



# UNIVERSITE D'AIX-MARSEILLE

## ECOLE DOCTORALE 355

Institut de recherches et d'études des mondes arabes et musulmans  
IREMAM (UMR 7310)

Thèse présentée pour obtenir le grade universitaire de docteur

Discipline : Mondes arabes, musulmans et sémitiques

Simon DUBOIS

De la marge au centre, de Syrie en exil : itinéraires d'un jeune  
théâtre syrien

Soutenue le 04/11/2019 devant le jury :

Frédéric Lagrange	Sorbonne Université	Rapporteur
Pénélope Larzillière	CEPED-IRD	Rapporteur
Sophie Bava	LPED-IRD	Examineur
Franck Mermier	IRIS-CNRS	Examineur
Catherine Miller	IREMAM-CNRS	Examineur
Richard Jacquemond	IREMAM-Aix-Marseille Université	Directeur de thèse

Numéro national de thèse/suffixe local :



# Résumé

Cette thèse a pour objet d'étude la production dramatique syrienne depuis le déclenchement du printemps syrien il y a huit ans, à la mi-mars 2011. En prenant pour objet la trajectoire d'une jeune génération de professionnels du théâtre, elle vise à mettre en évidence les dynamiques de la création scénique et à appréhender plus largement la nouvelle condition de la production artistique syrienne contemporaine. Depuis la révolte populaire, cette production a connu un ensemble de transformations qui reflètent un contexte politique et social en constante évolution. Deux axes jouent un rôle catalyseur : le mouvement contestataire qui ébranle un champ artistique très structuré autour de l'État et de ses institutions ; l'exil, généralisé à tous les niveaux de la société, qui disloque complètement l'ancrage territorial de l'art syrien. L'objectivation de la création contemporaine syrienne requiert alors une approche en plusieurs dimensions capable d'appréhender dans le temps et l'espace les mutations de la scène artistique. Pour cela, les trajectoires de ces jeunes praticiens du théâtre agissent comme un révélateur. Au gré des déplacements géographiques, cette génération, confinée jusqu'alors aux marges du champ artistique national syrien, a atteint une position centrale dans la production dramatique en exil. En identifiant les développements récents et en cours de ce milieu, cette recherche examine les recompositions d'une scène artistique après son éclatement politique et géographique, et contribue ainsi à écrire l'histoire culturelle syrienne depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle.

# Abstract

The purpose of this thesis is to study Syrian theatre creation since the beginning of the Syrian uprising eight years ago, in mid-March 2011. By focusing on the trajectory of a young generation of theatre professionals, it aims to highlight the dynamics of stage creation and gain a broader understanding of the new condition of contemporary Syrian artistic production. Since the popular revolt, this artistic production has undergone a series of transformations that reflect a constantly changing political and social context. Two axes have had a catalytic effect: the protest movement, which is shaking up an artistic field highly structured around the State and its institutions; and exile, widespread at all levels of society, which is completely dislocating the territorial anchoring of Syrian art. As such, the objectification of contemporary Syrian creation requires a multidimensional approach capable of capturing changes in time and space in the artistic scene. To this end, the trajectory of these young theatre artists is very indicative. As geographical shifts have taken place, this generation, previously confined to the margins of the Syrian national artistic field, has reached a central position in theatre production in exile. By identifying recent and ongoing developments in this field, this research examines the reshaping of an artistic scene after its political and geographical fragmentation, in this way contributing to the narrative of Syrian cultural history since the beginning of the 21st century.

# Remerciements

Ce travail n'aurait jamais vu le jour sans le soutien indéfectible de Richard Jacquemond. De la constitution de l'objet de recherche à l'écriture en passant par la réalisation de mon enquête, les conseils stratégiques et les encouragements subtils de Richard m'ont permis de mener à terme un projet qui me tenait à cœur.

Cette recherche s'appuie sur mon immersion dans les milieux de la culture syrienne entre 2009 et 2011. Reem Helou en est la principale artisane. Je suis particulièrement redevable à Ayham Abu Shaqra qui n'a cessé de répondre à mes interrogations quels que soient l'heure ou le jour ! À Abdullah Al Kafri et Waël Kaddour pour m'avoir introduit dans le milieu artistique en exil. Je remercie immensément tous les artistes syriens et acteurs de la culture qui sont les protagonistes de cette thèse et dont beaucoup sont désormais des amis.

Les étapes de ce travail n'ont pu être franchies que grâce aux soutiens amicaux et professionnels que j'ai reçus. En premier lieu de l'IREMAM, à Aix-en-Provence, et son équipe où j'ai effectué mes premiers pas de doctorant. L'IFPO Beyrouth et Myriam Catusse, la directrice des études contemporaines en 2015, qui m'ont accueilli durant la première phase de mon enquête. Je tiens à remercier aussi Vanessa Guéno, Nawar Bulbul et leurs enfants pour leur accueil à Amman ; les amis de Bayt Arnaud à Beyrouth. À Marseille, la rencontre avec Khadija Fadhel est primordiale dans la conduite des enquêtes européennes. Je suis redevable aux Bancs Publics, structure organisatrice du festival des Rencontres à l'échelle, et à leur directrice Julie Kretzschmar pour m'avoir ouvert les portes des coulisses ; à Maëlle Dubois et Manolis Ulbricht qui m'ont réceptionné et orienté à Berlin ; Raafat Al Zakout et sa compagne Christin qui m'ont aidé à saisir certains tenants de la situation berlinoise ; Adriana Santos Muñoz ma meilleure source. Les amis qui m'ont accompagné durant l'étape d'analyse et de rédaction de la thèse : Séverine Gabry-Thienpont ; Juliette Cuz Grisolia ; les Cocottes du Forum ; la famille Tailhades-Alali ; Si-si la famille ; Jonathan, Lolita et leurs enfants ; Léo Fourn ; François Burgat. Un immense merci à ma famille qui m'a soutenu, mes frères, ma grand-mère pour ses relectures. Une pensée spéciale pour mes parents qui m'ont transmis leur amour du monde arabe.



# Note sur la translittération

La translittération employée respecte la norme *Arabica*. Toutefois, certaines voyelles prononcées en dialecte syrien seront ajoutées. Les noms propres seront écrits en translittération une première fois dans les encarts biographiques puis en graphie vulgaire si elle est couramment utilisée. La hamza en début de mot n'est pas transcrite. L'article est toujours transcrit sous la forme *al-* (ou *l-* s'il suit un mot terminé par une voyelle) sans tenir compte de l'assimilation (lettres solaires). Les diphtongues sont transcrites *aw* et *ay*.

'	ء	'	ع
b	ب	ġ	غ
t	ت	f	ف
ṭ	ث	q	ق
ġ	ج	k	ك
ḥ	ح	l	ل
ḥ̣	خ	m	م
d	د	n	ن
ḍ	ذ	h	ه
r	ر	w/ū	و
z	ز	y/ī	ي
s	س	ā	اى
š	ش	a	َ
ṣ	ص	u	ُ
ḍ	ض	i	ِ
ṭ	ط		
ẓ	ظ		





*Au peuple syrien et à sa lutte contre la dictature,*

*À Mounzer Kam Nakache (1935-2019), ami, peintre et sculpteur,*



# **Introduction**



Le 15 mars 2011, la Syrie entrait de plain-pied dans les printemps arabes. Au-delà de l'aspect politique immédiatement visible avec des manifestations massives dès les premières semaines, une expression artistique en appui à la contestation apparaît très rapidement. S'il s'agit dans un premier temps d'outils de mobilisation comme les pancartes, les chants, les graffitis, etc., cette création s'émancipe de son aspect utile et devient rapidement libellée « art de la révolution ». Le dépassement d'une censure externe et interne, que les activistes syriens ont traduit par « la chute du mur de la peur », semble encourager ce type de création, d'autant plus qu'elle s'inscrit dans une intensification de la lutte politique. Les expressions de la rue syrienne attirent l'attention du monde, elles sont partie prenante de la mobilisation mais également de la répression qui est déployée.

Certaines figures de la révolution qui participent de la construction d'une identité de lutte en devenant des référents communs aux manifestants, sont liées à l'expression artistique de la contestation. Ainsi, dans la martyrologie d'une première phase pacifiste du soulèvement deux noms reviennent sans cesse. Ali Ferzat ('Alī Firzāt, né en 1951), caricaturiste opposé au régime se fait casser les mains par ses sbires<sup>1</sup>. Plus problématique, le chanteur de rue Ibrahim Qashoush (Ibrāhīm Qāšūš, présumé né en 1977) connu pour avoir chanté à Hama l'emblématique « Dégage Bachar » est retrouvé mort, les cordes vocales arrachées en juillet 2011<sup>2</sup>. La controverse autour de sa véritable identité connaît un rebondissement en 2016 lorsqu'un autre chanteur de Hama déclare avoir inventé cette figure martyre et prétend être le chanteur derrière les vidéos et chansons attribuées à Qashoush.

Une deuxième figure de chanteur émerge en la personne de 'Abd al-Bāsiṭ al-Sārūt (né en 1992), ancien gardien de buts d'une équipe de football de Homs. Il conduit plusieurs manifestations à Homs et produit plusieurs chansons<sup>3</sup>. L'évolution de son parcours d'un engagement pacifiste vers le basculement dans la lutte armée et au final l'engagement dans des factions combattantes islamistes en fait un archétype de l'évolution de la situation syrienne. Son histoire fait l'objet d'un film, *Return to Homs*, réalisé par Talal Derki (Ṭalāl Dayrkī, né en

---

<sup>1</sup> Sallon, Hélène, « Les coups de crayon d'Ali Ferzat contre le régime syrien » [en ligne], *Le Monde*, 25 février 2013, disponible à l'adresse : [https://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2013/02/25/la-liberte-pour-la-syrie-sous-le-trait-d-ali-ferzat\\_1838327\\_3218.html](https://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2013/02/25/la-liberte-pour-la-syrie-sous-le-trait-d-ali-ferzat_1838327_3218.html).

<sup>2</sup> Dubois, Simon, « Les chants se révoltent », in Burgat, François (éd.), *Pas de printemps pour la Syrie. Les clés pour comprendre les acteurs et les défis de la crise (2011-2013)*, Paris : La Découverte, 2013, p. 196.

<sup>3</sup> Dans mon mémoire de Master, quatre chansons sont identifiées et transcrites : « Chants de la contestation. Présentation et analyse de chants issus de manifestations du printemps syrien », Université Lumière Lyon II, septembre 2011.

1977) en 2013 qui gagne le prix du Sundance Festival en 2014. Sa mort, le 8 juin 2019, est relayée dans les journaux du monde entier<sup>4</sup>.

Cette création libérée des entraves de la censure fascine : plusieurs initiatives de recensement et de conservation de ces artefacts, bien souvent sans auteurs (au moins au moment de leur mise en ligne), sont mises en place. Le monde académique s'attache à les analyser. Ma recherche de Master en 2012 s'appuie sur ce corpus en ligne et analyse les chants de manifestations enregistrés dans des extraits vidéos. Effectuée uniquement en ligne, cette première enquête me donne à voir l'incroyable dynamisme de ce type de productions. Au même titre que les articles et les vidéos, ces productions artistiques sont des enjeux, elles font partie d'une rhétorique de lutte. C'est dans cette optique que je décide dans un premier temps d'aborder la musique contestataire depuis 2011. Toutefois, la nature des événements politiques en Syrie change rapidement. La militarisation de la lutte et l'aspect guerrier s'imposent, malgré une mobilisation pacifiste qui persiste mais dont l'intensité tend à diminuer. Elle est de moins en moins présente médiatiquement. Face à une expression artistique très diversifiée et très précaire quand elle est liée au contexte de mobilisation, l'objet de ma recherche reste volontairement large dans un premier temps. Le titre initial témoigne de cette ouverture puisqu'il s'agit d'étudier « Une culture en révolution. Le champ culturel syrien après l'insurrection de Deraa ». Cette approche non délimitée par un domaine d'activité artistique me permet d'effectuer un balayage de ce qui est labélisé *art syrien* en ligne et dans la presse. Il me semble alors essentiel de traiter de la production culturelle révolutionnaire en Syrie.

## **1 La constitution d'un objet d'étude entre logique individuelle et choix méthodologique**

Toutefois, l'objet de recherche, peu défini en début de thèse, est rapidement recentré sur l'étude d'une génération de producteurs artistiques issue d'une instance de formation académique de type conservatoire de théâtre, qui devient visible dans le déplacement à l'étranger des acteurs de la culture. Plusieurs facteurs renseignent le choix de cette focale, ils sont liés à la fois à ma

---

<sup>4</sup> Barthe, Benjamin, « Abdel Basset Al-Sarout, voix des révoltés de Homs, mort au combat à 27 ans », *Le Monde*, 10 juin 2019, disponible à l'adresse : [https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2019/06/10/abdel-basset-al-sarout-voix-des-revoltes-de-homs-mort-au-combat-a-27-ans\\_5474042\\_3382.html](https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2019/06/10/abdel-basset-al-sarout-voix-des-revoltes-de-homs-mort-au-combat-a-27-ans_5474042_3382.html) ; Associated Press, « Syrian Footballer and "singer of Revolution" Killed in Conflict », *The Guardian*, 8 juin 2019, disponible à l'adresse : <https://www.theguardian.com/world/2019/jun/08/syrian-footballer-abdelbaset-sarout-singer-of-revolution-killed-in-conflict>.

relation avec la Syrie qui date de bien avant 2011 et à l'approche sociologique que j'adopte en début de thèse.

## 1.1 Refuser une approche uniquement politique

Premier élément influençant l'objet de la recherche : l'impossibilité de se rendre sur le territoire syrien sans prendre un certain nombre de risques ou alors devoir se cantonner à des espaces très encadrés par le régime. Ces perspectives pour des raisons sécuritaires et de position politique n'étaient pas envisageables. L'enquête en ligne est alors considérée. En effet, plusieurs études sur la région ont su développer des approches par l'espace en ligne des mobilisations et des conflits<sup>5</sup>. Le web, en tant que principal espace médiatique de la révolution syrienne, est devenu un enjeu de lutte primordial. Les artefacts artistiques mis en ligne participent directement à ce combat. Bien que proche de la révolte contre la dictature, je cherche à dissocier ma recherche de ma position politique et désire m'éloigner d'une approche par l'engagement de cette nouvelle activité artistique syrienne. Cette volonté est née en 2013-14 après que la violence des affrontements ait atteint un paroxysme avec l'utilisation par le régime de gaz durant l'été 2013 dans la Ghouta en banlieue de Damas. Il m'a semblé important de sortir la Syrie d'une *boite noire culturelle*, pour reprendre les mots d'un jeune dramaturge syrien, c'est-à-dire d'une perception médiatique qui en fait une terre de guerre et bientôt de djihad ; et de continuer à pointer les effets de son printemps.

Or dès 2012, on observe une réutilisation d'expressions de l'engagement comme les slogans, les chants, les pancartes, les images, les vidéos, dans des productions artistiques plus classiques. C'est-à-dire que des artistes se saisissent d'un matériau militant et l'inscrivent dans une pratique créative. Les œuvres du plasticien Tammam Azzam illustrent de manière extrêmement claire cette hybridation, par exemple le photomontage du baiser de Klimt sur un mur syrien criblé de balles ou encore le *Tres de mayo* de Goya dans une rue délabrée<sup>6</sup>. Beaucoup d'artistes syriens utilisent une inspiration liée au contexte syrien, parfois avec une intention affirmée d'engagement envers la cause. Cependant, ces productions intègrent un champ de l'art et s'inscrivent dans ses circuits (volontairement ou involontairement). Ainsi Tammam Azzam est exposé à l'occasion de plusieurs foires d'art contemporain. Il est commercialisé par des

---

<sup>5</sup> Notamment la méthode développée par Jean-François Legrain pour approcher son objet de recherche à distance : « Hamas et Fatah dans leur rivalité médiatique », *Confluences Méditerranée*, vol. 69, n° 2, 2009 ; Cf. également Bazan, Stéphane et Christophe Varin, « Le Web à l'épreuve de la « cyberguerre » en Syrie », *Études*, n°12, tome 417, 2012.

<sup>6</sup> Ses œuvres sont visibles sur le site de l'association SYRIA.ART à l'adresse : <https://syriaartasso.com/artistes/tammam-azzam/> [consultée le 23/07/2019].

galeries professionnelles au Liban et à Dubaï. Deux circuits de création semblent donc exister en parallèle. Un premier lié aux besoins de la rue, de sa mobilisation, qui ne se vit pas comme art et qui se caractérise par un relatif anonymat de ses praticiens. Un second, pas forcément hors d'une logique d'engagement, est porté par des artistes dans une logique plus classique de diffusion et d'évaluation. Ces deux catégories ne sont pas étanches, plusieurs artistes rencontrés se situent dans les deux modalités de création et ont parfois évolué de l'une à l'autre (surtout dans le sens d'une pratique d'engagement à une pratique artistique). Cette *artification* d'une expression de la mobilisation<sup>7</sup>, m'offre un angle d'observation qui permet de m'affranchir du vecteur politique comme axe premier de l'analyse de la création syrienne post-2011. J'opte alors pour une focale sur une pratique artistique professionnelle dans le sens où elle s'inscrit dans des schémas classiques de création, je fais le choix d'une « haute » culture.

Par ailleurs, ce changement dans la posture de l'artiste est directement lié à un état géographique particulier qui fait suite à l'évolution du contexte politique. Le cadre temporel de l'enquête de terrain qui débute en 2014 influence directement le choix de l'approche et par la suite l'objet d'étude. En effet, contre toute attente (militante) le pouvoir s'accroche et dès la fin 2012 un mouvement migratoire s'est mis en place de Syrie vers les pays avoisinants : Turquie, Liban, Jordanie. Les artistes en font partie. La distance géographique entraîne une redéfinition des postures créatives mais la production artistique ne s'arrête pas. À l'image des activistes qui reconvertissent leur engagement dans l'exil<sup>8</sup>, cette transformation pousse certains artistes engagés à rejoindre une production moins militante ou qui ne s'affirme pas comme telle d'emblée. Alors qu'un engagement par l'art faisait sens en Syrie, il n'a plus le même statut en exil. Le départ des artistes offre à la fois un nouveau prisme d'analyse de la création par la migration et aussi la possibilité de réaliser une enquête ethnographique. Le déplacement géographique des artistes syriens représente ainsi le premier élément constitutif du choix de l'objet d'étude ; mon parcours de formation le second.

## **1.2 L'expérience de la Syrie à la fin des années 2000**

En effet, les réseaux principaux de mon enquête de terrain font écho à ma sociabilisation dans le milieu de l'art en Syrie. Durant ma formation universitaire dans un cursus de langue et

---

<sup>7</sup> Shapiro, Roberta, « Avant-propos », in Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012, p. 23.

<sup>8</sup> Cf. notamment les travaux de Léo Fourn : « De la révolte à l'exil : variations autour de l'engagement d'activistes syriens », in Calabrese, Erminia Chiara et Valentina Napolitano (éd.), *Violence et militantisme : parcours d'engagements au Proche-Orient*, Paris : CNRS Éditions, 2017.



littérature arabe, j'effectue deux séjours d'un an entre août 2009 et juin 2011 à Damas qui me permettent de valider ma licence et mon Master I. Arabisant, parfaitement dialectophone, j'ai acquis dans mes premières années d'université une bonne connaissance du monde arabe moderne au niveau historique et culturel. En Syrie, les liens se tissent facilement, d'autant plus que je possède un petit cercle de connaissances héritées de mes études arabes à Lyon. Mon attrait pour la création contemporaine occidentale, scénique et plastique, et ma passion pour la culture arabe me poussent à suivre la vie artistique damascène.

C'est à l'occasion du Festival de cinéma de Damas à l'automne 2009 que je pénètre pour la première fois l'enceinte de l'Opéra de Damas (*Dār al-Asad li-l-ṭaqāfa wa-l-funūn*, le Centre Assad de la culture et des arts). Grand ensemble architectural proche de la place des Omeyyades, il est construit au début des années 2000 et inauguré en 2004. Il contient le bâtiment de l'opéra, l'Institut de musique (*Ma'had al-mūsīqā*) et l'Institut supérieur d'arts dramatiques (*al-Ma'had al-'ālī li-l-funūn al-masraḥiyya*, désormais ISAD). Je m'étais lié d'amitié avec des étudiants formés dans ces instituts qui me font visiter les locaux. À l'inverse de la faculté de lettres de l'Université de Damas qui fourmille d'étudiants et où je suis inscrit en licence de lettres, les lieux sont calmes et relativement neufs. Ce milieu artistique est pour moi le point d'entrée dans la jeunesse syrienne et constitue rapidement une partie de mon univers amical. Il me permet également de voir la dynamique théâtrale locale et d'assister aux premières mises en scène de certains.

Ignorant à l'époque des analyses de la structure de l'autoritarisme syrien<sup>9</sup>, qui identifient dans les pratiques critiques un des piliers de la domination<sup>10</sup>; je suis frappé par l'existence d'espaces contestataires au sein de cette culture damascène. J'assiste avec étonnement aux séances de poésies à Bayt al-qaṣīd dans les sous-sols du Ferdos, un hôtel du centre-ville. Lors d'une soirée en 2010, j'entends le poète et animateur de l'événement Luqmān Derkī (né en 1966) déclamer un poème de Salim Barakat (Salīm Barakāt, né en 1951), grand écrivain syrien, qui décrit la montée en grade d'un officier de l'armée au rythme des personnes qu'il exécute. Malgré une audience ivre d'arak et de poésie, il n'échappe à personne la critique à peine voilée des figures de la dictature. Ma croyance en une dictature omnipotente s'effondre au contact de cette littérature d'opposition. Le recueil de textes de Mohamed Al-Maghout (Muḥammad al-

---

<sup>9</sup> Seurat, Michel, *Syrie : l'État de barbarie*, Paris : Presses universitaires de France, 2012.

<sup>10</sup> Wedeen, Lisa, *Ambiguities of domination: politics, rhetoric, and symbols in contemporary Syria*, Chicago : University of Chicago Press, 1999.

Māgūt, 1934-2006), célèbre écrivain syrien, *Sa'ahūn waṭanī* (Je vais trahir ma patrie<sup>11</sup>) illustre parfaitement ce rapport provocateur et pourtant toléré par le régime dont la rhétorique s'appuie sur un fort patriotisme. Je découvre en même temps cette notion de *tanfīs* (littéralement *laisser sortir, exprimer ce qui est ordinairement passé sous silence*) très présente dans les milieux intellectuels, qui désigne cette production artistique critique tolérée. Elle est perçue comme une soupape, c'est-à-dire un mécanisme pour relâcher la pression du mécontentement. C'est dans cette optique que je suis, à la même époque, la rediffusion sur *Al-Dunya*, chaîne privée locale, de la série syrienne *Yawmiyyāt al-mudīr al- 'āmm* (Les journées du directeur général) qui pointe la corruption dans les institutions étatiques syriennes. L'image du *directeur* est celle d'un fonctionnaire intègre et consciencieux qui s'inquiète des dysfonctionnements de son service. L'allégorie est celle d'un Bachar Al Assad en calife vertueux, réformateur d'un appareil d'État corrompu véritable Iznogoud (d'après la bande dessinée de Goscinny) de la propagande officielle.

En janvier 2011, quelques semaines avant les premières manifestations, j'assiste dans le théâtre de l'ISAD à une lecture théâtrale montée par deux jeunes acteurs, Ayham Agha (Ayham 'Āgā) et Muḥammad Zarzūr. Le texte s'appelle *Ḍidd (Contre)* d'après la traduction d'un roman de Lydie Salvayre qui décrit une dictature dans un pays imaginaire et reflète particulièrement bien la situation syrienne<sup>12</sup>. La salle est comble, le public est principalement composé de jeunes diplômés de l'ISAD. J'en ressors stupéfait par autant d'audace dans les critiques portées. À la différence de ce qui est décrit précédemment, les acteurs ont pris un risque, ils n'ont aucune reconnaissance artistique qui pourrait les protéger. L'enceinte de l'ISAD agit en réalité comme une barrière protectrice pour ces jeunes artistes. La lecture ne connaîtra pas d'autre représentation.

Ces expériences donnent à voir une société moins lissée par la chape de plomb de la dictature que je ne me l'imaginai. En province, et notamment à Maṣyāf dans la montagne alaouite, le long de la côte syrienne, je découvre même des sociétés agitées par des heurts assez violents entre communautés, entre villages et familles. Cette réalité est systématiquement tue. Mais rien ne laisse présager l'explosion de 2011. Les Syriens suivent avec intérêt les printemps tunisien et égyptien sur Al Jazeera dès décembre 2010. Lorsque la Libye se révolte, la température change en Syrie. La dictature kadhafiste est perçue comme proche du régime syrien

---

<sup>11</sup> Al-Māgūt, Muḥammad, *sa'ahūn waṭanī*, Dimašq : Dār al-madā li-l-ṭaqāfa wa-l-našr, 2006 [première édition en 1987].

<sup>12</sup> Salvayre, Lydie, *Contre*, Paris : Verticales, 2002.

par le morcellement des forces armées entre quelques troupes d'élite fidèles au régime et le reste des corps, ce qui n'en fait pas un véritable acteur politique capable comme en Égypte d'influencer la dictature. Le 15 mars 2011, Deraa se soulève, une semaine plus tard les mobilisations se généralisent dans le pays.

Quelle que soit la position politique, les langues se délient et j'assiste à un véritable raz-de-marée de discussions. Dans le jeune milieu artistique certains s'engagent dans les comités de coordination locale (*tansīqiyyāt*). Un flot incessant d'informations, de rumeurs, etc., rend la situation peu claire. Dès les premiers vendredis de manifestations, le nombre de morts est impressionnant (il se chiffre en centaines). L'IFPO où je suis inscrit pour la session annuelle 2010-2011 de formation en langue arabe en vue de la recherche, se vide de ses membres. Les collègues de promotion sont contraints de rentrer, la majeure partie d'entre nous a obtenu des bourses pour suivre ce stage de langue et doit suivre les consignes données. La vie s'arrête à Damas dès la nuit tombée. Après les examens en mai, je rentre en France début juin 2011.

Cette situation exceptionnelle de mobilisation après des années de dictature transforme radicalement les relations sociales en Syrie. Les amitiés et relations se reconfigurent à l'aune des prises de positions politiques, les liens qui se tissent dans la mobilisation sont extrêmement forts<sup>13</sup>. Les étudiants étrangers et les chercheurs sont également touchés, le champ d'étude se scinde quant à l'analyse de la situation politique. Une chose est sûre, je souhaite continuer à travailler sur la culture syrienne dont j'ai pu observer l'hétérogénéité durant ces deux années et qui se retrouve soudain en roue libre. La médiatisation de la contestation sur Internet, qui au-delà d'un simple besoin communicationnel est liée également à l'émergence d'une génération qui s'est approprié le numérique malgré les contraintes de l'autoritarisme<sup>14</sup>, rend très accessibles les artefacts culturels de la révolution. D'où le choix d'un sujet de mémoire de Master II qui prend pour objet la production musicale contestataire et se focalise sur le chant en manifestation.

### **1.3 La dynamique des rencontres**

Le réseau de connaissances pré-2011 évoqué est structurant dans la conduite des enquêtes de terrains et la focale sur le théâtre qu'adopte cette recherche. Dans un premier temps le domaine

---

<sup>13</sup> Baczo, Adam, Gilles Dorronsoro et Arthur Quesnay, *Syrie : anatomie d'une guerre civile*, Paris : CNRS Éditions, 2016, p. 90.

<sup>14</sup> Gonzalez-Quijano, Yves, *Arabités numériques. Le printemps du Web arabe*, Arles : Actes Sud, 2012, p. 48.

d'investigation reste volontairement très large, il s'agit d'observer le champ artistique pour y repérer des mutations à l'œuvre. Après avoir écumé le web pour me familiariser avec les noms et les types de production, une école d'été à Beyrouth en juin 2014 est l'occasion de prendre la température syrienne. Certaines connaissances des séjours syriens précédents me reconnectent avec une partie du réseau des anciens étudiants de l'ISAD qui sont présents au Liban.

Plusieurs constats s'imposent. Alors que j'avais régulièrement entendu « Hamra est devenue Damas » par différents canaux en 2013, en référence à une des artères du centre-ville de Beyrouth, haut lieu de la culture durant la guerre civile libanaise, je constate plutôt l'inverse à l'automne 2014 lors d'un séjour d'un mois pour sonder mon milieu d'enquête. Si quelques lieux de type café ou restaurant sont des points de réunions d'artistes syriens, je ne rencontre pas la foule attendue. Les acteurs de la culture interrogés me confirment cette impression d'une retombée de l'émulsion syrienne qui avait pu prendre en 2013 dans la capitale libanaise. Beaucoup d'artistes ayant acquis une certaine visibilité à l'étranger ont déjà commencé à quitter la ville. Cependant, une très jeune génération d'artistes est toujours présente. Elle produit dans des espaces à faible visibilité et tente de survivre dans une ville où le niveau de vie est très cher comparé à Damas. L'émergence d'organisations culturelles syriennes, fondées suite à la révolution attire mon attention, en particulier *Ettijahat* dont Abdullah Al Kafri ('Abdullāh al-Kafī), le directeur, est une connaissance de longue date.

En janvier 2015, je m'installe à Beyrouth pour un terrain d'un an, convaincu qu'il y a là une histoire de l'art syrien post-2011 à consigner. C'est donc plutôt avec une logique de reconstituer les parcours de ceux qui ont pu passer par le Liban que j'entame ce séjour. La dimension internationale de la scène artistique locale me surprend, les manifestations culturelles incluent régulièrement des personnalités de la scène contemporaine de grande envergure, à l'inverse de ce que j'avais pu observer en Syrie de 2009 à 2011. Les connexions avec l'international paraissent aisées. Mes démarches me portent d'abord vers des espaces, institutions, organismes, syriens, libanais et allemands qui ont été moteurs dans l'accueil des artistes. Par ailleurs, je continue de rencontrer de jeunes créateurs qui vivent sur place. À leur contact, je saisis la difficulté de quitter le Liban qui finit par être vécu comme une installation précaire. Comme si à la période de 2013 décrite comme faste et dynamique artistiquement avait succédé une situation où les ressources pour la création se sont amenuisées. Très vite apparaît l'hypothèse d'un déplacement géographique fonction d'un capital artistique et par extension d'une réussite artistique qui puisse s'évaluer à l'aune de la migration. Si Beyrouth est une étape

dans les parcours d'exils des Syriens, elle peut également se révéler un tremplin pour les artistes qui s'y sont installés.

Ce séjour libanais m'indique la prochaine étape de mon enquête. Alors que j'envisageais d'aller à Istanbul, autre lieu d'exil de l'intelligentsia syrienne, Berlin s'impose comme futur lieu de ma recherche. En effet, je prends conscience que les artistes qui ont été productifs durant la période syrienne de Beyrouth en 2013, sont à Berlin en 2015. En plus de disposer de contacts dans la capitale allemande par mon expérience libanaise, j'ai pu suivre à Marseille en 2016 la dernière création de Omar Abu Saada ('Umar Abū Sa'ada, né en 1977) et Mohammad Al Attar (Muḥammad al-'Aṭṭār, né en 1981). Ce duo metteur en scène-dramaturge a acquis depuis 2011 une grande notoriété et ses œuvres connaissent des tournées mondiales. Je les ai rencontrés lors du festival pluridisciplinaire international « Les Rencontres à l'échelle » qui se déroule chaque année à Marseille, où ils sont venus présenter une pièce pour laquelle j'ai participé à la traduction et au sur-titrage en direct. Puis, avec une équipe composée de six acteurs syriens ils s'installent plusieurs mois à la fin de l'hiver 2016 dans les locaux de la Friche la Belle de Mai. J'assiste alors assidûment aux répétitions de leur prochaine création programmée au *In* du festival d'Avignon. Outre cette opportunité unique d'observer leur méthode, cette expérience m'a permis de mieux saisir les disparités entre les deux mondes du spectacle vivant français et syrien et de me familiariser avec le plateau. Ces liens avec ces personnalités artistiques de premier plan vont fonctionner comme des sésames pour la suite des rencontres.

J'effectue un terrain d'un mois à Berlin en mai 2016. L'arrivée en grand nombre de réfugiés syriens depuis 2014 est très visible dans les quartiers de l'immigration. Le dialecte syrien m'est plus utile que mes restes d'allemand. La perception de l'accueil allemand est à l'opposé de ce qui se passe en France. Les procédures sont contraignantes mais rapides. De nombreuses connaissances décrivent une attention permanente, quasi étouffante, de la part des services étatiques alors que c'est plutôt un sentiment d'abandon qui domine de l'autre côté de la frontière. Par ailleurs, mon ébahissement est total devant la réception de la production artistique syrienne. Pour comparer : le duo que j'ai pu suivre à Marseille, déjà bien installé et connu à l'international, faisait figure de découverte pour la scène française tandis qu'il y a déjà une reconnaissance forte de certains jeunes auteurs syriens récemment exilés en Allemagne. Cette différence de réception m'amène à questionner les politiques culturelles allemandes et la relation à l'altérité qu'entretient le monde du spectacle vivant germanophone. La place qu'acquiert la production artistique syrienne témoigne d'un processus de mutation en cours du milieu créatif allemand. Durant cette enquête, j'ai l'occasion d'observer au Gorki, l'un des

théâtres municipaux berlinois, la constitution d'une troupe d'acteurs exilés dont cinq sont syriens.

L'immersion berlinoise permet de constater la faible présence d'un milieu artistique syrien antérieur au déclenchement de la révolution, au contraire de mes rencontres parisiennes. En effet, dans une volonté d'avoir un contre-exemple européen j'effectue une enquête en septembre 2016 dans la capitale parisienne. Là, les réseaux culturels syriens préexistent à 2011. Beaucoup d'artistes rencontrés sont des plasticiens venus terminer leurs études avant la révolution et qui se sont installés. Ainsi à la complexité de comparer deux histoires culturelles s'ajoute la mise en perspective nécessaire des mondes de l'art visuel et des arts scéniques. En gardant la focale sur la capitale allemande, je fais plutôt le choix d'observer une dynamique d'exil et donc une véritable carrière artistique en mouvement de Damas à Beyrouth puis à Berlin. Paris éclaire par contraste mes observations berlinoises. L'enquête parisienne me permet de récolter des entretiens avec des artistes du théâtre directement liés au milieu de mon enquête.

Une dernière phase d'enquête est réalisée en octobre 2016 à Berlin. Je suis invité à venir assister à un évènement coorganisé par Ettijahat. Il rassemble une centaine d'artistes syriens vivant en Europe. Plusieurs panels de discussions entre artistes et des séances de *pitching* (présentation de projets artistiques en vue d'obtenir des fonds) sont au programme. Mais c'est surtout l'occasion rêvée d'observer les interactions et les groupes qui se sont constitués. Ces quelques jours me confortent dans l'homogénéité de mon enquête : si j'ai déjà rencontré une trentaine d'artistes présents je suis également reconnu par d'autres comme enquêtant sur leur milieu. La logique de milieu prend tout son sens puisque j'ai effectué une enquête *boule de neige*, c'est-à-dire que j'ai suivi le réseau que m'ont proposé mes enquêtés en pointant tel ou tel artiste ou en m'introduisant auprès d'eux. Les rencontres des phases exploratoires de ma recherche, en particulier à Beyrouth, c'est-à-dire moins guidées par mes connaissances de l'ISAD, m'ont permis de changer de focale et de gagner une certaine distance. Toutefois, cette analyse prend pour objet principal un milieu artistique particulier dans l'exil et ne reflète pas la diversité des parcours. Il est nécessaire par exemple de rappeler que depuis le déclenchement de la révolution, les institutions damascènes, notamment celles de formation comme l'ISAD, continuent de fonctionner et de diplômer de futurs artistes. L'activité artistique reste cependant très dépendante des évolutions des conditions sécuritaires et politiques, ce qui ne permet pas véritablement maintenir une vie culturelle locale dynamique. C'est volontairement que cette population artistique résidant en Syrie a été écartée, les artistes rencontrés dans l'exil ont très

souvent rompu les liens artistiques avec ce milieu bien que parfois des relations amicales subsistent.

Au final je récolte plus de quatre-vingt-dix entretiens enregistrés, à quelques exceptions près, avec le consentement des artistes. Ce petit nombre de refus traduit plusieurs aspects. En premier lieu, une maîtrise parfaite du dialecte damascène qui me permet de rassurer l'artiste sur l'absence de mauvaise interprétation transformant les entretiens en vrais moments de discussion. De plus, les recommandations qui accompagnent mes demandes de rendez-vous éteignent les réticences. Dans un milieu très affinitaire, pouvoir dire qu'untel est un ami facilite la tâche. Mon expérience syrienne antérieure fait que nous partageons bien souvent des référents communs : présence à tel spectacle, fréquentation de tel lieu. L'exil est souvent source d'une grande frustration du fait des limites de l'expression et de l'altérité que vivent les artistes. En reconstituant les parcours, en évoquant des espaces et des noms familiers, en essayant de connecter les cercles amicaux, je redonne une valeur à leur expérience artistique antérieure. Ma position de recherche qui dissocie sciemment l'engagement partisan de la création est également saluée par cette population qui se sent perçue uniquement à travers un prisme politique. Il est évident que l'enregistrement matériel présente des biais : le statut d'artiste, qui plus est du théâtre, s'accompagne souvent d'une facilité à prendre la parole et à parler de son œuvre. J'essaye donc en plus d'entrer dans une discussion, d'aménager des espaces d'échanges informels. J'éteins l'enregistreur numérique ; je retrouve l'artiste dans un cadre différent ; je discute au téléphone. La présence de véritables amis appartenant à ce milieu me permet de multiplier ces échanges. Soixante entretiens forment le cœur de ma recherche donc cinquante-trois enregistrés et transcrits en français auxquels s'ajoutent d'innombrables notes de discussions et d'observations.

Cependant, le web, bien que ne faisant pas partie d'une démarche d'enquête en tant que tel, constitue une seconde source d'information. En effet, les premiers temps de la recherche doctorale et l'impossibilité d'aller en Syrie m'ont sensibilisé à la question de la recherche en ligne, notamment à travers les travaux de l'historien Jean-François Legrain<sup>15</sup>. J'ai alors « bricolé » une méthode d'archivage en utilisant les fonctionnalités du logiciel de bibliographie Zotero. J'ai ainsi créé une base de données, en enregistrant des captures d'écran des pages consultées pour chaque artiste. Il ne s'agissait pas de confirmer ou d'infirmer les informations recueillies lors des échanges oraux mais plutôt de suivre jusqu'au bout la logique du réseau en

---

<sup>15</sup> Par exemple son *Guide de Palestine-sur-Web*, Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée, soixante-quatrième édition, 2017, consultable à l'adresse suivante : <https://www.mom.fr/guides/palestine/palestine.html>.

essayant de déceler des connections ailleurs que dans l'interaction entre artistes. Cette seconde source d'information traverse silencieusement ce travail : elle m'a permis de tirer des liens à différents niveaux mais je n'ai pas objectivé cette méthode. Je désire à l'avenir entamer un chantier de pérennisation et de mise en exploitation de la base de données constituée. Si la relation à mon terrain d'enquête est constitutive de la formation de l'objet d'étude, mes choix d'outils théoriques conditionnent cette observation.

## **2 Une approche à l'intersection de plusieurs champs d'études**

### **2.1 Une sociologie de l'art**

Issu d'une formation littéraire en langue arabe, j'utilise à ma sortie de Master principalement des outils de sociolinguistique. Ma maîtrise de la langue arabe m'a permis d'aborder les productions culturelles de rue par la langue et le texte. Je me retrouve démuné en revanche devant l'aspect performatif du chant et la dimension politique de cette pratique. Il s'agit dès lors d'adopter une méthode d'analyse qui s'éloigne d'une approche texto-centrée pour aller vers les acteurs et leurs discours. Les thèses de Richard Jacquemond sur le champ littéraire égyptien et de Cécile Boëx sur le champ cinématographique syrien, m'offrent une première entrée dans la sociologie de l'art et de la littérature<sup>16</sup>. Pierre Bourdieu devient rapidement la référence théorique. Je m'élançais à la conquête de mon objet armé de l'outillage conceptuel de *champ*, *capital*, *habitus*, mais surtout dans une logique d'observer une lutte ou une concurrence entre artistes, ce que rappelle Wacquant dans son dialogue avec Bourdieu :

« Un champ est aussi un espace de conflit et de concurrence, par analogie avec un champ de bataille dans lequel les participants s'affrontent afin d'établir un monopole à la fois sur l'espèce spécifique de capital efficiente en son sein et sur le pouvoir de décréter la hiérarchie – et partant, les « taux de conversion » mutuels – entre les diverses formes de capital en concurrence dans le champ du pouvoir. Au cours de ces luttes, la forme et les divisions mêmes du champ deviennent un enjeu central dans la mesure où modifier la distribution et le poids relatif des formes de capital revient à modifier la structure du champ – ce qui confère à tout

---

<sup>16</sup> Jacquemond, Richard, « Le champ littéraire égyptien depuis 1967 », Thèse de doctorat, Université Aix-Marseille I, 1999 ; Boëx, Cécile, « La contestation médiatisée par le monde de l'Art en contexte autoritaire : l'expérience cinématographique en Syrie au sein de l'Organisme général du cinéma (1964-2010) », Thèse de doctorat, Université Aix-Marseille III, 2011.



champ un dynamisme et une malléabilité historique qui font que le concept échappe au déterminisme inflexible du structuralisme classique.<sup>17</sup> »

Cette approche me permet de placer les artistes au cœur de mon enquête tout en proposant un premier schéma pour l'analyse : d'abord reconstituer la structure du champ artistique en rapport avec le champ du pouvoir, puis observer les positions des agents pour déterminer quelle est l'autorité légitime spécifique au champ et enfin décrypter les dispositions intériorisées par les acteurs<sup>18</sup>. En réalité mon travail s'éloigne d'une approche orthodoxe bien qu'il s'attachera à situer dans un premier temps le champ du théâtre vis-à-vis du champ du pouvoir en Syrie puis à placer le milieu de l'enquête dans ce champ. Si les concepts bourdieusiens sont extrêmement efficaces ils sont également générateurs d'angles morts. La lecture de Bernard Lahire m'a permis d'adopter une distance critique vis-à-vis de la méthodologie adoptée et éclairer les choix opérés à propos des limites de notre milieu d'enquête.

« C'est seulement dans la partie haute de l'espace social – l'espace des classes dominantes – qu'apparaissent les *champs* en tant qu'espaces de lutte entre grands compétiteurs : artistes, écrivains, savants, philosophes, journalistes, juristes, grands acteurs politiques nationaux, grands patrons, etc. La théorie des champs concentre donc son observation et son analyse sur une partie seulement de la réalité des domaines d'activité et exclut les dominés de son investigation en se focalisant sur les luttes ayant pour enjeu le capital spécifique au champ et une catégorie particulière d'acteurs.<sup>19</sup> »

Ainsi l'étude des trajectoires d'artistes syriens professionnels reflète non seulement mon insertion sociale dans des promotions d'une institution hautement légitime de formation artistique (l'ISAD), qui fait office de conservatoire et qui est unique dans le paysage des études supérieures en Syrie ; mais aussi le choix d'une approche par le champ qui se focalise sur des luttes à un pôle dominant de la production culturelle syrienne. Dans son analyse du métier d'écrivain, Lahire permet de pousser ce constat plus loin à propos du milieu étudié :

« En concentrant son attention exclusivement sur des positions que les différents écrivains occupent *dans le champ littéraire*, le sociologue privilégie, sans le dire, une minorité d'écrivains à quasi-temps plein littéraire et même, pour être toujours plus précis, une partie du

---

<sup>17</sup> Bourdieu, Pierre et Loïc Wacquant, *Invitation à la sociologie réflexive*, Paris : Seuil, 2014, p. 55.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>19</sup> Lahire, Bernard, *Monde pluriel : penser l'unité des sciences sociales*, Paris : Seuil, 2012, p. 354.

parcours littéraire de cette minorité qui n'a pas toujours pu vivre, et qui peut très bien ne plus parvenir à vivre à un moment ou à un autre des fruits de son travail littéraire.<sup>20</sup> »

Son constat à propos de la littérature, champ particulièrement peu institutionnalisé, sans institution de formation de type « académie des belles-lettres », permet d'affiner la place particulière du pôle étudié dans cette recherche. Il s'agit non seulement d'un pan très légitime du champ de production artistique mais également d'une élite qui est à même de vivre de son art ou de son insertion dans le milieu de la culture. Le choix d'une sociologie de l'art syrien a donc fait sortir cette recherche d'une approche texto-centrée, mais il a déterminé dans le même temps l'objet étudié. Toutefois, si elle rétrécit l'éventail d'acteurs, ce qui fait écho à mon réseau de connaissance, l'homogénéité du milieu abordée réside d'abord dans son aspect générationnel.

## 2.2 La formation d'une génération

En effet, l'enquête s'appuie sur plusieurs promotions, étalées sur sept ans, d'une même institution de formation. Pour reprendre les catégories de Mannheim, si le milieu d'enquête peut être considéré comme une génération « pour soi », c'est-à-dire « l'unité de génération en tant que telle est (alors) appréciée et cultivée consciemment », la considération d'une génération « en soi » semble plus pertinente au regard d'un ensemble d'événements qui influe sur les parcours d'artistes ayant commencé à créer dans les années 2000<sup>21</sup>. Ainsi l'âge n'est pas le critère principal adopté dans notre échantillonnage mais plutôt la formation et l'expérience vécue d'une première pratique créative dès les années 2000. Les plus jeunes, diplômés après le début de la révolution de 2011, se retrouvent ainsi exclus du cœur de l'enquête.

Par ailleurs, cette considération m'a autorisé à inclure des parcours artistiques sans rapport avec les arts dramatiques mais qui partagent certains des éléments fondateurs de cette génération qui émerge dans les années 2000. Ils forment alors une « unité de génération » au sein d'une même génération, ayant traversé les mêmes événements matriciels<sup>22</sup>. L'objet d'étude se constitue donc des nouveaux entrants dans le champ artistique, plus particulièrement dans le sous-champ du théâtre, dans les années 2000 en Syrie et plus spécifiquement à Damas. Cette élite artistique est en effet urbaine, bien que parfois originaire de villes de seconde voire de troisième importance. Cette génération est particulièrement représentée parmi les artistes qui

---

<sup>20</sup> Lahire, Bernard et Géraldine Bois, *La condition littéraire : la double vie des écrivains*, Paris : La Découverte, 2006, p. 28.

<sup>21</sup> Mannheim, Karl, *Le Problème des générations*, Paris : Nathan, 1990, p. 109, [postface de Gérard Mauger].

<sup>22</sup> Mauger, Gérard, *Âges et générations*, Paris : La Découverte, 2015, p. 65.

s'établissent à l'étranger après 2011, contrairement aux aînés ou aux plus jeunes encore en formation. Toutefois, la reconnaissance qu'ils acquièrent hors Syrie ne traduit pas uniquement une présence numérique importante. Au contraire, l'hypothèse pour cette génération est que les premières expériences créatives dans la Syrie des années 2000 prédisposent ces jeunes artistes aux évolutions de la production nationale dans l'après-printemps syrien. Le printemps syrien, en défiant le régime, perturbe le fonctionnement du champ artistique syrien très structuré par le rôle de l'État. La contestation, de par la réorganisation de la production artistique qu'elle provoque, offre à cette nouvelle génération un accès à des positions centrales, ce qui n'aurait pu être envisagé précédemment. Le moment constitutif des parcours de ces jeunes artistes réside donc moins dans la politisation de la création qu'amène la contestation que le déplacement géographique qu'elle provoque.

### **2.3 Dé-situer l'enquête**

L'apparition d'un mouvement migratoire de la population syrienne et de ses artistes occasionne une dénationalisation de la production artistique et la constitution de centres créatifs syriens hors frontières. En gardant comme trame l'observation de cette génération de jeunes artistes, un ensemble de villes s'impose comme lieux d'une enquête multi-située. Cette méthode d'enquête apparaît particulièrement pertinente pour saisir les trajectoires d'exil d'une partie du milieu artistique.

« The essence of multi-sited research is to follow people, connections, associations, and relationships across space (because they are substantially continuous but spatially non-contiguous). Research design proceeds by a series of juxtapositions in which the global is collapsed into and made an integral part of parallel, related local situations, rather than something monolithic or external to them.<sup>23</sup> »

Cette méthode donne à voir une continuité des relations alors qu'elles sont spatialement non-contiguës. Elle permet d'observer l'intrication du global dans les réalités locales des artistes. L'enquête dessine donc un panorama dénationalisé de l'activité artistique syrienne tout en rendant visible un niveau local. En s'appuyant sur ces variations d'échelles dans l'observation émerge une deuxième hypothèse : l'espace artistique syrien qui s'est reconstitué

---

<sup>23</sup> Falzon, Mark-Anthony, « Multi-sited Ethnography: Theory, Praxis and Locality », in Falzon, Mark-Anthony (éd.), *Multi-sited Ethnography: Theory, Praxis and Locality in Contemporary Research*, Burlington : Ashgate, 2009, p. 2.

dans ses déplacements continue de fonctionner comme un champ à travers l'espace géographique. Il est un champ *transnational*.

« Le transnational caractérise un espace fonctionnant par-delà les frontières nationales, sans être organisé par une instance internationale ou régionale. Les champs religieux sont souvent tiraillés entre de telles logiques transnationales (dans la mesure où une institution comme l'Église parvient à plus ou moins monopoliser la légitimité) et des logiques nationales. Ce concept de transnational est également utile pour désigner des réseaux informels comme ceux que constituent les mouvements d'avant-garde (par exemple les surréalistes ou les situationnistes). Les migrations de chercheurs, mais aussi les fondations philanthropiques ont été des facteurs de formation de tels réseaux, voire de champs transnationaux dans les sciences sociales, par exemple.<sup>24</sup> »

Concept qui traverse le XX<sup>e</sup> siècle, le transnational passe d'un champ d'études (économique, relations internationales, etc.) à l'autre pour être finalement rénové dans les années quatre-vingt par les *cultural studies* et l'anthropologie des migrations<sup>25</sup>. Dans cette recherche le transnational est par essence lié à la dimension exilique de la création syrienne. Or dans les études des migrations, la notion de *transnational* porte en son sein une ambiguïté : elle est un moyen pour certains chercheurs de se défaire de l'État-nation comme prénotion dans leurs approches en mettant en exergue des migrants qui s'impliquent dans deux pays ; pour d'autres il s'agit de souligner les stratégies de conservation du lien avec le pays d'origine<sup>26</sup>. L'analyse présentée ici s'affranchit de cette dualité pour revenir principalement sur la création d'un espace de création sans attaches géographiques prédéfinies. Les artistes sont abordés dans leur mobilité sans chercher à présumer de leurs stratégies d'installation. En effet, l'extrême proximité temporelle des événements impose cette myopie. L'enquête se déroule à peine deux ans après l'arrivée des premiers artistes au Liban et/ou en Allemagne, ils expriment souvent le flou que représente l'avenir au moment de nos rencontres. Cette recherche concerne donc plus une période de transition qu'un état stable pour les artistes, il est nécessaire de restituer la dynamique du mouvement sans essayer de fixer les acteurs dans des positions géographiques.

---

<sup>24</sup> Sapiro, Gisèle, Tristan Leperlier et Mohamed Amine Brahimi, « Qu'est-ce qu'un champ intellectuel transnational ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 224, n° 4, 2018, p. 8.

<sup>25</sup> Saunier, Pierre-Yves, « Transnationalism », in Iriye, Akira et Pierre-Yves Saunier (dir.), *The Palgrave Dictionary of Transnational History*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009, p. 1052.

<sup>26</sup> Green, Nancy, « Le transnationalisme et ses limites : le champ de l'histoire des migrations », in Zúñiga, Jean-Paul (éd), *Pratiques du transnational. Terrains, preuves, limites*, Paris : La Bibliothèque du Centre de recherches historiques, 2011, p. 207.

Pour cela, l'utilisation d'une approche sociologique en champ permet de s'extraire de cette impasse en donnant à voir les logiques de placement et les enjeux qui émergent dans la mobilité.

## 2.4 Le champ à l'épreuve du transnational

La transnationalisation du concept de champ n'est pas sans provoquer un ensemble de questionnements théoriques. Mais comme le rappelle Gisèle Sapiro, il est souvent imputé à l'outillage bourdieusien un nationalisme méthodologique alors que ce dernier n'évoque nulle part la nécessaire circonscription du champ au national<sup>27</sup>. La chercheuse démontre d'ailleurs que cette inscription nationale est un fait historique lié au rôle des États-nations dans la formation des champs qui tend à cacher parfois le rôle de l'international, notamment dans la circulation des modèles nationalistes<sup>28</sup>. Aujourd'hui, de nombreuses études mettent le champ à l'épreuve du global<sup>29</sup>.

Larissa Buchholz va plus loin en proposant non d'examiner *si* le modèle bourdieusien s'accommode du transnational mais *comment*<sup>30</sup>. Elle démontre qu'il est possible de l'adapter en opérant une mise à l'échelle des concepts hors des considérations nationales. Ce qu'elle effectue avec le concept d'*autonomie* qui permet de différencier un champ d'un autre espace social, c'est-à-dire l'apparition d'enjeux propres à une activité, que tous les acteurs maîtrisent et qui ne peuvent s'assimiler à des logiques extérieures. Ces logiques externes (du fait de l'inscription d'un champ dans la sphère sociale, on parle d'*autonomie relative*) sont au contraire retraduites dans la logique du champ. Plus l'autonomie d'un champ est importante, plus les contraintes extérieures sont diffractées à l'intérieur<sup>31</sup>. Ainsi dans son analyse d'un champ artistique global, Buchholz pointe l'apparition d'une autonomie spécifique, qu'elle qualifie de *verticale*, qui permet à ce champ global d'être *relativement autonome* des logiques des différents champs artistiques nationaux<sup>32</sup>. Elle identifie trois mécanismes qui soutiennent cette autonomie verticale :

---

<sup>27</sup> Sapiro, Gisèle, « Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°. 200, 2013, p. 70.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>29</sup> Deux numéros récents d'*Actes de la recherche en sciences sociales* ont pris pour objet l'étude du champ dans sa confrontation au transnational : « Champs intellectuels transnationaux » (n°224, 2018), « La culture entre rationalisation et mondialisation » (n°206-207, 2015).

<sup>30</sup> Buchholz, Larissa, « What Is a Global Field? Theorizing Fields beyond the Nation-State », *The Sociological Review*, vol. 64, n° 2, 2016, p. 34.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 41.

« (a) The formation of global institutions for cross-border exchange; (b) the rise and institutionalization of a field-specific global discourse; (c) the rise of genuinely global evaluation mechanisms, which I conceptualize as institutional forms of transnational or global capital<sup>33</sup>. »

Il me semble que ce processus d'autonomisation d'un champ de l'art global trouve une application intéressante pour le cas syrien. En effet, il s'agit de démontrer, dans le cadre de l'hypothèse de l'émergence d'un champ artistique syrien transnational, d'abord l'autonomisation d'un espace artistique des autres sphères sociales de l'exil syrien, c'est-à-dire sa spécificité ou sa différenciation. Mais dans un second temps, cet espace gagne une autonomie *verticale* en s'émancipant à la fois des logiques du champ national syrien et de celles des pays d'accueil. Il ne s'agit pas de présumer de la longévité d'une telle situation, mais de projeter un nouvel éclairage sur les premiers effets de l'exil lorsqu'ils touchent un milieu artistique situé en périphérie des centres artistiques mondiaux. Cette seconde hypothèse éclaire les différentes logiques de transitions géographiques et symboliques des artistes de la génération étudiée. Les discours et critiques portés par les artistes dans l'exil traduisent l'apparition d'un capital spécifique mais également le renouvellement du *sens du jeu* dans le sens de l'appréhension d'enjeux propres au milieu artistique syrien qui s'est déplacé. Ces enjeux influencent également les pratiques créatives en elles-mêmes.

## 2.5 Théâtre documentaire ou art contemporain syrien ?

Le choix d'aborder la culture syrienne par ses producteurs plutôt que par ses œuvres renseigne au final sur le renouveau des positions et pratiques créatives. Les discours sur ces pratiques et leur observation *in situ* m'ont permis de constater la place qu'a gagnée la dimension documentaire dans la production dramatique, voire dans la création syrienne plus globalement. Ce concept artistique résiste à l'objectivation et ne peut pas être appréhendé uniquement dans son opposition avec le caractère fictionnel d'une œuvre (on parle par exemple de fiction documentaire). Le documentaire est tout d'abord un système générateur, un *dispositif*<sup>34</sup>, qui permet d'étudier la construction de l'œuvre au niveau du fond, de la forme et de la position

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>34</sup> « La notion de dispositif est ici centrale. A la fois machine et machination (au sens de la mécanique grecque), tout dispositif vise à produire des effets spécifiques. Cet « agencement des pièces d'un mécanisme » est d'emblée un système générateur qui structure l'expérience sensible chaque fois de façon originale. Plus qu'une simple organisation technique, le dispositif met en jeu différentes instances énonciatrices ou figuratives, engage des situations institutionnelles comme des procès de perception. » Duguet, Anne-Marie, « Dispositifs », *Communications*, n° 48, 1988, p. 226.

qu'adopte l'artiste vis-à-vis du réel<sup>35</sup>. L'aspect documentaire des créations scéniques syriennes contemporaines renvoie à une histoire du théâtre. Le théâtre documentaire existe au moins depuis les années 1920 et connaît des renouveaux et redéfinitions tout au long du siècle, avec notamment la préface « Notes sur le théâtre documentaire » que le dramaturge allemand Peter Weiss (1916-1982) écrit en 1968 à sa pièce *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*<sup>36</sup>.

« Weiss écrivait dans un « monde divisé », les divisions dans les années 1990-2000 ne sont plus les mêmes. Le théâtre documentaire n'est pas sorti indemne de la transformation du monde et de ce que le socialisme réel avait (vite) fini par incarner. De toute évidence, deux éléments majeurs témoignent de l'écart. D'une part, l'exemplarité des faits, précisément : si un système est montré, la révélation de la logique interne qui l'organise (l'impérialisme, par exemple) n'est plus première dans le projet. Comptent les faits, scrupuleusement rapportés – et les représentations que charrient les faits, dimension cruciale chez Kaegi [*metteur en scène suisse né en 1972 et fondateur du collectif de théâtre Rimini Protokoll, notre ajout*] par exemple. *In fine*, il ne s'agit plus tant de faire apparaître un « schéma modèle » des événements actuels qu'un épisode emblématique<sup>37</sup>. »

Le nouveau théâtre documentaire (parfois qualifié de néo-documentaire<sup>38</sup>) des années 2000 tend à s'émanciper d'une logique de dénonciation pour aller vers un espace de subjectivité. Cette pratique permet d'envisager le renouveau de la création scénique syrienne sous un angle qui s'émancipe à la fois de la logique de politisation des œuvres et d'une lecture uniquement interne pour embrasser le processus créatif plus largement. Dans un second temps, l'hypothèse d'un *art documentaire*, qui dépasse « le seul champ de l'image indicielle<sup>39</sup> », éclaire les rapports qu'entretient la création syrienne d'après-2011 avec l'art contemporain mondial. Ce dernier est envisagé, pour reprendre l'analyse de Nathalie Heinich, comme un changement de *paradigme* c'est-à-dire « une structuration générale des conceptions admises à un moment donné du temps

---

<sup>35</sup> Caillet, Aline, *Dispositifs critiques : le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 29.

<sup>36</sup> Ververopoulou, Zoé, « La réalité en direct, l'actualité en spectacle (vivant) », *Communication* [En ligne], vol. 34, n° 2, 2017, § 5, disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/communication/7245>.

<sup>37</sup> Neveux, Olivier, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris : La Découverte, 2013, p. 113.

<sup>38</sup> Kempf, Lucie et Tania Moguilevskaia (éd.), *Le théâtre néo-documentaire. Résurgence ou invention ?* Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2013.

<sup>39</sup> Caillet, Aline et Frédéric Pouillaude, « Introduction. L'hypothèse d'un art documentaire » in Caillet, Aline et Frédéric Pouillaude (éd.), *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 7.

à propos d'un domaine de l'activité humaine : non en tant que modèle commun – car la notion de modèle sous-entend qu'on le suive consciemment – qu'un socle cognitif partagé par tous.<sup>40</sup> » Cette définition souple s'écarte d'une approche temporelle où le *contemporain* arrive après le *moderne*. Plusieurs théoriciens identifient alors un *tournant documentaire* dans la production contemporaine qui ne se résume pas à un changement de format mais qui renvoie à la manière dont l'artiste repense sa relation avec le public et son rôle dans la société<sup>41</sup>.

Ainsi la dimension documentaire qui gagne la dramaturgie syrienne après la révolution permet d'interroger la création à deux niveaux. D'abord en termes de pratique des artistes envers un réel surchargé de faits. L'hypothèse envisagée est alors que cette méthodologie de création recouvre une modalité d'engagement dans l'œuvre. Dans un second temps il s'agit d'observer en quoi cette pratique fait écho au paradigme contemporain et ouvre l'accès au monde de l'art international à ces artistes jusqu'alors invisibles. Au final, cette analyse questionne le printemps syrien non pas uniquement comme opportunité créative et de placement pour des jeunes artistes dans un champ transnational, mais également comme accès de cette nouvelle production à des circuits de reconnaissance globaux de par l'évolution de ses pratiques de création. Par ailleurs, cette analyse s'extrait d'une approche binaire dominant *versus* dominé. En effet, ce dernier angle d'observation touche en creux les procès de mondialisation artistique. Cependant, l'analyse ne place pas la focale sur la réaction des artistes face à un modèle créatif hégémonique<sup>42</sup>. Il ne s'agit pas d'étudier l'import d'une grammaire créative exogène dans la production contemporaine syrienne mais au contraire de redonner à l'artiste syrien toute son agentivité en considérant les différents niveaux dans lesquels il évolue.

### 3 Organisation du propos

En définitive, ces trois perspectives d'approches par le champ artistique, la migration de ses acteurs et le renouveau des pratiques dramatiques nourrissent l'examen du matériau récolté au long des différentes enquêtes de terrain menées de juillet 2014 à octobre 2016. Elles permettent de saisir comment une génération de promotions du conservatoire de théâtre de Damas passe

---

<sup>40</sup> Heinich, Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris : Gallimard, 2014, p. 42.

<sup>41</sup> Enwezor, Okwui, « Documentary/Vérité: Bio-Politics, Human Rights and the Figure of "Truth" in Contemporary Art », *Australian and New Zealand Journal of Art*, vol. 5, n° 1, 2004 ; Steyerl Hito, « The Politics of Truth. Documentarism in the Art Field » [en ligne], *Springerlin*, vol. 3, n° 3, 2003, disponible à l'adresse : <https://www.springerlin.at/en/2003/3/politik-der-wahrheit/>.

<sup>42</sup> Boissier, Annabelle, « De l'art moderne à l'art contemporain : un transfert de monopole dans le monde de l'art thaïlandais », *Aséanie : sciences humaines en Asie du Sud-Est*, n° 24, 2009, p. 107.



de la marge du champ artistique syrien au centre de celui qui se redéfinit en exil. Mon analyse remet en perspective (partie I) la création syrienne dans les années 2000 notamment à la suite des mutations dans le monde de l'art qu'entraîne la transmission de pouvoir au sein de la famille de l'autocrate, du père au fils. Durant ce redéploiement autoritaire, moment de fin d'études pour la génération abordée, un ensemble d'expériences artistiques façonne leur appréhension du jeu artistique et éclaire certaines logiques de positionnement et de production dans la révolution en 2011 (Partie II). Mais c'est dans l'exil libanais que ces jeunes artistes gagnent en visibilité (partie III). Le capital qu'ils accumulent leur ouvre (ou pas) des perspectives d'installation en Europe. En inversant le point d'observation et en se plaçant à l'arrivée, à Berlin, il est possible d'observer des concurrences artistiques dans lesquelles l'exil joue un rôle de premier plan. En dernier lieu, et après avoir campé un cadre historique et géographique pour cette création dramatique contemporaine, j'aborde des parcours artistiques dans leur diachronie (partie IV). L'analyse met alors en exergue la pratique d'un théâtre documentaire dans un contexte imprégné de traces et de témoignages. Elle revient ensuite sur les liens que cette production tisse avec des institutions de l'art contemporain global. À chaque étape de la restitution, des acteurs de la culture syrienne contemporaine sont identifiés et leur parcours détaillé dans des encadrés biographiques.



**Partie I : La création artistique  
syrienne en contexte  
autoritaire**



# Introduction de la partie I

Les Syriens vivent depuis 1970 avec l'image de Hafez Al Assad collée à la rétine. Le président apparaît partout : sur les murs, les briquets, en premières pages des livres scolaires, sur les parebrises des taxis, à l'entrée de chaque village sous la forme de bustes et même sur les corps en tatouages ! En 2009, à la faculté de Lettres arabes de l'université de Damas, je découvre que le cours de rhétorique (*balāġa*) qui est donné en première année de licence s'appuie sur certains des discours du président au milieu de passages du Coran et de sermons de personnages historiques. Ce culte de la personnalité change pourtant dans les années 2000, des campagnes pour la propreté apparaissent sur les panneaux publicitaires, remplaçant peu à peu les images souhaitant long règne à Bachar Al Assad, le fils et successeur du dictateur. Damas, ville vitrine du pouvoir, tente de gommer les signes trop visibles de l'autoritarisme et notamment ceux autour du culte du président. Il s'agit de renvoyer une image moderne du pays qui accompagne un changement dans la gestion des affaires internes et de l'orientation de la diplomatie syrienne. Une nouvelle ère de l'autoritarisme est censée s'être ouverte à la suite de la transmission du pouvoir. Cette mise en scène de la modernité paraît crédible dans la capitale mais elle ne l'est pas partout. La révolte de 2011 prendra d'ailleurs racine dans des villes de province déclassées qui paient les frais d'une politique très centralisée autour de Damas.

L'arrivée dans le monde de l'art d'une nouvelle génération de créateurs, qui constitue l'objet principal de ma recherche, s'effectue dans ce contexte qui donne l'impression d'une réelle évolution. Pour appréhender leurs trajectoires actuelles, il est nécessaire de dépeindre dans un premier temps l'environnement professionnel et artistique dans lequel ils évoluent. J'ai l'occasion de rencontrer certains artistes dès l'automne 2009 à Damas. Si mes observations de l'époque me permettent de donner corps à cette description, je m'appuie avant tout sur les entretiens, réalisés à partir de 2014, durant lesquels les artistes retracent leurs parcours professionnels. En me concentrant sur la génération émergente, j'ai récolté peu de récits des générations précédentes. Pour proposer une analyse contrastée, je m'appuie alors sur des travaux de recherches qui ont porté sur l'art syrien à cette époque et qui ne sont pas spécifiquement orientés vers le théâtre. Les chercheuses (en grande majorité des femmes) ont très souvent adopté une focale qui interroge la négociation du politique et de la dissidence dans les œuvres. Il faut rappeler que nous sommes face à des producteurs qui créent dans un contexte autoritaire relativement stable depuis quatre décennies. Mon approche de l'histoire culturelle

syrienne des années 2000 est ainsi influencée par cet angle d'observation à la frontière du politique.

Dans leurs récits, les jeunes artistes que je rencontre font systématiquement mention d'une position d'artiste *indépendant* (*fannān mustaqill*). Je considère dans un premier temps avoir affaire à une reconstruction *a posteriori* des trajectoires dans un moment, l'après-2011, où il est peu valorisé d'afficher une proximité passée avec les instances du régime. Il serait donc de bon ton d'avancer une forme d'autonomie. Pourtant, les recherches menées dans d'autres domaines de l'art syrien à cette époque avancent également une notion d'indépendance qui semble empruntée au discours des acteurs. L'analyse que mène Charlotte Bank sur les arts plastiques est particulièrement claire :

« When I refer to “independent” structures, I do not necessarily mean dissident. I use the term “independent” for structures set up by private persons with the aim of enabling aspects of artistic activity that were not given a space within the circuit of the state sponsored, official art world. While these aspects might include expressions critical of the social or political status quo, this is not necessarily the primary raison d'être of these structures. It is important here to not fall into the trap of seeing independent artistic and cultural activity as per se diametrically opposed to official culture.<sup>43</sup> »

L'indépendance ainsi comprise est en premier lieu en rapport avec un aspect institutionnel : elle s'oppose à un circuit officiel. Pour la chercheuse, elle n'est pas directement liée à une position politique particulière. Les travaux de Cécile Boëx sur les cinéastes de l'Organisme Général du Cinéma, une institution publique rattachée au Ministère de la Culture, confirment des parcours de dissidence et de contestation au sein même de cette structure<sup>44</sup>. Dans le cas des jeunes artistes du théâtre qui se qualifient d'indépendants, il n'est à aucun moment fait référence aux catégories d'artiste engagé (*fannān multazim*) ou opposant (*mu'arid*). Des catégories qui ont pourtant gagné un sens nouveau après la révolution de 2011. L'indépendance reflète donc un pôle qui mobilise des ressources hors du circuit étatique, mais la notion traduit également une transformation de la posture créative qu'adopte l'artiste vis-à-vis du pouvoir en place. La formulation d'une telle hypothèse se fonde sur un environnement politique qui connaît en 2000 des transformations qui peuvent désormais paraître dérisoires à l'aune du printemps syrien, mais qui influencent en profondeur les trajectoires des jeunes artistes.

---

<sup>43</sup> Bank, Charlotte, « The Contemporary Art Scene in Syria 2000 - 2010: Between the Legacy of Social Critique and a Contemporary Artistic Movement in the Arab World », Thèse de Doctorat, Université de Genève, 2017, p. 55.

<sup>44</sup> Boëx, Cécile, *op.cit.*, 2011, p. 97.

À cette époque, la Syrie ne fait pas l'objet d'une attention médiatique importante, le monde semble avoir oublié ce pays. En France, il est systématiquement nécessaire de rappeler, quand je parle de Syrie, qu'elle a été sous mandat français et que les frontières syro-irakienne et syro-jordanienne, en partie rectilignes, résultent du partage colonial entre la France et l'Angleterre à la sortie de la première Guerre Mondiale. Cependant, les années 2000 sont un tournant pour la visibilité du pays. D'abord dans les retombées des attentats du 11 septembre 2001 où la politique belliqueuse du président américain George Bush inscrit la Syrie dans « l'axe du mal »<sup>45</sup>. Ensuite avec l'arrivée au pouvoir de Bachar Al Assad qui entreprend de redorer l'image du pays à l'étranger. Le jeune dictateur, qui s'affiche comme réformiste, devient fréquentable. Il est invité au défilé du 14 juillet 2008 sous la présidence de Nicolas Sarkozy. La transmission du pouvoir à la tête de l'autoritarisme syrien n'a pas que des impacts en termes diplomatiques, bien que ce soit là un des objectifs poursuivis, elle entraîne aussi des transformations internes.

L'illusion réformiste que le nouveau président incarne fonctionne et provoque une mobilisation d'intellectuels qui tentent, dans le moment de la succession, de se constituer en force de proposition pour un changement de système politique. Ce « printemps de Damas » est très vite réprimé et marque les limites de ce qui est tolérable pour le régime. Au final, les évolutions politiques sont modestes, les politologues évoquent la *mise à jour* (*upgrading*) de l'autoritarisme<sup>46</sup> ou son *redéploiement*<sup>47</sup>. Dans tous ces cas de figure, le pouvoir continue d'avoir la mainmise sur le pays. Cependant, il entre dans une nouvelle phase de *libéralisation économique sous contrôle* qui agit bel et bien sur le contrat autoritaire<sup>48</sup>.

« Par corollaire, dimensions politique et économique sont inextricablement liées. L'ouverture syrienne (*infatih*) ne vise nullement à transformer le fonctionnement de l'économie en tirant profit de l'éthique capitaliste d'un certain nombre d'acteurs, mais bien plutôt à s'aider du privé auquel des secteurs sont progressivement ouverts en externalisant les difficultés vers le privé, faute d'autres alternatives. Le secteur privé intervient d'abord en périphérie dans des activités de service (entreprises mixtes, tourisme) ou dans les zones d'ombre de l'intervention étatique (agriculture, investissement industriel lié au tourisme). L'affaiblissement des capacités financières de l'État accroît ces trous noirs de l'économie étatisée pour finir par donner une

---

<sup>45</sup> Droz-Vincent, Philippe, *Moyen-Orient : pouvoirs autoritaires, sociétés bloquées*, Paris : Presses Universitaires de France, 2004, p. 304.

<sup>46</sup> Hinnebusch, Raymond, « Syria: from 'Authoritarian Upgrading' to Revolution? », *International Affairs*, vol. 88, n° 1, 2012.

<sup>47</sup> Ruiz de Elvira Carrascal, Laura, « Associations de bienfaisance et ingénieries politiques dans la Syrie de Bachar al-Assad : Émergence d'une société civile autonome et retrait de l'État ? », Thèse de Doctorat, EHESS, Universidad Autónoma de Madrid, 2013.

<sup>48</sup> Picard, Elizabeth, « Syrie : la coalition autoritaire fait de la résistance », *Politique étrangère*, 2005, n°4, p. 760.

place prépondérante au privé dans l'investissement industriel productif ou le commerce extérieur. L'impossibilité de poser les véritables problèmes laisse place à des bricolages informels : l'État cède certains pans du secteur public pour résoudre des problèmes insurmontables et le secteur privé les fait fonctionner au prix d'une corruption généralisée.<sup>49</sup> »

Les mesures économiques prises par le régime cachent une réorganisation du contrôle autoritaire sous couvert de modernisation. S'il existe une opposition politique qui n'est pas dupe, Bachar Al Assad est vu comme un jeune dictateur éclairé (il n'a que trente-quatre ans au moment de sa prise de pouvoir) qui se bat à la fois contre la corruption endémique de l'État et contre une société traditionnelle et conservatrice. Ce discours rencontre un certain écho dans les milieux de la culture, en particulier dans le monde de la série télévisée qui se perçoit en élite progressiste.

« Syrian drama makers see their TV work as committed to a project of *tanwir* [dans le sens d'*illuminer* ce qui fait directement référence à la philosophie des Lumières, *ma traduction*], that is an effort to guide Syrian society toward progress through a gradual process engineered and managed by cultural elites. This *tanwiri* commitment is aligned with Bashar al-Asad's vision of political reforms [...] Such a vision is evident throughout the 2000s in *tanwir*-inspired Syrian *musalsalat* [les séries télévisées, *ma traduction*], which had pointed at social evils like corruption, sectarianism, religious intolerance, and extremism as the main justifications for an enlightened minority to rule over an allegedly backward society, to help the latter overcome its own "backwardness"; and eventually to achieve political reforms.<sup>50</sup> »

Ainsi, sans présumer dans le cas des jeunes artistes du théâtre d'un alignement de la pensée sur la nouvelle rhétorique du régime, le changement de règne transforme la position des acteurs de la culture vis-à-vis de leur société. D'une posture d'opposition qui a pu être portée par leurs aînés (il faut rappeler que tous n'ont pas été dans l'opposition, certains ont même directement soutenu le régime), les jeunes artistes orientent leurs critiques vers le social plutôt que le politique. Le régime a réaffirmé sa mainmise sur l'expression politique avec l'épisode du printemps de Damas et a paradoxalement desserré la vis pour les artistes, Boëx évoque une « détente sélective »<sup>51</sup>. Certains intellectuels opposants font ainsi le choix de rediriger leur engagement vers l'espace culturel qui apparaît comme un lieu susceptible de changement.

---

<sup>49</sup> Droz-Vincent, *op.cit.*, 2004, p. 253.

<sup>50</sup> Della Ratta, Donatella, « The "whisper Strategy": How Syrian Drama Makers shape television fiction in the context of authoritarianism and commodification » in Salamandra, Christa et Leif Stenberg (éd.), *Syria from reform to revolt*, vol. 2, New York : Syracuse University Press, 2015, p. 54.

<sup>51</sup> Boëx, Cécile, *op.cit.*, 2011, p. 97.



Ainsi l'hypothèse d'un changement de posture chez les artistes, d'*opposant* à *indépendant*, reflète deux aspects qui ont trait à un environnement politique et structurel mouvant. L'avènement d'une nouvelle génération du théâtre est marqué par cette situation qui redéfinit un *sens du jeu* artistique au niveau des enjeux éthiques et formels. Cette position est au fondement de la réussite actuelle de ces jeunes producteurs. En effet, ce sont les artistes qui se positionnent de la sorte qui sont les plus prompts à émerger dans l'après-printemps syrien, ce que nous aborderons dans les parties suivantes.

Cette partie est un panorama synchronique de la création artistique syrienne. Elle pose des jalons historiques et institutionnels à l'espace dans lequel va émerger et évoluer la génération d'artistes du théâtre qui sera abordée en deuxième partie. L'ancrage géographique correspond principalement au territoire syrien : bien que des passerelles avec l'étranger existent, en particulier pour les artistes installés, elles sont limitées pour les nouveaux entrants. Le premier chapitre retrace l'histoire culturelle syrienne après l'indépendance et notamment l'institutionnalisation de la culture. Il s'agit de lier les réformes qu'amène le jeune dictateur avec l'évolution des possibles artistiques. Un second chapitre revient plus spécifiquement sur la scène théâtrale syrienne pour dessiner la cartographie des organismes et mécènes qui interagissent avec le milieu des arts scéniques dans les années 2000.



# Chapitre I : La production culturelle sous les Assad

Dès l'indépendance de la Syrie du mandat français en 1946, la culture devient un enjeu politique. Le milieu de la culture, pas encore structuré par une instance nationale, est un vivier pour la pensée nationaliste arabe<sup>52</sup>. Il est dominé par les producteurs littéraires. L'union avec l'Égypte nassérienne en 1958, la République arabe unie (RAU), est déterminante dans l'organisation de la culture au niveau étatique. Elle permet d'importer un modèle centralisé de la gestion culturelle avec la création en 1959 du ministère de la Culture et de la Guidance nationale. La culture devient officiellement un vecteur de diffusion d'un message idéologique nationaliste arabe au service de la cause nationale<sup>53</sup>. Le ministère est également le mécène principal en fournissant moyens et espaces aux artistes. C'est à cette période qu'il met en place les premiers instituts de professionnalisation des artistes : instituts arabes de musique à Alep et à Damas (1961), faculté des Beaux-Arts (1960). La fin de la RAU en septembre 1961 ne remet pas en cause fondamentalement le rôle de soutien que le ministère joue auprès des artistes et son orientation idéologique nationaliste<sup>54</sup>.

La culture est inscrite comme un axe fondamental dans la constitution du parti Baath qui prend le pouvoir en 1963. Le Ministère continue d'être le médium qui organise la production artistique en accord avec l'idéologie du parti. Mais, comme le signale Cécile Boëx, les producteurs culturels ne se construisent pas dans un premier temps contre cette logique centralisatrice mais plutôt en coopération avec le projet politique d'élaboration d'une culture nationale<sup>55</sup>. Le Baath dispose d'une aile militaire qui gagne en importance sur le civil et devient rapidement véritable détentrice du pouvoir politique. Cependant, une convergence existe avec les producteurs culturels, plutôt d'obédience communiste, qui adhèrent au projet de progrès social et d'identité arabe<sup>56</sup>. La politisation de la culture peut ainsi s'effectuer par le biais de l'institution étatique. Cependant, l'autoritarisme qui se renforce provoque une scission progressive des artistes et gens de lettres avec l'institution étatique qui apparaît comme un organe de censure. Un double système de censure existe : une s'exerce à priori, dans une

---

<sup>52</sup> Ce qui suit s'appuie principalement sur la mise en perspective historique de la culture syrienne qu'a menée Cécile Boëx dans le premier chapitre de sa thèse. *Op.cit.*, 2011, p. 61.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 76.

logique préventive, par les institutions qui encadrent la production artistique ; l'autre est répressive, portée par les instances de la Sureté et les services de sécurité<sup>57</sup>. La production culturelle nationale n'est toutefois pas enkystée dans un modèle unique de création, elle s'inscrit dans une relation complexe avec le pouvoir en jouant avec les frontières de ce qui est permis.

L'institutionnalisation de la culture passe également par d'autres biais. Malgré un appauvrissement de la production journalistique, les trois quotidiens d'information autorisés consacrent chaque jour un cinquième de leurs feuilles aux analyses et critiques culturelles<sup>58</sup>. En parallèle, deux institutions ont un rôle important dans le champ artistique. Le syndicat des artistes (*Niqābat al-fannānīn*, qui inclue des artistes de différents domaines et pas que les plasticiens) fondé en 1963, est une organisation corporatiste sous la tutelle du ministère de la Culture<sup>59</sup>. L'Union des écrivains arabes (*Ittiḥād al-kuttāb al-'arab*, 1969) est placée sous la direction du ministère de l'Information. Elle illustre la volonté du parti au pouvoir de réguler une profession qui a joué un rôle moteur dans l'élaboration de la pensée nationaliste<sup>60</sup>. L'organisme fait également office de maison d'édition. Les auteurs, bien qu'y étant majoritairement affiliés, ne consentent pas tous à coopérer avec cette institution qui met clairement en avant sa proximité avec la rhétorique du régime.

L'arrivée au pouvoir de Hafez Al Assad en 1970 par un coup d'État marque la fin du processus de structuration de la production culturelle au niveau national. Son règne annonce une consolidation de l'autoritarisme et s'appuie sur une réorientation idéologique vers l'unité nationale<sup>61</sup>. Le régime met en place une forme de pluralisme économique qui favorise l'émergence d'un secteur privé qui lui est directement rattaché par des liens familiaux, claniques ou clientélistes. C'est dans ce contexte que deux types de productions culturelles se différencient. Une production de divertissement, portée par ce secteur privé proche du pouvoir, que les gens de la culture considèrent comme médiocre ; une production noble, investie d'une mission, soutenue par les institutions étatiques<sup>62</sup>. C'est le paradoxe d'un secteur public qui permet de s'affranchir des contraintes du marché et favorise parfois un renouveau culturel, mais qui plonge les artistes dans une négociation avec les responsables officiels et avec le cadre

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>58</sup> Vial, Charles, « La littérature contemporaine en Syrie », in Raymond, André (éd.), *La Syrie d'aujourd'hui*, Aix-en-Provence : Institut de recherches et d'études sur les mondes arabes et musulmans, 1980, p. 411.

<sup>59</sup> Boëx, Cécile, *op.cit.*, 2011, p. 71.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 72-73.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 82-83.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 74.

administratif bureaucratique<sup>63</sup>. Ces négociations se complexifient à mesure que l'autoritarisme du régime se renforce. Ainsi, durant cette première décennie assadienne les structures publiques de la culture et les procédures se consolident.

Alors que le début des années 1970 représente plutôt un moment de croissance économique, la seconde moitié est marquée par la récession et par une mobilisation progressive de l'opposition laïque et islamiste. En 1979, le pan armé des Frères Musulmans, une des principales forces politiques d'opposition, s'engage dans des combats urbains de basse intensité qui l'opposent avec les forces des renseignements à Alep<sup>64</sup>. L'année 1980 voit cet affrontement armé se doubler d'une vague de contestation civile. Assad échappe à un attentat la même année ; en représailles, des centaines de prisonniers de Palmyre, lieu d'enfermement des opposants politiques et en particulier ceux associés à la mouvance frériste, sont massacrés par un corps d'élite de l'armée. L'appartenance aux Frères devient passible de la peine capitale. En février 1982, la ville de Hama s'insurge contre le régime et appelle au soulèvement armé dans toutes les villes de Syrie. Immédiatement, l'armée encercle la ville et massacre les insurgés et ses habitants. Le chiffre de 25 000 morts est régulièrement avancé et c'est sans compter les viols et la destruction systématique de pans entiers de la ville. Devant l'horreur de Hama et la monstruosité du régime, la contestation cesse. Cette date marque le début d'une décennie de plomb en Syrie.

Dans le monde de la culture, l'impact est notable. D'un point de vue moral, la censure s'accroît pour essayer de ménager les susceptibilités conservatrices après une répression qui a principalement touché ces milieux. Par ailleurs, la récession économique touche le secteur privé qui cesse de subventionner la production de divertissement, notamment celle du cinéma. Les compagnies de théâtre autonomes disparaissent avec un public qui se raréfie<sup>65</sup>. L'État détient alors un monopole sur la culture qui n'empêche pas une certaine diversité dans les productions. Des administrateurs compétents jouent le rôle de médiateurs entre l'État et les artistes et négocient des marges de création. Ils permettent de contrôler le mécontentement dans le milieu de la culture, lieu par excellence de politisation<sup>66</sup>.

À partir des années 1980, des artistes sont recrutés à la tête d'organismes dépendant du ministère de la Culture (direction des théâtres et de la musique, Organisme général du cinéma)

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>64</sup> Rey, Matthieu, *Histoire de la Syrie (XIXe-XXIe siècle)*, Paris : Fayard, 2018, p. 259.

<sup>65</sup> Boëx, Cécile, *op.cit.*, 2011, p. 90.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 91.

quand bien même ils ne sont pas affiliés au Baath. Sans véritable pouvoir décisionnel, ces organismes sont minés par un fonctionnement bureaucratique qui rend difficile leur prise en main. Ces nominations permettent au pouvoir de montrer une forme de gratification et de reconnaissance d'un parcours artistique, elles rétribuent des carrières qui se sont tenues à l'écart de prises de positions publiques contestataires<sup>67</sup>. Apparaît ainsi une catégorie de personnalités de la culture qui bénéficient à la fois d'une légitimité au sein du milieu artistique et aux yeux de l'État.

L'année 1990 voit l'économie repartir, le pouvoir tente de juguler la crise en effectuant une vague de libéralisations économiques. Il ne s'agit pas d'un programme proprement libéral, mais plutôt d'une « décompression » qui permet l'investissement dans de nouveaux secteurs<sup>68</sup>. Les bénéficiaires sont principalement des urbains, des ensembles entiers du territoire continuent de vivre dans la précarité. Dans le milieu de la culture, on assiste à la constitution d'une industrie de la série télévisée très lucrative (le *drāmā*). Les compagnies de production, dirigées par des hommes d'affaires proches du régime, bénéficient de l'essor des chaînes satellitaires arabes et d'une consommation de séries accrue dans les pays du Golfe<sup>69</sup>. Les opportunités de travail concernent différents domaines artistiques : scénaristes, cinéastes, cameramen, acteurs, etc. Le *star-system* qu'elles génèrent puise dans la génération d'acteurs qui arrive sur le marché dans les années 1990. Les salaires proposés sont largement supérieurs à ceux du secteur public mais cette pratique reste associée à une qualité artistique médiocre. Alors que la décennie précédente avait été particulièrement morose pour les artistes syriens, les années 1990 redynamisent le champ.

## **1 Le tournant des années 2000 et le printemps de Damas**

Hafez Al Assad décède en juin 2000. Il avait, dès les années 1980 et les premiers signes d'une santé vacillante, commencé de préparer son ainé Bassel Al Assad à sa succession. Ce dernier se tue au volant en janvier 1994. Son second fils, Bachar Al Assad est rapatrié en Syrie, après des études d'ophtalmologie à Londres. À trente-quatre ans, il prend la suite de son père et est élu par plébiscite en juillet 2000. Si certains membres de la vieille garde politique garantissent

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>68</sup> Belhadj, Souhaïl, *La Syrie de Bashar al-Assad : anatomie d'un régime autoritaire*, Paris : Belin, 2013, p. 81.

<sup>69</sup> Boëx, Cécile, *op.cit.*, 2011, p. 99.

la succession, le nouveau président continue l'effort patient débuté dès les années 1990 d'écarter progressivement les figures qui pourraient résister. Comme le remarquait Élisabeth Picard, ce n'est pas une jeune garde qui arriverait au pouvoir pour reconstituer une coalition autoritaire qu'une ouverture limitée dans l'optique de la modernisation du régime<sup>70</sup>. Le pouvoir jusqu'alors entièrement sous la férule du père, se morcelle sous le fils et résulte d'un rapport de force entre factions au pouvoir. Bachar Al Assad compose avec les intérêts de chaque partie en présence pour assoir son autorité.

Cependant, le moment de succession suscite aussi un espoir de changement dans les milieux de l'opposition. Au discours prônant une ouverture que porte le jeune dictateur lors de son investiture, un ensemble d'intellectuels répond par l'impulsion d'une dynamique de réflexion qui vise à contribuer aux transformations politiques annoncées<sup>71</sup>. Plusieurs espaces de discussions non officiellement autorisés surgissent principalement dans la capitale (et s'étendent aux villes principales du pays) et cherchent à reconstituer une logique de société civile, nouvelle modalité d'engagement pour l'intellectuel syrien<sup>72</sup>. Le concept est apparu dans le lexique syrien dans les années 90 après la chute du bloc soviétique<sup>73</sup>. Il avait été jusqu'à présent considéré comme l'apanage d'une tendance libérale rejetée par la gauche syrienne. Lors de la succession, ce milieu s'est imprégné de la culture de la société civile, le mouvement prend alors la forme de cercles de débat (*muntadā*) aussi appelés forums, où l'on discute de politique et d'organisation de la société en vue de définir des axes pour la démocratisation du pays. Il n'y a pas de véritable homogénéité idéologique, les personnalités leaders proviennent de différents secteurs de la société syrienne. Dans un premier temps tolérés par le pouvoir, le ton change avec la multiplication de ce type de mobilisation (plus de 250 forums ouverts) et le début de l'articulation du mouvement.

En septembre 2000, la « déclaration des 99 » signée par 99 personnalités, dont plusieurs du monde de la culture, appelle au changement de régime, à la fin de l'état d'urgence et à la libération des prisonniers politiques. Elle est publiée dans le *Safir* libanais (quotidien en langue arabe). Une seconde pétition paraît en janvier 2001, « le manifeste des 1000 », qui cherche à aller plus loin et propose un début de programme de constitution de comités sectoriels de la société civile<sup>74</sup>. Ce deuxième communiqué marque le début d'une division politico-stratégique

---

<sup>70</sup> Picard, Elizabeth, *op.cit.*, 2005, p. 768.

<sup>71</sup> Tayyara, Najati, « Chronique d'un printemps », *Confluences Méditerranée*, n° 44, 2003, p. 49.

<sup>72</sup> Droz-Vincent, Philippe, *op.cit.*, 2004, p. 227.

<sup>73</sup> Barout, Mohamed Jamal, « Le débat sur la société civile », *Confluences Méditerranée*, n° 44, 2003, p. 55.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 58.

des membres du mouvement naissant. À partir de février 2001, on observe un resserrement sécuritaire sur les espaces de conférences ouverts. Les figures dirigeantes sont arrêtées à l'automne 2001 et condamnées à de lourdes peines de prison<sup>75</sup>.

Tout au long de la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle, des mobilisations pétitionnaires sont portées par le terreau de société civile qui s'est constitué lors de l'épisode de l'arrivée de Bachar Al Assad au pouvoir, désormais désigné comme le printemps de Damas. Les prises de position dans l'espace public accompagnent des moments politiques comme l'invasion de l'Irak en 2003, l'anniversaire de l'accession du Baath au pouvoir en mars 2004, la crise libanaise et l'assassinat de Rafic Hariri en 2005. Si l'esprit du printemps perdure de manière épisodique, il divise le champ des opposants sur les positions à adopter entre une critique du système politique et la dénonciation du bellicisme américain qui menace l'intérêt national. En 2006, la déclaration « Beyrouth-Damas, Damas-Beyrouth » pour la reconnaissance de l'indépendance libanaise, est signée par des intellectuels syriens. En effet, Beyrouth, en plus de représenter une plateforme médiatique pour la mobilisation de l'opposition syrienne, est devenu un espace de repli pour ceux qui sont menacés. Les autorités syriennes craignent alors une jonction avec l'opposition libanaise qui ouvrirait une dimension internationale aux revendications syriennes, les signataires sont arrêtés<sup>76</sup>.

Cette dynamique de mobilisation reste très circonscrite à un petit milieu sans véritable assise populaire ni présence dans la bourgeoisie citadine. Elle permet d'éclairer la distance qui s'est établie entre la société et le reste d'une opposition, extrêmement morcelée et vieillissante qui n'arrive pas à dépasser des cadres d'analyse datés<sup>77</sup>. Pour les jeunes qui se mobiliseront dix ans plus tard, c'est un mouvement sans intérêt<sup>78</sup>. Toutefois, il met en exergue un tournant dans l'approche de la sphère publique pour la jeune élite. La mobilisation a marqué très clairement le renouveau des limites de la contestation en Syrie : les intellectuels de l'opposition retournent en prison ou s'exilent. Mais elle a permis l'émergence d'un discours politique autour de la constitution d'une « société civile » qui légitime une implication sociale qui dépasse une logique d'opposition politique (*mu'arada*). Ce concept est également réinvesti par le pouvoir qui tente, comme nous allons le voir, de forger sa société civile. Cet épisode politique façonne la position qu'adoptent les jeunes artistes qui arrivent sur le marché du travail dans la première

---

<sup>75</sup> Donati, Caroline, *L'exception syrienne : entre modernisation et résistance*, Paris : La Découverte, 2009, p. 313.

<sup>76</sup> *ibid.*, p. 319.

<sup>77</sup> Droz-Vincent, Philippe, *op.cit.*, 2004, p. 230.

<sup>78</sup> Rey, Matthieu, *op.cit.*, 2018, p. 293.



moitié des années 2000. Ils bénéficient également de l'élargissement d'un espace de production porté par des structures non étatiques dont l'implication dans le champ artistique augmente à l'issue de la politique de libéralisation économique qu'impulse le nouveau régime.

## 2 Une libéralisation sous contrôle

Bachar Al Assad joue la carte de la réforme et apparaît comme modernisateur aux yeux du monde. Il évoque le modèle chinois de libéralisation économique sous le contrôle du parti au pouvoir<sup>79</sup>. La priorité est donnée à l'économie et non à la démocratisation. Dès son avènement au pouvoir, un ensemble de mesures ouvrent des pans du monopole de l'État. Ainsi en 2001, l'enseignement supérieur est ouvert au secteur privé et des universités payantes apparaissent<sup>80</sup>. La même année, un décret autorise les banques privées régionales à investir le secteur bancaire. Cette dynamique de réforme est rapidement labélisée « économie sociale de marché ». Le concept est toutefois relativement vide de substance et de politiques économiques concrètes<sup>81</sup>. Il traduit une formule vague où le secteur privé devient un partenaire leader dans le développement du pays. Le concept est adopté officiellement comme nouvelle politique en 2005 lors du congrès du parti au pouvoir. Cette orientation économique est véritablement mise en œuvre dans le 10<sup>ème</sup> plan quinquennal de développement (2005-2010) de Abdullah Daradari, ancien consultant du PNUD (programme des Nations Unies pour le développement) et désormais vice-président des affaires économiques<sup>82</sup>. Cette rupture du pacte social est vue comme une des raisons du soulèvement populaire de 2011. La dynamique libérale ne provoque en aucun cas un processus de démocratisation de la Syrie. Au contraire, à l'instar de l'Égypte ou de la Tunisie, cette ouverture économique permet la mise en place d'un *libéralisme autoritaire* (*al-labrāla al-tasalluṭiyya*)<sup>83</sup>.

Concrètement, la nouvelle politique économique se traduit par le retrait de l'État de certaines dépenses publiques<sup>84</sup> : d'abord des entreprises publiques qui assuraient une part importante de la croissance économique ; mais surtout elle permet à l'État de se désengager

---

<sup>79</sup> Picard, Elizabeth, *op.cit.*, 2004, p. 760.

<sup>80</sup> Abboud, Samer, « Locating the “Social” in the Social Market Economy », in Hinnebusch, Raymond et Tina Zintl, *Syria from Reform to Revolt: Political Economy and International Relations*, vol. 1, New York : Syracuse University Press, 2015, p. 55.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>82</sup> Ruiz de Elvira Carrascal, Laura, *op.cit.*, 2013, p. 105.

<sup>83</sup> Bārūt, Muḥammad Ġamāl, *Al-'Aqd al-aḥīr fī tāriḥ Sūriya : ġadaliyat al-ġumūd wa-l-iṣlāḥ* [La dernière décennie dans l'histoire de Syrie : la dialectique de la stagnation et de la réforme], Bayrūt : al-Markaz al-'Arabī li-l-Abḥāṭ wa-Dirāsāt al-Siyāsāt, 2012, p. 137.

<sup>84</sup> Abboud, Samer, *op.cit.*, 2015, p. 52.

d'une partie de ses obligations sociales. L'instauration de l'économie sociale de marché rompt avec la formule de l'État-providence qui avait présidée jusqu'alors. Les mécanismes de mobilité sociale, de garantie de l'emploi public et de redistribution des richesses, qui fonctionnaient tant bien que mal, disparaissent et désavantagent les catégories les plus pauvres de la population citadine et des communautés rurales<sup>85</sup>.

Par ricochet, cette nouvelle politique provoque l'enrichissement d'une bourgeoisie citadine et notamment damascène qui avait été considérée jusque-là comme une classe sociale ennemie<sup>86</sup>. L'accroissement de la fortune de ce secteur social et l'augmentation de l'investissement étranger se traduisent également par des donations plus importantes aux associations de bienfaisance<sup>87</sup>. Corollairement au désengagement de l'État du social que permet l'économie sociale de marché, la porte est ouverte aux ONG et organisations de charité pour assurer un rôle d'assistance auprès des strates les plus basses de la société.

« “Social responsibility” was considered one of the cornerstones of the social market economy. The language saturating government plans and documents stressed the need to have an engaged, participatory, and above all responsible citizenry that acted as stakeholders in the reform process. This expectation amounted to an emphasis on self-reliance and independence from the state.<sup>88</sup> »

Cette rhétorique de développement et de réforme qu'avance la nouvelle garde au pouvoir provoque deux effets. En premier lieu, elle permet l'émergence d'un discours de participation, dans l'esprit de la *société civile*, mais épuré de son versant politique comme le rappelle l'épisode du printemps de Damas lourdement sanctionné. Les élites culturelles sont particulièrement réceptives à ce changement de paradigme et adoptent une nouvelle posture. Dans un second temps, l'émergence de nouveaux pôles de création soutenus par un secteur privé et para-étatique ouvre de nouveaux horizons pour les artistes.

## 2.1 L'émergence d'une nouvelle position créative ?

Jusqu'alors, le rapport de la production artistique syrienne au pouvoir autoritaire avait été appréhendé sous deux angles principaux. Les analyses reposent sur le constat d'une création qui ne se cantonne pas à reproduire le récit construit et désiré par le régime. Durant le règne de

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>87</sup> Ruiz de Elvira Carrascal, Laura, *op.cit.*, 2013, p. 106.

<sup>88</sup> Abboud, Samer, *op.cit.*, p. 59.

Hafez Al Assad, plusieurs œuvres et artistes portent une critique de la situation et pointent l'injustice du système politique alors que la parole contestataire publique est réprimée. Une première explication reprend l'analyse réflexive qu'a développée le milieu de la culture syrienne. Il s'agit ainsi d'un système de soupape de pression, dit *tanfis*, qui permet de partager un moment d'incroyance dans la rhétorique du régime, un espace de décompression qui permet de continuer à vivre sans remettre en cause le système<sup>89</sup>. Cooke évoque ainsi une critique sur commande (*commissioned criticism*) comme une manipulation machiavélique par le régime de la dissidence<sup>90</sup>. Lisa Wedeen, en s'appuyant sur ce même constat, cherche à dépasser l'analyse par la soupape de pression<sup>91</sup>. Elle voit dans la mise en scène, par les artistes, de la non-croyance en la rhétorique officielle, une manière pour le régime de souligner son pouvoir sur les esprits. La dictature assoit son pouvoir sur une rhétorique à laquelle le citoyen fait « comme si » (*as if*) il croyait. Les moments de suspension de l'illusion n'affaiblissent pas le pouvoir, au contraire : en signalant aux autres qu'ils ne sont plus dans la croyance, les citoyens reconnaissent le fait qu'ils sont forcés de reproduire quotidiennement une obéissance extérieure faisant apparaître par là même la puissance du culte officiel<sup>92</sup>.

Cette analyse de la marge d'expression tolérée par le régime peut également être appréhendée selon une *loi des libertés décroissantes*<sup>93</sup>, le support de l'œuvre devenant une donnée essentielle pour la censure. Richard Jacquemond remarquait qu'un livre publié en Égypte pouvait se voir interdit de diffusion dans la presse ou d'adaptation au théâtre ou au cinéma<sup>94</sup>. Les films syriens représentent un bon exemple d'une censure fonction du contexte de réception : certains films d'auteurs, interdits de projection dans les salles nationales sont autorisés dans des compétitions à l'étranger. La plus-value symbolique est alors trop importante pour l'image de la Syrie à l'étranger et fait sauter le verrou de la censure<sup>95</sup>. Les prix obtenus à l'étranger peuvent alors aménager au cinéaste des espaces de diffusion restreints localement (comme pendant un festival). La question de la réception et du public est ainsi essentielle dans la compréhension de la censure syrienne.

---

<sup>89</sup> Cooke, Miriam, *Dissident Syria: making oppositional arts official*, Durham : Duke University Press, 2007, p. 72.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>91</sup> Wedeen, Lisa, *Ambiguities of domination: politics, rhetoric, and symbols in contemporary Syria*, Chicago : University of Chicago Press, 1999, p. 90.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>93</sup> Jacquemond, Richard, *Entre scribes et écrivains : le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*, Arles : Actes Sud, 2003, p. 56.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>95</sup> Boëx, Cécile, *op.cit.*, 2011, p. 258.

Ces schèmes analytiques sont renouvelés par un ensemble d'études sur la production de séries, domaine qui connaît une production très importante à partir des années 1990 et après 2000 et une diffusion populaire très large. Paradoxalement cette réception ne provoque pas une réduction de la marge d'expression mais plutôt le contraire. Donatella Della Ratta souligne ainsi la position de guide vers la modernité qu'endossent les producteurs de séries télévisées qui fait écho à l'image de modernisateur du jeune dictateur<sup>96</sup>. Dans une analyse postérieure au déclenchement de la révolution de 2011, elle pousse ce constat plus loin :

« These public interventions in favour of progressive TV drama reinforce the public image of a committed leader in tune with the country's cultural elites and ready to discuss the policies and politics of cultural production in an open and transparent way.<sup>97</sup> »

L'analyse met ainsi en avant la participation de cette élite à la construction du mythe de Bachar Al Assad, despote éclairé, qui tenterait de réformer, avec un appareil étatique corrompu, une société contre les forces conservatrices qui la maintiennent dans un sous-développement (*tahalluf*). Della Ratta participe au débat scientifique qui oppose plusieurs spécialistes de la production culturelle syrienne autour de son nouveau rapport au pouvoir. Elle est critiquée par une autre chercheuse, travaillant également sur le *drama* syrien. Rebecca Joubin voit dans l'analyse de Della Ratta une approche des producteurs de séries en simples acteurs passifs qui deviennent des composants de la dictature et non des intellectuels qui manient adroitement les lignes de censures et la proximité avec le régime dans l'optique d'immiscer de la subversion dans leurs œuvres<sup>98</sup>.

« The anticipation of change encouraged actors in religious, cultural, and political life to work with and through the state in attempts to reform or undermine the regime. During this critical period, political novelists, television drama creators, experimental choreographers, and independent religious movements and organizations attempted to cooperate with, manipulate, undermine, or sidestep state control, frequently offering overt critique at the same time. Discourse of dissatisfaction formulated during the Damascus Spring were reworked within official structures rather than abandoned, only to emerge more loudly in the 2011 protest movement.<sup>99</sup> »

---

<sup>96</sup> Della Ratta, Donatella, *op.cit.*, 2015, p. 54.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>98</sup> Joubin, Rebecca, « Resistance amid Regime Co-optation on the Syrian Television Series *Buq'at Daw'*, 2001-2012 », *Middle East Journal*, 68, n° 1, 2014, p. 11.

<sup>99</sup> Salamandra, Christa et Leif Stenberg, « Introduction. A legacy of raised expectations » in Salamandra, Christa et Leif Stenberg (éd.), *Syria from reform to revolt*, vol. 2, New York : Syracuse University Press, 2015, p. 7.

Cette remarque que formulent Salamandra (autre spécialiste des séries syriennes) et Stenberg, rejoint l'idée d'une agentivité ingénieuse des artistes syriens. Sans pouvoir véritablement trancher, à partir de mes observations, si oui ou non cette nouvelle posture créative favorise la contestation de 2011, ces analyses confortent toutefois l'hypothèse de ma recherche d'une position artistique qui évolue avec le changement qui s'opère à la tête de la dictature. Par ailleurs, Salamandra et Stenberg font le lien entre le changement de paradigme créatif, lié aux années Bachar Al Assad, et l'après-printemps de 2011.

Le tournant des années 2000 représente un changement de *posture* où les artistes reconsidèrent à la fois leur position vis-à-vis de leur société et du pouvoir autoritaire. Dans sa description des plasticiens syriens, Charlotte Bank évoque une position de négociation permanente entre exprimer une position critique trop claire qui risque de provoquer la censure et de mettre en danger, et au contraire dissimuler sa position qui pourrait faire penser que l'artiste est en accord avec le régime<sup>100</sup>. Les jeunes plasticiens qu'elle interroge expriment volontiers leur croyance dans le potentiel transformateur de la production artistique : identifier les problématiques de leur société et les exprimer dans leur art est un des prérequis de ce changement<sup>101</sup>. La chercheuse propose alors d'utiliser le terme *critique* pour qualifier la production artistique contemporaine syrienne plutôt qu'art *engagé* qui caractérise, selon elle, l'art officiel porteur d'un message en accord avec la rhétorique du pouvoir.

Plus concrètement, l'effort critique des producteurs artistiques syriens se concentre sur le triptyque de la censure que forment la religion, la politique et le sexe<sup>102</sup>. Par exemple, l'émergence de thèmes créatifs abordant directement ces tabous comme l'homosexualité, les relations hors mariage, les crimes d'honneur, le Sida, le patriarcat, est notable dans la jeune écriture dramatique<sup>103</sup>. Ces thèmes repoussent les barrières de la censure en articulant un discours qui fait stratégiquement recours à l'image officielle que le président propose. Ce qu'illustre Joubin dans son analyse de la série satirique *Buq'at daw* (qu'on pourrait traduire par *Coup de projecteur*) qui connaît un très grand succès notamment en raison de l'aspect critique très clair des sketches qui la composent. Projetée à partir de 2001, la série traite, alors que le régime vient à peine de changer de tête, de la corruption de l'État, du communautarisme

---

<sup>100</sup> Bank, Charlotte, *op.cit.*, 2017, p. 112.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>102</sup> Mermier, Franck, « La censure du livre dans l'espace arabe », in Martin, Laurent (éd), *Les censures dans le monde*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 320.

<sup>103</sup> Aspect développé dans la partie IV.

et des services de renseignement<sup>104</sup>. Les sketches et certains personnages forment un référent commun dans mon cercle de connaissance à Damas, on me les montre à diverses reprises.

« Director Haytham Haqqi, however, contended that drama creators had been engaging in political critique for years prior to Buq‘at Daw’. According to him, the only difference was that the authorities previously forbade such critique, but the new president actively encouraged criticism as part of his reform efforts. Yet Layth Hajju, who directed the first, second, and fourth seasons, insists that the revolutionary content of the initial seasons did not stem from the regime giving the writers more freedom. Hajju explains that the government’s promises of change inspired the writers, which spurred them to take risks. At the same time, censors were torn between following the orders of the new president and heeding the demands of the mukhabarat. Despite the challenges the creators of Buq‘at Daw’ faced, Hajju contends that many of the show’s bold sketches were aired because their sociopolitical critiques were disguised in such a way that transcended the understanding of the censorship committee.<sup>105</sup> »

Cette description permet de saisir ce va-et-vient complexe entre ce qu’autorise le nouveau visage de l’autoritarisme syrien et l’impact qu’exercent les acteurs de la culture sur ce qui est permis. Les artistes se soumettent au cadre que fixe l’autoritarisme mais leurs œuvres repoussent paradoxalement les limites qu’il impose. Le pouvoir fait appel à la culture, non plus pour asseoir son autorité comme cela a été analysé dans les années Hafez Al Assad, mais comme un outil pour altérer la représentation despotique qu’il renvoyait jusqu’alors. La mise en scène de l’autoritarisme change, il est à la recherche d’une image propre et moderne, à l’instar des campagnes de propreté qui envahissent les panneaux publicitaires dans Damas. La dynamique de libéralisation économique que porte le nouveau pouvoir recouvre une renégociation du contrat autoritaire<sup>106</sup>. Elle influence ainsi directement la position de l’artiste dans la société mais touche également aux conditions de productions.

## 2.2 La privatisation de la culture

Dès les années 1990, le secteur privé gagne en importance dans le monde de la culture et propose une véritable alternative au mécénat de l’État. Ce dernier, inspiré du modèle soviétique, avait dominé jusqu’alors l’organisation de la production artistique<sup>107</sup>. L’implantation d’une

---

<sup>104</sup> Joubin Rebecca, *op.cit.*, 2014, p. 13.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>106</sup> Voir l’introduction de cette partie. Droz-Vincent, *op.cit.*, 2004, p. 253.

<sup>107</sup> Kassab-Hassan, Hanan, « Les hauts et les bas de la culture », in Courbage, Youssef, Mohammed Al-Dbiyat, Baudouin Dupret et Zouhair Ghazzal (dir.), *La Syrie au présent : reflets d’une société*, Arles : Actes Sud, 2007, p. 437.

industrie de la série télévisée, soutenue exclusivement par des opérateurs privés qui bénéficient des ouvertures économiques du début des années 1990, devient la production culturelle la plus lucrative<sup>108</sup>. Elle représente le premier employeur dans le monde de l'art syrien et devient « la forme d'expression culturelle syrienne contemporaine par excellence<sup>109</sup> ». À partir des années 2000, un mécénat d'entreprise, notamment du secteur de la téléphonie et de l'alimentaire, apparaît mais reste limité, du moins dans le domaine des arts scéniques<sup>110</sup>. D'autres initiatives privées sont le fait de personnes qui s'engagent à titre individuel. Des artistes souvent reconnus et possédant suffisamment de fonds peuvent solliciter des autorisations auprès du régime pour ouvrir leurs propres espaces culturels notamment dans la vieille ville de Damas<sup>111</sup>. Par ailleurs, le marché de l'art est dynamisé dans les pays du Golfe à la suite de l'arrivée des géants mondiaux de la vente aux enchères comme Christie's à Dubaï (2006) ou Sotheby's à Doha (2009). Ces sociétés de vente aux enchères misent en premier lieu sur les générations pionnières de l'art plastique arabe (nées entre 1920-1944), et font grimper les cotes des artistes modernes<sup>112</sup>. Elles influencent ainsi positivement le prix des plasticiens contemporains syriens. Ce domaine de l'art devient un secteur lucratif pour un ensemble d'hommes d'affaires, désireux de profiter de cette bulle qui s'est créée, qui implantent des galeries privées à Damas. L'ouverture de Ayyam Gallery à l'automne 2006 par Khaled Samawi qui s'impose comme un pôle majeur de promotion de jeunes plasticiens syriens en est le meilleur exemple<sup>113</sup>.

### 2.2.1 Le développement du secteur para-étatique

Cependant, la libéralisation amorcée sous le règne de Bachar Al Assad ne profite pas uniquement au développement d'un secteur commercial de la production artistique syrienne. La *décharge* de l'État ouvre le champ culturel à un ensemble d'acteurs para-étatiques locaux, régionaux, et internationaux<sup>114</sup>. Jusqu'alors, les acteurs étrangers étaient limités aux centres culturels étrangers, relais de la diplomatie culturelle de chaque pays. Ce constat d'ouverture à des organisations tierces est généralisable à plusieurs secteurs de la société où apparaissent des ONG dites de seconde génération, c'est-à-dire qui dépassent le cadre purement caritatif pour

---

<sup>108</sup> Boëx, Cécile, *op.cit.*, 2011, p. 99.

<sup>109</sup> Salamandra, Christa, « La télévision à l'heure du feuilleton », in Courbage, Youssef, Mohammed Al-Dbiyat, Baudouin Dupret et Zouhair Ghazzal (dir.), *La Syrie au présent : reflets d'une société*, Arles : Actes Sud, 2007, p. 469.

<sup>110</sup> Boëx, Cécile, *op.cit.*, 2011, p. 101.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>112</sup> Belmenouar, Safia, « Art contemporain arabe. Un marché en émergence », *Transcontinentales* [En ligne], n° 12/13, 2012, § 5, disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/transcontinentales/1317>.

<sup>113</sup> Bank, Charlotte, *op.cit.*, 2017, p. 73.

<sup>114</sup> Hibou, Béatrice, « La « décharge », nouvel interventionnisme », *Politique africaine*, vol. 73, n° 1, 1999.

s'orienter vers des activités de plaidoyer ou de développement<sup>115</sup>. À la suite de l'invasion américaine de l'Irak en 2003 et l'arrivée de réfugiés en Syrie, la présence d'ONG et d'agences étrangères augmente<sup>116</sup>. En comparaison avec d'autres pays arabes, leur nombre reste toutefois faible.

Comme le montre Laura Ruiz de Elvira, ce nouveau champ associatif traduit la présence d'une société civile authentique<sup>117</sup>. Cependant, cet accroissement du domaine d'intervention des ONG (locales ou étrangères) en Syrie ne résulte en aucun cas d'un retrait de l'État. Il s'inscrit plutôt en premier lieu dans son effort de regagner une légitimité diplomatique en modernisant superficiellement son aspect institutionnel. En effet, la notion de société civile est intrinsèquement liée à l'évolution du *développement*, une catégorie d'intervention qui structure la relation de « l'occident développé » avec le « tiers-monde ». Dans sa croisade pour la modernisation et la démocratisation, le premier a préconisé un ensemble de mesures économiques et sociales à appliquer comme une recette. Alors que dans un premier temps la libéralisation du marché et la réduction des dépenses publiques sont pensées comme les seules à même de provoquer de la croissance et *in fine* de la démocratisation ; les compétences de l'État (législation, maintien de l'ordre mais aussi le maillage institutionnel) sont considérées, à partir des années 90, comme des outils essentiels pour développer le marché et la démocratie<sup>118</sup>. Dans l'optique de mettre en place un pouvoir « sain », la société civile joue alors un rôle considérable. Elle peut non seulement influencer les prises de décisions mais aussi agir comme garde-fou, notamment dans la surveillance de la corruption des structures étatiques. C'est l'apparition de la « bonne gouvernance » comme critère complémentaire des réformes économiques.

En faisant mine de se soumettre aux règles du *développement*, le régime syrien poursuit son propre agenda. Comme le remarque Michel Camau :

« Les nouveaux usages de la notion de société civile ne recouvrent pas seulement un travail d'imposition de normes et de procédures, notamment par des organisations internationales bailleurs de fonds. Ils correspondent aussi à un travail d'invention, d'appropriation et de réélaboration dans le cadre des scènes nationales.<sup>119</sup> »

---

<sup>115</sup> Ruiz de Elvira Carrascal, Laura, *op.cit.*, 2013, p. 95.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>118</sup> Kapoor, Ilan, *The postcolonial politics of development*, New York : Routledge, 2008, p. 19-37.

<sup>119</sup> Camau, Michel, « Sociétés civiles "réelles" et téléologie de la démocratisation », *Revue internationale de politique comparée*, vol. 9, n°2, 2009, p. 214.



Le régime garde une certaine mainmise sur les institutions para-étatiques qui émergent en accord avec ces nouveaux critères ce qui lui permet à la fois de gagner en termes d'image internationale en imitant les outils d'une transition, mais également d'attirer les capitaux du développement. Toutefois, comme l'illustre la recherche de Ruiz de Elvira, il s'agit bel et bien d'une société civile, qualifiée de *docile*, qui ne se situe pas dans l'opposition au régime<sup>120</sup>, à l'inverse de la tentative du printemps de Damas. En parallèle, l'émergence de ce secteur para-étatique s'inscrit dans la logique de décharge que permettent les réformes économiques. L'État se désengage de ses politiques sociales et délaisse la gestion de ses populations les plus pauvres aux organismes de charité et d'entraide.

Dans le domaine de la culture, l'arrivée d'un secteur tiers, ni privé, ni public ouvre de nouvelles opportunités professionnelles pour les jeunes artistes qui émergent dans les années 2000. Trois niveaux de structures sont schématiquement séparables. En premier lieu, les organismes internationaux qui augmentent leur implication dans les milieux de la culture arabe à cette même période. En effet, les attentats du 11 septembre 2001 redéfinissent l'approche et l'intervention de la communauté internationale au Moyen-Orient. Il s'agit d'encourager un certain type de production artistique comme un outil pour discipliner, civiliser et libérer le monde arabe de l'oppression présumée de la religion qui a conduit aux attentats du World Trade Center<sup>121</sup>. Cependant, le régime syrien dans sa logique de contrôle n'ouvre pas complètement l'accès de son champ artistique. Il opère un tri et écarte ce qui est perçu comme ingérence étrangère et notamment américaine : la Ford Foundation par exemple n'est pas admise sur le sol syrien alors qu'elle est présente en Égypte. Un deuxième niveau d'organisations transrégionales existe. Il s'agit d'organisations arabes qui sont créées dans les années 2000 et qui visent à soutenir et promouvoir la création portée par de jeunes artistes arabes dans des contextes où les institutions culturelles étatiques ne jouent pas leur rôle de support financier et technique. Le troisième niveau est formé d'organisations locales dont la proximité avec le régime varie.

### **2.2.2 Le cas du Trust**

Incarnation de la mainmise du pouvoir sur la société civile, un réseau de pseudo-ONG apparaît sous le patronage de la première dame. Le Syria Trust for development (*al-Amāna al-Suriyya li-l-tanmiya*, désormais le Trust) est une organisation parapluie qui abrite à partir de 2007 quatre

---

<sup>120</sup> Ruiz de Elvira Carrascal, Laura, *op.cit.*, 2013, p. 40.

<sup>121</sup> Winegar, Jessica, « The Humanity Game: Art, Islam, and the War on Terror », *Anthropological Quarterly*, 81, n° 3, 2008, p. 660.

projets de développement : Firdaws (initié en 2001 pour le développement rural), Masār (2001, projet qui concerne l'éducation des enfants), Šabāb (2005, éducation et formation des étudiants et jeunes professionnels) ainsi que Rawāfid (2007, projet qui porte sur la culture et le patrimoine). Il permet de capter des subsides privés locaux mais aussi de bailleurs bilatéraux (Allemagne et Grande-Bretagne), et multilatéraux comme ceux de l'UE, du PNUD (agence de développement de l'ONU), de l'UNRWA (agence pour les réfugiés palestiniens)<sup>122</sup>. Si ses projets sont relativement limités et censés surtout produire des *success stories*<sup>123</sup>, le Trust forme ses employés à la culture de la collecte de fonds (*fundraising*) et implante un fonctionnement par projet.

La création de cette structure témoigne encore une fois de la double dynamique de *redéploiement* et de *décharge de l'État*<sup>124</sup>. Les objectifs du Trust sont parallèles au 10<sup>ème</sup> plan quinquennal. Ils promeuvent un projet de modernité qui « prépare la population au processus de privatisation graduelle et de 'décharge' de l'État, en encourageant notamment les jeunes à être actifs et à s'acheminer vers le secteur privé sans pour autant participer davantage au jeu politique.<sup>125</sup> » L'aspect dépolitisé que permet une approche de type *ingénierie du développement* est un facteur qui convient au régime. Toutefois, ce dernier n'hésite pas à réprimer durement toute initiative qui sortirait du cadre déterminé. Alors que de jeunes étudiants de l'université de Damas organisent leur propre campagne pour la propreté en 2009, ils sont arrêtés et détenus comme des opposants politiques.

« Il faut rappeler que le Trust a aussi été utilisé par le régime comme une voie de cooptation des élites (de préférence celles avec une expérience à l'étranger), des intellectuels et des personnalités issues de la société civile, des personnes qui dans d'autres circonstances auraient pu jouer un rôle actif dans la formation d'associations indépendantes, voire même critiques, vis-à-vis du régime.<sup>126</sup> »

En définitive, le Trust se situe dans une position quasiment hégémonique pour les projets artistiques en lien avec des fonds internationaux. En effet, le financement étranger est toujours teinté de suspicion pour les autorités syriennes, il est nécessaire d'obtenir des autorisations

---

<sup>122</sup> Fioroni, Claudie, « Le Syria trust for Development. Un cas d'auto-reproduction du régime ? » in Abu-Sada, Caroline, et Benoît Challand (éd.), *Le développement, une affaire d'ONG ? Associations, États et bailleurs dans le monde arabe*, Paris : Karthala, 2012, p. 73

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 75

<sup>124</sup> Approche que développe Laura Ruiz de Elvira dans son travail de thèse à partir du cadre conceptuel de Béatrice Hibou : « La « décharge », nouvel interventionnisme », *op.cit.*, 1999.

<sup>125</sup> Ruiz de Elvira Carrascal, Laura, *op. cit.*, 2013, p. 458.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 463.

administratives<sup>127</sup>. Passer par les organismes du Trust permet de contourner ce fonctionnement car, plus généralement, la première dame fait autorité dans le domaine associatif<sup>128</sup>. Obtenir son consentement permet de débloquent des situations administratives au point mort. Ainsi, pour le monde de la culture, ce type d'institutions représente une alternative aux procédures bureaucratiques. Elles occasionnent en contrepartie une relation sans intermédiaires étatiques avec le pouvoir autoritaire. Au-delà du rôle de parapluie que joue ce réseau de GO-NGO (Government Organised Non-Governmental Organisation), il est également un lieu de travail inédit pour les artistes. L'embauche se fait majoritairement parmi les élites sociales, la possibilité de travailler dans le domaine de la culture alors que l'accès et les opportunités sont restreints ailleurs séduit de jeunes artistes.

### 3 Conclusion

Depuis les années 1950, la production culturelle en Syrie s'est organisée autour du Ministère de la Culture. Les vagues de libéralisation économique successives ont altéré ce fonctionnement où l'État représente à la fois le censeur et le mécène. Avec le début des années 1990, et les premières lois pour l'investissement privé, la production de séries télévisées portée par le secteur privé s'impose comme une industrie très lucrative. La passation de pouvoir en 2000 à la tête de l'autoritarisme constitue un tournant pour l'art en Syrie. La doctrine de modernisation qui est appliquée s'appuie principalement sur un retrait de l'État de certains secteurs de la société. Tout en gardant une position de contrôle, le régime délègue des pans d'une gestion jusqu'alors extrêmement centralisée. Dans la culture, la place de l'investissement privé continue de s'accroître mais la mutation marquante réside dans l'apparition d'un pôle artistique dont la production est soutenue par des structures para-étatiques ou qui s'affichent comme telles. La notion d'indépendance qui est évoquée dans le milieu artistique fait ainsi référence à une autonomie de l'artiste vis-à-vis des ressources étatiques, bien que l'exemple du Trust révèle le paradoxe que cela peut entraîner.

Dans un second temps, la modernité endossée par le jeune dictateur affecte la position même de l'artiste dans la société syrienne. Des intellectuels se mobilisent et cherchent à se constituer en société civile guidant le dictateur éclairé vers la réforme et la démocratisation du

---

<sup>127</sup> Le Saux, Mathieu, « Les dynamiques contradictoires du champ associatif syrien », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* [En ligne], n° 115-116, 2006, § 31, disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/remmm/3031>.

<sup>128</sup> *Ibid.*, § 21.

pays. La fin du printemps de Damas réaffirme l'existence d'une ligne rouge à ne pas franchir. Toutefois, la répression ne signifie pas un retour au *statu quo* précédent. En effet, la rhétorique de *développement* dépolitisé que proclame le nouvel autoritarisme s'appuie sur la figure jeune et moderne de l'autocrate décrit comme se battant pour la modernisation du pays. Cette image met en avant une élite sociale, dans l'idée des Lumières œuvrant pour le progrès. Les producteurs culturels s'approprient cette dialectique réformiste. Il ne s'agit pas de présumer d'un alignement complet des artistes sur ce que désire le régime, la position critique qu'ils adoptent face à leur société ne se résume pas à se faire écho de la propagande officielle. Ils continuent au sein de leurs créations à repousser les limites du dicible et à forger une critique authentique. En définitive, l'utilisation du qualificatif d'*indépendant* par une partie du milieu de la culture syrienne fait référence à un positionnement de l'artiste, qui ne s'affirme plus comme opposant au pouvoir, c'est-à-dire qu'il s'affranchit d'un paradigme de lutte dans la société et dans sa création, mais qui réclame néanmoins une autonomie vis-à-vis du discours officiel. Dans le monde des arts scéniques, cette posture permet aussi de naviguer entre les différents espaces créatifs, quel qu'en soit le mécène, sans avoir l'impression de compromettre une intégrité politique.

## Chapitre II : Structure de la scène théâtrale syrienne

La pratique du théâtre est présente dans le folklore traditionnel syrien avec le théâtre d'ombres désormais inscrit au patrimoine immatériel par l'UNESCO. Au XIX<sup>e</sup> siècle, Abū Ḥalīl al-Qabbānī est considéré comme le précurseur du théâtre syrien. Ses pièces en prose rimée où la danse et le chant occupent une place centrale sont décriées par les milieux conservateurs qui parviennent à les faire censurer par les autorités ottomanes<sup>129</sup>. Ma' rūf al-Arnā'ūt (1892-1948) écrit les premières pièces de théâtre historique syrien<sup>130</sup>. Jusqu'à la fin des années 1950, la pratique du théâtre se fait principalement dans le cadre de clubs amateurs (*nādī*) dans les villes principales<sup>131</sup>. En 1960, les membres de ce milieu fondent avec l'appui du ministère de la Culture nouvellement créé, la compagnie du Théâtre National (*al-Masrah al-qawmī*)<sup>132</sup>. La troupe, dont les acteurs sont titularisés et deviennent fonctionnaires, s'installe dans le théâtre Qabbani tout juste construit à Damas<sup>133</sup>. Vial décompte une dizaine de mises en scène entre 1966 et 1972<sup>134</sup>. Une seconde troupe reçoit également un soutien étatique à la même époque, il s'agit du théâtre militaire (*al-masrah al-'askarī*) qui est relié au ministère de la Défense<sup>135</sup>. Il est, à ses débuts, composé d'acteurs professionnels et amateurs puis devient un lieu pour le service militaire des gens du théâtre. Le théâtre universitaire (*al-masrah al-ġāmi'ī*), ouvert en 1971, porté par les départements de langues étrangères de l'Université de Damas représente un lieu phare du théâtre amateur.

---

<sup>129</sup> Ziter, Edward, *Political Performance in Syria: From the Six-Day War to the Syrian Uprising. Studies in International Performance*, New York : Palgrave Macmillan, 2015, p. 5.

<sup>130</sup> Vial, Charles, *op.cit.*, 1980, p. 421.

<sup>131</sup> Rubin, Don (éd.), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, vol. 4, New York : Routledge, 1999, p. 238.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>133</sup> Ziter, Edward, *op.cit.*, 2015, p. 4.

<sup>134</sup> Vial, Charles, *op.cit.*, 1980, p. 421.

<sup>135</sup> Sallūm Widād et Wa'il Qaddūr, *Al-mash al-istikshāf li-l-siyāsāt al-taqāfiyya fī Sūriyā* [Enquête exploratoire des politiques culturelles en Syrie], 2014, p. 15. Rapport disponible à l'adresse : <http://www.arabcp.org/page/232>.

Saadallah Wannous (Sa‘ dallāh Wannūs) est le dramaturge syrien le plus célèbre. Né en 1941, il étudie le journalisme au Caire au début des années 1960 puis s’envole pour Paris dans la deuxième moitié de ces mêmes années pour étudier le théâtre. L’œuvre de Wannous, qui se compose de vingt-cinq pièces est généralement divisée en trois périodes. Une première place la focale sur les conditions sociales et économiques qui oppressent l’individu. *Faṣḍ al-damm* (La saignée) écrite en 1963 revient sur l’identité palestinienne après la création d’Israël. Dans une seconde période, l’auteur compose des pièces plus réflexives qui interpellent l’audience sur son rôle dans la société. *Ḥaflat samar min aḡl 5 ḥuzayrān* (Soirée pour le cinq juin) en est la première pièce. Durant cette période l’auteur développe son « masraḥ al-tasyīs » (le théâtre de politisation), une approche théorique qui propose également des dispositifs scéniques. Il la détaille en préface de sa pièce *Muḡāmarat ra’s al-mamlūk Ġābir* (L’aventure de la tête du mamelouk Jaber) écrite en 1970. Cette période s’arrête à la fin des années 1970, l’auteur tente de se suicider après la visite de Sadate en Israël en 1977. Treize ans plus tard, le dramaturge renoue avec l’écriture. Il produit ses six pièces les plus célèbres entre 1992 et 1997, date à laquelle il s’éteint d’un cancer. Ses derniers travaux se caractérisent par une plongée dans la psychologie de l’individu et font ressortir les structures du pouvoir en investissant des périodes historiques. *Munamnamāt tāriḥiyya* (Miniatures historiques), écrite en 1993, évoque la trahison des intellectuels durant le siège de Damas par Tamerlan au XIV<sup>ème</sup> siècle. *Tuqūs al-iṣārāt wa-l-taḥawwulāt* (Rituel pour une métamorphose, seule pièce traduite en français) écrite en 1994 se déroule à Damas au XIX<sup>e</sup> siècle. Malgré le statut de l’auteur, certaines de ses pièces ne seront mises en scène qu’après sa mort. Par exemple *Aḥlām ṣāqiyya* (Rêves malheureux, 1994) en 2008 dont l’intrigue se déroule en 1963 après le coup d’État du Baath. L’auteur est une figure très respectée du milieu théâtral, certaines de ses inventions scéniques continuent d’être utilisées. (Ziter, Edward, *op.cit.*, 2015, chapitre 4)

Les années 1970 voient la production théâtrale s’accélérer par le biais de troupes privées. Les grands dramaturges modernes émergent à cette époque. La *Firqat al-masraḥ* (la Troupe de théâtre) est fondée en 1966 par le dramaturge Saadallah Wannous et le metteur en scène ‘Alā’ al-Dīn Kūkaš (né en 1942)<sup>136</sup>. C’est dans ce cadre que Wannous produit ses premières pièces, désormais des classiques du théâtre syrien. La défaite de 1967 est un catalyseur de l’écriture du théâtre politique. Saadallah Wannous écrit en 1968 la pièce *Ḥaflat samar min aḡl 5 ḥuzayrān* (Soirée pour le cinq juin) qui ne sera jouée qu’en 1971 et restera censurée dans de nombreux pays arabes en raison de la critique très directe de la responsabilité des gouvernements arabes dans cette défaite contre Israël<sup>137</sup>. En 1970, *Muḥākamat al-raḡul alladī lam yuḥārib* (Le procès de l’homme qui n’avait pas combattu), pièce écrite par Mamdouh Adwan (Mamdūḥ ‘Udwān, 1941-2004), suit le même raisonnement tout en transposant la critique à l’époque abbasside et l’invasion mongole<sup>138</sup>. La défaite militaire de la Syrie contre Israël de 1973, que Hafez Al Assad

<sup>136</sup> Al-Ġundī, Tihāma, « *Taḡribat al-masraḥ al-ḥāṣṣ fi Sūriyyā, a ‘māl tuḥāwir al-wāqi’ wa-tantaqidu-hu* [Les expériences du théâtre privé en Syrie, des œuvres qui dialoguent avec le réel et le critique] », *Al-Kifāḥ al-‘arabī*, 17/09/2005, Disponible à l’adresse : [http://theatermaga.blogspot.com/2016/07/blog-post\\_20.html](http://theatermaga.blogspot.com/2016/07/blog-post_20.html).

<sup>137</sup> Ziter, Edward, *op.cit.*, 2015, p. 59.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 60.

transforme en victoire politique, donne lieu à la célèbre pièce de Mohamed Al-Maghout *Day‘at tišrīn* (Un village d’octobre) dans laquelle il pointe le prix de cette prétendue victoire<sup>139</sup>. L’auteur (il est également poète et romancier) fonde en 1974 la très célèbre *Firqat tišrīn* (Compagnie d’octobre) avec l’acteur Durayd Laḥḥām (né en 1934)<sup>140</sup>. Leur critique de la vie courante et de la mise en scène du pouvoir à travers des scènes comiques et satiriques marquent les esprits. Les approches de la fabrique du consentement sous la dictature syrienne mentionnée précédemment s’appuient entre autres sur l’analyse de ces œuvres<sup>141</sup>. Ces trois auteurs sont considérés comme les piliers de la dramaturgie moderne syrienne.

Mamdouh Adwan (Mamdūḥ ‘Udwān, 1941-2004) a écrit vingt-six pièces de théâtre et dix-sept recueils de poésie, ce à quoi il faut ajouter des scénarios de séries télévisées et des traductions. Il est diplômé de littérature anglaise de la faculté de Damas dans les années 1960 et commence sa carrière en tant que journaliste pour le quotidien al-Ṭawra. Sa première pièce *Al-maḥāḍ* (Le travail, 1966), écrite en rime, relate la vie d’un héros de campagne syrien qui se bat contre le féodalisme et l’occupant. Sa mise en scène est interdite. En 1967, il écrit *Muḥākamat al-raḡul alladī lam yuḥārib* (Le procès de l’homme qui n’avait pas combattu) en réaction à la défaite face à Israël. Un fermier est jugé pour avoir fui avec sa famille devant les Mongols et rendu responsable de la facilité avec laquelle les envahisseurs avancent. La même année il publie son premier recueil de poésie *Al-ẓill al-aḥḍar* (L’ombre verte). En 1970, il écrit sa pièce *Kayfa tarakta al-sayf* (Comment as-tu abandonné l’épée) dont la représentation est annulée au dernier moment. Elle met en scène un compagnon du Prophète qui ressuscite durant notre ère et se retrouve nez à nez avec l’autoritarisme. Adwan réagit au processus de paix entre l’Égypte et Israël en écrivant en 1976 *Hamliṭ yastayqiz muta’ahḥīran* (Hamlet se réveille trop tard) dans laquelle il pointe l’affront qui est fait aux martyrs de la guerre de 1973 en déplaçant les événements lors de négociations commerciales entre la Norvège et le Danemark dont certaines terres ont été annexées par la Norvège. Parmi les œuvres qu’il traduit en arabe on peut relever *Lettre au Greco. Souvenirs de ma vie (Taqrīr ilā Ḡrīkū)* de l’écrivain grec Nikos Kazantzakis. (Ismat, Riad, *Artists, Writers and The Arab Spring*, Cham : Springer International Publishing, 2019, chap. 12 ; Ziter, Edward, *op.cit.*, 2015, chap. 3 et 4)

Ces auteurs participent au développement du théâtre. Wannous publie, à partir de 1977, un magazine trimestriel avec le soutien du ministère de la Culture, *Maḡallat al-ḥayāt al-masraḥiyya* (La revue de la vie théâtrale)<sup>142</sup>. *Al-Mawqif al-adabī* (Le point de vue littéraire) édité par l’Union des écrivains arabes consacre également des sections à la dynamique théâtrale. Plusieurs figures du théâtre émergent dans les rubriques de critique théâtrale, notamment Riyād ‘Iṣmat (né en 1947 et qui devient le directeur de l’ISAD au début des années 2000<sup>143</sup>). L’Institut

<sup>139</sup> *Ibid.*

<sup>140</sup> Rubin, Don, *op.cit.*, 1994, p. 245.

<sup>141</sup> Cf. partie I, chapitre I, 2.1.

<sup>142</sup> Rubin, Don, *op.cit.*, 1994, p. 248.

<sup>143</sup> Cf. partie II, chapitre II.

supérieur d'arts dramatiques est fondé en 1978 par ces grands auteurs. La formation s'était jusqu'alors principalement déroulée à l'étranger, d'abord dans les pays arabes et en Égypte pour les précurseurs (ceux qui rejoignent la première troupe nationale), puis dans les pays de l'Union soviétique et notamment en Bulgarie pour la génération qui émerge au tournant des années 1970<sup>144</sup>. La Syrie s'est dès 1969 dotée d'une biennale de théâtre arabe à Damas.

Mohamed Al-Maghout (Muḥammad al-Māgūt, 1934-2006) est né à Salamiyeh, ville rattachée à la région de Hama. Il commence des études de génie agricole qu'il ne termine pas. Son affiliation au parti social-nationaliste syrien (al-ḥizb al-sūrī al-qawmī al-iġtīmā'ī) lui vaut un séjour de neuf mois en prison en 1955. Il s'exile à sa libération au Liban d'où il publie en 1959 *Huẓn fī ḍaw' al-qamar* (Tristesse au clair de lune), le premier de ses quatre recueils de poésie. Il rentre en Syrie en 1962 où il résidera jusqu'à sa mort. *Al-'aṣfūr al-aḥḍab* (L'oiseau à bosse) est sa première pièce de théâtre publiée en 1967. Elle ne sera jamais mise en scène. Elle dépeint un univers carcéral surréaliste dans une prison politique au milieu du désert (la tristement célèbre prison de Palmyre) à travers trois personnages : un vieil homme, un nain et un étudiant. L'intrigue se déroule durant la série de coups d'État que connaît la Syrie entre 49 et 67. À la défaite de 1967, Al-Maghout répond par *Al-muharrriġ* (Le clown) en 1973 qui dénonce le faux nationalisme que professent les gouvernements arabes. L'œuvre la plus populaire de l'auteur est *Ḍay'at tišrīn* (Un village d'octobre). Jouée par Durayd Laḥḥam et régulièrement retransmise à la télévision nationale syrienne, la pièce met en scène la mort de Ġawwār. Personnage clownesque de série télévisée créé par Laḥḥam dès 1966, Ġawwār meurt dans son combat contre le sionisme. Contrairement à sa pièce précédente, Hafez Al Assad semble épargné par la critique sur les présidents syriens. Ġawwār est ressuscité dans *Kāṣak yā waṭan* (Santé patrie !) en 1978. Toujours jouée par Laḥḥam, la pièce traite avec humour de la martyrologie qui s'est installée (notamment du fait du régime) en Syrie. Les productions du duo Al-Maghout- Laḥḥam sont très appréciées. Elles constituent pour les chercheurs des objets d'observation du dicible en Syrie et de la relation artiste-régime. (Ziter, Edward, *op.cit.*, 2015, chapitre 1)

Si le mouvement théâtral est très centralisé à Damas, d'autres villes développent également une scène dramatique. Alep se dote d'une compagnie de théâtre nationale en 1968 soutenue par la municipalité. Le ministère de la Culture subventionne à partir de 1970 la *Firqat al-masraḥ al-ġawwāl* (Troupe du théâtre itinérant) qui porte le théâtre dans les zones rurales du sud du pays puis adopte un système de tournées dans les principales villes du pays<sup>145</sup>. À Homs, Farhan Bulbul dirige la *Firqat al-masraḥ al-'ummālī* (Troupe du théâtre des ouvriers), une troupe d'amateurs avec laquelle il monte 19 pièces jusqu'en 1985<sup>146</sup>. La ville côtière de Lattaquié dispose également d'une troupe de théâtre nationale. Le réseau des centres culturels mais aussi certaines organisations d'encadrement de la jeunesse liées au Baath proposent des activités de

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 244

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 245



théâtre amateur. Le *Masrah al- 'arā'is* (Théâtre de marionnettes) est fondée en 1960 à Damas par le Ministère de la Culture dans l'optique de proposer des spectacles pour enfants<sup>147</sup>.

Farhan Bulbul (Farhān Bulbul) est un dramaturge né en 1937. Il est diplômé de Lettres arabes de l'Université de Damas en 1960 puis travaille en tant que professeur. Sa première pièce *Al-ğudrān al-qirmiziyya* (Les murs cramoisis) est écrite et montée à Homs en 1968. Encore une fois la cause palestinienne et la question de la résistance à l'envahisseur et de la lutte forment le thème central de cette première pièce. Farhan Bulbul est connu pour avoir fondé à Homs en 1973 le Théâtre des ouvriers dont il sera le metteur en scène. La première pièce de la troupe est écrite et mise en scène par l'auteur. *Al-mumattilūn yatarāšaqūn al-ħiğāra* (Les acteurs se lancent des pierres) est une discussion autour du statut de l'art dans la société. Dans une mise en abîme du théâtre, des comédiens en train de répéter l'épisode de l'invasion de la Mecque par les Abyssins à la fin du VI<sup>e</sup> siècle discutent de l'intérêt d'une telle représentation. Farhan Bulbul est l'auteur d'une trentaine de pièces et autant de mises en scène. Il est également connu pour avoir assuré les cours de diction arabe à l'ISAD. (Ziter, Edward, *op.cit.*, 2015, chap. 3 ; Rubin, Don, *op.cit.*, 1994, p. 245 ; Vial, Charles, *op.cit.*, 1980, p. 422)

À partir de la fin des années 1980, la structure de la production théâtrale est installée. La répression sauvage dont a fait preuve le régime durant cette décennie touche jusqu'aux thématiques du théâtre. Wannous, Adwan et Al-Maghout délaissent une écriture revendicatrice et politique pour se recentrer sur la psychologie des personnages et faire ressortir les effets de l'oppression<sup>148</sup>. Il ne s'agit plus d'éveiller les consciences, ces auteurs proposent une méditation réflexive sur l'être dans une société autoritaire<sup>149</sup>. Wannous accède à une reconnaissance internationale en prononçant le discours inaugural de la Journée Mondiale du Théâtre en 1996<sup>150</sup>. Wannous et Adwan cessent d'écrire dans la deuxième moitié des années 1990, Al-Maghout rédige ses dernières pièces au début des années 2000 alors que les autres auteurs de leur génération n'ont plus produit depuis dix ans<sup>151</sup>. La disparition de ces trois auteurs laisse une place vacante à ce pôle très noble de la production culturelle syrienne. Plusieurs jeunes écrivains s'engagent alors dans l'écriture dramatique dans les années 2000<sup>152</sup>. Les transformations qui affectent le champ culturel syrien, à la suite de la prise de pouvoir de Bachar Al Assad, revivifient le secteur des arts scéniques en multipliant les acteurs soutenant la création. Dans l'optique d'étudier l'émergence d'une nouvelle génération de producteurs de

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 246

<sup>148</sup> Ziter, Edward, *op.cit.*, 2007, p. 461

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 462

<sup>150</sup> Événement organisé depuis 1962 par l'Institut International du Théâtre, organisation internationale sous la tutelle de l'Unesco créée en 1948. « Journée Mondiale du Théâtre - ITI ». Consultée le 24 juillet 2018. [http://www.world-theatre-day.org/fr/saadallah\\_wannous.html](http://www.world-theatre-day.org/fr/saadallah_wannous.html).

<sup>151</sup> Ziter, Edward, *op.cit.*, 2007, p. 465.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 464.

théâtre, il s'agit dès lors de brosser un organigramme des institutions à l'œuvre dans le champ, la description suit une logique centrifuge en partant du centre et des institutions étatiques pour aller vers les secteurs externes.

## 1 La concurrence public/privé dans le monde du théâtre

Alors que l'État à travers son ministère de la Culture est le premier mécène du théâtre syrien, les initiatives privées n'ont cessé d'irriguer l'histoire de la constitution de la scène moderne. Tihāma Al-Ġundī montre qu'elles ont représenté un espace d'expérimentation et de renouvellement de l'élite créatrice contrairement à ce qu'ont pu argumenter les critiques syriens à propos d'un théâtre commercial dont la qualité des œuvres s'opposerait à celle du théâtre public<sup>153</sup>. Toutefois, la mauvaise conjoncture des années 1980 (vague de répression et récession économique) restreint le nombre d'initiatives autonomes et provoque un resserrement du monde du théâtre autour des ressources de l'État<sup>154</sup>. Le début des années 1990 est marqué par un ralentissement de la production théâtrale<sup>155</sup>. Le mouvement de création semble figé malgré les nombreux artistes en raison du manque de débouchés, d'espaces pour se produire et du centralisme de la culture qui ne permet pas de véritable autonomie<sup>156</sup>. Toutefois, l'essor de l'industrie de la série télévisée durant cette décennie ouvre de nouvelles opportunités de travail pour le monde du théâtre et concurrence les institutions étatiques.

### 1.1 La direction des théâtres et de la musique

Le ministère de la Culture se subdivise en directions (*mudīriyya*) et en administrations générales (*hay'a 'amma*). La *mudīriyyat al-masāriḥ wa-l-mūsīqā* (direction des théâtres et de la Musique) gère les salles de théâtre à Damas, les troupes du Théâtre national ainsi que le festival de théâtre de Damas. Le personnel administratif, technique et artistique de la direction a le statut de fonctionnaire. Ils sont rétribués selon les grilles de salaires de l'administration damascène<sup>157</sup>. Ces salaires relativement modestes poussent les fonctionnaires à occuper d'autres emplois en parallèle, voire à louer le matériel. Le fonctionnement de l'infrastructure technique est donc souvent entravé. Par ailleurs, l'Opéra de Damas (*Dār al-Asad li-l-ṭaqāfa wa-l-funūn*) qui abrite

---

<sup>153</sup> Al-Ġundī, Tihāma, *op.cit.*, 2005.

<sup>154</sup> Boëx, Cécile, *op.cit.*, 2011, p. 90.

<sup>155</sup> Rubin, Don, *op.cit.*, 1994, p. 241.

<sup>156</sup> Tadié, Alexis, « La Culture et L'État au Proche-Orient : L'exemple de la Syrie », *Esprit*, n° 296, 2003, p.

<sup>157</sup> Les salaires varient entre la province et la capitale.

trois espaces scéniques, bien que placé sous le contrôle du ministère de la Culture, échappe à la direction des théâtres. Cependant, avec un budget de production très faible il ne représente qu'une salle de spectacle<sup>158</sup>.

La direction représente également une institution de censure qui contrôle les textes proposés et les mises en scène en plus de la direction spécifique à la censure dans le ministère. Il est nécessaire de rappeler le double système de surveillance dans lequel évolue l'artiste syrien. En effet, depuis la proclamation de l'état d'urgence en 1963 (qui reste en vigueur jusqu'en 2011), la « nébuleuse du Renseignement<sup>159</sup> » a l'ascendant sur toutes les institutions de l'État. Il y a donc potentiellement une seconde autorité qui peut mettre un frein à une production théâtrale en raison de son contenu mais aussi de son auteur, sa position politique et/ou du contexte diplomatique. Cette nébuleuse est éparpillée en plusieurs officines de renseignement, indépendantes les unes des autres, et placée directement sous l'autorité du palais. Toutefois, leurs décisions ne reproduisent pas uniquement les directives « d'en haut », elles peuvent être autonomes. Cet éparpillement de la censure en fait un processus opaque et arbitraire qui pousse les producteurs culturels à s'autocensurer selon des critères que seule l'expérience permet de dégager. Par ailleurs, la constitution d'une troupe de théâtre indépendante requiert l'obtention d'un permis. La demande s'effectue auprès du syndicat des artistes (*niqābat al-fannānīn*) qui l'enregistre en tant que regroupement artistique (*tağammu' fannī*) et permet une existence légale sans devoir solliciter un statut d'association, bien plus compliqué à obtenir, auprès du ministère des Affaires sociales et du Travail<sup>160</sup>.

Une actrice fait état d'un parcours éprouvant pour être titularisée par la direction des théâtres<sup>161</sup>. En effet, l'institution n'est pas exempte des problèmes traditionnels qui touchent toute l'administration syrienne : clientélisme, népotisme, corruption, lenteur administrative. L'accès aux ressources nécessite ainsi un réseau de personnes clés qui permettent de dépasser les blocages aux différents niveaux. Pour un jeune artiste, cette situation est d'autant plus contraignante que les générations précédentes sont déjà dans les circuits. Par ailleurs, Cécile Boëx signalait :

« La jeune génération d'artistes est moins attachée en général que ses aînées aux institutions publiques. Sans doute est-elle moins réceptive à l'invitation de contribuer à l'édification d'une

---

<sup>158</sup> Ziter, Edward, *op.cit.*, 2007, p. 468.

<sup>159</sup> Belhadj, Souhaïl, *op.cit.*, 2013, p. 318.

<sup>160</sup> Sallūm Widād, Wā'il Qaddūr, *op.cit.*, 2014, p. 64.

<sup>161</sup> Entretien avec Amal 'Umrān, Marseille, avril 2016.

culture nationale, projet qui lui paraît dans sa grande majorité, tel qu'il est énoncé dans le discours officiel, éculé et anachronique.<sup>162</sup> »

D'autres modalités de travail avec la direction existent. Il est possible d'y travailler ponctuellement, au cachet, mais celui-ci est souvent versé en retard et reste relativement faible. La programmation du théâtre national est restreinte, une dizaine de pièces composent une saison annuelle<sup>163</sup>. La direction subventionne des pièces mises en scène par des personnalités extérieures, il arrive également qu'elle achète un spectacle déjà monté. Les artistes doivent pour cela soit répéter chez eux soit dans les quelques espaces théâtraux privés.

## 1.2 Les théâtres privés

Le paysage théâtral syrien propose quelques salles privées gérées par des figures du monde de l'art qui parviennent, du fait de leur reconnaissance artistique, à obtenir des autorisations d'ouverture d'espaces culturels. Ils négocient avec les différentes instances qui dominent la culture (ministères, censure, appareil de sécurité). Les années 2000 voient ainsi un certain nombre de lieux s'ouvrir pour les arts plastiques mais également pour les arts scéniques. Sans que cela soit exhaustif, deux espaces sont souvent évoqués par les artistes rencontrés. Ornina représente à partir de 2005 le premier institut privé de formation théâtrale<sup>164</sup>. Géré par Naila Al-Atrash, une ancienne professeure de théâtre<sup>165</sup>, il embauche des formateurs issus de l'ISAD. La salle d'Ornina sert également d'espaces de répétitions pour plusieurs pièces de théâtre de jeunes artistes. Teatro est un autre espace fondé en 2004 par l'actrice syrienne May Skaf avec ses propres fonds<sup>166</sup>. C'est un lieu de spectacle et de formation qui propose notamment un stage de découverte du théâtre et qui sert de préparation pour les étudiants désireux d'intégrer l'unique formation théâtrale publique, offerte par l'Institut Supérieur d'Arts Dramatiques. C'est aussi un lieu où se développe une pratique amateur encadrée par des professionnels. Ces espaces privés sont ainsi directement en lien avec le milieu du théâtre de par leurs gestionnaires. Ils reflètent un attachement à la pièce de théâtre comme expression artistique noble et sérieuse ne défiant pas le système de valeurs de ce milieu. En revanche, l'industrie de la série télévisée perturbe le fonctionnement des arts scéniques.

---

<sup>162</sup> Boëx, Cécile, *op.cit.*, 2011, p. 103.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>164</sup> Ziter, Edward, *op.cit.*, 2007, p. 467.

<sup>165</sup> Son parcours est détaillé dans le chapitre III, 1.1.

<sup>166</sup> Entretien avec May Skāf, réalisé en avril 2015 à Amman en Jordanie.

May Skaf (Mayy Skāf) est née en 1969. Elle est diplômée de littérature française à l'Université de Damas où elle est formée par Hanane Kassab Hassan et Marie Elias (parcours évoqués dans le chapitre III). Elle entre dans le domaine des arts scéniques par le cinéma où elle obtient plusieurs rôles. Elle devient célèbre en 1992 après avoir joué dans la série *Ġarīma fī l-ḡākira* (Crime en mémoire), une adaptation d'Agatha Christie. En 2011, l'actrice s'engage publiquement aux côtés de la contestation en signant une pétition en faveur des enfants qui vivent dans Deraa assiégée. Cette prise de position lui vaut plusieurs arrestations et l'exclut du monde de la série télévisée syrienne, sa principale source de revenus. Elle participe à plusieurs manifestations et devient une des icônes de la révolution. Interdite de quitter le territoire, elle réussit à fuir au Liban puis en Jordanie en 2013. Elle obtient l'asile en France en 2015 où elle s'éteint le 23 juillet 2018 à 49 ans.

### 1.3 Le *Drama*

La série télévisée (*musalsal*) apparaît à la fin des années 1970 à la télévision syrienne. À cette même période, les pays du Golfe, que la manne des pétrodollars a considérablement enrichis, multiplient les chaînes de télévision. Ils ont recours aux milieux théâtraux syriens et égyptiens pour filmer des mini-séries et remplir leurs grilles de diffusion<sup>167</sup>. Alors que l'Égypte domine la production et diffuse ses séries dans le monde arabophone, la vague de libéralisation amorcée en Syrie dans les années 1990 change la donne. En effet, la prolifération de compagnies de productions privées, souvent liées au régime, permet de capter les financements du Golfe pour produire ou vendre des séries tournées en Syrie. L'ère de la chaîne satellitaire arabe et le bourgeonnement des antennes paraboliques en Syrie provoquent une augmentation de la demande. Ainsi, le Conseil de Coopération du Golfe produit et diffuse la majorité des séries syriennes de 1990 à 2010<sup>168</sup>. Les limites locales à l'expression d'une contestation politique mais aussi les barrières liées aux mœurs en font des produits autorisés dans ces sociétés conservatrices<sup>169</sup>. La réussite de la production syrienne, qui surpasse sa rivale égyptienne, s'explique également par la qualité des scénarios qui traitent de thèmes très variés sous différentes formes (dramas sociaux, feuilletons historiques, sketches humoristiques, adaptations littéraires) et délaissent le format des *telenovelas*<sup>170</sup>. Les années 2000 sont des années fastes avec plus d'une trentaine de titres produits par année<sup>171</sup>.

---

<sup>167</sup> Joubin, Rebecca, *The Politics of Love: Sexuality, Gender, and Marriage in Syrian Television Drama*, Lanham : Lexington Books, 2013, p. 33.

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> Cette analyse est exprimée par un auteur de scénario syrien. Il s'appuie sur une comparaison entre les thèmes de ses scénarios refusés par les producteurs du Golfe et celui qui a donné lieu à un des feuilletons phare de ses dernières années. Entretien avec Mohammad Abou Laban (son parcours est détaillé dans le chapitre X), réalisé à Berlin, le 4/10/2016.

<sup>170</sup> Joubin, Rebecca, *op.cit.*, 2013, p. 3.

<sup>171</sup> Donati, Caroline, *op.cit.*, 2009, p. 332.

Pour le milieu des arts scéniques, le *drāmā* ou la production de séries est une aubaine. Les salaires sont très élevés et l'ascension au rang de star semble possible. La très grande popularité de certains titres fait de ces acteurs de véritables idoles. Le statut de cette production est tel qu'il est courant qu'un acteur engagé sur un projet de théâtre se désiste au dernier moment en raison d'un contrat pour un rôle dans une série<sup>172</sup>. Plusieurs acteurs m'ont expliqué qu'avec un ou deux cachets pour des rôles importants, ils avaient été en mesure de s'acheter une maison dans l'année. Les séries recrutent largement parmi les acteurs mais aussi parmi les écrivains, poètes, auteurs, pour qui il s'agit d'écrire des scénarios. Ce type d'écriture est également attractive pour les anciens activistes devenus auteurs du fait de l'occasion qu'elle leur offre de s'adresser aux foules<sup>173</sup>. Par répercussion, la renommée des séries syriennes a provoqué l'établissement d'une industrie du doublage à Damas. En effet, les séries turques qui inondent le monde arabe dans la deuxième moitié des années 2000 sont doublées en dialecte syrien. Pour les nouveaux entrants dans le milieu théâtral cette opération représente bien souvent une première opportunité professionnelle. Il s'agit de polir le texte traduit et de l'adapter aux mouvements des lèvres des acteurs et/ou de l'enregistrer.

En définitive, l'installation d'une usine à séries redynamise le monde des arts scéniques syriens en proposant une nouvelle source de financement. Toutefois, elle s'appuie sur une absence de cadre législatif, l'État n'étant pas désireux d'encadrer la production, ce qui rend les artistes vulnérables aux pratiques des producteurs<sup>174</sup>. Ce type d'activité est par ailleurs moins légitime d'un point de vue artistique, souvent rattaché à un travail alimentaire, de mauvaise qualité et dissocié de l'investissement « noble » dans le théâtre<sup>175</sup>. Certains artistes du théâtre refusent complètement d'y entrer et font le pari d'un engagement unique sur les planches. Ce type de contrat, s'il permet de compléter les revenus et apporte à la profession d'acteur une nouvelle reconnaissance, ne propose pas de véritable alternative au mécénat étatique pour la scène, contrairement à un secteur tiers qui s'appuie sur des structures étrangères ou non gouvernementales.

---

<sup>172</sup> Entretien avec Moayad Roumieh (parcours détaillé en chapitre V), réalisé en avril 2016 à Marseille.

<sup>173</sup> Joubin, Rebecca, *op.cit.*, 2013, p. 4.

<sup>174</sup> Salamandra, Christa, *op.cit.*, 2007, p. 471.

<sup>175</sup> Boëx, Cécile, *op.cit.*, 2011, p. 100.

## 2 Le réseau de la diplomatie culturelle

Un réseau d'institutions affiliées aux diplomaties culturelles de pays étrangers existe depuis l'indépendance de la Syrie. Il s'agit souvent d'instituts culturels dont l'activité principale réside dans l'enseignement de la langue. Ces espaces peuvent également proposer un panel d'activités culturelles qui reflète les politiques diplomatiques mises en œuvre par les États. Ces centres s'investissent dans la vie culturelle damascène en faisant venir des artistes mais aussi en envoyant parfois des artistes syriens dans le pays de rattachement. Les salles peuvent être mises à disposition pour des expositions et des spectacles locaux. Par exemple, le centre culturel russe (dans un premier temps centre culturel soviétique) accueille les premières représentations de la troupe du Théâtre de l'épine (*Masrah al-šawk*) en 1969<sup>176</sup>. On trouve à Damas un centre culturel danois, le Goethe Institut (centre culturel allemand), l'Instituto Cervantes (centre culturel espagnol). Toutefois, deux institutions étrangères sont particulièrement présentes dans le milieu des arts du spectacle : le Centre Culturel Français (CCF) et le British Council (BC, équivalent britannique).

### 2.1 Le British Council

Le BC est un *non-departmental public body* (« organisme public non ministériel », c'est-à-dire un établissement public) supporté par le Foreign Office (ministère des Affaires étrangères)<sup>177</sup>. Le discours de l'institution fait la part belle au *capacity building* (renforcement des capacités, le concept appartient à la terminologie du *développement*) et vise à développer des structures créatives stables et durables qui seront des atouts futurs à la fois pour le pays et le Royaume-Uni<sup>178</sup>. Cette politique de développement s'inscrit dans un agenda de démocratisation au Moyen-Orient. Les acteurs locaux de la culture décrivent une institution qui veut exporter systématiquement la production locale avec un effort de traduction plutôt en direction de l'anglais. Plus généralement, les projets locaux en obtenant le soutien du BC gagnent une dimension transnationale qui facilite l'échange et la diffusion en Angleterre. La responsable locale du BC pendant près de quatorze ans, Laila Hourani, apporte une nouvelle dynamique au développement du théâtre syrien durant les années 2000. Elle établit une coopération avec un théâtre anglais, le Royal Court, qui se traduit par une série d'ateliers d'écritures pour jeunes

---

<sup>176</sup> Rubin, Don, *op.cit.*, 1994, p. 243.

<sup>177</sup> Kiwan, Nadia, et Ulrike Hanna Meinhof, *Cultural Globalization and Music: African Artists in Transnational Networks*, New York : Palgrave Macmillan, 2011, p. 164.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 171.

dramaturges. Cet appui à une première expérience d'écriture mais également les liens qui se tissent avec le milieu du théâtre anglais contribuent à faire émerger une nouvelle génération d'auteurs syriens<sup>179</sup>.

Laila Hourani (Laylā Ḥūrānī), d'origine palestinienne, est née en 1970 à Damas. Elle est la fille de l'écrivain palestinien et intellectuel marxiste Faysal Hourani (né en 1939), auteur de la pentalogie *Durūb al-manfā* (Les chemins de l'exil). Elle est diplômée en journalisme TV de l'Université de Moscou. Elle est responsable de programme au British Council de Damas jusqu'en 2011, puis à Beyrouth jusqu'en 2013 date à laquelle elle devient directrice du programme pour les arts et la culture de l'antenne cairote de la Ford Foundation. Elle est une personnalité de l'action culturelle syrienne et plus largement arabe qu'on retrouve dans beaucoup d'initiatives locales et régionales. Elle est l'auteure d'un roman, *Bawḥ* (Confession), publié en 2009 par Dār al-Adāb à Beyrouth.

## 2.2 Le Centre Culturel Français

Le CCF semble se caractériser par un effort inverse de promotion de la culture et de la francophonie soutenant une traduction vers l'arabe. Il dispose d'une salle de théâtre/de cinéma, d'une médiathèque et d'un espace d'exposition. L'analyse d'Altaïr Despres sur la place des CCF dans les ex-colonies françaises en Afrique nous semble transposable à celui de Damas :

« La « coopération » et le « développement » apparaissent dès lors comme les registres légitimes du maintien de la présence française en Afrique, dans lesquels peuvent s'inscrire des relations rénovées entre la France et ses anciennes colonies. Le secteur culturel en particulier s'impose comme un domaine essentiel du développement, et les politiques de coopération culturelle échappent – en dépit de quelques résistances locales éphémères – aux accusations d'impérialisme qui subsistent dans le contexte post-indépendantiste.<sup>180</sup> »

Moins sujet à la censure, le CCF permet à certains artistes de présenter des œuvres plus contestées. Toutefois, il y a bien une surveillance des productions présentées, il est fait état d'un censeur qui visionne les films avant leurs projections ou de prélecture des textes de théâtre. La situation de l'institution comme pierre angulaire des relations franco-syriennes provoque des situations relativement ubuesques. Alors que le CCF a subventionné la traduction en arabe d'un texte de Lydie Salvayre, auteure franco-espagnole, qui décrit une dictature, il refuse une proposition de mise en scène pour des raisons diplomatiques<sup>181</sup>.

---

<sup>179</sup> Des exemples sont analysés en partie IV.

<sup>180</sup> Altaïr Despres, « Un intérêt artistique à construire. L'engagement des danseurs africains dans le champ chorégraphique contemporain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 206-207, 2015, p. 52.

<sup>181</sup> Entretien avec Ayham Agha (parcours détaillé en chapitre IX) réalisé à Berlin, mai 2016.



En embauchant des personnalités du champ artistique syrien en tant que conseillers et responsables de programmations, le CCF développe une expertise de la scène contemporaine. L'institution permet alors de faire le lien avec des producteurs et des théâtres en France. La venue d'Ariane Mnouchkine et du Théâtre du Soleil, invités par le CCF en 2004, est un événement marquant pour le milieu du théâtre syrien. La metteuse en scène repart avec une dizaine d'acteurs syriens pour monter la pièce *Gilgamesh*. Il s'agit principalement d'une génération d'artistes diplômée dans les années 1990. Le CCF accueille également l'initiative de Monique Blin *Écritures vagabondes* : une résidence se déroule à Alep, où le CCF possède une antenne, à l'automne 2004. Elle rassemble plusieurs auteurs et metteurs en scène francophones et cinq auteurs vivant en Syrie, dont trois jeunes dramaturges. En plus d'une programmation annuelle, plusieurs festivals voient le jour dans le cadre de l'institution. En particulier un festival de photo, les « Journées de la Photographie de Damas » que Delphine Leccas organise pour la première fois en 2001. Au tournant du nouveau millénaire, des structures para-étatiques ou « moins-étatiques » viennent compléter les alternatives de financement de la création locale.

Delphine Leccas, jeune diplômée de parcours d'art à Paris, s'installe à Damas en 1998. Intéressée par la photo, elle rencontre des photographes syriens avec qui elle monte un club photo. Elle propose ensuite le format des *journées de la photographie* au CCF qui accepte et l'embauche en tant que responsable de programmation. Forte de ses contacts avec des artistes qui sortent des beaux-arts syriens, elle utilise la salle d'exposition du CCF comme une plateforme pour la jeune création locale. L'expertise qu'elle acquiert lui permet d'obtenir un statut de curatrice étrangère d'art syrien, position reconnue dans le champ syrien. Elle est, à ce jour, une personne clé dans la scène des arts visuels syriens dans l'exil.

### **3 Des acteurs plus- ou moins-étatiques**

La libéralisation amorcée par l'arrivée de Bachar Al Assad au pouvoir provoque l'ouverture du champ artistique à des acteurs étrangers. Des fonds internationaux soutiennent la production culturelle locale, ce qui n'est pas toujours sans soulever des critiques. La Ford Foundation ne peut intervenir en Syrie par exemple. Le milieu artistique est également sceptique et ses franges conservatrices dénoncent cet afflux de capitaux étrangers. Un critique installé dans le champ et proche de la direction des théâtres pointe la perte d'authenticité qu'un tel soutien peut provoquer, une accusation grave sous un régime qui se considère comme le fer-de-lance de

l'arabité<sup>182</sup>. Les organismes étrangers contournent cette méfiance en passant par des figures du champ artistique. Dans le monde du théâtre, deux professeures influentes en sont des relais<sup>183</sup>. Ainsi le SIDA (Swedish International Development Cooperation Agency, agence suédoise rattachée au parlement avec pour mission la lutte contre la pauvreté) qui souhaite intervenir dans la production théâtrale syrienne fait de Marie Elias, professeure de l'ISAD, sa consultante locale. Elle propose alors un programme de soutien pour une première mise en scène. Elle cherche à combler le déficit d'opportunités pour les très jeunes artistes. En effet, passer par la direction des théâtres requiert généralement une première expérience<sup>184</sup>. Hanane Kassab Hassan, proche des réseaux culturels en Méditerranée, canalise leurs interventions localement<sup>185</sup>. Comme avec ECUME (Échanges Culturels en Méditerranée, association installée à Marseille depuis 1983 qui travaille au développement des échanges culturels) qui organise à partir de 2007 des rencontres entre les écoles d'art en Méditerranée dont l'ISAD et l'Institut de musique de Damas (aussi appelé l'institut Solhi Al Wadi en référence à Ṣulḥī al-Wādī son fondateur). Elle coordonne avec le Prince Claus Fund (fonds néerlandais pour la culture et le développement) un projet de modernisation et de sauvegarde des pièces antiques du musée de Damas qui ne verra pas le jour du fait du déclenchement de la révolution en 2011. La professeure est également proche de la Fondation René Seydoux qui intervient sur les échanges culturels en Méditerranée et le développement de la société civile, ce qui rend sa présence en Syrie plus délicate. En effet, ce type d'approche à la limite du politique soulève beaucoup de réticence. Ainsi un projet autour de la promotion de la société civile que porte la Commission européenne à Damas en coopération avec le ministère des Affaires sociales et du Travail est subitement arrêté en 2005 sous couvert d'une accusation d'ingérence dans les affaires internes<sup>186</sup>.

Le soutien direct à un secteur indépendant dans le sens de véritablement détaché des structures étatiques est compliqué comme en témoigne ce passage par des figures installées du paysage artistique syrien. Les deux professeures, sans être directement rattachées à une direction ministérielle, sont proches de par leur fonction d'enseignantes à l'ISAD du ministère de la Culture. Dans le cas précédemment évoqué, la Commission européenne, à la suite de l'échec de son programme, décide de collaborer avec le Trust présidé par la première dame<sup>187</sup>.

---

<sup>182</sup> Entretien avec Mudar Al Haggi (parcours détaillé en chapitre XII), Berlin, mai 2016.

<sup>183</sup> Leurs parcours sont détaillés en chapitre III.

<sup>184</sup> Entretien avec Marie Elias, Beyrouth, novembre 2015.

<sup>185</sup> Entretien avec Hanane Kassab Hassan, Beyrouth, octobre 2015.

<sup>186</sup> Ruiz de Elvira Carrascal, Laura, *op.cit.*, 2013, p. 473.

<sup>187</sup> *Ibid.*

Les organisations qui forment le Trust permettent d'implémenter des projets qui gagnent un assentiment *de facto* du pouvoir syrien et évitent de passer par la structure bureaucratique. Dans la deuxième moitié des années 2000, Drosos, une fondation suisse qui agit auprès des tranches les plus jeunes de la population, cherche à travailler à la promotion des capacités créatrices des jeunes Syriens. Marie Elias qui en est l'interlocutrice monte avec un groupe d'ex-étudiants un projet de pratique théâtrale dans les écoles syriennes. Le projet est initié en 2009 et placé sous la tutelle de Rawāfid (branche culturelle du Trust)<sup>188</sup>. Il s'agit d'un choix stratégique : le statut de l'organisme permet en premier lieu de recevoir les fonds sans soulever de suspicions ; dans un second temps, sa caractéristique semi-publique (officiellement indépendante mais directement liée au régime) permet de créer un partenariat avec le ministère de l'Éducation qui ouvre ses écoles au projet sans générer de blocage administratif. Plus généralement, le Trust s'inscrit dans une logique d'*incubation*, c'est-à-dire qu'il couve des projets qui sont amenés à s'autonomiser juridiquement avec pour objectif de façonner une société civile<sup>189</sup>. Ainsi Rawāfid dispose d'un incubateur culturel (*al-ḥādīna al-taqāfiyya*) qui soutient des associations et projets locaux : par exemple la création d'un atelier de sculpture dans le quartier de Sarūḡa à Damas<sup>190</sup>. Les porteurs de projet, en plus de recevoir un financement, suivent des sessions de formation à la conduite de projet et en gestion administrative. Il faut rappeler que le Trust n'hésite pas à recruter parmi les jeunes artistes diplômés offrant des opportunités professionnelles dans le domaine de la culture, position quasiment impossible à atteindre dans les institutions étatiques. Pour la majorité, la proximité avec le pouvoir n'est pas plus repoussante que la corruption des institutions publiques. De plus, la présence et la collaboration avec les programmes du Trust de figures intellectuelles réputées pour leur autonomie vis-à-vis du régime en font une organisation fréquentable.

### 3.1 Les nouvelles structures arabes de la culture

« Dans le domaine de la création artistique, un des phénomènes importants des années 2000 est le lancement de nombreuses initiatives, de type associatif, ayant pour visée la promotion d'artistes arabes, plus particulièrement ceux de la nouvelle génération. Partant du constat de la sclérose des institutions officielles et du caractère peu innovant des politiques culturelles mises en place par les États, des associations et fondations panarabes ont donc été créées, avec

---

<sup>188</sup> Le projet est analysé en chapitre IV.

<sup>189</sup> Fioroni, Claudie, « *Société civile* » et évolution de l'autoritarisme en Syrie, Genève : Graduate Institute Publications, 2011, p. 51.

<sup>190</sup> Entretien avec Wael Kaddour (parcours détaillé en chapitre XII), Paris, août 2016.

comme principe fondateur la préservation de leur indépendance, même si l'objectif est de contribuer à la réforme des politiques culturelles des États.<sup>191</sup> »

Un troisième ensemble d'acteurs para-étatiques agissant dans le champ artistique syrien est formé par les organisations régionales de soutien à la culture qui apparaissent dans les années 2000. Les stratégies qu'elles emploient adhèrent au concept de société civile dans l'autonomie de l'organisation vis-à-vis des structures étatiques mais elles visent un objectif ancré localement, à savoir développer le champ artistique en essayant d'influencer les politiques culturelles<sup>192</sup>. L'*indépendance* que les artistes syriens mettent en avant dans les années 2000 reflète également l'apparition de ces acteurs régionaux qui portent un discours intrinsèquement réformiste sous couvert d'une approche sectorielle par la culture. Ce réseau adopte une grammaire de l'action culturelle commune qui n'est pas perçue comme une menace par les pouvoirs en place, peut-être en raison d'une influence véritable limitée dans des champs nationaux où l'État prévaut. En réinvestissant la vieille antienne du panarabisme, ces organisations redéfinissent une arabilité culturelle alternative à l'encontre de la vision souvent totalisante du nationalisme arabe portée par les régimes autocratiques de la région<sup>193</sup>.

Le Mawred (*al-mawrid al-taqāfi*, traduit en anglais par Culture Resource mais plus communément appelé Mawred) est une association culturelle à but non lucratif créée au Caire en 2004<sup>194</sup>. Ses fondateurs constituent un réseau régional d'artistes arabes dont plusieurs proviennent du milieu théâtral. Sa directrice (jusqu'en 2014) Basma El-Husseiny (Basma al-Ḥusaynī) est une dramaturge égyptienne qui était directrice de programme à la Fondation Ford dans le monde arabe<sup>195</sup>. Le domaine d'activité de l'organisation s'étend sur le monde arabe et comprend l'octroi de bourses de production, le soutien d'espaces culturels, l'organisation de festivals et la formation des jeunes artistes arabes au management de la culture<sup>196</sup>. Marie Elias est membre de l'assemblée générale, elle indique que c'est un espace important pour les acteurs de la culture qui « étouffent » en Syrie<sup>197</sup>. Toutefois, le domaine d'intervention est limité localement, le financement que reçoit le Mawred de la Ford Foundation en fait une entité suspecte et le régime refuse de lui reconnaître une légitimité différente des autres acteurs non gouvernementaux. Le contact se fait par l'intermédiaire du Trust. En effet, l'axe formation du

---

<sup>191</sup> Mermier, Franck, « Les fondations culturelles arabes et les métamorphoses du panarabisme », *Arabian Humanities* [en ligne], n° 7, 2016, § 25, disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/cy/3146>.

<sup>192</sup> *Ibid.*, § 35.

<sup>193</sup> *Ibid.*, § 37.

<sup>194</sup> *Ibid.*, § 26.

<sup>195</sup> *Ibid.*, § 27.

<sup>196</sup> *Ibid.*, § 28.

<sup>197</sup> Entretien avec Marie Elias, Beyrouth, novembre 2015.

Mawred a permis de développer une formation à la gestion culturelle et un support pédagogique en arabe. Une série d'ateliers de management culturel est organisée par l'organisme en partenariat avec l'European Cultural Foundation (ECF). Chaque session (huit entre 2006 et 2012) permet de former une vingtaine de gestionnaires culturels de pays arabes<sup>198</sup>. Rawāfid fait appel au Mawred pour ses employés. Ces premières rencontres avec l'organisation régionale permettent à de jeunes opérateurs culturels de s'insérer dans un réseau de professionnels arabes de la culture, ce qui jouera un rôle important pour la création syrienne d'après-2011.

De cette première organisation naît en 2007 l'AFAC (*āfāq, al-ṣundūq al-‘arabī li-l-ṭaqāfa wa-l-funūn*, Arab Fund for Arts and Culture) une fondation indépendante installée à Beyrouth qui subventionne des projets de créations arabes<sup>199</sup>. AFAC indique sur son site web n'avoir soutenu que deux projets en 2008 et 2009 en Syrie, mais à l'instar du Mawred sa présence est essentielle dans l'après-printemps syrien<sup>200</sup>. Plus spécifique au monde du théâtre, le YATF (*ṣundūq ṣabāb al-masraḥ al-‘arabī*, Young Arab Theater Fund, qui devient en 2014 Mophradat) finance des mises en scène, des espaces théâtraux et des festivals. Il est fondé en 2000 en Égypte par Tarek Abou El Fetouh (Ṭāriq Abū al-Futūḥ, curateur égyptien également parmi les fondateurs du Mawred) puis enregistré à Bruxelles en 2004. C'est à travers cette organisation qu'il organise à partir de 2001 le festival d'art contemporain multi-disciplinaire et multi-situé (d'abord dans le monde arabe puis étendu à l'Europe) Meeting Points. Encore une fois, l'accès à la Syrie est compliqué notamment quand il s'agit de soutenir des mises en scène. Cependant, plusieurs figures du milieu théâtral local sont en contact avec l'institution et y interviennent en tant qu'experts. 2011 brisera les limites géographiques du champ d'intervention de ces organismes, les artistes syriens devenant parmi les plus soutenus.

## 4 Conclusion

Le théâtre syrien qui émerge véritablement après l'indépendance commence à se structurer dès les années 1970. Cette décennie voit apparaître les grands dramaturges qui marquent la production locale. Le modèle d'organisation culturelle qu'ils défendent s'articule autour de l'État et d'une pratique créatrice profondément ancrée dans le politique et qui porte des valeurs

---

<sup>198</sup> Cf. la page du programme sur le site web du Mawred à l'adresse : <http://mawred.org/programmes-et-activites/culturel-programme-de-formation-de-gestion/?lang=fr/> [Consultée le 14 septembre 2018].

<sup>199</sup> Mermier, Franck, *op.cit.*, 2016, § 30.

<sup>200</sup> Cf. la page du site web recensant les projets soutenus par AFAC à l'adresse : <https://www.arabculturefund.org/Projects?year=&program=&country=222&search=&page=0> [Consultée le 24 juillet 2019].

nobles et éduque les consciences. L'autoritarisme assadien qui s'installe à la même période tire parti de cette production et amène les artistes à se démarquer du projet national. La répression qui devient une des constantes du régime pousse les artistes à redéfinir leur modalité d'engagement par l'œuvre, voire à changer de perspective de création en se recentrant sur l'individu dans une société qui le noie dans la nation. La dynamique théâtrale ralentit dans les années 1980 et 1990 également en raison de conditions économiques qui se dégradent. Le développement d'un secteur privé avec l'apparition de l'industrie du *drama* revivifie le milieu des arts scéniques en apportant de nouveaux revenus. Le comédien devient alors une position enviée du fait d'une grande visibilité et d'une possibilité d'enrichissement rapide, mais ce type de production dispose d'une faible légitimité artistique. L'arrivée au pouvoir de Bachar Al Assad entraîne l'apparition d'un troisième secteur agissant dans le domaine artistique. Il est porté par un ensemble multiforme d'institutions qui s'affichent comme indépendantes de la sphère étatique et qui comprend les institutions de la diplomatie culturelle étrangère, des organismes plus ou moins non-étatiques internationaux et régionaux et des institutions locales para-étatiques. Cette situation est loin d'être idyllique, le régime syrien façonne ce qu'il considère comme la société civile et il met des barrières à ce qu'il ne peut pas contrôler. Cependant, ces nouvelles ressources sont propices au développement d'une pratique théâtrale, notamment jeune, qui défend une autonomie rhétorique et financière et navigue entre les différents mécènes du champ artistique syrien. Moins lucrative que le *drama*, cette production possède une grande légitimité artistique et s'inscrit dans le prolongement de l'action des pères fondateurs du théâtre moderne syrien.

# Conclusion de la partie I

Cette première partie a campé le décor de la production artistique et plus spécifiquement de la création théâtrale en Syrie dans la seconde moitié du 20<sup>ème</sup> siècle. Elle permet d'inscrire la génération artistique qui émerge au début des années 2000 dans un univers professionnel en évolution par rapport aux décennies précédentes. En effet, le champ artistique syrien s'est organisé dès les années 1960 autour d'un ministère de la Culture et de la guidance nationale. L'aspect normatif et nationaliste que sous-tend l'appellation du ministère est assez typique de l'organisation de la culture dans les pays arabes post-indépendances. Il s'agit alors de reconquérir une spécificité artistique contre l'hégémonie culturelle qui a soutenu le projet colonial. Les artistes syriens s'engagent dans ce mouvement d'émancipation aux côtés des élites politiques émergentes. L'instauration d'un régime autoritaire à partir de 1963 et assadien en 1970 provoque la dissociation d'une partie du milieu artistique avec le nationalisme étatique comme doctrine répressive. Les artistes critiquent le régime à travers leurs œuvres, mais sont contraints de dissimuler une opposition trop directe du fait d'une répression qui augmente. Le régime qui met en scène son pouvoir gère habilement une marge de manœuvre qu'il laisse à l'expression artistique. Les artistes ne sont pas uniquement des acteurs passifs, complices malgré eux de la fabrique du consentement. Ils développent une véritable production artistique, qui n'est pas qu'un artisanat *sur commande*.

Cependant, la génération artistique des années 2000 qui constitue le cœur de cette enquête connaît des conditions sécuritaires et économiques sensiblement différentes. D'abord, les années 1990, après une décennie de récession, ont vu arriver de nouveaux capitaux privés pour la culture. L'installation d'une industrie de la série télévisée très lucrative a ouvert de nouvelles opportunités professionnelles pour le monde des arts de la scène jusqu'alors très dépendant du mécénat d'État. Au tournant du millénaire, la passation de pouvoir de Assad père à son fils ébranle un peu plus le fonctionnement de la culture. Dans sa volonté de modernisation, qui s'apparente plus à une opération de lifting diplomatique qu'à une véritable réforme du pouvoir, le jeune dictateur modifie l'équilibre des influences sur le champ de production artistique. Le secteur privé renforce sa présence et un secteur para-étatique apparaît. Toutefois, le régime n'a fait que déléguer son pouvoir de contrôle. Ces nouveaux acteurs lui sont liés par des réseaux claniques et clientélistes. Les artistes ne sont pas dupes, mais cette diversité (somme toute limitée) de financements et de soutiens permet malgré tout de renouveler la dynamique créative.

Les années 2000 s'accompagnent également d'une transformation de la figure de l'artiste syrien. Le nouveau pouvoir a redéfini un contrat autoritaire en rappelant, par la force, la limite à ne pas franchir d'une contestation trop évidente. Paradoxalement, il invite dans le même temps à un engagement citoyen dépolitisé en employant les catégories du *développement*. Les élites du pays sont conviées à prendre part à l'effort de modernisation que le régime met en scène (plus qu'il ne le réalise vraiment). Ce dernier coopte ainsi des acteurs sociaux qui alimentent habituellement les milieux de l'opposition. Si les artistes (et d'autres élites sociales) investissent ce cadre, ce n'est pas dans une soumission aveugle aux nouvelles stratégies de l'autoritarisme. Dans leurs créations ils déploient une critique qui ne se cantonne pas aux lignes officielles, mais négocie et repousse les marges d'expressions. En se qualifiant d'indépendants, les jeunes artistes rencontrés font référence à l'évolution de leur condition que ce soit au niveau des ressources mobilisables que de la posture créative sous un autoritarisme renouvelé. L'hypothèse de la constitution d'une nouvelle *génération* du théâtre qui traverse cette recherche ne s'appuie pas uniquement sur l'analyse d'un contexte créatif général, mais bien sur un ensemble d'événements fondateurs et formateurs qui touchent ces jeunes artistes aux débuts de leur carrière professionnelle.



**Partie II : L'émergence d'une  
génération d'artistes. De  
l'expérience des années 2000  
aux bouleversements du  
printemps syrien**



## Introduction de la partie II

Durant les années Bachar Al Assad, le monde de l'art syrien paraît extrêmement dynamique. J'ai pu l'observer à plusieurs reprises lors d'un séjour de deux mois en 2007, puis pendant deux ans de 2009 à 2011 dans le cadre de mes études. Je n'étais pas à cette époque dans une démarche de recherche mais plutôt dans un réseau d'amis qui gravitaient autour du milieu artistique. Bien que la majorité de mes connaissances ne maîtrisaient pas de langues étrangères, y compris l'anglais, nous avions en commun un certain nombre de références culturelles extérieures au monde arabe, à la fois du fait de la traduction d'ouvrages par les canaux officiels mais également grâce à la traduction de films, autres que les blockbusters, par des tandems « amateurs » (souvent des duos étranger-syrien) qui sous-titraient pour des boutiques spécialisées dans la vente de DVD pirates. C'est ainsi que j'enrichis ma culture cinématographique en découvrant des œuvres majeures comme la trilogie (*Trois couleurs*) du cinéaste polonais Krzysztof Kieślowski ou encore en complétant ma connaissance de la filmographie de l'Américain David Lynch.

Damas capitale arabe de la culture en 2008 était un épisode de la vie culturelle damascène systématiquement évoqué par ce milieu amical. La venue de plusieurs figures artistiques mondiales avait marqué les esprits, notamment celle du réalisateur serbe Émir Kusturica duquel beaucoup se sentaient proches. Je m'installai à Damas après l'évènement et constatai une ouverture continue aux productions artistiques étrangères durant les festivals. Ainsi j'étais présent à la deuxième édition du Damascus Contemporary Dance Platform (*Multaqā Dimašq li-l-raḡḡ al-mu'āšir*), en avril 2010, et assistai à des spectacles de chorégraphes majeures comme Mathilde Monnier ou Sasha Waltz. Le festival de film documentaire DoxBox en 2011, à la veille du déclenchement de la révolution, me fit découvrir l'école finnoise de films courts. L'équipe du festival rendit hommage au célèbre réalisateur syrien Omar Amiralay, décédé en début d'année, en programmant à la dernière minute certains de ses films qui n'avaient jamais été projetés publiquement en raison de la censure.

Si cette expérience damascène qui s'arrête en juin 2011 m'a permis de constituer un réseau de connaissances solide dans le jeune milieu de la culture, la partie qui suit s'appuie sur un matériau récolté pendant l'enquête de thèse à partir de 2014. Les artistes rencontrés racontent d'autant plus volontiers cette période que nos références sont communes. En effet, pouvoir dire que j'ai assisté à tel spectacle ou tel film facilite la plongée dans le passé. Beaucoup expriment

cependant leur étonnement d'en discuter. La révolution a provoqué tant de bouleversements dans un laps de temps court qu'ils ne pensaient pas évoquer ces périodes antérieures un jour. Ces dernières ne possèdent plus tellement de sens pour eux au regard de leur situation actuelle. De plus, les récits qu'ils en font effacent certaines relations ou personnalités du fait de la reconfiguration complète des liens affectifs. En faisant tomber une censure intérieure, la révolution a brisé beaucoup d'amitiés et en a créé de nouvelles.

Omar Amiralay ('Umar Amīralāy, 1944-2011) est considéré comme le père du film documentaire syrien. Il entame ses études en 1964 à la faculté des Beaux-arts de Damas puis étudie le théâtre à Paris où il rencontre Saadallah Wannous. Il s'inscrit en 1967 à l'Institut des hautes études cinématographiques. Il assiste à mai 68 à Paris où il s'essaye au documentaire puis rentre en 1969 en Syrie. Son premier film en 1969 documente la construction du barrage sur l'Euphrate. Son deuxième, *Al-ḥayāt al-yawmiyya fī qariya suriyya* (Vie quotidienne dans un village syrien), réalisé en 1972, dénonce la disparité entre le discours du pouvoir et les populations paysannes. Il quitte la Syrie au début des années 1980 en raison de son opposition affichée aux autorités syriennes. Ses films sont rarement projetés en Syrie (voire jamais pour certains) alors qu'il est connu à l'étranger et notamment en France. Il fait partie des signataires du Manifeste des 99 lors du printemps de Damas. Omar Amiralay s'éteint quelques semaines avant le déclenchement de la révolution. Ces films deviennent des emblèmes et sont redécouverts dans le moment de la contestation, notamment le désormais célèbre *Déluge au pays du Baath (Ṭūfān fī bilād al-ba'ṯ)* réalisé en 2003, qui pointe la rhétorique creuse du régime syrien au point d'en faire un objet burlesque. (Boëx, Cécile, *op.cit.*, 2011, chap. 3)

Ce qui suit place les acteurs de ma recherche dans le paysage de la Syrie des années 2000, avant l'exil. Comme toute reconstruction *a posteriori*, elle est lacunaire, car très dépendante des récits récoltés. La seconde moitié des années 2000 a été peu documentée, la surprise de la révolution, après quarante ans de dictature, a amené un certain nombre de chercheurs à se focaliser plus sur l'évènement politique et son *après*. Ainsi, cette partie ne s'attachera pas à décrire minutieusement les positions occupées dans les années 2000. Les entretiens ont permis de faire émerger des expériences formatrices et partagées dans le milieu de l'enquête, de la formation aux premières expériences de travail. Cette culture commune à beaucoup de parcours de jeunes artistes une fois décrite autorisera véritablement l'emploi de *génération* pour désigner le milieu de mon enquête. J'aborderai par la suite le printemps syrien en essayant de suivre certains exemples de mobilisation dans cette génération. Enfin, le dernier chapitre reviendra en détail sur Ettijahat, une organisation créée par de jeunes diplômés dans la révolution, qui éclaire certaines dynamiques de transformations à l'œuvre dans la culture syrienne post-2011.

## Chapitre III : La formation d'une génération

« Situation de classe et situation de génération, classe et génération sont homologues. À une situation (de classe ou de génération) correspond une « tendance à un mode de comportement, une façon de sentir et de penser déterminés » ou, dans le vocabulaire de la théorie de l'habitus, des « schèmes de perception, de représentation et d'action ». « La tendance inhérente à une situation » dans la théorie des générations de K. Mannheim a pour équivalent l'habitus dans la théorie de P. Bourdieu.<sup>201</sup> »

Aborder notre objet par une notion de génération offre une double lentille pour l'observation. D'abord l'arrivée dans le monde de l'art syrien d'une nouvelle génération d'artistes, issus d'une formation commune. Elle permet ensuite de revenir sur la formation d'un *habitus*, qui influence les stratégies que cette génération déploie après 2011 et la rupture des barrières du champ artistique. Mais au sein des diplômés des parcours d'arts à Damas (en particulier de l'Institut de musique, des Beaux-Arts et des Arts appliqués) qui sont aux portes du milieu artistique dans les années 2000, les diplômés de l'ISAD, au cœur de notre enquête, forment une *unité de génération* de par leur appropriation commune de certaines expériences organisées par leurs professeurs. Il est donc nécessaire d'aborder en détail l'instance de formation comme premier jalon d'un destin en commun.

Le milieu abordé dans cette recherche est très majoritairement damascène par sa formation au sein de l'Institut supérieur d'arts dramatiques (ISAD) de Damas. Il est intéressant de relever la différence d'appréciation avec la faculté des Beaux-Arts de Damas. Les plasticiens qui en sont issus condamnent unanimement, lors des entretiens, une approche dépassée, qui s'est arrêtée aux Modernes des années 60 ; des professeurs peu intéressants et peu ouverts sur les différentes pratiques plastiques. Les diplômés de l'ISAD quant à eux parlent de leur formation comme d'un moment constitutif de leur vie professionnelle en termes de réseaux et de contenu. Aborder la formation de l'ISAD est donc non seulement illustrer le début de trajectoire artistique mais surtout rendre visible une véritable porte d'entrée dans le champ artistique.

---

<sup>201</sup> Postface de Gérard Mauger à Mannheim, Karl, *Le Problème des générations*, Paris : Nathan, 1990, p. 99.

# 1 L'Institut Supérieur d'Arts Dramatiques

Al-ma'had al-'ālī li-l-funūn al-masraḥiyya (L'Institut supérieur d'arts dramatiques, ISAD, souvent désigné par les artistes par *conservatoire*), est fondé en 1977 par des grands noms du théâtre syrien et notamment le célèbre dramaturge Saadallah Wannous. Initialement situé dans la banlieue de Dummar, l'Institut déménage en 1990 place des Omeyyades au cœur de Damas, dans l'espace qui accueille l'Opéra (l'ensemble architectural s'appelle Dār al-Asad li-l-ṭaqafa wa-l-funūn, littéralement le centre Assad pour la culture et les arts). Il est à cette occasion rattaché à l'Institut supérieur de musique, ce qui provoque un mécontentement chez les professeurs et des démissions. L'histoire de l'institut est parsemée de mobilisations, bien qu'elles restent circonscrites à son enceinte.

La possibilité d'exprimer collectivement un désaccord ou une revendication traduit à la fois l'attachement des étudiants et de son personnel à cette institution mais également la place exceptionnelle qu'elle occupe dans le paysage de l'enseignement supérieur syrien. À la différence de l'Université de Damas, l'ISAD dépend du ministère de la Culture et se caractérise par un aspect élitiste contrairement à l'université qui se veut ouverte à tous. Les promotions sont réduites, de l'ordre de 15 étudiants par section. L'entrée se fait sur concours (écrit puis oral) et non en fonction des résultats du baccalauréat qui déterminent l'accès aux spécialités universitaires. Il est difficile d'évaluer le degré de cooptation nécessaire à l'entrée dans l'ISAD<sup>202</sup>. Les professeurs affichent une réelle volonté de choisir selon les compétences et beaucoup sont réputés pour leur impartialité. Parmi les artistes interrogés, il est courant d'échouer à une première sélection et de retenter l'année suivante.

## 1.1 L'organisation des études

L'offre de formation en théâtre (il existe aussi une section danse) propose des diplômes en quatre ans. Elle est traditionnellement divisée en deux sections : jeu et critique théâtrale. À partir de la première moitié des années 2000, des sections plus techniques sont créées comme scénographie ou ingénierie son et lumière. Naila Al-Atrash est la doyenne pendant quasiment dix ans de la section jeu théâtral. Pour les acteurs, elle est attachée à l'image de cette formation. En raison des débouchés économiques évidents, la section est extrêmement demandée. En effet, l'explosion de l'industrie des séries télévisées en Syrie a entraîné une demande accrue d'acteurs.

---

<sup>202</sup> À plusieurs reprises, on me raconte des faits de corruptions et pots-de-vin pour rentrer. Ces récits ne me sont pas transmis par les étudiants de l'ISAD.

La mise en place d'un *star-system* fait de l'acteur de série une position désirée, liée à une réussite socialement acceptée. Cependant, nous avons pu observer que les milieux populaires et/ou conservateurs restaient frileux et n'accordaient que rarement la permission d'envisager ce type d'études, en particulier à leurs filles. Cette section attire des étudiants de différentes régions syriennes, qui ne sont pas toujours dotés d'un bagage culturel important ou spécifique au théâtre. La réussite professionnelle provoque des phénomènes de *mode* qui font qu'un acteur peut attirer d'autres membres de sa ville d'origine et fonder des dynasties d'acteurs d'une même région.

Naila Al-Atrash (Nā'ila al-Atraš, née en 1949) est l'une des trois "mamans" du théâtre syrien. Elle est la petite-fille du Sulṭān al-Atraš, qui a combattu l'occupant français lors du mandat, et la nièce de Maṣṣūr al-'Atraš leader nationaliste. Dans sa jeunesse, elle s'engage dans les rangs du parti communiste. Elle obtient un diplôme d'études théâtrales (mise en scène et jeu) en 1978 à Sofia, Bulgarie, et enseigne à son retour jusqu'en 2001 à l'Institut supérieur d'arts dramatiques à Damas dans la section « jeu théâtral ». Ses premières mises en scènes se déroulent au théâtre de l'université. Elle monte plusieurs textes de Mamdouh Adwan et se bat avec les autorités syriennes pour présenter des pièces de Saadallah Wannous. En 2001, elle est écartée de l'Institut pour des raisons de sécurité. Elle devient la responsable d'Ornina, un espace théâtral privé à Damas. Elle est une professeure incontournable dans le milieu des acteurs. Elle vit depuis 2012 à New York et enseigne à la New York University.

Le deuxième département est celui des études théâtrales (*dirasāt masraḥiyya*). Deux professeures : Hanane Kassab Hassan et Marie Elias y jouent un rôle central. Avec Al-Atrash, elles forment un trio de professeures systématiquement évoqué par les artistes du théâtre. Les relations avec les étudiants sont d'abord professionnelles mais aussi personnelles, le suivi individualisé et le petit nombre d'étudiants a permis de développer de véritables relations avec le corps enseignant. Ces deux professeures ont contribué à l'introduction de grands noms du théâtre européen (anglais, français et allemand) dans les études théâtrales. Elles publient en 1997 un dictionnaire théâtral, véritable bible pour les étudiants, avec également la volonté de développer un vocabulaire en arabe propre aux arts scéniques<sup>203</sup>. Elles mettent en place une nouvelle méthodologie d'enseignement au milieu des années 90 qui transforme la section *critique théâtrale* en *études théâtrales* pour inclure également la formation de metteurs en scène et de dramaturges.

---

<sup>203</sup> Entretien avec Marie Elias, Beyrouth le 8/11/2015. Ilyās, Mārī, et Ḥanān Qaṣṣāb Ḥasan, *Al-mu'ājam al-masraḥī. Maḥāḥim wa muṣṭalaḥāt al-masraḥ wa-funūn al-'arḍ* [le dictionnaire théâtral. Concepts et terminologie du théâtre et des arts du spectacle], Bayrūt : Maktabat Lubnān nāsīrūn, 1997.

Marie Elias (Mārī Ilyās) est née en 1950 de famille palestinienne. Elle soutient en 1978 une thèse à Paris III sur le théâtre de Kateb Yacine sous la direction d'André Tissier. À son retour, elle devient professeure au département de français de l'Université de Damas. Elle commence à enseigner à l'ISAD à partir de 1985. Très engagée auprès de ses étudiants, elle met en place des initiatives pour ouvrir des perspectives de travail. Elle publie en 2002 et 2007 deux tomes d'une anthologie du théâtre contemporain français avec laquelle elle introduit notamment Lagarce, Vinaver, Koltès. (*Antūlūgiyyā al-masrah al-firansī al-ḥadīṭ*, Dimašq : Dār al-madā, 2007) Elle est faite chevalier des Palmes académiques françaises puis promue officier. Elle vit actuellement au Liban.

Les études de théâtre ne proposent pas de débouchés à court terme dans le domaine du théâtre. C'est d'ailleurs à cette problématique que les deux enseignantes tentent de répondre en essayant de créer des opportunités (que nous abordons ultérieurement) pour leurs étudiants. L'industrie de la série télévisée attire également les diplômés de cette section, ils s'orientent vers l'écriture de scénarios qui, quand ils sont achetés, peuvent rapporter beaucoup<sup>204</sup>. Les métiers de l'écrit comme la rédaction de contenus en ligne ou journalistiques, la révision de textes notamment pour le doublage arabe des séries turques, fournissent les premiers revenus suite à la formation.

Hanane Kassab Hassan (parfois écrit Hanane Qassab-Hassan, Ḥanān Qaṣṣāb Ḥasan) est née en 1952 à Damas d'un père avocat et homme de lettres. En 1983, elle soutient une thèse sur la pièce *Les Paravents* de Jean Genet à Paris III sous la direction d'Anne Ubersfeld. Elle traduit et publie la pièce de Genet contribuant ainsi à l'introduire en Syrie. (Ġīnayh, Ġān, *Al-bārāfānāt*, Dimašq : Dār al-madā, 2002) À l'instar de Marie Elias, elle devient ensuite professeure au département de français de l'université et intègre l'ISAD en 1985. Elle en est la doyenne de 2006 à 2009. Nommée secrétaire générale du comité d'organisation de Damas capitale arabe de la culture 2008, elle devient par la suite directrice de l'Opéra de 2009 à 2011. Elle démissionne en 2012 de l'université et s'installe au Liban. Elle enseigne désormais à l'Institut d'études scéniques, audiovisuelles et cinématographiques de l'Université Saint Joseph.

En revanche, ce département est doté d'une légitimité artistique très importante. Il est rattaché aux grandes figures de la dramaturgie syrienne, fondateurs de l'ISAD, comme Saadallah Wannous, Mamdouh Adwan, Farhan Bulbul. En effet, depuis 1984 et l'apparition d'une matière « écriture théâtrale » au cursus des études théâtrales, ces trois noms en ont assuré l'enseignement à tour de rôle (Wannous puis à sa mort Adwan et enfin Bulbul à partir de 2005)<sup>205</sup>. Il faut rappeler ici le capital symbolique dont jouit Saadallah Wannous : il est le

---

<sup>204</sup> Al-Kafīrī, 'Abdullāh, « Al-ḥitāb fī l-naṣṣ al-masrahī al-sūrī al-mu'āṣir, riwāyat al-rāhin wa kitābat al-dāt », [Le discours dans le texte théâtral syrien contemporain, narration du présent et écriture de l'intime] Mémoire de Master II sous la direction de Marie Elias, Université Saint-Joseph, Beyrouth, Liban, 2015, p. 19.

<sup>205</sup> *Ibid.*



premier auteur arabe à avoir prononcé le discours d'ouverture de la Journée Mondiale du Théâtre en 1996.

Les étudiants issus de ce département sont souvent de familles citadines, principalement damascènes, bien dotées en capital culturel. Si cette différence de milieu d'origine entre les deux départements est notable, elle n'entraîne pas de déconsidération des uns vis-à-vis des autres. Les liens amicaux qui se mettent en place font que les étudiants travaillent ensemble, les promotions sont tellement réduites qu'elles se connaissent. Le diplôme à la sortie des quatre ans assure un véritable sésame pour la poursuite de la carrière, tant par son aspect symbolique, il n'existe pas d'autre formation publique de ce type, qu'en termes de réseaux amicaux et professionnels.

Ces trois professeures en formant des générations entières de praticiens gagnent une véritable expertise sur le monde du théâtre. Peut-être moins reconnues que leurs aînés, grands noms du théâtre et fondateurs de l'ISAD, elles se sont véritablement impliquées dans l'organisation des études. Cette connaissance du monde du théâtre fait d'elles des interlocutrices privilégiées que ce soit pour les institutions publiques ou étrangères. Familières des circuits officiels de la culture, elles ne poursuivent pas un agenda carriériste d'accès à de hautes fonctions publiques ou politiques. Nous le verrons, dans le domaine du théâtre et en particulier pour les diplômés des études théâtrales, qui représentent le cœur de notre échantillon, Hanane Kassab Hassan et Marie Elias sont non seulement des formatrices mais également des passerelles vers un ensemble de ressources nécessaires au travail artistique.

## **1.2 Réfraction du printemps de Damas à l'ISAD**

Les étudiants ont compris la place que ces trois professeures occupent et l'intérêt de recevoir leur enseignement. Les évènements qui touchent l'institut durant l'année universitaire 2000-2001 traduisent cette dimension. Ils s'inscrivent dans l'effervescence du printemps de Damas. Au début de l'année 2001, les étudiants déclenchent une grève en solidarité avec l'intifada d'al-Aqsa en Palestine (aussi appelée seconde intifada). Naila Al-Atrash, alors à la tête de la section jeu théâtral, refuse d'obliger ses étudiants à arrêter le mouvement. Elle est alors congédiée sur ordre du ministère et remplacée par l'actrice de série télévisée Wafā' al-Mūṣalli<sup>206</sup>. Il faut préciser qu'Al-Atrash était aussi parmi les signataires de l'appel des 99, véritable manifeste du printemps de Damas. Hanane Kassab Hassan, Marie Elias ainsi que d'autres professeurs de

---

<sup>206</sup> Ziter, Edward, *op.cit.*, 2015, p. 8.

l'ISAD démissionnent en signe de protestation. Les étudiants s'emparent de la cause et organisent un sit-in dans l'institut en demandant à Mahā Qanūt, ministre de la Culture, de revenir sur sa décision<sup>207</sup>. Riyād 'Iṣmat, directeur de l'Institut depuis 2000, fait intervenir les services de sécurité et arrête le mouvement. Le statut particulier de l'institution fait que ce n'est pas une répression musclée qui est utilisée, comme cela a pu être le cas dans d'autres « mobilisations » étudiantes<sup>208</sup>, mais plutôt une logique d'intimidation qui est déployée. Les étudiants reçoivent la visite de la Sureté, souvent au domicile familial où ils habitent encore.

La gestion de cette crise limitée à l'enceinte de l'Institut met fin au semblant d'autonomie dont il disposait. Dans ses souvenirs de l'évènement, Al-Atrash souligne le sanctuaire que représentait l'ISAD, d'où également son refus de la possible arrestation de ses étudiants<sup>209</sup>. Hanane Kassab Hassan explique avoir bénéficié jusqu'à cet incident du soutien de la précédente ministre de la Culture Nağāḥ al-'Atṭār (de 1976 à 2000), très proche du pouvoir, pour éviter la présence des organes de la sureté dans l'enceinte de l'Institut<sup>210</sup>.

Le départ des professeurs est au centre du mécontentement des étudiants. Les élèves entrés entre 2000 et 2005 ne reçoivent pas leurs enseignements. À partir de 2006, Hanane Kassab Hassan réintègre l'Institut en tant que doyenne et Marie Elias en tant que professeure (elles restent rattachées pendant cette période au département de français de l'Université de Damas). Naila Al-Atrash se consacre à son institut de théâtre privé Ornina. Cependant cette période représente une rupture et signe la fin d'une unité pédagogique qu'Elias et Kassab Hassan avaient installée à partir de 1995. Les étudiants ne reconnaissent pas à leurs remplaçants de véritable légitimité, ils sont perçus comme parachutés par la direction et donc par le ministère de la Culture. Concrètement, les promotions de l'après 2000 sont considérées comme étant les moins solides de par leur formation, en particulier dans la section études théâtrales, et ce quelle que soit la promotion d'appartenance des interviewés. Elles sont le moins dotées en capital symbolique à la sortie de leurs études mais également en capital social. En effet, l'absence des professeurs empêche de nouer des liens amicaux durant la formation. Ainsi Marie Elias raconte

---

<sup>207</sup> « Dağga fī kawālīs al-masrah al-sūrī : li-mādā uqīlat Nā'ila al-Atraš ? [Vacarme dans les coulisses du théâtre syrien : pourquoi Naila Al-Atrash a-t-elle été démise de ses fonctions ?] », *Al-Hayat*, 29 janvier 2001, disponible à l'adresse : <http://www.alhayat.com/article/1902378>.

<sup>208</sup> En 2009, des étudiants organisant une campagne pour la propreté dans la faculté des Lettres de l'université de Damas sont arrêtés, torturés et emprisonnés.

<sup>209</sup> Cf. l'entretien de Al-Atrash sur le site web de Scholars at Risk le 22 mai 2016, disponible à l'adresse : <https://www.scholarsatrisk.org/spotlight/sar-spotlight-naila-al-atrash/> [consultée le 24 juillet 2019].

<sup>210</sup> Entretien avec Hanane Kassab Hassan, Beyrouth, octobre 2015.

rencontrer certains de ces jeunes artistes plusieurs années après leur diplôme en assistant à leurs premières créations<sup>211</sup>.

## **2 Conclusion**

Le milieu que cette enquête analyse est constitué majoritairement d'artistes ayant intégré l'ISAD entre la seconde moitié des années 1990 et la première moitié des années 2000. Tous obtiennent leur diplôme après 2000 et connaissent donc les événements qui secouent l'ISAD durant l'année universitaire 2000-2001. Du fait d'une sociabilité tournée d'abord vers le milieu des dramaturges, la plupart des diplômés que je rencontre sont issus de la section des études théâtrales. De plus, la pratique de l'écrit et l'aspect théorique qui est au fondement de mes études m'offrent un terrain de discussion avec ces artistes. Ne pratiquant pas le théâtre, la relation avec les comédiens m'est moins aisée. Il y a une fracture au sein de cette génération de diplômés entre ceux ayant reçu l'enseignement des professeurs à forte légitimité, considérés comme provenant des meilleures promotions, et ceux qui ont dû pallier cette absence. Nous aborderons ultérieurement (en partie IV) des stratégies de placement qui peuvent refléter ce ressenti d'un manque dans la formation. Au final, il n'y a pas de scission véritablement visible entre ces deux ensembles, les étudiants se connaissent tous. Cependant, les initiatives que prennent ces professeurs influentes dans l'optique d'ouvrir des opportunités professionnelles à ces jeunes diplômés sont majoritairement en faveur de leurs ex-étudiants. Elles contribuent à faire émerger de jeunes artistes qui sont désormais sur les devants de la scène théâtrale contemporaine.

---

<sup>211</sup> Entretien avec Marie Elias, Beyrouth, novembre 2015.



## Chapitre IV : Des expériences de travail inédites dans le monde de la culture

Dans la partie des entretiens qui concerne la reconstitution des parcours professionnels, certaines expériences vécues durant les années 2000 reviennent sans cesse. Elles ont eu un impact sur le développement de la pratique artistique et les compétences professionnelles des participants en offrant des occasions de se forger un savoir-faire dans des domaines très peu exploités en Syrie. Ces expériences sont impulsées et portées par Hanane Kassab Hassan et Marie Elias et s'inscrivent dans le prolongement de leur implication dans la réorganisation de la formation.

En effet, si elles ne le formulent pas explicitement, elles portent un projet pour l'avenir de la haute culture syrienne. Il s'agit de donner naissance à une élite artistique capable de faire évoluer les mentalités du public et des pouvoirs publics, qui redéfinira une production légitime syrienne comme a pu le faire la génération des années 1950. À l'époque contemporaine, le monde de l'art syrien brille à l'étranger principalement par ses productions télévisuelles grand public qui ne correspondent pas au canon d'un art noble. Il est donc question de redynamiser le pôle légitime du champ artistique, qui s'éloigne des logiques marchandes, mais qui est miné par la faiblesse des institutions publiques censées le porter. Il faut souligner que si les efforts des deux professeures se concentrent sur le milieu du spectacle vivant, c'est bien une réflexion d'ensemble qu'elles portent. Cette vision englobant les différents secteurs de l'activité artistique reflète la position légitime et unique de l'ISAD dans le paysage des formations artistiques supérieures. Elle autorise ces professeures à penser que le changement proviendra des étudiants qu'elles forment.

Par ailleurs, le renouveau d'une pensée culturelle qui cherche principalement à faire évoluer les structures de la production reflète un air du temps réformiste. En effet, l'accession du jeune dictateur au pouvoir a porté le discours de réforme au sein même de l'autoritarisme (cf. partie I). L'engagement dans l'art en est également redéfini : tout en ne franchissant pas les barrières d'une contestation franche, ces professeures et leurs élèves agissent dans une optique sectorielle. Je crois que la formation française qu'ont reçue ces deux enseignantes les a imprégnées d'un idéal de politique culturelle où l'État assume une place centrale. Elles cherchent à faire évoluer les structures et les modes de fonctionnement de l'État syrien *par les actes* en manquant et organisant des expériences de manière inédite.

Les deux évènements abordés dans les pages qui suivent sont conduits par Hanane Kassab Hassan et Marie Elias de manière indépendante. Après avoir fonctionné en duo dans leur volonté de réorganiser l'ISAD, ce qui suit semble traduire une divergence dans les moyens envisagés pour atteindre cet idéal d'un renouveau des structures culturelles syriennes. Hanane Kassab Hassan, en assurant la direction de Damas capitale arabe de la culture, propose un véritable format d'évènement d'envergure nationale qui n'est pas une mise en scène du pouvoir. Marie Elias pilote le projet du théâtre interactif dans le giron du Trust. À l'instar de ce que fait Hanane Kassab Hassan, c'est un programme ambitieux de par l'équipe qu'elle mobilise, l'étendue du public visé et la temporalité longue. Elle inaugure un fonctionnement qui mobilise plusieurs acteurs agissant dans le monde de la culture : un organisme parapublic, des fonds étrangers et plusieurs ministères. Ce qui suit s'appuie sur les entretiens réalisés avec des personnes au cœur de ces projets et sur le recoupement des informations.

## **1 Damas capitale arabe de la culture 2008**

En 2007, Hanane Kassab Hassan est nommée par décret présidentiel secrétaire générale du comité d'organisation de l'évènement Damas capitale arabe de la culture prévu pour l'année 2008. Ce programme est organisé depuis 1996 par l'ALECSO (The Arab League Educational, Cultural and Scientific Organisation, *al-munazzama al-'arabiyya li-l-tarbiya wa-l-taqāfa wa-l-'ulūm*) qui dépend de la Ligue des États arabes<sup>212</sup>. En Syrie, depuis la fin 2006 une commission de travail, présidée par la première dame, réunit entre autres les ministres de la Culture (Riyād Na'sān Āgā) et du Tourisme ainsi que des personnalités du milieu de la culture pour discuter de l'évènement. Il est souvent dit qu'Asma Al Assad (la première dame) exige la tenue de l'évènement. En 2006, Alep avait connu un évènement de la sorte, elle avait été capitale de la culture islamique, programme géré par l'ISESCO (Islamic Educational, Scientific and Cultural Organization, *al-munazzama al-islāmiyya li-l-tarbiya wa-l-'ulūm wa-l-taqāfa*). L'organisation et la programmation avaient été assurées par le Ministère de la Culture et n'avait pas produit de résultats probants. Pour 2008, le régime désire organiser un festival de grande envergure, capable de redorer l'image du pays et qui s'inscrirait dans sa démarche de gain de respectabilité internationale. Alors que les premières années du règne de Bachar Al Assad, ont été bien

---

<sup>212</sup> Cf. la page « Mašrū' al-'awāšim al-taqāfiyya al-'arabiyya [le projet des capitales de la culture arabe] » sur le site web de l'ALECSO à l'adresse : <http://www.alecso.org/newsite/2015-11-05-10-00-46.html> [consultée le 19 décembre 2018].

accueillies par la communauté internationale, l'assassinat du premier ministre libanais Rafic Hariri en 2005 a terni la réputation du régime et a rebraqué les projecteurs sur son autoritarisme.

Hanane Kassab Hassan, qui est consultée en tant qu'experte par ce groupe de travail, apparaît comme une candidate idéale pour diriger l'évènement. Elle est damascène, impliquée et respectée dans le milieu de la culture, connue pour son sérieux. Elle bénéficie de réseaux de connaissances dans le monde de l'art qui s'étendent tout autour du bassin méditerranéen. Elle est proche des institutions de la diplomatie culturelle (BC, CCF, etc.) D'un point de vue politique, elle n'est pas affiliée à un parti et n'apparaît pas comme une opposante. Elle est une figure *indépendante* qui permet de donner l'image d'un évènement émanant d'une certaine société civile.

Si le palais a exigé la tenue d'un festival de bonne qualité et a délégué l'organisation à des personnes compétentes hors des circuits habituels, il ne semble pas avoir pris la mesure des questions que cela soulève. En témoigne la question du budget qui reste sans réponses jusqu'à la fin de l'année 2007, quelques mois avant le début de l'évènement. Jusqu'alors, personne ne connaît le montant du budget et surtout on s'interroge sur la provenance de l'argent, le ministère de la Culture ne pouvant couvrir l'intégralité des dépenses. Les programmeurs relatent les difficultés qu'ils rencontrent pour réserver des spectacles internationaux sans pouvoir annoncer de montants prévisionnels. Au final, le gouvernorat de Damas (*muhāfazat Dimašq*) apportera la somme d'un milliard de livres syriennes (20 millions de dollars à l'époque) dont la moitié sera utilisée pour l'année de programmation<sup>213</sup>.

Par ailleurs, l'organisation de l'évènement se révèle être un exercice d'équilibriste. Hanane Kassab Hassan bénéficie du soutien total du palais et donc de la coopération « forcée » des autres ministères, mais elle ne s'affranchit pas pour autant des luttes politiques et individuelles liées à l'extrême morcellement de l'administration et à la fragmentation du pouvoir autocratique à la suite de l'arrivée de Bachar Al Assad. Si la professeure déclare avoir de bonnes relations avec le ministre de la Culture de l'époque, elle doit également composer avec d'autres ministères dont celui du Tourisme. Une de ses proches collaboratrices raconte que les attaques les plus virulentes ont été le fait des directions locale (al-qiyāda al-quṭriyya) et arabe (al-qiyāda al-‘arabiyya) du Baath. Elles forment un pouvoir politique non négligeable puisque le Baath est le parti au pouvoir. N'acceptant vraisemblablement pas d'être mises hors-jeu dans

---

<sup>213</sup> Ces précisions me sont apportées par Dunyā Al-Dahhān qui a été détachée du Conseil des ministres pour devenir la responsable administrative du comité d'organisation (entretien réalisé à Paris, septembre 2016) et évidemment par Hanane Kassab Hassan (Beyrouth, octobre 2015).

l'organisation de l'évènement, elles tentent de disqualifier la responsable en publiant des communiqués l'accusant de négliger la lutte panarabe, une des bases idéologiques du pouvoir syrien. Ces accusations de trahison, voire de haute-trahison, amènent le palais à réaffirmer son soutien à l'organisation de l'évènement. L'intitulé choisi pour l'évènement reflète la volonté de l'organisatrice et de son équipe de sortir ce type de manifestation du carcan habituel du nationalisme arabe : le titre de « Damas capitale arabe de la culture » est choisi de préférence à « Damas capitale de la culture arabe ».

## 1.1 Le comité d'organisation

Le décret qui nomme Hanane Kassab Hassan à la tête de l'évènement la rend autonome vis-à-vis du ministère de la Culture et la place directement sous la tutelle du bureau du Premier ministre. Elle est libre de constituer son équipe de travail et de la programmation d'une année d'évènements, la seule condition en est la réussite. Le comité d'organisation (al-amāna al-āmma) qu'elle met en place se constitue d'une trentaine de collaborateurs qui sont majoritairement d'anciens élèves avec qui elle a des relations amicales et de confiance. La programmation est coordonnée par un référent pour chaque spécialité artistique. Parmi ses anciens étudiants rencontrés qui occupent des postes clés : Jumana Al-Yasiri (études théâtrales, diplômée en 2001) pour la musique étrangère, Liwaa Yazji (études théâtrales, diplômée en 2003) pour le théâtre syrien et la danse, les activités théâtrales sont coordonnées par Mohammad Al Attar (études théâtrales, diplômé en 2007)<sup>214</sup>. Dunyā al-Dahhān, en sa qualité de diplômée de l'ISAD (études théâtrales, 2003) et de l'INA (école de haute administration, créée en 2002 sur le modèle français) est détachée de son poste administratif et assure la liaison avec les instances gouvernementales<sup>215</sup>. Hanane Kassab Hassan fait également appel à de jeunes artistes qui reviennent de leur formation à l'étranger comme Usāma Ġanam (ancien étudiant de l'ISAD, il a obtenu un doctorat en études théâtrales de Paris 8 en 2007) qui s'occupe de la programmation du théâtre international, Ġūd Sa'īd (réalisateur diplômé de l'Université Lumière Lyon II) pour le cinéma. Delphine Leccas est la coordinatrice des expositions et de l'art contemporain, elle est la seule membre étrangère du comité.

---

<sup>214</sup> Le parcours de Mohammad Al Attar est abordé en détail en chapitre XI, celui de Liwaa Yazji en chapitre X.

<sup>215</sup> Tous ont été interviewés durant l'enquête.



Ġumāna al-Yāsirī (Jumana Al-Yasiri) est née à Damas en 1977 d'un père cinéaste irakien et d'une mère actrice syro-palestinienne. Elle ne possède donc pas la nationalité syrienne. Titulaire d'un baccalauréat français qu'elle passe en 95 à la suite d'études au lycée français de Damas, elle intègre l'ISAD. Elle est diplômée en 2001 de la section études théâtrales. Sa maîtrise du français et sa connaissance du milieu culturel en fait un interlocuteur privilégié pour le CCF. Elle est ainsi recommandée pour manager la tournée du groupe français Noir Désir en 2002 en Syrie. À la suite de cette expérience elle est embauchée comme attachée de presse au CCF, poste qu'elle quitte au bout d'un an. Elle est repérée pour participer au projet ORMUZ (2002-2005) : une formation mise en place par l'AMI (l'Aide aux Musiques innovatrices, à Marseille) dont Ferdinand Richard est le directeur, pour de jeunes opérateurs culturels en Syrie, Jordanie et Liban. Jumana Al-Yasiri se rend régulièrement à Marseille pour y suivre le cursus. Elle enseigne en parallèle, en tant que chargée de cours à l'ISAD de 2003 à 2006. Pour Damas capitale arabe de la culture 2008, elle est programmatrice des musiques étrangères et contemporaines. Elle organise le festival de musiques du monde qui a lieu dans la citadelle de Damas pendant l'été 2008. Pour avoir invité le groupe américain Pink Martini, elle est sélectionnée pour bénéficier de l'*International Visitor Leadership Program*. Il s'agit d'un programme de mise en relation de professionnels étrangers avec leurs alter ego états-uniens, qui est à la discrétion des services diplomatiques et ambassades US. Jumana Al-Yasiri a travaillé pour Rawāfid dès 2007 d'abord en tant que consultante, puis a été embauchée en 2009 dans la structure même du Trust. Elle démissionne en 2010 devant l'absence de marge de manœuvre et l'inertie de l'organisation. En 2010, elle s'inscrit à Paris 8 en master de coopération culturelle puis se réoriente en littérature comparée. Elle entame une thèse en 2013 sous la direction de Catherine Coquio et Leyla Dakhli.

À la suite du déclenchement de la révolution syrienne en mars 2011, elle est invitée à Paris en mai pour discuter de la culture et l'art post-printemps arabes. Elle a été recommandée par le Fonds Roberto Cimetta, une association internationale impliquée dans la mobilité des artistes et acteurs culturels en Méditerranée présidée par Ferdinand Richard. Jumana Al-Yasiri y intervient en tant qu'experte pour évaluer les dossiers. Elle est élue au conseil d'administration en 2015, et occupe en 2018 la position de trésorière. Al-Yasiri est reconnue dans deux domaines artistiques : opératrice culturelle intervenant au niveau de la programmation et de la gestion mais aussi experte du milieu artistique arabe. C'est ainsi qu'elle s'occupe de l'administration des bourses pour le YATF (Young Arab Theater Fund) à partir de 2011. Sa formation académique est également recherchée : elle est sollicitée en 2014 par le metteur en scène égyptien Aḥmad al-'Aṭṭār (Ahmed El Attar) pour organiser les rencontres et tables rondes du D-CAF (Downtown Contemporary Arts Festival) qu'il dirige au Caire. Forte de ces différentes expériences, elle est recrutée par le Sundance Institute en 2015. Cette organisation, rattachée au festival de films de Sundance, promeut et soutient des artistes du monde entier. Jumana Al-Yasiri est embauchée pour lancer le programme de théâtre MENA qui doit se dérouler sur cinq ans. En plus d'avoir acquis une connaissance en profondeur du milieu du théâtre arabe, elle fait désormais partie d'un réseau informel d'acteurs culturels du monde entier qui soutient le développement de la création en Méditerranée.

« La manifestation [Damas capitale arabe de la culture 2008] a créé l'effervescence sur la scène culturelle alternative : des artistes à la compétence reconnue et jouissant d'une certaine autonomie à l'égard du régime ont été associés à sa préparation, non sans renouer avec un certain mode de cooptation des artistes. Ces derniers répondent à ces sollicitations, car ils

trouvent ainsi un espace relativement ouvert pour produire leur création, ce que leur refusent les structures traditionnelles, parasitées par les rivalités et le clientélisme.<sup>216</sup>»

Certains des jeunes membres du comité d'organisation acceptent de participer à cette organisation clairement en raison de la présence de personnalités légitimes du champ artistique et/ou intellectuel encadrant l'évènement. Liwaa Yazji, qui se trouve en Allemagne pour ses études, décide d'accepter la proposition d'entrer dans le comité d'organisation et donc de prendre une année de pause à l'Université précisément car Hanane Kassab Hassan, en plus d'être une professeure qu'elle apprécie, assure, pour reprendre ses propres mots, une « distance de protection » avec le pouvoir qui rend cet espace artistique décent<sup>217</sup>.

Les personnes interrogées font état d'une ambiance de travail amicale et d'une équipe relativement soudée autour de la réussite de l'évènement, ce qui permet de passer outre le manque d'expérience de la majeure partie des acteurs dans l'organisation de ce type de manifestation. C'est là un des points forts du festival : il offre à de jeunes diplômés de l'ISAD une formation par la pratique au management culturel ce qui représente un domaine de spécialité inconnu dans le champ des études supérieures en Syrie. Nous le verrons, cet espace d'expérimentation dans le cadre d'un évènement culturel de grande envergure marque un moment important dans les parcours professionnels. Hanane Kassab Hassan explique essayer d'utiliser cette dynamique pour ouvrir un master dans cette discipline qui serait commun à l'ISAD et l'Université de Damas, projet qui ne voit pas le jour<sup>218</sup>. Toujours dans l'optique de profiter de l'effervescence liée à la venue de nombreux professionnels du monde du spectacle, des master class sont organisées en marge de la programmation pour les étudiants du département technique nouvellement ouvert à l'ISAD et qui vise à former des techniciens plateau.

## **1.2 Une programmation ambitieuse**

La programmation de Damas 2008 s'appuie en premier lieu sur des spectacles d'artistes étrangers, arabes et syriens. En février, le festival démarre en grande pompe avec une soirée musicale, place des Omeyyades au centre de Damas, qui accueille la diva libanaise Fairuz, alors âgée de plus de 70 ans. Sa venue est hautement symbolique pour un peuple qui se réveille tous les matins avec sa voix : ses chansons occupent systématiquement les plages radios du matin.

---

<sup>216</sup> Donati, Caroline, *op. cit.*, 2009, p. 333.

<sup>217</sup> Entretien avec Liwaa Yazji, Berlin, juin 2016.

<sup>218</sup> Entretien avec Hanane Kassab Hassan, Beyrouth, octobre 2015.

Pour le théâtre, de grands noms du théâtre international jouent pour la première fois en Syrie notamment Philippe Genty, Jean-Christophe Saïs, Peter Brook, Arpad Schilling. Beaucoup de ces contacts sont facilités à la fois par les centres culturels étrangers mais aussi par la présence de Hanane Kassab Hassan dans les réseaux de théâtre méditerranéens. Parmi les metteurs en scène arabes on peut retenir Sulaymān Al-Bassām (Koweït), Roger Assaf (Rūḡīh 'Assāf, Liban), Ġawād al-Asadī (Irak), Hassan El Geretly (Ḥasan al-Ġiraytlī, Égypte), Sawsan Darwaza (Jordanie). Seize pièces étrangères (dont onze de metteurs en scène arabes) sont présentées dans le cadre de l'évènement<sup>219</sup>. Dans le programme, il est fait mention de vingt-trois créations scéniques syriennes (danse, théâtre, lecture théâtrale). On retrouve principalement des noms d'artistes installés, de promotions antérieures à celles abordées dans cette recherche.

L'envergure de l'évènement, son aspect international, permet d'ouvrir certaines portes normalement fermées. Ainsi, *Ahlām šaqīyya* (rêves malheureux), une pièce de Saadallah Wannous, est mise en scène par Naila Al-Atrash. Edward Ziter relate que cela fait plusieurs années qu'elle essaye de faire autoriser la pièce<sup>220</sup>. *Munamnamāt tāriḥiyya* (Miniatures historiques) est la dernière pièce qu'elle avait pu mettre en scène de l'auteur en 1997, après sa mort. Le contexte de Damas capitale arabe de la culture rend indispensable la présence d'une pièce écrite par Saadallah Wannous, auteur-fleur de l'écriture dramaturgique nationale habituellement censuré en raison de l'aspect contestataire de ses écrits. En venant se produire pour la première fois à Damas, Ziad Rahbani (Ziyād Raḥbānī) illustre encore mieux cette ouverture. Fils de Fairuz, c'est un chanteur très apprécié en Syrie pour la dimension satirique de ses textes qui n'hésitent pas à condamner l'autoritarisme au Proche-Orient. Il fait partie du répertoire que l'on entend lors de soirées entre amis. Il avait jusqu'alors toujours refusé de jouer dans la Syrie des Assad. L'évènement est un espace d'expression artistique inédit pour la culture syrienne. Il n'y a pas de censure comme c'est le cas habituellement avec les spectacles. Un des membres de l'équipe m'indique que les limites sont déjà suffisamment intériorisées ! Il est fait mention d'un groupe protocolaire qui vient assister aux générales pour conseiller ou non au palais de venir aux spectacles. Quelques couacs m'ont été rapportés comme la mention dans la pièce de Sulaymān Al-Bassām de Samir Kassir, grand détracteur libanais du régime syrien

---

<sup>219</sup> Le détail de la programmation est archivé par Internet Archive et disponible en ligne à l'adresse : <https://web.archive.org/web/20110717000331/http://damascus.org.sy/?d=177&id=1603> [consultée le 7 janvier 2019].

<sup>220</sup> Ziter, Edward, *op.cit.*, 2015, p. 190.

assassiné en 2005 probablement en raison de ses écrits. L'ériger en martyr sur scène est particulièrement provocateur, pourtant la pièce est jouée sans obstacle.

Les promotions de l'ISAD de 1999 à 2004 représentent une part importante des membres du comité d'organisation mais elles sont relativement peu nombreuses à faire partie de la programmation théâtrale. Le format des lectures théâtrales (*qirā'āt masraḥiyya*) permet une première présentation de textes de très jeunes dramaturges regroupés dans un atelier d'écriture sur lequel nous reviendrons (cf. chapitre XII). Parallèlement, Damas capitale arabe de la culture impulse une dynamique de publication de nouvelles, poésie, livres d'arts. Ainsi la maison d'édition Mamdouh Adwan (Dār Mamdūḥ 'Udwān li-l-našr wa-l-tawzī') publie une anthologie du théâtre syrien (*silsilat dākirat al-masraḥ al-sūrī*) en 26 volumes qui comprend 37 pièces d'auteurs appartenant à différentes générations de dramaturges, des pionniers aux plus jeunes. Le comité de sélection est composé entre autres de Marie Elias, qui se penche sur les deux volumes portant sur les dernières générations (dix auteurs retenus), mais également d'artistes émergeant à l'époque comme Omar Abu Saada<sup>221</sup>.

En plus d'une programmation dense, les organisateurs tentent de profiter de la dynamique de l'évènement pour ouvrir des lieux culturels avec notamment l'idée de créer une friche artistique. Plusieurs lieux sont repérés, et notamment une première usine désaffectée en plein centre-ville, rue de Bagdad. Toutefois, le rapport de forces ne penche pas en faveur de cette opération, trop de ministères convoitent le lieu et le palais ne semble pas vouloir risquer d'appuyer une des parties en présence. Finalement, c'est une ancienne usine militaire (vraisemblablement de confection d'habits) qui est choisie, juste à l'extérieur de la vieille ville vers Bāb Šarqī. Elle est transformée en espace d'art contemporain. Autre nouveauté, la volonté de sortir des principaux espaces culturels à savoir : le musée national, les théâtres nationaux, l'Opéra, la citadelle de Damas pour le plein air, le Palais Azem (Qaṣr al-'Azm) pour les concerts, le Khan Assad Pacha (ḥān As'ad Bāšā) pour les expositions. Des animations se déroulent dans les parcs publics, les rues et les places du centre-ville, la soirée d'ouverture est organisée place des Omeyyades. Le programme reste toutefois circonscrit au centre de Damas (et sa vieille ville) et ne dépasse pas les frontières de la municipalité. Quelques exceptions : le concert de Julio Iglesias à Bosra, ville située à cent kilomètres au sud de Damas. L'immense théâtre romain (15 000 places) a régulièrement accueilli des représentations des grandes tragédies grecques auxquelles venait assister un public damascène.

---

<sup>221</sup> Parcours détaillé en chapitre XI.

Par ailleurs, le fonctionnement des infrastructures de la culture est un autre défi pour la bonne tenue de l'évènement. L'organisation distribue des primes en plus des salaires aux employés rattachés aux salles. En effet, les techniciens, qui sont fonctionnaires, cumulent souvent plusieurs emplois et ne sont pas toujours présents. Il est courant que les fonctionnaires sous-louent le matériel technique de la salle pour arrondir leur fin de mois. En procédant de la sorte, le secrétariat de l'évènement assure le bon fonctionnement des lieux. L'équipe parvient de la sorte à « forcer » l'ouverture du musée d'art moderne situé à Dummar, banlieue huppée de Damas, qui n'avait jamais accueilli de public.

### 1.3 Limites et critiques de l'évènement

La tenue de l'évènement soulève également des critiques dans les milieux d'opposition, qui signent une tribune en janvier 2008 pointant les responsabilités morales qu'ont les artistes participant à l'évènement et rappelant qu'une partie de la fine fleur des intellectuels syriens se trouve en prison<sup>222</sup>. Ils appellent les participants à manifester publiquement leur soutien envers les prisonniers politiques. Un article paraît également dans le supplément culturel (*al-mulḥaq*) du journal libanais *al-Nahār* appelant la célébrisissime chanteuse Fairuz à ne pas prendre part à la cérémonie d'ouverture, soulevant le débat dans la presse libanaise. Cette divergence d'opinion sur la teneur de l'évènement reflète l'opposition entre les deux logiques artistiques : de l'opposant (*mu'āriḍ*) et de l'indépendant (*mustaqill*). Pour les premiers il s'agirait plutôt de faire de l'évènement un espace médiatique pour dénoncer le pouvoir syrien. Cette condamnation de l'évènement provoque des questionnements au sein du comité d'organisation. Mais Damas capitale arabe de la culture est perçue par la majorité comme un espace inédit pour promouvoir une autre idée de la culture nationale. Face aux pressions des directions du Baath, faire de l'année d'activité une réussite devient un objectif en soi. Au fond, les membres du comité d'organisation croient pouvoir en faire un exemple de bon fonctionnement qui permettra de lancer une nouvelle dynamique de travail artistique.

Très peu d'artistes, même les plus engagés dans le printemps syrien, interrogés *a posteriori*, n'émettent de réserve sur l'organisation de Damas capitale arabe de la culture et son fonctionnement interne. Beaucoup expliquent au contraire la nouveauté que l'évènement représente et la qualité des spectacles proposés. Pour certains c'est également une première

---

<sup>222</sup> Al-Hāḡḡ Ṣāliḥ, Yāsīn, « A-mā kāna aḥrā iḥtiyāraḥa 'āšima li-« l-ṭabī'a » lā li-l-ṭaqāfa al-'arabiyya ? [N'aurait-il pas été plus propre de la choisir capitale de la « nature » plutôt que de la culture arabe ?] », *Al-Ḥayāt*, 20/01/2008.

expérience d'organisation, de mise en scène. En revanche, une critique revient souvent sur l'absence de durabilité : tout s'arrête à la fin de l'année. C'est en quelque sorte la limite et la fin de cette vision réformiste de créer un espace culturel indépendant dans l'après « printemps de Damas ». Les membres de l'équipe rencontrés expliquent avoir pourtant eu en tête, dès la préparation de l'année de festivités, l'idée de profiter de l'ouverture pour implémenter des projets dans le temps. L'idée de la friche artistique en est un des exemples. La direction a même décidé d'économiser la moitié du budget alloué pour des activités ultérieures. Cependant, cette volonté collective se heurte à l'approche du gouvernement qui ne souhaite pas voir une force d'initiative se développer hors de ses institutions et de son contrôle.

Ainsi la friche et le musée d'art moderne qui avait enfin ouvert ses portes en 2008 ferment l'année suivante. Le budget restant est divisé en deux parties inégales. La plus petite va à la municipalité de Damas qui récupère l'organisation du festival de rue lancé en 2008. La deuxième plus conséquente est récupérée pour construire un espace polyvalent en forme de rose (masār rūz) pour les enfants au cœur de Damas. Ce projet à l'architecture ultramoderne est placé sous le patronage de la première dame. Le régime termine ainsi de récupérer les bénéfices symboliques de l'évènement. Cependant, l'appel d'air créé par Damas capitale arabe de la culture est exploité également par des petites structures qui réussissent à s'imposer dans la durée. C'est notamment le cas avec le festival de courts métrages indépendant *DoxBox08* (*Ayyām sīnamā al-wāqi'*) organisé par la compagnie de production syrienne ProAction Film. Les organisateurs expliquent avoir utilisé l'évènement comme couverture pour obtenir l'autorisation<sup>223</sup>. Alors que les autorités pensaient que ce n'était qu'une activité éphémère liée à 2008, plusieurs éditions sont organisées les années suivantes. Le célèbre documentariste syrien Omar Amiralay, dont les films sont interdits de diffusion, est associé au projet, et c'est dans ce cadre qu'après sa mort, en février 2011, certaines de ses réalisations seront projetées pour la première fois en Syrie dans une salle publique.

Si les dynamiques s'arrêtent à la fin de l'année de programmation, les parcours professionnels ne font que commencer pour une partie de l'équipe. En effet, l'expérience acquise n'est pas remise en question et est au contraire valorisée<sup>224</sup>. Ainsi le Trust recrute de nombreux acteurs de Damas capitale arabe de la culture comme chefs de projets, coordinateurs, etc., dans ses filiales aux activités culturelles comme Rawāfid et Firdaws. Si pour certains cela représente une suite logique dans une carrière qui s'oriente vers le *management de la culture*,

---

<sup>223</sup> Entretien avec Ġīfārā Nimir, Berlin, juin 2016.

<sup>224</sup> Entretien avec Jumana Al-Yasiri, Paris, septembre 2016.

cela agit comme repoussoir pour d'autres comme Liwaa Yazji qui refuse catégoriquement de continuer avec le Trust<sup>225</sup>. Hanane Kassab Hassan, accepte de prendre la direction de l'Opéra où elle essaye de reprendre la dynamique mise en place en 2008. Mais l'équipe s'est dispersée et elle ne bénéficie plus des appuis du palais. À la suite d'un conflit avec le ministre de la Culture, elle est écartée de l'institution début 2011.

En définitive, Damas capitale arabe de la culture en 2008 est un succès en termes de programmation et de gestion. L'évènement fixe un standard de réussite inscrit dans l'expérience de ces jeunes organisateurs. Il est une démonstration de l'étendue des possibilités qui peuvent être offertes dans ce contexte autoritaire renouvelé au début des années 2000. Toutefois, l'expérience marque également les limites d'un réformisme culturel, la modernisation par l'intérieur de la production artistique nationale se heurte à un régime peu désireux de changements.

## 2 Le théâtre interactif

Alors que 2008 a marqué les esprits non seulement des professionnels de l'art mais également du public damascène, une deuxième initiative marque la génération du théâtre étudiée. À l'instar de ce qui a été décrit précédemment, ce projet est porté par Marie Elias, une des deux professeures centrales de l'ISAD. Les motivations qu'exprime Marie Elias poussent à rapprocher les deux expériences<sup>226</sup>. Il s'agit dans un premier temps d'ouvrir des débouchés pour les étudiants de l'ISAD et en particulier ceux des études théâtrales. Comme évoquée plus haut, l'industrie du *drama* est lucrative mais peu considérée artistiquement, il est donc nécessaire de renforcer la création théâtrale. Marie Elias œuvre déjà dans ce sens depuis le début des années 2000. Elle est une interlocutrice du fonds de développement suédois SIDA et met en place un programme de subventions pour les premières expériences de mise en scène des étudiants de l'ISAD. Si la professeure s'est rapprochée des milieux para-étatiques, c'est également en raison de son statut de « réfugiée palestinienne », c'est-à-dire qu'elle ne dispose pas de la nationalité syrienne mais d'un titre de séjour permanent, qui freine une éventuelle carrière dans les directions des institutions publiques.

Dans la première moitié des années 2000, Marie Elias et un groupe de ses ex-étudiants, principalement issus des promotions de 2001 à 2004, lancent un projet intitulé *masrah al-aryāf*

---

<sup>225</sup> Entretien avec l'artiste, Berlin, juin 2016.

<sup>226</sup> Entretien avec Marie Elias, Beyrouth, novembre 2015.

(le théâtre des provinces). Ce groupe d'étudiants s'était déjà constitué en troupe à la sortie de leurs études : Omar Abu Saada<sup>227</sup> assurait le rôle de metteur en scène. Parmi les comédiens qui composaient la troupe (*The Studio Theatre*) : Amīra Ḥudayfī (diplômée en 2003, section jeu théâtral), Ayham Agha<sup>228</sup>, Ğamāl Sallūm (diplômé en 2004, section jeu théâtral), Kāmil Nağma (diplômé en 2003, section jeu théâtral), Muḥammad Zarzūr (diplômé en 2003, section jeu théâtral), Rīm Zaynū (diplômée en 2004, section jeu théâtral)<sup>229</sup>. Marie Elias, en contact avec les organismes de développement de l'ONU (UNFPA et UNDP), propose à ces jeunes professionnels de monter un théâtre itinérant en Syrie qui amènerait cet art dans les provinces syriennes peu touchées par ce type de création. Le soutien financier des agences passe par Firdaws, l'ONG de développement rural, déjà rattachée à la première dame, qui rejoindra le Trust en 2007. En 2006, Mohammad Al Attar<sup>230</sup> est recruté pour documenter l'expérience en décrivant les étapes. Il en devient rapidement le dramaturge et formera désormais avec Abu Saada un duo inséparable.

Les jeunes artistes considèrent dans un premier temps cette activité comme un pan alimentaire de leur travail et font le va-et-vient avec des expériences plus « nobles ». Cependant, le projet gagne une autre dimension au bout de quelques années. En parallèle de l'activité théâtrale dans les provinces, un groupe de réflexion et d'adaptation de la méthode du « théâtre de l'opprimé » (aussi appelé théâtre forum) se constitue. Marie Elias, Omar Abu Saada et Waël Ali réfléchissent à l'utilisation de la technique développée dans les années soixante au Brésil par le metteur en scène Augusto Boal qui s'est installé en Europe au début des années quatre-vingt<sup>231</sup>. La méthode cherche à dépasser la barrière scène/public en proposant aux spectateurs de s'impliquer dans des sketches qui reflètent des situations d'oppression dans la vie courante. En 2006, des experts anglais de la méthode viennent animer un atelier à Damas avec le soutien du British Council. Le projet devient alors le « théâtre interactif » (*al-masrah al-tafā'ulī*) : la méthode a été adaptée au contexte syrien et le choix du nom permet d'éviter le terme *muḍṭahad* (opprimé) dans un contexte politique répressif.

---

<sup>227</sup> Né en 1977, diplômé d'études théâtrales en 2001, son parcours est détaillé en chapitre XI.

<sup>228</sup> Né en 1980, diplômé du département de jeu en 2003, son parcours est détaillé en chapitre IX.

<sup>229</sup> Liste non exhaustive qui s'appuie sur les entretiens réalisés avec Omar Abu Saada (Marseille, janvier 2016) et Ayham Agha (Berlin, mai 2016).

<sup>230</sup> Né en 1981, diplômé en études théâtrales en 2007, son parcours de coopération avec Omar Abu Saada est analysé en détail dans le chapitre XI.

<sup>231</sup> Coudray, Sophie, « Le théâtre de l'opprimé. Quelles perspectives émancipatrices pour un théâtre d'éducation populaire ? », *Recherches & éducations*, n° 16, 2016.



Wā'il 'Alī (Waël Ali) est né en Syrie en 1979. Il est diplômé de l'ISAD en études théâtrales en 2004. En 2007, il est le dramaturge de la deuxième mise en scène de la troupe du Studio « L'affiche », d'après un texte de Philippe Ducros, soutenue par le CCF. Il participe au développement du projet du théâtre interactif puis obtient une bourse pour réaliser un Master à l'université Lumière Lyon II (à partir de 2007). Il poursuit ses études en doctorat. En 2014, il crée à Lyon le spectacle « Je ne m'en souviens plus » (*Mā 'am atzakkar*). La pièce est un dialogue entre l'acteur Ayham Agha et le prisonnier politique syrien Ḥasan 'Abd al-Raḥmān, enfermé pendant les années 1980 dans la prison de Ṣadnāyā et exilé à Lyon depuis 1999. En 2017, il monte la pièce « Titre provisoire » (*'Unwān mu'aqqat*) avec la metteuse en scène libanaise Chrystèle Khodr. À partir d'une cassette audio enregistrée en 1976 par un émigré libanais fuyant la guerre, adressée à sa famille restée au Liban, la pièce traite de l'exil et de la mémoire dans une installation qui réunit sur scène l'équipe du spectacle (l'ingénieur lumière, les metteurs en scène, le musicien, la scénographe).

Dans son explication des spécificités de l'approche syrienne, Marie Elias souligne que ce sont des sujets communs qui sont abordés comme le chômage, la violence conjugale, etc., pour offrir un espace de discussion au public<sup>232</sup>. L'acteur clé est le *joker* qui se charge d'adapter les propositions du public pour résoudre une situation donnée. Ayham Agha et Muḥammad Zarzūr sont les premiers *jokers* formés. Les participants au projet interrogés (Ayham Agha, Omar Abu Saada et Mohammad Al Attar) soulignent la dimension exploratoire des premières représentations et l'importance de l'expérience acquise dans la pratique. Le projet connaît ensuite une troisième phase d'activité. Marie Elias est contactée par Drosos, une fondation suisse pour le développement qui souhaite intervenir en Syrie. La professeure propose alors d'étendre le projet du théâtre interactif. En lien avec le Ministère de l'Éducation et sous la houlette de Rawāfid, elle propose de lier théâtre interactif et théâtre scolaire (*al-masraḥ al-madrasī*). Le projet débute en 2009, des membres de l'équipe initiale sont recrutés (notamment Abu Saada) pour former un groupe d'une quarantaine d'encadrants, majoritairement issus de l'ISAD et/ou fonctionnaires de l'éducation, qui interviendront dans une dizaine d'écoles de la municipalité de Damas et ses environs. Certains des intervenants sont titularisés grâce au projet. Chaque école dispose d'une équipe de trois ou quatre personnes qui construisent un texte après un travail de discussion, improvisation, jeu avec les écoliers. Les séances se déroulent l'après-midi, les cours de l'école primaire se terminant à 14 heures. Un des groupes fonctionne avec des marionnettes sous la responsabilité de la scénographe Bissane Al Charif.

---

<sup>232</sup> Qaddūr, Wā'il, « Ḥiwār ma'a al-bāḥiṭa al-masraḥiyya wa-l-ustāda Dr. Mārī Ilyās [dialogue avec la chercheuse en théâtre et la professeure, la docteure Marie Elias] », disponible à l'adresse : <http://www.aram-grp.com/index.php?d=224&id=281> [consultée le 9 janvier 2019].

L'idée est double : utiliser le théâtre comme outil d'apprentissage et de développement des capacités créatrices des enfants, créer un nouveau public pour le théâtre syrien en le formant dès son plus jeune âge. Le Projet remplit également un troisième objectif : proposer un débouché professionnel aux jeunes diplômés de l'ISAD hors du marché du *drama*. Marie Elias met ainsi en œuvre sa vision de la redynamisation d'une production culturelle noble dans le giron de l'État, mais qui a su s'adapter et utiliser les changements structuraux du champ artistique (l'apparition d'acteurs para-étatiques et l'ouverture progressive aux capitaux étrangers liés au *développement*) pour dépasser la sclérose des institutions étatiques. En effet, la professeure confirme avoir choisi de fonctionner avec Rawāfid pour la « couverture politique » que l'organisme proposait, à la fois pour apparaître comme un interlocuteur valable auprès des institutions étatiques du fait de sa proximité avec le régime mais aussi comme moyen de faire entrer des fonds étrangers sans risquer de blocage.

Bīsān al-Šarīf (Bissane Al Charif) est née en 1977. Elle est la fille de Marie Elias et de Maher Charif, un chercheur palestinien, rattaché à l'IFPO jusqu'à récemment. Diplômée en 2001 de la faculté d'architecture de Damas, elle décide de suivre un master d'archéologie à l'université de Lyon II. Elle est ensuite titularisée par la Direction générale des Antiquités à Damas puis obtient l'autorisation de se former en muséographie à l'ENSA (École nationale supérieure d'architecture) de Nantes. Elle y suit également un cursus de scénographie. À son retour en Syrie en 2005, elle est une des rares professionnelles à avoir été formée dans ce domaine. Elle enseigne une courte période à l'ISAD qui vient d'ouvrir un département de scénographie. Elle intègre l'équipe de l'Opéra de Damas puis s'installe en France à partir de 2012.

Bissane Al Charif devient rapidement la scénographe attitrée de Omar Abu Saada. Sa première coopération remonte à « L'affiche » en 2007, spectacle de sa troupe *The Studio Theatre*. Elle interviendra dans toutes ses créations à deux exceptions. Lors de Damas capitale arabe de la culture, elle monte un spectacle de rue, *Sundūq al-kār* (La boîte à outils) avec des machines, place 'Arnūs en centre ville. Elle réalise également la scénographie de *Ahlām šaqiyya*, la pièce de Saadallah Wannous montée par Naila al-Atrash. Elle s'intéresse pendant cette période au cinéma et travaille avec des cinéastes syriens (Ġūd Sa'īd, 'Abd al-Laṭīf 'Abd al-Ḥamīd, Niḍāl al-Dibs). Pour le théâtre interactif, elle s'occupe d'une équipe qui fait des spectacles de marionnettes. À la suite de son exil français, elle continue d'être associée aux mises en scène d'Abu Saada. Elle fait également la scénographie des deux pièces de Waël Ali (*Je ne m'en souviens plus* et *Titre provisoire*). Avec son compagnon, l'artiste plasticien syrien Mohamad Omran (Muḥammad 'Umrān), ils réalisent *Bi-lā Samā'* (Sans ciel), un court métrage en *stop motion* qui illustre la destruction en Syrie. Bissane Al Charif se lance aussi dans des créations personnelles. Elle réalise en 2014 en France « Mémoire de femmes », une installation vidéo qui interroge des femmes qui ont connu l'exil. En 2016, sa deuxième création, « Sham », est soutenue par la scène nationale de Chambéry. L'installation retrace les parcours de trois enfants à Damas. (<http://www.bissanealcharif.com/language/fr/>)

Le projet fonctionne sur au moins deux rentrées scolaires (2009 et 2010). En 2011, après le déclenchement de la révolution, une partie de l'équipe quitte le projet et le financeur suisse se

retire. Cette méthode s'est implantée dans la formation scolaire syrienne et jusqu'à présent des professionnels du théâtre ou de l'éducation utilisent le théâtre interactif dans les écoles en Syrie. Cette expérience est également mobilisée en exil, où les projets théâtraux avec les populations réfugiées ont souvent recours à cette méthode.

### **3 Conclusion**

Les initiatives portées par ces deux professeures ont une influence palpable sur les trajectoires des jeunes diplômés de l'ISAD qui sont étudiées. Il s'agit d'abord de savoir-faire autant en termes de gestion et d'organisation dans le cadre de l'évènement de Damas capitale arabe de la culture en 2008 qu'au niveau d'une pratique artistique qui se redéfinit en sortant des circuits traditionnels des théâtres. Dans un deuxième temps, ces projets pointent de manière concrète les insuffisances de l'organisation de la culture nationale et explorent des biais alternatifs de fonctionnement. En effet, aucune des deux initiatives n'emprunte les canaux habituels, elles sont exceptionnelles au regard des modes de fonctionnement traditionnels. Ainsi, malgré les limites inhérentes au fonctionnement autoritaire de l'État, ces projets propagent au sein de cette génération d'acteurs culturels une expérience de négociations entre différents acteurs et partenaires pour les projets artistiques ce qui contraste avec la génération précédente pour laquelle le champ des possibles était plus réduit. Cette expérience se révélera cruciale dans l'après-2011 lorsqu'il s'agira de préserver une création artistique syrienne dynamique sans cadre institutionnel et dans une géographie mouvante.



## Chapitre V : Le printemps syrien

La fin des années 2000 et le début des années 2010 représentent pour les promotions de l'ISAD abordées une période de constitution de premières expériences. Rien ne présage un changement, elles sont en train de construire une stratégie de carrière à long terme. Beaucoup s'accordent pour expliquer que ce sont des années exceptionnelles pour le milieu artistique syrien. Du fait de la reconstruction des parcours *a posteriori*, il s'agit peut-être là d'une idéalisation due à un moment sans guerre. Cette affirmation pourrait également refléter un moment d'effervescence qui touche de jeunes professionnels à peine sortis des études pour qui l'avenir semble ouvert. Quoi qu'il en soit, la période propose des conditions plutôt propices à l'activité artistique. L'industrie de la série télévisée tourne à plein régime et propose des revenus non négligeables pour les professionnels des arts du spectacle et du cinéma<sup>233</sup>. L'investissement régional et étranger dans l'art a progressivement créé des circuits de distribution en Syrie hors du domaine étatique. Enfin l'illusion d'une modernisation politique possible à terme, incarnée par l'image de Bachar Al Assad, s'est installée dans beaucoup d'esprits comme l'analysent Salamandra et Stenberg :

“Bashar al-Asad’s rhetoric – and occasional implementation – of reform led social actors in various realms to believe the dismantling of dictatorship was at hand, and to work with and through institutions in the hope of rendering the regime more responsive<sup>234</sup>.”

Le déclenchement de la vague des printemps arabes en décembre 2010 avec la Tunisie suivie de l'Égypte en janvier 2011 puis la Libye en février provoque quelques timides mobilisations dans le milieu de la culture. Un acteur fait mention de l'organisation, par de jeunes artistes, d'un timide rassemblement de solidarité avec le peuple libyen en février 2011 devant l'ambassade libyenne, à Damas. Il faut attendre le 15 mars 2011 avec une étincelle venue de Deraa, ville au sud de la Syrie, pour que le pays se soulève. Plusieurs récits circulent à propos de la cause première de la mobilisation de la ville. Le plus commun, qui m'a été rapporté à plusieurs reprises lors de mon dernier séjour en Syrie, fait état de l'arrestation et de la torture de jeunes adolescents des deux sexes par les services de sécurité, pour avoir écrit sur un mur un slogan des printemps arabes (là encore les versions divergent quant à celui choisi) puis de l'humiliation des familles venues réclamer la relaxe de leur progéniture. Une semaine plus tard,

---

<sup>233</sup> Une quarantaine de séries produites par an durant cette période. Joubin, Rebecca, « Syrian Drama and the Politics of Dignity », *Middle East Report*, n° 268, 2013, p. 26.

<sup>234</sup> Salamandra, Christa, et Leif Stenberg, *op.cit.*, 2015, p. 2.

des manifestations se déroulent dans plusieurs villes du pays puis se répètent chaque vendredi. Mathieu Rey pointe le quartier comme unité de base de la mobilisation, certains deviennent très célèbres dans la contestation comme al-Ḥāldiyya ou Bāb ‘ Amrū tous deux à Homs<sup>235</sup>. À Damas, une manifestation dans la première semaine de la contestation réunit un petit nombre (moins d’une centaine) d’intellectuels et d’acteurs de la culture place Merjeh, en plein cœur de Damas, pour réclamer la libération des manifestants de Deraa. Une partie des figures artistiques arrêtées ce jour-là font état d’une forme d’incompréhension chez les agents de la Sûreté qui les relâchent. Le capital social des artistes, notamment ceux reconnus, influence encore les officiers des forces de répression.

## **1 Se mobiliser dans la culture**

La mobilisation du pays à partir de mars 2011 surprend le milieu artistique et sa réaction est très hétérogène. Il est difficile d’avoir une vue d’ensemble des ruptures qui interviennent dans les parcours des artistes. Par ailleurs, ma volonté de dissocier ma recherche sur l’art de la politisation des artistes (cf. l’introduction) m’a amené à volontairement ne pas interroger l’historique du positionnement politique individuel lors des entretiens. Certains artistes abordent d’eux-mêmes leurs engagements dans la révolution et me donnent des aperçus de la mobilisation au sein de cette génération. Il est nécessaire de remettre en perspective ce type d’échange dans le contexte de réalisation des entretiens. Tous, sans exception, se déroulent hors de la Syrie avec des professionnels qui ne retournent plus dans le pays (quelques exceptions subsistent). Le capital révolutionnaire que certains ont pu acquérir durant leur expérience du printemps syrien a gagné en valeur dans l’exil du fait de la sympathie de l’opinion publique envers ces militants pacifistes des premières heures. Ainsi, en n’orientant pas mes questions sur la position politique et/ou l’engagement, je cherche à atteindre un milieu dont je connais l’ambiguïté de la prise de position, non qu’ils soient supporters du régime mais certains ont adopté une position attentiste et ne participent pas activement à la révolution. Ma démarche est plutôt appréciée des artistes rencontrés, ils sont reconnaissants d’être interrogés en tant que professionnels de l’art et non en tant que représentants d’une lutte dont ils se sont parfois détachés. Les analyses qui suivent s’attachent donc à retracer certaines activités artistiques pendant les premières années de la révolution mais ne sont en aucun cas représentatives de la

---

<sup>235</sup> Rey, Matthieu, « 4. La révolte des quartiers : territorialisation plutôt que professionnalisation », in Burgat, François (éd.), *Pas de printemps pour la Syrie, les clés pour comprendre les acteurs et les défis de la crise (2011-2013)*, Paris : La Découverte, 2013, p. 86.

diversité des pratiques et créations, certains m'ayant tu leurs faits militants. Par ailleurs, ma position personnelle en faveur de la mobilisation influence les rencontres. En raison de l'emploi clair de terme comme *soulèvement (intifāda)*, *révolution (ṭawra)*, *printemps (rabīʿ)*, je suis immédiatement perçu comme pro-révolution par les artistes supporters du régime. Je ne cherche pas à démentir ce biais auprès d'eux et préfère les éviter, ce qui représente au final moins d'une dizaine d'artistes. Il n'y a donc pas de démarche comparative entre praticiens à l'aune de leurs prises de position.

Enfin, cette restitution ne cherche pas à donner un sens ou une direction d'ensemble qui pourrait naître à ce moment dans le milieu de la culture. Il s'agit plutôt de revenir sur des parcours individuels ou collectifs qui me sont rapportés et qui me semblent offrir une plongée originale dans ce moment exceptionnel du début du printemps syrien. En effet, la révolution, toujours en cours plus de sept ans après son déclenchement, traverse plusieurs phases. Ce qui suit concerne spécifiquement les trois premières années, de 2011 à 2013, jusqu'au début d'un exil qui se généralise. Reconstituer cette période me demande un effort particulier du fait de son absence de linéarité, elle est dans la bouche même des acteurs interrogés relativement floue.

« Il convient de restituer à l'évènement sa spécificité temporelle : il manifeste à lui seul une rupture d'intelligibilité. L'évidence habituelle de la compréhension est soudain suspendue : à un moment donné, littéralement, on ne se comprend plus, on ne s'entend plus. Le sens devient incertain. Loin d'interpréter comme nous le faisons quotidiennement, sans y songer ou presque, tout à coup, nous ne sommes plus assurés de nos grilles de lecture. Tandis que nous vivons d'ordinaire dans le régime de ce qui va sans dire, nous voici plongés avec l'évènement dans le régime extraordinaire de ce qui ne sait plus se dire, ou du moins n'en est plus si sûr<sup>236</sup>. »

## 1.1 Le cas du *Drama*

Cependant, la répression/intimidation qui s'abat sur un pôle très en vue du champ artistique offre une illustration d'une tentative de dynamique collective de mobilisation. Elle ne concerne pas ou peu les membres du milieu de l'enquête mais représente un moment clé de l'impact de la contestation sur le monde de l'art. En avril 2011, un début de mobilisation voit le jour dans le monde des grands noms du petit écran (acteurs mais aussi réalisateurs) sous la forme d'une pétition intitulée « Sous l'égide de la patrie » (*taḥt saqf al-waṭan*). Les signataires appellent à une enquête sur la répression à Deraa. Le ton est mesuré comme l'illustre son nom. Si elle est en décalage avec la rue déjà très mobilisée depuis plusieurs semaines, elle est la première

---

<sup>236</sup> Bensa, Alban et Eric Fassin, « Les sciences sociales face à l'évènement », *Terrain*, n° 38, 2002, p. 9.

tentative d'un positionnement commun dans un milieu de l'art très célèbre. La réaction est complètement disproportionnée : une campagne de dénigrement très largement relayée par les médias officiels cible les auteurs, les compagnies de productions leur ferment la porte. Un deuxième appel est publié sur Facebook en mai : « Appel urgent au gouvernement syrien pour les enfants de Deraa » (*Nidā' 'āğil li-l-ḥukūma al-sūriyya min ağl atfāl Dar 'ā*) plus connu sous le nom de « Bayān al-ḥalīb » (Le communiqué du lait) car réclamant la fin du siège alimentaire de la ville. Les médias officiels syriens décomptent 400 signataires. À la suite de pressions, certains font marche arrière en direct à la télévision.

Cécile Boëx constate que les cinéastes s'impliquant dans cette mobilisation pétitionnaire avaient précédemment été écartés de l'Organisation générale du Cinéma, institution étatique centrale dans le champ. Ils refusaient les nouvelles orientations cinématographiques vers les standards du *drama*<sup>237</sup>. Ils sont ainsi à la marge du champ. La chercheuse corrèle le choix de la pétition avec leur incapacité à se mobiliser par la caméra, alors que fleurit une production visuelle pour documenter la révolution<sup>238</sup>. Au final, ces pétitions sont les dernières tentatives d'une réaction coordonnée et publique dans le monde de l'art. La prudence affichée dans les revendications des textes illustre comment ces artistes perçoivent leur position dans la société. Ils se pensent de par leurs liens avec le pouvoir et leur popularité comme des intermédiaires potentiels. Or le régime a systématiquement sapé la constitution d'une classe qui puisse jouer le rôle d'une élite politique contre lui, les artistes installés ne font pas exception.

Certaines stars du *drama* et acteurs célèbres vont néanmoins s'afficher publiquement en descendant en manifestation. Ils sont en général immédiatement reconnus par les manifestants et portés comme symbole de la justesse de leur cause. Certains deviennent des icônes de la révolution notamment les actrices May Skaf et Fadwa Souleimane<sup>239</sup>, toutes deux décédées à Paris dans l'exil. Fadwa Souleimane s'est illustrée en chantant à Homs aux côtés de 'Abd al-Bāsiṭ al-Sārūt, une des voix de la révolte. Les acteurs en se mobilisant se ferment toute possibilité de travail avec les compagnies de production de séries, souvent très proches du régime. Ils sont priés de quitter le territoire ou alors au contraire interdits de sortie et contraints soit d'emprunter des voies illégales, soit de négocier leur départ avec les autorités. Rebecca

---

<sup>237</sup> Cécile Boëx, « La création cinématographique en Syrie à la lumière du mouvement de révolte : nouvelles pratiques, nouveaux récits », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 134, 2013, p. 148.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>239</sup> Fadwā Sulaymān, née en 1970 à Alep et décédée en 2017 à Paris. Elle est diplômée de l'ISAD (section jeu théâtral, 1995).



Joubin estime qu'au moins quarante stars du petit écran étaient parties lors des tournages des séries en 2013<sup>240</sup>.

## 2 Mobilisation du nom/mobilisation dans l'art

Pour revenir au milieu de l'enquête, la mobilisation par le nom reste limitée. Peu d'artistes disposent à ce moment d'un capital symbolique qui puisse rendre la prise de position publique efficiente tout en limitant les risques de l'arrestation grâce à la notoriété acquise. Le dramaturge Mohammad Al Attar s'affiche contre le régime syrien en publiant un article intitulé « Al-šabāb al-sūrī wa-muktasabāt al-marḥala » (La jeunesse syrienne et les acquis de la période) en juin 2011<sup>241</sup>. Ce choix de s'afficher publiquement, en publiant dans la presse arabe de l'étranger, nous rappelle les modes opératoires des intellectuels de l'opposition. Ce jeune dramaturge est très visible parmi la jeune garde théâtrale. Il est également connu des organismes culturels locaux de la diplomatie mais aussi d'institutions culturelles à l'étranger. Ce soutien associé à une écriture très active lui a permis d'être publié à de nombreuses reprises en anglais. Il est le seul artiste rencontré à avoir publié sous son vrai nom sa prise de position alors qu'il se trouvait encore en Syrie. Actuellement un des jeunes dramaturges syriens les plus en vue à l'international, il bénéficiait déjà d'une reconnaissance en Syrie et était proche de la diplomatie culturelle anglaise, notamment par l'intermédiaire du British Council.

La majorité des artistes impliqués dans la mobilisation ont adopté des modes d'action clandestins, en premier lieu dans les comités locaux de coordination (*tansīqiyyāt*). La répression sauvage qui s'abat dès les premières manifestations conduit les activistes à s'organiser de manière originale et clandestine en petites cellules qui planifient le déroulement de la contestation à l'échelle du village ou du quartier<sup>242</sup>. Elles se subdivisent en bureaux (*maktab*) qui se répartissent le travail militant<sup>243</sup>. Ainsi, certains jeunes artistes rejoignent directement ces structures. En parallèle, le régime opte pour une méthode répressive militaire contre les quartiers et villes insurgés. Dès l'été 2011, plusieurs villes sont assiégées par l'armée loyaliste. Toute une économie humanitaire clandestine se met en marche en lien ou non avec les comités de coordination. Il faut essayer de faire entrer de la nourriture, des médicaments, des appareils photo, ordinateurs, etc., mais aussi faire sortir photos et vidéos documentant les exactions. Une

---

<sup>240</sup> Joubin, Rebecca, *op.cit.*, 2013, p. 422.

<sup>241</sup> Al Attar, Muhammad, « Al-šabāb al-sūrī wa-muktasabāt al-marḥala », *Al-Ḥayāt*, 06/30/2011.

<sup>242</sup> Rey, Matthieu, *op.cit.*, 2013, p. 90.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 91.

partie du milieu artistique installé à Damas n'en est pas originaire. Les artistes peuvent alors faire la navette entre leur ville d'origine et la capitale dont le centre est tenu par le régime et où les produits sont disponibles. Ce type d'activisme touche toutes les franges de la société syrienne, les risques encourus sont énormes.

Les artistes s'impliquent également en mettant leur savoir-faire au service de la rue. L'urgente nécessité de proposer en place une couverture médiatique indépendante pousse les professionnels de l'art à organiser des formations pour photographes et vidéastes en direct ou en ligne par Skype. Des réseaux vidéo préexistants se réorientent vers l'activisme journalistique et filmique. C'est le cas du réseau de DoxBox qui organisait depuis 2008 un festival de films documentaires<sup>244</sup>. Ses membres, trop visibles pour être journalistes-militants, suivent et soutiennent les premières *'adasat šabb* (littéralement « la lentille d'un jeune ») qui se créent. Souvent traduit par « Lens Young » il s'agit d'une plateforme électronique (sur Facebook ou autre) alimentée par les photos d'un activiste ou d'un groupe d'activistes documentant la situation locale. Vraisemblablement lancée d'abord à Homs, ce sont plus de 300 initiatives de ce type qui apparaissent en un mois<sup>245</sup>. Les formations que propose l'équipe de DoxBox touchent à la fois à la technique et à l'esthétique de l'image mais visent également à initier une réflexion sur sa philosophie.

Des initiatives similaires se développent dans le milieu de la radio avec des diplômés de l'ISAD qui travaillent sur les ondes nationales. En 2012 naît la radio SouriaLi (Sūriyālī) qui vise à être un canal d'information indépendant mais propose aussi une véritable activité radiophonique, structurée autour d'une programmation diversifiée. Des professionnels animent et forment des radio-reporters. Ce n'est pas uniquement un savoir technique qui est mis au service de la révolution ; le réseau professionnel est également mis à contribution. Il permet de mobiliser des fonds et du matériel pour les activistes locaux. En effet, le conflit s'installant dans la durée, l'aspect monétaire devient crucial.

Enfin, des mises en scène artistiques fleurissent dans la mobilisation comme la teinte en rouge sang de l'eau de fontaines de grandes places damascènes : place Sab' Baḥrāt en juin 2011, place des Omeyyades ; ou encore le lâcher de balles de ping-pong avec des slogans anti régime du haut du Qāsyūn, montagne dominant Damas, en juillet 2011<sup>246</sup>. Ce sont des *dispositifs de*

---

<sup>244</sup> Cf. chapitre IV, 1.3.

<sup>245</sup> Entretien avec Ġifārā Nimir, membre de DoxBox, Berlin, mai 2016.

<sup>246</sup> Un livre publié en autoproduction en 2013 intitulé « Taktikāt fī al-ḥirāk al-tawrī al-sūrī » [Tactiques du mouvement révolutionnaire syrien] fait le point sur un ensemble de stratégies originales déployées dans la

*sensibilisation* pour reprendre les termes de Traïni et Siméant, qui permettent de mobiliser autour de la cause<sup>247</sup>. Mais la frontière de ce type de production avec une pratique artistique plus noble est extrêmement floue. Ce qui est le cas dans l'expérience du collectif Abounaddara dont l'activité a été suivie et analysée par Cécile Boëx, contribuant de la sorte à sa réception en Europe<sup>248</sup>. Société privée de production de moyens métrages documentaires fondée en 2010, le collectif choisit de s'engager auprès de la révolution en publiant chaque vendredi, jour de manifestations, un court métrage. Cette production, que la chercheuse rapproche des ciné-tracts de mai 68, emploie une diversité de registres cinématographiques et porte en soi une véritable réflexion esthétique et éthique sur le cinéma engagé dans l'urgence. Des expériences de théâtre en dehors des cadres officiels traduisent cette volonté de repenser le théâtre dans la contestation.

## 2.1 Des mises en scène militantes

Deux expériences théâtrales en Syrie pendant la révolution m'ont été rapportées, encore une fois ce n'est pas une vision exhaustive de la situation. Elles ont la double caractéristique de s'être affranchies de l'autorisation de la censure et d'avoir été pensées dans un cadre « classique », dans le sens d'une pièce de théâtre dans une salle avec un public, contrairement à d'autres expériences qui ont pu se dérouler dans la rue ou en manifestation. La première est une mise en scène au printemps 2012 de Omar Al Jbail d'un texte de 1973 du dramaturge anglais Edward Bond *Bingo : Scenes of Money and Death*. Après avoir soumis le projet de pièce à la censure, des demandes de clarification du texte sont adressées au metteur en scène. Le texte explore la compromission des intellectuels avec le pouvoir à travers le personnage de Shakespeare. Il décide de passer outre l'autorisation et monte la pièce *Al-ān/hunā* (Maintenant/ici) avec deux acteurs dont Moayad Roumieh. Elle est jouée pendant une dizaine de jours au Šām Maḥall, un bar de la vieille ville, à côté de Bāb Šarqī. L'entrée est gratuite et la salle est comble. Omar Al Jbail avait obtenu une bourse d'AFAC (Arab Fund for arts and culture) pour la pièce. L'acteur raconte avoir eu peur mais ne subit aucune conséquence, le metteur en scène est arrêté après la pièce mais vraisemblablement pour n'avoir pas rejoint pendant plusieurs jours le poste où il effectuait son service militaire. Dans un billet écrit dans le journal libanais *Al-Akhbar* en date du 26 mars 2016, Al Jbail explique que cette

---

mobilisation syrienne, notamment des initiatives artistico-politiques anonymes (à l'époque). Il est disponible librement : <https://dawlaty.org/ar/publications/the-graffiti-man/>.

<sup>247</sup> Traïni, Christophe, et Johanna Siméant. « Introduction. Pourquoi et comment sensibiliser à la cause ? », in Christophe Traïni (éd.), *Émotions... Mobilisation !* Paris : Presses de Sciences Po, 2009, p. 13.

<sup>248</sup> Boëx, Cécile, *op.cit.*, 2013, p. 153-154.

première expérience est un échec total tant dans sa forme que son contenu. Mais elle représente pour lui son premier geste révolutionnaire en ayant enfreint à visage découvert, le système de censure « dans un pays où il est nécessaire d’obtenir une autorisation pour rassembler deux personnes.<sup>249</sup> »

‘Umar al-Ġibā‘ī (Omar Al Jbair) est né en 1982 en Syrie. Il est le fils du dramaturge Ġassān al-Ġibā‘ī, emprisonné à la naissance de son fils pendant dix ans pour raison politique dans les prisons de Palmyre puis de Sdnaya. Il est diplômé d’études théâtrales à l’ISAD en 2006. Il travaille ensuite pour la chaîne d’Al Jazeera pour enfants. Contraint de faire le service militaire en 2010 (il fait partie de la promotion 102, célèbre pour avoir servi jusqu’en 2018) il est en garnison au théâtre militaire. Il est arrêté le 2 mai 2013 puis relâché début août. Il déserte et s’installe ensuite au Liban. À partir de 2014, il écrit à plusieurs reprises des billets souvent satiriques dans *Al-‘Arabī al-ġadīd*. À la sortie de son diplôme en 2006 ‘Umar al-Ġibā‘ī rejoint l’« atelier de la rue » (Warṣat al-šārī‘ li-l-kitāba al-masraḥiyya), un atelier d’écriture dramatique qui réunit huit jeunes diplômés de l’ISAD (atelier abordé en détail en partie IV). Après avoir participé à plusieurs pièces, il met en scène en 2012 *Al-ān/hunā*, sa première création. En 2014, il monte *Tafāṣīl ṣaġīra* (Petits détails) à Beyrouth, d’après le texte *La doble historia del doctor Valmy* écrit en 1968 par le dramaturge espagnol Antonio Buero Vallejo. Il obtient pour cela une bourse de production d’AFAC. En 2015, avec une bourse de production d’Ettijahat et de Citizens.Artists il monte son projet *Al-nāfiḍa/Okno* à partir du texte de 1978 du dramaturge polonais Ireneusz Iredyński. Il est l’un des deux acteurs de la pièce qui est jouée au théâtre Babel à Beyrouth. Sa création *Dūškā* (Mitraillette) est présentée en octobre 2016 dans les locaux de Station à Beyrouth. Il vit actuellement à Beyrouth.

Raafat Al Zakout pousse plus loin cette expérience de théâtre à la marge de l’engagement. Il monte au printemps 2011 *Talāt qiṣaṣ* (trois histoires) à partir de textes écrits par l’écrivain et cinéaste ‘Urwa al-Miqdād et de la romancière Samar Yazbek. La pièce est jouée dans la maison d’un ami proche du milieu du théâtre par Muḥammad Zarzūr et Moayad Roumieh, un troisième acteur était prévu mais se désiste quelques jours avant la pièce par peur des représailles, Raafat Al Zakout prend alors sa place. Les quelques représentations sont comblées, beaucoup d’artistes opposants et d’activistes sont présents, Raafat Al Zakout avait demandé la présence de membres des ambassades américaine et française pour tenter de garantir une certaine sécurité. Il me confie que l’évènement passé, il prend conscience du risque qu’il a fait courir en réunissant tous ces membres de l’opposition dont certains très actifs dans l’organisation de la contestation dans un seul lieu, le tout pour un résultat insignifiant selon lui<sup>250</sup>. La pièce a été vue par au plus cinquante personnes alors que les manifestations réunissent des dizaines de milliers de participants. En voulant afficher son soutien à la rue syrienne mobilisée, il n’a fait que

<sup>249</sup> Ġibā‘ī, ‘Umar, « Tabtasim al-as’ila bi-suḥriyya fī ra’sī [les questions sourient avec ironie dans ma tête] », *Al-Aḥbār*, 26 mars 2016.

<sup>250</sup> Entretien avec l’artiste, Beyrouth, octobre 2015.

reproduire les modalités de création tolérées par le régime et seul le cercle intellectuel a pu voir sa pièce.

Samar Yazbek (Samar Yazbik) est une romancière syrienne née en 1970. Elle publie son premier livre, un recueil de nouvelles en 1999. Son quatrième roman *Şilşāl* (Glaise) paru en 2005 fait scandale en raison de son érotisme. En 2011, elle prend part à la révolution. Contrainte de partir, elle fait partie des premiers artistes qui s'exilent en France. Elle publie alors *Taqātu ' nīrān* (*Feux croisés journal de la révolution syrienne*, traduit par Rania Samara, Paris : Buchet-Chastel, 2012). Ses livres sont systématiquement traduits en plusieurs langues. Elle est une des figures de la révolution syrienne en Europe et vit à Paris.

Cette constatation est le déclencheur d'une réflexion chez l'artiste sur les moyens d'afficher son support à la rue. Il décide alors de monter un projet (avec d'autres artistes) qui permette d'envoyer au peuple insurgé le message clair que des artistes le soutiennent à travers une création originale et professionnelle, disponible au plus grand nombre en termes de médium et de contenus. Les marionnettes apparaissent comme un moyen efficace d'allier la pratique du théâtre avec l'anonymat, l'équipe du projet résidant encore en Syrie. Raafat Al Zakout crée ainsi « Maṣṣāṣit mattih » dont le nom désigne les pailles utilisées pour boire le maté, boisson à base de plante d'origine argentine, introduite en Syrie au début du XX<sup>e</sup> siècle et désormais très populaire dans les campagnes syriennes (mais pas dans les grandes agglomérations où elle est rejetée par la bourgeoisie qui la considère trop provinciale). Il s'agit d'une série de vidéos d'une dizaine de minutes qui mettent en scène les marionnettes du président, son sbire sanguinaire, le manifestant, dans des sketches satiriques où le pouvoir est tourné en ridicule, voire insulté. Le projet démarre à l'été 2011, les sketches sont tournés en Syrie puis montés au Liban pour plus de sécurité. La première saison est diffusée sur la plateforme YouTube en novembre 2011 et sur une chaîne télé de l'opposition *Orient TV*. La série, dont le nom a été traduit par *Top Goon*, reçoit un excellent accueil dans la presse étrangère, plusieurs interviews de Raafat Al Zakout qui utilise le pseudonyme de *Jameel Abyad* paraissent, de nombreux travaux académiques la prennent pour objet d'étude<sup>251</sup>. Un an plus tard, une deuxième saison est mise en ligne, la troisième en juillet 2015 est soutenue par Shubbak, le Festival pluridisciplinaire d'arts arabes à Londres .

---

<sup>251</sup> Voir par exemple Ziter, Edward, *op.cit*, 2015, p. 46-50.

Mu'ayyad Rūmiyya (Moayad Roumieh) est originaire de Yabroud, ville à une centaine de kilomètres au nord de Damas. Il est diplômé en 2009 du département de jeu de l'ISAD. Il s'oriente d'abord vers le monde des séries. En 2008, il joue des seconds rôles dans *Finḡān al-dam* (Le verre de sang) réalisé par Layṭ Ḥaḡḡo et dans *Šifūn* (Chiffons) de Naḡdat Anzūr. En 2010, il participe aux ateliers que Usāma Ġanam organise à Damas pour les jeunes diplômés autour du travail de grands noms du théâtre mondial. La même année, il joue dans *Ḥadaṭa ḡalika ḡadan* (C'est arrivé demain) la pièce qui est montée à l'issue de l'atelier. Étant recherché pour effectuer son service militaire il ne peut suivre la pièce qui est présentée à Beyrouth en 2014. Il participe également en 2013 à *Al-'awda ilā-l-bayt*, l'adaptation de la pièce *Home coming* du dramaturge britannique Harold Pinter, toujours dans le cadre des ateliers. En 2011 il joue dans *Ṭalāt qiṣaṣ* de Raafat Al Zakout et en 2012 dans *Al-ān/hunā* de Omar Al Jbail. Moayad Roumieh tient des rôles dans deux films du réalisateur syrien Muḥammad 'Abd al-'Azīz : *Al-rābi 'a bi-tawqūt al-ferdaws* (Il est quatre heures au paradis) en 2013, *Ḥarā'iq al-banaḡsaḡ* (L'incendie des violettes) en 2014. C'est à l'occasion de ces films qu'il est repéré par Omar Abu Saada qui lui propose de jouer dans sa dernière création, *Baynamā kuntu antaḡiru* (Alors que j'attendais). Moayad Roumieh obtient un visa pour la France et parvient à sortir de Syrie. Il vient répéter à Marseille en avril 2016. En 2017, il joue dans *Ḥubbak nār* (officiellement traduite par *Your love is fire*) montée par Raafat Al Zakout à Berlin d'après un texte du jeune dramaturge syrien Mudar Al Haggi. Moayad Roumieh vit actuellement à Paris.

Le mode de production de *Top Goon* la classe dans l'immense réservoir d'œuvres de la révolution. L'anonymat des participants est conservé pendant plusieurs années, Raafat Al Zakout ne divulgue largement son implication dans le projet qu'à partir du moment où il s'installe en Allemagne. La dimension militante a véritablement pris le pas, dans ce cas, sur la carrière. L'artiste est dans une démarche d'engagement pur. Toutefois, le capital révolutionnaire qu'il acquiert par sa démarche n'est pas négligeable dans la réception de ses créations ultérieures, notamment dans l'exil.

Raafat Al Zakout (Ra'fat al-Zāqūt) est né en 1977 à Damas. Il est diplômé du département de jeu de l'ISAD en 2003. Il est recruté comme formateur par le théâtre privé Ornina géré par Naila Al-Atrash à Damas. Il participe à la mise en scène en 2008 de *Ġayrat al-bārbūyyih* (La jalousie du barbouillé) de Molière avec les étudiants de Ornina qui est présentée dans le cadre du festival de théâtre de Damas. Sa première création en 2007 *Naṣāz* (Dissonance) utilise la pantomime. Pour Damas capitale arabe de la culture en 2008, il met en scène des lectures théâtrales de textes produits par l'atelier de la rue. En 2009, il monte *Al-ḡam'iyya al-adabiyya* (L'association littéraire). *Qiṣṣat ḡadīqat al-ḡayāwanāt*, d'après *The zoo story* d'Edward Albee, reçoit un financement du SIDA par l'intermédiaire de Marie Elias en 2010. Il joue dans la pièce avec un de ses anciens professeurs Zuhayr Abū 'Umar.

Très engagé dans la révolution, il monte en 2011 *Ṭalāt qiṣaṣ* à Damas. La pièce est ensuite adaptée pour n'être jouée que par une actrice, Amal Omran, et présentée au Liban au théâtre du Tournesol en 2012. Toujours en 2011, il lance le projet de *Top Goon*. Au Liban, il réalise son premier long métrage *Home* qu'il termine de monter en 2015. Il s'appuie sur son expérience à Manbij, une ville au nord de la Syrie où il effectue plusieurs séjours en 2013 et 2014. Son film reçoit un bon accueil à l'étranger, il obtient une mention spéciale au FIDMarseille (Festival international de Cinéma) en 2015. Il s'installe à Berlin à l'automne 2016 où il met en scène en 2017 *Ḥubbak nār* (*Your love is fire*) d'après un texte du dramaturge syrien Mudar Al Haggi.

### 3 Les collectifs d'artistes

Si les artistes syriens adoptent différentes stratégies de mobilisation individuelle face à la révolution syrienne, beaucoup de collectifs d'artistes fleurissent comme modalité d'engagement. Au printemps 2012, un groupe d'écrivains et d'intellectuels dont Šādiq Ğalāl al-‘Aẓm (1934-2016), Yassin Al-Haj Saleh (Yāsīn al-Hāġġ Šālīh, écrivain né en 1961), Faraġ Bayraqdār (poète né en 1951) fondent l'Association des écrivains syriens (Rābiṭat al-kuttāb al-sūriyyīn)<sup>252</sup>. Elle remet en cause les légitimités traditionnelles du champ littéraire et s'affirme contre l'Union des écrivains arabes en Syrie (Ittiḥād al-kuttāb al-‘arab fī Sūriyya). Chiti remarque que l'opposition avec l'organisation officielle réside en premier lieu dans le nom qui écarte la notion d'arabité, vieille rengaine de l'autoritarisme syrien et plus généralement arabe, pour inclure toutes les populations vivant en Syrie d'origines non-arabes (comme les Kurdes) qui ne correspondaient pas au critère totalitaire et englobant de l'arabité<sup>253</sup>. Du côté des plasticiens, on assiste à la naissance en janvier 2012 du Rassemblement des plasticiens syriens indépendants (taġammu‘ al-taškīliyyīn al-sūriyyīn al-mustaqillīn). Dans sa déclaration d'intention, signée par 230 plasticiens avec en premier nom Youssef Abdelki, le collectif déclare se constituer contre le syndicat des Beaux-Arts qui n'est qu'une émanation du régime qui vide la notion de syndicat de son sens. Ce nouveau rassemblement est le « fils légitime d'une société qui se révolte depuis dix mois »<sup>254</sup>. Rejoindre ce type d'organisation permet à ses membres de clamer leur attachement à la révolte même sans descendre dans la rue, c'est un engagement collectif par le nom. Les grands noms attachés à ces collectifs garantissent une légitimité. C'est l'émergence d'espaces de dissidence qui permettent aux créateurs d'affirmer une prise de position à la fois politique et dans le champ artistique.

---

<sup>252</sup> Chiti, Elena, « La fiction à l'épreuve de la réalité, la légitimité à l'épreuve de la révolution. Un regard sur les écrivains de Syrie » in Fili-Tullon, Touriya, Blandine Valfort et Elena Chiti (éd.), *Écrire l'inattendu. Les printemps arabes entre fictions et histoire*, Louvain-La-Neuve : Editions Academia, 2015, p. 71. Cf. également Firat, Alexa, « The Symbolic Power of Syrian Collective Memory since 2011 », in Jacquemond, Richard et Felix Lang (dir.), *Culture and Crisis in the Arab World*, London : IB Tauris, 2018.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>254</sup> Traduction de « Al-bayān al-ta'sīsī, Dimašq, 14/01/2012 [Communiqué de création, Damas] » publié sur la page Facebook du Rassemblement des plasticiens syriens indépendants, disponible à l'adresse : <https://ar-ar.facebook.com/notes/207185589415297/> [consultée le 20 novembre 2018].

Youssef Abdelki (Yūsuf ‘Abdalkī, parfois écrit Abdelke) est un peintre syrien né en 1951. Il est diplômé de la faculté des Beaux-Arts de Damas en 1976. Il est détenu à la fin des années 1970 dans les geôles syriennes puis s'exile à Paris pendant 25 ans. Il y complète ses études. Il est connu pour ses illustrations qui paraissent dans des journaux arabes à l'étranger. L'artiste se réinstalle en Syrie au milieu des années 2000 puis soutient la révolution en 2011. Ses opinions lui valent d'être détenu en 2013 pendant un mois. La pétition réclamant sa libération récolte plus de 700 signatures d'artistes syriens, arabes et du monde entier. Ses tableaux au fusain, natures mortes exprimant toute la violence de la répression, sont désormais étroitement rattachés à l'image de la révolution. Youssef Abdelki continue de vivre à Damas au moment où j'écris ces lignes.

Des regroupements d'artistes redéfinissent leur activité, comme évoquée précédemment avec Abounaddara. DoxBox propose des formations pour les citoyens-photographes, mais élargit également le cadre de ses activités. L'équipe ouvre ainsi en urgence une plateforme de création à l'été 2011 et met à disposition ses ressources, notamment celle de la compagnie de production ProAction Film à laquelle est adossé initialement le festival DoxBox, pour soutenir les réalisateurs syriens dans leurs nouveaux projets. C'est dans ce cadre que Talal Derki<sup>255</sup> développe son projet de filmer la mobilisation à Homs qui donne naissance en 2014 au film *Return to Homs* (Al-‘awda ilā Ḥoms). Ce long métrage retrace le parcours de l'ancien gardien de but ‘Abd al-Bāsiṭ al-Sārūt, de chanteur en manifestation à sa radicalisation dans des bataillons islamistes. Le film connaît un succès mondial et devient le premier documentaire syrien à gagner le prix du Sundance en 2014. Cette dynamique qu'amorce l'équipe de DoxBox permet également la réalisation en 2014 d'*Eau argentée* (Mā’ al-fiḍḍa) d'Ossama Mohammed<sup>256</sup> qui est sélectionné pour le Festival de Cannes en 2014.

Parallèlement à ce soutien technique et financier qui est apporté plus ou moins clandestinement à la révolution, l'équipe s'engage publiquement à travers DoxBox. Alors qu'en 2011, le festival de films s'était déroulé quelques semaines avant le déclenchement de la révolte, en 2012 les organisateurs décident d'annuler la tenue de sa cinquième édition. Ils publient sur leur site un communiqué expliquant qu'ils agissent ainsi en réaction à la « violation des droits des civils en Syrie »<sup>257</sup>. Ils proposent alors de faire du 15 mars 2012, qui correspond au premier anniversaire du « premier soulèvement (*intifāda*) syrien », un jour mondial pour le cinéma syrien. Ils appellent ainsi leurs partenaires à projeter en ce jour un ensemble de films documentaires réalisés par des artistes syriens de plusieurs générations, pour « amener la Syrie

---

<sup>255</sup> Ṭalāl Derkī, réalisateur syrien né en 1977.

<sup>256</sup> Usāma Muḥammad, réalisateur syrien né en 1954.

<sup>257</sup> Le communiqué (ma traduction), en date du 19/04/2012, est disponible sur l'archive de leur site web (Internet Archive) : <https://web.archive.org/web/20120429023808/https://dox-box.org/>.



au monde » qui ne réagit pas à la répression qui s'abat sur son peuple. Une des membres de DoxBox explique que l'équipe s'est ensuite préparée à une arrestation qui n'aura pas lieu, les services de sécurité étant occupés ailleurs<sup>258</sup>. À l'automne 2012, l'équipe est réduite à trois membres : Ġīfārā Nimir, Diyānā al-Ġayrūdī (Diana El Jeiroudi, réalisatrice née en 1977) et 'Urwa Niyarbiyya (Orwa Nyrabia, réalisateur, né en 1977), ces deux derniers étant les fondateurs de DoxBox et de ProAction Film. Le trio décide de s'installer au Caire après avoir connu pour chacun des épisodes d'emprisonnement. Ils s'installent à Berlin à partir de 2013.

De nombreux collectifs, regroupements, associations apparaissent dans l'effervescence révolutionnaire. S'ils proposent généralement une activité militante de documentation et de diffusion d'information sur la révolte, beaucoup diversifient leur activité en adoptant un axe créatif. Ainsi l'association Al-šāri' li-l-i'lām wa-l-tanmiya (La Rue médias et développement) est fondée officiellement en mars 2012 (date indiquée sur sa page Facebook désormais fermée) par un groupe de journalistes-activistes qui formaient déjà un réseau en 2010 impliqué dans l'aide aux déplacés internes du fait de la sécheresse qui sévissait au nord-est du pays. Elle se pense d'abord comme un relais médiatique et une réponse à l'urgence humanitaire dans le pays. Elle organise dès mars 2012 un festival de rue pour la célébration du déclenchement de la révolte. L'édition de 2013 se déroule dans plusieurs villes libérées du joug du régime, principalement dans le nord du pays. Le festival comprend des activités en plein air comme colorier des bâtiments détruits et un concert d'une des voix de la révolution, un lâcher de bougies sur l'Euphrate à Jarabulus (ville à la frontière turque au nord-est), une manifestation de pancartes à Kafranbel (ville dans la province de Idlib). Des représentations théâtrales sont prévues à Manbij (nord-est d'Alep), un festival de films documentaires et films courts est planifié dans un lieu tenu secret au nord de la Syrie pour éviter tout risque de bombardement. En 2014, Al-šāri' organise le Syria Mobile Phone Festival, qui s'articule sur un concours de films courts réalisés avec un smartphone, outil par excellence du journaliste-citoyen. L'organisation est rattachée à la figure de Amer Matar ('Āmir Maṭar, né en 1987) journaliste et activiste syrien. Il existe plusieurs collectifs de ce type qui, bien que n'étant pas fondés par des artistes professionnels, adoptent une ligne d'activité culturelle et artistique.

Les anniversaires de la révolution sont des moments privilégiés pour des festivals et célébrations. Pour le premier anniversaire en 2011, qui devait fêter la chute du régime, un groupe d'artistes professionnels sous la houlette de l'acteur de série et opposant Fares Helou,

---

<sup>258</sup> Entretien avec Ġīfārā Nimir, diplômée de l'ISAD en études théâtrales en 2011 et membre de DoxBox d'abord bénévole puis contractuelle depuis 2008, juin 2016, Berlin.

avait commencé d'aménager une maison dans la banlieue proche de Damas pour en faire un lieu d'art qui ouvrirait au premier anniversaire de la chute du régime. Ainsi, la révolution syrienne ouvre le monde de l'art à des stratégies collectives qui s'inscrivent dans un dégradé d'objectifs de l'expression d'un positionnement politique à l'exposition artistique.

Fares Helou (Fāris al-Hilū) est un acteur né en 1961. Il est diplômé de l'ISAD de la section jeu théâtral en 1984. Il est connu pour avoir joué dans de nombreuses séries à succès en Syrie. Ouvertement anti-régime il quitte en 2011 le territoire syrien et s'installe à Paris d'où il continue de se mobiliser. Ironie de la situation, il joue dans les deux premières saisons (2015 et 2016) de la série le *Bureau des légendes*, produite par Canal+, le personnage du cousin de Bachar Al Assad.

## 4 Conclusion

La révolution syrienne en 2011 est un mouvement de contestation qui est porté en premier lieu par une population qui n'est pas une élite culturelle ou intellectuelle. Il est courant d'entendre chez les artistes combien cette mobilisation les prend de court et leur rappelle le fossé qui s'est creusé avec leur peuple. Deux modalités de mobilisations semblent se dégager dans l'art. Les artistes installés tentent très rapidement de se constituer en corps intermédiaire. La réaction est immédiate. Le pouvoir en maniant habilement des sanctions individuelles propres au champ artistique comme la fin d'une carrière artistique, brise ce mouvement de solidarité naissant. Des collectifs d'artistes surgissent mais ne seront pas synchrones avec le début du printemps. La contestation ne peut être désormais portée qu'à titre personnel, modalité d'engagement que choisissent des personnalités bien visibles du monde de l'art, notamment des acteurs que leur capital symbolique met à l'abri d'un risque de mort ou d'arrestation qui existe dès les premières manifestations. Parmi les jeunes générations d'artistes l'engagement est plus discret. Il s'étend d'une participation active à l'organisation clandestine du mouvement à un partage de savoir-faire techniques pour construire et soutenir la mobilisation. Des initiatives plus artistiques apparaissent progressivement, elles n'empruntent pas les canaux habituels de l'art et s'inscrivent dans les espaces médiatiques et lieux alternatifs qu'ouvre la révolution. Cette dernière exerce donc une influence véritable sur le monde de l'art syrien, et ce dès les premiers jours. Cela ne fait que reprendre la constatation généralisée par les chercheurs aux printemps arabes d'une mobilisation multisectorielle, c'est-à-dire qui touche simultanément plusieurs sphères sociales relativement autonomes<sup>259</sup>. Mais l'inscription dans le temps de la lutte qui

---

<sup>259</sup> Dobry, Michel, *Sociologie des crises politiques : la dynamique des mobilisations multisectorielles*, Paris : Presses de Sciences Politiques, 1992, p. 40.

devient visible dès la fin 2012, avec le basculement progressif dans la lutte armée puis dans des logiques guerrières redéfinit les pratiques des artistes. L'étude d'une organisation portée par de jeunes diplômés de l'ISAD offre un éclairage sur cette temporalité qui se prolonge alors qu'elle est initialement prévue comme courte et qui provoque, à terme, le déplacement de l'activisme artistique.



## Chapitre VI : Ettijahat. Independant Culture

Lors de courtes enquêtes de terrains en 2014 à Beyrouth je reprends contact avec Abdullah Al Kafri<sup>260</sup>, un jeune dramaturge syrien que j'avais rencontré pour la première fois en 2010 à Damas à l'occasion de *Qiṣṣat ḥadīqat al-ḥayāwanāt* mise en scène par Raafat Al Zakout. Il avait été dans la même année embauché comme professeur de langue à l'IFPO pour le stage annuel d'arabe que je suivais. Nous partageons avec Abdullah Al Kafri le même réseau amical. Je suis surpris de le trouver en 2014 à la direction de Ettijahat, une organisation syrienne travaillant avec les artistes syriens au Liban. Cette organisation est extrêmement présente dans les récits des professionnels (même si elle n'est pas la seule). Elle devient alors mon principal objet d'étude au Liban et me fait prendre conscience de la transformation radicale des conditions de production artistique dans l'exil. De par mes liens amicaux, j'accède facilement à l'organisation et à ses membres dont certains sont également de bonnes connaissances. Les rencontres et discussions sont facilitées par la démarche de recherche qu'a adoptée l'organisation : mon intérêt est parfaitement compris. Du fait d'un éclatement géographique de l'administration sur plusieurs pays, il ne m'est pas possible d'effectuer une observation continue au sein de la structure, les échanges se déroulent dans le cadre d'entretiens, de discussions informelles et de coups de téléphone. Je rends quelques services en traduisant en français et en arabe certaines des publications sur leur site.

Les membres sont enclins à m'ouvrir les portes du fonctionnement de la structure, seul le pan financier et comptable m'est voilé. Non qu'il y ait une activité à dissimuler, il me semble que c'est un réflexe dans le milieu des ONG et assimilées, qui plus est quand l'environnement est hostile. En effet, les pays arabes avoisinants qui accueillent les réfugiés syriens en grand nombre adoptent rapidement un comportement suspicieux. Le Liban qui a connu une guerre civile de quinze ans déclenchée, entre autres, par l'arrivée de réfugiés palestiniens et du déséquilibre sociopolitique que cela a provoqué, ne fait pas exception. Les organismes syriens installés au Liban recevant du soutien financier préfèrent ainsi taire certains détails. Je fais le même constat lors des contacts avec des organisations humanitaires internationales œuvrant auprès des réfugiés, qui sont toujours à la limite de la légalité vis-à-vis du droit libanais. Quoi qu'il en soit, l'importance que gagne cette organisation m'est confirmée à plusieurs reprises. C'est ainsi que j'assiste à une rencontre qu'elle a coorganisée à Berlin en octobre 2016

---

<sup>260</sup> Son parcours est détaillé en chapitre XII.

rassemblant une centaine de professionnels de la culture syrienne éparpillés dans différents pays et me démontrant par-là l'attraction qu'elle est capable d'exercer.

Ce qui suit est une reconstruction de l'histoire de l'organisation et s'appuie sur les entretiens réalisés avec quatre de ses membres dont trois font partie des fondateurs. Tracer son évolution met en lumière des dynamiques locales, régionales et internationales qui sont exemplaires des mutations provoquées dans le monde de l'art de cette région par les printemps arabes. Ettijahat me permet d'aborder très concrètement l'aspect transnational que gagne la création syrienne dans la révolte. Elle reflète également la position de ses acteurs dans le champ des années 2000 et les liens qu'ils tissent au niveau local et régional. L'hypothèse qui est explorée dans ce chapitre est qu'en observant les activités de l'organisation, il est possible d'identifier deux moments distincts, le premier dans la continuité d'une dynamique amorcée avant la révolte au sein de la génération de jeunes artistes étudiée, l'autre en lien avec les évolutions spatiales liées à l'exil d'une partie du champ artistique. Cette rupture renvoie à une évolution politique et permet de saisir un premier découpage temporel de l'affrontement en Syrie. J'ai toujours refusé, par engagement, la désignation communément admise et reprise par une littérature scientifique<sup>261</sup>, de *guerre civile*, pour qualifier la situation en Syrie. La lutte en Syrie porte dès le déclenchement de la révolte également sur les dénominations. Par exemple, elle est qualifiée d'*événements (aḥdāt)* dans une rhétorique tolérée par la dictature, permettant de taire les mots comme *printemps*. Dans le cas de *guerre civile* le vocable est utilisé par les opposants à la *révolution* pour souligner la dimension communautaire de la contestation et en faire un mouvement sectaire et ainsi agiter l'épouvantail *takfiriste* et djihadiste dès les premières manifestations. Cependant, il ne fait aucun doute que la situation syrienne évolue. La guerre civile pourrait ainsi caractériser une phase de l'histoire syrienne de l'après 2011 dont le mouvement de fuite hors de la Syrie qui se généralise dans la population est l'indice.

## 1 Une mobilisation sectorielle ?

L'idée de « Ettijahat. Independent Culture » (Ittiḡāhāt. Taqāfa mustaqilla) est née dans un groupe de collègues qui travaillait dans le programme Rawāfid du Trust. Rana Yazaji (Ranā Yāziḡī) y est directrice de programmes. Diplômée en 2001 en études théâtrales de l'ISAD, elle a été formée à la Sorbonne en 2005 à la gestion de projets culturels. Souvent présentée comme

---

<sup>261</sup> Baczko, Adam, Gilles Dorronsoro, et Arthur Quesnay, *Syrie : anatomie d'une guerre civile*, Paris : CNRS Éditions, 2016.

une visionnaire<sup>262</sup>, elle rentre de sa formation française avec la volonté de créer un véritable espace culturel indépendant en Syrie, ce qu'elle s'emploie à faire à travers Rawāfid. Elle y lance une dynamique de recherche sur la culture en Syrie et fait appel à Nadia von Maltzahn, une chercheuse allemande spécialiste des questions de politiques culturelles<sup>263</sup>. Dans son équipe, on retrouve deux jeunes dramaturges, Abdullah Al Kafri et Waël Kaddour. Waël Kaddour, qui était rentré dans le Trust par Masār (programme pour l'enfance) en 2006, a été ensuite responsable pour Rawāfid d'évaluer et de suivre le projet du théâtre interactif en 2009 ; puis il rejoint le groupe de travail composé de Rana Yazaji et Abdullah Al Kafri en 2010 chargé d'un incubateur culturel (al-ḥāḍina al-ṭaqāfiyya) qui propose un soutien de deux ans pour les projets retenus.

Après le déclenchement de la révolution, Rana Yazaji démissionne de son poste avec l'idée de monter une structure véritablement non étatique qui puisse appuyer une création artistique indépendante en Syrie. L'illusion d'une possibilité de réforme de la culture s'est effondrée avec ce mouvement de contestation de grande ampleur. Elle propose à ses anciens collaborateurs de rejoindre sa réflexion. Avec Mudar Al Haggi (dramaturge, lié à Al Kafri et Kaddour, il travaillait à Masār avec ce dernier<sup>264</sup>), Māyā Šarbaḡī (opératrice culturelle formée en Catalogne qui travaillait à Rawāfid) et Ibrāhīm Brīmū (plasticien), ils constituent un premier groupe de travail qui entame la réflexion autour de cette future structure, ses ambitions. À la même époque (automne 2011), le Mawred lance une bourse intitulée 'Abbāra, qui vise à soutenir des organisations culturelles arabes indépendantes « durant la période de transition vers la démocratie »<sup>265</sup>. C'est une bourse de longue durée (un an au minimum) qui prend en charge une partie des coûts de fonctionnements d'une structure. Forts de leurs expériences, avec l'incubateur culturel notamment, le projet qu'ils déposent obtient le financement et l'organisation est officiellement créée et enregistrée en tant que « société solidaire à but non lucratif » (*šarikat taḍāmun ġayr ribḥiyya*) au ministère des Affaires sociales et du Travail fin 2011.

Ainsi à la différence des organisations d'artistes de la révolution, Ettijahat se place dans la continuité du fonctionnement « normal ». Il faut souligner cependant que sa création intervient très tôt, moins d'un an après le début de la révolte, et qu'elle n'est pas la traduction d'un

---

<sup>262</sup> Elle est installée au Caire au moment de l'enquête, je n'ai pas l'occasion de la rencontrer.

<sup>263</sup> Maltzahn, Nadia von, *The Syria-Iran Axis: cultural diplomacy and international relations in the Middle East*, New York : I.B. Tauris, 2013.

<sup>264</sup> Leurs parcours fait l'objet du chapitre II de la partie IV.

<sup>265</sup> Traduction de la présentation de la bourse publiée sur le site web du Mawred, disponible à : <http://mawred.org/grants/abbara-grant/> [consultée le 25 septembre 2016].

engagement de ses membres avec la révolution. La loi en vigueur depuis 1958 place la création d'associations et de fondations privées sous l'égide du ministère des Affaires Sociales et du Travail<sup>266</sup>. Ledit ministère dispose non seulement d'un pouvoir discrétionnaire quant à la délivrance des autorisations mais aussi de prérogatives importantes dans le fonctionnement même de l'association au niveau des décisions et du financement<sup>267</sup>. Ce système a provoqué l'existence d'associations informelles qui ne sont pas enregistrées au ministère. Ettijahat bénéficie dès sa création de soutiens financiers extérieurs, l'officialisation de son existence est nécessaire à l'ouverture d'un compte en banque et pour recevoir (après examen par les autorités compétentes) des fonds étrangers. Par ailleurs, en se plaçant dans la légalité, les fondateurs reflètent l'état d'esprit du moment. À moins d'un an du début de la révolte, l'appareil étatique fait encore mine de fonctionner normalement. L'organisation est pensée comme un projet qui s'inscrit dans le champ national. En effet, ses premiers objectifs sont le soutien au développement d'un secteur artistique local autonome. Il s'agit donc plutôt d'une démarche sectorielle d'importation de la dynamique de contestation dans le champ artistique. L'impression largement partagée à cette époque est que le régime est condamné à tomber, ce qui ne saurait tarder, il faut alors préparer l'après-mobilisation et la restructuration nécessaire du fonctionnement de l'État. Dans cette optique, Ettijahat adopte une démarche de consultation des acteurs de ce secteur et de recherche dans le domaine culturel et définit à partir de là son domaine d'intervention. Ainsi on peut lire sur la page de présentation de son site en 2012 :

« Ettijahat est construite aujourd'hui sur la conviction que la culture et les arts indépendants sont de ceux qui naissent au cœur des opérations de grands changements et qui les constituent directement ou indirectement. Elle est fondée sur la conviction que la culture indépendante contribue à la construction de la citoyenneté et œuvre au changement des comportements et non des idées seulement. Elle est fondée sur la certitude que la Syrie est plurielle, diverse, productrice d'idées, authentique artistiquement. [Ettijahat] croit en la culture comme droit pour tous les citoyens syriens. La Syrie est capable de changer pour devenir un pays démocratique. Le pays appartient à un ensemble [régional] qui connaît des transformations qui sont morales avant d'être politiques. Il évolue au niveau des valeurs avant de mûrir politiquement. [Ettijahat] repose sur la conviction que l'organisation culturelle [au niveau national] est constitutive de la société<sup>268</sup>. »

---

<sup>266</sup> Ruiz de Elvira Carrascal, Laura, *op.cit.*, 2013, p. 422.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 424.

<sup>268</sup> Présentation de l'organisation (ma traduction) datée du 28 novembre 2012 disponible dans les archives du site internet (par Internet Archive) : <https://web.archive.org/web/20121128145816/https://www.ettijahat.org/>.



Le discours de l'organisation relie les arts et la culture au fait démocratique. Elle prône un engagement non partisan dans le sens où développer la culture revient à contribuer à l'instauration d'une démocratie. La spécificité sectorielle d'Ettijahat est justement l'expression de son engagement dans le processus de transformation à l'œuvre en Syrie. La culture *indépendante* est un outil de la nouvelle citoyenneté.

Dans un second temps, l'organisation précise le concept de culture indépendante : cette dernière émane « d'une libre volonté capable de s'exprimer, protégée par essence de tout type de pressions économiques et politiques »<sup>269</sup>. La caractéristique d'indépendance s'acquiert « à travers les processus qui aboutissent au produit culturel plus qu'elle ne réside dans l'artefact final ». Ce type de culture s'affranchit de tout type de modèles prédéfinis et interagit avec l'ensemble des composantes du paysage culturel, qu'elles soient « des organisations étatiques, des bailleurs de fonds ou des acteurs culturels ». La culture indépendante apparaît particulièrement dans les phases de transitions, car contrairement à la culture dominante elle est capable de s'adapter aux besoins changeants de la population. Sa relation à la liberté est ambivalente puisque sa « marge de manœuvre se réduit dans un contexte de manque de libertés » mais dans ces cas de surveillance accrue elle est créatrice de solutions « par effet d'accumulation et de diffusion, elle travaille à relever le seuil de la censure pour le repousser vers de nouvelles limites. » Enfin, il y a l'idée qu'elle formera peut-être à terme elle-même une culture dominante.

En résumé, pour Ettijahat la culture indépendante est une idéologie de lutte artistique contre une domination culturelle. La double pression économique et politique mentionnée reflète le poids des institutions étatiques et émanant du régime sur la définition de culture, mais aussi la place de l'industrie du divertissement très lucrative pour une partie du champ artistique (notamment avec le *drama*). Entre ces deux écueils se situe la production artistique indépendante qui s'accommode des différentes parties susceptibles de la soutenir tout en refusant la dépendance envers l'une d'entre elles. La notion de modèle préétabli fait surtout écho à la présence des bailleurs de fonds étrangers qui pourraient imposer des thèmes et des cadres à la création. La dernière partie du credo permet de saisir la logique d'avant-garde de la culture *indépendante*, elle est un projet de redéfinition et de réorganisation de la culture nationale.

---

<sup>269</sup> Le paragraphe qui suit résume la définition d'indépendance (ma traduction) que donne l'organisation sur la page de son site internet : <https://www.ettijahat.org/page/23> [consultée le 30 novembre 2018].

L'*indépendance* n'est pas l'apanage du discours des artistes et acteurs culturels syriens. Dans un article paru dans le magazine en ligne Ma'āzif le journaliste Rāmī Abādīr souligne les contradictions de l'emploi d'un tel qualificatif par les groupes de musique contemporaine en Égypte<sup>270</sup>. Sa principale remarque est qu'on observe bien l'apparition de groupes *indépendants* au niveau de la production, de la diffusion et des lieux de concerts mais ils se recoupent quant au style musical : il s'agit d'une influence rock et des textes en arabe puisés dans le répertoire classique et contemporain de la littérature arabe. L'auteur pointe la récupération de ces groupes montants par l'industrie culturelle et le système de sponsoring qu'offrent les multinationales comme Pepsi ou Red Bull. Par ailleurs, il relie l'utilisation du terme avec l'apparition des acteurs régionaux non-étatiques comme le Mawred au début du millénaire<sup>271</sup>. Il conclut qu'en supportant ce secteur présumé indépendant de la musique, le Mawred joue le même rôle qu'une entité commerciale et que la dénomination d'indépendant étant somme toute contradictoire, il est préférable de l'abandonner. Bien que le contexte culturel égyptien diffère de son équivalent syrien, cet article permet de mettre en exergue la dimension régionale de ce discours artistique. Nous avons vu les paradoxes qui résidaient dans la notion d'indépendance dans la Syrie des années 2000, mais au-delà d'être une idéologie liée au champ artistique elle est une ressource symbolique mobilisable qui inscrit Ettijahat dans le réseau des ces nouvelles organisations arabes. Toutefois l'adoption de cette notion comme base idéologique reflète également une position des fondateurs de l'organisation. Il s'agit dès lors d'observer la dynamique d'activités qu'adopte l'organisation à sa création en Syrie, puis l'évolution de son intervention face à l'exil et à son installation hors du territoire national.

## 1.1 Quelle autonomie pour l'indépendance ?

Professionnellement, les fondateurs d'Ettijahat ne sont pas liés à une organisation étatique ou à une industrie culturelle, ils évoluent dans un environnement qui imite un espace tiers soutenu par des organismes non étatiques. Le parcours artistique des trois dramaturges, qui sera abordé en détail dans le chapitre XII, souligne une création éloignée du secteur étatique et commercial qui se développe principalement au contact des institutions de la diplomatie culturelle étrangère comme le British Council. La notion d'indépendance renvoie donc en premier lieu à la manière

---

<sup>270</sup> Abādīr, Rāmī, « Tanāquḍāt al-musīqā al-mustaḳilla [les contradictions de la musique indépendante] », *Ma'āzif*, 8/05/2014, disponible à l'adresse :

<https://ma3azef.com/%d8%aa%d9%86%d8%a7%d9%82%d8%b6%d8%a7%d8%aa-%d8%a7%d9%84%d9%85%d9%88%d8%b3%d9%8a%d9%82%d9%89-%d8%a7%d9%84%d9%85%d8%b3%d8%aa%d9%82%d9%84%d8%a9/>

<sup>271</sup> Cf. chapitre I, 3.

dont les membres de l'organisation se situent dans la culture nationale, que ce soit en tant qu'artistes ou opérateurs culturels.

Pour réfléchir en termes de champs bourdieusiens tels qu'ils ont été revus par Lahire, Ettijahat défend une position d'*autonomie* « au sens d'indépendance prise vis-à-vis des pouvoirs politiques, religieux ou économiques<sup>272</sup> » dans un champ très contrôlé par l'État. Si les structures d'artistes, évoquées précédemment, qui se créent contre les institutions étatiques remettent en cause la légitimité des institutions encadrant la culture nationale, Ettijahat cherche à transformer les conditions de production. Dans un premier temps, l'organisation situe donc son action non seulement dans le territoire national mais aussi dans le cadre du fonctionnement étatique tel qu'il existe avant 2011. Les membres d'Ettijahat mettent leurs compétences de gestion et de planification de la culture au service d'un projet de redéfinition de l'État et défendent une libéralisation de la production artistique. Il s'agit de réformer la culture en s'appuyant sur le mouvement de contestation de la mainmise d'un régime autocratique sur l'appareil d'État. L'importation de la dynamique politique dans le champ artistique se fait par la revendication d'une autonomie relative plus importante.

L'organisation met en œuvre sa ligne d'intervention lors de son premier projet. En juillet 2012, le Mawred lui délègue la gestion de son activité de recherche et d'analyse des politiques culturelles dans le monde arabe qu'il a initiée en 2009. Le Mawred a créé le site web ARCP (*al-siyāsāt al-ṭaqāfiyya fī l-minṭaqa al-'arabiyya*, Cultural Policy in the Arab Region<sup>273</sup>). Cette démarche s'inscrit dans la dynamique amorcée dès la fin des années 1960 par l'UNESCO qui recense et observe les politiques culturelles nationales et en fait un de ses axes de travail<sup>274</sup>. Depuis, un ensemble d'institutions ont émergé en Europe, elles surveillent et analysent les modèles culturels nationaux. Ainsi le Compedium of Cultural Policies and Trends, fondé en 1998 avec le soutien du Conseil de l'Europe (une agence intergouvernementale) propose une gamme d'outils permettant d'évaluer les politiques culturelles. De son côté, l'International Federation of Arts Councils and Culture Agencies (IFACCA, fondée en 2003 et en lien avec l'UNESCO), a lancé en 2011 le WorldCP (International Database of Cultural Policies). Il s'agit d'une base de données recensant par pays les modèles d'organisation culturelle adoptés en analysant des indicateurs dégagés, entre autres, par le Compedium of Cultural Policies and

---

<sup>272</sup> Lahire, Bernard, et Géraldine Bois, *op.cit.*, 2006, p. 52.

<sup>273</sup> Le site web est accessible à : <http://www.arabcp.org/site/index?lang=2>.

<sup>274</sup> Bustamante, Mauricio, « Les politiques culturelles dans le monde : comparaisons et circulations de modèles nationaux d'action culturelle dans les années 1980 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 206-207, n° 1, 2015, p. 157.

Trends. Le Mawred coopère avec l'IFACCA pour ce qui est des pays du monde arabe. Chaque pays a une commission d'enquête propre qui suit les évolutions des cadres de la culture locale et met à jour les données, Ettijahat coordonne l'ensemble. Pour la Syrie, un premier « panorama des politiques culturelles » (al-maṣḥ al-istikṣāfī li-l-siyāsāt al-ṭaqāfiyya fī Sūriyā) a été réalisé en 2009 et mis à jour en 2014 par deux duos de chercheurs<sup>275</sup>. Rana Yazaji fait partie du premier, Waël Kaddour du deuxième. L'objectif affiché est, à partir de cette base de connaissances, d'être en mesure de développer l'appareil culturel dans le pays en émettant des propositions concrètes de réformes. Ettijahat gagne une véritable expertise en ingénierie de la culture. Mais l'évolution de la lutte politique et l'exil dès la fin 2012 d'une partie de la population syrienne et parmi eux de nombreux artistes transforment en profondeur le rôle d'Ettijahat.

## 2 Le déplacement géographique

Le déplacement d'une grande frange du milieu artistique damascène, dans le cadre de l'exil syrien qui débute en 2013 à la suite de l'escalade militaire en Syrie, modifie en profondeur la raison d'être d'Ettijahat<sup>276</sup>. Plusieurs de ses membres se sont exilés pour des raisons personnelles et professionnelles dès la fin 2011. Kaddour s'est installé à Amman en Jordanie, Abdullah Al Kafri qui est enseignant pour le stage annuel de langue arabe de l'Institut Français du Proche-Orient, a suivi la relocalisation de l'IFPO dans les locaux de Beyrouth à la rentrée 2011. L'organisation ne salarie à cette époque que deux personnes qui forment le bureau de Damas : Rana Yazaji et Ayham Abu Shaqra (Ayham Abū Ṣaqrā, né en 1985, diplômé en 2010 de l'ISAD<sup>277</sup>) qui a été recruté au début de l'année 2013. Yazaji rejoint le Liban durant l'année 2013 et Abu Shaqra en 2014, date à laquelle Ettijahat n'a plus d'antenne physique en Syrie. L'organisation s'est auparavant déjà insérée dans la scène libanaise par l'intermédiaire d'Al Kafri qui coordonne pour l'organisation le festival *Munamnamāt* (Miniatures) au théâtre du Tournesol à Beyrouth. Il s'agit d'un mois d'activités (entre avril et mai 2013) artistiques autour de la Syrie pour soutenir les créateurs réfugiés au Liban. Le théâtre est dirigé par Roger Assaf (né en 1941), une figure du théâtre local. Avec sa femme, l'actrice Hanan Hajj Ali (Ḥanān al-Ḥāğğ 'Alī, née en 1958) ils sont au cœur du théâtre libanais de l'après-guerre. Le couple est parfaitement inséré dans le réseau para-étatique de la culture arabe, Hanan Hajj Ali est une des fondatrices du Mawred. Elle a rencontré une partie de l'équipe d'Ettijahat durant la formation

---

<sup>275</sup> Le rapport (en arabe) est disponible au téléchargement à l'adresse : <https://www.ettijahat.org/page/119> [consulté le 13 janvier 2019].

<sup>276</sup> Les spécificités du déplacement des artistes syriens sont l'objet de la partie suivante (III).

<sup>277</sup> Son parcours est détaillé en chapitre IX, 1.2.

en management de la culture et est membre de son *board of trustees*. À la suite du festival, Ettijahat ouvre un bureau dans l'enceinte du théâtre. L'ancrage dans le réseau d'institutions régionales de la culture a donc permis à l'organisation d'aménager un espace d'installation après la décision de l'exil, toute son activité est désormais à cheval sur les deux pays.

Le glissement d'une action d'expertise et de conseil vers la promotion de l'art syrien en exil est palpable avec cette première activité d'Ettijahat sur le sol libanais (le festival d'art syrien). L'axe de recherche n'est pas abandonné mais change sensiblement de direction puisqu'il concerne désormais les « priorités de l'action culturelle syrienne » (*Awlawiyāt al-'amal al-taqāfī al-sūrī*, programme lancé en 2013 composé notamment de conférences). Il réunit à plusieurs reprises des acteurs de la culture syriens, libanais et étrangers ainsi que des chercheurs dans ce même domaine (dont Nadia von Maltzahn ou Jumana Al-Yasiri) pour dégager des pistes sur le rôle que peut jouer la culture actuellement et dans le futur du pays et proposer des axes plus concrets d'interventions. Ils comparent des situations similaires et publient des analyses sur le Liban d'après-guerre ou sur l'Irak de l'après Saddam Hussein<sup>278</sup>. L'action culturelle de l'organisation n'est plus pensée en situation autoritaire comme lors de la première phase d'activité, elle est étudiée dans des situations de reconstruction d'après-guerre.

À l'instar des activistes qui s'investissent dans l'humanitaire au Liban, Ettijahat développe un discours d'engagement à distance. En effet, plusieurs études sur les trajectoires militantes syriennes mettent en avant des reconfigurations d'engagement. D'abord en Syrie, où l'escalade guerrière freine le militantisme pacifique de manifestations qui se transforme en combat médiatique ou travail humanitaire<sup>279</sup>. Dans l'exil, l'engagement dans l'humanitaire est également perçu comme un devoir patriotique et de responsabilité face à son peuple<sup>280</sup>. Ce sentiment, au plus loin de son utilisation creuse par la rhétorique nationaliste du régime syrien, fait le lien entre la participation à la contestation en 2011 et le travail d'urgence au Liban. C'est à cette responsabilité que fait appel Al Kafri lorsqu'il m'explique en 2014 qu'il ne faut pas laisser la Syrie se transformer en désert culturel : des artistes sont toujours sur place et tentent de continuer à créer mais ne reçoivent plus de financements<sup>281</sup>. Depuis son installation libanaise, Ettijahat veut soutenir une création intérieure qui est perçue comme menacée. Cette

---

<sup>278</sup> Kawākibī, Salām (éd.), *'An al-'amal al-taqāfī al-sūrī fī sanawāt al-ġamr* [Sur l'action culturelle syrienne durant les années de braises], Damas : Dār Mamdūh 'Adwān li-l-nashr wa-l-tawzī', 2016.

<sup>279</sup> Fourn, Léo, *op.cit.*, 2017, p. 119.

<sup>280</sup> Ruiz de Elvira, Laura, « From local revolutionary action to exiled humanitarian work: activism in local social networks and communities' formation in the Syrian post-2011 context », *Social Movement Studies*, vol. 18, n° 1, 2019, p. 43.

<sup>281</sup> Entretien avec Abdullah Al Kafri, Beyrouth, octobre 2014.

logique de survie imprègne le discours de l'organisation et plus généralement celui du milieu artistique syrien au Liban. La crise des réfugiés syriens au Liban redéfinit les priorités.

## 2.1 L'humanitaire, une menace pour le champ ?

L'afflux en grand nombre de réfugiés syriens à partir de 2013 au Liban crée une situation d'urgence sur place. En mai 2014, l'UNHCR dénombre plus d'un million de personnes enregistrées dans un pays qui compte cinq millions d'habitants<sup>282</sup>. Les autorités libanaises ne proposent pas de réponses officielles, contrairement à la Turquie ou la Jordanie qui montent et administrent des camps de réfugiés<sup>283</sup>. Ce refus d'une implication laisse le champ libre à la mise en place d'une économie de l'humanitaire soutenue par des organisations locales étrangères et internationales. Ce domaine offre des opportunités de travail pour les Syriens au Liban et en particulier dans les milieux éduqués. De plus, la mise en place progressive de l'intervention humanitaire permet de s'insérer dans un monde professionnel où les hiérarchies ne sont pas encore stabilisées et ce dans un pays où l'accès au travail est compliqué pour les Syriens<sup>284</sup>. Au-delà de cet aspect professionnel, le domaine humanitaire offre un engagement altruiste qui peut refléter l'engagement partisan des activistes<sup>285</sup>. Le milieu de la culture n'est pas imperméable à l'attraction de l'action humanitaire qui adjoint souvent à l'aide d'urgence la notion de *cultural relief* (aide culturelle).

Une fois de plus, la relation avec le Mawred est structurante pour l'activité d'Ettijahat. Depuis 2010, l'organisation égyptienne est investie dans des projets d'aide culturelle avec notamment la création d'une école artistique dans le quartier défavorisé de Darb al-Ahmar du Caire. À la suite de la visite d'un groupe d'artistes et d'activistes dans les camps de réfugiés syriens en Turquie en novembre 2012, le Mawred lance un programme exploratoire autour d'une aide culturelle dans ces espaces qui se pérennisent<sup>286</sup>. Sa conclusion est la suivante : la gestion des camps se fait principalement au niveau des besoins primaires et ne répond pas à tous les enjeux liés au déplacement forcé. Il est impératif de contribuer à l'effort humanitaire par la culture pour tenter de reconstituer un tissu social dans ces sociétés qui se recomposent. *Al-'amal li-l-amal (action for hope)* est donc déployé dans une phase d'évaluation entre juin

---

<sup>282</sup> Chiffres disponibles sur le portail de l'observatoire des réfugiés de l'UNHCR à l'adresse : <https://data2.unhcr.org/en/situations/syria> [consultée le 20 novembre 2018].

<sup>283</sup> Fourn, *op.cit.*, 2017, p. 126.

<sup>284</sup> *Ibid.*

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>286</sup> Programme détaillé sur le site web de l'organisation, disponible à l'adresse : <http://www.act4hope.org/about-action-for-hope/> [consultée le 30 novembre 2018].

2013 et septembre 2014 dans deux camps de réfugiés syriens au Liban. Le Mawred fait appel à Ettijahat pour l'épauler dans la conduite du programme.

Dans un premier temps, Ettijahat s'investit et organise des activités culturelles dans ces camps. Sa méthode d'intervention est critiquée en interne, l'organisation a pour principe de ne pas faire d'activité (*anšīta*) mais de réfléchir au développement du secteur culturel. Elle décide alors de ne plus porter les projets elle-même mais de soutenir des projets qui mêlent des professionnels de l'art et des activités de développement. Ainsi, elle appuie la création d'une troupe de théâtre avec les jeunes dans le camp d'al-Marğ en finançant une organisation tierce pour former les volontaires. L'implication dans l'humanitaire culturel auprès des populations syriennes réfugiées devient un des trois objectifs d'Ettijahat<sup>287</sup>. Il ne s'agit pas de devenir une structure humanitaire mais de soutenir des activités artistiques qui ciblent les populations syriennes vulnérables en se conformant aux standards du développement, c'est-à-dire qui pensent leur action en termes de *capacity building* (renforcement des compétences), *empowerment* (autonomisation), *sustainability* (durabilité). C'est l'apparition d'un pôle artistique syrien capable de lier une pratique créative et une grammaire développementaliste.

À partir de 2016, l'organisation standardise son implication et monte le programme *Create Syria* (Ibtakir Suriyyā). Ce sont des bourses pour des projets de développement de la culture syrienne en exil qui s'éloignent d'une approche directe de la crise humanitaire dans les camps pour envisager le déplacement dans son ensemble. En effet, tous les réfugiés ne vivent pas dans les camps. L'objectif est de proposer des ressources aux professionnels de l'art pour qu'ils soient en mesure de « jouer un rôle pionnier dans l'amélioration des conditions de vie des Syriens.<sup>288</sup> » Ettijahat tente de replacer l'artiste au centre de l'urgence culturelle. Ses membres portent en parallèle un discours de dénonciation du court-termisme des méthodes généralement employées par les organismes de l'aide.

Ettijahat met en place pour ses programmes un système de refinancement où il agit comme un intermédiaire local entre un bailleur et l'artiste, ce qui inaugure un mode d'intervention qui devient systématique pour l'organisation. En effet, à partir de cette expérience humanitaire la structure construit son troisième axe d'action : le soutien à l'artiste. Les fondateurs veulent également soutenir des projets créatifs qui sortent du cadre du développement et qui s'évaluent

---

<sup>287</sup> Ce qui est défendu sur la page concernant les objectifs de l'organisation sur son site web, disponible à l'adresse : <https://www.ettijahat.org/page/22> [consultée le 14 janvier 2019].

<sup>288</sup> Descriptif donné sur le site web d'Ettijahat, disponible à l'adresse : <https://www.ettijahat.org/page/626> [consultée le 14 janvier 2019].

en termes artistiques uniquement. L'objectif est double : en Syrie, les financements de la production artistique se raréfient. Au Liban, la faible présence de l'État dans le milieu de la culture va de pair avec une absence de financements/ressources attribués aux artistes. Depuis la fin des années 1990, les initiatives artistiques libanaises ont été soutenues durablement par l'international, ce qui a permis, entre autres, l'émergence d'une infrastructure propice au développement d'un art contemporain<sup>289</sup>. L'aide à la création est quasi systématiquement proposée par le secteur privé local et/ou international. Le fonctionnement par bourse et par projet semble généralisé.

En 2014, Ettijaht lance un programme de bourses de création qui s'adresse aux jeunes artistes de moins de quarante ans, syriens et palestiniens de Syrie, sur place ou dans les pays avoisinants. *Muhtabar al-funūn* (Le laboratoire des arts) propose pour sa première édition cinq bourses de 4 000 dollars. Ce montant est attribué sur projet par un jury. Le Mawred et le Goethe Institut (institution de la diplomatie culturelle allemande installée à Beyrouth) en sont les financeurs, Ettijahat est l'intermédiaire qui organise l'appel à projets et la redistribution financière. Les années suivantes, le nombre de bourses double et les montants augmentent. En 2018, l'organisation a distribué 17 bourses d'un montant de 6 000 à 10 000 dollars. Elle soutient cinq différents secteurs d'activités artistiques : cinéma et animation, arts visuels, écriture créative, théâtre et arts du spectacle, musique.

Au Liban, l'injonction à s'investir dans l'humanitaire a poussé de nombreux artistes et activistes à s'impliquer voire à reconvertir leur engagement auprès des populations en détresse. Les organismes humanitaires n'hésitent d'ailleurs pas à embaucher dans ce milieu. Ce type d'emploi est vital pour un certain nombre de jeunes Syriens dans un pays qui a complexifié l'accès au travail pour les étrangers. L'action humanitaire devient pourvoyeur de ressources économiques mais instaure aussi une demande en activités culturelles comme outil de médiation sociale et de thérapie dans les camps. Ettijahat, dans son installation libanaise, s'implique directement dans le champ de l'aide d'urgence. Cependant, ses membres, qui défendent un engagement sectoriel, convertissent en logiques spécifiques à l'art cette nécessité d'intervenir auprès des réfugiés. L'artiste est au centre de l'activité, il en est d'ailleurs le concepteur et non l'opérateur. Ettijahat se défend contre l'attraction d'une activité qui la ferait basculer dans la sphère de l'humanitaire. Elle développe en réaction une activité de mécène pour une création artistique pure, dans une position proche de l'art pour l'art. Cette position

---

<sup>289</sup> Toukan, Hanan, « On being the other in post-civil war Lebanon: Aid and the politics of art in processes of contemporary cultural production », *The Arab Studies Journal*, vol. 18, n° 1, 2010, p. 121.



s'affranchit des visées sociales et thérapeutiques qui exercent une certaine attraction, à la fois par leurs ressources matérielles et symboliques (engagement altruiste), sur les artistes syriens exilés au Liban. L'organisation défend la spécificité d'une activité artistique syrienne en exil qui ne soit pas réduite à un rôle de médiation. En observant plus en détail son programme de subventions, il est possible d'y déceler une logique d'institutionnalisation qui m'amène à présumer de la constitution d'un champ artistique syrien transnational.

## 2.2 Une institution dans un champ artistique transnational ?

Les statistiques produites par Ettijahat pour sa première édition de bourse de création, à la fin 2014, sont éclairantes à ce propos. Sur 70 projets soumis, 49% proviennent de Syrie et 35% du Liban contre seulement 17% de Turquie<sup>290</sup>. Il est intéressant de remarquer que parmi les cinq projets retenus, quatre sont portés par des artistes qui sont déjà des noms émergents en Syrie avant 2011 : 'Urwa al-Miqdād, Bissane Al Charif, Omar Al Jbahi, Randā Maddāh (plasticienne née en 1983 dans le Golan, diplômée en 2005 des Beaux-Arts) et qui appartiennent à la génération des fondateurs d'Ettijahat. La sélection a été menée par un jury syrien qui se compose de Marie Elias, Hala Abdallah (Hāla 'Abd Allāh, née en 1956, réalisatrice et opposante reconnue installée à Paris), Khaled Khalifa (Ḥālid Ḥalifa, né en 1964, romancier dont deux romans ont été traduits et publiés en français<sup>291</sup>) et Kinan Azmeh (Kinān al-'Azma, né en 1976, clarinettiste qui s'est produit sur plusieurs grandes scènes internationales).

La composition du jury permet d'appréhender la logique sectorielle de l'institution. En effet, les membres sont des artistes reconnus (aussi à l'international) ou des personnalités du milieu artistique (comme Marie Elias). Ainsi, malgré l'exil et le contexte libanais, Ettijahat instaure une continuité avec la hiérarchie artistique en Syrie en faisant appel à des acteurs consacrés selon les « anciens » critères. Les fondateurs d'Ettijahat, qui sont eux-même formés dans des institutions légitimes du champ artistique (dont l'ISAD), reconduisent par conséquent un ordre artistique qui leur est favorable. L'organisation contribue à convertir un capital artistique acquis en Syrie. Cependant, ce n'est pas uniquement un circuit fermé qui est recréé. Le cinquième artiste (Mīlād Amīn, diplômé de la faculté des Beaux-Arts) porte un projet directement lié à la révolution, autour d'un ensemble de films courts sur un quartier insurgé et encerclé de Damas, Douma, réalisés par de jeunes activistes. À chaque campagne d'attribution

---

<sup>290</sup> Chiffres donnés sur le site web et confirmés lors des entretiens, disponibles à l'adresse : <http://ettijahat.org/page/52> [consultée le 14 janvier 2019].

<sup>291</sup> Khalifa, Khaled, *Eloge de la haine*, traduit par Rania Samara, Arles, Actes Sud, 2011 ; Khalifa, Khaled, *Pas de couteaux dans les cuisines de cette ville*, traduit par Rania Samara, Arles, Actes Sud, 2016.

des bourses, un nom relativement inconnu émerge, en général détenteur d'un capital révolutionnaire<sup>292</sup>. Dans le cas présent, le porteur du projet est connu pour avoir graffé Douma pendant son encerclement, il cherche à réunir des courts métrages réalisés par de jeunes activistes de Douma. Le jury reconnaît une forme d'art née dans l'engagement ou dans la période de mobilisation. Les membres du jury sont d'ailleurs connus pour des positions plutôt en opposition au régime à ce moment. Ettijahat installe donc non seulement un mécanisme de sélection capable de convertir un capital artistique précédemment accumulé mais contribue également à définir un nouveau « droit d'entrée » qui peut s'appuyer sur un capital révolutionnaire. L'organisation se pose *de facto* en garante d'une transition artistique et géographique et participe à la reconstitution d'un réseau artistique syrien au Liban.

La création artistique syrienne en exil s'appuie principalement sur les ressources que proposent les organismes syriens issus de la révolution comme Ettijahat, des organismes internationaux et de la diplomatie culturelle qui mettent en place leurs propres programmes de bourses, par exemple l'antenne libanaise du British Council. En observant les listes de projets retenus depuis 2011, il est clair que les ONG culturelles arabes comme le Mawred, AFAC, YATF subventionnent de plus en plus les artistes syriens exilés. Avec son programme de financement Ettijahat s'assure une place dans ce réseau de soutien de la production syrienne et une certaine visibilité. Elle devient régulièrement consultée et envisagée comme partenaire local pour la mise en place de projets avec des artistes syriens. En 2018, l'organisation lance le programme AJYAL (*Ağyāl*, littéralement « générations ») qui vise à offrir des bourses d'études à de jeunes Syriens (moins de 35 ans) pour débiter ou compléter une formation supérieure dans le domaine de l'art. L'organisation porte le pan artistique du projet HOPES (Higher and Further Education Opportunities and Perspectives for Syrians) lui-même partie du EU Regional Trust Fund in response to the Syrian crisis, un fonds de l'Union Européenne créé début 2018. HOPES est cogéré par quatre agences de coopération universitaire européennes : Campus France, British Council, DAAD (Allemagne) et Nuffic (Pays-Bas). En dépliant cette chaîne, Ettijahat apparaît à l'intersection de deux ensembles : le milieu artistique syrien au Liban qu'elle cherche à soutenir et à organiser ; une sphère d'organismes mécènes transnationaux impliquée sur la Syrie.

Al Kafri, dans son analyse à l'automne 2014 du paysage artistique syrien, dénonce les travers d'un financement artistique qui impose des thématiques directement reliables au

---

<sup>292</sup> Baczko, Adam, Dorronsoro, Gilles et Quesnay, Arthur, « Le capital social révolutionnaire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 211-212, 2016.

contexte politique syrien<sup>293</sup>. Les artistes deviennent des porte-paroles de la situation syrienne, leurs œuvres ne sont plus évaluées qu'en leur qualité de témoin. Pour Al Kafri, Ettijahat tente de répondre à cet écueil en proposant des financements qui n'imposent ni thèmes, ni cadres. L'organisation agit comme barrière aux logiques externes à la production artistique. Face à cette demande Ettijahat et ses acteurs ont adopté un discours où seul le critère de la qualité artistique doit primer. Il ne s'agit pas véritablement d'une position de *l'art pour l'art*. Ce discours s'inscrit plutôt dans le prolongement d'une posture critique telle qu'elle avait été cristallisée en Syrie dans les années 2000 (cf. partie I).

Par ailleurs, le fonctionnement de la production artistique locale valorise les compétences en ingénierie culturelle qu'ont acquises les membres d'Ettijahat lors de leurs premières expériences professionnelles au sein du Trust. Ils maîtrisent les codes de la culture par projet à la fois au niveau formel (appel d'offre, processus d'évaluations et de contrôles) et linguistique : ils ont développé une maîtrise de l'anglais et du jargon propre au milieu des ONG. L'équipe réinvestit un capital, jusqu'alors peu reconnu en Syrie, en bénéficiant d'une réévaluation avantageuse du fait de la structure du champ local. L'existence et l'insertion d'Ettijahat au Liban s'appuie non seulement sur le capital social (liens avec le réseau des ONG arabes) de ses membres mais également sur leur capital spécifique (ingénierie culturelle). Réciproquement, l'organisation, de par sa présence précoce dans le champ en exil et sa capacité à fonctionner rapidement dans un environnement institutionnel différent, apporte à ses membres une nouvelle reconnaissance. Rana Yaziji prend la direction du Mawred en 2014 et Abdullah Al Kafri la remplace à la tête d'Ettijahat. Ce dernier assure régulièrement un rôle d'expert dans les comités de sélection d'artistes arabes. Il est également sollicité dans des formations en ingénierie culturelle qui s'adressent à un public de la région.

Dès 2014, un deuxième mouvement de migration prend forme pour les Syriens. L'activité d'Ettijahat suit ce second exil. La troisième édition de son programme de bourses en 2016 s'ouvre sur les pays européens comme lieu de réalisation des projets retenus. Les chiffres sont révélateurs du déplacement : sur les 130 propositions que reçoit l'organisation seul un quart provient d'artistes installés au Liban contre 35% les années précédentes<sup>294</sup>. La France et l'Allemagne représentent respectivement 10 et 12% des demandes. Les quatrième et cinquième éditions de 2017 et 2018 permettent de constater un plafonnement des demandes à moins d'un quart pour le Liban tandis que les demandes d'Allemagne dépassent les 15%. En réalité, dès

---

<sup>293</sup> Entretien avec Abdullah Al Kafri, Beyrouth, octobre 2014.

<sup>294</sup> Je m'appuie sur les chiffres internes d'Ettijahat qui m'ont été communiqués.

l'édition de 2015 trois artistes bénéficiaires résidaient déjà en Europe. Le jury de sélection pour les éditions de bourses (à partir de la troisième) s'internationalise. Il est toujours composé d'artistes arabes reconnus (puisque les projets doivent être rédigés en arabe) mais ne compte plus qu'un tiers de Syriens, un autre tiers du monde arabe et un dernier composé d'artistes arabes vivant dans des pays européens depuis plus ou moins longtemps. En 2018, après cinq éditions (65 artistes soutenus), l'organisation a distribué autant de bourses en Syrie et au Liban (15 respectivement), 13 en Allemagne et 8 en France contre seulement 4 en Turquie. Ettijahat garantit également un appui à l'artiste syrien dans son second exil et maintient un lien entre les communautés créatives éparpillées dans les différents pays. Ainsi en octobre 2016, elle organise une rencontre à Berlin pour les artistes syriens installés en Europe. Une centaine assiste à l'évènement.

Ettijahat est donc en mesure de s'adapter rapidement aux nouvelles contraintes géographiques, contrairement aux organismes internationaux. Ceux-ci ont un cadre d'intervention très strict. Ils ne peuvent pas, par exemple, transférer vers des pays européens des financements prévus pour être distribués au Liban. L'organisation ouvre dès 2014 une antenne parisienne à la suite de l'installation de Ayham Abu Shaqra et Waël Kaddour dans la capitale. Elle est enregistrée officiellement en Belgique, ce qui facilite la réception et la distribution de fonds en Europe. Son assemblée générale comprend désormais des acteurs de la culture européens : Darius Polok, directeur de l'International Alumni Center à Berlin, un *think tank* qui travaille à la mise en réseaux des ONG et de leurs bénéficiaires ; Mary Ann Devlieg, une consultante culturelle pour la Commission Européenne et les fondations caritatives. La direction d'Ettijahat reste installée à Beyrouth et confirme la place de la capitale libanaise à l'intersection de plusieurs espaces culturels arabes (libanais, syriens mais également au niveau régional arabe) et étrangers.

### **3 Conclusion**

C'est en observant l'évolution du discours d'Ettijahat et des logiques de son intervention qu'une des hypothèses de cette recherche est apparue. Alors que l'organisation est fondée comme une modalité d'engagement sectoriel, qui cherche à traduire l'énergie révolutionnaire en termes de contestation de la culture établie, l'exil modifie en profondeur son rôle. En effet, si l'on considère que les Syriens, au moment de leur installation dans les pays avoisinants, forment une sphère sociale exilée, alors Ettijahat participe à la différenciation en son sein d'une activité artistique autonome, c'est-à-dire d'un champ. Ce dernier, bien que relié à un état passé syrien,

a *de facto* rompu les liens institutionnels avec le champ artistique national syrien. Ettijahat, de par ses modes d'action au Liban, donne à voir l'existence d'une création spécifiquement syrienne, disposant d'institutions et de processus d'évaluation qui lui sont propres. L'activité artistique syrienne ne s'incorpore pas complètement dans la production libanaise bien qu'il existe de très nombreuses passerelles. Les artistes syriens en s'installant à Beyrouth n'intègrent pas un champ artistique local, ils redéfinissent le leur en exil. Ainsi, ce champ syrien exilé est autonome à la fois par rapport à son équivalent syrien et par rapport à son équivalent libanais, ce que Buchholz qualifie d'autonomie *verticale*<sup>295</sup>. C'est-à-dire une autonomie spécifique qui définit un champ *global* comme relativement autonome des logiques des différents champs artistiques nationaux. Ettijahat émerge dans ce cadre comme institution dans un champ artistique syrien global, ou plutôt transnational.

« Ces personnages *doubles* (dont Flaubert a dessiné la figure paradigmatique avec le personnage d'Arnoux) sont ceux par qui la logique de l'« économie » pénètre jusqu'au cœur de l'univers de la production pour producteurs ; aussi doivent-ils réunir des dispositions tout à fait contradictoires : des dispositions économiques qui, dans certains secteurs du champ, sont totalement étrangères aux producteurs, et des dispositions intellectuelles proches de celles de producteurs dont ils ne peuvent exploiter le travail que pour autant qu'ils savent l'apprécier et le faire valoir. De fait, la logique des homologues structurales entre le champ des éditeurs ou des galeries et le champ des artistes ou des écrivains correspondants fait que chacun des « marchands du temple » de l'art présente des propriétés proches de celles de « ses » artistes ou de « ses » écrivains, ce qui favorise les rapports de confiance et de croyance sur lequel se fonde l'exploitation.<sup>296</sup>»

L'analyse de Bourdieu des intermédiaires dans le champ littéraire est relativement transposable au cas d'Ettijahat qui s'impose dans son évolution comme une institution de l'art syrien en exil. L'organisation, de par ses membres, se rapproche d'un pôle du champ artistique syrien qui défend un *principe autonome* dans la création qui s'exprime avec une position en faveur de ce qui se rapprocherait de *l'art pour l'art*<sup>297</sup>. L'observation des méthodes de management de la culture réalisée par Chiapello permet de pousser le constat plus loin :

« La vocation de l'organisation étant la création (sous contrainte de survie économique), il s'ensuit que dans l'organisation d'avant-garde idéal-typique, l'ensemble du personnel est profondément concerné par le projet artistique et que l'implication de chacun dans la tâche qui

---

<sup>295</sup> Buchholz, Larissa, *op.cit.*, 2016, p. 41.

<sup>296</sup> Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, p. 354.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 355.

lui revient ne prend son sens que dans une adhésion forte aux ambitions culturelles de l'entreprise. Tout particulièrement les représentants du pôle gestion eux-mêmes motivés par le projet artistique, plus que par exemple de belles perspectives de carrière ou la conquête de l'argent et du pouvoir.<sup>298</sup> »

Il est facile de voir là la proximité avec le discours d'engagement que portent les membres d'Ettijahat qui en tant qu'artistes appréhendent l'enjeu du projet artistique en exil. L'organisation s'accorde avec les valeurs du milieu artistique qu'elle souhaite soutenir. Mais, pour revenir à Bourdieu, elle (et ses membres) sont dans une position double également tournée vers l'extérieur du champ et les sphères économiques. En poursuivant l'hypothèse d'un champ artistique syrien transnational détaché des enjeux locaux, on s'aperçoit qu'il est soutenu par un domaine économique à son tour transnational. Ettijahat est en mesure de s'adresser et de saisir le fonctionnement de ce « monde des ONG », dans le sens d'un espace véritablement non-gouvernemental (bien que parfois rattaché à une diplomatie culturelle). L'organisation est dans une position d'intermédiaire où elle négocie en permanence entre les valeurs contradictoires du champ artistique et du champ de l'humanitaire. Ettijahat diffracte dans le champ artistique les dispositions économiques et les contraintes qu'imposent de tels financeurs ; c'est-à-dire qu'elle importe et traduit en des termes qui ont du sens pour les producteurs culturels des logiques économiques. L'organisation participe à une ONG-isation de la culture syrienne dont l'aspect le plus visible réside dans le fonctionnement par projet qu'instaure naturellement son système de bourse. J'y reviendrai dans la partie suivante : accepter le « don » d'un organisme étranger (c'est comme ça qu'il est présenté) n'est pas dépourvu de logiques de pouvoir, même dans un pays comme le Liban où les financements internationaux forment un investisseur crucial pour la création contemporaine. Les artistes développent un discours critique vis-à-vis de ces nouveaux mécènes.

Pour conclure, le redéploiement des logiques d'Ettijahat nous renseigne également sur un découpage temporel de la situation politique en Syrie. Dans leur article exploratoire pour une sociologie des guerres civiles, Baczko et Dorronsoro proposent de dégager des caractères systémiques :

« La guerre civile n'est pas un phénomène interne à un État. La quasi-totalité des mouvements armés disposent d'un sanctuaire dans un pays voisin, les réfugiés sont des produits universels de ces conflits et les acteurs extérieurs non militaires (organisations internationales,

---

<sup>298</sup> Chiapello, Eve, *Artistes versus managers : le management culturel face à la critique artiste*, Paris : Métailié, 1998, p. 158.

organisations non gouvernementales, entreprises privées) interviennent systématiquement. L'existence d'un sanctuaire, le rôle des organisations politiques transnationales, l'organisation des réfugiés jouent un rôle central dans la possibilité de survie d'un mouvement armé.<sup>299</sup> »

Dans le cas syrien, on observe la dénationalisation d'une partie de la production artistique, son implantation dans un sanctuaire voisin, l'arrivée d'acteurs internationaux. En choisissant l'exil, les artistes syriens ne reflètent-ils pas la transformation d'une lutte politique vers une logique de guerre civile ? Nous verrons qu'à plusieurs reprises cette fracture autour de 2013 est présente dans les parcours et les artefacts artistiques.

---

<sup>299</sup> Baczko, Adam et Gilles Dorransoro, « Pour une approche sociologique des guerres civiles », *Revue française de science politique*, vol. 67, n°2, 2017, p. 319.





## Conclusion de la partie II

Après avoir souligné, dans la première partie, comment les années 2000 représentaient un changement dans la structure du champ artistique syrien tel qu'elle s'était établie dans les décennies précédentes, cette seconde partie revient sur l'émergence d'une jeune génération du théâtre. Son parcours débute par un passage à l'ISAD, étape cruciale pour la socialisation professionnelle et la constitution en *génération*. L'institution est une véritable porte d'entrée dans le monde de l'art d'abord par sa formation élitiste. Elle bénéficie en outre du capital symbolique de ses fondateurs, pères du théâtre syrien, mais aussi d'un enseignement contemporain soutenu par l'effort de traduction et d'ouverture sur la dramaturgie mondiale de ses professeurs. L'attachement à l'ISAD est notable chez ses *alumni* ce qui contraste avec d'autres institutions comme la faculté des Beaux-Arts. En effet, l'ISAD permet également d'établir des liens avec le monde de l'art professionnel qui reconnaît le sérieux de la formation et vient scruter les nouvelles promotions lors des pièces de fin d'années. Trois professeures sont systématiquement évoquées durant les entretiens. Engagées auprès de leurs étudiants, elles contribuent à façonner des avenir professionnels qui ne se limitent pas à l'industrie de la série télévisée, certes très lucrative, mais peu considérée symboliquement.

Les transformations de l'autoritarisme avec le tournant de la succession en 2000 exercent un impact sur le champ artistique. Deux initiatives artistiques originales, qui profitent à cette génération de diplômés de l'ISAD, portées par Hanane Kassab Hassan et Marie Elias, deux des trois professeures influentes, témoignent du changement d'attitude du régime vis-à-vis du monde de l'art. Le pouvoir laisse alors le champ libre à l'organisation de véritables projets artistiques à grande échelle. Leur teneur n'est pas la glorification du régime ou la mise en avant du sentiment national. Ils s'inscrivent toutefois bien dans l'agenda du dictateur qui cherche à dépoussiérer l'image de l'autoritarisme. Pour les jeunes artistes au centre de ces projets, cela représente une formation unique par la pratique et une première expérience professionnelle. Damas capitale arabe de la culture en 2008 dont l'organisation est confiée à Hanane Kassab Hassan familiarise ses ex-étudiants avec la programmation culturelle. De son côté Marie Elias développe avec d'anciens étudiants une approche théâtrale qui permet non seulement de proposer un emploi pour les diplômés de l'ISAD mais exporte le théâtre hors des circuits habituels. Le projet du théâtre interactif touche les écoles primaires publiques de Damas et sa banlieue.

Ces initiatives marquent cette génération tant en termes d'opportunités professionnelles que de savoir-faire. Cependant, elles mettent en évidence les limites de l'investissement dans la culture nationale et l'emprise du régime sur celle-ci. L'illusion réformiste qui habille le jeune dictateur s'estompe. Alors que les acteurs de la culture (avec les autres élites sociales) sont invités à accompagner l'effort de modernisation, leurs initiatives se heurtent à un pouvoir peu désireux de changer. Damas capitale arabe de la culture n'aura été qu'un événement ponctuel et géographiquement limité ne provoquant aucun changement tangible dans l'organisation culturelle du pays. Le projet du théâtre interactif a dû être placé sous l'autorité du Trust, organisation directement liée à la famille du dictateur, pour pouvoir fonctionner. À la veille de la révolution en 2011, cette génération diplômée de l'ISAD dans la première moitié des années 2000 fait figure de nouvel entrant dans le champ artistique syrien. Elle a acquis des compétences jusqu'alors peu communes dans le monde de l'art mais qui ne sont pas (encore) véritablement reconnues.

Le printemps syrien qui débute à la mi-mars 2011 secoue la société syrienne dans son intégralité. Après quarante ans de dictature assadienne, les rues se remplissent chaque vendredi et contestent l'ordre établi. Le mouvement a surpris le monde de la culture qui se pensait jusqu'alors en élite éclairée guidant son peuple. Les tentatives de constitution du milieu culturel en corps intermédiaire entre la contestation et le régime sont bloquées net. Le pouvoir a fait le choix d'une répression sauvage. Des figures de l'art, en particulier des stars de séries télévisées, s'engagent à titre individuel et deviennent des visages de la révolution. Dans la jeune génération du théâtre, ce type de mobilisation n'est pas vraiment possible en raison du déficit de capital symbolique. Lors des entretiens, je suis en mesure d'identifier une pluralité de modalités d'engagement : de l'activisme clandestin à la transmission de savoir-faire artistiques qui participent à mobiliser pour la cause.

L'apparition de collectifs d'artistes qui soutiennent publiquement la contestation attire mon attention. En effet, cette dynamique de regroupement prend un sens nouveau au fil de l'évolution du contexte politique. Ettijahat, une organisation fondée par de jeunes artistes du théâtre émerge dès la fin 2011. À la différence d'autres collectifs, elle est créée dans une logique sectorielle qui appelle à un changement de fonctionnement de la culture. La structure pensée initialement dans la continuité du champ artistique syrien évolue et permet de discerner différentes phases dans la mutation du contexte politique. Alors qu'elle se situait dans une activité de *plaidoyer* en Syrie, l'exil provoque la redéfinition de son domaine d'intervention. Elle devient un organisme intermédiaire entre les champs économiques et l'artiste en exil. Elle

sélectionne et subventionne la création syrienne au Liban puis dans les autres lieux d'installation au fur et à mesure que s'établit la dynamique migratoire. Ettijahat fait partie des organisations qui maintiennent une cohérence de la production artistique syrienne dans son éparpillement géographique.

Il n'est plus question de se positionner face à un pouvoir contesté, mais de continuer à créer des artefacts qui soient reconnus comme de l'art. « Il ne faut pas laisser la Syrie se transformer en une boîte noire culturelle », soutient Al Kafri l'actuel directeur d'Ettijahat<sup>300</sup>. Une remarque judicieuse si l'on pense à la manière dont sont perçus des pays soumis à une violence militaire extrême comme en Afghanistan ou en Irak. Ainsi, ce discours permet de défendre une spécificité de l'art syrien qui ne peut se réduire à une pratique thérapeutique, de médiation ou de témoignage. Une production très légitime subsiste dans l'exil et gagne en visibilité. Le constat d'une forme de continuité dans le fonctionnement du milieu artistique syrien hors de ses frontières nationales m'a amené à faire l'hypothèse de l'existence d'un champ transnational avec des institutions qui lui sont propres comme dans le cas d'Ettijahat. Il s'agit donc, dans un troisième temps, d'appréhender cette jeune production dans son exil en retraçant des parcours d'artistes du théâtre puis en les observant dans leurs nouveaux contextes d'accueil.

---

<sup>300</sup> Entretien avec Abdullah Al Kafri, Beyrouth, octobre 2014.



**Partie III : De Beyrouth à  
Berlin. Le déplacement des  
centralités artistiques**



## Introduction de la partie III

Dès la fin 2012, le mouvement de l'exil syrien s'est mis en place. Je le constate lors d'un court séjour en novembre de cette année à l'Orient Institut de Beyrouth où, venu présenter mon travail de Master je rencontre des artistes syriens qui se sont installés et d'autres qui font encore l'aller-retour avec Damas. Pays voisin, arabophone et jouissant d'une certaine liberté comparée aux autres pays bordant la Syrie (Jordanie, Turquie, Irak ; il est impossible aux porteurs d'un passeport syrien de se rendre en Palestine et encore moins en Israël), le Liban est une base de repli facile à atteindre en particulier pour les populations damascènes. Les deux capitales ne sont séparées que par une centaine de kilomètres à vol d'oiseau. C'est véritablement en 2014 qu'une connaissance plus approfondie du terrain libanais m'amènera à constater la présence massive d'artistes syriens, jusqu'alors j'envisageais de travailler avec ceux venant produire au Liban mais résidant en Syrie.

Sondant le milieu de l'art syrien, je me rends compte que de grands noms se sont installés en France dès les premières années de la révolution comme Samar Yazbek, Fares Helou, Ossama Mohammed. Par contraste, le Liban voit s'installer beaucoup d'artistes peu connus, mais ce pays est loin d'être une impasse : lorsque je mène une enquête approfondie en 2015, beaucoup ont déjà atteint d'autres destinations plus propices à une implantation dans le temps, faisant du Liban une étape dans leurs exils. De cette constatation naît l'hypothèse d'un lien entre capital artistique et capital « exilique » dans le sens d'une capacité à obtenir l'asile dans d'autres pays, en particulier européens. En effet, les artistes se sont installés à Beyrouth par déficit de reconnaissance artistique, notamment auprès des services de la diplomatie culturelle qui n'ont pas hésité à accueillir et à exfiltrer des artistes, plus âgés, installés dans le champ syrien. Beyrouth joue alors un rôle de tremplin qui propulse certains des jeunes producteurs, encore peu reconnus, dans un espace de reconnaissance mondial, ce qui leur permet de cumuler un nouveau type de capital symbolique qui ouvre de nouvelles voies d'exil dans un second temps.

Cette hypothèse, très schématique du reste, s'appuie sur une autre observation concernant le fonctionnement de l'attribution des visas. Au Liban, je côtoie plusieurs milieux de jeunes Syriens, activistes, réfugiés au Liban, dont certains ont connu des périodes d'emprisonnement particulièrement éprouvantes. Pour beaucoup, le pays ne propose pas une distance de sécurité suffisante avec la répression en Syrie, ils ont peur d'y être arrêtés et exfiltrés ou de céder aux

pressions qui peuvent s'exercer sur leur famille et leurs proches et donc de devoir se rendre. Lors des rendez-vous qu'ils obtiennent avec les autorités consulaires étrangères (ce qui en soi est déjà un exploit ! les temps d'attentes sont de l'ordre de plusieurs mois), leurs récits et les risques qu'ils encourent même au Liban en font des cas prioritaires, par contraste avec d'autres qui n'ont pas eu d'engagement révolutionnaire qui ait pu les mettre en danger. Dans ces cas, il y a reconnaissance d'un capital « activiste », révolutionnaire, qui débloque les procédures d'obtention de visa. C'est sur une homologie avec ces observations que se fonde ma première hypothèse d'un lien palpable entre capital artistique acquis au Liban et opportunités de départ, lequel, comme ce sera détaillé ultérieurement, ne dépend pas uniquement d'un entretien avec un officier consulaire. Un ensemble d'acteurs peut être mobilisé pour ce type de demande. En aucun cas il ne faut y voir une stratégie consciente de la part des artistes, mais plutôt la redéfinition d'une *illusio*, du sens du jeu artistique au Liban.

Cette hypothèse guide en partie mon enquête de terrain libanaise. Je suis à la recherche d'institutions, de circuits, de liens qui ont permis à ces jeunes artistes de créer mais aussi de diffuser leurs créations. C'est également dans cet état d'esprit que je commence à m'intéresser au passé syrien et à la constitution d'une génération de praticiens qui me semble particulièrement favorisée par les recompositions artistiques après 2011 (ce qui est décrit en partie II). L'investigation beyrouthine s'intéresse davantage au niveau institutionnel, ce qui permet d'appréhender la structuration d'un espace de création syrien dans ce nouveau contexte local. Comme souligné précédemment, c'est la redéfinition d'un champ artistique dans une géographie mouvante, dans le sens où le déplacement ne s'arrête pas aux pays avoisinants. Ainsi, cette partie procédera d'abord par l'esquisse du champ artistique libanais, du moins de sa partie qui accueille les artistes exilés, puis le contexte de l'installation. À partir de là, quelques parcours géographiques d'artistes tenteront d'illustrer le lien entre art et possibles exiliques.

Dans un deuxième temps, l'analyse se poursuivra à Berlin, lieu de la deuxième enquête de terrain. Il s'agira dès lors d'inverser la focale pour observer l'installation des artistes avec leurs bagages libanais. À partir de l'hypothèse d'un champ transnational (cf. le chapitre VI) je souhaite mettre en lumière l'articulation avec le local. À la différence de Beyrouth, de laquelle ils se sentent désormais proches, les artistes se retrouvent dans une véritable situation d'altérité. Les légitimités artistiques sont redéfinies provoquant une concurrence autour des nouvelles modalités d'entrée dans le champ, les artistes de la génération étudiée passent d'une position de nouveaux entrants à une position centrale à partir de laquelle ils tentent de réguler l'accès au



champ. La découverte de la scène berlinoise se fera à travers les expériences de création et de collaboration des artistes syriens. L'analyse s'éloignera d'une approche centrée sur l'institution pour se redéployer sur des observations au niveau des praticiens.



## Chapitre VII : Beyrouth, nouvelle plateforme de la création syrienne

À partir de la fin de l'année 2012, un mouvement migratoire se dessine en Syrie. En observant les chiffres de l'UNHCR, qui ne s'appuient que sur les réfugiés qui se sont enregistrés auprès de l'agence de l'ONU (qui sont loin de représenter la totalité des Syriens exilés), un bond est remarquable durant l'année 2013 : entre janvier et avril le nombre de réfugiés syriens recensés dans les pays limitrophes (plus l'Égypte) passe de 300 000 à plus d'un million<sup>301</sup>. Ils dépassent les deux millions en septembre de la même année. En décembre 2018, l'UNHCR décompte 948 000 réfugiés au Liban, soit 16,7% de la population déplacée, dans un pays qui compte moins de cinq millions d'habitants. L'exil prendra ensuite pour certains la forme d'une deuxième étape : vers des destinations occidentales à partir de 2014. Le flux de réfugiés est estimé avoir dépassé le demi-million d'individus en Europe à l'été 2015.

Les motivations exprimées par les personnes rencontrées sont très diverses. Les artistes activistes quittent le territoire national au rythme des périodes de répression. Des vagues d'arrestations ou des convocations pour des entretiens avertissent que l'étau se resserre. L'horreur des geôles du régime et la probabilité de la mort en détention poussent au départ. Les militants qui s'installent au Liban se reconvertissent pour beaucoup dans le travail humanitaire, recréant par la même occasion des réseaux d'accueil pour les nouveaux activistes exilés<sup>302</sup>. Les artistes relatent également le besoin de fuir une atmosphère damascène suffocante, où les mortiers qui tombent régulièrement sur les zones de la capitale qui ne connaissent pas d'affrontement font planer un risque de mort. Il s'agit aussi parfois d'aller présenter une œuvre à Beyrouth qui se transforme en séjour long ou encore retrouver des amis, de la famille.

Cependant, parmi les jeunes hommes rencontrés, le service militaire obligatoire est une des raisons les plus souvent évoquées pour le départ. De vingt et un mois à la veille du soulèvement, il est sans date de fin depuis 2011<sup>303</sup>. Le risque d'être déployé sur une zone de conflit fait fuir quelle que soit la position politique. Le système de corruption qui permettait jusqu'alors de le repousser ne fonctionne plus ou alors coûte trop cher pour la majorité. Plusieurs activistes

---

<sup>301</sup> Chiffres disponibles sur le portail de l'observatoire des réfugiés de l'UNHCR à l'adresse : <https://data2.unhcr.org/en/situations/syria> [consultée le 20 novembre 2018].

<sup>302</sup> Fourn, Léo, *op.cit.*, 2017, p. 126.

<sup>303</sup> La classe d'appelés qui a débuté son service militaire en octobre 2010 n'a été démobilisée qu'à l'automne 2018.

arrêtés pour leur participation à la révolution sont rattrapés dès leur relâche par la police militaire et incorporés de force pour leur service. De plus, la mobilisation générale décrétée dès 2012 inquiète ceux qui s'étaient acquittés du devoir national. Plus généralement, les raisons du déplacement des artistes sont souvent doubles, voire triples. Même si beaucoup cherchent à repousser au maximum leur départ de Syrie, la militarisation de l'affrontement et l'augmentation d'une violence souvent aveugle sont les principales causes de l'exil.

De manière générale, le déplacement vers le Liban est vécu comme un exil douloureux. C'est le passage d'une effervescence révolutionnaire qui agite depuis plus d'un an la Syrie à la crise des réfugiés au Liban. Les activistes sont désemparés et se sentent loin de ce qui a constitué leur quotidien, leur engagement. L'exil sonne comme une véritable défaite provoquant parfois un sentiment de culpabilité<sup>304</sup>. Pour les artistes, c'est la fin d'une époque, d'un mode de fonctionnement qu'ils avaient fini par adopter. Ils ont pour beaucoup dû abandonner leurs premières œuvres, bibliothèques, etc. La nostalgie est palpable, Beyrouth est perçue à l'opposé de la vie damascène : la ville est chère, bruyante, nerveuse, malpolie<sup>305</sup>.

Par ailleurs, s'installer à Beyrouth représente aussi une option de facilité. La capitale libanaise est à deux heures de voiture de Damas, elle est arabophone et les liens historiques entre les deux pays créent un sentiment de proximité culturelle et sociale. Le discours officiel du régime syrien a toujours fait du Liban un pays frère, arraché de force par le colonisateur français, d'autant plus après les vingt années de présence des troupes syriennes. Mais cette attitude paternaliste ou de grand frère que peut avoir l'élite damascène en arrivant à Beyrouth se heurte rapidement à la réalité d'une société très différente qui voit parfois d'un œil suspicieux l'arrivée en grand nombre de réfugiés. D'un point de vue artistique, c'est le choix d'une capitale de la *Nahda* (renaissance arabe) qui a fourni une quantité non négligeable de penseurs et d'artistes à l'origine de la modernité arabe. Le dynamisme culturel de la ville contraste fortement avec la capitale syrienne. C'est cet environnement qui est abordé dans ce qui suit, ou plutôt les espaces qui accueillent la migration artistique syrienne. Il s'agit donc de donner un aperçu d'un pôle du champ libanais très ouvert sur l'international tant par ses financements que par les réseaux dans lesquels il s'insère puis d'observer plus en détail certains de ses acteurs et leurs interactions avec le milieu syrien.

---

<sup>304</sup> Fourn, Léo. « Loin de la Syrie, loin de la Révolution : L'expérience de l'absence par les activistes syriens exilés en France ». *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 144, 2018, p. 214.

<sup>305</sup> L'emploi quotidien d'un vocabulaire riche en insultes choque les populations citadines syriennes habituées à un langage décent en particulier avec et pour les femmes. Les critères de bienséance semblent très éloignés entre la ville millénaire de Damas et le port méditerranéen.

# 1 Une capitale culturelle régionale et mondiale

Beyrouth devient au XIX<sup>e</sup> siècle un des centres de la dynamique nouvelle de production intellectuelle et culturelle qui traverse le monde arabe désignée par *Nahda* et communément nommée renaissance arabe. Comme le soulignent les travaux récents, la traduction de ce concept par *renaissance* sous-entend un arrachement aux âges sombres qu'auraient été les derniers siècles de la domination ottomane sur le monde arabe et musulman. Cette traduction caractérise une approche proprement orientaliste en écho aux projets coloniaux<sup>306</sup>. La Nahda repose sur la figure de l'intellectuel qui s'impose comme le vecteur de la modernité arabe et se confronte à l'impérialisme culturel européen. Il s'empare de l'imprimerie comme espace de développement de sa réflexion qu'il mène notamment autour de la langue arabe<sup>307</sup>. Beyrouth, de par la concurrence de l'activisme missionnaire durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, voit s'installer plusieurs imprimeries<sup>308</sup>. Un pôle éditorial se compose progressivement dans le centre-ville de la capitale<sup>309</sup>. L'histoire politique du Liban qui se caractérise par un régime parlementaire libéral au moment où des pays arabes post-indépendance comme la Syrie ou l'Égypte basculent dans des régimes où l'expression est contrôlée, en fait un centre de l'édition arabe dans les années 1960<sup>310</sup>. C'est dans ce contexte qu'émerge une génération d'auteurs libanais qui rejettent la tradition littéraire nationale, notamment la poésie. Ils adoptent la nouvelle comme genre d'écriture de prédilection dans les années 1970<sup>311</sup>. La guerre civile libanaise, que l'historiographie fait durer de 1975 à 1990, marque la consécration de cette génération qui faisait figure de nouvelle entrante avant la guerre. La guerre caractérise également le thème principal exploré dans leurs ouvrages<sup>312</sup>.

« Il fallait reconstruire une nouvelle libanité censée tirer les leçons de la folie guerrière qui avait embrasé le pays pendant quinze ans et s'insérer dans son environnement arabe sans pour autant renoncer à ses « spécificités ». La culture pouvait être cette force centripète qui tenterait

---

<sup>306</sup> Gonzalez-Quijano, Yves, « La Renaissance arabe au XIX<sup>e</sup> siècle : médiums, médiations, médiateurs », in Toelle, Heidi et Boutros Hallaq (dir.), *Histoire de la littérature arabe moderne*, tome 1, Arles : Actes Sud, 2007, p. 71.

<sup>307</sup> Dakhli, Leyla, *La Nahda (Notice pour le dictionnaire de l'Humanisme arabe)* [en ligne], 2012, p. 20, disponible à l'adresse : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00747086>.

<sup>308</sup> Mermier, Franck, « La culture comme enjeu de la métropolisation : capitales et foires du livre dans l'Orient arabe » [en ligne], *Cahiers de la Méditerranée*, n° 64, 2002, § 10, disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/cdlm/74>.

<sup>309</sup> *Ibid.*, § 18.

<sup>310</sup> *Ibid.*, § 29.

<sup>311</sup> Lang, Felix, *The Lebanese Post-Civil War Novel: Memory, Trauma, and Capital*, New York : Palgrave Macmillan, 2016, p. 55.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 60.

de combattre la fragmentation confessionnelle et politique de la société libanaise que le nouveau système politique, institué avec les accords de Taëf, semblait consacrer et renforcer. Elle était un moyen de diffuser un message politique dans les plis d'un projet culturel, voire de pallier la monopolisation du champ politique par les notabilités issues de la guerre et de l'ordre syrien, par un investissement intellectuel mobilisateur où s'exprimerait une nouvelle génération de créateurs et de penseurs libanais et arabes.<sup>313</sup> »

La période d'après-guerre est particulièrement dynamique pour la scène artistique libanaise. Une seconde génération d'écrivains (et de producteurs artistiques) surgit dans les années 1990<sup>314</sup>. Dans le domaine de l'art plastique, cette génération de l'après-guerre atteint les circuits mondiaux de l'art contemporain. Pour Sarah Rogers, la fin de la guerre civile libanaise en 1990 coïncide avec un tournant mondial dans l'art contemporain qui ouvre ses barrières aux productions de pays périphériques<sup>315</sup>. Dans ce contexte, un petit groupe d'artistes libanais aux pratiques multidisciplinaires, formés aux États-Unis durant la guerre civile, se réinstallent à Beyrouth et en font leur terrain de création<sup>316</sup>. L'installation de Ziad Abillama<sup>317</sup> en août 1992 dans une banlieue de la capitale est vue comme le début de cette production d'après-guerre<sup>318</sup>. Ces artistes gagnent une reconnaissance mondiale à partir de 1997, date à laquelle ils participent à la quinquennale d'art contemporain Documenta X qui se déroule à Kassel en Allemagne sous la direction de Catherine David, une curatrice française<sup>319</sup>. Ils sont programmés à la Biennale de Venise en 2003, espace très légitime de l'art contemporain mondial.

En parallèle de cette jeune production plastique qui atteint les réseaux internationaux de l'art contemporain, se développe le marché de l'art plastique dans le Golfe (depuis l'arrivée de Christie's à Dubaï en 2006). Toutefois cette génération d'artistes *post-war* n'emprunte pas principalement le réseau des galeries et de la vente, qui permet d'atteindre le marché du Golfe. Ils exposent et se produisent via des organisations artistiques locales non lucratives comme le festival Ayloul, la Fondation Arabe pour l'Image, Zico House et Ahskal Alwan<sup>320</sup>. L'histoire de la création de ces différents organismes reflète une évolution à la fois dans les pratiques des artistes et dans la structure du champ. À la sortie de la guerre, Beyrouth connaît un renouveau

---

<sup>313</sup> Mermier, Franck, *Le livre et la ville : Beyrouth et l'édition arabe*. Arles : Actes Sud, 2005, p. 82.

<sup>314</sup> Lang, Felix, *op.cit.*, 2016, p. 127.

<sup>315</sup> Rogers, Sarah, « Out of History: Postwar Art in Beirut », *Art Journal*, vol. 66, n° 2, 2007, p. 9.

<sup>316</sup> Rogers, Sarah, « Postwar art and the historical roots of Beirut's cosmopolitanism », Thèse de Doctorat, Massachusetts Institute of Technology, 2008, p. 29.

<sup>317</sup> Plasticien libanais né en 1969. Il étudie au Rhode Island School of Design au États-Unis puis à Amherst College où il obtient son Bachelor of Fine Arts. Il rentre s'installer au Liban en 1991.

<sup>318</sup> Rogers, Sarah, *op.cit.*, 2007, p. 10.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>320</sup> Rogers, Sarah, *op.cit.*, 2008, p. 31.

de la création artistique qui passe notamment par la (ré)ouverture d'espaces artistiques<sup>321</sup>. Le Théâtre de Beyrouth (*Masrah Bayrūt*) rouvre ses portes en 1992 et les refermera en 2004 après avoir connu plusieurs modèles de gestion associative du lieu. Founoun (*funūn*), une association d'artistes et d'opérateurs culturels, en est la gestionnaire jusqu'en 1998<sup>322</sup>. Elle fait le choix de recourir à un mécénat libanais, notamment avec une banque. C'est la première étape d'une réflexion d'ampleur autour de la réorganisation de la culture, c'est également une première formation par la pratique de programmeurs culturels libanais. Les planches du théâtre accueillent principalement la génération consacrée tout en s'ouvrant à la génération montante de l'après-guerre (par exemple le metteur en scène désormais mondialement célèbre Rabih Mroué<sup>323</sup>).

En rupture avec cette expérience naît en 1997 le festival d'art multidisciplinaire Ayloul (*Aylūl*). Pendant les cinq années de son existence, il accueille et finance les créations d'artistes libanais dont plusieurs appartiennent à la nouvelle génération. Le festival reçoit pour la première fois un soutien étranger de la Commission Européenne qu'il cumule avec un mécénat de banques et des fonds du Ministère de la Culture. Un tournant dans le financement de la culture libanaise se produit lors de la création de Shams (*Šams*). Première coopérative (*ḡam 'iyya ta 'āwuniyya*) d'artistes au Liban, fondée par Roger Assaf, elle prend à la suite de Founoun la gestion du Théâtre de Beyrouth de 1999 à sa fermeture en 2004. Elle est également la première entité artistique libanaise à accepter le soutien de la Fondation Ford. Cela représente une transition dans l'attitude des artistes vis-à-vis des financements étrangers dans la culture : dans les années soixante, les accepter était considéré comme une honte voire une trahison nationale<sup>324</sup>. À l'époque de la création de Shams le débat dans le milieu artistique est houleux. La position des États-Unis en soutien à Israël et sa relation avec le Moyen-Orient rend les financements d'organismes américains très suspects comparés à ceux d'origine européenne. Roger Assaf est le principal défenseur de cette approche qui permet de s'affranchir d'un mécénat local qui aurait pu s'avérer contraignant sur les formes qu'emprunte une création qui se veut avant-gardiste<sup>325</sup>. La culture au Liban, comme d'autres secteurs de la vie publique libanaise, est inféodée aux enjeux politiques liés au système confessionnel : le festival de

---

<sup>321</sup> Chabrol, Arnaud, « La fabrique artistique de la mémoire : effet de génération et entreprises artistiques dans le Liban contemporain » in Mermier, Franck et Christophe Varin, *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, Arles : Actes Sud, 2010, p. 500.

<sup>322</sup> L'expérience est consignée en détail dans : Al-Ḥaḡḡ 'Alī, Ḥanān, *Tiyātir Bayrūt* [Le Théâtre de Beyrouth]. Bairūt : Dār Amār li-l-našr, 2010.

<sup>323</sup> Plasticien libanais né en 1967, il est diplômé de théâtre à l'université libanaise en 1989.

<sup>324</sup> Al-Ḥaḡḡ 'Alī, Ḥanān, *op.cit.*, 2010, p. 193.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 195.

Beiteddine est associé au leader druze Walid Joublatt, le festival de Tyr est soutenu par Randa Berri, l'épouse du leader du parti chiite Amal Nabih Berri<sup>326</sup>. En définitive, le soutien de la fondation permet à Shams d'exister et de s'installer à partir de 2005 dans son propre théâtre : le théâtre du Tournesol, en l'absence de financements étatiques. La Fondation Ford est acceptée par le milieu artistique libanais.

En parallèle, Ashkal Alwan (*aškāl alwān*, association libanaise pour les arts plastiques) est fondée en 1994 par la curatrice libanaise Christine Tohmé (Kristīn Ṭu'ma, née en 1964). Elle se consacre spécifiquement aux pratiques artistiques contemporaines qu'elle présente dans un premier temps dans les espaces publics. À partir de 2002, l'association organise Home Works (*ašgāl dāhiliyya*), un forum sur les pratiques culturelles contemporaines arabes, soutenu dans sa première édition par la Fondation Ford<sup>327</sup>. C'est l'émergence d'une culture qui se fait *par projet* et qui s'appuie sur la figure centrale du *curator* libanais, intermédiaire entre une avant-garde artistique en rupture avec la création locale et les bailleurs de fonds étrangers auxquels ils ont recours pour pallier l'absence de financements locaux<sup>328</sup>. Ainsi s'ouvre une nouvelle ère pour la production culturelle au Liban qui se caractérise selon Toukan par l'ONG-isation de la culture qui pérennise des espaces alternatifs pour une création hors des réseaux commerciaux et institutionnels (les musées). La chercheuse relie ces évolutions non seulement aux mentalités artistiques locales qui sont moins hésitantes à accepter ce soutien, mais aussi à l'après-2001 :

« The general consolidation of funding patterns under the umbrella of democratization, along with the increasing significance of cultural diplomacy that uses arts and culture to encourage international understanding, has meant that the cultural and artistic domain in the Arab world has recently enjoyed an unprecedented level of international financial and technical support. Accordingly, the battle for the 'hearts and minds' of Arabs and Muslims was joined with gusto after 11 September 2001, and included international NGO funding organizations such as the Ford Foundation, the Open Society Institute of George Soros, and the Dutch Prince Claus Fund for Culture and Development, as well as more traditional bilateral funding bodies such as Germany's Goethe Institute, the British Council, Spain's Cervantes Institute, and the French Cultural Center. Even USAID, through its Office of Transitional Initiatives and Ambassador's Fund for Cultural Preservation, has become increasingly involved in projects designed to

---

<sup>326</sup> Haddad, Emmanuel, « Cartographie du spectacle vivant contemporain au Liban » [en ligne], IETM, 2017, p.6, disponible à l'adresse : [https://www.ietm.org/fr/system/files/publications/ietm-mapping\\_liban\\_2017\\_1.pdf](https://www.ietm.org/fr/system/files/publications/ietm-mapping_liban_2017_1.pdf).

<sup>327</sup> Toukan, Hanan, *op.cit.*, 2010, p. 138.

<sup>328</sup> Chabrol, Arnaud, *op.cit.*, 2010, p. 503.



encourage Arabs of the post-Oslo and ‘new Middle East’ generation to question the socio-political and cultural fabric of their societies.<sup>329</sup> »

Toutefois, l’ONG-isation de la culture n’est pas sans provoquer de l’exclusion. En effet, elle s’appuie sur un fonctionnement *par projet* qui valorise des compétences notamment linguistiques qui sont l’apanage d’une élite. Mais la critique va plus loin et pointe les logiques libérales et de domination sous-jacente à ce type de fonctionnement. Ainsi, dans ce qu’il appelle la « Palestine des bailleurs de fonds », Sbeih Sbeih pointe comment l’installation d’un paradigme développementaliste à la suite des accords d’Oslo en 1993 a contribué à façonner le politiquement correct pour la Palestine<sup>330</sup>. La pérennisation de la paix et la construction étatique sont devenues le credo auquel doit adhérer une ONG locale si elle veut accéder à des financements. Ce discours contribue à délégitimer l’engagement partisan ou la résistance à Israël en faisant de la construction de la démocratie un engagement dépolitisé rationnel<sup>331</sup>. Le chercheur considère l’idéologie développementaliste et l’aide internationale comme un instrument de domination dans le cas palestinien<sup>332</sup>. Dans le domaine de la culture, la focale que placent les donateurs et bailleurs de fonds sur l’*alternatif* tend à ne donner de l’espace qu’à une production qui s’inscrit forcément dans une approche réflexive, critique de sa propre société, comme si l’Occident-Lumière devait encore aider le monde arabe à se débarrasser de ses carcans<sup>333</sup>. Toukan souligne ainsi la dimension politique dans les choix qu’effectuent les donateurs quant au type de culture soutenue : elle est post-nationaliste, post-socialiste et anti-islamiste (d’autant plus après les attentats du 11 septembre 2001)<sup>334</sup>. Les printemps arabes renforcent cette approche, Ilka Eickhof montre comment l’intérêt et le soutien qui est offert à ce qui est considéré comme art révolutionnaire contribuent à forger une narration particulière de l’épisode politique en Égypte<sup>335</sup>. Le graffeur égyptien devient par essence l’image désirée du jeune rebelle tant qu’il ne dépasse pas une certaine frontière : ainsi le portrait réalisé sur un mur de la rue Muḥammad Maḥmūd au Caire d’une photographe suédoise est effacé. Il avait été réalisé dans le cadre du festival Woman on Walls et contenait une critique directe du capital

---

<sup>329</sup> Toukan, Hanan, *op.cit.*, 2010, p. 142.

<sup>330</sup> Sbeih, Sbeih, « La “professionnalisation” des ONG en Palestine : entre pression des bailleurs de fonds et logique d’engagement », Thèse de Doctorat, Versailles-St Quentin en Yvelines, 2014, p. 42.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>333</sup> Toukan, Hanan, *op.cit.*, 2010, p. 122.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>335</sup> Eickhof, Ilka, « My Friend, the Rebel. Structures and Dynamics of Cultural Foreign Funding in Cairo » [en ligne], *Arab Revolutions and Beyond: Change and Persistence. Proceedings of the International Conference*, Tunis, 2014, p. 148, disponible à l’adresse : [https://www.polsoz.fu-berlin.de/en/polwiss/forschung/international/vorderer-orient/publikation/working\\_papers/wp\\_11/WP11\\_Tunis\\_Conference\\_FINAL\\_web.pdf](https://www.polsoz.fu-berlin.de/en/polwiss/forschung/international/vorderer-orient/publikation/working_papers/wp_11/WP11_Tunis_Conference_FINAL_web.pdf).

symbolique et matériel que la photographe, organisatrice du festival, avait tiré de son livre sur les graffitis de la révolution égyptienne<sup>336</sup>. Eickhof révèle, dans son anthropologie du fonctionnement des institutions culturelles européennes en Égypte comment, en maquillant en don cette relation marchande entre le donateur et l'artiste, ce fonctionnement permet de réaffirmer une suprématie de type coloniale de l'occident éclairé<sup>337</sup>.

La production de la culture arabe avec des dons étrangers ne reflète donc pas uniquement une situation de solidarité. Les artistes en sont conscients et développent des approches et des discours critiques. Par ailleurs, cette analyse tend à décrire les bailleurs comme un bloc uniforme. Toukan rappelle que les acteurs locaux de la culture ne refusent pas ce type de financements tant qu'il n'y a pas de conditions pesant sur la production et remarque que les deux parties sont souvent sur la même longueur d'ondes<sup>338</sup>. Je rejoins la chercheuse sur le constat qu'une partie des acteurs internationaux travaillant dans ce type d'organisme et opérant sur place font preuve d'une grande connaissance des enjeux et contextes locaux. Ces responsables locaux bénéficient d'une certaine marge de manœuvre qui permet des approches originales, voire différentes, au sein d'une même organisation. En définitive, le soutien international à partir du début des années 2000 a contribué au développement d'une infrastructure artistique (associations, festivals, lieux) qui consolide le tournant contemporain que gagne la production libanaise post-guerre. Lors de mon séjour, c'est d'autant plus visible que ce type d'espace s'est démultiplié dans la capitale.

C'est de ce pôle du champ artistique libanais, soutenu par des financements para-étatiques, que les artistes syriens en exil vont chercher à se rapprocher et en particulier dans le domaine du spectacle vivant. Le mécénat local étant en effet principalement attiré par le soutien aux grands festivals nationaux ou pour des opérations de communication utilisant la culture, voire pour appuyer des projets politiques portés par les directeurs d'entreprises comme dans le cas de Solidere, propriété du défunt premier ministre et homme d'affaires Rafic Hariri, qui organisa en 1994 un grand concert de Fairouz à l'occasion de la réouverture du centre-ville de Beyrouth rénové par ladite entreprise<sup>339</sup>.

---

<sup>336</sup> Eickhof, Ilka, « Graffiti, capital and deciding what's inappropriate » [en ligne], *Mada Masr*, 7 avril 2015, disponible à l'adresse : <https://madamasr.com/en/2015/04/07/feature/culture/graffiti-capital-and-deciding-whats-inappropriate/>.

<sup>337</sup> Eickhof, Ilka, « Class and Creative Economies: The Cultural Field in Cairo », in Jacquemond, Richard et Felix Lang (dir.), *Culture and Crisis in the Arab World*, London : IB Tauris, 2018, p. 202.

<sup>338</sup> Toukan, Hanan, *op.cit.*, 2010, p. 149.

<sup>339</sup> Al-Ḥağğ 'Alī, Ḥanān, *op.cit.*, 2010, p. 194.

Par ailleurs, la situation de l'État et du ministère de la Culture, dans le champ artistique libanais, n'est pas dominante contrairement à ses voisins comme la Syrie ou l'Égypte<sup>340</sup>. La capitale est même qualifiée de « zone franche culturelle régionale » et voit s'installer les organismes et fonds de soutien à la culture arabe comme AFAC ou le Mawred (en 2015), ce dernier fuyant Le Caire et le renforcement du contrôle sur la culture et le financement étranger à la suite de la restauration autoritaire menée par le maréchal Al Sissi<sup>341</sup>. L'État libanais dispose toutefois d'une capacité de nuisance. Le ministère de l'Intérieur gère la censure (attribution des visas et interdictions) selon un fonctionnement peu clair<sup>342</sup>. Les artistes libanais n'hésitent pas à la contourner. Les risques encourus sont sans commune mesure avec ceux qui prévalent en Syrie. Ainsi, le magazine de bande dessinée libanais *Samandal* écope de 20 000 dollars d'amende en 2015 pour deux vignettes (publiées en 2009) qui auraient heurté les sensibilités des autorités religieuses<sup>343</sup>. En s'installant à Beyrouth, les artistes syriens se confrontent donc à un fonctionnement culturel très faiblement encadré par l'État. Bien qu'ils puissent s'en plaindre, cette situation paraît plutôt bénéfique. L'État libanais est rapidement suspicieux face à la vague de réfugiés syriens qui atteignent son territoire, il adopte des stratégies de contraintes administratives qui s'ajoutent au fait qu'il n'est pas signataire de la convention de Genève de 1951 relative au statut de réfugié. Le peu d'emprise qu'il exerce sur le champ artistique ne lui permet pas de freiner les artistes syriens dans la relocalisation de leurs productions ni dans les partenariats qu'ils peuvent créer avec des structures locales.

C'est en observant l'émergence d'un pôle d'art contemporain dans le Liban d'après-guerre qu'une des hypothèses de la recherche s'est formée. Pour reprendre la conclusion de Chabrol :

« L'émergence de conceptions administratives de l'art est l'une des caractéristiques principales de la reconfiguration du champ artistique libanais et devient, de fait, l'apanage de la génération montante. À cet égard, une corrélation doit être établie entre, d'une part, l'émergence et l'épanouissement de nouvelles pratiques artistiques faisant de la mémoire du conflit l'un des ressorts principaux de son langage et, d'autre part, l'adoption de ces nouvelles

---

<sup>340</sup> Von Maltzahn, Nadia, « “What Cultural Policies?” Explicit and Implicit Cultural Policies in Lebanon » [en ligne], *Middle East - Topics & Arguments*, vol. 7, 2017, p. 77, disponible à l'adresse : <https://meta-journal.net/article/view/5088>.

<sup>341</sup> Mermier, Franck, *op.cit.*, 2016, § 29.

<sup>342</sup> Haddad, Emmanuel, *op.cit.*, 2017, p. 11.

<sup>343</sup> Gonzalez-Quijano, Yves, « Un monde arabe pas vraiment comix (1/2) : engagez-vous pour la BD libanaise ! » [en ligne], *Culture et politique arabes*, 12 novembre 2015, disponible à l'adresse <https://cpa.hypotheses.org/tag/samandal>.

manières de produire s'appuyant sur le marché spécifique des financements étrangers liés au soutien de la société civile.<sup>344</sup> »

Ainsi, à l'instar de cette génération post-guerre libanaise, la génération que j'observe est bénéficiaire en quelque sorte de la reconfiguration du champ artistique syrien au Liban. Trois facteurs conjugués permettent de saisir ce phénomène : une manne monétaire spécifique due à l'installation d'une économie de l'humanitaire pour faire face à la crise des réfugiés ; une autonomie *de facto* vis-à-vis de l'État à la fois en raison de l'absence d'un véritable contrôle étatique sur la culture et de la mise à l'écart de la population syrienne exilée ; un fonctionnement *sur projet* d'une partie de la production contemporaine libanaise lié à l'ONG-isation du milieu de la culture. Les jeunes artistes syriens sont en mesure de par leurs expériences de création en Syrie dans les années 2000 d'appréhender ce contexte : ils sont capables de chercher des financements auprès de structures internationales ; ils portent un discours sur l'organisation de l'art qui fait écho à la situation des acteurs locaux ; ils évoluent dans un pays peu désireux d'exercer une contrainte autre que sur les conditions de séjour qui pourraient signifier une reconnaissance de l'installation durable des Syriens sur son territoire. Il s'agit désormais de donner corps à la dynamique des liens qui s'établissent, ce qui suit est ainsi orienté vers les trois niveaux internationaux et régionaux, locaux et syriens d'interactions des artistes.

## 2 Faire de l'art syrien à Beyrouth

Contrairement à ce que pourrait faire croire l'hypothèse précédente, il n'y a pas d'adéquation parfaite et immédiate des artistes syriens au contexte libanais. Certains me rapportent les difficultés qu'ils rencontrent pour écrire des « proposal » (*brubuzal*, projets), terme qui est devenu courant dans leurs discours, première étape de toute demande de financement. La maîtrise de l'anglais est peut-être la première barrière, j'entends à plusieurs reprises des créateurs exprimer leur amour de la langue arabe classique (*fusha*) qu'ils se sont efforcés d'apprendre au détriment d'autres langues, d'où leur mauvaise maîtrise de l'anglais. L'élite artistique libanaise est parfaitement multilingue, ayant souvent suivi des cursus supérieurs dans une langue autre que l'arabe.

Par ailleurs, en 2015 je rencontre beaucoup de très jeunes artistes, diplômés après 2011 (en majorité des Beaux-Arts, quelques uns de l'ISAD, d'autres issus de cursus plus classiques comme les études de lettres ou de communication), avec très peu d'expérience de création à

---

<sup>344</sup> Chabrol, Arnaud, *op.cit.*, 2010, p. 504.

part les projets de fin de diplôme. Cette génération est relativement invisible dans le milieu de l'art syrien au Liban et pour les bailleurs locaux et internationaux. Ils tentent de poursuivre une activité créative non rémunératrice en parallèle d'emplois alimentaires. Plusieurs ont eu un véritable engagement activiste dans la révolution qu'ils convertissent dans l'humanitaire au Liban. Ce phénomène est bien identifié dans la littérature scientifique sur les réfugiés syriens dans les pays avoisinants<sup>345</sup>. Par exemple, certaines de mes rencontres sont impliquées dans une structure qui fait de l'humanitaire culturel : Syrian Eyes (*'uyūn sūriyya*)<sup>346</sup>. Cette association intervient bénévolement auprès des enfants dans les camps de réfugiés. Ses membres, dont plusieurs ont une formation artistique, mettent leurs savoir-faire au service d'activités créatives toujours envisagées sous un aspect de développement personnel (ils emploient le terme *art therapy*). Ils veulent rétablir des notions de jeu et d'inventivité parmi des enfants qui ont une expérience très directe de la guerre et dont beaucoup sont déscolarisés depuis plusieurs années. Toujours dans une logique d'engagement humanitaire, j'assiste à plusieurs reprises à des expositions-ventes de tableaux réalisées par de jeunes plasticiens syriens montants, dont les bénéfices sont reversés à des associations œuvrant auprès des réfugiés<sup>347</sup>.

Si le milieu humanitaire peut être perçu comme le prolongement d'un engagement auprès de son peuple, il est également une opportunité de travail. Le marché de l'emploi au Liban est en grande partie illégal, il règne un flou total sur les conditions de l'emploi des étrangers et réfugiés<sup>348</sup>. Cette situation se complexifie avec le durcissement de l'obtention du séjour légal à partir de janvier 2015, qui plonge une grande partie des jeunes Syriens dans l'illégalité (toutefois, peu de cas d'expulsion vers la Syrie me sont rapportés). L'emploi humanitaire, souvent proposé par des structures internationales, est toujours à la limite de la légalité. Par exemple, le système de quota qui instaure un ratio entre le nombre d'employés libanais et ceux étrangers (les Palestiniens et les Syriens comptent pour des étrangers) est rarement respecté. Un employé étranger d'un grand organisme humanitaire raconte avoir dû évacuer les bureaux en urgence avant une visite des autorités libanaises pour rétablir l'équilibre de ces quotas...

Les artistes sur lesquels reposent les analyses suivantes vivent en grande majorité de leur art tout en évitant une pratique uniquement humanitaire. Ils se constituent au Liban en élite

---

<sup>345</sup> Voir par exemple : Ruiz de Elvira, Laura, « From local revolutionary action to exiled humanitarian work: activism in local social networks and communities' formation in the Syrian post-2011 context », *op.cit.*, 2019.

<sup>346</sup> Site web de Syrian Eyes : <http://www.syrianeyes.org/index.php?lang=en> [consultée le 24 janvier 2019].

<sup>347</sup> Par exemple la vente aux enchères organisée par Jusoor, une association d'expatriés syriens impliquée dans l'éducation dans les camps : <https://paddle8.com/auction/no-lost-generation/> [Consultée le 24 janvier 2019].

<sup>348</sup> Pour un aperçu de cette complexité : Longuenesse, Élisabeth, « Travailleurs étrangers, réfugiés syriens et marché du travail », *Confluences Méditerranée*, vol. 92, n° 1, 2015.

artistique capable de capter les ressources du fonctionnement par projet. Cette modalité de création, qui passe par la recherche de financement avant de passer à l'œuvre, est relativement courante pour la pratique théâtrale qui demande un budget particulier (cachets des artistes, location de salle, costumes, etc.). Ce qui change réellement est le type d'organismes qui est sollicité. Au début de mon enquête libanaise, un discours revient dans le milieu artistique syrien et ses observateurs (notamment Delphine Leccas<sup>349</sup>) : les plasticiens syriens sont exploités par les galeries libanaises qui achètent les œuvres pour une bouchée de pain ; la bourgeoisie libanaise commande aux artistes syriens des tableaux en fonction de la couleur du canapé de leur salon. Je décide alors de rencontrer des plasticiens et des galeristes. Sans pouvoir véritablement proposer d'analyse poussée de la scène plastique syrienne au Liban, la description de son fonctionnement et de ses quelques lieux offre un contrepoint à l'observation de l'installation du milieu théâtral syrien à Beyrouth.

## **2.1 Le milieu de l'art plastique syrien à Beyrouth entre projet et vente**

Pour reprendre les termes de Nathalie Heinich, le monde de l'art contemporain se caractérise par un double fonctionnement : par « économie de projet », c'est-à-dire sur un modèle de commande, proposition pour des appels à projets, recherche de financement<sup>350</sup> ; par « économie d'œuvre » où c'est l'œuvre dans sa valeur marchande qui est évaluée<sup>351</sup>. En s'installant à Beyrouth, les plasticiens syriens oscillent entre ces deux modes de création. En effet, comme illustré précédemment, le fonctionnement par projet a permis à une génération d'artistes d'après-guerre de s'imposer dans les circuits de la création mondiale par leur participation aux biennales d'art contemporain. Mais le marché de l'art à Beyrouth reflète également une dynamique régionale de multiplication des foires d'art contemporain. Elle fait suite à l'implantation dans le Golfe des grandes maisons de ventes aux enchères comme Christie's à Dubaï en 2006<sup>352</sup>. Art Dubaï, la foire d'art contemporain de la ville est organisée la même année, Beyrouth suit avec la création de Beirut Art Fair en 2010.

En octobre 2013, Samer Kozah (*Sāmīr Kuzah*), galeriste syrien possédant la galerie Kozah dans le vieux Damas depuis 1994, organise le Syria Art Fair à Beyrouth. Une cinquantaine

---

<sup>349</sup> Entretien réalisé à Beyrouth, juillet 2015.

<sup>350</sup> Heinich, Nathalie, *op.cit.*, 2014, p. 219.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>352</sup> Brones, Sophie et Amin Moghadam, « Beyrouth-Dubaï. Circulations culturelles et nouvelles formes d'urbanité », *Géographie et cultures*, n° 97, 2016, §5.

d'artistes syriens sont exposés dans l'espace d'art Artheum à la frontière du quartier de Karantina<sup>353</sup>. L'évènement dans sa dimension syrienne est une première pour les plasticiens, l'expérience n'est pas renouvelée et peu mise en avant lors des entretiens. Elle est considérée comme une exposition collective. Contrairement à d'autres galeries damascènes (comme Ayyam ou Tajalliyyat), Kozah n'a pas ouvert d'espace à Beyrouth. Il participe avec ses artistes aux foires de la région, il est présent à Beirut Art Fair 2015. Delphine Leccas remarquait que les artistes syriens (à part un ou deux artistes installés d'une génération antérieure) étaient absents des galeries libanaises de premier rang comme Sfeir-Semler, Janine Rubeiz, Tanit ou Mark Hachem. Ces espaces sont également des passerelles géographiques, car ils possèdent souvent une succursale dans un pays européen. Pour la curatrice, beaucoup de ces très jeunes plasticiens sont relégués à un pan décoratif du marché de l'art voire d'un art sur commande<sup>354</sup>. Pour sa part, la galerie Ayyam continue d'exposer des artistes syriens à Beyrouth, à Dubaï et à Londres mais elle a arrêté son activité à Damas. Les plasticiens présentés sont très en vue comme Tammam Azzam, dont les montages photos des destructions syriennes avec des classiques de la peinture européenne ont fait le tour du monde, ou encore les photos de Ammar Abd Rabbo ('Ammār 'Abd Rabbuhu, né en 1966), ancien de *Paris Match*.

Ainsi, les jeunes plasticiens rencontrés sont plutôt à la marge de ce circuit *par œuvre* à Beyrouth. Ils subsistent néanmoins en s'insérant dans les réseaux *par projet*. Mohammad Khayata obtient une bourse de 2 000 livres sterling du British Council en 2014 pour continuer son projet de série photographique « *Stitching My Syria Back* ». L'artiste photographie dans Beyrouth des personnes enroulées dans une couverture en patchwork syrien que fabriquait sa mère<sup>355</sup>. Ce soutien du BC s'accompagne de la participation de ses photos à l'exposition *Syria Third Place* à Londres et à Bruxelles. Khayata obtient une bourse d'Ettijahat en 2017 pour un projet d'art conceptuel.

---

<sup>353</sup> Entretien avec le galériste à Beyrouth, novembre 2015.

<sup>354</sup> Entretien avec Delphine Leccas, Beyrouth, juillet 2015.

<sup>355</sup> Entretien avec Mohammad Khayata, réalisé à Beyrouth en novembre 2015.

Mohammad Khayata (Muḥammad Ḥayyāṭa) est né en 1985. Il est diplômé de la faculté des Beaux-Arts de Damas en 2008. Il travaille en indépendant en tant que graphiste pour des grandes compagnies installées en Syrie comme Samsung ou LG. Il s'installe au Liban fin 2012 à la faveur d'une exposition de photo à Tripoli et ne rentre pas en Syrie en raison du service militaire. À Beyrouth, il travaille avec le metteur en scène Osama Halal sur son spectacle *Above Zero*, il avait auparavant photographié en 2013 le spectacle *Cellophane* que Halal avait monté à Beyrouth avec la compagnie de danse contemporaine Sima. Connue pour sa série de photos en 2014 *Stitching My Syria Back*, il organise également plusieurs expositions de ses dessins et peintures dans la galerie beyrouthine Rmeil en 2013, 2015 et 2017. C'est avec cette dernière qu'il expose lors de Beirut Art Fair 2016. Sa pratique picturale rejoint son projet photo, des personnages et des visages statiques dans des teintes fades éclairés par un patchwork de couleurs vives. Il participe à plusieurs expositions collectives d'artistes syriens, dont *Syria Art of Today* à Londres où une partie des gains sont reversés à OXFAM. Mohammad Khayata n'assiste à aucune de ses expositions à l'étranger. Passionné par la percussion, il fait partie, au moment de notre rencontre, du groupe syrien de fusion Assa'aleek (al-ṣa'ālīk). (<http://www.mohamadkhayata.com>)

Ces jeunes plasticiens installés à Beyrouth font souvent référence à ARA (Art Residency in Aley). Située à Aley (‘Alayh) en banlieue de Beyrouth, ce lieu a accueilli une quarantaine d'artistes. La résidence est ouverte en 2012 par Raghad Mardini (Raḡad Mardīnī), une ingénieure syrienne qui avait déjà conduit une expérience similaire dans la banlieue de Damas. Ce type d'espace était très peu courant dans le milieu artistique en Syrie. Elle obtient une bourse de AFAC en 2013. En échange d'une production, les artistes sont invités à venir créer et vivre sur des périodes allant de deux semaines à deux mois à Aley. Point culminant de la résidence, l'exposition *Syrian Art In Hard Times* (juin 2015) à la Villa Paradisio située dans Beyrouth, sponsorisée par l'UNHCR, est une rétrospective des artistes passés par la résidence (mais aussi d'autres, proches de ce milieu, dont Mohammad Khayata). Elle donne lieu à la parution d'un catalogue. Le ministre de la Culture libanais est présent à l'inauguration. La résidence ferme ensuite ses portes et sa directrice quitte le Liban. Cette institution fait partie du réseau d'institutions syriennes qui se créent dans l'exil, elle accueille les ateliers qu'Ettijahat organise en 2013 sur les priorités du travail culturel en Syrie.

Durant l'enquête libanaise, je rencontre plusieurs jeunes artistes syriens dont certains diplômés après 2011. S'il a pu y avoir une effervescence autour des artistes syriens dans les premières années de l'exil, en 2015 les plasticiens résidant au Liban sont limités à des espaces d'exposition à faible visibilité. Les grands noms, mais aussi ceux des plus jeunes qui, ayant gagné une reconnaissance à Beyrouth notamment en passant par l'ARA, ont déjà atteint un deuxième exil. Les pratiques créatives ne sont pas limitées aux spécialités acquises durant la formation, plusieurs se tournent vers la vidéo, l'installation, le tatouage, voire sortent des pratiques plastiques pour aller vers la musique ou le théâtre. Cette mobilité entre les pratiques



traduit la recherche d'une identité créative pour des artistes encore à la marge du champ voire de l'expérimentation de domaines de production qui pourraient s'avérer plus porteurs au Liban. Cela reflète par ailleurs la perception de la capitale libanaise comme un lieu d'expérimentation artistique qui peut ouvrir à terme des perspectives de carrières et de départ.

### **3 Panorama institutionnel de l'accueil du milieu théâtral**

L'ouverture des espaces d'art libanais aux productions syriennes après la révolution n'est pas générale. Il est courant d'entendre qu'il y a une frilosité, voire une jalousie des acteurs locaux devant l'arrivée en grand nombre de professionnels de l'art qui semblent dans un premier temps drainer des fonds internationaux pour la création. Ces deux mondes de l'art, bien que parlant la même langue, se perçoivent différemment. Les artistes libanais n'hésitent pas à reconnaître le sérieux des formations artistiques reçues par les Syriens mais pointent dans le même temps leur classicisme. À l'inverse, c'est la faiblesse de la maîtrise de la langue arabe chez les artistes libanais qui forme l'image préconstruite par les Syriens, associée à une diversité vertigineuse des pratiques artistiques à l'encontre de l'idée d'une spécificité arabe qui a pu constituer le socle idéologique de la critique artistique en Syrie. Le fonctionnement par projet désarçonne malgré tout les nouveaux arrivants.

En 2015, le monde des arts du spectacle se réfère à un ensemble d'institutions locales, internationales et syriennes avec lesquelles il est en contact pour créer. Ces liens dépassent dans plusieurs cas les praticiens du théâtre pour englober d'autres secteurs de l'activité artistique. Ce réseau apporte non seulement un soutien (financier ou autre) essentiel à la fabrication d'une œuvre, il permet également de construire les passerelles que les artistes empruntent pour quitter le Liban. La description qui suit va du local au global puis revient en détail sur les institutions syriennes qui émergent au Liban.

#### **3.1 Acteurs locaux**

Dans un environnement où la majorité des lieux sont privés et doivent être par conséquent loués, les partenariats locaux sont essentiels pour obtenir des espaces de répétition. Très peu de lieux sont dans une démarche d'assistance au milieu exilé. Sans être exhaustif, les pièces sont jouées dans des salles de théâtre privées comme au Théâtre de la Ville (*Masrah al-madīna*) situé à Hamra, et non loin de là au théâtre Babel (désormais fermé). Leurs directeurs ont la réputation d'avoir des positions politiques peu compatibles avec celles des artistes, voire en faveur du

régime syrien, ce qui repousse certains militants. Ces salles accueillent des activités théâtrales syriennes lors de festivals. Ashkal Alwan pour la sixième édition de sa biennale Home Works en 2013, programme une pièce de Omar Abu Saada et Mohammad Al Attar qui est jouée au théâtre Babel. Des espaces polyvalents, appartenant au milieu de l'art contemporain libanais, comme Station ou le Beirut Art Center (BAC) reçoivent exceptionnellement des spectacles syriens. Par ailleurs, j'assiste à plusieurs reprises à des projections de films syriens contemporains dans la salle du Metropolis Empire Sofil Theater notamment à l'occasion de festivals comme Beirut Cinema Days (*Ayyām Bayrūt al-sīnamā'iyya*) organisés par l'association de promotion de films arabes Beirut DC. Cependant, un théâtre en particulier représente un véritable relais de la scène théâtrale syrienne en exil : le Théâtre du Tournesol.

### 3.1.1 Le Théâtre du Tournesol

Situé au rond-point de Tayyūneh, un carrefour symbolique entre des quartiers de communautés différentes, voire ennemies pendant la guerre, le Théâtre du Tournesol (*Masrah duwwār al-šams*) a été fondé en 2005 par le collectif de théâtre libanais Shams qui était jusqu'alors responsable du théâtre de Beyrouth. Deux figures de ce collectif sont systématiquement évoquées : Roger Assaf et son épouse Hanan Hajj Ali. Cette dernière est une femme de théâtre libanaise qui a rejoint en 1979 la troupe du Hakawati montée par Assaf<sup>356</sup>. Elle participe aux expériences du Théâtre de Beyrouth et de Shams. Ce couple dispose d'un lien antérieur avec le milieu du théâtre syrien, ils sont intervenus plusieurs fois dans les formations de l'ISAD durant les années 2000<sup>357</sup>, une de leurs mises en scène (*Bawābat Fātmeh*) a été programmée pour Damas 2008. Par ailleurs, ils sont parfaitement insérés dans ce nouveau réseau régional d'associations non étatiques qui soutient la création arabe. L'association Shams fait partie de Tamasi (*Tamāsī*) un réseau de théâtres constitué depuis 2008 de onze entités (collectif, théâtre, troupe) situées au Liban, en Jordanie, en Palestine et en Égypte. Hanan Hajj Ali est particulièrement active sur le plan régional : elle participe avec Basma El-Husseiny, qui faisait partie de Founoun (première entité gestionnaire du Théâtre de la Ville), à la fondation du Mawred<sup>358</sup>. Le Théâtre du Tournesol ouvre très rapidement ses portes aux artistes syriens.

Les relations avec Ettijahat, qui installe à partir de 2013 son bureau dans l'enceinte du théâtre, sont nombreuses. Hanan Hajj Ali a rencontré ses fondateurs à l'occasion des formations

---

<sup>356</sup> Ġābir, Kāmil, « Ḥanān Al-Ḥāġġ 'Alī : al-mumatiḷa bi-mandiḷihā al-ḥurr ḥattā al-yanābī' » [Hanan Hajj Ali : cette actrice au voile libre jusqu'aux sources], *Al-Ḥiyām*, 21/02/2010, disponible à l'adresse : <http://www.khiyam.com/news/article.php?articleID=8414>.

<sup>357</sup> Entretien avec Roger Assaf, Beyrouth, novembre 2015.

<sup>358</sup> Entretien avec Hanan Hajj Ali, Beyrouth, novembre 2015.

en management culturel organisées par le Mawred dans la deuxième moitié des années 2000. Elle est membre du *board of trustees (mağlis al-umanā)* d'Ettijahat dès sa création, qui a reçu une bourse de lancement du Mawred. Enfin, elle est membre du jury du master de Abdullah Al Kafri à l'Institut d'études scéniques audiovisuelles et cinématographiques (IESAV) de l'Université Saint-Joseph où elle enseigne avec Roger Assaf.

Le Théâtre du Tournesol est donc rapidement un espace ouvert à la production artistique syrienne délocalisée. C'est ici par exemple que Raafat Al Zakout réalise secrètement le montage de la série *Top Goon*. Le théâtre organise en avril 2013 avec Ettijahat le festival *Munamnamāt* (Miniatures) dédié aux artistes syriens. Il accueille régulièrement des productions syriennes et offre également un espace de répétition pour certaines créations réalisées localement comme pour le spectacle *Above Zero (Fawq al-šifr)* qui est mis en scène par Osama Halal (Usāma Ḥalāl, acteur né en 1979 diplômé de la section jeu théâtral de l'ISAD en 2004) et jouée par sa troupe Koon à l'automne 2014<sup>359</sup>.

### 3.1.2 Zoukak

Dans le monde du théâtre libanais, Zoukak (*Zuqāq*) est une troupe de théâtre créée en 2006. Très en vue en raison de son côté avant-gardiste et jeune, la compagnie coopère avec les artistes syriens. En particulier avec Abdullah Al Kafri avec lequel ils mettent en scène *I Hate Theater, I Love Pornography (Anā akrah al-masrah, anā uhibb al-ibāḥiyya)* en 2014. Cette pièce, inspirée de textes d'Ibsen, explore l'attraction qu'exerce la situation syrienne sur le milieu théâtral et l'agenda des donateurs : une troupe libanaise cherche un dramaturge syrien pour réussir à capter une bourse délivrée par un bailleur étranger<sup>360</sup>. Pour Al Kafri, le titre est une réponse à la BBC qui lui propose en 2015 de reprendre sa pièce « Damas Alep » parue en 2008 en la réécrivant pour y introduire la révolution de 2011 et ses conséquences. Cette *pornographie* que perçoit l'auteur est l'expression de la demande d'une scène internationale de productions artistiques syriennes qui soient informatives et/ou descriptives. Les artistes deviennent des porte-paroles de la situation syrienne, leurs œuvres ne sont plus évaluées qu'en leur qualité de témoignage. Cette réflexivité développée sur scène se poursuit dans la coopération suivante (Al Kafri est le dramaturge) *The Battle Scene (Masrah al-ma'raka)* présentée en septembre 2015

---

<sup>359</sup> Haddad, Emmanuel, *op.cit.*, 2017, p. 12.

<sup>360</sup> Haddad, Emmanuel, « Théâtre syrien, art hors-sol », *Le Courrier*, 31/07/2015, disponible à l'adresse : [http://www.lecourrier.ch/131652/theatre\\_syrien\\_art\\_hors\\_sol](http://www.lecourrier.ch/131652/theatre_syrien_art_hors_sol).

au théâtre Al Madina. La pièce est une recherche autour de la représentation de la violence dans le contexte d'un Proche-Orient submergé par les images de la guerre et de la mort<sup>361</sup>.

Depuis sa création, la troupe développe un axe de théâtre auprès des populations fragilisées (migrants, travailleurs étrangers, victimes de violences, enfants détenus ou ayant subi la guerre, etc.)<sup>362</sup>. Un des programmes de la troupe, le Zoukak Theatre Mentorship (*mašrū' zuqāq li-l-iršād al-masrahī*), a obtenu la bourse Create Syria de l'édition 2018 décernée par Ettijahat à des programmes visant à soutenir des artistes syriens dans l'exil. Zoukak dispose d'un studio de répétition depuis 2008 et organise depuis 2013 Zoukak Sidewalks, un festival qui vise à connecter acteurs locaux et internationaux. La liste des organismes soutenant l'événement est impressionnante : l'Institut Français, Goethe Institut, BC, Rosa-Luxembourg Stiftung, AFAC, Heinrich Böll Stiftung, l'ambassade Suisse. Cela traduit l'attrait que la jeune troupe exerce sur ce réseau étranger de soutien à la culture.

## 3.2 Acteurs internationaux

Ils sont les soutiens financiers essentiels à la survie de la scène syrienne en exil. À l'instar de l'implication des bailleurs de fonds internationaux et organismes bilatéraux dans la création contemporaine libanaise, les artistes syriens reçoivent des fonds directement (sans organisme intermédiaire) de ces entités. Il est courant d'entendre qu'il y a un afflux de capitaux spécifiques à la Syrie en 2012 et 2013 qui s'amenuise par la suite. Les acteurs régionaux majeurs AFAC et le Mawred (seulement depuis 2014) sont installés au Liban et soutiennent chaque année des projets syriens. Le YATF (désormais Mophradat) décerne aussi une bourse par an pour une production syrienne. Des organismes étrangers sont particulièrement impliqués auprès des artistes en exil, ils ne sont pas extérieurs au jeu artistique qui se redéfinit à Beyrouth.

### 3.2.1 Les organismes bilatéraux

Alors que le Centre Culturel Français de Damas offrait un espace alternatif pour la création syrienne, l'Institut Français de Beyrouth est très peu présent pour les Syriens. Il n'y a pas eu de transfert de l'activité de l'un à l'autre, aucun acteur de la culture syrienne n'y fait référence. Cette situation contraste avec le British Council qui met rapidement en place des activités pour les artistes réfugiés sous l'impulsion d'Alma Salem, ancienne conseillère locale de l'antenne

---

<sup>361</sup> Quelques photos des scènes sont disponibles à l'adresse suivante : <https://www.ibraaz.org/projects/129#author414> [Consultée le 28 janvier 2019].

<sup>362</sup> Description donnée sur leur site web : <http://zoukak.org/psychosocial-interventions> [Consultée le 24 janvier 2019].

damascène désormais rapatriée à Beyrouth. Le BC distribue une dizaine de petites bourses (2 000 livres sterling) en 2014 à de jeunes artistes syriens. En parallèle, son programme en collaboration avec le Royal Court autour de l'écriture dramaturgique reprend en 2014 à Beyrouth avec douze auteurs libanais et syriens. Les ateliers sont animés par les dramaturges anglais David Greig, Sam Holcroft et la directrice du programme international du Royal Court Elyse Dodgson. Trois pièces sont sélectionnées après avoir été traduites pour être lues en 2016 à Londres au Jerwood Theater : *Goats* de Liwaa Yazji<sup>363</sup>, *The Final Return* de Ghiath Mhithawi (Ġiyyāt Mhīṭāwī, auteur syrien né en 1987, diplômé en 2011 d'études théâtrales de l'ISAD) et *Ghalia's Miles* de Maya Zbib, un membre de Zoukak. Les organisateurs refusent l'expertise de Marie Elias, pourtant consultée dans un premier temps, qui déplore que rien n'ait été présenté localement<sup>364</sup>.

Alma Salem (Almā Sālim) est une curatrice syrienne. Elle travaille de 1995 à 2006 à l'IFPO Damas à la constitution d'une banque de données de photographies sur la Syrie. Elle rejoint ensuite le BC Damas (puis l'antenne beyrouthine) de 2006 à 2015 où elle occupe plusieurs postes dont celui de directrice des programmes artistiques en MENA de 2011 à 2015. Elle organise l'exposition *Syria Third Space* qui se déplace en janvier 2015 à Londres, Bruxelles en juin 2015 et à Belfast en janvier 2016. Elle fonde en 2015 une compagnie curatoriale et de conseil en culture qui porte son nom. (<https://www.almasalem.com/>)

Le rapport des organismes étrangers à des figures du champ artistique syrien reconduit ou au contraire tente de refuser les hiérarchies préexistantes. Comme illustré précédemment avec Ettijahat, le recours à ces autorités artistiques permet de convertir un capital symbolique accumulé en Syrie dans un espace artistique en exil. L'émergence d'experts pour les organismes étrangers désireux de soutenir la création syrienne amorce la réorganisation du champ. Ainsi, le Goethe Institut est le bailleur des cinq éditions du programme de bourses de production *Laboratory of Arts* que conduit Ettijahat depuis 2014. Le Goethe Institut passe ainsi par une entité placée à un pôle de haute légitimité dans le champ artistique syrien et contribue à la centralité que l'organisation gagne dans l'exil. Par ailleurs, l'institution allemande a la réputation d'avoir un directeur plutôt pro-régime syrien qui change en 2015. La présence allemande dans le milieu artistique (et militant) syrien à Beyrouth est double avec le réseau des fondations. En effet, six fondations politiques sont officiellement reconnues en Allemagne et sont adossées aux principaux partis politiques allemands, elles reçoivent des subventions

---

<sup>363</sup> Son parcours est évoqué en détail dans le chapitre X.

<sup>364</sup> Entretien avec Marie Elias, Beyrouth, novembre 2015.

publiques en fonction des résultats des partis aux élections législatives<sup>365</sup>. Elles sont très autonomes vis-à-vis des partis auxquels elles sont rattachées, mais l'orientation de leur action reflète la couleur politique de ces partis. Globalement, ces fondations sont actives à l'étranger dans la promotion de la démocratie mais elles mettent en place des modèles d'intervention différents. Les responsables d'antennes à l'étranger sont en général des connaisseurs de la région et travaillent avec du personnel local. Dans le champ culturel syrien, Heinrich Böll Stiftung (HBS) est particulièrement active, d'autres fondations sont présentes au Liban mais pas directement axées sur le domaine artistique.

### 3.2.2 La fondation Heinrich Böll

HBS a été fondée en 1997, elle est proche des Verts (*Die Grünen*). L'antenne Moyen-Orient (*Middle East Office*) se crée en 2004 à Beyrouth. Elle couvre le Liban, la Syrie et l'Irak (l'Égypte est rattachée à l'antenne tunisienne, la Jordanie et la Palestine ont un bureau propre). Le discours officiel de la fondation reconnaît les printemps arabes et les processus de transformation qu'ils amorcent. Elle s'implique dans le soutien de groupes de la société civile qui sont engagés dans la promotion de plusieurs axes : démocratie, genre, justice environnementale, gestion de conflit, culture et dialogue<sup>366</sup>. Dès sa création, l'antenne libanaise soutient l'association libanaise Ashkal Alwan (jusqu'en 2014). Elle est ainsi présente au cœur de la scène contemporaine locale.

Le pan artistique de l'activité de HBS permet de soutenir entre dix et quinze projets par an avec des montants allant de 5 000 à 20 000 dollars<sup>367</sup>. Plus de la moitié des bourses sont attribuées à des artistes libanais. Elles peuvent être cumulées avec d'autres sponsors, mais la fondation tient compte des autres partenaires du projet pour respecter sa ligne de conduite politique. La majorité des demandes reçues concernent le cinéma et la musique. La fondation a attribué un fonds supplémentaire pendant deux ans (2013 et 2014) spécifique aux projets lancés par des activistes et des artistes syriens. C'est dans ce cadre que HBS-Liban soutient Raafat Al Zakout dans son projet de long métrage *Home* qu'il commence à réaliser en 2013. La directrice de l'antenne Bente Scheller explique que ce type de choix représente pour eux un risque, Al Zakout n'étant pas un cinéaste. Elle considère que le critère de faisabilité leur fait choisir

---

<sup>365</sup> La description qui suit s'appuie sur : Dakowska, Dorota, « 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*, n° 47, 2015, disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/allemande/453>.

<sup>366</sup> Cf. la description donnée sur leur site web à l'adresse : <https://www.boell.de/en/node/277609> [Consultée le 5 février 2019].

<sup>367</sup> Entretien avec Ariane Langlois, responsable des programmes culturels, Beyrouth, novembre 2015.

majoritairement des artistes ayant déjà fait leurs preuves<sup>368</sup>. Dans le cas d'Al Zakout, il a déjà mis en scène plusieurs pièces et dispose d'une première expérience de réalisation avec la série *Top Goon*. Ainsi HBS Liban ne joue pas les découvreurs de talents, elle prend acte d'un capital artistique acquis en Syrie. Elle est d'ailleurs en contact régulier avec Marie Elias ou Abdullah Al Kafri et n'hésite pas à solliciter leur connaissance du milieu installé à Beyrouth. Au cours des discussions avec les directrices de programme de la fondation, je m'aperçois qu'elles connaissent parfaitement mon milieu d'enquête et en saisissent les enjeux.

HBS reconnaît également un capital révolutionnaire (évident dans le cas de Al Zakout) par la nature de sa structure : elle est une fondation adossée à un parti politique. Les projets retenus ont une dimension politique ou critique, même si elle se situe à un niveau culturel pur avec, par exemple, des projets qui questionnent les politiques culturelles. De plus, Bente Scheller, directrice de l'antenne depuis 2012, est très engagée aux côtés de la révolution syrienne. Jusqu'alors, HBS Liban, sous la direction de Layla Al Zubaydi depuis sa création, avait eu une présence discrète dans certains projets syriens, la fondation refusant d'intervenir dans un pays dictatorial. Ces projets étaient portés par des figures de l'opposition. Les publications de HBS reflètent cet engagement pro-révolution : son magazine électronique *Perspectives* (15 numéros entre 2011 et 2018) a ouvert ses pages et traduit à plusieurs reprises les intellectuels-opposants syriens comme Yassin Al-Haj Saleh, Hassan Abbas, Ali Atassi. Ainsi, cette double reconnaissance d'un capital révolutionnaire et artistique acquis en Syrie place la fondation à proximité d'Ettijahat et contribue à mettre en place une passerelle entre le champ artistique syrien et le milieu installé en exil.

HBS-Liban collabore régulièrement avec Ettijahat, le dernier projet en date (en 2015) est Future Stage, un atelier d'écriture théâtrale avec de jeunes (entre 18 et 26 ans) Syriens et Palestiniens réfugiés au Liban. L'action de la fondation est également déterminante dans l'émergence d'un champ de l'exil. Elle propose un soutien administratif à des organisations en train de se créer. C'est ainsi qu'elle encadre l'émergence de Bidayyat (*Bidāyāt*), une compagnie syrienne de production non lucrative de films documentaires, en hébergeant et formant le cadre administratif de la structure. Ils n'en sont toutefois pas les principaux bailleurs. En définitive, HBS Liban participe directement à la reconfiguration d'un espace artistique syrien dans l'exil : en proposant des bourses ; en reconnaissant et collaborant avec les structures naissantes de l'art syrien. Tout au long de l'enquête berlinoise, la fondation allemande est plusieurs fois citée dans

---

<sup>368</sup> Entretien avec Bente Scheller, Beyrouth, octobre 2015.

les parcours d'artistes comme une ressource pour quitter le Liban, ce qui sera illustré ultérieurement plus en détail.

### 3.3 L'émergence d'institutions syriennes dans l'exil

L'espace artistique syrien dans son exil au Liban s'articule autour de structures locales, internationales mais aussi syriennes. Ettijahat constitue le meilleur exemple, toutefois l'organisation n'est pas la seule au Liban bien qu'étant très régulièrement citée dans le milieu de l'enquête. Certaines ne sont pas directement liées au monde de la culture (comme les structures humanitaires syriennes) mais ont une activité artistique. The Syrian League for Citizenship (*al-rābiṭa al-sūriyya li-l-muwāṭana*), bien que travaillant essentiellement à une réflexion autour de la construction de la future citoyenneté syrienne, publie par exemple une série de livres-témoignages d'auteurs syriens (*silsilat šahādāt sūriyya*, série de témoignages de Syrie, vingt et un titres).

Bidayyat et son directeur Ali Atassi sont très visibles dans l'exil. Créée en 2013, c'est une compagnie non lucrative de production de films qui fait suite à une première expérience non aboutie de structure autour de la production journalistique activiste en Syrie<sup>369</sup>. Bidayyat bénéficie pendant deux ans à partir de sa création de « l'incubateur » pour organismes non lucratifs de HBS Liban. La position de la structure est très clairement pro-révolutionnaire, elle organise des sessions de formation à l'image et à la réalisation de film pour les activistes et jeunes réalisateurs syriens, libanais et palestiniens. L'organisation souhaite développer la production de documentaires et porte un discours complexe autour de l'image, l'engagement et la révolution. Son directeur participe d'ailleurs à un débat autour de la sur-médiatisation du corps syrien chez certains cinéastes syriens. Chaque année, Bidayyat produit des films courts et des longs-métrages dont plusieurs ont atteint une reconnaissance mondiale.

---

<sup>369</sup> Entretien avec Ali Atassi, Beyrouth, novembre 2015.



Ali Atassi (Muḥammad ‘Alī al-Atāsī) est né en 1967. Son père Nouredine al-Atassi (Nūr al-dīn al-Atāsī) a été le dernier président de la République avant l'ère Assad (de 1966 à 1970), il est emprisonné pendant vingt-deux ans par Hafez al-Assad. Ali Atassi fait des études supérieures en France. À son retour en Syrie, il participe activement au printemps de Damas et signe la « pétition des 99 ». Après la répression, il s'exile au Liban et travaille en tant que journaliste pour le quotidien libanais *An-Nahar* (al-nahār), relais de la parole des intellectuels en Syrie. À l'occasion de Damas capitale arabe de la culture en 2008, il prend part à la campagne demandant la libération des prisonniers politiques. Il réalise en 2001 le long métrage *Ibn al-‘amm* (Le cousin) sur Riyad al-Turk (Riyād al-Turk, né en 1930), militant communiste syrien emprisonné pendant 18 ans (un portrait du militant est dressé dans *Le Monde* : Kaval, Alan, « Riyad Al-Turk, mémoire de la révolution syrienne », *Le Monde.fr*, 19/10/2018, [https://www.lemonde.fr/long-format/article/2018/10/19/riyad-al-turk-memoire-de-la-revolution-syrienne\\_5371807\\_5345421.html](https://www.lemonde.fr/long-format/article/2018/10/19/riyad-al-turk-memoire-de-la-revolution-syrienne_5371807_5345421.html)). Une suite au film est montée en 2012 *Ibn al-‘amm online* où Ali Atassi poursuit les interviews sur Skype avec Riyad al-Turk à la lumière de la révolution qui s'est déclenchée en Syrie. En 2014, Ali Atassi réalise avec Ziad Homsī (Ziyād Homṣī, un jeune caméraman syrien) *Our Terrible Country* (*Baladnā al-rahīb*) qui suit le parcours de l'intellectuel et opposant Yassin Al-Haj Saleh dans la révolution. Le film reçoit de nombreux prix dont celui du FIDMarseille. Ali Atassi est le fondateur de Bidayyat.

Plus spécifique au milieu du théâtre, Citizens.Artists (*muwāṭinūn fannānūn*) est le prolongement des réseaux de Marie Elias au Liban. L'organisation est créée en 2012 et bénéficie de fonds du SIDA (agence suédoise de développement et de coopération internationale) avec lesquels Marie Elias subventionnait les premières mises en scène à Damas. Il s'agissait initialement d'établir une continuité avec le projet du théâtre interactif. Citizens.Artists délivre des bourses de production pour l'écriture de texte dramaturgique et soutien des mises en scène. Parmi les pièces soutenues, on retrouve *Mā ‘am atzakkar* de Wael Ali, *Okno* de Omar Al Jbail, l'installation *Mémoire de Femmes* de Bissane Al Charif. L'organisation continue de soutenir des pièces en Syrie parfois même montées sur des scènes nationales, en particulier par les jeunes diplômés qui continuent de sortir de l'ISAD. Bien que mentionné dans le milieu du théâtre, cet organisme n'est pas très visible ou du moins s'appuie sur la figure de sa fondatrice. Sa stratégie de communication est limitée à une page Facebook (qui n'est plus active depuis 2015). Marie Elias déplore l'absence d'un financement stable qui ne permet pas d'inscrire l'action de Citizens.Artists dans la durée. L'organisation ne semble pas s'être adaptée réellement au fonctionnement libanais ce qui ne lui permet pas de sécuriser sa place en tant qu'institution dans l'espace créatif qui se reconfigure dans l'exil.

## 4 Conclusion

L'installation de jeunes artistes syriens à Beyrouth n'entraîne pas l'arrêt d'une production artistique, au contraire ils recréent un espace spécifiquement syrien. La génération de praticiens

du théâtre abordée dans cette enquête est en mesure d'établir des liens avec des institutions locales, voire parfois de créer ses propres institutions. Au-delà du plan institutionnel, particulièrement étudié dans cette enquête, l'émergence d'un espace de critique artistique est palpable dans l'exil. En effet, la révolution a entraîné la fondation de nombreux médias en ligne indépendants. Leurs rubriques s'étoffent rapidement de pages culturelles qui reviennent sur les dernières créations. Ils forment également une plateforme pour les débats esthétiques entre praticiens.

Lors de l'exil libanais, plusieurs réseaux sont mobilisés : d'abord les réseaux régionaux de la culture arabe qui ont permis de tisser des liens avec des praticiens locaux, mais aussi de créer une *doxa* commune autour de l'organisation de la production artistique en contexte autoritaire. L'expérience précédente d'un fonctionnement artistique avec un environnement qui s'ONG-ise en Syrie est particulièrement utile au Liban où la production culturelle s'organise principalement *par projet* et où le champ est très perméable aux financements internationaux. En produisant au Liban, par manque de reconnaissance pour s'installer plus loin ou par envie de rester proche de la Syrie, les praticiens du théâtre évoluent dans un espace artistique très dynamique. Par ailleurs, l'art libanais a gagné une visibilité à l'international qui profite à la production syrienne. Les liens et une certaine culture commune ne placent pas les artistes syriens dans une situation d'altérité totale. Cela leur offre des moyens de continuer à créer très rapidement contrairement à ce que j'ai pu observer en Europe. Beyrouth est donc une étape intermédiaire dans l'ouverture de la jeune production syrienne à l'international tant au niveau de l'organisation de la création que du cadre et des thèmes qu'elle aborde. À la faveur des évolutions de la révolution et du conflit qui s'installe en Syrie, la capitale libanaise se transforme en tremplin non seulement des œuvres mais également des créateurs vers des exils plus pérennes notamment en Europe. Les artistes mettent à profit des ressources propres à la création pour ouvrir des opportunités de migration, ce qui brouille une fois de plus le sens du jeu artistique.

## Chapitre VIII : Partir de Beyrouth

L'enlèvement du conflit en Syrie est patent à partir de 2013 alors que la communauté internationale, les États-Unis en tête, refuse d'intervenir en Syrie malgré le franchissement, par le régime, de ce qui était considéré comme la ligne rouge : l'utilisation d'armes chimiques. Plusieurs artistes évoquent cette date comme une rupture dans leurs productions : Walīd al-Maṣrī, un plasticien installé à Paris, m'explique que ce n'est qu'à partir de 2013 qu'il se remet à faire de l'art véritable, qu'il différencie de sa production d'avant qu'il voit comme étant une « réaction »<sup>370</sup>. Par ailleurs, l'État libanais durcit progressivement les conditions d'accès et de séjour sur son territoire. Dès 2012, plusieurs municipalités avaient mis en place des couvre-feux pour les ressortissants syriens. Le début de l'année 2015 est un tournant pour l'exil syrien au Liban : le système de visas est rétabli pour les Syriens, les queues sont interminables aux frontières terrestres, l'UNHCR estime que 60% des Syriens essayant d'entrer au Liban sont refoulés<sup>371</sup>. Il y a toutefois une discrimination de classe qui permet aux titulaires de cartes professionnelles attestant de l'appartenance à une catégorie supérieure (ingénieur, médecin, professeur) d'entrer sans visa. L'année 2015 voit l'instauration du système du *kafīl* (garant) libanais pour l'obtention d'un permis de séjour. Cette procédure est perçue comme un système d'asservissement par le milieu artistique et beaucoup refusent de s'y plier, préférant rester dans l'illégalité. L'atmosphère libanaise devient suffocante, beaucoup cherchent désormais à quitter le pays.

Un rapport sur la migration syrienne pointe un premier pic d'arrivée dans les pays avoisinants en 2013 (1,8 million d'enregistrements) ; pour l'Europe, la migration s'accélère dès la fin 2014 et atteint un pic en 2015<sup>372</sup>. Pour partir, deux systèmes coexistent au Liban pour franchir le premier obstacle : les contrôles à l'aéroport. La douane ne laisse passer les Syriens qu'à condition de posséder un visa ou de se diriger vers un pays qui leur est ouvert. La voie légale consiste donc schématiquement à passer par les consulats et demander un laissez-passer qui permet d'entrer dans le pays pour y déposer une demande d'asile. Il faut pour cela constituer un dossier conséquent puis réussir à obtenir un rendez-vous pour un entretien, le dossier est ensuite examiné. Les délais sont longs : au moment de mon séjour, le consulat allemand propose

---

<sup>370</sup> Entretien avec le peintre, Paris, septembre 2016.

<sup>371</sup> De Bel-Air, Françoise, *Migration profile : Syria* [en ligne], Migration Policy Center, 2016, p. 1, disponible à l'adresse : <http://hdl.handle.net/1814/39225>.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 6.

des rendez-vous à plus de deux mois. Les chances d'obtenir ce sésame dépendent de beaucoup de paramètres dont la situation familiale, le niveau d'éducation, l'évaluation du danger encouru au Liban et en Syrie. Généralement, je constate qu'un jeune homme célibataire, ayant fui l'injonction d'effectuer le service militaire n'a aucune chance de l'obtenir. Ils sont alors nombreux à emprunter la seconde voie qui passe par la Turquie, pays encore ouvert aux Syriens<sup>373</sup>. Il s'agit de gagner la ville portuaire d'Izmir où un véritable marché de passeurs existe. Ils proposent une traversée de quelques heures pour rejoindre les premières îles grecques (notamment les îles Lesbos). De là, le plus commun est de traverser à pied les frontières (Macédoine, Serbie, Croatie, Slovaquie, Hongrie) jusqu'à atteindre l'Autriche. Les principales destinations visées sont l'Allemagne et les pays scandinaves. À partir d'août 2015, la République fédérale suspend l'accord de Dublin. Officiellement désigné par « règlement de Dublin III », il contraignait les réfugiés à effectuer les démarches de demande d'asile dans le premier pays d'entrée en UE qui les avait enregistrés, en l'occurrence la Grèce. En réalité, plusieurs pays n'enregistrent déjà plus les Syriens qui remontent ce qui est désormais appelé le *corridor migratoire*<sup>374</sup>. La République fédérale, qui avait été réticente face à la migration et n'hésitait pas à renvoyer les migrants *dublinés*, ouvre ses frontières et enregistre une augmentation nette d'un million de personnes dans sa population étrangère sur l'année 2015<sup>375</sup>.

Si plusieurs de mes connaissances empruntent cette seconde voie, les artistes de l'enquête, rencontrés à Berlin, sont tous passés par les voies légales et sont arrivés en avion directement de Beyrouth. En effet, il est encore possible d'obtenir des visas normaux, c'est-à-dire non liés à une demande d'asile, pour atteindre l'espace Schengen mais ils sont délivrés au compte-goutte. Une connaissance se fait refuser son visa de court séjour pour participer à une conférence dans une université parisienne ; une autre connaissance alors qu'elle avait obtenu une bourse Erasmus Mundus pour étudier en Allemagne. Les autorités suspectent que ces requêtes soient motivées par une demande d'asile une fois arrivé. L'obtention de ces visas requiert un ensemble d'appuis auprès des services consulaires.

---

<sup>373</sup> Le pays est ouvert aux détenteurs de la nationalité syrienne mais pas aux porteurs d'un titre de séjour palestinien résidants en Syrie. Concrètement les Palestiniens de Syrie ne peuvent pas emprunter cette voie.

<sup>374</sup> Almukhtar, Sarah, Josh Keller et Derek Watkins, « Closing the Back Door to Europe » [en ligne], *The New York Times*, 15 septembre 2015, disponible à l'adresse : <https://www.nytimes.com/interactive/2015/09/15/world/europe/migrant-borders-europe.html>.

<sup>375</sup> Chiffres données par la plateforme en ligne de l'office fédéral de statistiques allemand, disponible à l'adresse : [https://www.destatis.de/EN/FactsFigures/SocietyState/Population/MigrationIntegration/Tables\\_ProtectionSeekers/TimeSeriesProtectionsStatus.html](https://www.destatis.de/EN/FactsFigures/SocietyState/Population/MigrationIntegration/Tables_ProtectionSeekers/TimeSeriesProtectionsStatus.html) [Consultée le 14 février 2019].

C'est en observant l'exfiltration des jeunes activistes civils syriens que prend forme l'hypothèse d'une corrélation entre reconnaissance artistique et capacité à obtenir un visa. En effet, le consulat français traite favorablement les demandes de jeunes activistes civils engagés dans la révolution. Certains bénéficient de réseaux d'appui au sein des milieux expatriés et notamment parmi les chercheurs et le personnel scientifique rapatrié de Syrie. Tous les moyens sont alors employés pour permettre la sortie des individus : demande de visa de tourisme, d'études, ou pour soins médicaux. Il y a une reconnaissance d'un capital révolutionnaire qui se fait soit directement par le consulat, soit par un médiateur capable d'atteindre les autorités. Dans ce dernier cas, un capital social ou symbolique (insertion dans des réseaux scientifiques français) est mobilisé.

Chez les artistes, certains se situent dans le même cas de figure du fait de leur engagement et ont été très rapidement accueillis en France (il s'agit majoritairement d'une génération déjà consacrée). Dans le milieu étudié, les demandes concernent des visas de différents types (court, long, travail, artiste). Face à la suspicion des autorités, les artistes sont appuyés par un réseau institutionnel ou individuel qui est fonction de leur reconnaissance artistique. La conversion du capital artistique en occasions migratoires passe par des dispositifs (personnel, institutionnel, artistique) qui reflètent la place qu'occupent les demandeurs dans le champ artistique syrien qui se recompose à Beyrouth. Il ne faut toutefois pas présumer de la poursuite consciente d'un objectif de déplacement ; Altaïr Despres dans son observation de la mobilité des danseurs contemporains africains, remarquait que « le principe d'incertitude qui régit l'organisation des activités artistiques rend l'anticipation des opportunités migratoires pratiquement impossible.<sup>376</sup> »

Ce qui suit est donc une mise en perspective de la deuxième étape des trajectoires migratoires des artistes rencontrés. Ce chapitre s'appuie principalement sur l'enquête berlinoise conduite en mai 2016 et sur un court séjour effectué en octobre de la même année à l'occasion des journées de rencontres entre artistes syriens installés en Europe organisées par Ettijahat. Dans une moindre mesure, l'enquête parisienne réalisée en septembre 2016 est mobilisée pour certaines trajectoires ainsi que certaines observations faites à Marseille durant l'hiver 2016. L'analyse qui est déployée concerne donc uniquement l'exil dans la capitale allemande, les modalités de départ lui sont donc spécifiques et ne peuvent être généralisées. Sans chercher à observer pour l'instant l'influence de ces dernières sur la poursuite de la carrière artistique,

---

<sup>376</sup> Despres, Altaïr, « Des migrations exceptionnelles ? Les « voyages » des danseurs contemporains africains », *Genèses*, 2011, n° 82, p. 128.

l'analyse s'appuie sur le type de capital et les dispositifs de conversion que l'artiste exploite pour son départ qu'ils soient liés au parcours militant, à une structure, à un capital social, artistique ou à une œuvre.

## 1 Partir par son capital

Comme signalé précédemment, peu d'artistes mobilisent uniquement un capital révolutionnaire acquis dans la mobilisation en Syrie, il est toujours en lien avec un projet artistique. Bassam Dawood, cas exceptionnel parmi mes enquêtés, s'installe à Berlin avec un visa de travail qui est le résultat d'un parcours militant. Depuis 2011, il s'est impliqué dans différents réseaux révolutionnaires, tout en dissimulant publiquement son activisme, notamment pour acheminer de l'aide aux zones encerclées<sup>377</sup>. Face à l'urgence de créer des espaces médiatiques indépendants, et fort de son expérience à la radio, il s'implique à partir de 2012 dans des projets radiophoniques. En 2013, la répression s'intensifie dans son cercle de connaissance, il s'inquiète d'une future arrestation. Une ONG allemande lui fait alors une proposition de travail (ainsi qu'à sa femme) qui est en prolongement de son activisme : il s'agit de continuer à travailler sur les radios syriennes militantes. C'est dans ce cadre qu'il obtient un visa de travail et s'installe à Berlin fin 2013. Bien que sa pratique activiste soit en lien avec sa position d'artiste, c'est bien cette première qui est reconnue et qui ouvre une opportunité de départ. Il faut signaler qu'il est l'un des rares artistes interviewés à Berlin à ne pas avoir résidé au Liban.

Bassam Dawood (Bassām Dāwūd) est né en 1976. Il est diplômé de la section jeu théâtral de l'ISAD en 2001. À sa sortie de formation, il joue dans une dizaine de séries télévisées et de pièces de théâtre (dont certaines radiophoniques). De 2005 à 2007, il travaille avec May Skaf dans son lieu Teatro. Il fonde avec les élèves de Teatro *Huṭā workshop*, une troupe de théâtre amateur. Il rejoint en 2009 le projet du théâtre interactif dans les écoles publiques. En 2011, il s'engage dans la révolution en adoptant un activisme clandestin. Il fait partie des fondateurs de la radio libre SouriaLi (Sūriyālī) en 2012. Il est connu pour avoir animé l'émission *Hakawātī sūryālī* (le conteur de SouriaLi) qui est un programme d'histoires syriennes locales qu'il oppose aux gros titres des médias. À la suite de son installation à Berlin, il ne renouvelle pas son contrat avec l'ONG qui l'avait fait venir et dont l'action en Syrie lui semble dénuée de bon sens. Tout en continuant de s'impliquer dans la radio, il monte un projet de conteur et participe à l'édition 2015 du Scotland's Storytelling Festival. Il organise un atelier avec de jeunes réfugiés syriens qui mettent en conte leurs parcours en arabe et en allemand. À l'automne 2016, il joue dans la pièce *Indamā tabkī Farah* (Lorsque pleure Farah) de Mudar Al Haggi, mise en scène en Allemagne (cette pièce est abordée en détails dans le chapitre XII). Bassam Dawood fonde avec d'autres artistes syriens à Berlin l'ONG Nawras avec l'appui du Mawred pour soutenir la production artistique syrienne en Allemagne.

<sup>377</sup> Entretien avec Bassam Dawood, Berlin, juin 2016.

## 1.1 Un capital social

Certains artistes s'installent en Allemagne du fait de relations personnelles. Ainsi Raafat Al Zakout se marie avec sa compagne allemande et part à Berlin à l'automne 2015. Mais comme illustré précédemment, son séjour libanais est un moment de production intense. La troisième saison de *Top Goon* créée au Liban a été financée par le festival d'art arabe à Londres Shubbak<sup>378</sup>. Avec des fonds de HBS il a réalisé son premier long métrage *Home* qui est projeté dans plusieurs festivals de films comme le FID à Marseille<sup>379</sup> et DOK à Leipzig<sup>380</sup>. En mai 2016, il m'indique avoir un planning de projection qui l'occupe jusqu'en 2017<sup>381</sup>. Ces deux créations lui ont ouvert une reconnaissance internationale.

Waël Kaddour ne s'est pas installé au Liban mais à Amman en Jordanie où sa femme a de la famille. Là encore, l'auteur ne part pas directement par le biais de sa production. Il dépose une demande de visa pour s'installer en France avec sa famille qu'il obtient en 2015<sup>382</sup>. Il a dû pour cela faire appel à son réseau de connaissances françaises, dont je fais partie, pour pouvoir indiquer sur son dossier un contact prêt à le prendre en charge à son arrivée en France. Cette procédure, bien que n'étant pas obligatoire, influence beaucoup la réponse du consulat. Mais à l'instar d'Al Zakout, ce premier exil est un moment de création et d'accession à une reconnaissance qui dépasse le monde arabe. Dans le cadre du programme « Dramaturgie arabe contemporaine », mis en place à la Friche la Belle de Mai à Marseille en 2013, sa pièce *Al-guraf al-ṣaġīra (les petites chambres)* est traduite en français et publiée en bilingue par l'éditeur tunisien Elyzad<sup>383</sup>. Il obtient alors une invitation pour venir assister aux lectures théâtrales qui en sont faites par l'École régionale d'acteurs de Cannes. En raison d'un problème de passeport, les autorités jordaniennes bloquent son départ malgré son visa français. Trois autres lectures sont mises en scène en France dans le cadre de festivals littéraires. Cette traduction lui a offert une première réception en France.

---

<sup>378</sup> Biennale de culture arabe contemporaine à Londres fondée par son maire en 2011 : <https://www.shubbak.co.uk/>.

<sup>379</sup> Festival international de cinéma de Marseille (FIDMarseille) est une compétition internationale de films documentaires et de fictions dont la première édition s'est déroulée en 1990 : <https://fidmarseille.org/>.

<sup>380</sup> Festival international du film documentaire et du film d'animation de Leipzig fondé en RDA en 1955. Avec le FID de Marseille et cinq autres festivals européens du documentaire, DOK Leipzig fait partie de Doc Alliance qui vise à soutenir la production de films documentaires et expérimentaux européens. <https://www.dok-leipzig.de/>.

<sup>381</sup> Entretien avec Raafat Al Zakout, Berlin, mai 2016.

<sup>382</sup> Entretien avec l'auteur, Paris, août 2016.

<sup>383</sup> Cf. la page web de l'événement : <http://ancien.lafriche.org/content/dramaturgie-arabe-contemporaine-publications> [Consultée le 29 octobre 2016]. Kaddour, Waël, *Les petites chambres*, traduit par Wissam Arbache et Hala Omran, Tunis : Elyzad, 2013.

Wasim Ghrioui fait partie des premiers artistes syriens à atteindre Berlin. Il arrive en octobre 2013 dans le cadre d'un programme d'accueil de 5 000 ressortissants syriens installés au Liban. Le ministère de l'Intérieur indique avoir fait trois campagnes d'accueil entre mai 2013 et juillet 2014, qui ont permis d'octroyer en tout 20 000 visas<sup>384</sup>. La campagne fonctionne sur un décret dudit ministère qui s'appuie sur l'UNHCR pour la pré-sélection des bénéficiaires. Des proches installés en Allemagne peuvent aussi appuyer la demande en prouvant leurs liens et leur capacité à les accueillir. Je ne rencontre aucun autre artiste ayant bénéficié de ce dispositif. Par ailleurs, Ghrioui ne donne pas vraiment de détails sur comment il a été sélectionné<sup>385</sup>. L'artiste met à profit un capital social dans la sélection bien que son statut ait dû contribuer d'une certaine manière.

Wasim Ghrioui (Wasīm Ġrīwī) est né en 1981. Il se forme dans un atelier de céramique à Damas et devient un céramiste reconnu. Il chante également dans un groupe qui tourne dans les bars de la vieille ville. Il s'installe en 2012 à Beyrouth où il réalise un court-métrage avec le soutien de Bidayyat. *Harām 'askarī* (Military Blanket, 3:48) est monté en 2013. À l'automne de la même année, il expose ses dessins au Théâtre du Tournesol dans le cadre du festival d'art syrien Miniatures. Il continue son activité musicale et assiste régulièrement aux jam-sessions qui sont organisées à Mezyan, un bar sur la rue Hamra, véritable point de rencontre des artistes syriens. Fin 2013, il s'installe à Berlin. Il finit d'écrire sa pièce *Al-wasīt* (The Adapter), traduite en allemand par Sandra Hetzl et mise en scène par Nora Haakh en 2015 dans le théâtre Heimathafen dans le quartier de Neukölln. Sa pièce tourne jusqu'en 2017. En 2018, il met en scène sa deuxième pièce de théâtre *Tin Pit*. Il coécrit le script du court-métrage *Homeland is no series* (7min) en 2015. Au moment de notre rencontre, Wasim Ghrioui chante dans le Berlin Bagdad Bahn, un groupe qui revisite les musiques des pays traversés par cette ligne de chemin de fer historique. Ses œuvres plastiques ont intégré en 2015 la collection « Syria off Frame » d'Imago Mundi, une collection d'œuvres d'art commissionnée par la fondation Benetton. (<https://www.wasimghrioui.com>)

## 1.2 S'impliquer dans une organisation : le cas d'Ettijahat

L'accession à un statut d'acteur de la culture ouvre également des horizons de mobilité, ce qui est assez clair dans le cas d'Ettijahat. En effet, la place légitime de l'organisme dans le champ artistique syrien en exil est reconnue par un ensemble d'institutions étrangères. Ses membres tirent profit de cette situation et accumulent un capital symbolique lié à la planification culturelle. Ce capital lié à la culture mais pas directement à une pratique créative permet

---

<sup>384</sup> Cf. la page du ministère fédéral de l'Intérieur détaillant le programme : [http://www.bmi.bund.de/EN/topics/migration/asylum-refugee-protection/humanitarian-admission-programmes/humanitarian-admission-programmes.html;jsessionid=4DBB4CF273B3A474F93254273B2F9C6E.1\\_cid373?nn=9385702](http://www.bmi.bund.de/EN/topics/migration/asylum-refugee-protection/humanitarian-admission-programmes/humanitarian-admission-programmes.html;jsessionid=4DBB4CF273B3A474F93254273B2F9C6E.1_cid373?nn=9385702) [Consultée le 8 février 2019].

<sup>385</sup> Entretien avec Wasim Ghrioui, Berlin, juin 2016.



d'accéder à des opportunités de départs. Ainsi, deux membres de l'organisation bénéficient du programme Tandem. Créé en 2011 par deux organismes culturels européens non lucratifs qui travaillent à la mise en réseau d'initiatives culturelles : European Cultural Foundation (ECF, Amsterdam) et MitOst e.V.<sup>386</sup> (Berlin), Tandem est un programme de coopération entre managers culturels. Tandem Shaml, spécifique au monde arabe, propose des coopérations entre les rives nord et sud de la Méditerranée. Le programme est coorganisé par le Mawred. Mudar Al Haggi participe à l'édition pilote de 2012-2013 en tant que membre d'Ettijahat<sup>387</sup>. En tandem avec Stella Cristofolini de Kitev-Kultur im Turm, un espace culturel à Oberhausen en Allemagne, ils montent une performance à partir de textes d'Al Haggi : *Now T\_here (Al-ān hunāk)*. Le travail est présenté en juin 2013 dans l'espace d'art berlinois ZKU puis à l'automne à Oberhausen. Mudar Al Haggi explique être en mesure de s'installer à Berlin en 2015, alors qu'il n'a aucune autre possibilité, grâce à une invitation de MitOst e.V qu'il a rencontré à l'occasion du Tandem Shaml<sup>388</sup>. Par ailleurs, c'est à la suite de ce premier travail qu'il lance véritablement sa production dramatique en Allemagne. Ainsi, le statut de membre d'une organisation culturelle intégrée dans un réseau régional (proche du Mawred), ouvre non seulement une possibilité d'installation en Allemagne mais apporte également des ressources pour créer une œuvre originale, la diffuser et tisser des liens dans le milieu artistique d'exil.

De manière assez similaire, Ayham Abu Shaqra, un des premiers employés d'Ettijahat, réussit à sortir de Syrie. De nationalité palestinienne, il ne peut atteindre le Liban qui a fermé ses portes aux Palestiniens de Syrie. Il est sélectionné pour la deuxième édition du Tandem Shaml qui doit se dérouler à Beyrouth et à Tunis en 2014 en tant que directeur de programme chez Ettijahat. Il obtient alors un visa tunisien qui lui permet d'entrer au Liban pour aller prendre l'avion (l'aéroport de Damas ne fonctionne quasiment plus et vers très peu de destinations internationales) sans l'autoriser à résider<sup>389</sup>. À la suite de cette première étape en Tunisie, les membres retenus sont conviés à Berlin pour présenter le résultat de leur coopération. L'ambassade allemande à Beyrouth ne donnant plus de rendez-vous pour les Syriens au printemps 2014, Ayham Abu Shaqra fait alors une demande auprès du consulat français. MitOst e.V obtient une invitation par une organisation culturelle partenaire à Marseille qui permet d'appuyer le dossier et l'auteur obtient un visa.

---

<sup>386</sup> Le sigle e.V. réfère à *eingetragener Verein* c'est-à-dire une association à but non lucratif officiellement enregistrée et disposant d'une personnalité juridique.

<sup>387</sup> Son parcours créatif est détaillé en chapitre XII.

<sup>388</sup> Entretien avec Mudar Al Haggi, mai 2016, Berlin.

<sup>389</sup> Entretien avec Ayham Abu Shaqra, août 2016, Paris.

Ayham Abu Shaqra (Ayham Abū Šaqrā) est né en 1985 dans une famille palestinienne installée à Damas. Il est diplômé de l'ISAD en 2010 de la section études théâtrales (en réalité 2008 mais il prolonge de deux ans pour repousser le service militaire). Formé au théâtre interactif, il ne rejoint pas le programme de Marie Elias et devient éducateur pour adolescents avec l'UNICEF. Il participe au programme de recherche que Rana Yazaji monte dans Rawafed et mène une recherche sur les associations culturelles indépendantes en Syrie au XX<sup>e</sup> siècle. Il est embauché par Ettijahat en 2012 en tant que responsable de programme. Il dirige l'antenne damascène jusqu'en mars 2014, date où il réussit à sortir de Syrie. Il devait alors effectuer son service militaire dans les sections réservées aux Palestiniens, considérées comme les plus dures. Jusqu'à ce jour, il est le responsable du programme de bourses de création Muhtabar al-funūn d'Ettijahat. Il s'installe à Paris en juin 2014. À la rentrée 2016, il commence un master en gestion des arts et de la culture à Paris I qu'il valide en 2018. À Beyrouth, où il séjourne trois mois en 2014, il participe au programme d'écriture théâtrale du BC avec le Royal Court. Il écrit à cette occasion le brouillon de sa première pièce *Daftar 'ā'ilī* (Livret de famille). Il s'agit d'un drame familial qui a pour cadre la Syrie dans l'après-2011. Ġufrān, une jeune étudiante dans la vingtaine essaye de prendre la décision de quitter le pays pour s'installer en Allemagne. Cela implique de rompre la relation qu'elle entretient avec son petit ami 'Išām. Alors qu'elle demande son livret de famille pour renouveler son passeport, elle découvre que son père est marié à une seconde femme et qu'elle a une demi-sœur. Ġufrān est tiraillée entre ce secret, sa mère, son envie de partir. L'exil, plutôt que d'être une solution, devient un enfer dans lequel elle sombre progressivement. Une deuxième étape dans l'écriture de la pièce est franchie avec l'obtention d'une bourse d'écriture de Citizens.Artists. Le texte est finalement mis en scène en Allemagne à Göttingen en juin 2018 sous le titre *Nora und ihr anderer Name* par Wessam Talhouq (Wisām Ṭalḥūq, né en 1983, diplômé de l'ISAD en jeu théâtral en 2010) et une équipe syro-allemande. La pièce est également en cours de traduction en français.

La position d'expert de la culture syrienne au Liban va de pair avec une grande mobilité dans un contexte où la production culturelle est très liée à des organismes internationaux qui n'hésitent pas à s'appuyer sur ce type de figures. Ainsi Abdullah Al Kafri qui a fait le choix de rester vivre au Liban pour assurer la direction d'Ettijahat, ne rencontre aucun problème dans l'obtention de visas. Il se rend plusieurs fois en Europe, aux États-Unis, au Maroc, en Inde, etc., toujours dans le cadre d'invitations d'organisations partenaires. L'organisation agit dans ces cas de figure comme un dispositif de conversion de capital symbolique en capital *exilique*.

### **1.3 Bourses et résidences artistiques**

Le capital artistique se convertit en opportunité de départ également à travers les dispositifs ordinaires de la création que sont les bourses à l'étranger et les résidences artistiques qui constituent des motifs valables aux yeux des autorités pour la délivrance de visas. En septembre 2014, Rasha Abbas arrive à Stuttgart pour la bourse Jean-Jacques Rousseau à l'*Akademie Schloss Solitude*. Il s'agit d'un soutien pour les auteurs dans des situations d'urgence, qu'elles soient politiques, économiques ou autres. Sa caractéristique est qu'elle ne fonctionne pas par

candidature mais sur recommandation (il y a bien entendu ensuite un processus de sélection). Rasha Abbas indique que c'est son amie la romancière libanaise Saḥar Mandūr qui l'a recommandée<sup>390</sup>.

Rasha Abbas (Rašā 'Abbās) est née en 1984 à Lattaquié. Elle suit une formation en journalisme à l'université de Damas qu'elle ne termine pas. Elle est titularisée et travaille à la télévision d'État. C'est dans ce cadre qu'elle commence à écrire. Elle participe au concours de nouvelles de Damas capitale arabe de la culture en 2008 et remporte un prix. Elle publie alors son recueil de nouvelles *Ādam yakrah al-tilfiẓyūn* (Adam déteste la télévision. 'Abbās Rašā, *Ādam yakrah al-tilfiẓyūn*, Dimašq : al-amāna al-'āma li-iḥtifāliyyat Dimašq 'āšimat al-ṭaqāfa al-'arabiyya, 2008). Elle continue de publier des nouvelles périodiquement dans la presse. En 2011, elle démissionne de son poste et s'installe au Liban en 2012 où elle travaille en tant que rédactrice pour une entreprise médicale. Elle écrit durant cette période plusieurs billets et articles contre le régime qui sont publiés dans le réseau des médias révolutionnaires syriens sous sa véritable identité. Elle participe à l'écriture d'un court-métrage satirique produit par Bidayyat, *Al-sa'āda wa-l-hanā'* (Happiness and Bliss) en 2013. Elle publie une nouvelle écrite en 2012 et traduite en anglais par Alice Guthrie (in Halasa, Malu, Nawara Mahfoud et Zaher Omareen [dir.], *Syria Speaks: Art and Culture from the Frontline*, Londres : Saqi Books, 2014 ; il existe une version arabe de l'ouvrage). Ce livre présente les œuvres de plus de cinquante artistes syriens. C'est durant cette période qu'elle entreprend de réunir ses nouvelles éparpillées dans différents journaux avec l'intention de publier un recueil. Alors qu'elle est dans ce projet de livre, elle obtient la bourse Jean-Jacques Rousseau. Elle arrive à Stuttgart en septembre 2014 puis s'installe à Berlin en janvier 2015.

En Allemagne, elle ressent à nouveau l'envie d'écrire de la fiction. Elle publie épisodiquement des billets comiques sur sa page Facebook. Elle est repérée par une traductrice allemande, Sandra Hetzl, qui, en lien avec HBS-Liban, lui propose un projet de livre humoristique. En mars 2016, elle publie *Die Erfindung der deutschen Grammatik* (L'invention de la grammaire allemande. Abbas, Rasha, *Die Erfindung der deutschen Grammatik*, Traduit par Sandra Hetzl, Berlin : Mikrotex, 2016). La version arabe *Kayfa tamma iḥtirā' al-luḡa al-almānīyya* sort quelques mois plus tard. La réception de son livre en Allemagne est excellente, l'auteure bénéficie d'une couverture médiatique intense. Son recueil de nouvelles *Mulaḥḥaṣ mā ḡarā* (Résumé de ce qui s'est passé) paraît en arabe en 2017 ('Abbās Rašā, *Mulaḥḥaṣ mā ḡarā*, Milan : al-Mutawwasit, 2017).

Mohammad Al Attar s'installe à Berlin à l'été 2015 par l'intermédiaire d'une bourse d'écriture de HBS en Allemagne. Le récit qu'il m'offre de son exil traduit parfaitement son accès à une place centrale dans le champ et à une grande visibilité internationale<sup>391</sup>. La période qui s'ouvre avec 2011 se caractérise par une forte production du duo que forment l'auteur et le metteur en scène Omar Abu Saada (leur coopération est étudiée en détail en partie IV, chapitre I). Toutes leurs créations durant la période libanaise du dramaturge (à partir de janvier 2012) sont programmées à l'étranger (plusieurs lectures théâtrales et quatre pièces). Le duo voyage mais ne s'installe pas, Beyrouth reste accueillante durant cette période, le deuxième exil ne s'est

<sup>390</sup> Entretien avec Rasha Abbas, juin 2016, Berlin.

<sup>391</sup> Entretien avec Mohammad Al Attar, juin 2016, Berlin.

pas encore mis en place. Toutefois en 2015, la situation se complique pour Al Attar qui subit des pressions de la Sureté libanaise et deux arrestations aux check-points qui parsèment le paysage libanais. Il ne possède plus de passeport à jour, ce qui rend impossible la délivrance de visas, et craint de se faire expulser en Syrie. Alors qu'il envisage de s'adresser aux consulats étrangers, l'antenne libanaise de HBS avec laquelle il publie régulièrement lui propose une bourse d'écriture sur le territoire allemand que lui attribue la fondation mère. Il est probable qu'au vu de sa notoriété il aurait pu obtenir l'asile à peu près là où il le souhaitait en mobilisant les réseaux qui ont pu le produire. La conversion du capital artistique en possibilité de départ par un mécanisme habituel au monde de l'art (bourse, résidence) transforme l'exil, dans sa dimension administrative (et non psychologique), en détail du parcours artistique et non en enjeu personnel. C'est d'ailleurs dans cette modalité normale du jeu artistique que beaucoup d'artistes se déplacent une seconde fois : en suivant leurs œuvres.

## **2 Partir par les œuvres**

Les artistes syriens créent et exposent à Beyrouth mais rejoignent de plus en plus des espaces de monstration des créations à l'étranger. En étant sélectionné dans un festival ou pour une exposition, l'artiste peut espérer obtenir un visa qui lui permette d'y assister. Cependant, la renommée de l'espace qui invite conjuguée à la reconnaissance de l'artiste facilite ou au contraire peut freiner la délivrance du sésame. Lors de l'entretien (2015), Mohammad Khayata m'explique ne pas tenter de suivre ses œuvres exposées en Europe car il craint un refus qui, comme il concerne la zone Schengen, sera inscrit sur son passeport et risque donc de compromettre l'obtention de visa ultérieurement. Ainsi, même s'il n'envisage pas de second déplacement à court terme, il préfère garder toutes les chances de son côté. Il opère une estimation de la conversion de son capital artistique à l'aune de la légitimité de l'institution d'exposition qui ne lui semble pas suffisante. Le projet qu'il mène avec le BC exclut par définition l'obtention d'un visa britannique : l'institution au niveau de la direction refuserait d'appuyer la demande et donc d'apporter la pression nécessaire pour débloquer la situation auprès du consulat.

Fadi Al Hamwi (Fādī al-Hamwī) est né à Damas en 1986. Il est diplômé des Beaux-Arts de Damas en 2010 de la section peinture à l'huile. À sa sortie, il rejoint un collectif d'artistes qui travaille à All Art Now, un lieu d'art contemporain dans la vieille ville de Damas. Il y réalise deux installations. En 2012, il expose en solo à Art House Gallery à Damas. Il est en résidence à Aley en 2012. Avec Kozah, il participe à Beirut Art Fair 2012 et 2013 et à la Syria Art Fair en 2013. Début 2013 il s'installe à Beyrouth, fuyant à la fois le service militaire et l'ambiance mortifère. En 2014, il participe à l'exposition de charité Syrian Art Of Today à Londres. Il rejoint le Danemark en octobre 2015. Membre de Syria Types, un espace en ligne présentant des artistes syriens, il présente *Artificial Sugar*, un court-métrage artistique lors du festival de films documentaires CPH:DOX à Copenhague en novembre 2015. Il s'installe à Berlin en décembre de la même année. Ses œuvres ont intégré les collections de la Barjeel Art Foundation à Sharjah et de la fondation italienne Benetton. Al Hamwi est connu pour ses tableaux morbides qui reproduisent une vue en rayon X. Sa série la plus célèbre est peut-être celle représentant des vaches mutilées ou sanguinolentes à l'ossature révélée par une vue en transparence. (<https://www.fadialhamwi.com/>)

Ce risque de refus de visa est structurant pour les plasticiens syriens. Alors que Fadi Al Hamwi reçoit à plusieurs reprises des invitations pour des expositions et des résidences en Europe et aux États-Unis, il se voit refuser quatre fois son visa<sup>392</sup>. Il réside depuis l'hiver 2013 à Beyrouth, dont il apprécie la production artistique contemporaine. Il choisit de favoriser les installations et l'art vidéo comme cadre de sa création, ce qu'il considérait comme compliqué à Damas où ce type de production était mal reçu. Le problème avec les installations réside dans l'exportation de l'artefact, il nécessite la présence de l'artiste sur le lieu d'exposition. Les refus successifs de visas le poussent alors à privilégier des supports plus commodes à déplacer comme la toile ou la vidéo. Il finit par s'envoler pour Copenhague en octobre 2015 à la suite d'une invitation du CKU (Center for Kultur og Udvikling, aussi appelé DCCD, Danish Center for Culture and Development) où il doit monter un atelier de sensibilisation aux questions de réfugiés pour les enfants. Le centre danois doit alors insister auprès des autorités consulaires, car sa première demande de visa est rejetée. La logique du déplacement et ses barrières sont parfaitement intégrées dans la logique créative même de l'artiste. L'exil fait entièrement partie des règles du jeu artistique syrien tel qu'elles sont redéfinies à l'étranger.

Le festival et la sélection d'une œuvre pour un prix permettent à son créateur de partir. Le réalisateur de films animés Salam Al Hassan, envoie son projet de film à l'édition 2015 du Trickfilm, un festival de films animés à Stuttgart dans la catégorie Arab Animation Forum<sup>393</sup>. Sélectionné, il est invité à participer aux finales (des séances de *pitching* devant un jury) en mai 2015. Il décide alors de demander l'asile en Allemagne et s'installe à Berlin. Salam Al Hassan

---

<sup>392</sup> Entretien avec Fadi Al Hamwi, juin 2016, Berlin.

<sup>393</sup> Entretien avec Salam Al Hassan, mai 2016, Berlin.

était installé à Dubaï depuis 2011 où il travaillait pour une entreprise d'animation. Le durcissement des conditions de résidence pour les travailleurs syriens et la dévaluation de son salaire le poussent à partir.

Salam Al Hassan (Salām al-Ḥasan) est né en 1975. Après son baccalauréat, il décide d'effectuer immédiatement son service militaire. Il est en mesure d'obtenir une affectation à Damas et peut suivre les cours de l'institut privé de formation en arts appliqués Adham Ismā'īl pendant les deux ans de service, il y est diplômé en 1999. Il rejoint alors l'entreprise Nağm, une des premières agences d'animation à Damas, il participe également à la création de SpaceToon, la chaîne d'animation arabe, en tant que freelance. Il réalise deux films d'animation pour Damas capitale arabe de la culture 2008, *1:30 fī tawqīt Dimašq* (1h30, heure de Damas) d'après un scénario de Abdullah Al Kafri et *Hulm qaṣīr* (Un rêve court), en coréalisation. En 2011, il obtient un visa pour participer à un festival d'illustration pour enfants à Sharjah aux Émirats Arabes Unis. De là, il rejoint Dubaï où il est embauché dans une entreprise d'animation. Avec le début de la révolution, il dessine de la BD et participe à l'expérience comics4Syria (kūmik li-ağl sūriyā). Le projet évolue vers la publication d'un magazine de BD pour adolescents *Teen Baal* (tīn ba'l, figue sauvage) distribué en papier dans les zones libérées de la tutelle du régime. À la suite de sa participation à un festival d'animation à Stuttgart, il s'installe à Berlin. Salam Al Hassan est également musicien, il joue des percussions. En 2009, il faisait partie du groupe Flamenco ū nuṣṣ (Flamenco et demi) qui se produit plusieurs fois à Damas. En Allemagne, il rejoint Raṣīf, où chante Wasim Ghrioui, mais qui finit par se séparer. Il forme alors Fattouch avec des musiciens de différentes nationalités (française, roumaine et allemande) vivant à Berlin, qui revisite un répertoire de musiques balkaniques, latinos et arabes. Lors de notre rencontre, il m'indique se produire très souvent.

Plus spécifique au domaine du théâtre, la tournée d'une pièce est l'occasion pour ses acteurs de partir. Le duo Abu Saada / Mohammad Al Attar offre un exemple de ce mécanisme. La renommée qu'ils acquièrent au Liban entraîne la programmation systématique de leurs pièces à l'étranger et en particulier en Europe. Ainsi, *Antigone de Chatila*, la pièce qu'ils montent à Beyrouth avec des femmes palestiniennes-syriennes réfugiées à Chatila est programmée durant l'hiver 2016 à la Friche la Belle de Mai à Marseille et au théâtre Thalia à Hambourg. Les huit actrices obtiennent des visas pour venir jouer. Elles représentent une catégorie de population peu favorisée par les autorités consulaires (milieu populaire, faible niveau d'éducation, statut apatride). À l'issue de la représentation allemande, cinq font le choix de rester sur place et de demander l'asile. Dans les pièces du duo qui emploient des professionnels, on assiste au même procédé. Pour *Alors que j'attendais* (*Baynamā kuntu antazīru*), montée en mars-avril 2016 à Marseille, le duo réunit un casting d'acteurs syriens issus de l'ISAD. Mouayad Roumieh, qui résidait jusqu'alors à Damas, obtient un visa artiste pour venir répéter à Marseille<sup>394</sup>. Toutefois, ce visa est prolongé pour les besoins de la tournée qui s'étend sur toute l'année 2016. Les

---

<sup>394</sup> Voir le portrait de l'acteur dans le chapitre 3 de cette partie, 2.1.

acteurs ne déposent pas immédiatement de demande d'asile parce que, du fait des contraintes et délais induits par la procédure, cela compromettrait leur liberté de se déplacer et donc de poursuivre la tournée. Le casting de la pièce change deux fois (elle tourne jusqu'en 2018). À chaque fois, le metteur en scène fait venir des acteurs professionnels résidant en Syrie qui s'installent par la suite en Europe. Ainsi, le capital artistique du duo permet à leurs œuvres d'atteindre des scènes européennes, les acteurs suivent les pièces et bénéficient ainsi d'opportunités d'exils.

### **3 Conclusion**

La mise en perspective des trajectoires migratoires des artistes permet de saisir les liens qui existent entre la pratique professionnelle et les opportunités spatiales qu'elle propose. Comme illustré à plusieurs reprises, la reconnaissance artistique est discriminante dans l'ouverture de ces possibilités de déplacement. Ainsi un artiste faiblement doté en capital spécifique n'est pas en mesure de mobiliser un réseau personnel ou institutionnel capable d'exercer une influence sur les mécanismes de délivrance de visa. Plusieurs modalités de départ sont schématiquement distinguées. D'abord un capital relationnel lié soit à la situation personnelle et familiale, puis un capital artistique qui se situe à différents niveaux de pratiques professionnelles. Les membres d'Ettijahat bénéficient de la position de légitimité qu'occupe la structure dans le champ en exil. Les bourses et résidences à l'étranger reconnaissent la position qu'occupe un artiste dans le champ. Enfin, la circulation des œuvres va parfois de pair avec celle de leurs auteurs ; il y a alors une double évaluation à la fois du statut de l'artiste et de celui de l'entité d'accueil.

« Deux caractéristiques fondent ce transnationalisme migratoire et artistique au-delà de logiques opportunistes et rationnelles. Ces artistes et ces acteurs culturels du rap, et tout autant ceux d'autres genres musicaux, voyagent le plus souvent par à-coups. Au gré de leurs déplacements, ils découvrent dans les lieux qu'ils traversent la nature des ressources qui s'y trouvent et cherchent à les mobiliser, c'est-à-dire à les capter et à les activer de manière à ce qu'elles puissent contribuer à la fois au développement de leurs projets musicaux et à leur ouvrir de nouvelles perspectives professionnelles et artistiques qui programmeront ainsi leurs prochaines saccades migratoires. Ces musiques relèvent moins d'un opportunisme (se placer en concurrence pour l'occupation d'une position déjà existante sur un champ social) ou de stratégies particulières (inventer, en fonction d'une demande pré-identifiée, une nouvelle position sur un champ social), qu'elles ne correspondent à une inclination de plus en plus aiguë des mentalités propres à leurs acteurs : à savoir, celle d'une expérience artistique du monde toujours plus nomade. Pour nombre de ces acteurs culturels, faire carrière est devenu

synonyme de circuler par à-coups. L'autre caractéristique de ce transnationalisme est elle-même double. D'une part, pour ces acteurs faire carrière c'est constituer et mobiliser un capital relationnel qui rend possible et maintient dans la circulation des liens de solidarités et des relations professionnelles (allégeances, alliance, etc.) eux-mêmes tissés dans l'exil. D'autre part, faire carrière c'est transformer ce capital social en rapports productifs.<sup>395</sup> »

Bien que la situation diffère entre l'exil syrien et la scène rap algérienne, Gilles Suzanne met en exergue des points saillants dans la démarche des artistes qui permettent d'une part d'appréhender le déplacement des acteurs en dehors d'une logique de calcul et de stratégie de départ ; d'autre part de réunir les dynamiques artistiques et migratoires que ce chapitre, de par son aspect descriptif, tend à séparer. La « saccade migratoire » dans le cas des artistes syriens est parfaitement intégrée au jeu artistique, c'est là peut-être l'un de ses bouleversements les plus marquants. Le printemps syrien a propulsé la production locale dans une dynamique nomade qui au lieu d'en faire un art apatride le fait entrer dans un cosmopolitisme porteur de nouveaux horizons créatifs. Beyrouth est la porte d'entrée dans un espace syrien transnational, en s'y installant les artistes s'inscrivent également dans ses vecteurs de translations géographiques. L'étape libanaise est porteuse non seulement d'opportunités pour provoquer « l'à-coup » suivant mais l'ensemble (créatif et migratoire) s'avère très déterminant dans la poursuite de la carrière dans la prochaine installation.

---

<sup>395</sup> Suzanne, Gilles, « Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 25, n°2, 2009, p. 24.



## Chapitre IX : Choisir Berlin

Durant l'enquête beyrouthine, Berlin apparaît dans les récits comme le second centre de l'exil artistique syrien, à tel point que j'abandonne l'idée d'un terrain à Istanbul et relègue Paris au second plan. La planification des rencontres dans la capitale fédérale s'appuie principalement sur les contacts que j'ai réactivés à Beyrouth avec le milieu de l'ISAD. Je continue de suivre Ettijahat en rencontrant Mudar Al Haggi, un des membres fondateurs. Je suis également mis en contact avec certains des bénéficiaires des bourses de production de la structure. Par ailleurs, je talonne certains artistes qui viennent de s'y installer comme Raafat Al Zakout. L'objectif est d'appréhender la ville avec leurs yeux d'artistes nouvellement installés. Je suis à l'écoute de leurs conseils de rencontres et d'évènements à suivre. Alors que l'observation au Liban se situait plus à un niveau institutionnel, à la recherche des liens de l'avant et l'après migration, à Berlin ce sont les stratégies de placement individuel qui sont scrutées. Il s'agit pour moi d'abord de comprendre comment un artiste recommence à créer, étape que je n'ai pas observée à Beyrouth. En effet, le milieu observé s'y était déjà implanté, voire était déjà reparti. À l'inverse, l'enquête dans la capitale fédérale se déroule en mai 2016, à moins de deux ans de l'arrivée des premiers artistes et à un an pour la majorité des personnes rencontrées.

Ainsi, je découvre la ville au gré des entretiens et me rends rapidement compte que je circule dans un périmètre réduit, circonscrit à des quartiers historiques de l'immigration. Plutôt situé dans l'ex-partie ouest, il s'agit principalement de Kreuzberg, un quartier traditionnellement de gauche désormais gentrifié, célèbre pour son immigration turque ; et de Neukölln, où l'avenue Sonnenallee a été surnommée *šari' al-'arab* (la rue des Arabes). Dans cette zone, la maîtrise de l'arabe syrien est amplement suffisante pour vivre quotidiennement. De petits détails me donnent l'impression d'être arrivé dans une métropole syrienne comme le vendeur de *ahweh murra* (café amer) qui circule sur les trottoirs en faisant tinter des tasses en porcelaine, personnage typique des rues de Damas (ou de Beyrouth). Si la ville propose une ambiance visuelle, sonore et gustative familière, cela ne suffit pas à comprendre le choix qu'en ont fait les artistes.

Une explication potentielle réside dans l'aspect administratif du déplacement. Comme expliqué précédemment, les modalités d'immigration en l'Allemagne sont désormais en place dans les esprits : obtention d'un visa ou traversée illégale en partant de Turquie. Sur place, les récits que me font mes connaissances contrastent fortement avec ce qui se déroule en France.

À leur arrivée, les migrants illégaux syriens s'enregistrent dans des camps de réfugiés. Certains, trop peuplés, les redistribuent vers d'autres Länder (États de la République fédérale) et leurs camps. Les procédures sont alors relativement rapides, au bout de quelques mois les individus peuvent s'établir hors du camp à condition de trouver un logement. Dans le cas des artistes, très peu passent par cette procédure, ils ont atteint l'Allemagne par des voies légales. Ce qui est frappant est la rapidité de la procédure de délivrance d'un titre de séjour autorisant à travailler (environ six mois) durant laquelle ils sont pris en charge au moins au niveau de l'hébergement. En France, alors qu'ils sont prioritaires dans les démarches d'asile, l'attente pour l'instruction du dossier (une moyenne d'un an) débloque une petite aide d'urgence qui permet à peine de survivre (on parle d'un montant autour de 300 euros). Les familles les plus démunies se retrouvent à la rue en attendant la réponse de la préfecture. Une fois le statut de demandeur d'asile obtenu, les Syriens résidant en Allemagne pointent au Jobcenter (équivalent allemand de Pôle Emploi) qui propose des formations rapides en langue et délivre un revenu minimum. Paradoxalement, dans le milieu artistique, cette organisation, qui paraît efficace en comparaison avec le système français, est décriée. Plusieurs artistes ont l'impression d'un système qui traite à la chaîne et sans humanité des dossiers. Ils se sentent contraints, voire parfois humiliés. Nous le verrons, certains refusent de s'y soumettre. Toutefois, la mécanique de l'asile allemand semble fonctionner, il est courant de l'entendre dire au Liban, ce qui me semble représenter une des explications du choix berlinois.

Dans le milieu du théâtre, cette destination me surprend, car lors des séjours syriens peu d'interlocuteurs ont fait état de liens avec l'Allemagne ou d'une maîtrise de la langue. Durant leurs études, c'est plutôt la France, l'Italie, l'Espagne, le Royaume-Uni qui ont les faveurs des étudiants de l'ISAD. Cependant, c'est en sondant les références théâtrales contemporaines qu'ils emploient qu'apparaît un premier lien. Si les auteurs français comme Jean-Luc Lagarce, Bernard-Marie Koltès, Michel Vinaver ou anglais comme Sarah Kane, Caryl Churchill, Harold Pinter, sont régulièrement évoqués, les auteurs et metteurs en scène allemands sont également présents : Bertolt Brecht, Peter Weiss, Heiner Müller, Thomas Ostermeier. La présence, dans la culture théâtrale acquise durant la formation, de la production germanophone n'est pas non plus une révélation : leurs professeurs qui importent les références théâtrales ont été formés en Europe.

Par ailleurs, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'Allemagne s'emploie à 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 (notamment le Goethe Institut) étaient

tournées vers la diffusion de la langue, les années soixante-dix voient la promotion de la culture devenir le premier objectif<sup>396</sup>. Les artistes allemands de l'avant-garde sont mis en avant à l'étranger comme symbole de la diversité de la production nationale. Au-delà de la seule réputation de la capitale allemande, les artistes syriens dans leur proximité ou du moins leur familiarité des institutions allemandes actives dans le milieu de l'exil au Liban, voient un pays culturellement et ethniquement pluriel. Ce n'est pas une adhésion naïve à une image préconstruite, il est courant d'entendre parler dans le milieu enquêté des mouvements racistes et islamophobes qui se développent en Allemagne en réaction à l'ouverture des frontières. En termes artistiques, le choix de la capitale allemande est donc celui d'une ville artistiquement dynamique dans un environnement perçu comme ouvert culturellement.

C'est à dessein que j'utilise le terme de *choix*. Les acteurs de la culture (et les Syriens plus largement) ne sont pas dans une démarche passive dans leur exil. Leurs actions ne se limitent pas à l'attente résignée d'une autorisation à voyager. 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 parcours migratoire est aussi une volonté professionnelle, c'est l'hypothèse d'un choix artistique. L'interrogation autour de « pourquoi Berlin ? » organise alors cette première approche de la ville. Si la République fédérale s'est ouverte à la migration, une première réponse réside dans le choix d'une capitale artistique européenne et internationale. Mais pour le théâtre syrien, c'est l'installation dans un contexte propice à la création qui est heuristiquement fécond. En effet, depuis le début des années 2000 la société allemande traverse des mutations importantes dans sa relation à l'autre. Au-delà de l'aspect administratif d'un pays qui reconnaît sa dimension de terre d'accueil et d'immigration, l'influence de cette dynamique sur la scène artistique paraît bénéfique aux artistes syriens. Le jeune théâtre syrien s'installe à Berlin dans un moment d'ouverture des institutions artistiques aux populations migrantes et issues de la migration, que ce soit en termes de politiques culturelles ou de cadres et thèmes de création. Il s'agit donc d'observer la place de la capitale dans le paysage créatif allemand puis de donner à voir l'impact des nouvelles politiques fédérales sur les scènes locales et sur la réception de la migration artistique syrienne.

---

<sup>396</sup> Paschalidis, Gregory, « Cultural outreach: overcoming the past? », in Colvin, Sarah (dir.), *The Routledge Handbook of German Politics & Culture*, New York : Routledge, 2015, p. 463.

# 1 Quelques considérations par observation croisée avec Paris

Comment comprendre le choix de la capitale allemande face à Paris, toujours perçue comme capitale de la *république mondiale des lettres*<sup>397</sup>, plus proche par les réseaux artistiques préexistants à 2011 et où se sont formés beaucoup de professeurs d'études artistiques (de l'ISAD mais également des Beaux-Arts) ? Deux hypothèses parallèles sur le plan du champ peuvent apporter un éclairage, elles s'appuient sur une enquête de terrain réalisée à Paris en septembre 2016. Premièrement, j'y rencontre beaucoup d'artistes syriens installés depuis les années 2000, souvent dans le cadre d'une poursuite d'études. En effet, la France a été le premier partenaire dans la coopération universitaire avec la Syrie pour les étudiants aux niveaux master et doctorat<sup>398</sup>. Par contraste, à Berlin le milieu sondé ne fait allusion qu'à deux plasticiens arrivés avant 2011. Une première différence résiderait dans la présence d'artistes insérés dans la scène artistique parisienne, parfois à des pôles très légitimes comme Farouk Mardam-Bey, directeur de la collection Sindbad chez Actes Sud et vivant en France depuis 1965. L'installation des nouveaux arrivants souffre alors des positions de ceux installés précédemment. En effet, bien que cette génération migratoire précédente organise plusieurs activités artistiques pour présenter des artistes syriens à Paris, elle représente paradoxalement un obstacle pour la jeune génération. À Beyrouth, cette dernière a réussi à s'élever à une position centrale de la production en exil. S'installer à Paris nécessiterait alors de reconnaître l'autorité d'artistes, souvent de générations antérieures, déjà installés que le milieu artistique français écoute et mobilise lorsqu'il s'agit de la production contemporaine syrienne. À rebours de ce qui est habituellement analysé pour les migrations où les vagues d'installations antérieures attirent de nouveaux arrivants, cette analyse découle de l'hypothèse d'un champ artistique syrien transnational où les enjeux et luttes de placement des artistes s'étendent au-delà des frontières terrestres. Le déplacement géographique s'est fondu dans le *sens du jeu* : son appréhension par les acteurs se fait à travers des catégories et des logiques propres au champ artistique.

Cette observation d'une présence artistique antérieure est à corrélérer avec l'accueil dans la capitale française d'une partie de l'opposition politique et du milieu des activistes de 2011.

---

<sup>397</sup> Casanova, Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris : Editions du Seuil, 1999.

<sup>398</sup> Sasia, Julie, « Être étudiant et réfugié, la catégorisation à l'épreuve des mobilités et des politiques d'accueil », *Migrations Société*, n° 174, 2018, p. 77.

Comme le remarque Léo Fourn, les militants de la révolution sont considérés comme méritant un accueil en France par les autorités consulaires. À cela s'ajoute le travail des réseaux de l'opposition antérieurs à 2011, qui contribue à la sélection selon certains critères idéologiques (militants pacifistes et laïques) et l'exfiltration des nouveaux militants<sup>399</sup>. Ainsi les activistes ont pu (pour ceux qui l'ont demandé) dans beaucoup de cas obtenir un visa pour la France<sup>400</sup>. Paris héberge un milieu politique qui continue de militer et qui s'organise. Dans quelle mesure ne représente-t-il pas une menace potentielle pour les artistes rencontrés ? Les liens de l'opposition avec les artistes précédemment installés sont nombreux, les artistes nouvellement installés rencontrés sont des icônes de l'engagement partisan du milieu créatif. Je crois que la double présence d'un milieu artistique et militant organisé est perçue comme une barrière pour des artistes qui ont atteint leur reconnaissance dans l'exil.

Dans le cas des artistes espagnols qui migrent vers d'autres pays européens à la suite de la crise de 2008, le choix entre Paris et Berlin est fonction du profil des plasticiens et dépend des ressources dont ils disposent au préalable<sup>401</sup>. Pour Paris, il s'agit notamment d'un bagage culturel et linguistique français<sup>402</sup>. Dans le cas de la génération du théâtre étudiée, la maîtrise du français est assez rare, contrairement aux professeurs de l'ISAD. Les contacts avec une scène artistique étrangère se sont plutôt effectués par l'intermédiaire du BC et donc du monde anglophone. Par ailleurs, la présence d'artistes espagnols à Berlin renseigne également sur un « effet d'appel » où la présence d'une vague pionnière provoque l'installation de vagues suivantes<sup>403</sup>. J'ai réfuté cette hypothèse dans le cas parisien ci-dessus. Cependant il existe véritablement une forme de prophétie autoréalisatrice de la réussite artistique syrienne dans la capitale allemande qui attire les jeunes créateurs. L'éloignement temporel des générations migratoires est notable entre Paris (plusieurs décennies) et Berlin (quelques années) ce qui pourrait expliquer la différence d'appréciation.

Une constatation s'impose au niveau de la géographie de l'enquête. Alors que les rencontres sont centralisées autour de deux quartiers du centre-ville à Berlin, Paris est un véritable

---

<sup>399</sup> Fourn, Léo, « Soutenir la révolution à distance : mobilisations de deux générations d'exilés syriens en France », *Migrations Société*, n° 174, 2018, p. 66.

<sup>400</sup> Cependant, il existe beaucoup de contre-exemples à cette remarque, nous avons rencontré des militants dans des situations sécuritaires très précaires qui ont été refusés. Les autorités semblent avoir peur d'accueillir des combattants, les décisions peuvent paraître aléatoires.

<sup>401</sup> Guirao Soro, Gloria, « Gérer l'incertitude de la carrière artistique par la migration. Professionnel-le-s espagnol-e-s de l'art contemporain à Paris et à Berlin » [en ligne], *Trajectoires*, n° 12, 2019, § 16, disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/trajectoires/2854>.

<sup>402</sup> *Ibid.*, § 26.

<sup>403</sup> *Ibid.*, § 19.

marathon dans toute l'agglomération urbaine. Un groupe de jeunes diplômés de l'ISAD a même fait le choix de résider à Troyes, ville proche de Paris en transports et où la vie est abordable. Par contraste, Berlin est une capitale modeste pour la vie quotidienne, les loyers sont moins élevés et la nourriture réputée pour être bon marché. Mais ce choix troyen renseigne plus que sur une différence de prix, il reflète la non-inscription des jeunes professionnels du théâtre dans les milieux artistiques parisiens et souligne la complexité de l'accès à des espaces créatifs à Paris. Une autre remarque s'inscrit en écho à cette manière de vivre la ville : Berlin est une capitale de la vie de nuit européenne. Ses clubs techno sont pionniers dans la musique électronique et réputés mondialement. Cette dimension est systématiquement évoquée par les jeunes artistes qui s'émerveillent des possibilités de faire la fête. La capitale gagne ainsi une image alternative et jeune à l'inverse de Paris où le divertissement est perçu comme limité. Ces considérations, plus que de véritables hypothèses, s'appuient sur l'analyse de mes impressions après le terrain parisien. Elles nécessiteraient une véritable approche comparative qui conjugue à la fois les spécificités urbaines, la structure de la scène artistique locale et une sociologie des milieux artistiques syriens y résidant, ce qui dépasse le cadre de cette recherche.

## **2 Une capitale artistique**

Pour les artistes syriens, Berlin n'a rien à envier à Paris, elle est un des *hubs* de la création en Europe. En effet, la ville, une des trois villes-États d'Allemagne, a bénéficié de son statut de capitale fédérale pour le développement de son activité culturelle. La loi fondamentale de la République fédérale d'Allemagne (équivalent d'une constitution) reconnaît la souveraineté culturelle des Länder à l'encontre des politiques culturelles historiquement centralisées des régimes autoritaires (ou de la France)<sup>404</sup>. Lors de la réunification du pays en 1990 et la réintégration des cinq Länder de RDA, un amendement permet de mettre en place une solidarité financière avec ces nouveaux États appauvris ouvrant la porte à une intervention du gouvernement fédéral, entre autres au niveau culturel. Berlin en tant que capitale se devait alors de restaurer son statut et son prestige de ville-vitrine du pays réunifié. Les institutions culturelles et artistiques de la ville sont alors considérées comme assumant un rôle fédéral. Ainsi, la scène culturelle de la capitale bénéficie des deux niveaux de financements ordinaires dans la culture : par la municipalité (premier bailleur de la production culturelle) et par le Land ;

---

<sup>404</sup> Ce qui suit s'appuie sur : Van der Will, Wilfried et Rob Burns, « Germany as Kulturation : identity in diversity », in Colvin, Sarah (dir.), *op.cit.*, 2015, p. 202 à 206.

plus une attention particulière au niveau fédéral (*Hauptstadtkulturfonds*, fonds culturel de la capitale).

Désormais, le secteur des *creative industries* (industries créatives) représente un sixième du PIB de la ville et lui permet d'asseoir sa réputation de capitale bien qu'elle ne soit ni le centre financier de l'Allemagne (Francfort) ni son centre juridique (Karlsruhe). Les politiques de la ville sont par conséquent construites pour continuer d'attirer les talents scientifiques et artistiques et être à la pointe d'une production culturelle jeune et des industries de la haute technologie. La capitale met en scène son importance culturelle par exemple au cours du festival international de films (Berlinale), un des plus importants mondialement en termes de films projetés et d'entrées vendues.

Concernant les arts du spectacle, chaque ville allemande possède un théâtre financé par la municipalité, parfois des théâtres aux fonds mixtes (publics et privés), et enfin d'autres entièrement privés (dits indépendants)<sup>405</sup>. Un recensement dénombre 150 théâtres municipaux et 250 au financement mixte<sup>406</sup>. Berlin dispose de cinq scènes municipales de premier plan (le Volksbühne, le Deutsches Theater, le Berliner Ensemble am Schiffbauerdamm, 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<sup>407</sup>. Deux institutions berlinoises fondées à la fin des années 1980 représentent l'ouverture à la production scénique internationale : le Hebbel Theater (désormais intégré dans le théâtre Hebbel am Ufer) qui a accueilli les chorégraphes de l'avant-garde européenne et américaine, et la Haus der Kulturen der Welt (Maison des cultures du monde, HKW) qui a pour mission les échanges culturels<sup>408</sup>.

---

<sup>405</sup> Ce qui suit s'appuie sur : Weiler, Christel, « Theatre and diversity in the Berlin Republic », in Colvin, Sarah (dir.), *op.cit.*, 2015.

<sup>406</sup> Par comparaison, la France dans son réseau de théâtres institutionnels publics possède 5 théâtres nationaux, 38 centres dramatiques nationaux, 71 scènes nationales.

<sup>407</sup> Sievers, Wiebke, « Mainstage theatre and immigration: The long history of exclusion and recent attempts at diversification in Berlin and Vienna », *Crossings: Journal of Migration & Culture*, vol. 8, n° 1, 2017, p. 73.

<sup>408</sup> Weiler, Christel, *op.cit.*, 2015, p. 224.

### 3 La problématique migratoire et les planches

Pendant longtemps, l'Allemagne a refusé de reconnaître son statut de lieu d'immigration alors qu'entre les années 1950 et 1970 elle a eu massivement recours à des Gastarbeiter (« travailleurs invités », censés ne résider que temporairement) de pays étrangers<sup>409</sup>. Après un durcissement des lois sur l'immigration dans les années 1990<sup>410</sup>, la première décennie du nouveau millénaire voit une transformation dans l'approche des questions migratoires. L'accès à la nationalité allemande s'allège en élargissant le droit du sol. 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.

#### 3.1 Mettre en scène l'altérité

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<sup>411</sup>. Quelques expériences ont été le fait d'initiatives personnelles et peu ont persisté. Une des plus célèbres est peut-être le théâtre 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<sup>412</sup>. Il accueille des artistes ostracisés comme la compagnie rom Teatro Pralipe fuyant la Yougoslavie. Le théâtre devient rapidement un lieu de rencontre entre praticiens du théâtre allemands et étrangers. D'autres expériences sont menées à Berlin : de 1979 à 1984 le Schaubühne crée le Turkish Ensemble. La fondation de Tiyatrom, une troupe de théâtre en langue turque à Kreuzberg, lui fait suite. L'ouverture des planches allemandes aux artistes migrants et issus de la migration connaît un tournant dans les années 2000. L'arrivée en grand nombre de réfugiés se répercute sur les scènes germanophones (également en Suisse et

---

<sup>409</sup> Sharifi, Azadeh, « Theatre and Migration Documentation, Influences and Perspectives in European Theatre », in Brauneck, Manfred et ITI Germany (dir.), *Independent Theatre in Contemporary Europe: Structures – Aesthetics – Cultural Policy*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2017, p. 335-336.

<sup>410</sup> 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.

<sup>411</sup> Sharafi, Azadeh, *op.cit.*, 2017, p337-339.

<sup>412</sup> Tinius, Jonas, « Authenticity and Otherness: Reflecting Statelessness in German Postmigrant Theatre » [en ligne], *Critical Stages/Scènes critiques*, n° 14, 2016, disponible à l'adresse : <http://www.critical-stages.org/14/authenticity-and-otherness-reflecting-statelessness-in-german-postmigrant-theatre/>.



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<sup>413</sup>.

Mettre en scène l'exil et le réfugié devient un enjeu du théâtre allemand et adopte différentes formes. La tragédie grecque est un répertoire souvent employé pour les problématiques de l'exil. *Les suppliantes* d'Eschyle dépeint l'arrivée de femmes en provenance d'Égypte, par la mer, qui viennent demander asile au roi d'Argos. Au-delà de l'écho qui peut exister entre les situations décrites, utiliser une pièce du répertoire classique permet également d'insister sur la dimension humaine et universelle de l'exil. La dramaturge autrichienne et prix Nobel, Elfriede Jelinek écrit en 2013 la pièce *Die Schutzbefohlenen* (Les protégés)<sup>414</sup>, qui s'appuie sur la pièce d'Eschyle en utilisant le contexte de l'arrivée en 2012 de réfugiés en Autriche<sup>415</sup>. La tragédie est présente en arrière-plan à l'aide d'allusions et citations, la pièce moderne 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. Soixante demandeurs d'asile entament une grève de la faim dans l'église votive de la capitale autrichienne. Le texte de la pièce évolue entre une mise à distance réflexive et critique de la position du gouvernement et de l'attitude populaire, et entre les risques encourus par ces populations réfugiées ainsi que la difficulté de prouver ce danger aux yeux des autorités. La pièce n'est pas figée dans un découpage textuel ni dans une version définitive, elle est laissée volontairement libre d'interprétation pour les metteurs en scène et régulièrement réécrite par l'auteure. En 2014, la pièce a été mise en scène dans plus de dix théâtres majeurs en Allemagne, Suisse et Autriche. L'adaptation de Nicolas Stemmann 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.

Des demandeurs d'asile pakistanais, afghans, irakiens, syriens et gambiens du camp de Spandau à Berlin participent à un atelier de théâtre et montent en 2013 une pièce qui s'appuie

---

<sup>413</sup> Décompte réalisé en septembre 2015 par le magazine de critique théâtrale *nachtkritik.de*, disponible à l'adresse [consultée le 18 février 2019]:

[https://nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=11497&catid=1513&Itemid=85](https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11497&catid=1513&Itemid=85).

<sup>414</sup> La pièce est en accès libre sur le site de l'auteure à l'adresse : <https://www.elfriedejelinek.com/fschutzbefohlene.htm> [consultée le 30 juillet 2019].

<sup>415</sup> Ce qui suit s'appuie sur : Wilmer, Stephen, *Performing statelessness in Europe*, Cham : Palgrave Macmillan, 2018, p. 30-40.

sur leurs propres récits de vie<sup>416</sup>. *Wenn Schmetterlinge fliegen* (Do Butterflies Have Borders) est jouée en octobre au HKW. Les acteurs-réfugiés se constituent alors en troupe autonome : « Refugees Club Impulse ». En 2014, ils mettent en scène *Letters Home* qui se déroule dans une classe de langue allemande pour réfugiés. Les personnages sont invités à écrire des lettres à leurs familles dans lesquelles ils reviennent sur les problèmes qu'ils rencontrent en Allemagne. Les acteurs, eux-mêmes réfugiés, sont incités à y introduire leurs histoires personnelles. Ces lettres sont ensuite projetées sur scène sous forme de vidéo où l'acteur récite leur contenu entre des scènes décrivant les difficultés vécues au quotidien. La pièce se conclut sur un retour dans la salle de classe où le professeur allemand invite les réfugiés à porter leurs doléances directement au Parlement, ce qu'ils font symboliquement en emmenant le public dans une courte manifestation hors des murs du théâtre. La pièce rencontre un certain succès et est programmée dans trois institutions du paysage allemand : Maxim Gorki Theater, Die Schaubühne et le Schauspiel Frankfurt.

Le théâtre an der Ruhr monte un projet local avec des réfugiés de différentes origines (dont des Syriens) qui propose une réflexion originale sur un théâtre qualifié de post-national et de non-documentaire<sup>417</sup>. Ce projet, intitulé « Ruhrorter » (habitant de la Ruhr), diffère des mises en scène de l'exil dans le sens qu'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 leur histoire. 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 la figure de l'autre non à la marge de la société mais comme constitutif 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.

---

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 85-86.

<sup>417</sup> Ce qui suit s'appuie sur Tinius, Jonas, *op.cit.*, 2016, p. 8- 10.

## 3.2 Le Maxim Gorki Theater et le théâtre post-migrant

Ce changement d'attitude vis-à-vis de la migration connaît une réverbération particulière à Berlin, haut lieu de la migration en Allemagne. En effet, l'office de statistique allemand considère qu'à la veille de l'année 2018, sur ses 3,6 millions d'habitants plus d'un million ont une ascendance étrangère tandis qu'au niveau du pays le rapport est d'environ un pour six<sup>418</sup>. La ville héberge 888 555 étrangers soit le pourcentage par nombre d'habitants le plus élevé des Länder<sup>419</sup>. En 2007, le Sénat de Berlin (gouvernement du Land) adopte le processus d'ouverture qui doit amener à la diversification des institutions culturelles<sup>420</sup>. 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, va occuper une place de premier rang dans ce processus.

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<sup>421</sup>. 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, qui présente des artistes *nouveaux entrants* issus de la migration ce qui permet de lancer la carrière de plusieurs dramaturges d'origine turque<sup>422</sup>. En 2008, Shermin Langhoff est nommée directrice du Ballhaus Naunynstrasse, un théâtre au cœur de Kreuzberg, avec pour mandat de mettre en œuvre le processus de diversification que vient de voter la ville. Le théâtre est connu pour accueillir des troupes migrantes depuis les années 80, 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 raciste 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<sup>423</sup>. En 2010, le théâtre produit la pièce *Verrücktes Blut* (Mad Blood)

---

<sup>418</sup> Chiffres donnés sur le portail de l'office fédéral de statistique allemand : [https://www.destatis.de/EN/FactsFigures/SocietyState/Population/MigrationIntegration/Tables\\_PersonsMigrationBackground/MigrantStatusLaender.html](https://www.destatis.de/EN/FactsFigures/SocietyState/Population/MigrationIntegration/Tables_PersonsMigrationBackground/MigrantStatusLaender.html) [Consultée le 13 février 2019].

<sup>419</sup> 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](https://www.destatis.de/EN/FactsFigures/SocietyState/Population/MigrationIntegration/Tables_ForeignPopulation/ForeignerLaender.html) [Consultée le 13 février 2019].

<sup>420</sup> Sievers, Wiebke, *op.cit.*, 2017, p. 74.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>422</sup> Weiler, Christel, *op.cit.*, 2015, p. 225.

<sup>423</sup> Sievers, Wiebke, *op.cit.*, 2017, p. 75

mise en scène par Nurkan Erpulat (son auteur, né à Ankara en 1974) et Jens Hillje (né en 1968) sur les enfants immigrés et le système scolaire allemand<sup>424</sup>. La pièce, adaptation libre du film franco-belge *La journée de la jupe* (2008), est une véritable satire burlesque autour de l'intégration à l'allemande décrivant le système scolaire allemand comme le dernier rempart face à la barbarie envahissante des populations musulmanes (turque et arabe) qui n'hésitent pas à voiler leurs femmes et à tuer leurs sœurs pour l'honneur. Une professeure essaye de donner un cours sur Friedrich von Schiller, un des grands classiques de la littérature allemande, quand une bagarre éclate, à l'issue de laquelle elle se retrouve en possession d'un revolver. Sous la menace de l'arme, elle force alors ses élèves à monter sur les planches. La pièce connaît un grand succès et est invitée en 2011 au festival prestigieux des Theatertreffen qui présente et récompense les dix meilleures pièces germanophones (d'Allemagne, d'Autriche et de Suisse) depuis 1960. La critique adoube le Ballhaus Naunynstrasse de Shermin Langhoff, c'est 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. Les jeunes acteurs syriens arrivés à Berlin vont trouver dans le Gorki un espace de travail très reconnu dans le champ artistique local et vont s'insérer dans la dynamique du théâtre post-migrant.

Ayham Agha pénètre pour la première fois l'enceinte du Gorki en novembre 2014 pour la représentation de *You Know I Do Not Remember* mis en scène par Waël Ali. Il avait eu vent en 2013 de l'importance du théâtre lors de la tournée de la pièce *Intimacy* d'Abu Saada et Al Attar, par Olga Gjasnowa (née à Baku en 1984), sa future femme, romancière d'origine azérie, dont le best-seller *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (traduit en français sous le titre *Le Russe aime les bouleaux*) a été adapté au Gorki par Yael Ronen (dramaturge et metteuse en scène austro-israélienne née en 1976)<sup>425</sup>. L'acteur syrien 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* un spectacle performance qu'il a monté avec Waël Ali composé de lecture et de projections d'œuvres syriennes au Studio Я (Studio Ya, laboratoire théâtral du

---

<sup>424</sup> Wilmer, Stephen, *op.cit.*, 2018, p. 195

<sup>425</sup> Entretien avec Ayham Agha, mai 2016, Berlin.

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 Majid Agha (Ayham Māğid Āğā) est né en 1980. Il est originaire de Deir Ezzor, ville de l'est syrien à la frontière irakienne. Il est diplômé de la section jeu théâtral de l'ISAD en 2002. Il fait partie de la première équipe du théâtre de provinces et travaille particulièrement le rôle du *joker* dans l'adaptation du théâtre interactif. Il devient par la suite formateur de la méthode. Il joue également dans quatre séries télévisées entre 2005 et 2010. À l'occasion de Damas capitale arabe de la Culture en 2008 il obtient une bourse pour produire son premier film. L'expérience n'est pas concluante, *Şa lakeh Dimaşqiyyeh* (Embrouille damascène) est finalement montée en 2011. En janvier 2011, il présente *Didd* (Contre) une lecture théâtrale d'un texte de Lydie Salvayre, traduit par Marie Elias et publié par le CCF. Ce dernier refuse de produire la lecture en son sein, le texte décrivant une dictature à travers le regard d'un narrateur qui s'éveille surpris dans un pays nouveau et nous en offre un portrait ubuesque. La direction de l'ISAD accepte d'accueillir la lecture dans son théâtre. Convoqué par la Sureté, l'officier lui explique que dans le contexte du printemps tunisien (le printemps égyptien n'a pas encore commencé) le texte ne passe pas, les représentations s'arrêtent. Il est assistant de professeur à l'ISAD durant l'année universitaire 2011-2012.

Il fait des allers-retours entre Beyrouth et Damas en 2012 puis s'installe à Beyrouth pour six mois en 2013. Il participe aux mises en scène d'Abu Saada-Attar. En 2012, il joue dans *Fik taṭṭala 'al-kamera ?* (*Could you please look into the camera ?*) puis dans *Hamīmiyyeh* (*Intimacy*) en 2013. Cette dernière est programmée en juin 2013 à Hanovre au festival Theaterformen. Ayham Agha décide de s'installer à Paris à la suite. Il séjourne à Lyon pour répéter avec Waël Ali *Je ne m'en souviens plus* (*Mā 'am atzakkar*). La pièce est jouée à Berlin en 2014 c'est ainsi qu'il rentre en contact avec le théâtre du Gorki et intègre l'Exil Ensemble. Agha a contribué à la réalisation d'un court métrage animé *Abū Iskandar* (3:05, 2013) qui dépeint à travers les yeux d'un chat l'évolution de la vie à Deir Ezzor après le déclenchement de la révolution.

Ce n'est pas uniquement le statut d'acteur exilé de Ayham Agha qui est reconnu, il y a une proximité dans les esthétiques des deux mondes théâtraux. Shermin Langhoff interrogée (elle est encore à la tête du Ballhaus Naunynstrasse à cette époque) au sujet de la création post-migrante déclare :

« Aesthetically we are oriented towards, among other things, documentary theatre, researching real situations, putting real protagonists on the stage. We go outside the theatre, presenting not only in the theatre but performing, for example, in Anatolian cafés frequented only by men as well as on stage in the Naunynstrasse. It's about gaining access to new producers and stories as well as acquiring new recipients. This happens when people can identify with stories, and here we are especially successful with the Ballhaus.<sup>426</sup>»

La pièce de Waël Ali, qu'il joue au Gorki, est un dialogue entre Ayham Agha et le prisonnier politique Ḥasan 'Abd al-Raḥmān, enfermé pendant les années 1980 dans la prison

---

<sup>426</sup> Entretien cité dans Sharafi, Azadeh, *op.cit.*, 2017, p. 399.

de Ṣadnāyā et exilé à Lyon depuis 1999. Le dialogue se déroule dans une installation scénique qui met en abîme le processus de construction de la pièce et les souvenirs de la prison. Parfois Ḥasan ‘Abd al-Raḥmān raconte directement, parfois il commente sa propre interview, projetée sur le fond de la scène, réalisée au début du travail de mise en scène. La disposition scénique contribue à créer une ambiance intime : les spectateurs, en petit nombre, entourent la scène, certains sont assis par terre. L’œuvre dépasse son confinement scénique lorsque Ḥasan ‘Abd al-Raḥmān raconte que lors d’une représentation à Beyrouth, après avoir raconté sur scène comment il avait construit un *‘ūd* (luth) en mie de pain dans la prison, un des spectateurs lui a expliqué qu’il se trouvait dans cette même prison en 2008 lors d’émeutes et qu’ils ont dû manger l’instrument pour ne pas mourir de faim. Ayham Agha ne joue pas uniquement le fil de la mémoire, il représente la nouvelle génération insurgée en 2011 qui continue de remplir cette prison.

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, en résidence au Gorki depuis 2013<sup>427</sup>. Après une première en septembre 2015, elle est jouée au *Theatertreffen* 2016 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 ! À l’automne 2017, elle est toujours jouée et très demandée. 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 surtitrée 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. 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 reconnaît avoir commercé avec des soldats de Daech installés dans sa région. Karim Daoud pratique le *parkour*, discipline

---

<sup>427</sup> Sievers, Wiebke, *op.cit.*, 2017, p. 78.

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. La pièce s'adresse très directement à la société allemande.

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. À l'instar de la pièce précédente, la salle est comble en mai 2016. Dans le théâtre du Gorki, les spectateurs sont assis au sol et les acteurs dispersés parmi eux. Le public est pris à parti par des acteurs qui déclament en chœur ou en solo des monologues dans différentes langues. Ce projet fait suite à la décision de la chancelière Angela Merkel de suspendre les régulations de Dublin en août 2015 et aux débats que cela suscite<sup>428</sup>. La performance met en avant l'instabilité de la situation des migrants en Allemagne, en rappelant le texte de loi voté au parlement limitant leurs droits en mars de la même année et en l'entremêlant des supplications des réfugiées au roi dans la tragédie *Les suppliantes* d'Eschyle. Sans applaudissements, les spectateurs quittent la salle après avoir écouté ou non les récits personnels des acteurs sur leurs expériences de la migration.

Avec ces deux pièces, le théâtre dépasse les thématiques de la migration 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<sup>429</sup>. 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. 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 Al Shatheli (Ḥusayn al-Šādīlī, né en 1985, diplômé de jeu théâtral à l'ISAD en 2012), Mazen Aljubbeh (Māzin al-Ġubba, né en 1989, diplômé en 2013) et Kenda Hmeidan (Kindā Ḥumaydān, née en 1992, diplômée en 2015) – ces deux derniers arrivés directement de Damas

---

<sup>428</sup> Ce qui suit s'appuie sur Wilmer, Stephen, *op.cit.*, 2018, p. 38-39.

<sup>429</sup> Cf. la page de l'événement à l'adresse : <https://www.berliner-herbstsalon.de/en/zweiter-berliner-herbstsalon> [Consultée le 15 février 2019].

– 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. La présentation de ce premier travail en décembre 2016 donne lieu également à un concert de Damasko Project, un groupe syrien dans lequel Salam Al Hassan joue de la percussion. La première véritable pièce de l’ensemble est *Rihlat al-šitā’* (*Winterreise*, Voyage d’hiver), le titre qui reprend celui d’un célèbre cycle de lieder de Schubert est indiqué en arabe sur la page du Gorki<sup>430</sup>. Mise en scène par Yael Ronen, elle est montée durant l’hiver 2017 lors d’un voyage en bus de la troupe pendant deux semaines à travers l’Allemagne et en Suisse, elle est jouée en avril.

Ayham Agha propose des projets qui s’inscrivent dans la logique post-migrante du Gorki. Il utilise pour cela le Studio Я du Gorki qui se veut un lieu d’expérimentation théâtrale. En 2016, il organise *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. Plusieurs nationalités sont présentes du Moyen-Orient, d’Europe de l’Est et du Caucase (notamment sa femme Olga Grjasnowa). Il présente en septembre 2017 *Skelett eines Elefanten in der Wüste* (*Haykal ‘azmī li-fil fī l-šahrā’*, 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 (1977) avec l’Exil Ensemble en utilisant également des textes de Ayham Agha. Cette pièce est la dernière collaboration de Agha avec le Gorki, il quitte le théâtre la même année.

Cette modalité d’accueil et de création se diffuse. En 2017, le Müncher Kammerspiele, le théâtre de la ville de Munich, crée The Open Border Ensemble. Quatre acteurs syriens diplômés de l’ISAD forment la troupe : Majd Feddah (Mağid Fiḍḍa, né en 1982, diplômé en 2005), Kinan Hmeidan (Kinān Ḥumaydān, né en 1991, diplômé en 2014), Kamel Najma (Kāmil Nağma, né en 1974, diplômé en 2004), Jamal Chkair (Ġamāl Šuqayr, né en 1976, diplômé en 2003). L’ensemble est sous la direction artistique de Krystel Khoury, metteuse en scène libanaise.

---

<sup>430</sup> « Winterreise رحلة الشتاء ». Consultée le 15 février 2019. <https://gorki.de/en/winterreise>.



## 4 Conclusion

Berlin par son aspect culturel extrêmement dynamique représente un choix intéressant pour l'installation d'une scène artistique syrienne. L'absence de réseaux artistiques antérieurs n'est pas un désavantage : au contraire, pour la génération de l'enquête elle assure une continuité du capital artistique acquis au Liban sans risque de dévaluation du fait de l'existence d'un milieu syrien installé au préalable dans le champ. Cette impression d'arriver dans un pays qui est perçu comme ignorant des enjeux de la création syrienne est souvent formulée par la remarque d'un manque de *critique*. L'arrivée en terrain vierge n'est pas sans soulever des réticences, nous le verrons, chez les professionnels de l'art. Par ailleurs, la République fédérale a adopté depuis une dizaine d'années une politique culturelle d'ouverture à l'autre dans la reconsidération de son statut de terre d'immigration. Les institutions culturelles sont sommées de changer leur approche de la société. Cette démarche réflexive qui avait déjà rencontré un écho dans le milieu des arts de la scène s'intensifie dans les années 2000 et se transforme à nouveau avec l'ouverture, certes limitée mais unique en Europe, des frontières aux demandeurs d'asile à partir de 2013. Les praticiens du théâtre syriens atteignent donc l'Allemagne dans un contexte artistique qui leur est favorable. Mettre en scène l'exil, les réfugiés, interroger les représentations de l'autre, déconstruire la norme nationale sont au cœur de créations scéniques d'avant-gardes qui atteignent les espaces très légitimes du champ artistique allemand (et germanophone). De par leur statut d'artistes exilés, leurs origines mais aussi leur formation et expérience professionnelle, les diplômés de l'ISAD sont en mesure d'intégrer immédiatement des formations originales dans la production théâtrale fédérale.

Berlin est aujourd'hui une capitale de l'art syrien, un constat qui ne s'appuie pas uniquement sur la présence d'artistes syriens. À l'instar de ce qui a pu se produire à Beyrouth, un réseau d'institutions transnationales spécifiques à la création syrienne apparaît dans la capitale fédérale. En mai 2016, j'avais eu vent des prémices d'une organisation locale d'artistes syriens par Bassam Dawwod, Mudar Al Haggi et Raafat Al Zakout. Il s'agissait de monter une structure qui puisse effectuer un travail semblable à Ettijahat et devenir un intermédiaire pour les bailleurs de fonds désireux de supporter la création syrienne. En 2017, ils ont fondé à Berlin Nawras, une ONG dont la vocation est d'aider les nouveaux arrivants à s'insérer dans un réseau artistique<sup>431</sup>.

---

<sup>431</sup> Cf. le site web de l'association disponible à l'adresse : <https://nawras.org/about/> [Consultée le 18 février 2019].

Par ailleurs, la qualité de ville centrale dans la création syrienne s'observe par le déplacement d'initiatives artistiques. Début octobre 2016, Ettijahat coorganise avec Action For Hope « Landschaften der Hoffnung » (Masāḥāt al-amal, les espaces de l'espoir) à Berlin. Première initiative de ce genre, elle vise à créer une plateforme de discussion entre les artistes syriens installés en Europe. Les trois jours proposent un ensemble de panels de discussions, d'activités artistiques, de rencontres individuelles avec des artistes et plusieurs soirées musicales. Plus de cinquante artistes syriens assistent à l'évènement. Dans la même logique, 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. Plus généralement, la production artistique et culturelle arabe contemporaine semble avoir trouvé dans la capitale fédérale un de ses centres. Le programme MENA du Sundance Institute, qui encourage l'écriture dramaturgique arabe, cherche à y organiser en 2017 un atelier pour atteindre les artistes installés en Europe<sup>432</sup>. Le Fusion, festival sanctuaire de musique et d'art alternatif, qui rassemble plus de 60 000 spectateurs à une centaine de kilomètres de Berlin, a depuis 2013 un espace dédié à la culture et la musique contemporaine arabe (Arab Underground).

---

<sup>432</sup> Entretien avec Jumana Al-Yasiri, septembre 2016, Paris.

## Chapitre X : La redéfinition d'un nouvel espace de concurrence artistique

L'enquête berlinoise est initialement pensée comme une observation des résultats de l'exil. Ma première démarche est de prendre en considération la création artistique que les artistes démarrent localement à l'aune des chemins de l'exil qu'ils ont empruntés. C'est-à-dire qu'après avoir observé, dans le chapitre VIII, une conversion du capital artistique en opportunité migratoire, je tente d'inverser cette logique en analysant un processus symétrique de conversion du capital exilique en opportunités artistiques locales. Cette focale pour l'enquête est rapidement abandonnée car peu féconde. En raison d'une arrivée récente qui limite l'expérience locale de création, il est trop tôt pour tenter de dégager une tendance générale quant à l'orientation que prennent les carrières. Ce second terrain se transforme alors en une enquête exploratoire au plus proche des artistes. La récurrence de certains récits, certaines opinions m'interpellent, je le mets sur le compte de la découverte de l'altérité. Ainsi plusieurs connaissances syriennes m'expliquent refuser l'*intégration* (*indimāğ*). Ils perçoivent dans les institutions d'accueil des migrants, mais aussi plus largement dans la société allemande, une volonté d'assimilation avec en corollaire une négation des spécificités culturelles syriennes. Ce type de discours renvoie en miroir l'antienne xénophobe de l'« invasion » que professe le mouvement islamophobe et anti-migrant allemand PEGIDA. Au-delà de l'aspect polémique de ce discours, il me fait prendre conscience d'un répertoire de récits partagés par le milieu artistique installé à Berlin auquel je n'avais pas prêté attention.

Plusieurs artistes syriens (pas uniquement du monde du théâtre) me rapportent, inquiets, des cas de ce qu'ils considèrent comme des impostures artistiques. L'histoire est souvent la même : des réfugiés syriens, installés dans des petites bourgades, affirment être des artistes professionnels. Ils réussissent alors, selon les artistes rencontrés, à capter des subsides de la municipalité pour créer de prétendues œuvres qui ne sont pas à un véritable niveau artistique et diffuser ainsi une image négative de ce que peut être la production artistique syrienne. Ces imposteurs dépossèdent l'artiste de ressources vitales à son activité. Dans le discours des artistes, le faussaire s'appuierait sur deux paramètres pour mener à bien sa fraude : il profite d'une demande à laquelle la production artistique syrienne ne peut pas répondre ; il réussit à singer l'artiste syrien en raison de l'absence d'un domaine d'expertise. Le premier permet de pointer le statut de réfugié comme responsable. L'arrivée d'un grand nombre de demandeurs

d'asile en provenance de Syrie, qui remonte le corridor migratoire dans des conditions précaires et périlleuses (après la traversée en zodiac, il y a encore les barbelés, les chiens et les comités de vigilants qui organisent des traques), a provoqué une médiatisation intense de la figure du réfugié syrien. Une analyse comparative et quantitative de la couverture médiatique internationale entre les crises yéménite et syrienne repère un pic d'articles sur les réfugiés syriens en 2015, au moment de leur arrivée en Europe<sup>433</sup>. La figure du réfugié est également au centre de débats politiques et est instrumentalisée par des courants d'extrême droite islamophobe, comme l'AFD (*Alternative für Deutschland*, créé en 2013) qui parvient en 2017 à entrer au Bundestag dans le contexte de cet accueil massif de populations réfugiées. Les artistes considèrent qu'ils bénéficient d'une visibilité liée à la fois à leur statut d'exilé mais aussi à leur nationalité syrienne, ce qui brouille les modalités de la reconnaissance artistique, l'émergence de pseudo-artistes syriens en étant la preuve. Ceci est pour eux corrélé avec la disparition d'une expertise sur la production syrienne, conséquence de l'apparition d'un nouveau public non arabophone. Ce dernier est incapable, dans la vision de plusieurs des personnes interrogées, de saisir les enjeux de l'art syrien : il est même ignorant. Les artistes déplorent un manque de *critique* artistique en Allemagne. Par contraste, je n'entends pas ce reproche formulé par les artistes rencontrés installés à Paris. Ainsi, ce manque découle de l'absence d'un milieu préexistant à l'installation de 2014 qui aurait pu faire office d'intermédiaire entre les artistes arrivant et l'audience.

Les professionnels syriens s'installent donc dans un espace incapable de reconnaître les statuts d'artistes qu'ils ont pu gagner en Syrie ou dans l'exil. C'est d'autant plus important pour le monde du théâtre que la barrière de la langue fait obstacle à l'évaluation de leur production. Pour les producteurs d'art il s'agit donc très vite de défendre une autonomie-spécificité du travail artistique face à des activités liées à l'exil et au statut du demandeur d'asile. Mais contrairement à l'installation au Liban, ce n'est pas l'utilisation de l'art comme outil thérapeutique ou social que subventionne le monde de l'action humanitaire qui menace la création artistique syrienne, c'est l'identité même de l'artiste syrien qui est remise en cause par sa proximité avec la figure du réfugié. Les artistes adoptent des stratégies personnelles et professionnelles de distinction qui soulignent une appartenance syrienne sans les faire percevoir comme réfugiés.

---

<sup>433</sup> Amanda Guidero et Maia Carter Hallward, *Global Responses to Conflict and Crisis in Syria and Yemen*, Cham : Springer International Publishing, 2019, p. 62.

Par ailleurs, ce chapitre s'appuie sur une seconde constatation qui réside dans le maintien d'un lien fort avec les différents lieux de l'exil et de l'art syrien. Les artistes ne rompent pas leurs relations antérieures et continuent de se définir les uns vis-à-vis des autres. Très peu de noms allemands surgissent dans les discussions. Cette remarque est à nuancer d'abord par la proximité temporelle de l'enquête avec l'arrivée à Berlin, ensuite par le biais que le sujet même de cette enquête induit : mes questions portent sur les artistes *syriens* dans l'exil. Mais au final, ce chapitre procède de l'hypothèse générale de la reconstitution d'un champ artistique dans l'exil au moment de l'investigation. Sans pouvoir présumer de sa longévité ou de sa relation future avec le champ national, il est, sans aucun doute, source de modifications profondes dans la création artistique syrienne. D'autres cas d'exils intellectuels confirment ce processus d'émergence d'un champ artistique dans l'exil qui exerce à terme un impact sur le champ d'origine. L'exil des militants kurdes en Suède dans les années 1980 dynamise une production littéraire en kurmanci qui avait émergé deux décennies plus tôt en Turquie<sup>434</sup>. En effet, l'installation de ces derniers en Europe provoque deux transitions : à la fois dans la langue employée (du turc au kurde) et dans l'engagement littéraire des militants. Le contexte suédois permet l'émergence de nouveaux genres littéraires et la création d'institutions spécifiques comme des journaux littéraires. À partir des années 1990, la Suède, qui a été un centre d'innovation pour la littérature en langue kurde perd sa place avec le développement d'espaces pour la littérature kurde en Turquie. Ainsi, à l'instar de la position de Meerzon vis-à-vis du théâtre en exil<sup>435</sup>, je considère le paradigme de l'exil berlinois comme une opportunité créative malgré la situation de parfaite altérité dans laquelle se retrouvent les artistes syriens.

L'hypothèse d'un champ artistique syrien en Allemagne n'est pas explorée au moyen d'une analyse institutionnelle comme cela a été le cas pour Beyrouth, mais par l'appréciation d'un *sens du jeu* artistique qui se redéfinit à Berlin et qui est identifiable dans les discours des artistes. Ces récits, lorsqu'ils portent sur l'insertion de la production culturelle syrienne dans le contexte allemand ou sur l'identité artistique, véhiculent des schèmes de perception partagés qui traduisent la reconstruction du *sens du jeu*. Le regroupement de ces récits permet de faire émerger des pôles créatifs différenciés et donc d'esquisser une première structuration du champ. En effet, ils reflètent l'apparition de concurrences artistiques directement liées au contexte migratoire. À travers ces *narratives*, il est possible d'observer une triple logique de réfraction de l'exil dans le milieu artistique syrien. L'exil dévoile d'abord des mécanismes perturbés de

---

<sup>434</sup> Scalbert-Yücel, Clémence, « Emergence and Equivocal Autonomization of a Kurdish Literary Field in Turkey », *Nationalities Papers*, 40, n° 3, 2012, p. 362.

<sup>435</sup> Meerzon, Yana, *Performing Exile, Performing Self*, London : Palgrave Macmillan, 2012, p. 8.

reconnaissance et d'entrée dans une carrière artistique. Il devient ensuite un enjeu de définition artistique car pourvoyeur de capital économique et symbolique. Enfin, les enjeux autour du statut d'artiste-demandeur d'asile permettent de discerner une hiérarchie artistique qui devient visible dans la dynamique même du déplacement. Cette triple logique est abordée ci-dessous à travers l'analyse de plusieurs trajectoires artistiques. D'abord avec une figure-phénomène de la littérature syrienne qui est régulièrement décriée par le milieu de mon enquête, puis à travers l'émergence d'un pôle littéraire original, et enfin en menant une observation croisée des enjeux de définitions et de statuts que me proposent les artistes.

## **1 L'exil comme porte d'entrée dans le champ : le cas de Aboud Saeed**

« Pour ceux qui continuent de se demander qui est Aboud Saeed :

Je suis Aboud Saeed. Je vis à Manbij où les jeunes filles ne vont pas aux cafés et où l'on ne trouve pas d'immeuble dépassant les quatre étages...

Chaque fois que je demande à mon neveu de dire « Allahu Akbar », il me répond « C'est mal ! ». À l'école, je m'asseyais au dernier rang. À l'université, j'ai rencontré une fille non voilée qui possédait un portable avec Bluetooth... Elle avait appelé son téléphone Catwoman. Pour elle, j'ai appelé mon mobile « Miaou » mais malgré ça elle s'en foutait. Je travaille comme forgeron, soit : marteau, ponceuse et clé de douze... Je dors avec sept frères dans la même chambre où je n'ai pas de placard. C'est pour ça que je cache mes lettres intimes dans le poulailler. La poule pond parfois sur un « je t'aime » et d'autres fois défèque sur les postscriptums. Ma mère ne sait pas cuisiner les lasagnes. Jusqu'à l'année dernière je pensais que le croissant était un met de riche qui se mange avec une fourchette et un couteau. Chaque nuit je rêve que je suis Hannibal Lecter et que sur la table devant moi repose le cerveau de la fille que j'aime. Dans le bus je m'assieds dans le siège face à ma voisine, les seuls avions que j'aie vus dans ma vie sont des avions de guerre.

Je dérive l'électricité directement du pylône électrique et fais payer ma facture internet à une jeune bourgeoise. Dans le quartier, les enfants se moquent du grain de beauté sur mon front et mon grand frère ne comprend pas que je suis un poète... Quant à mes cousins, si par malheur ils apprenaient que je suis poète ils me poursuivraient en tambourinant sur des casseroles et des boîtes de conserves comme si j'étais l'idiot du village. J'ai un crayon à papier avec lequel je gribouille parfois et que je taille au couteau. Le dernier stylo bleu, cher, on me l'a offert et il a coulé dans la poche de la chemise. Dans les mariages, je m'assieds à côté du musicien ; dans les tentes de funérailles, je suis celui qui sert le café amer ; dans les cafés, ma table est

toujours celle des fauchés... Je suis Aboud Saeed, je caresse le cou de l'animal qui vit en moi pour le dresser comme un loup aveugle.<sup>436</sup> »

Lors de l'enquête berlinoise, un nom revient sans cesse dans le discours des artistes. Encensé par certains, condamné par d'autres, Aboud Saeed ('Abbūd Sa'īd) est au centre d'une controverse extrêmement féconde pour l'analyse. Auteur né en 1983, parfaitement étranger au monde des diplômés de l'ISAD et plus généralement de la culture damascène, ses livres rencontrent un certain succès en Allemagne. Ils sont relayés dans la presse nationale de premier plan comme *Die Zeit*, *Die Frankfurter Allgemeine Zeitung* ou encore *Der Tagesspiegel*. Aboud Saeed exerce le métier de forgeron et réside à Manbij, une ville au nord de la Syrie. Il explique commencer à écrire entre 2011 et 2012 sur sa page Facebook nouvellement créée<sup>437</sup>. Sur ce point les versions qu'il donne divergent, mais il faut retenir qu'il se lance dans l'expérience d'une écriture littéraire sur Facebook après le déclenchement de la révolution. Il rédige dans une langue simple et sarcastique des billets égocentrés sur des détails de sa vie quotidienne dans une ville libérée de la tutelle du régime mais qui connaît plusieurs phases de lutte. Il enchaîne sur des sujets comme les chaussettes de sa mère, son dernier flirt en ligne, son paquet de cigarettes et écrit des maximes absurdes. Il fait partie d'un ensemble de productions écrites, sonores et visuelles « amateurs » qui fleurissent avec le printemps syrien et l'espace de liberté qui apparaît<sup>438</sup>. Ses écrits en ligne rencontrent un écho auprès de personnes proches des milieux de la culture syrienne, qui me signalent suivre sa page depuis sa création. Le poète Luqman Derki (Luqmān Dayrkī, né en 1966) qui animait les soirées poétiques de Bayt al-Qaṣīd à Damas, connu pour son côté provocateur, est un des premiers soutiens de Aboud Saeed. Ses écrits arrivent à Sandra Hetzl, une jeune traductrice allemande (née en 1980) qui suit les évolutions de l'écriture syrienne depuis Beyrouth. Elle propose alors à Saeed de traduire quelques-uns de ses billets en allemand. Elle soumet par la suite un projet de traduction et publication d'un livre à HBS-Liban. *Der klügste Mensch im Facebook* paraît en mars 2013 aux éditions Mikrotex<sup>439</sup>, il sort dans sa version anglaise, *The Smartest Guy on Facebook*, en octobre de la même année et chez le même éditeur. Le livre rassemble des billets publiés sur Facebook entre décembre

---

<sup>436</sup> Sa'īd, 'Abbūd, *'Abbūd Sa'īd*, Beyrouth : Nawfal et Hachette Antoine, 2016, p. 195 [ma traduction].

<sup>437</sup> Entretien avec Aboud Saeed, juin 2016, Berlin.

<sup>438</sup> J'ai pu ainsi commenter et traduire les chroniques humoristiques d'un jeune Aleppin, Abd Al-Wahhab Malla. Dubois, Simon, « Les chroniques détonantes de Abd al-Wahhāb Mallā (1) Le Califat Islamique », Paroles Syriennes (blog), 9 janvier 2014. <https://blogs.mediapart.fr/edition/paroles-syriennes/article/090114/les-chroniques-detonantes-de-abd-al-wahhab-malla-1-le-califat-islamique> ; « Les chroniques détonantes de Abd al-Wahhāb Mallā (2) Le "Tashwīl" », Paroles Syriennes (blog), 21 mars 2014. <https://blogs.mediapart.fr/edition/paroles-syriennes/article/210314/les-chroniques-detonantes-de-abd-al-wahhab-malla-2-le-tashwil>.

<sup>439</sup> Saeed, Aboud, *Der klügste Mensch im Facebook*, traduit par Sandra Hetzl, Mikrotex : Berlin, 2013.

2011 et février 2013, sélectionnés par l’auteur et la traductrice, présentés par ordre chronologique. Il est le premier projet d’une réflexion éditoriale portée par Sandra Hetzl qui se matérialise dans le collectif 10/11, qu’elle fonde à la suite, qui promeut et traduit une littérature arabe non institutionnelle et en dehors des sentiers balisés<sup>440</sup>. Ce collectif est composé de traducteurs et de Nikola Richter qui fonde en 2013 la maison d’édition Mikrotex qui reçoit en 2014 le prix du Young Excellence Award décerné par le Börsenverein des Deutschen Buchhandels (l’association des éditeurs et libraires allemands, fondée en 1825). La maison s’appuie sur une politique éditoriale originale qui favorise une publication électronique de courts eBooks de genres divers (fiction, non-fiction, poésie, essai). Les auteurs sont retenus pour avoir adopté avant tout une pratique de l’écriture en ligne. Aboud Saeed est un de leurs premiers titres<sup>441</sup>. Mikrotex propose un format électronique du livre et une version papier à petit prix (126 p., 10 euros, format poche) qui est indiqué comme épuisée sur le site de la maison d’édition<sup>442</sup>.

Le premier livre de Saeed est traduit et publié en Allemagne alors qu’il vit encore à Manbij ! Un documentaire sur l’auteur est diffusé en mai 2013 par la chaîne de télévision fédérale ZDF<sup>443</sup>. Le réalisateur est parti à sa recherche directement à Manbij et le décrit comme le « Bukowski syrien » en raison de la simplicité et la crudité de son style et au vu du succès qu’il rencontre auprès du lectorat allemand. À la fin de l’année, il réside quelques mois en Turquie où les autorités consulaires allemandes lui proposent un visa. Saeed raconte avoir accepté partir sur les conseils de Luqman Derki. Il s’installe en 2014 à Berlin. Son livre est porté sur scène sous forme de lectures, mais aussi adapté en pièce de théâtre. En novembre 2015, c’est dans une mise en scène de Karim Chérif qu’il est joué au Ballhaus Naunynstrasse. L’année suivante, c’est au Freies Theater Hannover que ses écrits sont mis en scène. Fort de la renommée acquise à la suite de son premier livre, il est sollicité pour écrire des billets réguliers traduits et publiés dans des journaux allemands comme *Der Tagesspiegel* ou *Die Tageszeitung* (quotidien national à petit tirage), mais aussi dans *Vice*-Allemagne. Lors de notre rencontre, son livre a été traduit

---

<sup>440</sup> Cf. la déclaration d’intention sur la page du collectif disponible à l’adresse : <http://teneleven.org/literary-agency/> [consultée le 4 mars 2019].

<sup>441</sup> Dodd, Ramon, « The New Publisher: Mikrotex Finds Beauty in Short Text », *The Writing Platform*, 20 janvier 2014, disponible à l’adresse : <http://thewritingplatform.com/2014/01/the-new-publisher-spam-and-facebook-as-literature-german-digital-publisher-mikrotex-finds-beauty-in-short-text/> [consultée le 2 juillet 2019].

<sup>442</sup> Cf. la page du site web sur l’ouvrage en allemand à l’adresse : <https://www.mikrotex.de/book/aboud-saeed-der-klugste-mensch-im-facebook-statusmeldungen-aus-syrien/> [consultée le 2 juillet 2019].

<sup>443</sup> Le reportage, diffusé dans l’émission de la ZDF *Aspekte*, est disponible sur le site du reporter Alexander Buehler à l’adresse : <http://alexanderbuehler.info/aspekte-aboud-saeed/>. Le reportage est repris en français en 2015 dans l’émission *Tracks* sur Arte disponible sur la plateforme vidéo YouTube à l’adresse : [https://www.youtube.com/watch?v=DZ\\_X4rFldH8](https://www.youtube.com/watch?v=DZ_X4rFldH8) [consultée le 4 mars 2019].



en huit langues et l’auteur s’apprête à faire une tournée promotionnelle au Brésil. Il affirme être en mesure de vivre de sa production littéraire. Il reçoit en 2015 le premier prix (sur 343 projets examinés) de la municipalité berlinoise pour un roman traduit en allemand. Il publie ainsi en juin 2015 *Lebensgroßer Newsticker*, un recueil de récits courts dans lequel il revient sur son enfance dans la Syrie baathiste, sa vie de travailleur puis son départ en Turquie après la révolution et son installation en Allemagne. Il est traduit en allemand par Hetzl et uniquement disponible dans cette langue en édition électronique chez Mikrotex<sup>444</sup>. La version papier est co-éditée par Spector Books, une maison d’édition à Leipzig. L’auteur a également reçu en 2015 une bourse de production dans le cadre de la deuxième campagne d’Ettijahat. Il n’existe pas à proprement parler d’édition arabe de son premier livre. On retrouve également quelques-uns de ses *posts* en arabe (et en anglais pour la version anglaise du livre) dans *Sūriyā tataḥaddat* (*Syria speaks*) une publication réunissant des expressions artistiques syriennes de la révolution<sup>445</sup>. En 2015, paraît un livre sous le titre *‘Abbūd Sa’īd*, aux éditions Nawfal et Hachette-Antoine. Le texte est un mélange de ses deux livres publiés et ne présente pas la structure caractéristique que la traductrice a adoptée pour son premier livre (et qui est respectée dans la version anglaise)<sup>446</sup>.

« January 5, 2012, 1:58 am

Dreams burn fat. That’s why I’m so skinny.

52 Likes

January 5, 2012, 2:36 am

Blood spilled down my wall / after I added a friend who carried a gun.

49 Likes

January 7, 2012, 2:12 pm

“You think you’re Baudelaire?” she says to me. I ask: “Who’s Baudelaire, a poet? / fuck / history created them, these people / Homs is more important than Troy. And Abdel Baset Al-Sarout is braver than Guevara. And I am more important than Baudelaire.” She laughs. She thinks I’m joking.

65 Likes

---

<sup>444</sup> Saeed, Aboud, *Lebensgroßer Newsticker: Szenen aus der Erinnerung*, traduit par Sandra Hetzl, Mikrotex : Berlin, 2015.

<sup>445</sup> ‘Umarayn, Zāhir, Mālū Hālāsā et Nawwāra Maḥfūd (dir.), *Sūriyā tataḥaddat : al-ṭaqāfa wa-l-fann min aḡl al-ḥurrīya*, Bayrūt : Dār al-Sāqī, 2014, p. 284-289.

<sup>446</sup> Ce qu’elle défend dans la postface de la version anglaise : Saeed, Aboud, *The Smartest Guy on Facebook. Status Updates from Syria*, traduit par Yusuf Sabeel, Sandra Hetzl et Nik Kosmas, Berlin : Mikrotex, 2013.

January 8, 2012, 2:33 pm

If Khalid Bin Waleed is the unsheathed sword of God / then I must be God's tattered pocket.

55 Likes.<sup>447</sup> »

Plusieurs artistes syriens, issus de notre milieu d'enquêtés installés à Berlin, le voient comme une imposture littéraire. Il est d'abord attaqué sur son style littéraire avec des considérations du type « ce n'est pas de la littérature (*adab*) ». Il est vrai que ce type d'écriture n'est pas courant en Syrie, elle est perçue sans style et dans une langue vulgaire, sans buts ni directions. L'auteur répond avec provocation : « J'écris uniquement pour que mes doigts ne gèlent pas de froid<sup>448</sup> ». Cette accusation d'écrire mal, pour rien, traverse l'histoire de la littérature moderne et contemporaine arabe. Dans sa préface à la première édition non censurée de *Tilka al-Rā'iḥa* (1987), Sonallah Ibrahim rapporte comment la description, qualifiée de *physiologique* par un critique, du geste masturbatoire de son personnage suffit à faire condamner son livre pour faute de mauvais goût<sup>449</sup>. Si pour beaucoup d'artistes syriens Saeed est drôle dans ses billets et a sa place sur Facebook, il ne mérite pas d'être publié. Aboud Saeed est très conscient de son évaluation négative par ses pairs, à qui il oppose un discours de non-littérature en s'appuyant sur sa compréhension de la Culture qui doit toucher le plus grand nombre :

« Au niveau de l'écriture, de la littérature et du texte, j'ai un problème. Jusqu'à présent, je ne sais pas si ce que j'écris c'est de la littérature ou pas. Même les gens qui me soutiennent et qui me disent « c'est de la littérature » ne sont pas sûrs à cent pour cent. Ce n'est pas quelque chose de connu, il n'y a pas de bases fixes. Mon écriture est simple, c'est direct sur ma page, n'importe quoi à propos de n'importe quel détail, dans une langue simple, satirique et sans retenue. Je ne sais pas si c'est du texte libre ou de la poésie, je ne sais vraiment pas. On a besoin d'une langue qui s'accorde avec la révolution technologique. Celui qui a un smartphone dans le métro ou le train veut lire un post court qui le fasse rire, que ça lui plaise ou non. Il ne va pas lire un article sur la mondialisation. Pour cette utilisation rapide, il faut donc une langue qui convienne, et c'est dans cette langue que j'écris. Tu la lis et tu pars. [...] Il y a des gens qui prennent les choses avec sérieux et qui ont des avis lourds et tranchants : ça c'est de la littérature et ça non. Moi j'ai souffert de cette opinion. J'écris sur ma mère qui est un personnage présent dans ma vie, qui est partout. Il y a des gens qui considèrent qu'il faut écrire sur beaucoup de choses avant que ça devienne de la littérature. Je veux écrire toutes les cinq minutes sur ma mère puis sur la fumette puis arrêter et écrire une blague, et deux minutes plus

---

<sup>447</sup> *Ibid.*

<sup>448</sup> Sa'īd, 'Abbūd, *'Abbūd Sa'īd*, Bayrūt : Nawfal et Hāshīt Anṭwān, 2016, p. 141 (ma traduction).

<sup>449</sup> Sonallah, Ibrahim, *Cette odeur-là*, traduit par Richard Jacquemond, Arles : Actes Sud, 1992.

tard un poème d'amour. L'écriture simple et libre, c'est elle que je vois comme la langue de notre époque<sup>450</sup>. »

Saeed répond à ses détracteurs en expliquant qu'il ne cherche pas à être reconnu comme un auteur de littérature. Il éclaire un des enjeux du débat qui est la position sociale même du littéraire dans l'imaginaire artistique syrien. C'est une activité perçue comme noble qui s'appuie sur un rôle de pionnier et qui permet la prise de conscience du lecteur. À l'inverse, il fait ici l'apologie d'une écriture en phase avec son temps, rapide, que ce soit au niveau de la production ou des changements thématiques. Son discours reflète parfaitement la politique du pôle éditorial allemand qui le publie. Hetzl remarque que Saeed a réussi à s'emparer de Facebook non seulement comme une plateforme de diffusion, et rejoint ainsi d'autres auteurs installés du champ littéraire syrien, mais qu'il en a fait l'objet même de son écriture, installant par la pratique une théorie de l'écriture Facebook<sup>451</sup>.

Un second niveau de critique réside dans l'image qu'il fabrique de la Syrie. Au vu de cette nouvelle audience allemande, la vision qu'il dépeint du pays est perçue par les artistes comme ne se cantonnant pas au domaine littéraire. Ce qui est problématique car il conforterait le lecteur allemand dans son orientalisme supposé en lui offrant une image crasse et malpropre de la Syrie. Pour une partie de ce milieu artistique en exil, Aboud Saeed fait l'éloge de l'ignorance et ça plaît ! La présentation de son personnage, au début de ce chapitre, est impitoyable dans sa description de la province syrienne. Les détracteurs de Saeed lui reprochent d'ignorer le contexte de réception qui est par définition celui d'un Occident observant l'autre bord de la Méditerranée. Cette critique existe également hors du monde artistique, on la retrouve par exemple dans la condamnation par Laurent Bonnefoy, chercheur au CNRS, du roman graphique et autobiographique de Riad Sattouf *L'Arabe du futur* (2014)<sup>452</sup>. La description de la Syrie que le dessinateur construit à partir de ses souvenirs d'enfance se prête parfaitement à une réappropriation raciste dans le contexte actuel français. Alors que le chercheur reproche au dessinateur entre autres de ne pas connaître grand-chose à la Syrie, le milieu artistique en Allemagne blâme Saeed pour ne pas avoir saisi les enjeux du statut d'auteur syrien à succès face à un lectorat étranger. D'ailleurs, la réception de son livre en arabe est plutôt favorable dans la presse arabe qui souligne à plusieurs reprises l'aspect hétérodoxe d'une telle écriture : le

---

<sup>450</sup> Entretien avec Aboud Saeed, juin 2016, Berlin (ma traduction).

<sup>451</sup> Postface de Sandra Hetzl à la version anglaise.

<sup>452</sup> Bonnefoy, Laurent, « "L'Arabe du futur" ou la force des préjugés » [en ligne], *Orient XXI*, 23 janvier 2015, disponible à l'adresse : <https://orientxxi.info/lu-vu-entendu/l-arabe-du-futur-ou-la-force-des-prejuges.0784>.

critique de *Al-Nahār* évoque ainsi une « écriture nue »<sup>453</sup>. Les enjeux autour d'une telle œuvre ne sont donc pas les mêmes en Allemagne que dans le monde arabe.

La controverse avec le milieu artistique syrien dépasse toutefois le simple problème du thème et du dicible et touche au contexte de l'édition du livre. Dans la postface de *The Smartest Guy on Facebook*, Sandra Hetzl explique que la révolution de 2011 l'incite à s'impliquer pour ce pays qu'elle côtoie depuis 2006 notamment en faisant office de « mégaphone ». Cette logique d'amplification fait parfaitement écho à la terminologie de Casanova qui parle de ces intermédiaires littéraires internationaux comme étant des « cambistes »<sup>454</sup>. La traductrice allemande participe à l'accumulation d'un nouveau type de capital artistique dans un espace non arabophone qui a permis à Saeed de quitter légalement la Syrie puis de continuer à produire en Allemagne. Or, c'est précisément ce circuit de reconnaissance qu'emprunte l'auteur qui est insupportable pour certains. Un des critiques acharnés de Saeed explique que si un mouvement de traduction vers l'allemand est souhaitable, il faut que les textes choisis passent d'abord l'épreuve d'un lectorat arabe. Il pointe par là l'apparition d'un nouveau public peu apte à reconnaître l'ancien système de valeurs artistiques au travers duquel ils se définissent. La redéfinition des limites du champ induite par le déplacement en Allemagne fait craindre aux artistes dotés d'un capital artistique initial, de par leur expérience ou leur formation, et considérés jusque-là comme la nouvelle génération, l'apparition d'une concurrence déloyale sous la forme d'artistes consacrés selon des modalités qui leur échappent.

## 2 Dynamique d'un renouveau littéraire

« Informations critiques.

Dans le cadre de la préparation de ma campagne pour obtenir le visa allemand, deux de mes amis se sont portés volontaires pour aller renifler les nouvelles et glaner des renseignements dans le secteur de l'ambassade allemande. Ils en sont revenus avec des informations importantes et sensibles qui révèlent que l'ambassadeur est des amateurs de fromage *deiri* [de la ville de Deir-Ezzor] et de viande de mouton. En ce moment même, un plateau de fromage ainsi qu'une épaule de mouton sont en train d'être préparés dans une des cuisines de Deir-Ezzor assortis de lait caillé. Les rapports indiquent que la femme de l'ambassadeur aime particulièrement cette préparation.

---

<sup>453</sup> Al-'Uwayṭ, 'Aql, « Man huwa 'Abbūd Sa'īd ? Al-kitāba al-šāfiyya » [Qui est Aboud Saeed ? L'écriture cathartique], *Al-Nahār*, 18/01/2016.

<sup>454</sup> Casanova, Pascale, *op.cit.*, p. 37.

#delicious\_german\_viza [en anglais dans le texte]

#visa\_délicieux.

[...]

Excuses présentées aux supporters de la Mannschaft.

Dans le cadre des préparatifs relatifs à ma campagne pour obtenir le visa allemand, la rétraction d'un quelconque support à l'équipe d'Argentine a été enregistrée devant huissier et doit être désormais considérée comme une erreur de jeunesse. Des excuses officielles seront présentées aux supporters de la Mannschaft pour le festival de coups et la torture que nous leurs avons infligés lors du Mondial.

#delicious\_german\_viza

#visa\_délicieux.<sup>455</sup> »

Le discours littéraire de Saeed fait écho à d'autres auteurs aussi traduits par Sandra Hetzl. De manière similaire, la traductrice repère Assaf al-Assaf (‘Assāf al-‘Assāf, né en 1976), un dentiste originaire de Deir-Ezzor. Assaf al-Assaf s'est installé en 2014 à Beyrouth et a entamé un *running gag* en relatant sur sa page Facebook ses échanges imaginaires avec l'ambassadeur d'Allemagne pour obtenir un visa. L'auteur – qui n'est pas dans cette démarche au moment de l'écriture des billets – inverse la situation de l'ambassade allemande à Beyrouth qui ne délivre plus de rendez-vous pour le visa qu'au compte-gouttes, et la transforme en une salle de réception officielle syrienne, avec canapés en éponge et bols de bonbons. Assaf al-Assaf rencontre la traductrice qui lui propose un projet de traduction dans la veine de ce qu'elle a fait avec Saeed<sup>456</sup>. *Abu Jürgen* paraît en octobre 2015<sup>457</sup>. Le livre est ensuite publié en anglais (*Abu Jürgen, the German Ambassador*) et en arabe (*Abū Yurgin : yawmiyyātī ma‘a al-safīr al-almānī*) en 2016 avec le soutien de Heinrich Böll Stiftung-Liban<sup>458</sup>. Préfacé par Ziad Majed (dans sa version arabe), politologue libanais professeur à l'Université Américaine de Paris et grand soutien à la révolution syrienne, *Abu Jürgen* est un ensemble de textes courts, de la taille de billets Facebook qui retracent avec humour la campagne (fictive) #DeliciousGermanViza (#*al-fīzā al-lazīza*) de l'auteur en vue d'obtenir un visa allemand. Il est amené à rencontrer Abu

---

<sup>455</sup> Al-‘Assāf, ‘Assāf, *Abū Yurgin : Yawmiyyātī ma‘a al-safīr al-almānī* [Abu Jürgen : Mes journées avec l'ambassadeur allemand], Beyrouth : Taḡammu‘ 10/11, 2016, p. 22 et 26 [ma traduction].

<sup>456</sup> Cf. l'interview de l'auteur sur les antennes d'Al-Jazeera le 10/10/2015 disponible sur YouTube à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=ax4vkO2D2v4> [consultée le 4 mars 2019].

<sup>457</sup> Alassaf, Assaf, *Abu Jürgen. Mein Leben mit dem deutschen Botschafter*, traduit par Sandra Hetzl, Berlin : Mikrotex, 2015.

<sup>458</sup> Le livre est disponible en téléchargement libre dans les deux langues sur le site web anglais et arabe de HBS-Liban à l'adresse suivante : <https://lb.boell.org/en/2017/01/26/launch-abu-jurgen-german-ambassador-and-i-and-invention-german> [consultée le 4 mars 2019].

Jürgen, l'ambassadeur allemand notamment autour d'un sandwich de falafel. Assaf al-Assaf obtient véritablement un visa pour l'Allemagne et s'installe à Berlin avec sa famille en octobre 2015.

« Lors de ma première tentative de m'engager sur la voie des papiers et des démarches administratives en Allemagne, mon sens du jeu vidéo a été un antidote puissant contre le désespoir. J'ai procédé avec les documents requis à chaque étape de la demande d'asile comme si c'étaient des missions à réaliser pour finir le niveau.

Parfois la situation me semblait être un jeu d'aventure où le joueur doit trouver une solution originale pour résoudre l'énigme en dialoguant avec beaucoup de personnages et en recherchant des objets susceptibles de l'aider. J'ai dû rassembler toute mon expérience à certaines étapes qui paraissaient complètement bloquées où, par exemple, vous devez, pour obtenir un papier, présenter un second document qui nécessite à son tour la présence du premier. Ne maîtrisant pas l'allemand, j'avais le jeu bloqué par défaut sur difficulté moyenne. Dans tous les jeux vidéo il y a des objets que vous devez ramasser pour faciliter votre progression. Par exemple les cubes qui contiennent des champignons ou des fleurs dans *Super Mario* qui vous font grandir ou vous permettent de tirer des boules de feu ; ou encore les machines à écrire que vous découvrez dans les recoins de la maison dans les premières versions de *Resident Evil* et qui permettent de sauvegarder votre avancement pour éviter de recommencer le niveau depuis le début si vous mourez. Avec les papiers et les démarches, les ami-e-s allemand-e-s matérialisent ce type d'objets. Ils consacrent de leur temps pour accompagner des gens comme moi dans les institutions étatiques et se chargent de la traduction. C'est le cas également avec la découverte de fonctionnaires qui parlent anglais, ce qui procure un sentiment de joie comparable à l'obtention du Bazooka dans *Doom*. La plus belle surprise, c'est de tomber sur un ou une fonctionnaire qui ne parle pas anglais mais qui est assez avenant-e pour essayer de se faire comprendre avec des gestes.<sup>459</sup> »

Sandra Hetzl complète ses traductions de nouveaux auteurs syriens en publiant Rasha Abbas (Rašā 'Abbās, née en 1984)<sup>460</sup>. La traductrice n'a pas eu accès à son premier recueil de nouvelles, paru en 2008, c'est par son réseau de connaissances qu'elle commence à suivre l'auteure sur Facebook. À l'image de ce qui s'est déroulé dans les deux premiers cas, à la suite de la traduction de ses billets, Sandra Hetzl lui propose un projet de publication d'un livre dans une veine humoristique avec le soutien de HBS-Liban. Pour Rasha Abbas, c'est une première que d'écrire un livre de ce type, elle est plutôt habituée aux nouvelles sombres et

---

<sup>459</sup> 'Abbās, Rašā, *Kayfa tamma iḥtirā' al-luġa al-almānīyya* [L'invention de la grammaire allemande], Beyrouth : Taġammu' 10/11, 2016, p. 85 [ma traduction].

<sup>460</sup> Cf. son encadré biographique en Chapitre VIII.

psychédélices, ce que sa traductrice ne découvrira qu'ultérieurement<sup>461</sup>. En mars 2016, son livre *Die Erfindung der deutschen Grammatik* (L'invention de la grammaire allemande) paraît chez Mikrotex<sup>462</sup>. À l'instar des publications précédentes, l'auteure est également la narratrice, elle relate des expériences exotiques, romancées ou imaginaires de son installation à Berlin sur un mode satirique. Ainsi son ami, avec qui elle visite la ville, l'incite à ne pas prononcer le mot *Jobcenter* (équivalent de Pôle emploi, qui gère la distribution des aides sociales pour les réfugiés) dans une conversation en arabe dans un espace public, car cela risquerait de provoquer la suspicion des Allemands à portée d'oreille. Elle remarque par la suite l'emploi chez les migrants de noms de code pour désigner l'institution. La parution de son livre en allemand bénéficie d'une couverture médiatique intense (pour citer des quotidiens nationaux : *Der Tagesspiegel*, *Der Freitag* ou encore *Süddeutsche Zeitung*) dont l'auteure s'étonne. Elle participe en juin 2016 à un panel autour de l'écriture et l'exil au Studio Я du Gorki<sup>463</sup>. *Kayfa tamma ihtirā' al-luġa al-almānīyya*, la version arabe de son livre, paraît quelques mois plus tard<sup>464</sup>. À la différence du texte initial qu'elle a fourni à la traductrice et qui était dans une langue standard, simplifiée en vue de la traduction, le texte arabe est retravaillé avec un ami rédacteur avec lequel elle explique hausser le niveau de la langue employée. Elle a dû également rajouter des définitions pour le vocabulaire arabo-germanique couramment utilisé par les Syriens installés à Berlin comme le « *is bān* » (S-Bahn, le RER berlinois). Ainsi, au-delà du titre qui peut interpeller un lecteur allemand, c'est l'attitude créative même de l'auteur qui change. Elle adapte et oriente consciemment sa production vers son nouveau public. En avril 2018 paraît *Eine Zusammenfassung von allem was war*, un recueil de nouvelles qui reprend ses différents textes parus dans plusieurs quotidiens arabes<sup>465</sup>. C'est la traduction de *Mulahḥaṣ mā ġarā* (Résumé de ce qui s'est passé) publié en arabe en 2017 chez al-Mutawassit<sup>466</sup>, un éditeur syrien installé depuis 2015 à Milan qui publie en arabe de la littérature contemporaine arabe et traduite en arabe.

Rasha Abbas n'identifie pas sa réussite uniquement à sa position créative qui fait écho au contexte politico-social de l'arrivée en grand nombre de Syriens, ce qui entraîne une demande

<sup>461</sup> Entretien avec Rasha Abbas, juin 2016, Berlin.

<sup>462</sup> Abbas, Rasha, *Die Erfindung der deutschen Grammatik*, traduit par Sandra Hetzl, Berlin : Mikrotex, 2016.

<sup>463</sup> Un enregistrement vidéo de l'événement est disponible sur YouTube à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=2xq9n60mpPc> [consultée le 30 juin 2019].

<sup>464</sup> Le livre est également disponible en téléchargement libre dans les deux langues sur le site web anglais et arabe de HBS-Liban à l'adresse suivante : <https://lb.boell.org/en/2017/01/26/launch-abu-jurgen-german-ambassador-and-i-and-invention-german> [consultée le 4 mars 2019].

<sup>465</sup> Abbas, Rasha, *Eine Zusammenfassung von allem, was war: Erzählungen*, traduit par Sandra Hetzl, Berlin : Mikrotex, 2018.

<sup>466</sup> 'Abbās Raṣā, *Mulahḥaṣ mā ġarā*, Milan : al-Mutawwasit, 2017.

de connaissance de la part de la société allemande. « Le fait que ce soit un livre comique, c'est plus simple pour avoir du succès, c'est lu plus largement. C'est le type de livre que tu peux lire dans le métro<sup>467</sup>. » Sans que les deux auteurs se considèrent comme proches stylistiquement, elle voit, à l'instar de Saeed, une adéquation entre la langue employée et un nouveau contexte de lecture. Elle pousse l'analyse plus loin en pointant le manque d'une littérature qu'elle qualifie de *light* (légère) dans la littérature syrienne, c'est-à-dire comme la science-fiction, le policier ou la littérature satirique qui existent pourtant dans d'autres pays arabes. Elle désigne l'école du réalisme comme étant le cadre légitime de l'écriture syrienne et voit dans les nouveaux écrits après 2011 la perpétuation des mêmes caractéristiques.

« Sans le vouloir, même lorsque tu écris des textes contre le régime, les traits de ton écriture n'ont pas changé ! Seul le sujet a changé. Ce sont des caractéristiques qu'on t'a apprises à l'école, qu'on a encouragées. C'est quelque chose d'effrayant et j'espère que ça va évoluer. Tu écris contre le régime mais dans sa langue. Tu utilises la même langue ! Pour moi c'est peut-être déjà trop tard. Il y aura plus d'occasions pour les nouveaux auteurs qui sont dans la vingtaine et qui commencent seulement à écrire. Je ne pense pas que ça me concerne uniquement. Je crois que c'est un devoir à accomplir. Il faut faire ce travail et présenter quelque chose de nouveau. C'est pour ça que j'accepte de me lancer dans n'importe quelle autre expérience, même si elle semble folle, peu sérieuse ou sans aucune portée.<sup>468</sup>»

Rasha Abbas exprime ce besoin de réformer l'écriture littéraire comme un devoir lié à la révolution. Lorsqu'elle évoque l'écriture, ce n'est pas uniquement en termes de procédés stylistiques mais également la posture créative de l'auteur. Par exemple, elle ne croit pas en une littérature à message. Elle se démarque ainsi du credo, souvent mis en avant par des auteurs révolutionnaires, de l'utilisation de l'écriture comme arme de résistance. Elle rapporte cette position à ce même cadre stylistique et romanesque qui a été figé sous la dictature. Elle adosse son projet littéraire à une volonté politique et porte ainsi un véritable discours de rupture.

Ce trio d'auteurs, bien que se démarquant les uns des autres stylistiquement, forme un renouveau de la production littéraire syrienne en exil. La reconnaissance qu'ils obtiennent d'un nouveau public en dépit d'un déni d'entrée de la part d'artistes déjà installés dans le champ artistique, mais aussi l'articulation d'un discours critique envers les modalités de production dominantes, nous rapproche de la notion de la révolution en art. En effet, Pierre Bourdieu la décrit comme la somme de deux processus internes (écriture hétérodoxe, relation avec les autres

---

<sup>467</sup> Entretien avec Rasha Abbas, juin 2016, Berlin.

<sup>468</sup> *Ibid.*



auteurs) et externes (exil, nouveau public, langue) au champ<sup>469</sup>. Ainsi les auteurs portent un projet littéraire illégitime aux yeux des artistes installés, qui est reconnu grâce aux bouleversements des équilibres traditionnels du champ provoqués par un facteur externe. La position de l'intermédiaire allemand, à un pôle jeune et avant-gardiste de la littérature allemande traduite, renforce la logique de placement de ces littérateurs à la fois vis-à-vis du champ artistique syrien en exil et du lectorat allemand. La relation est évidemment ambivalente : Sandra Hetzl est reconnue comme *la* traductrice de la production littéraire syrienne à Berlin. Son site professionnel recense quatorze traductions de pièces de théâtre écrites entre 2013 et 2019 par des dramaturges syriens qui constituent le cœur de cette recherche<sup>470</sup>.

Les remarques faites à propos de ce trio d'auteurs prolongent la tendance qu'avait identifiée Richard Jacquemond dans la littérature égyptienne de l'apparition d'une littérature de *bestseller* avec comme exemple type le roman *'Imārat Ya 'qūbiyān* (*L'Immeuble Yacoubian*, 2002 [2006 pour la traduction française]) de Alaa Al Aswany<sup>471</sup>. Le chercheur identifie un ensemble de genres littéraires caractéristiques, dont la satire, de ce roman à grande diffusion porté par des auteurs relativement inconnus. Il dégage ensuite deux logiques d'écriture de la littérature satirique entre « réformisme » dans le sens d'une volonté de discipliner et « subversion » qui cherche à provoquer en passant outre les conventions sociales<sup>472</sup>. Pour ces auteurs de *bestsellers* syriens, la reconnaissance littéraire passe par l'étranger bien qu'elle prolonge une certaine reconnaissance en ligne par un lectorat syrien du pouvoir burlesque de leurs écrits, puisque Hetzl scrute cette production écrite en ligne par son réseau syrien. Si la littérarité du trio est contestée dans le champ artistique en exil, il y a une différence d'appréciation entre eux, Saeed étant le plus décrié. Il existe un gouffre thématique avec Abbas et Assaf qui offrent à leur lectorat allemand une description de la société allemande avec des yeux de réfugiés. La dimension réflexive intrinsèque pour l'audience allemande fait basculer leurs livres dans la dimension « réformiste » de la production satirique, ce qui est reconnu par le milieu artistique. En revanche, Saeed pose un œil critique sur sa propre société et sur l'espace en ligne. Ses écrits sont perçus comme nihilistes et c'est d'autant plus gênant qu'ils sont lus par une audience peu

---

<sup>469</sup> Bourdieu, Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, n° 1, 1991, p.33.

<sup>470</sup> Cf. son site web professionnel : <http://www.sandrahetzl.com/theaterubersetzung/> [consultée le 6 mars 2019].

<sup>471</sup> Jacquemond, Richard, « Satiric Literature and Other “Popular” Literary Genres in Egypt Today », *Journal of Arabic and Islamic Studies*, vol. 9, n° 16, 2016, p. 350. Disponible en ligne : <https://www.journals.uio.no/index.php/JAIS/article/view/4756> [consulté le 16 juillet 2019].

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 359.

à même de saisir une quelconque critique sociale (si tant est qu'il y en ait une). Saeed est dans une logique subversive et volontairement provocatrice.

L'exil syrien offre un remarquable réservoir créatif (ici par ses situations burlesques où la compréhension entre les individus est complètement perturbée). Ce glissement thématique est également remarquable dans d'autres domaines artistiques et notamment dans la dramaturgie syrienne qui sera abordée dans la partie suivante. Le franchissement de frontières géographiques déplace les frontières artistiques. Les artistes redéfinissent la plage des pratiques et thèmes légitimes en fonction de l'exil. Les outils de la sociologie de l'art, que j'utilise, tendent à ne percevoir qu'un aspect concurrentiel dans les enjeux de définition. Il ne faut pas oublier que, d'un point de vue émique, l'exil perturbe totalement la philosophie du créateur quant à sa place dans la société. Il est amené à interroger et à redéfinir le sens de sa pratique, catalysant ainsi un ensemble de discussions comme dans le cas de ce trio autour de la littérature.

Par ailleurs, Rasha Abbas refuse par principe d'être réunie avec Saeed ou al-Assaf malgré une traductrice et une maison d'édition communes. Elle fait valoir que rien ne les réunit en dehors de leur identité syrienne. Cette dernière est perçue comme surdéterminante dans le contexte allemand, elle ne renvoie pas qu'à une origine géographique mais également à un statut de réfugié. Elle ne souhaite pas être reconnue en sa qualité d'auteure-réfugiée. Elle aborde avec sarcasme la question du statut dans son livre :

« Aux débuts de l'exil massif des Syriens en Europe, beaucoup refusaient de reconnaître qu'ils comptaient déposer une demande d'asile ou qu'ils avaient sollicité un titre de séjour pour réfugiés. C'était particulièrement le cas dans les milieux considérés comme cultivés où l'asile était considéré comme honteux. Assez étrangement, tous les Syriens que je rencontrais au début me disaient qu'ils étaient là pour un visa de travail ou d'études, écartant ainsi l'éventualité d'une demande d'asile. Ils expliquaient par la même occasion qu'ils ne blâmaient pas les pauvres et ceux dans le besoin de faire une telle demande.

Une fois qu'on a dépassé l'omerta au sujet de l'asile et que c'est devenu un secret de Polichinelle, un autre type d'excès est apparu, qui donne lieu à une course à l'échalote : qui est moins réfugié que l'autre ? Il m'est arrivé d'entendre une discussion où l'un se targue d'avoir un titre de séjour de cinq ans car, dit-il, il a obtenu un statut d'invité et non de réfugié (alors qu'un tel statut n'existe pas). Il ne cherche en fait qu'à faire enrager son interlocuteur, qui a un titre de séjour de trois ans. L'autre cherche alors à marquer un point et rétorque par exemple que Dieu merci, lui, il travaille, il paie ses impôts et ne vit pas comme certains – sous-

entendu comme le premier – aux crochets du Jobcenter, grâce à quoi il obtiendra la nationalité plus rapidement que d'autres, et ainsi de suite.<sup>473</sup> »

### 3 Les enjeux d'une définition artistique

La description qu'offre Rasha Abbas du discours des intellectuels syriens face à la question de la demande d'asile fait parfaitement écho à mes observations. De nombreux artistes refusent d'être considérés comme réfugiés et me le formulent ainsi. Cependant, j'entrevois ce besoin de différenciation au sein même des récits de l'exil par les voies illégales, dites terrestres (*barr*, dénomination usuelle chez les Syriens pour désigner l'arrivée en Allemagne à pied). C'est généralement vécu comme un moment traumatisant : pour une de mes connaissances, le voyage est plus traumatisant qu'une expérience directe de la guerre. Plusieurs amis, diplômés de l'ISAD mais n'appartenant pas directement au milieu de mon enquête (de promotion plus récente), me décrivent le contraire. Un voyage digne d'un *road-trip* pour un jeune comédien qui me dépeint des rencontres et des échanges non verbaux avec les populations locales. Pour une scénographe c'est un moment d'inspiration artistique : elle en fait un projet de bande dessinée. Très médiatisé, le groupe de rock syrien Khebez Dawle (*hebez dawleh*, littéralement le pain d'État, c'est-à-dire produit dans les boulangeries d'État en Syrie) transforme son exil terrestre en tournée musicale, notamment en Croatie<sup>474</sup>. Ils brandissent au cœur même d'un déplacement périlleux, voire traumatique, et exceptionnel leur statut d'artistes et se différencient des autres migrants.

Dans un premier temps, il est facile d'y percevoir une volonté de distinction sociale d'une « masse » de migrants : ils forment une élite artistique, ce que Rasha Abbas décrit ci-dessus. Toutefois, penser cette polémique en termes artistiques, en observant comment et par qui elle est portée, permet d'ébaucher un champ en restructuration. Il s'agit d'observer la diffraction de l'exil dans la logique artistique syrienne, non plus au niveau de l'affaissement des barrières du champ comme cela a été illustré avec les auteurs précédemment évoqués, mais autour des enjeux de l'activité artistique et des définitions individuelles. En effectuant ces recoupements, ce qui suit permet de saisir que la lutte autour de l'identité artistique syrienne à Berlin reflète

---

<sup>473</sup> 'Abbās, Rašā, *Kayfa tamma ihtirā' al-luġa al-almānīyya*, op.cit., p. 53 [ma traduction].

<sup>474</sup> Larsson, Naomi, « How One Group of Refugees Turned Their Plight into a Musical Tour », *The Guardian*, 16 décembre 2015, disponible à l'adresse : <https://www.theguardian.com/global-development-professionals-network/2015/dec/16/refugees-musical-syrian-rock-ban-khebez-dawle> ; ou encore un reportage de l'AFP sur le groupe disponible sur YouTube à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=mcFCuaJxO3g> [consultée le 5 mars 2019].

des méthodes d'accès différentes aux ressources nécessaires à la poursuite d'une activité créatrice. Deux ensembles sont schématiquement distingués. D'abord ceux qui mobilisent ces ressources par le « bas », par le local, en s'inscrivant dans les logiques locales du champ artistique et en acceptant *de facto* une identité d'artiste-exilé. Par opposition, les artistes qui réfutent tout statut de réfugié, jusque dans sa dimension administrative, bénéficient d'une reconnaissance artistique antérieure suffisante pour se dégager des opportunités créatrices. Ils perçoivent alors leur exil allemand comme la continuité d'une bohème artistique, condition ordinaire de l'artiste contemporain, qu'ils ont initiée à Beyrouth.

Buchholz dans son extension théorique du modèle bourdieusien permet de pousser ce constat plus loin<sup>475</sup>. Elle postule l'existence d'un champ *global* de l'art contemporain en adaptant l'outillage théorique de Bourdieu et propose une extension de la notion d'autonomie relative d'un champ pour parler d'autonomie *verticale* caractéristique de ce champ global, c'est-à-dire une autonomie des logiques de ce dernier vis-à-vis de celles des champs artistiques locaux. Les artistes syriens relevant de la deuxième catégorie, ceux qui refusent jusqu'au statut administratif de réfugié, revendiquent précisément cette autonomie vis-à-vis des enjeux locaux d'une définition artistique syrienne dans le champ allemand. Cette considération entraîne la formulation de l'hypothèse d'une insertion, préalable à leur installation berlinoise, de ces artistes dans un espace mondial de reconnaissance artistique qui par corollaire les détache des logiques du champ local. Ainsi, l'exposé qui suit présente et catégorise les artistes en deux ensembles distincts, qu'il convient néanmoins de lire comme des catégories idéal-typiques qui décrivent des trajectoires individuelles relativement perméables dans la réalité.

### **3.1 S'insérer localement, devenir un artiste-exilé ?**

Dans leur pratique créative à Berlin, plusieurs artistes expliquent avoir dû s'adapter aux nouvelles conditions de réception. Rasha Abbas utilise par exemple une langue plus apte à être traduite. La contrainte linguistique apparaît au théâtre comme une première barrière. Sollicité à plusieurs reprises pour faire le *top*, c'est-à-dire gérer l'affichage des surtitres pour des pièces de théâtre en arabe, j'ai pu constater combien cette nouvelle injonction à la traduction avait du mal à être acceptée par le milieu théâtral syrien. Alors qu'elle est comprise à l'écrit, comme traduction littéraire, l'adaptation en sous-titres pose toujours problème. Les textes sont trop longs à lire, décalés, mal découpés ou encore ne reflètent pas le niveau de langue employé par

---

<sup>475</sup> Voir la discussion théorique autour de son modèle en introduction. Buchholz, Larissa, *op.cit.*, 2016, p. 41.

les acteurs quand bien même la production filmique dispose de règles précises qui encadrent la création de sous-titres. La question de la position de la traduction dans le dispositif scénique peine à intégrer les réflexions scénographiques. Ainsi l'adaptation du théâtre syrien à un public non-arabophone ne se situe pas uniquement au niveau langagier mais nécessite une reconsidération de l'ensemble de la mise en scène.

Similairement, Ayham Agha explique, lors d'une rencontre publique, avoir vu son statut d'acteur interprétant des classiques tel que Shakespeare évoluer vers celui d'un *performer* intervenant dans des installations<sup>476</sup>. Il défend par la même occasion la capacité de l'acteur à passer outre son incapacité à changer immédiatement de langue sur les planches en adaptant sa pratique corporelle. Ayham Agha n'a pas hésité à mettre en avant son identité syrienne et son statut d'exilé au Gorki. La place du théâtre à l'avant-garde allemande lui a apporté une véritable reconnaissance locale et confirme son statut dans le milieu artistique syrien. Il n'est pas dans un processus de « dévalorisation » artistique, il profite au contraire d'un changement de « taux » de conversion de son capital artistique lié aux évolutions du théâtre allemand. L'orientation vers les ressources locales n'est donc pas forcément synonyme d'une dépréciation symbolique de son statut, cela peut être au contraire extrêmement rentable.

La dynamique d'adaptation de sa pratique ne concerne pas uniquement le niveau communicationnel. Elle touche les modalités de production et du travail artistique. Mudar Al Haggi mobilise sa situation d'artiste syrien pour intervenir auprès des réfugiés<sup>477</sup>. Dès son installation au Liban, il était intervenu dans différents ateliers d'écriture pour les jeunes Syriens. Cette expérience créative à visée sociale n'est pas restée cantonnée au seul domaine de l'humanitaire local. En effet, en février 2015 il assure la codirection artistique, avec le metteur en scène suisse Erik Altorfer, de *Future Stages: A Creative Project For Emerging Syrian Writers*, un atelier d'écriture, soutenu par Ettijahat qui s'adresse à dix jeunes réfugiés syriens et syro-palestiniens âgés de 18 à 26 ans au Liban. Les textes produits sont lus et joués par Zoukak à Beyrouth. Cette activité ouvre à Al Haggi des opportunités de travail à la suite de son installation berlinoise. La coopération avec Erik Altorfer se poursuit avec *Our Voice/Our Hope*, un atelier d'écriture avec des jeunes du monde arabe au Schauspielhaus de Zürich qui est présenté en novembre 2016. Parallèlement, ils participent à un atelier *Our Stories* au Schauspiel Graz, en Autriche. Il s'agit à chaque fois de proposer à de jeunes migrants (surtout Syriens et

---

<sup>476</sup> Enregistrement d'un panel de discussion dans le cadre de Masāhāt al-amal, rencontre organisée par Ettijahat le 3 octobre 2016 à Berlin.

<sup>477</sup> Son parcours est évoqué en chapitre XI.

Afghans) de travailler à la fois sur leurs histoires personnelles et sur l'écriture en elle-même. Les jeunes auteurs présentent ensuite ces histoires sur scène. Mudar Al Haggi atteint également Berlin où il anime un atelier d'écriture en janvier 2016 au Schaubude (théâtre de marionnettes), il s'appuie pour cela sur le réseau qu'il a pu tisser à l'occasion de sa participation à Tandem Shaml avec des opérateurs culturels allemands. Depuis, le dramaturge déploie une activité artistique en Allemagne qui se divise principalement en deux axes : des projets d'écriture de pièces et des ateliers d'écritures avec des réfugiés. Par ailleurs, ce travail à partir d'histoires réelles est une source d'inspiration pour son écriture. *'Indamā tabkī Farah* (Lorsque Farah pleure), pièce écrite à la suite de la performance montée avec une artiste allemande *Now T\_here* (*Al-ān hunāk*). La pièce s'appuie sur un atelier d'écriture qu'il avait mené en 2012 en Syrie autour de la transmutation d'histoires particulières en matériau littéraire. Sa propre histoire de migration donne naissance à un projet radiophonique en coopération avec Altorfer. En 2017, Al Haggi enregistre *Barsach* (qui fait référence au *Barzah* qui désigne dans l'eschatologie musulmane la limite du monde humain avec le domaine divin<sup>478</sup>) : sa lecture du *Vaisseau des morts* (*Das Totenschiff*, 1926) de l'écrivain d'origine allemande Traven. Le dramaturge relit le roman qui dépeint la traversée périlleuse de l'Atlantique du narrateur à la lumière de son expérience de l'exil.

L'activité de Bassam Dawood s'inscrit dans le prolongement de cette mise en valeur du témoignage de réfugiés syriens en Allemagne<sup>479</sup>. Il utilise la figure du conteur traditionnel, le *ḥakawātī*, pour présenter les histoires, notamment sur les ondes de la radio libre syrienne SouriaLi. Désormais, il multiplie les formules-cadres pour raconter des récits contemporains : par exemple un programme qui s'intéresse uniquement aux histoires d'amour en temps de guerre ; des témoignages vus du point de vue d'une arme. Avec le blog Qisetna (*Qiṣṣatnā*, notre histoire), qui recueille et met en contes les mémoires de Syriens, Bassam Dawood organise un atelier sur Skype avec les enfants de Jaramana, une ville en banlieue de Damas. C'est à la suite de cette expérience qu'il est invité au Scotland's Storytelling Festival en 2015. Il commence sa performance avec le conte traditionnel de 'Antara (poète préislamique dont les faits d'armes pour retrouver sa bien-aimée appartiennent au répertoire du *ḥakawātī*) puis bascule sur une nouvelle de Zakaria Tamer et enfin sur des témoignages contemporains. À Berlin, il anime avec de jeunes Syriens un groupe de formation au conte. Ils produisent un spectacle où Dawood joue

---

<sup>478</sup> Carra de Vaux, Bernard, « Barzakh » [en ligne], *Encyclopédie de l'Islam*, 2010, disponible à l'adresse : [http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopedia-de-l-islam/barzakh-SIM\\_1249?s.num=3&s.f.s2\\_parent=s.f.cluster.Encyclopaedia+of+Islam&s.q=Barzak%CC%B2h%CC%B2](http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopedia-de-l-islam/barzakh-SIM_1249?s.num=3&s.f.s2_parent=s.f.cluster.Encyclopaedia+of+Islam&s.q=Barzak%CC%B2h%CC%B2).

<sup>479</sup> Son parcours est détaillé dans le chapitre VIII.

le rôle de ḥakawātī pour camper le décor et passe la parole aux jeunes conteurs qui racontent des témoignages (personnels ou pas) de Syrie et de Syriens. L'un d'entre eux traduit ensuite consécutivement en allemand.

Zakaria Tamer (Zakariyā Tāmir) est un écrivain syrien né en 1931 à Damas. Contraint d'arrêter ses études à treize ans, il travaille comme forgeron. Il commence sa carrière d'auteur en 1957 en publiant des articles dans la presse. Il publie cinq recueils de nouvelles entre 1960 et 1973. Il devient alors fonctionnaire puis quitte la Syrie où il est interdit de publication. Il s'exile en Angleterre en 1981 et réside actuellement à Oxford. Il y publiera sept autres recueils. Zakaria Tamer est très célèbre pour la dimension surréaliste et parfois cauchemardesque qui surgit au coin d'une ruelle damascène. Empreintes d'humour noir, ses nouvelles permettent de dépeindre une société violente, sans logique avec des protagonistes sexuellement frustrés, opprimés et fous. L'auteur formule dans ses œuvres une critique à peine dissimulée de l'autoritarisme. Après le déclenchement de la révolution syrienne en 2011, l'écrivain écrit quotidiennement sur une page Facebook intitulée *al-Mihmāz* (l'éperon). Il s'est clairement positionné en faveur de la révolte. (Toëlle, Heidi et Katia Zakharia, *À la découverte de la littérature arabe du VI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris : Flammarion, 2014, p. 417-418)

Comme évoqué dans le cas du Gorki et d'Ayham Agha, la figure du réfugié a acquis une valeur spécifique dans le domaine artistique allemand. Après avoir été longtemps invisible et absente, la migration est désormais présente au cœur de la production artistique locale que ce soit en termes de politiques culturelles (accès aux salles, aux planches), de thèmes, de modalité de création (atelier d'écriture, mise en scène des témoignages), de cadre (faire jouer des migrants, sortir des théâtres pour jouer dans les camps). L'exil, dans ses différentes dimensions représentatives, apporte donc des ressources matérielles (et pour l'inspiration) aux professionnels de l'art syrien installés à Berlin. Si plusieurs des artistes interrogés admettent sans gêne avoir déposé une demande d'asile, pointer au Jobcenter, recevoir des aides sociales ou suivre les cours d'allemand langue étrangère, ils n'en dissocient pas moins ce statut administratif de demandeurs d'asile syriens de leur statut d'artistes. Là réside la nuance dans la dénonciation que ces artistes n'hésitent pas à formuler. Par exemple Bassam Dawood m'explique que 80 % des créations syriennes soutenues en Allemagne ne sont pas de l'art, le public applaudit, selon lui, la résilience et la bravoure d'un peuple qui vit un état de guerre et fait malgré cela du théâtre. L'audience voit le réfugié avant l'artiste, elle confond le sujet de l'œuvre et son producteur. Pour autant, les artistes interrogés mettent en avant des récits et témoignages qui ne laissent aucun doute quant à leurs origines syriennes. Si les thèmes sont syriens, l'œuvre doit présenter en premier lieu une dimension artistique claire et reconnue.

« Hence, I recognize an artist in exile as someone who, whatever the reasons for his/her flight, chooses to continue his/her creative quest in one's adopted language and not necessarily directed at the community of his/her former compatriots. An exilic artist is someone who is

aware of and embraces the linguistic, cultural and economic challenges of the new land not as obstacles but as stimuli for both one's creativity and one's personal growth. The works of the exilic artists build upon the forms of existential and professional continuity which define the exilic condition. The exilic artists choose to speak to three audiences: 1) the larger audiences of their adopted country, thus aiming their works at international and domestic readership; 2) the diasporic audiences of their home-country's community abroad; and 3) their former home-country's audience. These artists consciously resist complete integration either into their newly found society or into the community of their former compatriots. They reject the opportunity to become the chroniclers of their displaced community, subscribing instead to the creative opportunities of expatriation.<sup>480</sup> »

La définition de Yana Meerzon permet d'appréhender la position des artistes syriens en Allemagne sous le statut d'artistes-exilés qui se situent à l'intersection de différents publics. La perturbation de cet équilibre, notamment quand l'œuvre est estimée courtiser de trop près son nouveau public, provoque sa dévaluation par le milieu artistique syrien. C'est le cas par exemple avec la perception des œuvres de Aboud Saeed. Comme illustré précédemment, le milieu du théâtre professionnel allemand reconnaît et valorise le statut d'artistes-exilés dans sa démarche d'ouverture des planches. Cependant, il n'est pas dans la recherche de *porte-paroles* des communautés immigrées, il est dans un questionnement réflexif sur sa propre société et l'image qu'il renvoie d'elle, comme l'illustre le courant théâtral *post-migrant*.

En définitive, la majorité des artistes rencontrés s'accordent pour refuser le qualificatif *syrien* dans sa sémantique allemande, voire l'association *fannān lāġi* (artiste-réfugié), l'emploi qui semble politiquement correct est celui de *fannān fī l-manfā* (artistes en exil). Dans leur ouvrage sur les exils syriens, Dahdah et Puig contestent la dichotomie qu'opère Edward Saïd entre réfugiés, comme ensemble passif nécessitant une prise en charge et lié au contexte de l'ère contemporaine, et exilés, dans son sens d'ostracisme antique qui sous-tend une dimension plus noble, en rappelant la dimension active des migrants syriens<sup>481</sup>. Pourtant, certains artistes rencontrés à Berlin refusent catégoriquement ces qualificatifs voire évitent les procédures de demande d'asile.

---

<sup>480</sup> Meerzon, Yana, « Theatre in Exile: Defining the Field as Performing Odyssey » [en ligne], *Critical Stages/Scènes critiques*, n° 5, 2011, p. 5, disponible à l'adresse : <http://www.critical-stages.org/5/theatre-in-exile-defining-the-field-as-performing-odyssey/>.

<sup>481</sup> Dahdah, Assaf et Nicolas Puig (éd.), *Exils syriens : parcours et ancrages (Liban, Turquie, Europe)*, Lyon : Le passager clandestin, 2018, p. 7.



### 3.2 Être un artiste bohème, une nouvelle hiérarchie dans le champ ?

Ce rejet de la demande d'asile qui est exprimé à trois reprises m'interpelle. Il est l'indice qui m'oriente vers l'analyse des logiques de placement dans le milieu artistique berlinois. Ayham Agha est le premier artiste à y faire référence. Il m'explique qu'il a dû s'engager, avec l'équipe artistique, auprès des autorités consulaires au Liban à ne pas déposer de demande d'asile pour venir jouer la pièce *Intimacy* en 2013 en Allemagne. Cet engagement repose sur l'honneur : il n'est de fait pas contraignant, il n'y a pas de barrière légale au dépôt d'une demande d'asile. L'acteur m'explique que les membres de la troupe décident entre eux de ne pas rompre ce contrat moral. Il considère pour sa part qu'ayant un visa, un passeport et étant sur place (en Europe), il n'est pas dans l'urgence de l'asile. C'est pourtant dans le cadre de cette tournée qu'il prend la décision de résider en Europe (d'abord en France puis en Allemagne). Il est vrai que son visa artistique est de longue durée et permet de résider et voyager dans l'espace Schengen. L'acteur n'a pas déposé de demande d'asile, il peut obtenir un titre de séjour par son capital social (Olga Gjasnowa, son épouse) ou artistique (il est sous contrat avec le Gorki). Il est membre de l'Exile Ensemble du Gorki qui met en avant cette identité de l'exil sans s'appuyer sur une définition restreinte liée à la procédure administrative. Ayham Agha accepte ce statut double d'artiste-exilé et le porte sur scène.

Par contraste, la situation de Yaser Safi est plus compliquée. Le peintre damascène s'est installé en mai 2015 en Allemagne. Son visa expire sous peu mais il refuse d'entamer la procédure de demande d'asile et a fait une demande de prolongation de visa artistique<sup>482</sup>. Il argumente d'abord en indiquant que la notion d'intégration ne lui convient pas, il est un artiste, un *citoyen du monde*, et n'est pas dans cette logique. D'autres artistes insistent auprès de moi sur la précarité de sa situation administrative. Si je rencontre Safi, ce n'est pas uniquement sur les conseils du milieu exilé à Berlin, c'est également en raison de son statut. Ses tableaux à l'acrylique représentent des personnages bigarrés aux traits grossiers, inquiétants, sur des fonds de couleurs vives. Ils font partie des images qui m'apparaissent, aux côtés des photo-montages de Tammam Azzam, lorsque l'on évoque l'art plastique syrien et le printemps syrien. Yaser Safi est l'un des fondateurs du rassemblement des plasticiens syriens indépendants, et signe de son vrai nom leur communiqué en janvier 2012 qui prend position clairement contre le régime. Il intègre la palette d'artistes sélectionnés par Delphine Leccas pour l'exposition « Et pourtant

---

<sup>482</sup> Entretien avec Yaser Safi, mai 2016, Berlin.

ils créent ! Syrie : la foi dans l'art », qui se déroule en juillet 2014 à l'Institut des Cultures d'Islam à Paris. Cette exposition fait suite à la publication en janvier 2013 de *Syrie : l'art en armes* qui présentait leurs œuvres<sup>483</sup>. Cette publication et cette exposition sont parmi les présentations les plus précoces de la production artistique et culturelle syrienne de l'après-2011 en France. Il faut rappeler que la curatrice française est l'une des rares spécialistes de cette production plastique. Elle façonne en quelque sorte un réservoir visuel de l'art syrien. La phraséologie picturale de Yaser Safi a d'ores et déjà atteint une reconnaissance mondiale lorsque l'artiste s'installe à Berlin.

Yāsir Šāfi (Yaser Safi) est né en 1976 à Qamishli au nord-ouest de la Syrie. Il est diplômé en 1997 des Beaux-Arts de Damas et obtient le diplôme supérieur en 1999. Il rejoint pendant un temps la galerie Ayyam qui l'expose aux Émirats Arabes Unis et aux États-Unis. Il participe en 2010 à un atelier de gravure à Leipzig. Il fait partie des fondateurs du Rassemblement des plasticiens syriens indépendants (cf. chapitre 5) en 2012. Il expose à deux reprises en solo à la galerie Mark Hachem à Beyrouth en 2012 et 2015. C'est à l'occasion de la préparation de la seconde exposition qu'il s'installe à l'automne 2014 dans la capitale libanaise, après avoir été convoqué pour la réserve militaire en Syrie. En 2015, il s'installe à Berlin après être passé par Cologne pour une exposition collective organisée par Ali Kaaf ('Alī Qāf, né en 1977), un des rares plasticiens syriens formé et installé à Berlin. Ses œuvres ont intégré des collections prestigieuses comme celle du British Museum ou encore de la Fondation Atassi, véritable collection d'art syrien depuis les Modernes. (<http://www.yasersafi.com/index.html>)

Liwaa Yazji formule également un refus de passer par une procédure de demande d'asile. Lors de notre rencontre, elle est à la recherche d'une solution administrative alternative pour s'installer durablement et légalement<sup>484</sup>. Elle jongle jusqu'à présent avec des visas de long séjour qu'elle parvient à prolonger avec l'aide d'un avocat. Artiste aux différentes casquettes, son parcours depuis 2011 est très éloquent. Sa relation à l'Allemagne est ancienne, elle y vient depuis 2004 et a fait les démarches pour une inscription en thèse à la Freie Universität Berlin en 2007. L'artiste quitte Damas pour Beyrouth en 2014 où elle produit son premier film documentaire. Elle a pour cela tourné en 2013 dans les deux capitales puis a réalisé des interviews Skype filmées. Pourquoi partir ? Où ? Quand ? Les parcours interrogés sont très divers : un couple dans la cinquantaine qui doit quitter son quartier avant qu'il ne se transforme en zone d'affrontement et qui n'y arrive pas ; un artiste syrien-palestinien qui se retrouve à vivre à Sabra, un quartier ex-camp de réfugiés à Beyrouth ; un Syrien originaire du Golan, zone du sud-ouest de la Syrie annexée en 1967 par Israël, qui a obtenu une autorisation pour retourner vivre sur ses terres désormais sous le contrôle de « l'ennemi ». *Haunted (Maskūn)* est un long

<sup>483</sup> Mandelbaum, Jacques, et Delphine Leccas, *Syrie : l'art en armes*, Paris : éditions de La Martinière, 2013.

<sup>484</sup> Entretien avec Liwaa Yazji, juin 2016, Berlin.

métrage de 113 minutes produit par HBS-Beyrouth qui interroge l'exil à travers ces parcours. Le film décroche la mention spéciale du Prix Premier en 2014 au FIDMarseille<sup>485</sup>. Elle réalise une version courte sur la demande de HBS qui a besoin d'un support vidéo pour ses discussions et débats sur la Syrie. Pour l'artiste, cette seconde version permet de communiquer sur la révolution mais perd une partie de la charge artistique qu'elle y avait attachée.

La période libanaise est un moment de création intense. À la suite de la parution de son premier recueil de poésie en 2014, elle décroche en 2015 une résidence artistique de trois mois à la Poets House à New York. Elle explique y être allé chercher une temporalité d'écriture différente mais le pays s'avère trop loin du Moyen-Orient, elle fait le choix de rentrer à Beyrouth. En raison du changement de législation, elle n'est pas en mesure de renouveler son permis de séjour libanais, elle s'envole alors pour Berlin en 2016. Sa production dramaturgique est particulièrement relayée en Angleterre. Au Liban, elle avait participé en 2014 à l'atelier d'écriture organisé par le British Council et le Royal Court qui donne lieu à des lectures (*Told From the Inside*) dans le théâtre à Londres en mars 2016. L'auteure présente sa pièce *Goats* qui revient sur l'absurdité, voire l'aspect surréaliste de la guerre en Syrie. En s'appuyant sur des anecdotes réelles, elle décrit un village syrien sous le contrôle du régime, où les autorités ont décidé de fournir à chaque famille de « martyr » (terme également utilisé par le gouvernement pour désigner les morts dans ses troupes) une chèvre pour chaque membre décédé. Les villageois s'interrogent alors : faut-il accepter la version officielle du conflit (et recevoir une chèvre) ou chercher la vérité sur leurs morts ? Sa pièce est publiée en anglais en 2017<sup>486</sup>. Elle est mise en scène au Royal Court à l'autonome 2017 par son directeur associé Hamish Pirie. Elle est lue dans le cadre du festival américain de littérature mondiale, le Pen World Voices en avril 2018. À la suite de la production de ce texte, elle est retenue en 2016 pour participer au projet *Birth* qui traite de la maternité dans le monde. Elle écrit *Q and Q* qui est jouée en octobre 2016 au Royal Exchange Theatre à Manchester. La pièce décrit l'entretien pour l'obtention de l'asile en Angleterre de trois femmes syriennes enceintes. Elle met en avant à la fois la violence physique d'une grossesse dans un pays en guerre et la violence psychologique des autorités administratives devant lesquelles elles doivent ressasser inlassablement et sans pudeur leur histoire. Le texte est mis en scène à l'automne 2017. Elle est également retenue pour participer à la résidence de dramaturgie pour auteurs syriens vivants en Europe qu'organise le Sundance au printemps 2017. Les textes sont lus au Gorki en mai par des acteurs de l'Exile Ensemble.

---

<sup>485</sup> Cf. la page sur le film du site web des FIDMarseille disponible à l'adresse : <https://fidmarseille.org/film/2014-haunted/> [consultée le 25 octobre 2018].

<sup>486</sup> Yazji, Liwaa. *Goats*, traduit par Katharine Halls, Londres : Nick Hern Books, 2017.

Jumana Al-Yasiri en tant que responsable de MENA du programme théâtre du Sundance Institute est aux commandes de l'évènement.

Liwaa Yazji (Liwā' Yāziġī) est née en 1977 à Moscou, où ses parents, de nationalité syrienne, terminaient leurs études. Elle grandit ensuite à Alep et fait ses études supérieures à Damas. Après un master en littérature anglaise à l'Université de Damas en 1999, elle est major de promotion des études théâtrales de l'ISAD en 2003. Elle devient ensuite assistante à l'Institut pendant trois ans durant lesquels elle participe à la mise en scène de la pièce des étudiants en quatrième année qui fait office de projet de fin d'études. En 2007, elle s'inscrit en thèse à la Freie Universität Berlin pour des études en sémiotique et esthétique. L'allemand est sa seconde langue étrangère depuis le lycée et à l'université. Invitée par Hanane Kassab Hassan, de laquelle elle est proche, à participer à l'organisation de Damas capitale arabe de la culture 2008, elle abandonne son projet d'études allemand. Elle décline à la suite de 2008 toute proposition de travail pour le Trust qui cherche à l'embaucher. En 2011, elle présente les concours de la Central School for Drama à Londres. Elle est retenue puis son inscription est annulée en raison du début de la révolution. Liwaa Yazji fait partie du *board of trustees* d'Ettijahat dès sa création mais refuse d'intégrer l'équipe de travail.

Attirée par la caméra, elle entreprend d'écrire des scénarios dès 2009. En 2010, elle joue un des rôles principaux dans *Maṭar Aylūl* du réalisateur syrien 'Abd al-Laṭīf 'Abd al-Ḥamīd et devient la même année assistante de réalisation pour un projet de film de Layl Ḥaġġo. Avec Mohammad Abou Laban (voir plus bas), elle coécrit le soap-opéra de 116 épisodes *Al-iḥwa* (Les frères) qui connaît un très grand succès dans le monde arabe en 2014. C'est cette relation au cinéma qu'elle exploite pour réaliser son premier long métrage documentaire *Haunted (Maskūn)* en 2014. À l'occasion du montage, elle s'installe à Beyrouth au début de l'année 2014. Liwaa Yazji reste avant tout une dramaturge. Elle publie sa première pièce *Hunā fī al-ḥadīqa* (Ici dans le parc) en 2012 chez Dār Mamdūh 'Udwān, qui avait été écrite avant la révolution. En 2014, elle publie dans la même maison d'édition avec le soutien du British Council *Unqiḍa*, sa traduction de la pièce d'Edward Bond *Saved*. Elle écrit dans le cadre des ateliers d'écriture dramatique du British Council au Liban sa pièce *Goats* qui est publiée en 2017 en anglais. En 2016, elle écrit sa pièce *Q and Q* pour le projet Birth autour de la maternité dans le monde organisé par le Royal Exchange Theatre de Manchester. Liwaa Yazji publie en 2014 son premier recueil de poésie *Bi-salām min al-bayt nahruġ* (Nous sortons de la maison sains et saufs). En 2016, trois de ses poèmes sont traduits en anglais et paraissent aux États-Unis dans une édition limitée. Elle s'installe à Berlin au début de l'année 2016.

Depuis son arrivée à Berlin en janvier 2016 (cinq mois avant l'entretien), Liwaa Yazji reconnaît n'avoir pas eu le temps de découvrir la scène locale : la capitale est pour elle un lieu de vie plutôt qu'une plateforme artistique. Son seul projet relativement local est l'écriture d'un scénario de série. Bien que le projet soit alléchant, cette écriture scénaristique pour le petit écran est, selon ses propres dires, le pan alimentaire de sa production artistique depuis ses débuts en 2009. Ainsi, elle écrit avec Mohammad Abou Laban et David Herman, un auteur allemand, un scénario de série qui se déroule avec des réfugiés en Allemagne. Le trio présente en 2018 le scénario de *Heim* pour des lectures. Le titre est un germanisme en arabe syrien (*al-hāym*, de *Asylbewerberheim* ou centre d'accueil des demandeurs d'asile) pour désigner le camp de réfugiés. L'intrigue repose sur une découverte macabre de têtes coupées dans les environs de

Berlin. Les enquêteurs s'orientent vers le camp de réfugiés là où semblent converger les indices. Le scénario est l'occasion de pénétrer dans le fonctionnement journalier du camp. En définitive, la trajectoire de Liwaa Yazji depuis 2011 est un véritable parcours artistique transnational. Depuis Beyrouth, elle gagne une reconnaissance qui dépasse le monde arabe notamment avec la réalisation de son premier film. Sa production connaît une bonne réception dans le monde du théâtre anglais et américain, ce qui la mobilise à plein temps. À aucun moment, elle n'évoque de coopération avec une institution berlinoise, sa ville de résidence, à l'exception de cette production « moins noble » de scénario. L'artiste ne demande de fait pas l'asile, elle utilise (après notre rencontre) son capital social pour obtenir son titre de séjour (elle épouse Mohammad Abou Laban qui a la double nationalité syrienne et espagnole).

Muḥammad Abū Laban (Mohammad Abou Laban) est né en 1976 d'une famille palestinienne installée à Damas. Il entre à l'ISAD en 1995 et en sort diplômé de la section études théâtrales en 2001. Il est répétiteur à l'ISAD pendant un an pour le cours d'écriture théâtrale donné par Mamdouh Adwan. Avant de s'acquitter du service national, qui pour les Palestiniens vivant en Syrie consiste à rejoindre *l'armée de libération*, une des sections réputées les plus dures de l'armée syrienne, il quitte la Syrie en 2002. Il épouse alors une traductrice espagnole, et acquiert ainsi la nationalité espagnole. Il réside successivement à Londres, Bruxelles puis Madrid où il travaille pour une émission en arabe de la radio nationale espagnole. Il fait état du désintérêt total de l'audience européenne pour la production artistique syrienne à cette époque, il ne cherche pas à s'installer artistiquement. Lors de Damas capitale arabe de la Culture 2008, il participe au concours de poésie qui lui permet de publier *Itifāfat al- 'ābir fī ḡillah* (Le passant qui s'enveloppait dans son ombre), son deuxième recueil. Une de ses pièces de théâtre est également retenue pour intégrer l'anthologie de jeunes dramaturges syriens publiée par Dār Mamdūḥ 'Udwān (cf. chapitre IV). Il revient s'installer à Damas à partir de 2009, la ville lui semble alors propice pour sa production artistique et il a pu régulariser sa situation sans devoir effectuer son service militaire. Il tente d'adapter à plusieurs reprises des romans de la littérature mondiale en scénario de série mais qui ne se vendent pas, il s'oriente vers les *soap-operas*. Il s'installe au début de l'année 2013 à Beyrouth à la fois en raison de la violence qu'il ne supporte plus en Syrie et pour suivre la production d'*Al-iḥwa* qu'il a coécrit et qui est tourné au Liban. Il s'installe avec Liwaa Yazji en 2016 à Berlin. Il continue d'écrire de la poésie et publie fin 2016 son recueil *Tamārīn 'alā al-ḡadwā* (Exercices sur l'efficacité). Avec Ziad Adwan (le fils de Mamdouh Adwan) et l'éditeur allemand Mario Münster, il publie à la même période *A Syrious Look*, un numéro unique d'un magazine sur la culture syrienne en exil. Il contribue à l'organisation de l'édition 2016 du festival de films syriens réalisés à l'aide de téléphones (Syria Mobile Film Festival). Il est un des auteurs du scénario de *Heim* en 2018. De par sa double nationalité et son absence de Syrie pendant les années 2000, il est, selon ses propres dires, en dehors des circuits artistiques qui sont activés à la suite du printemps syrien et de la migration des artistes de la génération étudiée.

Par ailleurs, Jumana Al-Yasiri me signalait durant son entretien qu'elle n'aimait pas employer le mot exil (contrairement à mon emploi d'*artistes syriens en exil* pour circonscrire ma recherche) pour qualifier les artistes syriens résidant en Europe. D'ailleurs la résidence

d'écriture dramaturgique qu'elle organise avec le Sundance Institut à Berlin en 2017 est pour six « *Europe-based Syrian playwrights* <sup>487</sup> ».

« J'essaye de ne jamais utiliser le terme *en exil*. Je l'employais il n'y a pas si longtemps mais d'un coup j'ai senti que je n'aimais plus le mot pour des raisons que je peux comprendre et d'autres pas. J'ai beaucoup lu sur le sujet et dernièrement j'utilise le mot *newcomers*, les nouveaux arrivants, même si je ne suis pas convaincue à cent pour cent. Tout le monde n'est pas en exil, tous ceux qui sont en Europe ne sont pas exilés. Il y a des visas artistiques et des gens qui peuvent revenir [en Syrie]. Liwaa Yazji n'est pas en exil, moi non plus. Il y a beaucoup de gens qui ne sont pas en exil. Il faut déterminer ce qu'est l'exil, il faut travailler sur le mot. Beaucoup veulent faire du travail sur le « dans l'exil ». Même le fonds Roberto Cimetta va lancer un projet « en exil ». Je crois qu'il y a un peu une simplification dans l'utilisation du terme.<sup>488</sup> »

Sa remarque permet de repérer que nous sommes bien à l'intersection du processus administratif et du statut artistique. Dans les deux cas étudiés (Safi et Yazji) la non-demande d'asile s'accompagne d'une continuité dans le travail artistique qui ne passe pas par la scène locale (du moins dans un premier temps). Ils n'ont pas besoin d'adapter ou de changer d'identité artistique pour la poursuite de leur carrière, ils disposent d'un capital artistique qui leur permet de faire de la capitale fédérale un lieu de vie sans qu'elle soit un tremplin pour leurs carrières. Cette controverse autour de la demande d'asile m'a permis de constater cette différence de placement et de m'affranchir de ce critère administratif pour construire cette opposition polaire entre logiques de création locale et globale.

Le duo Omar Abu Saada (metteur en scène) et Mohammad Al Attar (dramaturge) pousse à l'extrême ce contraste en évacuant la condition administrative. Leur itinéraire artistique depuis 2011 est peut-être le plus impressionnant de la génération de producteurs de théâtre abordée dans cette thèse et qui sera détaillée dans la partie suivante (chapitre XI). En effet, les premiers textes d'Al Attar dans la période révolutionnaire, qu'Abu Saada monte en lecture théâtrale puis en pièce, ont connu une diffusion mondiale et assurent à toutes leurs créations ultérieures une visibilité internationale.

Mohammad Al Attar m'explique en mai 2016, qu'il s'était déjà produit plusieurs fois à Berlin avant son installation à l'été 2015. Mais depuis qu'il y réside, il est intervenu dans

---

<sup>487</sup> Cf. la page de l'événement sur le site web du Sundance Institute disponible à l'adresse : <https://www.sundance.org/blogs/news/playwrights-residency-german-syrian-theatremakers> [consultée le 9 mars 2019].

<sup>488</sup> Entretien (en français) avec Jumana Al-Yasiri, septembre 2016, Paris.

plusieurs villes et différents pays mais pas encore dans la capitale allemande. La Haus der Kulturen der Welt (La maison des cultures du monde à Berlin, HKW) vient de le solliciter pour sa programmation en 2017. C'est un habitué de l'institution : il y est déjà intervenu à trois reprises avant son installation. En 2012 pour une lecture de textes qu'il avait écrits avec la révolution, dans le cadre du festival d'art pluridisciplinaire Meeting Points 6 consacré aux productions artistiques en lien avec le printemps arabe, sous la direction artistique du curateur nigérian Okwui Enwezor<sup>489</sup>. À l'automne 2013, Al Attar est commissionné par le HKW pour participer au symposium « A Journey of Ideas Across: In Dialog with Edward Said » qui rend hommage à l'intellectuel palestino-américain une décennie après sa mort. L'auteur syrien présente une lecture théâtrale d'un texte en cours de développement, *Youssef Was Here*, mis en scène par Abu Saada, qui relate la venue de Farès qui entre en Syrie par la Turquie à la recherche d'un certain Youssef. Cette quête permet de broser un portrait de la région nord-ouest de la Syrie entre les affrontements, les bombardements, les camps de réfugiés le long de la frontière turque et les déplacés. En février 2014, l'auteur dialogue avec Bente Scheller, la directrice de HBS-Liban, au HKW dans le programme « Who Narrates War ? », la session s'intitule « Theater of War: Syria ». L'auteur m'indique avoir accepté la dernière proposition du HKW pour se forcer à s'installer à Berlin car depuis son arrivée, il a été systématiquement en déplacement : en Suisse, à Tunis, en France, en Norvège.

En septembre 2017, Al Attar est donc commissionné pour intervenir dans le programme du HKW « 100 Years Of Now » qui a commencé en 2015. Ce projet, toujours en cours en 2019, observe notre conception du futur en explorant l'impact des schèmes de pensée hérités du passé. L'auteur rejoint la session « Why Are We Here Now? » aux côtés d'Adania Shibli et Rabih Mroué, qui interrogent leur présence en tant qu'artistes arabes à Berlin<sup>490</sup>. La première est une écrivaine palestinienne (née en 1974) qui a notamment participé à la direction artistique de l'événement du HKW autour d'Edward Said et dont deux romans, *Nous sommes tous à égale distance de l'amour* et *Reflets sur un mur blanc*, ont été traduits en français et publiés chez Actes Sud. Rabih Mroué (né en 1967 à Beyrouth) est une vraie star de l'art contemporain libanais. Membre de l'avant-garde libanaise de l'après-guerre civile, ses performances ont atteint des espaces de l'art contemporain mondial très légitimes comme la Documenta 13 en

---

<sup>489</sup> Né en 1963 au Nigéria, il est une figure de l'art mondial. Il est le premier curateur africain de la quinquennale d'art contemporain Documenta 11 en 2002 à Kassel en Allemagne. Il est le commissaire de la 56<sup>ème</sup> Biennale de Venise, en 2015, peut-être la plus célèbre du monde de l'art contemporain.

<sup>490</sup> Cf. le descriptif du programme sur le site web du HKW disponible à l'adresse : <https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2017/why-are-we-here-now/why-are-we-here-now-start.php> [consultée le 4 octobre 2018].

2012 ou le MoMA (The Museum of Modern Art) à New York en 2015. Leur session s'articule autour des récits particuliers, opposés aux grands *narratives*, comme un moyen d'interroger la fabrique de l'histoire et des catégories de pensées. Mohammad Al Attar présente « Aleppo. Portrait of an Absence », une installation en collaboration avec Abu Saada et la scénographe Bissane Al Charif. En s'appuyant sur des entretiens réalisés en Syrie avec des habitants d'Alep, l'auteur présente une image intime de la ville, loin de la rhétorique de destruction du patrimoine qui a pu faire la une des journaux<sup>491</sup>. Les souvenirs de la ville et de ses habitants sont présentés sur des petites scènes de la taille d'un ring de boxe, réparties dans les gradins, sous forme de dialogue avec des acteurs allemands<sup>492</sup>.

Dans ce programme du HKW, les artistes sont sollicités en tant qu'habitants des rives sud et est de la Méditerranée. L'insertion d'Al Attar dans le paysage berlinois ne se fait donc pas par une porte d'entrée qui reconnaîtrait sa condition de réfugié, mais plutôt par son statut d'artiste méditerranéen, quand bien même il est exilé en Allemagne. En effet, il sera contraint de demander l'asile : il est arrivé sans passeport, ce qui freine la prolongation d'un visa artistique (au moment de notre interview, moins d'un an après son arrivée, il n'a pas encore entamé la procédure). Pourtant, Al Attar se situe bien dans la catégorie d'acteur qui a été décrite précédemment avec les exemples de Yazji et Safi. C'est en observant sa collaboration avec le HKW que cela ressort. Comme expliqué précédemment, le HKW est une des institutions allemandes sous la tutelle d'une agence spéciale du gouvernement fédéral (*Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin*), spécialisée dans l'échange culturel et chargée notamment de la Berlinale. Elle a contribué à ouvrir la production artistique locale sur l'international en se focalisant sur l'accueil d'artistes d'avant-garde de renommée mondiale<sup>493</sup>. C'est bien ce rang qui est attribué à Al Attar, notamment dans sa programmation aux côtés d'artistes d'envergure internationale comme Rabih Mroué. Al Attar a accumulé depuis Beyrouth un capital artistique transnational qui lui permet d'atteindre sa ville de résidence en passant par une institution spécialisée dans l'importation et la présentation d'une production étrangère. L'auteur passe par le « haut » pour travailler localement, aux antipodes d'une insertion dans les logiques locales du monde artistique.

---

<sup>491</sup> Par exemple : Bonnet, Cyril, « Avant / Après. Le terrible panorama en photos des destructions à Alep », *L'Obs*, 14 décembre 2016. Pour une mise en perspective de la destruction de la ville dans le contexte de la guerre en Syrie : David, Jean-Claude, et Thierry Boissière. « La destruction du patrimoine culturel à Alep : banalité d'un fait de guerre ? », *Confluences Méditerranée*, n° 89, 2014.

<sup>492</sup> Un aperçu de la disposition scénographique est disponible sur le site web du HKW à l'adresse : [https://www.hkw.de/en/app/mediathek/gallery/why\\_are\\_we\\_here\\_now\\_aleppo](https://www.hkw.de/en/app/mediathek/gallery/why_are_we_here_now_aleppo) [consultée le 14 mars 2019].

<sup>493</sup> Weiler, Christel, *op.cit.*, 2015, p. 224.



Meerzon, dans son analyse du théâtre en exil, catégorise les artistes dans des scénarios d'exils différents : de l'exil comme bannissement à l'exil comme nomadisme<sup>494</sup>. Dans le cas des artistes syriens, ce second ensemble vit son installation en Allemagne comme le prolongement d'une bohème artistique déjà initiée dans la capitale libanaise. Le déplacement s'inscrit dans le déroulement d'une carrière qui s'étend sur plusieurs capitales (Damas, Beyrouth et Berlin) et pays. Ainsi, deux ensembles d'artistes syriens se différencient dans l'installation berlinoise en fonction du degré de proximité avec les logiques locales de la production artistique.

## 4 Conclusion

Les observations précédentes ont permis d'affiner l'hypothèse, sous-jacente à cette partie, de la formation d'un champ transnational syrien dans l'exil, en faisant apparaître deux pôles de création distincts. Les artistes qui y sont situés s'opposent sur le degré de reconnaissance à l'international entraînant des disparités au niveau de la mobilisation des ressources locales. Rétrospectivement, ces considérations permettent de saisir l'importance de Beyrouth dans l'accès à la scène mondiale des artistes syriens. Deux remarques sont toutefois à faire sur cette analyse. Premièrement, elle tend implicitement à calquer une lecture hiérarchique de ces deux pôles. L'organisation du propos donne à penser que la reconnaissance à un niveau global serait plus légitime pour les artistes que la reconnaissance locale. Or parmi les personnes interrogées à Berlin aucune n'exprime une telle lecture, d'ailleurs il n'y a pas de séparation au niveau des relations ou de l'estime entre les artistes de ces deux ensembles. Deuxièmement, les stratégies déployées localement pour continuer à créer ne sont pas forcément synonymes d'un renoncement à une reconnaissance internationale. Comme le rappelle Catherine Choron-Baix à propos de l'artiste vietnamien Dinh Q. Lê :

« Cette internationalisation de sa carrière n'est possible que grâce à son insertion initiale, et régulièrement entretenue par la suite, sur la scène nord-américaine. Elle reproduit un schéma récurrent parmi les artistes des pays périphériques auxquels le marché de l'art, fortement territorialisé, demeure peu accessible s'ils ne sont passés par les grandes métropoles occidentales.<sup>495</sup> »

---

<sup>494</sup> Meerzon, Yana, *op.cit.*, 2012, p. 3.

<sup>495</sup> Choron-Baix, Catherine, « Le vrai voyage. L'art de Dinh Q. Lê entre exil et retour », *Revue européenne des migrations internationales*, n° 25, 2009, p. 63.

Bien que son analyse s'appuie sur le marché de l'art plastique, l'idée du passage par une métropole occidentale fait écho au parcours des artistes syriens. En s'installant à Berlin, ils choisissent une capitale artistique et culturelle européenne qui est bien ancrée dans le paysage de l'art mondial. Ces artistes n'ont donc pas forcément abandonné la poursuite d'une carrière mondiale, ils empruntent une voie de reconnaissance qui diffère de par la porte d'accès au champ artistique global. Enfin, mon analyse repose sur un dernier biais qui est celui de sa temporalité. Sa proximité avec l'installation des artistes à Berlin m'a permis d'observer et de me pencher en détail sur un processus *en cours* et non terminé, ce qui fait l'intérêt – et les limites – de cette analyse.

## Conclusion de la partie III

La jeune génération du théâtre qui émerge en Syrie dans les années 2000 atteint la consécration artistique dans l'exil. En effet, à la différence des autres pays arabes qui ont connu un épisode révolutionnaire en 2011, l'irruption du politique dans la société syrienne se double d'une dynamique d'exil massif. Ce second facteur exerce une influence considérable dans la redéfinition du champ artistique syrien hors des frontières nationales. L'exemple de Ettijahat à la fin de la seconde partie a permis d'esquisser les grandes lignes de ce changement. Ce qui précède détaille l'impact sur les trajectoires individuelles. Le parcours de la génération abordée se caractérise par un déplacement en deux étapes, dans deux capitales artistiques mondiales.

Beyrouth, premier choix d'exil, est à l'intersection d'un ensemble de réseaux locaux et régionaux de la culture déjà établis en Syrie, ce qui facilite l'installation. Par ailleurs, la structure de la scène contemporaine beyrouthine valorise des savoir-faire que les jeunes artistes ont acquis en Syrie, en particulier son fonctionnement par projet. La perméabilité du champ artistique libanais aux dons étrangers assure des subsides pour la production syrienne. La crise humanitaire avec l'afflux massif de réfugiés a braqué les projecteurs sur la situation des Syriens dans l'exil ce qui a permis, par ricochet, de débloquer des financements pour l'art. Plusieurs couches institutionnelles, complètement détachées de l'État libanais, interviennent auprès du théâtre syrien : des organisations syriennes spécifiques à la création en exil ; des acteurs locaux qui ouvrent leur salle et leur troupe aux nouvelles productions contribuant à conserver une dynamique de création ; des acteurs régionaux et internationaux qui offrent des bourses et font office de relais à l'étranger des œuvres et des artistes.

Beyrouth est un lieu d'accumulation de capital artistique et social pour les jeunes artistes du théâtre. L'installation dans la ville confirme un retour à une pratique « normale » où les diplômés de l'ISAD montent des pièces de théâtre professionnelles qui s'ajoutent à leur portfolio d'artiste. Les organisations soutenant leurs créations participent également à reconnaître et donc à convertir un capital antérieur de Syrie. Lors de l'apparition d'un second mouvement d'exil vers des destinations plus pérennes, c'est précisément ce capital nouvellement acquis qui est efficient. Parmi les artistes interrogés, peu ont utilisé une reconnaissance liée à un engagement militant. Des dispositifs courants dans le monde de l'art comme les bourses ou les résidences artistiques offrent des occasions de départs. L'œuvre dans son déplacement (exposition, tournée) est suivie de son auteur. L'exil a intégré le *sens du jeu*

artistique. Les artistes opèrent consciemment ou inconsciemment des calculs liés à la délocalisation dans leurs choix créatifs. La carrière est envisagée dans ce transnationalisme migratoire.

Pour le milieu abordé par cette enquête, Berlin est la principale destination lors de la deuxième étape de l'exil. En cherchant les raisons d'un tel choix, j'ai identifié dans les mutations de la scène théâtrale allemande la création d'un contexte d'accueil propice à l'installation des jeunes praticiens syriens. Les espaces théâtraux consacrés ouvrent, après des décennies de fermeture, leurs planches à l'éventail de populations migrantes qui compose la société allemande. L'exil, par le statut qu'il procure aux jeunes artistes syriens, devient alors créateur d'opportunités de carrières. Il est également un thème récurrent de la production dramatique allemande.

Cependant, cette ultime installation berlinoise brouille les critères de reconnaissance dans l'art syrien. L'analyse des discours et des controverses a permis de révéler quelques points de la structuration d'un espace de création syrien en Allemagne. On assiste ainsi à l'émergence d'artistes qui vont à l'encontre des modes de consécration « habituels ». L'apparition d'un nouveau public, non arabophone, altère par définition les pratiques artistiques et les logiques de pouvoir. L'exil représente une perturbation exogène du fonctionnement du champ qui permet de redéfinir les modalités d'entrée. Le statut d'artiste-réfugié devient à son tour un enjeu. En observant comment les artistes se définissent et en croisant leurs parcours, j'ai dégagé deux catégories idéal-typiques. D'abord les partisans d'une autonomie transnationale, qui ont gagné une reconnaissance suffisante au Liban pour mobiliser des ressources partout ailleurs. Ils vivent alors leur exil comme une bohème artistique. D'autres s'inscrivent dans une hétéronomie locale en lien avec les pôles artistiques berlinois et allemand et une audience nouvelle. Cependant, tous revendiquent une certaine universalité en tant qu'artistes contre la position de l'artiste-témoin ou médiateur entre société d'origine et société d'accueil.

Ces différentes analyses permettent de dégager le mouvement géographique comme une propriété du champ artistique syrien transnational, hypothèse au cœur de cette recherche, non seulement sur un plan matériel mais également symbolique. L'exil est à la fois le résultat d'une carrière artistique, un matériau pour la création, un capital qui se convertit en capital artistique. Mais le printemps syrien et son contrecoup exilique n'affectent pas uniquement les trajectoires des artistes, ils influencent également la pratique artistique que développe cette jeune génération. Il s'agit désormais d'observer leurs répercussions sur la production théâtrale.

## **Partie IV : Des trajectoires documentaires**



## Introduction de la partie IV

Dans l'exil, les trajectoires d'artistes syriens connaissent des dynamiques nouvelles qui entraînent des reconfigurations de parcours. Elles portent aux avant-postes de la culture syrienne des membres d'une génération de professionnels qui se situaient jusqu'alors à des positions de nouveaux entrants dans le champ national. Ce qui précède a permis d'identifier quatre moments constitutifs dans les parcours des membres de cette génération artistique. Tout d'abord les années 2000, à Damas, lieu des premières expériences créatives à la sortie de la formation. Puis une courte période de deux ans au plus après le déclenchement de la révolution en 2011, qui concentre les transformations radicales dans la manière de se placer à la fois en tant qu'artiste et vis-à-vis de la révolte populaire. Durant les entretiens, cette période est de loin la plus floue, elle reflète la remise en cause profonde que provoque la contestation. Les dates sont mélangées, les noms aussi, donnant l'impression d'un moment de flottement dans la vie des artistes. L'exil beyrouthin est à nouveau une étape claire dans les parcours de vie tels qu'ils me sont rapportés. La production artistique se réorganise et reprend selon de *nouvelles règles*. Dernier moment dans la chronologie de la création scénique syrienne de ces vingt dernières années : la deuxième étape de l'exil qui marque le début d'une installation que l'on peut supposer durable ou du moins dont les garanties administratives semblent stables, à l'inverse de ce qui pouvait être le cas dans les pays avoisinant la Syrie.

Cette dernière partie se veut une observation diachronique de parcours d'artistes sur l'ensemble de cette période qui s'étend approximativement de 2000 à 2018. Cette enquête s'est appuyée dès le début sur des artistes en activité, producteurs de discours et d'artefacts qui bénéficient d'une certaine visibilité. Elle offre une focale qui permet principalement de constater la réussite de ces artistes dans le sens de l'accès à une reconnaissance artistique dans l'après-2011 qui fait suite à un début de carrière en Syrie. Il y a donc par définition l'illusion d'une forme de continuité dans le parcours des acteurs. Pourtant il ne s'agit en aucun cas de déprécier l'impact de l'évènement politique. La révolution représente une véritable rupture sans être une remise à zéro. Elle fait disparaître des vocations artistiques comme elle en fait apparaître. Observer les parcours de ces jeunes artistes, malgré ce biais d'une réussite qui s'inscrit dans une forme de continuité, a permis de poser un premier cadre spatial et sociologique à la réorganisation de la culture syrienne. Cette analyse établit ainsi un socle essentiel pour l'analyse des œuvres et des courants artistiques syriens après 2011. Elle dévoile l'impact de l'inattendu sur une dynamique de création artistique.

Il est dès lors nécessaire d'ajouter à l'observation du parcours de l'artiste, les œuvres qu'il produit dans les remous du printemps syrien. Il est logique de penser que les printemps arabes ont braqué les projecteurs sur certains types de créations artistiques qui connaissent un nouvel essor, notamment en Europe, dans les années suivantes. Mais, comme s'interroge Séverine Gabry-Thienpont à propos de la musique amplifiée égyptienne dans l'après-révolution<sup>496</sup>, n'est-ce pas également cette nouvelle vague de création qui diffuse l'énergie révolutionnaire et le moment politique hors du pays ? Dans cette optique le *mode* de production de l'œuvre dramaturgique syrienne apparaît comme une catégorie fertile à interroger et permet de dépasser l'opposition entre une analyse interne de l'œuvre, en particulier textuelle que j'ai jusqu'à présent évitée, et externe du parcours artistique.

En effet, en observant les films syriens produits après 2011 et primés ou retenus dans des festivals de grande envergure, la dimension documentaire saute aux yeux. Ainsi en va-t-il pour *Eau argentée* réalisé en 2014 par Ossama Mohammed à partir des images tournées par Wiam Simav Bedirxan, une jeune activiste qui filme Homs dans la révolution. Le film est sélectionné pour les Séances Spéciales, hors compétition, au festival de Cannes en 2014. Il est en quelque sorte paradigmatique de l'export du documentaire syrien avec une matière brute fabriquée par une militante qui est mise en *œuvre* par un artiste et reconnue par une audience étrangère. *Still Recording* réalisé en 2019 par Saeed Al Batal<sup>497</sup> et Ghiath Ayoub<sup>498</sup> remporte le prix du public de la 33<sup>e</sup> Semaine internationale de la critique durant la 75<sup>e</sup> édition de la Mostra de Venise. Le film rassemble les images tournées par huit cinéastes amateurs, dont Saeed Al Batal, à Douma en banlieue de Damas entre 2011 et 2015. *Of Fathers and Sons*, le deuxième film de Talal Derki, est nommé aux Oscars en 2019. Le film retrace l'intimité d'une famille de huit enfants à Idlib au nord de la Syrie, dont le père est un cadre du Front Al Nusra (Ġabhat al-Nuṣra), une organisation combattante liée à Al-Qaïda. Les images, que Derki est allé tourner en Syrie pendant deux ans, dépeignent la complexité d'un père à la fois aimant et djihadiste impitoyable, dans une ambiance proche du cauchemar.

Cet aspect documentaire traverse systématiquement les œuvres syriennes de l'après-2011 sans se limiter aux productions filmiques. Plus généralement, le documentaire concerne aussi

---

<sup>496</sup> Gabry-Thienpont, Séverine, « *Underground vs Mainstream ? Les alternatives musicales dans l'Égypte post-révolutionnaire* » in Jacquemond, Richard et Frédéric Lagrange, *21st Century Egyptian Pop Culture*, Marseille : Diacritiques éditions, [à paraître].

<sup>497</sup> Sa'īd al-Baṭāl (pseudonyme) est un activiste né en 1988. Il est en cours d'étude lors du déclenchement de la révolution.

<sup>498</sup> Ġiyyāṭ Ayyūb (pseudonyme) est un artiste et réalisateur né en 1989, diplômé de la faculté des Beaux-Arts de Damas en 2012.



un certain nombre d'œuvres littéraires qui sont classées sous cette catégorie. Marie-Jeanne Zenetti évoque un *effet de document* pour « une littérature “transitive directe”, dans la mesure où, pour parler du monde, elle doit en passer par une médiation »<sup>499</sup>. Pourtant, alors que cette constatation semble s'imposer dans la production dramatique contemporaine syrienne, la définition même du *documentaire* est problématique. Il n'existe pas un principe générateur commun à ce qui est habituellement qualifié de *documentaire*. La nature même du type *documentaire* est l'objet de débats dans le champ des études esthétiques et de la philosophie de l'art.

« Au final, le critère de discrimination entre fiction et documentaire réaliste est bien ténu et aucune esthétique ne semble véritablement à même de les spécifier. La raison en est que la représentation réaliste s'affirme avant toute autre chose comme une représentation cohérente du visible. Et, en tant que représentation close sur elle-même, elle fictionnalise inévitablement le réel – non pas au sens d'une fabulation mais au sens d'une construction d'un univers doté d'une existence propre. D'une certaine façon, toute représentation réaliste, y compris documentaire, est une fiction au sens où elle produit un monde autonome qui en tant que copie (représentation) prétend à une existence en dehors du modèle, laquelle est assurée *in fine* par le critère formel de la cohérence qui donne sens et autonomie à la représentation.<sup>500</sup> »

Aline Caillet veut dépasser une approche positiviste du documentaire qui entretient une illusion réaliste ou la croyance en un réel définissable<sup>501</sup>. L'émergence dans la littérature d'un courant dit d'*autofiction* traduit parfaitement ce paradoxe en ce sens qu'elle entremêle à la fois une écriture factuelle et fictionnelle<sup>502</sup>. La chercheuse propose alors une approche du documentaire en termes de *dispositif*, c'est-à-dire de système générateur qui permet « d'appréhender les techniques de capture du réel, les protocoles mis en œuvre dans la production de l'œuvre ainsi que les éléments contextuels comme des éléments constitutifs de l'œuvre elle-même, et non, comme c'est l'usage dans une perspective strictement poétique, comme des moyens qui *font* l'œuvre et disparaissent dans le produit fini.<sup>503</sup> » Dans le cas syrien, cette logique de *dispositif* me permet d'envisager le documentaire à la source, dans l'utilisation d'un matériau propre à la capture du réel dans la production artistique, mais aussi l'apparition

---

<sup>499</sup> Zenetti, Marie-Jeanne, « L'effet de document. Diffractions d'un réalisme contemporain » in Caillet, Aline et Frédéric Pouillaude (éd), *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 69.

<sup>500</sup> Caillet, Aline, *op.cit*, 2014, p. 29.

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>502</sup> Hilali Bacar, Darouèche, « L'autofiction en question : une relecture du roman arabe à travers les œuvres de Mohamed Choukri, Sonallah Ibrahim et Rachid El-Daïf », Thèse de Doctorat, Université Lumière-Lyon II, 2014, p. 165.

<sup>503</sup> Caillet, Aline, *op.cit*, 2014, p. 18.

dans une œuvre d'éléments documentaires et enfin de saisir une intention documentaire dans la posture créative qu'adopte l'artiste.

L'hypothèse d'un *art documentaire*, qui dépasse le seul champ de l'image indicielle<sup>504</sup>, permet d'inclure la production dramatique syrienne qui est abordée dans cette partie. Cette hypothèse autorise par extension à voir cette production post-2011 dans les rapports qu'elle entretient avec le monde de l'art contemporain. En effet, l'art documentaire est considéré par certains théoriciens comme caractérisant un tournant dans la création mondiale<sup>505</sup>. Il faut pour cela remonter à la Documenta XI, onzième édition de la quinquennale d'art contemporain qui se déroule en 2002 à Kassel, dirigée par Okwui Enwezor. Le curateur nigérian né en 1963, est le premier directeur artistique non européen de la Documenta. Documenta XI est considérée comme l'édition postcoloniale de ce festival d'art contemporain qui partage avec la Biennale de Venise une position centrale dans l'art contemporain mondial. L'exposition est également spatialement délocalisée et constituée de cinq plateformes (Vienne, New Delhi, Sainte-Lucie, Lagos), Kassel, sa ville d'origine, n'en étant que la cinquième. Dans un article rétrospectif, le curateur indique que pour beaucoup d'observateurs cette édition s'est caractérisée par une utilisation accrue de la forme documentaire dans les expositions<sup>506</sup>. Enwezor se défend alors de cette lecture simpliste : il a voulu ouvrir la compréhension de ce qu'est le documentaire en montrant comment cette pratique a pu pénétrer, souvent de manière contradictoire, les œuvres contemporaines<sup>507</sup>. Sa conclusion sur l'utilisation du documentaire dans l'art est qu'il n'y a pas de message particulier qui lui est attaché, qu'il n'est pas un *format*, il s'agit d'une position artistique qui repense sa relation avec le public<sup>508</sup>.

« Pour Enwezor, la condition générale d'*unhomeliness* reflète l'état de l'art contemporain, à savoir le fait qu'il ne soit assigné à aucun lieu singulier et précis, qu'il se disloque et se déplace sans cesse, qu'il puisse côtoyer aussi bien l'activisme politique que la recherche scientifique, bref qu'il soit dispersé à travers un éventail de pratiques fondées sur la tension entre l'éthique et l'esthétique, le politique et le poétique. C'est cette tension qui, pour Enwezor, détermine le

---

<sup>504</sup> Caillet, Aline et Pouillaude, Frédéric, « Introduction. L'hypothèse d'un art documentaire » in Caillet, Aline et Frédéric Pouillaude (éd), *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 7.

<sup>505</sup> Steyerl Hito, *op.cit.*, 2003, disponible à l'adresse : <https://www.springerlin.at/en/2003/3/politik-der-wahrheit/>.

<sup>506</sup> Enwezor, Okwui, *op.cit.*, 2004, p. 23.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p.26.

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 36.

« tournant documentaire » de l'art contemporain ou, pour le dire autrement, les enjeux communs de l'art contemporain et du documentaire au tournant du millénaire.<sup>509</sup> »

Ainsi, l'aspect documentaire qui émerge dans les œuvres syriennes peut être appréhendé à la fois comme une pratique artistique en évolution mais aussi comme un marqueur de son inscription dans l'art contemporain. Cette qualification contemporaine n'est pas uniquement temporelle, elle est un changement de *paradigme* par rapport à l'art moderne pour reprendre l'approche de Nathalie Heinich<sup>510</sup>. Hans Belting propose à son tour la notion d'art *global* pour qualifier la production qui est apparue à la suite de l'art moderne et comme résultat de l'expansion du commerce international après 1989<sup>511</sup>.

« Modern art at the time was distinguished as 'modern form' in art, which could even mean 'only form' without any subject matter, when abstraction in the 1950s was recognized as a universal style; a 'world language' to use the rhetoric of those years. The difference of global art, given this background, is all too obvious, for it lacks any common idiom in terms of style and no longer insists on form as a primary or independent goal. Rather, art is distinguished by a new proof of professionalism such as contemporary subject matter and a contemporary performance, usually a mixture of film, video, and documentary materials. As a result, participation in the art world does not require the old entrance ticket of formal novelty and purity, as a proof of advanced art. It is rather the conscience that matters, preferably understood as a critical analysis of today's most debated (or neglected) issues. Originality, once expected from the artist's self expression, has become a way to take position in contemporary issues. This also applies to the claim of identity other than Western that lives from an old resistance against modern hegemony. Inclusion and visibility are the new battles cries when artists from formerly neglected cultures enter the stage<sup>512</sup>. »

L'attrait d'un tel concept, pour observer la production dramaturgique syrienne, réside tout d'abord dans cette notion de *global* qui fait écho à la transnationalisation du champ artistique syrien. La question se pose alors de savoir si l'éclatement des barrières géographiques n'a pas, en plus de propulser une génération artistique à une position centrale, fait basculer la création contemporaine dans le paradigme d'un art global. Sans pouvoir apporter de réponse tranchée, cette interrogation me permet de penser les contacts qui s'établissent parfois entre des espaces

---

<sup>509</sup> Giannouri, Evgenia, « *Homelessness* ou le documentaire dans le champ élargi » in Caillet, Aline et Frédéric Pouillaude (éd.), *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 210.

<sup>510</sup> Heinich, Nathalie, *op.cit.*, 2014.

<sup>511</sup> Belting, Hans, « Contemporary Art as Global Art. A critical Estimate » in Belting, Hans et Andrea Buddensieg (éd.), *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009, p. 39.

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 53.

très légitimes de l'art contemporain et la création syrienne. Comme le précise Belting, s'il y a un espace global de circulation et d'évaluation de cette production artistique, le musée et toutes les institutions *site specific* ou situées localement, en sont indiscutablement les espaces de représentation<sup>513</sup>. Le global, ajoute-t-il, revêt pour n'importe quelle audience une signification locale. Ainsi, l'observation des lieux où se produisent les artistes syriens, indépendamment de l'audience forcément locale, peut renseigner sur l'accès (ou non) à un espace artistique global.

Dans un second temps, la définition de Belting permet de revenir sur l'engagement dans et par l'art qui apparaît en creux depuis le début de cette recherche. J'ai différencié cette jeune production dramatique d'un ensemble de créations artistiques directement en lien avec la révolution, bien que ses auteurs aient pu passer d'une catégorie à une autre. L'exil a contribué à transformer la posture créative de l'artiste en le détachant géographiquement de la contestation. La dimension documentaire qui imprègne fortement la création scénique n'est pas uniquement l'expression d'un ancrage dans le présent mais également l'expression d'une forme d'engagement de l'artiste qui se situe à la fois dans et sur l'œuvre. Le projet critique est esthétique et politique dans le temps, il ne s'inscrit pas dans un registre de dénonciation.

Ainsi, l'observation et la reconstruction de parcours théâtraux sont menées en adoptant une grille de lecture documentaire qui permet d'interroger l'œuvre à plusieurs niveaux dans sa relation avec son créateur, le contexte et le matériau ; d'où son examen comme un *mode* de production. Les artistes qui sont abordés dans les deux chapitres suivants présentent une caractéristique fondamentale qui est celle de destins communs : il s'agit de trajectoires collectives. Ce biais est sans aucun doute lié à la spécificité de la production théâtrale même, par essence collective. Le premier cas, celui du duo de metteur en scène et dramaturge Abu Saada-Al Attar, permet de revenir sur une trajectoire qui les porte dans des espaces consacrés des arts du spectacle. Le deuxième chapitre aborde le parcours de trois dramaturges : Al Kafri, Al Haggi, Kaddour. Ils sont à la fondation d'Ettijahat et connaissent une carrière en Europe qui diffère de celle du duo.

---

<sup>513</sup> *Ibid.*, p.59.

# Chapitre XI : Créer en duo

Dès le début de cette recherche, je me suis extrait volontairement d'une approche texto-centrée pour adopter une focale sociologique. Les entretiens, orientés plutôt vers les parcours de vie, la migration et la perception du milieu artistique, ne laissent que peu de place à la discussion sur la pratique de l'artiste. Cependant, une opportunité exceptionnelle me permet de saisir et de combler cette lacune dans mon approche. En janvier 2016, le festival marseillais de théâtre « Les rencontres à l'échelle » programme *Antigone of Shatila* mise en scène par Omar Abu Saada. Tout juste rentré du terrain d'enquête à Beyrouth, ce nom m'est familier bien que n'ayant jamais rencontré le metteur en scène. Par le réseau amical marseillais, lié à mes expériences syriennes antérieures, je contribue à la traduction et au surtitrage de la pièce. Cette entrée par les coulisses m'offre une occasion de me familiariser avec l'équipe artistique et notamment son dramaturge Mohammad Al Attar. En sollicitant une aide linguistique en particulier pour l'interprétariat, l'équipe française du festival m'ouvre également les accès à la scène. Le duo est programmé au Festival d'Avignon de la même année pour une pièce qu'ils doivent monter à la Friche la Belle de Mai, à Marseille, entre mai et avril 2016. J'assiste alors assidument au processus créatif de cette seconde mise en scène. Cette présence *in situ* me familiarise avec les aspects techniques d'un monde que je n'ai observé que par ses artistes jusqu'à présent. Outre l'interview des acteurs et du duo, cette présence longue me permet de poser des questions sur les modalités de la collaboration du duo et de leur méthode de création. Les liens que j'établis avec l'équipe m'ouvrent par la suite les terrains berlinois et parisiens que je mène la même année. La restitution de la trajectoire de collaboration du duo lie les époques que l'analyse a découpées : formation et premières expériences artistiques en Syrie dans les années 2000, installation au Liban après 2011, départ vers l'Europe après 2013.

## 1 Premières expériences scéniques : repenser sa pratique ?

Omar Abu Saada (ʿUmar Abū Saʿda, né en 1977) entre en 1998 au département d'études théâtrales de l'ISAD et en sort diplômé en 2001<sup>514</sup>. Il appartient à la promotion (alors en dernière année) qui porte la contestation qui se déroule dans l'enceinte de l'institut. Vivant dans

---

<sup>514</sup> Entretien avec Omar Abu Saada, janvier 2016, Marseille.

sa famille, il reçoit la visite de la Sureté dans une démarche d'intimidation des étudiants mobilisés. Avec des acteurs de sa promotion ils fondent « The Studio Theatre », une troupe de théâtre. En lien avec Layla Hourani, alors responsable locale du British Council (BC), la troupe s'envole pour Manchester. Elle est invitée, dans le cadre du festival « Contact » en 2004 dont le BC est coorganisateur, à échanger avec une troupe anglaise. La troupe met en scène une pièce proposée par son binôme anglais. *Araq* (Insomnia) est ainsi la première pièce jouée par The Studio Theater. De son côté, Omar Abu Saada suit un programme d'écriture théâtrale avec le Royal Court, également soutenu par le BC. Il participe à la résidence de théâtre « International Residency for Emerging Writers » durant l'été 2005 à Londres. La troupe d'Abu Saada est également en lien avec la diplomatie culturelle française. Elle joue *L'affiche*, sa deuxième pièce, à Damas au Centre culturel français en 2007. Le texte est de l'écrivain québécois Philippe Ducros qu'il a écrit lors de sa venue en 2004 en Syrie. Ducros participait alors au projet « Écriture vagabonde » qui visait à mettre en contact des auteurs locaux et francophones. Bissane Al Charif est la scénographe de la pièce, il s'agit de sa première collaboration avec Abu Saada. Elle assurera ce rôle quasi systématiquement par la suite.

Mohammad Al Attar (Muḥammad al-ʿAttār, né en 1981) est diplômé plus tardivement, en 2007, de l'ISAD en études théâtrales. Il n'a intégré l'Institut qu'en 2002, après un cursus supérieur d'études en langue anglaise à l'Université de Damas. Le changement de niveau est palpable depuis le départ des professeures les plus légitimes (entre autres Marie Elias et Hanane Kassab Hassan), il décide d'arrêter au bout d'un an<sup>515</sup>. Sur les conseils du directeur de l'établissement, il continue sa formation et choisit de se consacrer, à partir de la troisième année, à l'écriture dramatique. Il me confie avoir pensé écrire pour la télévision mais, étant à l'abri du besoin financier, il se consacre uniquement à l'écriture théâtrale. Comme décrit plus haut, les dramaturges font la différence entre une écriture dramatique noble et une production scénaristique alimentaire. Il considère que cette spécialisation lui a, au final, ouvert beaucoup d'opportunités professionnelles.

C'est durant cette année, en 2006, qu'il rejoint le « théâtre des provinces » projet nouvellement créé par Abu Saada et des membres de sa troupe sous la houlette de Marie Elias<sup>516</sup>. Initialement chargé de documenter l'expérience, il en devient rapidement le dramaturge. Il réalise ses premiers pas à l'écrit dans ce cadre. Al Attar ne participe pas à la deuxième phase de ce projet qui devient le théâtre interactif et dont Abu Saada est l'un des

---

<sup>515</sup> Entretien avec Mohammad Al Attar, juin 2016, Berlin.

<sup>516</sup> Projet détaillé dans le Chapitre IV.

fondateurs et formateurs techniques pour l'équipe qui le compose. L'auteur rejoint en revanche l'organisation de Damas capitale arabe de la culture 2008. Il a intégré le groupe de coordinateurs qui préparent l'événement sous la direction de Hanane Kassab Hassan en 2007. Abu Saada participe indirectement à l'organisation, il compose avec deux jeunes écrivains de théâtre ('Adnān al-'Awda, né en 1975, et Fāris al-Dahabī, né en 1979) le comité de sélection pour l'anthologie du théâtre syrien qui doit être publiée pour l'évènement.

En parallèle, Al Attar est retenu pour participer en 2007 au programme du Royal Court en coopération avec le BC qui vise à publier de nouveaux auteurs du monde arabe. Au cours des trois ateliers, il écrit sa première pièce de théâtre, *Insihāb* (retrait), qui est traduite et publiée en anglais (*Withdrawal*) en 2010 avec les cinq pièces sélectionnées du programme<sup>517</sup>. Sa pièce est ensuite lue en avril 2010 à New York dans le cadre du festival international de littérature PEN World Voices Festival. Dès lors, les pièces de Al Attar vont systématiquement être publiées en anglais avant de l'être en arabe. Ce premier texte est une plongée dans l'intimité d'un jeune couple syrien, non marié. Résidant encore dans leurs familles respectives, ils décident de louer un studio pour vivre leur amour. La pièce met alors en lumière les différents niveaux de surveillance, sociale et politique, parfaitement incorporés par les protagonistes, qui s'immiscent dans cet espace fragile. L'histoire de ce couple donne un aperçu des dynamiques genrées qui traversent la société syrienne et des impasses auxquelles font face les jeunes Syriens. Ce type d'intrigue qui se déroule dans une intimité suffocante représente, comme nous le verrons également dans le chapitre suivant, une marque de fabrique dans l'écriture dramatique contemporaine portée par la génération d'Al Attar. Cette ambiance prolonge la mutation dans les thèmes d'écriture des pères du théâtre syrien (Wannous, Adwan) qui ont recentré les intrigues sur la psychologie de leurs personnages et la dimension individuelle de l'oppression.

## **1.1 Une influence du théâtre anglais ?**

Les liens avec le théâtre contemporain britannique qui s'établissent au début des parcours d'Al Attar et Abu Saada, par l'intermédiaire du British Council, permettent d'appréhender les orientations très précoces de leurs pratiques. Je ne souhaite pas tomber dans un discours sur l'importation de pratiques étrangères. En effet, cette approche est chargée politiquement en Syrie où l'on défend une authenticité artistique, liée à un héritage panarabe, contre un Occident colonisateur. Ces expériences anglaises éclairent des logiques d'échanges et de contact que les

---

<sup>517</sup> Dodgson, Elyse (éd), *Plays from the Arab world*, London : Nick Hern Books, 2010.

deux artistes ont pu intégrer dans leur pratique naissante qui se constitue à l'intersection de leur formation, leurs premières expériences théâtrales et de ces rencontres. En effet, le Royal Court est porteur d'une méthodologie de création qui reflète sa situation dans l'espace dramatique en Royaume-Uni.

Ce théâtre est une institution dans le paysage théâtral britannique. Il est investi en 1956 par George Devine (1910-1966), un acteur et metteur en scène directeur de l'English Stage Company<sup>518</sup>. Le théâtre devient un des centres du renouveau théâtral britannique et il est l'un des fers de lance du combat contre le Lord Chamberlain Office, institution officielle de la censure théâtrale anglaise qui n'est abolie qu'en 1968. Très orienté vers l'écriture dramatique, le théâtre fait émerger des grands noms de la dramaturgie anglaise (John Osborne, Edward Bond, Sarah Kane, Caryl Churchill)<sup>519</sup>. Il s'ouvre au répertoire international dans les années 1990 et se dote en 1996 d'un département des Relations internationales, soutenu par le British Council et la Fondation Soros, sous la direction d'Elyse Dodgson<sup>520</sup>. Ce département organise des rencontres à l'étranger et met en place des résidences pour auteurs internationaux. Le Royal Court enrichit ainsi son répertoire de pièces d'auteurs étrangers souvent inconnus et les propulse en contrepartie vers une reconnaissance internationale. La traduction en anglais des textes est l'un des piliers de son activité. Durant ces échanges, le théâtre transmet également les outils de création qu'il a développés.

Le Royal Court emploie depuis 1974 la méthode *Joint Stock* qui s'appuie sur les répétitions et improvisations pour élaborer le texte théâtral<sup>521</sup>. Si Al Attar et Abu Saada ne la découvrent peut-être pas en Angleterre, les ateliers auxquels ils participent se fondent sur cette relation inversée entre planches et texte. D'ailleurs, Abu Saada raconte, lors de l'entretien, monter *Araq* à partir d'une improvisation générale puis de l'échange avec les acteurs. Jusqu'à présent, le fonctionnement de leur duo s'appuie sur un dialogue entre l'écrit et le jeu. Al Attar explique écrire à partir d'idées, d'expériences, de matériaux divers puis il soumet le texte à Abu Saada. Ensemble, ils réfléchissent à un casting d'acteurs envisageables pour tenir les rôles. J'ai pu observer que l'auteur suit alors une première phase de répétitions tout en remaniant par touches le texte, puis s'isole pour réécrire une version finale. Cette dernière sera à nouveau travaillée sur scène et modifiée. La hiérarchie et la différenciation d'un travail d'écriture avec celui de

---

<sup>518</sup> Kempf, Lucie. « La naissance du verbatim russe : l'histoire d'un malentendu ? » in Kempf, Lucie, et Tania Moguilevskaïa (éd), *Le théâtre néo-documentaire. Résurgence ou invention ?* Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2013, p. 82.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 76.



mise en scène, caractéristique d'une pensée théâtrale « texto-centrée »<sup>522</sup>, disparaissent au profit d'une influence directe de la scène sur la matière du texte<sup>523</sup>. Ils ont recours à une écriture *de plateau*.

Le théâtre anglais utilise et transmet également la technique du *verbatim* lors de ses ateliers internationaux<sup>524</sup>. Il s'agit d'une méthodologie de création de pièces documentaires, parfois appelée théâtre citation, qui consiste à faire enregistrer par les comédiens des discours et des paroles hors du théâtre, sur des thèmes particuliers, puis de les reproduire fidèlement sur scène. Cette méthode est utilisée par Al Attar pour construire sa première pièce postérieure à 2011. Mais avant cela, ces contacts avec la scène anglaise ont pu conforter le duo dans son approche. Les outils proposés permettent une proximité avec le public. En effet, le projet du « théâtre des provinces » dans lequel le duo est impliqué, est pensé dans une optique de développement social, il crée des espaces de réflexion sur la société et son organisation. En abordant des thèmes comme la pauvreté, la polygamie, les relations de genres, l'équipe provoque des débats dans l'assistance qui n'est pas une élite citadine progressiste. Cette sensibilité à l'environnement social et l'envie d'agir prennent une autre dimension lorsque le projet bascule dans le théâtre interactif : le public devient alors partie prenante du spectacle.

## 1.2 Le début d'une reconnaissance locale

Le premier projet du duo illustre parfaitement le positionnement qu'ils adoptent à la fois dans leurs créations et vis-à-vis de leur société. En 2008, ils parviennent à organiser un atelier dans l'établissement pénitentiaire pour mineurs de Damas (*Siġn al-aḥdāt*). Ils créent alors une pièce avec les jeunes incarcérés. Elle n'est jouée qu'une seule fois et l'expérience n'est pas renouvelée. Pour le metteur en scène, cette initiative avec des acteurs non professionnels qui portent leurs témoignages, leurs histoires de vie sur les planches est sa première expérience de théâtre documentaire. C'est une première dans le milieu carcéral juvénile syrien. La tâche est complexe et requiert de nombreuses autorisations officielles. Al Attar confie qu'il s'agit là d'une deuxième modalité d'écriture, qu'il va développer par la suite, à partir d'un matériau qu'il extrait lors d'ateliers avec les protagonistes.

---

<sup>522</sup> Tackels, Bruno, *Les écritures de plateau : état des lieux*, Besançon : Les solitaires intempestifs, 2015, p. 51.

<sup>523</sup> Cousin, Marion, « L'écriture de plateau d'Angélica Liddell : un théâtre de la contagion », *Skén&graphie*, n°1, 2013, p. 31.

<sup>524</sup> Kempf, Lucie, *op.cit.*, 2013, p.71.

La collaboration d'Al Attar et Abu Saada donne naissance également à des pièces plus classiques. En 2009, ils présentent *al-Mirwad wa-l-mikhāla* (Le crayon et le pot à khôl) dans la salle polyvalente de l'Opéra de Damas avec une équipe d'acteurs dont certains étaient membres de la troupe du Studio. La pièce a été écrite par 'Adnān al-'Awda, Al Attar en est le dramaturge<sup>525</sup>. L'intrigue se déroule sur trois générations à partir du génocide arménien en 1917 et traverse différentes communautés ethniques vivant en Syrie, dont les Kurdes. En observant les entités qui appuient la production de la pièce, on devine la place d'artistes montants qu'occupe le duo dans la création dramatique : ils ont obtenu le soutien du British Council et du Royal Court mais aussi un financement du SIDA (fonds suédois qui dispose d'une aide à la mise en scène, programme géré localement par Marie Elias). Le texte a été écrit durant des ateliers avec le Royal Court. L'obtention de la salle polyvalente de l'opéra est directement liée à Hanane Kassab Hassan qui en est la directrice. Le duo bénéficie ainsi d'un soutien total des figures mais également des institutions qui permettent une création dramatique indépendante de la direction des théâtres et du Théâtre national.

Al Attar obtient en 2009 la bourse Chevening, une bourse au mérite délivrée par le Royaume-Uni pour étudier dans ses universités. L'auteur est le premier Syrien sélectionné dans le monde de l'art. Il choisit de suivre un cursus de Master en *applied drama* à l'université Goldsmith à Londres en 2009-2010. Al Attar m'expose être à la recherche d'une assise théorique à l'expérience de terrain qu'il a acquise lors de ses différents projets théâtraux. À la veille du printemps syrien, le duo pratique un théâtre qui cherche à renouveler le dialogue avec sa société en étant capable de porter sur scène certaines de ses problématiques. À une production qu'ils envisagent en rapport avec le réel, avec leur environnement social, ils ajoutent des mises en scène plus traditionnelles qui se déroulent dans des espaces légitimes du théâtre syrien. Ils sont reconnus comme une nouvelle génération de praticiens du théâtre et soutenus par un réseau d'institutions qui forment, depuis le début des années 2000 et l'ouverture partielle du champ artistique aux financements privés et étrangers, un espace de création autonome vis-à-vis des institutions étatiques. Les liens qu'ils ont tissés avec le monde du théâtre anglais leur permettent d'accumuler un capital artistique à l'étranger, ce qui leur sera très bénéfique par la suite.

---

<sup>525</sup> Le terme de dramaturge peut recouvrir deux sens : celui d'auteur de pièce de théâtre ou alors personne en charge de l'aspect textuel dans une mise en scène théâtrale (parfois appelée conseiller dramaturgique).

## 2 Une pratique documentaire engagée ?

L'explosion de la contestation en mars 2011 signe un changement important pour la carrière du duo. S'ils participent aux premières manifestations, ils n'adoptent pas la même stratégie de mobilisation. Al Attar se positionne publiquement en publiant un article dans le quotidien panarabe *Al-Hayāt* le 30 juin 2011. Abu Saada ne s'engage pas en utilisant son statut de metteur en scène, il s'interdit de créer en Syrie et travaille systématiquement à l'étranger. Il refuse toutefois de s'établir à l'étranger et continue de résider à Damas. Al Attar est contraint de s'installer à Beyrouth en janvier 2012. Il fuit le service militaire qu'il doit effectuer et que les autorités n'hésitent pas à utiliser comme moyen de pression sur les activistes. Du Liban, l'auteur continue de s'investir en publiant des articles notamment dans le réseau de presse indépendante syrienne qui s'est engagé dans la révolution. Il considère qu'il se tourne vers ce type d'écriture assez exceptionnellement, lorsqu'il n'arrive pas à s'exprimer dans sa production dramaturgique. Ses textes politiques sont traduits en anglais et publiés principalement par l'antenne libanaise de la Fondation Heinrich Böll, très engagée aux côtés la révolution syrienne.

Le duo adopte deux axes créatifs principaux qui reflètent leurs expériences passées mais qui gagnent dans la révolution et l'exil de nouvelles significations. Le premier fait le lien avec le théâtre documentaire, le second traite de l'exil et insère le témoignage dans le dispositif scénique. Ce premier axe se développe dans le moment contestataire. Il provoque une accélération de l'écriture chez Al Attar, alors que c'est plutôt une forme de stupeur qui frappe d'autres auteurs. Des romanciers engagés avec le printemps délaissent, par exemple, une écriture fictionnelle comme l'explique Rosa Yassin Hassan :

« La plupart de ce qui a été écrit jusqu'à présent, y compris ce que j'ai écrit moi-même durant la révolution, est éloigné, en quelque sorte, de ce qu'est le travail romanesque. Nous avons dû mettre nos plumes au service de ce que nous croyons. C'est notre devoir envers nos convictions et notre peuple comme le révolutionnaire utilise sa caméra ou son fusil. Ma tâche était de rapporter ce que je voyais avec ma sensibilité, de le préserver de l'oubli, prendre parti pour ceux que je considère opprimés et enfin faire parvenir la voix de ceux qui n'en ont pas. Si l'on peut dire pratiquer, la révolution par l'écriture.<sup>526</sup> »

---

<sup>526</sup> Yāsīn Ḥasan, Rūzā, « Al-riwāya wa-ṣaṭwat al-wāqī' » [Le roman et l'assaut du réel], *Safahāt sūriyya*, 28 avril 2013, disponible à l'adresse suivante : <http://syria.alsafahat.net/الرواية-وسطوة-الواقع/> .

Rosa Yassin Hassan (Rūzā Yāsīn Ḥasan) est une écrivaine syrienne née en 1974. Elle est diplômée en 1998 d'architecture. Elle publie en 2000 *Sama' mulawwaṭa bi-l-daw'* (Un ciel souillé de lumière) un recueil de nouvelles. *Abanūs* (Ébène) son premier roman paraît en 2004. En 2007 elle écrit *Niḡātīf: min dākīrat al-mu'taqalāt al-siyāsiyyāt* (Négatif : des souvenirs des prisonnières politiques). Son roman *Hurrās al-hawā'* (2009) est traduit en français à la suite de son installation en Europe en 2012 sous le titre *Les gardiens de l'air* (2014) et publié chez Actes Sud.

Al Attar se pose des questions sur sa pratique de l'écriture théâtrale dans les premiers mois de la révolution :

« I was anxious that documentary theatre would make me dependent on the power of the stories I had heard. There is nothing negative about such a dependency, except that it sent me back, as a writer, to the first circle of impotence that I felt during the early months of the revolution. Back then, I felt that writing was completely inadequate, with all its probable eloquence and possible metaphors, for the task of drawing connections between the noble actions and the great pains that the Syrians endure daily in their cities and villages as they fight for their freedom.<sup>527</sup> »

Ses premières créations en 2011 apparaissent ainsi comme des pistes de réponses qu'il explore. Il me semble qu'il faut observer cette écriture à la fois dans le contexte politique mais également dans l'environnement artistique qui réceptionne ces premières œuvres. À la veille de la révolution, l'auteur est en lien avec le curateur Okwui Enwezor<sup>528</sup>. Enwezor est en train d'organiser, en tant que directeur artistique, le festival « Meeting Point 6 ». Ce festival d'art pluridisciplinaire (art, film, théâtre, danse et performance), soutenu par le Young Arab Theater Fund (YATF), se déroule dans plusieurs villes autour de la Méditerranée (Beyrouth, Berlin, Athènes, Bruxelles) sur un peu plus d'un an entre novembre 2010 et le printemps 2012. Okwui Enwezor souhaite décaler une focale qui s'est appuyée dans les éditions précédentes sur la scène et la théâtralité pour dépasser les barrières entre l'œuvre et le public<sup>529</sup>. L'édition intitulée *Locus Agonistes: Practices and Logics of the Civic* revient sur les premiers printemps arabes de fin 2010-début 2011 à Tunis et au Caire. L'inauguration est programmée fin avril 2011 au Beirut Art Center (BAC), première ville-étape du festival. Une étape de quelques jours est aussi

---

<sup>527</sup> Al Attar, Mohammad, Edward Ziter et Lisa Wedeen, « Could You Please Look into the Camera? », *TDR*, vol. 58, n° 3, 2014, p. 128.

<sup>528</sup> Cf. l'interview de l'auteur par Rasha Salti : « The Trials of Exile and The Production of Art: Conversation with Mohammad al-Attar, A Syrian Playwright » [en ligne], *Manifesta*, n° 18, 2014, disponible à l'adresse : <http://www.manifestajournal.org/issues/situation-never-leaves-our-waking-thoughts-long-1#page-issuessituationneverleavesourwakingthoughtslongtrialsexileandproductionartconversation> [consultée le 20 avril 2019].

<sup>529</sup> Cf. le texte introductif de Okwui Enwezor dans le programme du festival à Berlin disponible à l'adresse : [https://www.hkw.de/en/programm/projekte/projekt\\_68531.php](https://www.hkw.de/en/programm/projekte/projekt_68531.php) [consultée le 20 avril 2019].

envisagée à Damas, à l'Opéra, début mai 2011. Le curateur a contacté Al Attar dont la première pièce *Withdrawal* venait d'être publiée en anglais. L'auteur propose de participer au festival avec une lecture théâtrale de son texte. Le lancement du festival coïncide alors avec le début du printemps syrien (mi-mars 2011), l'étape de Damas est annulée. Le texte d'Al Attar est présenté au BAC et mis en scène par Abu Saada. Neuf mois séparent alors l'étape libanaise de la prochaine ville du festival : Berlin (janvier 2012). L'auteur pour qui ce premier texte illustre certains mécanismes qui ont pu mener à la révolution souhaite désormais travailler sur le mouvement en cours.

« I felt it was time to propose some representations and reflections on what was going on within the insurgency [...] The necessity of using the visibility afforded by Meeting Points was thus too pressing to ignore. In parallel, I wanted to explore the limitations and virtues of theater (my own practice) when it engages with an ongoing insurgency in the here and now. Going further, perhaps, is an exploration of the significance of the play or text as a document. What kind of a document does a literary text constitute, and what is a document? This was in addition to the desire to express things that I was convinced people did not know or did not have the right type of access to.<sup>530</sup> »

Les écrits d'Al Attar prennent une nouvelle orientation. Entre les deux étapes du festival, il écrit une courte pièce (14 pages), *Online* (écrite en arabe et traduite en anglais, la pièce porte le même titre dans les deux langues) qui est jouée en août 2011 au Royal Court dans le cadre du festival « After The Spring » dirigé par Simon Godwin, qui vise à présenter des pièces courtes en écho aux printemps arabes<sup>531</sup>. La pièce est une fiction. Il s'agit d'un échange d'e-mails entre des amis au moment du déclenchement du soulèvement syrien. Elle revient sur la première semaine de mobilisation et les interrogations de ces trois protagonistes, issus de la bourgeoisie damascène. La pièce est dans la prolongation du style dramatique qu'employait Al Attar. L'auteur explore le thème de la mobilisation, certes nouveau, en utilisant des personnages avec des trajectoires types qu'il fait dialoguer, non pas tant dans une optique de construction de la psychologie du personnage, que pour souligner des moments clés du début de la mobilisation comme tel vendredi de mobilisation, ou encore le bricolage technique militant comme les pages Facebook pour les personnes arrêtées. Il montre l'apparition d'un quotidien extraordinaire pour ces jeunes activistes et place des jalons temporels pour les premières semaines de manifestation.

---

<sup>530</sup> Al Attar, Mohammad, Salti, Rasha, *op.cit.*, 2014, p. 36.

<sup>531</sup> La pièce est publiée dans Kanafani, Samar, Munira Khayyat, Rasha Salti et Layla Al-Zubaidi (éd.), *Anywhere but Now. Landscapes of belonging in the eastern Mediterranean*, Beirut : Heinrich Böll Foundation, Middle East Office, 2012.

Dans ce premier texte, l'auteur semble balancer entre l'envie de donner une plongée intime dans la vie de ces jeunes qui portent la mobilisation et la volonté d'utiliser ses écrits comme médium pour montrer la réalité syrienne. Il défend d'ailleurs cette seconde approche en expliquant qu'il s'agit pour lui de créer un espace qui reflète la réalité avec les outils de l'écriture <sup>532</sup>.

## 2.1 Could you please look at the Camera ?

Les deux expériences suivantes marquent un renouveau dans la technique d'écriture de Al Attar. Il rédige d'abord *Look at the streets, this is what hope looks like* (pièce écrite en arabe), un collage d'articles et de billets Facebook d'activistes syriens et de l'écrivaine égyptienne (d'expression anglaise) Ahdaf Soueif<sup>533</sup>, le titre de la pièce est celui d'un de ses articles. Puis en septembre 2011, l'auteur entreprend un travail au *verbatim*. Il a enregistré depuis le début de la révolution des témoignages avec des activistes qui sont passés par les geôles du régime<sup>534</sup>. Il écrit un premier texte à partir de la transcription de ces entretiens.

« Yet with the first draft of the text, there remained an urgent question about the meaning of documentary theatre in this context. Is it a narration of details as they actually happened with actual persons? Or is it more important to record the impressions of those people and the kind of experiences they carried with them? Their dreams and nightmares, perhaps? Who are they today after they were released? [...] These questions occupied my mind together with my anxiety over writing a good piece of theatre! I became busy with purely dramaturgical questions around the text. I was anxious that documentary theatre would make me dependent on the power of the stories I had heard [...]. My answer to all these questions and even my way of escaping them required that I betray the document in order to triumph on the side of the story; so I mixed real accounts with imaginary ones. I transferred all the questions that I could from my own heart and mind into the heart of the text. The text thus became a site for open-ended questions rather than a presentation of fully developed realities. I came to know that the meaning of documentary theatre ultimately lies in the way the text carries the complexities of the moment. It is a place open for questions about an unknown future and an unfinished narrative about what has already taken place.<sup>535</sup> »

---

<sup>532</sup> Al Attar, Mohammad, Edward Ziter et Lisa Wedeen, *op.cit.*, 2014, p. 129.

<sup>533</sup> Hemke, Rolf, « Theatre in the Arab World – Perspectives/Portraits from Lebanon, Syria, and Tunisia » in Flynn, Alex et Jonas Tinius (éd.), *Anthropology, Theatre, and Development*, London: Palgrave Macmillan, 2015, p. 272.

<sup>534</sup> Al Attar, Mohammad, Edward Ziter et Lisa Wedeen, *op.cit.*, 2014, p. 126.

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 129.

Ainsi dans *Fīk taṭṭala ‘al kamera ? (Could you please look at the camera ?)*, l'auteur utilise le matériau documentaire dans un régime affabulatoire, c'est-à-dire comme un générateur de fiction<sup>536</sup>. L'enregistrement de témoignages devient un prétexte pour interroger la mise en danger de soi et d'autrui dans la révolution et la répression qui l'accompagne<sup>537</sup>. La pièce met en scène le personnage de Noura, une jeune Damascène issue de la bourgeoisie qui cherche à réaliser un film documentaire sur la révolution et notamment sur les militants qui ont connu la détention et la torture. Sur scène, des enregistrements vidéo de témoignages sont diffusés, les personnes ont le visage flouté. Noura apparaît ensuite sur les planches et mène successivement des entretiens avec trois protagonistes qui ont connu l'emprisonnement et dont le témoignage, imaginaire, est également projeté par partie. L'environnement est clos, il s'agit de la chambre de Noura, transformée en studio de tournage. Le personnage principal ne se dévoile qu'à travers des dialogues qu'elle a avec son frère Ghassan, qui est avocat. Les trois activistes qu'elle interroge apparaissent finalement à visage découvert dans les extraits de vidéos projetés lors des dernières scènes. La pièce se conclut avec Ghassan rendant visite à Noura qui a été jetée en prison. Elle est inquiète pour les activistes qui ont accepté de témoigner à visage découvert et dont les enregistrements ont dû être récupérés par la Sureté. Cette fin illustre les risques de la documentation en Syrie à la fois pour celui qui récolte les informations et pour les témoins.

Dans ces deux textes, le document est non seulement à la source de l'inspiration mais il devient partie prenante de l'intrigue en faisant son apparition sur scène. *Could you please look at the camera ?* n'est pas une présentation de la situation de la contestation en Syrie bien qu'elle montre l'enfer des geôles syriennes. Une dimension réflexive apparaît dans cette pièce avec la mise en abîme du document ce qui permet d'interroger sa place dans la révolution syrienne et sa relation avec la production artistique qui l'accompagne. Cette double fonction du document fait écho aux expériences artistiques libanaises au sortir de la guerre civile. *The Atlas Group Archive* est une archive fictionnelle sur la guerre créée par Walid Raad<sup>538</sup>. Elle renvoie en miroir à l'amnistie promulguée à la fin du conflit qui instaure une forme d'oubli et transforme la guerre en fiction<sup>539</sup>.

---

<sup>536</sup> Zenetti, Marie Jeanne, *op.cit.*, 2017, p. 75.

<sup>537</sup> Ziter, Edward, *op.cit.*, 2015, p. 237.

<sup>538</sup> Walid Ra' d est un artiste libanais né en 1967. Installé au États-Unis depuis 1983, il effectue ses études à New York au Rochester Institute of Technology où il se spécialise dans la photographie.

<sup>539</sup> Agnese, Roberta, « Le document comme cible et comme instrument. *The Atlas Group Archive* de Walid Raad » in Caillet, Aline et Frédéric Pouillaude, *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 192.

« Raad altère la nature de l'archive à travers l'irruption de documents fictionnels à l'intérieur de celle-ci. Le document, qui demeure au cœur de sa pratique, assume alors deux fonctions apparemment contradictoires : il est utilisé en tant que *cible* et en tant qu'*instrument*. Le document est donc premièrement, au même titre que l'histoire dont il devrait attester, une cible critique : il est montré mais aussitôt dissimulé et déconstruit ; sa matérialité en tant que donnée brute est mise immédiatement en question. D'autre part, le document, dans la mesure où il se rend disponible à une manipulation, est l'instrument poétique de cette opération : en effet, l'art documentaire de Raad ne fait ni exercice d'appropriation ni exercice de décontextualisation. Ses documents, comme toute l'archive qui en résulte, sont œuvres dans l'œuvre, produits par lui-même. Cette production n'est pas toutefois *ex nihilo*, la matière qu'il forge est faite du même tissu que l'histoire qu'il raconte : matière réelle mais floue, faussement vraie et vraiment fictive, concrète mais dématérialisée dans l'abstraction imposée de l'événement.<sup>540</sup> »

Le documentaire chez Al Attar et Abu Saada est à la fois *cible* et *instrument*. Il s'agit bien de revenir d'abord sur la construction de celui-ci, ici à partir de témoignages. Ce qui permet d'interroger la fabrication du présent dans le contexte syrien où la couverture journalistique militante et citoyenne est l'unique moyen de donner corps au mouvement politique. Le duo fait écho à la bataille du témoignage qui fait rage et qui vise à prouver la facticité du document produit par l'autre. Dans un second temps, il est *instrument* qui participe à l'intrigue et au dispositif scénique. La réalisation de ces films à partir de matériaux réels et fictifs est l'œuvre d'artistes vidéastes professionnels. Ils interviennent dans la plastique de la mise en scène et font basculer la pièce de théâtre dans le champ de la performance. La présence de la scénographe a pu être décisive. Bissane Al Charif s'est tournée après la révolution vers une pratique de l'installation vidéo pour laquelle elle utilise des matériaux documentaires et notamment des témoignages<sup>541</sup>.

Ces deux textes sont présentés sur scène par Abu Saada sous forme de lectures théâtrales durant les étapes suivantes de Meeting Point 6, notamment en janvier 2012 à Berlin et en mars 2012 à Athènes. La pièce est ensuite secrètement montée et répétée à Damas pour une première au Doosan Art Center à Séoul en avril 2012. L'équipe artistique se compose d'acteurs des premières expériences du duo, notamment Ayham Agha et Nanda Mohammad, ainsi que Bissane Al Charif à la scénographie.

---

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>541</sup> Son parcours est retracé dans le Chapitre IV.



Le spectacle tourne très peu, il est programmé à Beyrouth avec une seule date au Théâtre du Tournesol durant l'été 2012. À la suite de cette représentation, la majorité de l'équipe s'installe à Beyrouth (ou au Caire pour Nanda Mohammad), à l'exception d'Abu Saada et d'Agha qui rentrent en Syrie considérant qu'ils ne courent pas de dangers. Le texte connaît une bonne réception dans le monde du théâtre européen. Il est mis en scène en anglais au National Theatre of Scotland (avril 2012), au Theater Lab à New York (mai 2015) mais aussi en allemand en 2013 au théâtre Heimathafen Neukölln à Berlin. Le texte est traduit en anglais par Lisa Weeden, politologue américaine célèbre pour avoir travaillé sur la fabrique du consentement dans la Syrie d'Assad, et publié dans une revue académique de théâtre en 2014<sup>542</sup>. Cette pièce devient une véritable carte de visite pour Al Attar, il attire l'attention de grands programmeurs ce qui permet de décrocher des tournées internationales pour toutes ses productions ultérieures.

Nanda Mohammad (Nāndā Muḥammad) est née en 1979. Elle est diplômée de l'ISAD en jeu théâtral en 2001 (de la promotion d'Abu Saada). L'actrice est remarquée en 2005 dans la série télévisée syrienne à grand succès *ʿAṣiyy al-dam* (Celui qui n'a pas la larme facile – ce titre renvoie à une célèbre chanson d'Oum Kalsoum) et devient une jeune star. Elle n'abandonne pas le théâtre et joue dans *al-Mirwad wa-l-mikḥala* mis en scène par Abu Saada. L'actrice sera systématiquement présente dans ses pièces ultérieures. Elle connaît une carrière d'actrice de théâtre internationale. En 2011, elle rencontre son mari, le violoniste égyptien Muḥammad Sāmī, lors des répétitions au Maroc pour les *Mille et une nuits* du metteur en scène anglais Tim Supple. Elle décide de rentrer en Syrie en 2012 après son mariage et découvre alors qu'elle est frappée d'une interdiction de quitter le territoire, ce qu'elle associe à son activité sur Facebook en faveur de la révolution. Elle répète dans ces conditions la pièce *Could you please look at the camera ?* du duo Al Attar-Abu Saada. Elle obtient finalement une autorisation de sortie sans la levée de son interdiction de sortie, ce qui exclut un retour, et s'installe au Caire. De là elle continue de jouer dans des pièces syriennes. Elle devient également une des égéries du metteur en scène égyptien Ahmed El Attar (Aḥmad al-ʿAṭṭār, né en 1969) et joue dans sa trilogie (2015-2018) sur la famille dans l'Égypte des printemps arabes qui est programmée au Festival d'Avignon.

## 2.2 Alors que j'attendais

Une seconde mise en scène s'inscrit dans cette approche créative. Al Attar et Abu Saada ont été remarqués avec *Could you please look at the camera ?* à Beyrouth par un réseau de programmeurs français qui scrute le théâtre international. Le duo refuse de rejouer la pièce et propose à la place deux nouvelles productions. Il vient alors jouer fin janvier 2016 dans le festival des Rencontres à l'échelle à Marseille une nouvelle version d'*Antigone of Shatila* qui sera détaillée plus loin. Les liens avec le monde du spectacle français ont en parallèle permis

---

<sup>542</sup> Al Attar, Mohammad, Edward Ziter, et Lisa Weeden, « Could You Please Look into the Camera? », *TDR/The Drama Review*, vol. 58, n° 3, 2014.

de négocier une future pièce coproduite notamment par le Festival d'Avignon, AFAC, les Bancs publics (organisme organisateur des Rencontres à l'échelle), la Friche la Belle de Mai et des partenaires italiens, allemands, grecs et suisses. Le duo s'installe à la Friche la Belle de Mai de mars à avril 2016 pour une pièce à monter et dont la tournée européenne est déjà planifiée pour le reste de l'année.

Le projet est construit autour d'une idée d'Abu Saada de travailler sur le coma. Il s'est documenté sur son aspect médical et social et a rencontré en Syrie des familles de personnes dans des comas de longue durée. Al Attar se saisit de l'idée comme un prétexte pour interroger la situation sociale en Syrie plusieurs années après le déclenchement de la révolution. L'intrigue se déroule à Damas dans les années 2014-2015, dans une famille citadine dont le jeune fils (Taym) a été retrouvé dans le coma dans la rue. Les protagonistes incarnent des trajectoires types de ce milieu qui font écho à l'origine sociale du duo (famille damascène bourgeoise) et plus largement aux professionnels du monde du spectacle. La grande sœur (jouée par Nanda Mohammad) a quitté la Syrie lors du mouvement d'exil vers Beyrouth, elle travaille désormais dans le monde des ONG. Le meilleur ami de Taym (incarné par Mohammad Al Rashi) a une trajectoire artistique brisée, il se morfond dans cette temporalité particulière de la guerre en fumant du haschich. La petite amie de Taym est déboussolée, elle était enceinte de lui et a dû avorter. La mère veille sur son fils à l'hôpital, elle s'est repliée dans la religion après l'opprobre jeté sur la famille : son mari, haut fonctionnaire, est mort dans les bras de sa maîtresse au milieu d'un scandale de corruption. Cette partie de la pièce est particulièrement classique tant dans l'intrigue que dans le jeu des acteurs.

Mohammad Al Rashi (parfois aussi Alarashi, Muḥammad Āl Raššī) est né en 1970. Il est diplômé de jeu théâtral de l'ISAD en 1995. Il devient une star de la télévision, la liste de ses rôles est impressionnante. Il se tourne ensuite vers le théâtre et joue dans des pièces très remarquées. Avec la révolution, l'acteur participe aux manifestations et devient une des icônes du *drama* à s'afficher avec le peuple. Il est filmé à de nombreuses reprises. Il est arrêté fin 2011 quelques jours puis décide de s'installer au Liban. Il emménage par la suite à Marseille.

Le dispositif scénique se divise en deux niveaux (sol/hauteur) qui symbolisent respectivement le présent et le royaume des fantômes où se trouvent Taym et un ami, Omar, en train d'observer le présent. Les deux jeunes acteurs arrivent directement de Damas. Muḥammad al-Rifā'ī (acteur diplômé en 2012 de l'ISAD) joue Taym. Il fait partie de la nouvelle génération d'acteurs de séries télévisées qui accède à un rang de star après le début de la révolution.

Moayad Roumieh joue son compagnon dans la mort<sup>543</sup>. Les deux protagonistes illustrent des parcours militants divergents. Omar relate sa présence aux premières manifestations, les morts, l'armement progressif de la lutte, l'arrestation, la torture puis l'apparition de l'armée libre, des bataillons radicaux pour finir sur une description des salles d'interrogation des organisations islamistes qui le renvoie à son expérience de celles du régime. Par contraste, Taym, qui faisait partie du même groupe a pris peur dès les premières balles tirées et refuse la militarisation. Il s'est alors lancé dans la réalisation d'un film documentaire avec ses propres enregistrements et ceux glanés sur le web. Il est retrouvé dans le coma alors qu'il cherchait à avancer sur le montage qui semble avoir été au point mort depuis un certain temps. La pièce ne tranche pas quant aux raisons de son coma : rixe avec un dealer chez qui il était allé acheter du haschich ? Puniton des services de renseignements ?

Sur le plateau en hauteur où se trouvent ces deux protagonistes, des extraits du film de Taym sont projetés sur une surface vitrée. Ils sont construits à partir de véritables enregistrements d'exactions policières envers les manifestants. Les images sont brutes, floues, inaudibles. Elles dégagent une grande violence dans une incompréhension totale du spectateur. Cette matière documentaire qui apparaît sur scène n'est pas une affirmation de l'inscription de la pièce dans le contexte syrien, elle ne se situe pas du tout dans un régime de dénonciation. Au contraire, elle semble interroger la capacité de l'artiste à en faire quelque chose. D'ailleurs, la pièce replace le document dans son contexte social de production. Elle explore les logiques individuelles qui sont aux sources de sa création. Taym explique filmer et réunir des images de manifestations sans savoir vraiment dans quel but. Il détache progressivement sa pratique de documentation d'un registre d'engagement de type journaliste-citoyen qu'il avait adopté au début, pour une recherche individuelle de sa place dans cette société qui impose.

La pièce arrache le documentaire au régime médiatique qui cherche à en éprouver la validité, caractéristique de la guerre de l'information. Elle pointe la consommation morbide d'images violentes qui déshumanise le processus de documentation. À l'instar de la pièce précédente, le fait de réaliser un film documentaire se solde par une fin tragique pour le protagoniste. Des trajectoires funestes essaient la production d'images et de documents en Syrie. L'artiste et avec lui le spectateur, situé au bout de cette chaîne de production, reçoit ainsi une injonction d'humilité à la fois vis-à-vis du contenu des images mais également des sacrifices qui président à leur fabrication.

---

<sup>543</sup> Parcours détaillé dans le chapitre V.

Par ailleurs, *Baynamā kuntu antaziru* (traduit en français par *Alors que j'attendais*) est révélateur du succès que rencontre le duo. En 2016, après une première à Bruxelles au *Kunstenfestivaldesarts* elle passe à Zurich (où elle reçoit le premier prix lors du festival *Zürcher Theater Spektakel*), Naples, Avignon (dans le *in* de l'édition 2016 du festival), Berne, Sarajevo, Athènes, Paris, Bâle, Marseille. La pièce continue de tourner en 2017 et 2018, le panel d'acteurs est en partie renouvelé. Moayad Roumieh fait le choix de s'installer en Europe après la tournée, contrairement à Muḥammad al-Rifā'ī qui rentre à Damas. Al Attar ne publie pas de texte pour cette pièce. À ce premier axe créatif qui traite de la Syrie et qui a recours à un dispositif documentaire, le duo ajoute une seconde typologie de mise en scène qui s'appuie sur le témoignage.

### 3 Mettre en scène (dans) l'exil

Alors qu'il vient de s'installer à Beyrouth, Al Attar décline une proposition de bourse, la Vivian G. Prins Global Scholars Fellowship, qui s'adresse aux universitaires en danger, pour un an d'étude (2012-2013) au département de théâtre de la New York University<sup>544</sup>. Durant une première période, l'auteur refuse de s'installer hors du Liban mais il est possible d'observer un rapprochement avec le monde de l'art allemand par deux biais. D'abord par l'antenne de la Fondation Heinrich Böll (HBS) qui traduit et publie ses textes et billets journalistiques. Deuxièmement, la première rencontre pour Meeting Point 6 avec la Maison des Cultures du Monde à Berlin (HKW) est décisive. L'institution lui propose à la suite de sa venue de participer à un symposium organisé à l'automne 2013 autour d'Edward Said. Il présente alors le texte *Min hunā marra Yūsuf* (*Youssef Was Here*) dans un format de lecture théâtrale mise en scène par Abu Saada. Il y revient en 2014 pour un débat autour de la narration de la guerre avec la directrice de HBS-Liban. Il est commissionné en septembre 2017 par le HKW pour participer à « 100 Years Of Now » aux côtés d'Adania Shibli et Rabih Mroué<sup>545</sup>. Il présente alors *Aleppo. Portrait of an Absence* une performance avec Abu Saada et Al Charif et une traduction en allemand réalisée par Sandra Hetzl. Ils explorent la géographie mémorielle d'Alep à travers les souvenirs de ses habitants. Les témoignages sont reportés au *verbatim* sur scène. L'auteur dispose également de relais locaux pour ces textes, notamment avec la metteuse en scène allemande Lydia Ziemke (née en 1978) et le collectif de théâtre Suite42 qui montent successivement *Withdrawal* (*Rückzug*) en 2012 puis *Could you please look at the camera ?*

---

<sup>544</sup> Al Attar, Mohammad, Edward Ziter, et Lisa Wedeen, *op.cit.*, 2014, p. 126.

<sup>545</sup> Cf. le chapitre X pour plus de détails.

(*Und Jetzt Bitte Direkt in die Kamera ?*) en 2013. *Youssef was here (Yousef war Hier)* est jouée à partir d'une traduction de Sandra Hetsl en juin 2018.

En 2013, le duo revient en Allemagne avec une nouvelle pièce. *Ḥamimiyyeh* (titre traduit pour la pièce à l'étranger par *Intimacy*) met en scène un dialogue entre les acteurs Ayham Agha et Yāsir 'Abd al-Laṭīf (Soudan) qui porte son propre témoignage d'exilé. Ce dernier né à Khartoum est réfugié en Syrie depuis 1989 et le coup d'État du président Omar al-Bachir. Il est diplômé de jeu théâtral à l'ISAD en 1994. Il est à nouveau contraint de fuir Damas en 2012 après plus de vingt ans d'exil. Sur scène, il revient dans une pièce aux allures de dialogue sur sa vie et son expérience des planches syriennes. La scénographie est assurée par Bissane Al Charif. La pièce est jouée en mai 2013 au théâtre Babel à Beyrouth dans le cadre de la sixième édition de Home Works, le festival d'art contemporain organisé par Ashkal Alwan, l'association libanaise pour les arts plastiques. Le spectacle s'envole ensuite en juin pour Hanovre, au festival de théâtre international Theaterformen. La pièce est traduite par Sandra Hetsl. Cette production est la première à traiter de l'exil, elle reprend une méthodologie de travail qu'avait développé le duo en Syrie durant ses expériences de théâtre social. Le témoin apparaît sur les planches et délivre son témoignage dans une mise en scène. Cette modalité de (re)présentation des témoignages signe un deuxième axe dans la pratique documentaire qu'a adoptée le duo.

### 3.1 La trilogie grecque

Avec l'exil au Liban se pose la question de l'engagement qui ne peut plus avoir ni la même valeur ni les mêmes modalités qu'en Syrie. En 2013, Al Attar forme dans le nord de la Syrie des jeunes activistes à la récolte de récits et de témoignages et à leur narration dans une optique de diffusion journalistique<sup>546</sup>. Il s'implique la même année auprès des réfugiés syriens qui commencent à affluer au Liban. Il cherche à établir un lien entre sa pratique artistique et le travail humanitaire. L'auteur mène alors des ateliers avec des femmes en majorité syro-palestiniennes réfugiées à Chatila à Beyrouth. Entre temps, Omar Abu Saada a mis en scène un projet similaire à Amman en Jordanie. Il répond à la commande d'une compagnie de production anglaise qui veut faire un film documentaire liant Syrie et Troie. Avec Nanda Mohammad et Bissane Al Charif il crée une pièce qui utilise le cadre de la tragédie des *Troyennes* d'Euripide pour présenter des témoignages de femmes syriennes réfugiées en Jordanie. Al Attar ne peut

---

<sup>546</sup> Al Attar, Mohammad, Edward Ziter, et Lisa Wedeen, *op.cit.*, 2014, p. 126.

pas se rendre en Jordanie pour des raisons administratives. La pièce est jouée en décembre 2013, elle est durement critiquée pour les positions politiques ambiguës qui traversent la pièce et qui sont perçues comme proche du discours officiel syrien (la révolution étant le cheval de Troie de la discorde) et l'absence d'une réelle théâtralité<sup>547</sup>.

À partir du travail de Al Attar, un second projet est monté à Beyrouth. En janvier 2014, le duo présente *Antigone de Syrie* au Théâtre Al Hamra. Sur scène, 22 femmes reviennent sur leur vie en Syrie pendant la révolution, la fuite, l'arrivée au Liban tout en reprenant les chœurs de la tragédie grecque. Cet aboutissement ne satisfait pas le duo qui remanie la pièce durant l'année et en fait une version avec un nombre réduit de participantes. Leur capacité à prendre en compte leur environnement social et à en faire une matière théâtrale gagne une reconnaissance qui dépasse le cadre syrien. En novembre 2015, ils participent à Dream City, « Biennale pluridisciplinaire d'art contemporain en espace public » dans la Médina de Tunis. Le duo choisit de créer un spectacle avec les enfants de l'école primaire de Kouttab Louzir dans le quartier de la Kherba, zone populaire de la Médina. Cette méthodologie de mise en scène de la parole d'une population étrangère au milieu de théâtre est devenue une véritable marque de fabrique pour le duo. La place grandissante qu'occupe l'exil dans l'histoire syrienne est un matériau supplémentaire pour ce type de création. La deuxième version du projet libanais devient ainsi *Antigone of Shatila* et déplace la focale sur l'exil de ces femmes. Cette version est jouée en mai 2015 au théâtre Al Madina. Elle est par la suite programmée pour les Rencontres à l'échelle (Marseille) en janvier 2016 puis au Thalia Theater à Hambourg en février. La date marseillaise représente un record d'audience pour le festival. Huit actrices sur quinze font le déplacement, la moitié s'installe ensuite en Europe. Ainsi, le duo mobilise la reconnaissance qu'il a accumulée à l'étranger pour donner à une pièce de théâtre traitant de l'exil un aspect performatif et la transforme en un chemin d'exil. Toutefois, le duo ne revendique pas un tel processus ou une telle volonté. La catégorisation de *porteur* de migrants est trop péjorativement connotée pour qu'elle puisse être assumée, pourtant le duo est bel et bien un *porteur* de culture.

Les problématiques de l'exil occupent une place particulière dans la création scénique germanophone<sup>548</sup>. Elles sont des moteurs de création dans des théâtres de renom. La tragédie grecque est particulièrement utilisée comme métaphore des situations de migration, Antigone

---

<sup>547</sup> Halīma, Ṣobhī, « Nisā' ṭurwādiyāt, 'arḍ masraḥī yabta'id 'an al-wāqi' wa-yumawwih hawiyat al-ḡānī » [« Les Troyennes » une pièce de théâtre éloignée de la réalité et qui dissimule l'identité du criminel], *Al-'Arab*, 22 décembre 2013.

<sup>548</sup> Aspect détaillé dans le chapitre IX.

est l'exemple type du dépossédé, moralement supérieur mais soumis<sup>549</sup>. Le travail d'Abu Saada et d'Al Attar s'inscrit parfaitement dans cette dynamique créative. Leur mise en scène de l'exil se poursuit, ils complètent leur trilogie grecque avec *Iphigénie* coproduite par la Volksbühne, un des cinq théâtres majeurs de la capitale à subventions publiques, présentée en septembre 2017 dans un hangar du Tempelhof, ancien aéroport de Berlin désormais parc public abritant également un camp de réfugiés. Les actrices choisies, également non professionnelles, sont toutes installées en Allemagne.

L'exil offre un réservoir de témoignages dont se saisit le duo pour continuer sa production documentaire. Dans ce type de productions, ils contribuent à *fabriquer* le document et délaissent sa stricte observation comme c'était le cas avec le premier axe de création.

« Les traces et les témoignages, qui sont certes toujours le produit d'une situation de coprésence, peuvent toujours également faire l'objet d'une réutilisation seconde. Pris dans cet usage second, traces et témoignages prennent un nouveau nom : celui de « document », lequel constitue la troisième pièce de mon dispositif. Par « document », j'entends les traces et les témoignages tels que repris dans un usage représentationnel second. Le « document », c'est le statut que prennent la trace et le témoignage dès lors qu'ils sont ressaisis dans un nouveau projet représentationnel. Traces de traces, traces de témoignages, témoignages sur des traces, témoignages sur d'autres témoignages, tel serait l'essentiel de la combinatoire. En d'autres termes, pour « faire document », il faut toujours au moins deux niveaux de représentation : une représentation-objet constituant la « matière documentaire » et une représentation-usage seule à même d'instituer la première comme document.<sup>550</sup> »

Par ailleurs, dans ces pièces il ne s'agit pas de décrire, mais bien de constituer une théâtralité, c'est la réincorporation du témoignage dans une représentation artistique qui apporte ici l'aspect documentaire aux pièces. Mais comme le souligne Olivier Neveux, le projet d'une telle mise en scène n'est pas d'essayer de faire apparaître la logique interne d'un système, comme c'était le cas avec l'impérialisme dans les pièces de Peter Weiss à la fin des années 60<sup>551</sup>. Mettre en scène les témoignages et les *témoignants* (certaines femmes portent le témoignage d'autres qui ne peuvent pas le délivrer publiquement) est une modalité d'engagement dans l'œuvre qui ne vise plus à mobiliser, mais à donner un espace au particulier et au subjectif dans un moment de mobilisation politique dominé par des lectures globales qui

---

<sup>549</sup> Wilmer, Stephen, *op.cit.*, 2018, p. 17.

<sup>550</sup> Pouillaude, Frédéric, « Représentations factuelles. Trace, témoignage, document », in Caillet, Aline et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 73.

<sup>551</sup> Neveux, Olivier, *op.cit.*, 2013, p. 113.

ne rendent pas compte des paradoxes des situations vécues sur le terrain. Aline Caillet remarquait que ces pratiques ont fait entrer l'histoire dans la pratique documentaire, elle a perdu son aspect représentatif en devenant performée et incarnée<sup>552</sup>. Les productions du duo sont un espace de visibilité pour la « petite histoire ».

## 4 Conclusion

Mohammad Al Attar et Omar Abu Saada se retrouvent après la révolution sur les devants de la production dramatique syrienne à l'international. Abu Saada appartient à la génération d'étudiants de l'ISAD diplômés d'études théâtrales véritablement couvée par ses deux professeures Hanane Kassab Hassan et Marie Elias. La méthode d'enseignement qu'elles ont mise en place au milieu des années 1990 est parfaitement fonctionnelle durant les années de formation de cette génération. La collaboration d'Abu Saada avec Marie Elias permet de monter un projet théâtral professionnel (le théâtre des provinces) innovant capable de mobiliser de nouvelles ressources notamment auprès d'organismes étrangers. Le metteur en scène et ses collègues (les acteurs ainsi qu'Al Attar qui a rejoint le groupe) apparaissent dès lors comme la prochaine génération du théâtre syrien. Les organismes de la diplomatie culturelle comme le BC et le CCF reconnaissent cet aspect artiste montant et leur ouvrent des opportunités. Les expériences anglaises apportent aux deux artistes une familiarité avec des techniques théâtrales qui soutiennent un changement dans les visées créatives. Le duo adopte ensuite une réflexion sur le rapport avec sa société qu'il décline sous la forme d'un théâtre social où même les barrières entre les planches et le public sont remises en question. Mais la proximité avec le BC permet également à Al Attar de publier en anglais et de gagner une reconnaissance à l'étranger. La bourse d'études au mérite qu'il obtient en est l'exemple le plus clair.

Le début du printemps syrien catalyse la carrière du duo. En effet, la mobilisation oriente les regards sur ce pays jusqu'alors oublié du grand public. Une demande d'œuvres liées aux printemps arabes apparaît sur les scènes artistiques internationales. Le monde souhaite comprendre la nature de ces révolutions arabes. Al Attar semble en mesure de répondre à cette demande. Son capital social (jeune, anglophone, réseau de la culture anglaise) et artistique (publication, premières expériences artistiques) auquel s'ajoute un capital révolutionnaire du fait de son engagement public ainsi qu'une célérité dans l'écriture, en fait un interlocuteur privilégié. Si la révolution a modifié le *taux de change* de ces capitaux et offert une visibilité

---

<sup>552</sup> Caillet, Aline, *op.cit.*, 2014, p. 62.



nouvelle à l'auteur, elle entraîne inévitablement une mise en question de la pratique artistique dans le moment politique.

Al Attar et Abu Saada expriment tous les deux ressentir une injonction morale et politique à traiter de la Syrie dans leurs œuvres. L'apparition du témoignage dans leurs pièces pose alors les prémisses d'une réflexion documentaire. Un premier axe de création qu'ils adoptent en fait un objet d'observation en le replaçant dans ses contextes de production, ses modalités d'utilisation, et interroge réflexivement sa place dans l'œuvre et plus largement son rôle dans la révolte populaire. Deux régimes d'incorporation du témoignage et/ou document (dans le cas des montages vidéo) coexistent. D'abord un régime affabulatoire qui en fait une porte d'entrée dans la fiction, puis un régime critique qui « mobilise le document moins comme une trace que comme un artefact et comme un signe, qui mérite d'être observé en tant que représentation construite, et non plus seulement en tant qu'il donne accès à un référent qui lui préexisterait.<sup>553</sup> » Cet ensemble de pièces est joué par des acteurs professionnels, le premier texte de Al Attar de ce type (en 2012) lui apporte une renommée mondiale. Un second type de mises en scène contribue au succès du duo. Elles s'inscrivent dans le prolongement de leur expérience de théâtre social en Syrie. Ces pièces mêlent des acteurs non professionnels et un travail d'écriture qui s'appuie sur leurs témoignages, leur vécu. La trilogie grecque met en scène l'exil et donne une voix à des catégories dominées de la société syrienne (femmes, réfugiées par deux fois). Cette opération permet d'incarner et de performer une histoire syrienne qui tend à n'être comprise que par l'escalade radicale en gommant son aspect humain, tragique et politique.

Cette double tendance qui se dégage dans les créations du duo après la révolution éclaire une modalité d'engagement dans l'œuvre qui n'est pas partisane mais qui dispose d'une charge critique à la fois dans l'art et à l'extérieur. Le traitement du document et du témoignage dans leurs créations fait basculer leur pratique dans un art documentaire. La reconnaissance qu'ils obtiennent est à mon sens intrinsèquement liée à cette dimension. Les espaces qui les reçoivent et les produisent en Europe sont des relais locaux d'un art global qui se caractérise par une utilisation du documentaire. Ainsi, la révolution syrienne a influencé les parcours artistiques en redéfinissant la structure du champ national mais elle transforme la pratique de l'art et fait basculer cette nouvelle production dramatique dans l'art contemporain.

---

<sup>553</sup> Zenetti, Marie Jeanne, *op.cit.*, 2017, p. 77.



## Chapitre XII : Trois dramaturges dans l'exil

La réalisation de cette recherche a été rendue possible par mon insertion précédente dans les jeunes réseaux de l'ISAD à Damas. J'ai rencontré Abdullah Al Kafri et Waël Kaddour en 2010 alors qu'ils sont les assistants dramaturges d'une pièce de théâtre. Dans les lectures de pièces que j'effectue à ce moment, j'ai l'occasion de lire *al-Fayrūs* (le Virus) de Kaddour dans l'anthologie du théâtre syrien publiée à l'occasion de Damas capitale arabe de la culture. Après le début de la révolution, je retrouve Al Kafri à Beyrouth en 2014 et commence à enquêter sur Ettijahat. Cependant, très vite apparaît la logique affinitaire entre Al Kafri et Kaddour avec Mudar Al Haggi, tous trois présents à la fondation de la structure. Formés ensemble, ils ont écrit leurs premiers textes dans un atelier d'écriture qu'ils ont créé à Damas. C'est au cours de ces premiers entretiens que je prends conscience de l'intérêt de reconstituer l'histoire de cette génération artistique diplômée de la même institution pour appréhender la présence de ses membres au centre de la scène artistique en exil. Leurs débuts s'inscrivent en négatif d'Abu Saada et Al Attar. Ils constituent des groupes affinitaires et professionnels différents bien que reconnaissant réciproquement leur travail. La présentation des trajectoires se fait, à l'instar du chapitre précédent, dans un découpage chronologique en quatre séquences : les années 2000, les premières années de la révolution, l'installation dans des pays avoisinants, le départ pour l'Europe. Je n'ai pas eu l'opportunité d'observer leur travail de dramaturge en lien avec la scène, comme cela a pu être le cas avec le duo Abu Saada-Al Attar où je me suis situé au cœur du processus créatif. J'aborde ici les créations uniquement en termes d'œuvres écrites et de représentations. Cependant, la proximité amicale que j'entretiens avec Al Kafri et Kaddour m'a permis de réaliser plusieurs entretiens formels mais aussi d'être en contact permanent, m'apportant ainsi une grande souplesse et une facilité dans la possibilité de les questionner. Les parcours décrits ci-dessous révèlent le réseau amical, professionnel et artistique qui est mobilisé pour la création et les imbrications de celui-ci dans les trajectoires de vie.

### 1 S'insérer dans le monde du théâtre, un défi ?

Abdullah Al Kafri ('Abdullāh al-Kafri, né en 1982), Mudar Al Haggi (Muḍar al-Ḥaġġī, né en 1981) et Waël Kaddour (Wā'il Qaddūr, né en 1981) sont tous trois diplômés d'études théâtrales à l'ISAD entre 2004 et 2006. Al Kafri et Al Haggi ne reçoivent l'enseignement de Marie Elias et Hanane Kassab Hassan qu'en première année, elles démissionnent avant la fin de celle-ci.

Kaddour explique qu'ils constituent les promotions les moins chanceuses : parmi les professeurs démissionnaires certains réintègrent l'ISAD mais après 2005 seulement<sup>554</sup>. Ils ne bénéficient pas non plus de l'enseignement d'Usāma Ġanam, ancien étudiant qui revient de France avec un doctorat en 2007, et qui est vu comme le successeur de ces professeurs à forte légitimité. Les *études théâtrales* ont des débouchés limités, contrairement aux formations d'acteurs qui fournissent l'essentiel des effectifs de la production de séries télévisées, l'amputation d'une sociabilité professionnelle avec et par ces deux professeurs centrales dans la formation constitue un véritable déficit de capital pour l'entrée dans la vie professionnelle. Cette absence ressentie par les étudiants les pousse à travailler collectivement pour tenter de pallier un enseignement vu comme incomplet par les autres *alumni*.

Le British Council (BC) joue alors un rôle important dans le lancement de leurs carrières. Al Kafri participe à la suite d'Omar Abu Saada à l'« International Residency for Emerging Writers » en 2006. Le BC organise depuis 2004 un programme d'écriture pour jeunes dramaturges syriens en partenariat avec le Royal Court. Le metteur en scène écossais David Greig anime plusieurs ateliers à Damas entre 2004 et 2007. Douze textes sont produits, dont cinq sont retenus pour être lus au Royal Court durant la « Syria Week » en 2007. On retrouve Kaddour, Al Kafri, Omar Al Jbairi (né en 1982, diplômé en 2006)<sup>555</sup>, Aḥmadiyya al-Na'āsān (née en 1980, diplômée d'études théâtrales en 2001), Šādin As'ad (diplômé d'études théâtrales en 2005). À leur retour, les cinq auteurs fondent un atelier d'écriture, « Waršat al-šāri' li-l-kitaba al masraḥiyya » (l'atelier de la rue pour l'écriture théâtrale) avec Mudar Al Haggi, Lamā 'Abd al-Maḡīd (diplômée d'études théâtrales en 2006), Sūmar Dāḡistānī (diplômée d'études théâtrales en 2006). Ils reçoivent pour cela le soutien de Layla Hourani, qui a organisé la coopération avec le théâtre anglais et qui leur ouvre une salle dans l'enceinte du BC pour une réunion hebdomadaire.

« J'ai appris quelque chose qu'on ne connaissait pas. Le principe du *writing programme* dans le sens d'atelier d'écriture. Je l'ai découvert à Londres. On a demandé ce que ça voulait dire aux gens présents et ils ont dit : on travaille, on fait des lectures et on retourne à l'écriture pour modifier, etc. Tout ça, je ne connaissais pas.<sup>556</sup> »

La proximité avec le théâtre anglais apporte une approche et des techniques d'écriture différentes. Elle complète leur formation et offre un type de soutien qui n'existe pas en Syrie.

---

<sup>554</sup> Entretien avec Waél Kaddour, mars 2015, Amman.

<sup>555</sup> Son parcours est détaillé en chapitre V.

<sup>556</sup> Entretien avec Abdullah Al Kafri, novembre 2015, Beyrouth.

« Tu as besoin d'une organisation, non pas pour te couvrir et te donner de l'argent, mais pour qu'elle te propose différents types de soutien. Ils [le BC] nous ont apporté un soutien artistique en organisant des workshops, ils nous ont soutenus en nous traduisant et en nous présentant en Angleterre. Ils nous ont donné un soutien avec une salle. C'est ça qui a joué un rôle essentiel. Évidemment, la situation idéale aurait été que l'Institut Supérieur [ISAD] joue ce rôle, mais malheureusement il ne l'a pas fait.<sup>557</sup> »

Les participants à l'atelier sont mus par le désir de renforcer l'écriture théâtrale qui est estimée faible en Syrie à cette époque dans le milieu du théâtre. Les grands dramaturges des années 1970-80 sont morts il y a peu (Wannous en 1997, Adwan en 2004). La constitution en atelier collectif est également une manière de tenter de s'insérer dans le champ artistique par une porte très légitime. Les conditions de formation à l'ISAD ont pu désavantager une partie des participants face à d'autres étudiants de promotions antérieures. Quasiment tous ont une activité professionnelle stable qui n'est pas directement en lien avec le théâtre. Aḥmadiyya al-Na'sān est enseignante, Lamā 'Abd al-Mağīd et Sūmar Dāgīstānī travaillent pour une chaîne de télévision pour enfants, Kaddour et Al Haggi pour le Trust<sup>558</sup>. Ce début de carrière contraste avec celui du duo évoqué dans le chapitre précédent.

L'atelier fonctionne trois ans (de 2007 à 2010), il sort très rapidement et volontairement du giron du BC. Les jeunes auteurs veulent être indépendants, mais l'hypothèse d'une proximité trop grande avec l'institution britannique qui pourrait être mal jugée par le milieu artistique installé est également plausible. Al Haggi mentionne une critique incendiaire parue dans la presse nationale qui accuse le secteur indépendant du théâtre qui accepte le soutien étranger de menacer l'arabité de la production<sup>559</sup>. Une accusation très grave quand toute la rhétorique du régime repose sur cette arabité. Au terme de la première année, l'atelier se réunit dans un bureau que loue Kaddour avec des amis journalistes. Les participants considèrent l'écriture comme une pratique à laquelle il faut s'exercer. Tous les trois mois, ils décident d'un thème d'écriture très large comme la peur, l'honneur, la ville ; ils sont ensuite libres d'écrire à son sujet ce qu'ils désirent. Ainsi, les textes qui seront écrits durant cette période contiennent cette approche thématique. Par exemple, *al-Fayrūs* de Kaddour est à la croisée du thème de l'infamie et de la relation enfants/parents. Il aborde la question du sida dans une famille de classe moyenne damascène, maladie taboue dans la société syrienne où elle est associée à l'étranger et à l'homosexualité.

---

<sup>557</sup> Entretien avec Waél Kaddour, octobre 2016, Paris.

<sup>558</sup> Entretien avec Aḥmadiyya al-Na'sān, novembre 2015, Beyrouth.

<sup>559</sup> Entretien avec Mudar Al Haggi, mai 2016, Berlin.

Damas capitale de la culture 2008 est un moment central dans la visibilité de l'atelier. Les dramaturges proposent des lectures théâtrales *Ḥubb, ḥawf, Dimašq... wa 'ašdiqā' āḥarūn* (titre traduit dans le programme officiel par *Love, Fear, Damascus... And other Friends*) et articulent plusieurs textes. Raafat Al Zakout assure la mise en scène. Marie Elias explique rencontrer le trio à cette occasion. *Al-Fayrūs* de Kaddour paraît dans l'anthologie du théâtre syrien éditée pour l'événement par la maison d'édition Mamdouh Adwan. En 2010, quatre textes de l'atelier sont publiés par l'éditeur libanais Dār al-Fārābī avec le soutien du Mawred. Les pièces ont pour thème central la ville et Damas. Le livre est préfacé par David Greig qui revient sur son expérience d'ateliers d'écriture en Syrie<sup>560</sup>. *Brūnz* (Bronze) de Mudar Al Haggi se déroule en prison. Un écrivain enfermé voit une chance de sortir s'il écrit un poème pour la jeune fille que le gardien courtise. Les descriptions de l'aimée et de la ville s'entremêlent. *Ḥārīg al-sayṭara* (Hors contrôle) de Waël Kaddour décrit la quête de 'Azīz dans Damas à la recherche de sa sœur qui s'y est enfuie avec son mari. Elle a bravé l'interdit d'un mariage en dehors de la communauté religieuse de la famille et a attiré le déshonneur. *Su 'ād taḡdul ḍafā'ira-hā* (Souad tresse ses nattes) de Sūmar Dāḡistānī interroge également la notion d'honneur familial et l'opposition entre les valeurs traditionnelles villageoises et celles de la ville. *Dimašq Ḥalab* (Damas Alep) de Abdullah Al Kafri est une plongée dans la structure patriarcale de la ville à travers un dialogue entre un père et son fils homosexuel. Ce livre signe la fin de l'atelier. L'expérience collective a ainsi permis à ces jeunes dramaturges de produire leurs premiers textes et de gagner un début de reconnaissance. Ces pièces sont mises en scène par les étudiants de l'ISAD dans les projets-examens de fin d'année. Le texte d'Al Kafri obtient au Caire le prix Taymūr de création dramaturgique pour l'année 2009, Kaddour arrive à la deuxième place. Al Haggi voit son texte *al-Dūnḡuwān* (le Don Juan) publié en 2010 dans l'encyclopédie du théâtre arabe contemporain qui paraît au Caire<sup>561</sup>. Les auteurs acquièrent par ailleurs quelques expériences de travail scénique. Al Haggi et Kaddour adaptent en 2008 la pièce de Henrik Ibsen *Un ennemi du peuple* pour une mise en scène de Yāsir 'Abd al-Laṭīf<sup>562</sup>. Kaddour et Al Kafri assurent la dramaturgie de *Qiṣṣat ḥadīqat al-ḥayāwanāt* d'après la pièce d'Edward Albee *The Zoo Story* dans la mise en scène d'Al Zakout en 2010. En définitive, sur les huit membres de

---

<sup>560</sup> David Greig (éd.), *Ḥikāyā al-rūḥ wa-l-ismant : arba'a nuṣūṣ masraḥiyya* [Histoires d'âme et de ciment : quatre pièces de théâtre], Beyrouth : Dār al-Fārābī, 2010.

<sup>561</sup> Auteur inconnu (éd.), *Nuṣūṣ mu'āšira wa masraḥiyyūn mu'āširūn* [textes et dramaturges contemporains], coll. « al-masraḥ al-'arabī al-mu'āšir » [le théâtre arabe contemporain], n° 1, Le Caire : Dār nūn li-l-tarḡama wa-l-naṣr, 2010.

<sup>562</sup> Artiste évoqué dans le chapitre XI.

l'atelier, quatre sont présents sur la scène dramatique syrienne aujourd'hui (Al Haggi, Al Jbail, Al Kafri, Kaddour).

L'expérience du Trust s'avère déterminante pour la suite. Al Haggi et Kaddour sont employés par Masār (branche du Trust pour les enfants) depuis 2006, Al Kafri à Rawāfid (branche culture et patrimoine) en 2008, que Kaddour rejoint en 2009. Ce dernier explique avoir envoyé son CV avec Al Haggi à l'organisme à la sortie des études alors qu'ils sont à la recherche d'un emploi. Les salaires sont attractifs et les postes valorisent leur position sociale et la formation supérieure qu'ils ont reçue. Malgré la proximité claire avec le régime, il n'y a pas de problème moral à s'y investir. Des figures comme Marie Elias ou encore le sociologue Hassan Abbas (Ḥassān 'Abbās), connus pour leur indépendance relative vis-à-vis du pouvoir politique, ont déjà coopéré. Les deux auteurs sont recrutés sur un projet de spectacle pour enfants que Masār veut monter, puis accèdent à des postes fixes. Sans être directement impliqués dans les expériences théâtrales que mène Marie Elias avec le théâtre interactif, ils s'en rapprochent puisqu'ils coordonnent pour Rawāfid le projet<sup>563</sup>. Le savoir-faire qu'ils acquièrent en gestion de projets culturels est à la fois lié à Rana Yazaji qui a été formée en France, et aux ateliers de formation que propose le Mawred et dont bénéficient Al Kafri en 2007 et Kaddour en 2010. C'est à cette occasion qu'ils développent des liens avec le Mawred et ses fondatrices Basma El-Husseiny et Hanan Hajj Ali<sup>564</sup>. Ainsi, à la veille du printemps syrien le trio s'est inséré dans le champ artistique dans l'ombre de leurs aînés (notamment Abu Saada et Al Attar). Ils ne sont pas dans un *plein temps* littéraire et semblent avoir fait le choix de l'acquisition de compétences techniques en management culturel. Les quelques descriptions que j'ai pu obtenir de la perception de ce monde managérial par le milieu du théâtre font état d'une déconsidération artistique de ce genre de position.

## 2 Beyrouth et l'extension des possibles

Le printemps syrien dévoile le vrai visage du régime dans lequel ils vivent. Al Kafri et Al Haggi décrivent la fin de cette décennie 2000 comme l'*illusion* Bachar Al Assad. Leur description d'une mise en scène efficace de la modernité du pouvoir rejoint celle de nombreux autres membres du milieu qui expliquent avoir succombé à ce mirage. La révolte populaire secoue les croyances. Leur présence dans le Trust ne fait alors plus aucun sens, d'autant que Rana Yazaji

---

<sup>563</sup> Cf. chapitre IV.

<sup>564</sup> Itinéraires détaillés en chapitre VII.

les inclut dans le projet de monter une structure culturelle qui soit vraiment indépendante du pouvoir politique. Les trois auteurs quittent leur poste et s'investissent dans le lancement d'Ettijahat<sup>565</sup>. Ils convertissent leur savoir-faire managérial dans un projet en lien avec la révolution. Il s'agit d'une démarche sectorielle d'importation de la dynamique de contestation dans le champ artistique par le biais de l'organisation de la production culturelle. L'impression largement partagée à cette époque est que le régime est condamné à tomber, et que cela ne saurait tarder. Il faut alors préparer l'après-mobilisation et la restructuration nécessaire du fonctionnement de l'État. Ettijahat est une modalité d'engagement pour ces auteurs. Ils se réunissent toute l'année 2011 pour jeter les bases de la structure.

La dynamique de l'exil est très rapidement présente pour le trio. Abdullah Al Kafri, qui est enseignant d'arabe pour le stage de langue annuel de l'Institut Français du Proche-Orient (IFPO), suit la relocalisation de ce dernier à Beyrouth à la rentrée 2011. Waël Kaddour fuit le service militaire qu'il doit effectuer et s'installe à l'automne 2011 à Amman où sa femme a de la famille. Al Haggi ne s'installera qu'en 2013 à Beyrouth. S'ils continuent de se réunir sur Skype avec le reste de l'équipe d'Ettijahat, ils n'en sont pas salariés.

Dans l'exil, le trio continue d'écrire, leurs textes sont publiés. Al Kafri est le premier avec *'Atabat al-alam ladā al-sayyida Ġāda* (Le seuil de douleur de Madame Ghada, traduit en anglais par *Mrs. Ghada's Pain Threshold*). Cette pièce fait suite à une expérience que mène l'auteur sur Facebook en créant en 2009 un profil imaginaire de femme damascène, al-sayyida Ġāda (Madame Ghada). Ce travestissement électronique est pour l'auteur un moyen d'explorer la vie des femmes qui l'ont marqué. Son cercle d'amis accepte d'entretenir des relations amicales avec son personnage et il prend vie. Les réseaux sociaux sont à ce moment un observatoire privilégié des relations homme-femme car espace de flirt dans une société majoritairement conservatrice. Le personnage de Ghada vit en ligne mais Al Kafri ne coupe pas le lien en la couchant sur le papier. L'intrigue est une mise en abîme du procédé d'écriture. Ghada, bourgeoise damascène de 42 ans, fonctionnaire au ministère des Finances, vit recluse depuis quatre ans après le naufrage de son mariage. Elle cherche à guérir sa douleur et à retrouver son corps d'avant, celui des époques heureuses. Tout au long de l'intrigue, Ghada suit une page Facebook que rédige un homme inconnu et qui relate sa vie. La fermeture de celle-ci correspond à la mort du personnage après une opération de chirurgie esthétique ratée.

---

<sup>565</sup> Cf. chapitre VI.



Le cadre temporel se situe avant le début de la révolution en 2011 et reflète en premier lieu un processus d'écriture qui débute en 2010. Le texte est écrit lors d'une résidence artistique soutenue par le Mawred, au Caire en mai 2011, à peine deux mois après le début du printemps syrien. La pièce reçoit un soutien d'AFAC puis est publiée en autoédition à Beyrouth en avril 2012 avec une longue introduction rédigée par Hanan Hajj Ali. Le texte est traduit en anglais en 2013 par la NYU (New York University) à Abu Dhabi et sélectionné pour une résidence de traduction (HotINK) à New York, où la version anglaise est développée en présence de l'auteur et d'artistes locaux.

Cette production qui prend pour cadre la Syrie avant 2011 répond également à la quête de l'auteur pour appréhender artistiquement l'événement. Pour Al Kafri, son écriture visait auparavant à révéler la violence d'une société citadine (damascène) très à cheval sur les apparences. Il cherchait alors à mettre en scène des histoires particulières. Avec la révolution, chaque vie syrienne contient une charge dramatique intense et rend à ses yeux ridicule toute tentative de reconstruction dans l'art. L'auteur n'emploie pas le mot *fiction* par opposition au réel mais *hypothétique* (*iftirādī* dans son sens de spéculatif et non de virtuel). Il cherche désormais dans ses écrits à tirer ce présent très dur vers l'hypothétique à l'inverse de ce qu'il a pu faire avant, notamment avec *'Atabat al-alam ladā al-sayyida Ġāda*. Il envisage d'explorer le futur comme un espace pour ses prochains écrits.

Cependant, Al Kafri n'écrit pas (ou du moins ne publie pas) de nouveaux textes. Ses pièces atteignent les planches. *Damascus Aleppo* est mise en scène en 2012 dans le théâtre de Oran Mór à Glasgow. Il met en scène *'Atabat al-alam ladā al-sayyida Ġāda* en juillet de la même année au Théâtre du Tournesol. Kaddour assure la dramaturgie et l'on retrouve Mohammad Al Rashi et Hanan Hajj Ali parmi les acteurs. La pièce reçoit le soutien du SIDA, du Mawred et du BC. Au Liban, Al Kafri oriente sa pratique artistique vers les planches. Il est le dramaturge de deux pièces de la troupe de théâtre libanaise Zoukak : *Anā akrah al-masrah, anā uhibb al-ibāhiyya* (*I Hate Theater, I Love Pornography*) en 2014 et *Masrah al-ma'raka* (*The Battle Scene*) présentée en septembre 2015 au théâtre Al Madina à Beyrouth.

Al Kafri apporte une contribution importante à l'installation d'Ettijahat à Beyrouth. Les liens qu'il raffermi avec le Théâtre du Tournesol permettent à l'organisation de s'installer dans ses murs en 2013. En 2014, il prend la direction de l'organisation à la suite de Yazaji qui s'installe au Caire à la tête du Mawred. L'auteur se désengage progressivement du stage d'arabe de l'IFPO Beyrouth et devient salarié à plein temps d'Ettijahat. Cette charge est pour lui un

frein à l'écriture dramatique mais également un choix. Sa position en tant que directeur d'un organisme culturel syrien lui apporte un capital qui est reconnu dans le monde de la culture au même titre qu'un directeur de théâtre ou qu'un opérateur culturel. Il fait ainsi le choix d'une activité d'expertise de la culture et siège régulièrement dans les commissions d'attribution ou de consultation des bourses et prix artistiques. Il est ainsi sollicité par le Mawred ou encore pour le comité de sélection des textes théâtraux arabes dans le cadre du programme du festival Sundance sur la dramaturgie arabe. Ce type de position lui interdit de fait pendant une certaine période de soumettre sa candidature. Par ailleurs, l'auteur ajoute une assise académique à son statut d'expert en obtenant en 2015 un master en études théâtrales à l'Institut d'études scéniques, audiovisuelles et cinématographiques (IESAV) de l'Université Saint Joseph à Beyrouth. Le diplôme est encadré par Hanane Kassab Hassan, Marie Elias (toutes les deux enseignantes à l'IESAV depuis leur installation à Beyrouth), Hanan Hajj Ali et Roger Assaf. Son mémoire est une analyse de textes théâtraux de la nouvelle génération (dont il fait partie) et du renouveau thématique et formel de cette écriture<sup>566</sup>. Au moment où j'écris ces lignes, Al Kafri est inscrit en thèse à l'IESAV et y enseigne depuis 2017. Il s'est également inséré dans les réseaux académiques : nous nous sommes retrouvés à intervenir dans la même journée d'étude sur « Arts et politiques culturelles dans le sud méditerranéen » en novembre 2017 à Marseille. Il est considéré comme une personne clé, par les chercheurs mais également les opérateurs culturels étrangers, dès qu'il s'agit d'art et de théâtre syrien.

Al Kafri ne cherche à aucun moment à quitter Beyrouth alors qu'il n'a aucune difficulté à obtenir des visas pour l'étranger. En tant que directeur, il voyage à plusieurs reprises en Europe, aux États-Unis, au Maroc, en Inde, etc., toujours dans le cadre d'invitations d'organisations partenaires. Ettijahat lui apporte un capital suffisant pour se mouvoir facilement. Son choix de rester au Liban, s'il s'effectue au détriment de la production littéraire (ce qui est souligné par la comparaison avec les deux autres auteurs), rend paradoxalement plus facile sa coopération avec la scène artistique locale. Sa stabilité géographique lui offre une grande visibilité. Alors qu'il est courant d'entendre que Beyrouth s'est vidé de ses artistes syriens les plus en vue, Al Kafri est resté et représente désormais localement une figure du théâtre syrien.

---

<sup>566</sup> Al-Kafri, 'Abdullāh, *op.cit.*, 2015.

### 3 Écrire dans l'exil

À l'inverse, Al Haggi et Kaddour font le choix de partir mais selon des modalités différentes. À Amman, Kaddour gagne sa vie en tant que rédacteur pour une agence de publicité locale ce qu'il associe avec sa pratique théâtrale. Il est responsable pour Ettijahat de la coordination du programme ARcp sur les politiques culturelles dans le monde arabe. Selon ses dires, la capitale jordanienne n'a pas de dynamique théâtrale comparable à Beyrouth, la formation en théâtre est réduite, et offre ainsi un espace pour son activité. Kaddour acquiert en Jordanie une solide expérience de mise en scène ce qui contribue à obtenir des opportunités de création et de travail spécifique comme des ateliers d'écriture. Lors de notre rencontre, en 2015, il a participé à six pièces de théâtre. En mai 2012, il met en scène *Ba'īd ġiddan* d'après le texte *Far Away* (2000) de la dramaturge anglaise Caryl Churchill. La pièce est jouée au Royal Cultural Center d'Amman avec une troupe jordanienne. Elle reçoit le soutien du BC et la bourse AFAC Express qui est mise en place spécialement pour soutenir des projets artistiques de courte durée dans un moment de transformation politique. La pièce aborde les questions de libre arbitre, de violence, de révolte et de répression et fait écho aux printemps arabe et aux réponses de l'autoritarisme. En mai 2013, il coécrit et met en scène *Šams* (Soleil), une pièce qui traite du viol et de la réponse que la société et la loi imposent. Une mère de famille de quarante ans met subitement fin à ses jours laissant son fils enquêter sur les raisons de cette mort et découvrir une histoire familiale sombre et volontairement cachée pour l'honneur. La pièce s'inscrit dans la campagne de dénonciation, alors en cours en Jordanie, du crime d'honneur et de son statut pénal « Pas d'honneur dans le crime » (*Lā šaraf fī l-ġarīma*). Les acteurs sont jordaniens et syriens, la pièce est jouée au Masraḥ al-Balad (Al Balad Theater) qui appartient au réseau de théâtres arabes Tamasi.

Kaddour écrit entre 2012 et 2013 *Al-ġuraf al-ṣaġīra* (*Les petites chambres*) son premier succès. À l'instar de la pièce d'Al Kafri, le cadre temporel de la pièce se situe en 2010. Quatre protagonistes étouffent dans une toile de haine, d'amour et de trahison qu'ils tissent à chacune de leurs actions. Šibā, trentenaire, est enfermée depuis huit ans au chevet de son père inconscient. Elle entretient une liaison avec Sa'īd, le gérant du supermarché en bas de chez elle qui finit par l'oppresser et la menace de révéler leur liaison tout en développant des sentiments pour elle. Šibā est sous le charme de 'Ammār, le médecin de son père qui vient régulièrement s'occuper de lui. Ḥanān, la femme de 'Ammār a cessé de l'aimer et le trompe. Ce carré de

personnages campe un cauchemar social et psychologique et met en lumière les différents niveaux d'oppression de cette femme célibataire.

En 2013, la pièce est mise en scène par Abdullah Al Kafri à Beyrouth et jouée en mars à Amman et en mai à Beyrouth dans le cadre du festival d'arts syriens Miniatures organisé au Théâtre du Tournesol. Les deux auteurs travaillent ensemble à la dramaturgie et à la mise en scène tout en séparant officiellement les rôles. Dans le cadre du programme Dramaturgie arabe contemporaine à la Friche la Belle de Mai à l'occasion de Marseille capitale européenne de la culture 2013, la pièce est sélectionnée et traduite en français puis publiée en version bilingue (français-arabe) par l'éditeur tunisien Elyzad<sup>567</sup>. Elle est *mise en lecture* au côté de trois autres pièces arabes par les étudiants de l'École Régionale d'Acteurs de Cannes. Cet événement représente la première réception française de Kaddour. En raison d'un problème de passeport, les autorités jordaniennes bloquent le départ de l'auteur malgré son visa français. La pièce est également mise en scène en 2016 par l'égyptien Hassan El Geretly (Ḥasan al-Ġiraytlī), dont la troupe al-Warša (l'atelier) est membre de Tamasi, et jouée durant la 5<sup>ème</sup> édition du festival cairote D-CAF (Downtown Contemporary Arts festival).

En 2013, Waël Kaddour écrit *Al-i'tirāf (L'aveu)* son premier texte à aborder de front la révolution. La pièce est une mise en abîme du théâtre. Omar un jeune metteur en scène est en train de répéter dans un appartement damascène en 2012, la pièce d'Ariel Dorfman *La jeune fille et la mort*. Dans un Chili d'après la dictature, Paulina, ancienne prisonnière politique désormais mariée avec un avocat reçoit la visite de son voisin, qu'elle reconnaît à sa voix comme un de ses bourreaux et son violeur. Omar a donné le rôle de Paulina à sa petite amie, Haya, et celui du voisin à Akram, ancien prisonnier politique. Haya questionne systématiquement les choix de la pièce, son jeune frère vient d'être arrêté, elle compare ces choix à ceux de son personnage. Omar vit chez son oncle, un ancien colonel retiré de l'armée, connu pour sa violence, qui reprend du service avec la révolution, ce même oncle que Akram découvre comme étant son ancien tortionnaire. La pièce de Kaddour repose sur des oppositions systématiques entre les personnages, plus généralement elle interroge la place du metteur en scène et de son rôle dans la révolution. Faut-il s'entêter à monter un spectacle qui ne cadre pas du tout avec les événements ? Fuir le pays ?

Pour écrire sa pièce, Kaddour a reçu une bourse dans le cadre d'*Al-kitaba li-l-ḥašaba* (L'écriture pour les planches) de Citizens.Artists, l'organisation qu'a fondée Marie Elias au

---

<sup>567</sup> Kaddour, Waël, *Les petites chambres*, traduit par Wissam Arbache et Hala Omran, Tunis : Elyzad, 2013.

Liban. Le texte reçoit ensuite un second soutien du BC. La pièce est publiée avec un financement du Mawred et une préface de Marie Elias, en 2018 par la maison d'édition Mamdouh Adwan<sup>568</sup>. Elle est aussi traduite en français par les mêmes traducteurs que la précédente. La traduction est subventionnée par la Maison Antoine Vitez spécialisée dans la traduction théâtrale (le texte de la pièce traduite peut être acheté sur le site de la Maison Antoine Vitez mais n'est pas édité en livre). Elle est également mise en scène en coopération avec Al Kafri à Beyrouth en mai 2018 avec une bourse du Mawred dans le cadre du festival Redzone coorganisé par le Mawred, Zoukak, Shams (association derrière le Théâtre du Tournesol), et le KKV (fonds culturel danois), qui célèbre chaque année la liberté d'expression dans les arts et la culture.

Waël Kaddour obtient l'asile à l'automne 2015 en France et s'installe à Paris avec sa famille. Il a pour cela bénéficié de la réception de ses textes en France qui lui offre un statut de dramaturge reconnu mais également un réseau de relations qu'il mobilise (et dont je fais partie) pour les démarches auprès de l'ambassade à Amman. Dès son arrivée, la version française de son dernier texte lui assure une diffusion nationale. Il est présent lors de plusieurs festivals de littérature et de théâtre comme Regards croisés à Grenoble en mai 2016, les Francophonies en Limousin en septembre 2016. Durant l'hiver 2017, il participe en tant que dramaturge au projet *X-Adra*, nom de la prison de Damas, monté par Ramzi Choukair (Ramzī Šuqayr, acteur syrien né en 1971, diplômé en 1994 de l'ISAD) qui réside à Marseille depuis une dizaine d'années. L'acteur faisait partie du comité de sélection du programme de dramaturgie arabe contemporaine à la Friche en 2013 et c'est ainsi qu'il prend connaissance du travail de Kaddour. L'auteur récolte et met en texte les témoignages de cinq femmes et un homme qui ont été emprisonnés et torturés en Syrie à différentes époques. Dans une mise en scène de Choukair, ils portent leur témoignage sur scène. La pièce est sur-titrée en français et en allemand et obtient quelques dates en France et en Allemagne.

En 2018 paraît la dernière pièce de Waël Kaddour *Waqā'i madīna lā na'rifu-hā* (le titre est traduit en français par Chroniques d'une ville qu'on croit connaître) dans un ouvrage collectif rassemblant trois pièces syriennes publié chez Mamdouh Adwan. Marie Elias est la coordinatrice de l'ouvrage qui comprend les textes issus de l'édition 2016 de l'Écriture pour les planches qu'elle organise avec Citizens.Artists et auquel Kaddour participe pour la deuxième

---

<sup>568</sup> Qaddūr, Wā'il, *Al-i'tirāf*, Beyrouth : Dār Mamdūh 'Udwān li-l-našr wa-l-tawzī', 2018.

fois<sup>569</sup>. La professeure indique dans le prologue qu'il ne s'agissait pas uniquement d'un soutien financier mais aussi technique. Les brouillons passent entre les mains de professionnels du théâtre mobilisés par l'organisme. Le texte de Kaddour est également développé lors d'une résidence d'écriture du Sundance à Berlin. L'intrigue se déroule toujours à Damas après le suicide de Nour, une jeune femme, à l'été 2011. Dans un désordre chronologique complet, l'auteur examine alors l'histoire de la liaison amoureuse homosexuelle de Nour avec Roula et remonte dans le temps pour essayer de faire ressortir les prémices de la violence qui explose après la révolution. Il explore l'impact du printemps arabe dans la société syrienne. Roula et Nour ont été arrêtées en manifestation et interrogées. La famille de Nour, capable de faire sortir de prison leur fille, représente une classe sociale citadine qui traverse la révolution comme si rien ne s'était passé. Toujours focalisée sur l'individu, la pièce met l'accent sur les sacrifices personnels que provoque la contestation. Kaddour continue de s'appuyer sur l'intime pour explorer le présent, il tente de trouver un sens, une continuité à l'événement politique qui bouleverse la Syrie.

La pièce est mise en scène par l'auteur avec Mohammad Al Rashi au cours de diverses résidences dans les théâtres français dont la Filature à Mulhouse ou le théâtre Jean-Vilar à Vitry-sur-Seine. L'expérience précédente de l'auteur (*X-Adra*) avait déjà bénéficié de l'appui de la Filature. Le panel d'acteurs est formé de Syriens résidents en France : Ramzi Choukair, Amal Omran, Moayad Roumieh et d'une actrice libanaise. Le scénographe, Jean-Christophe Lanquetin, est un habitué du milieu théâtral syrien. Il a travaillé dans des mises en scène de Hanane Kassab Hassan et résidait en Syrie au début des années 2000. La pièce est programmée en 2019 à Mulhouse, Arras, Vitry-sur-Seine, Naples, Weimar, Alfortville, Meylan, Lyon. Elle est traduite en allemand par Sandra Hetzl (ainsi que *L'aveu* à sa suite) avec un soutien financier de la Fondation Heinrich Böll-Liban.

Wael Kaddour s'installe en France doté d'une bonne visibilité liée à la réception de ces deux pièces écrites en Jordanie et traduites en français. Durant cette première étape de son exil, il a privilégié l'écriture et la mise en scène en mobilisant les réseaux antérieurs. D'abord amicaux comme avec Abdallah Al Kafri, artistiques (Marie Elias, le Mawred, Tamasi), il ancre aussi localement son activité. La réception française emprunte le réseau d'artistes syriens précédemment installé en France qui est sollicité après le déclenchement de la révolution. En effet, ces artistes qui ont intégré le milieu de l'art français (Ramzi Choukair est intermittent du

---

<sup>569</sup> Ilyās, Marī (éd.), *Nuṣuṣ warṣat al-kitāba li-l-ḥaṣaba* [Textes issus de l'atelier d'écriture pour les planches], Beyrouth : Dār Mamdūḥ 'Udwān li-l-naṣr wa-l-tawzī', 2018.

spectacle) sont mobilisés en tant que *Syriens* à partir du moment où le pays reçoit une couverture médiatique. Ainsi, l'expérience artistique syrienne de Kaddour (ISAD et premières publications) constitue un capital qui gagne une reconnaissance en France. Il faut relever par ailleurs que, bien que n'ayant pas la célérité d'écriture d'Al Attar, son premier texte est écrit à la fin 2012. Il fait à ce titre partie de cette première vague d'œuvres littéraires de l'après-printemps syrien. Face à l'injonction du réel, Kaddour adopte une posture analytique plus que documentaire. Son écriture décrit une société caractérisée par une violence larvée fabriquée par quarante années d'oppression et de tradition et enracinée dans chaque être. La révolution a fait sauter les barrières qui la contenaient. Ainsi, plutôt que de traiter la sauvagerie du conflit en Syrie comme un élément allogène, l'auteur cherche à identifier les mécanismes internes qui ont pu causer ce déchainement de barbarie. Si, pour Kaddour, le régime est le premier coupable, il a également su manipuler une société *qu'on croyait connaître*.

## 4 Beyrouth-Berlin

Mudar Al Haggi part plus tardivement de Syrie, en 2013, alors que le mouvement d'exil vers Beyrouth est déjà clair dans le milieu artistique damascène. Il n'occupe aucun poste dans Ettijahat mais il est proche de l'organisation par ses liens amicaux et sa participation à sa construction. Cette proximité est au cœur de l'activité artistique d'Al Haggi au Liban. L'auteur participe à l'édition pilote en 2013 de Tandem Shaml, un programme de coopération entre acteurs culturels des pays arabes et d'Europe. Al Haggi, en tant que membre d'Ettijahat, est en tandem avec une opératrice allemande Stella Cristofolini. Il met en scène dans ce cadre *Now T\_here (Al-ān hunāk)*, une performance théâtrale. Il s'appuie pour cela sur un matériau documentaire qu'il a réuni en Syrie en 2011 et sur lequel il a travaillé avec les étudiants de l'ISAD au cours d'un atelier d'écriture à partir d'histoires réelles. L'auteur explique s'être inspiré du parcours d'une artiste de Suweida, ville au sud de la Syrie. La performance est jouée en deux parties en juin 2013 dans l'espace d'art berlinois ZKU puis à l'automne à Oberhausen. Elle traite de la question de l'exil et pose de questions simples : faut-il que je quitte la Syrie ? Qu'est-ce que je gagne à rester ? Qu'est-ce que j'apporte en restant ? Quels seront les effets de l'exil sur moi ? Al Haggi montre sur scène les questions omniprésentes chez la majorité des Syriens à l'époque.

À partir de cette performance, l'auteur entame un travail de rédaction qui aboutit en 2015 avec la publication de *'Indamā tabkī Farah* (Lorsque Farah pleure)<sup>570</sup>. La pièce retrace le parcours de Farah, une jeune femme de vingt-quatre ans, diplômée des Beaux-Arts, qui cherche à rejoindre son amoureux, engagé avec l'Armée Syrienne Libre et exfiltré à Amman en Jordanie. Arrêtée à la frontière, elle est interrogée par un officier de police. Il en réfère au père de Farah, médecin veuf et sexagénaire, qui demande à ce qu'elle soit renvoyée à Damas. Farah, qui a suivi la révolution et y a rencontré son petit ami, doit à présent mener un second combat contre son père, symbole de l'oppression patriarcale dans la société syrienne. Elle est aidée par Dunyā, une amie âgée de trente-cinq ans qui s'est rebellée contre sa famille damascène très traditionnelle quelques années plus tôt. L'auteur explore la dynamique du printemps syrien à la fois au niveau politique/collectif mais également sur des instances autoritaires qui sont ancrées au plus profond de la société. Le père, médecin et éduqué, dans une situation sociale inhabituelle (veuf non remarié), qui ne provient pas d'un milieu citadin conservateur (contrairement à Dunyā), reproduit immédiatement le réflexe traditionnel d'enfermer sa fille à la maison puis au village pour la faire revenir dans le droit chemin. Il représente aussi cette classe sociale qui, tout en étant consciente de la situation d'oppression, refuse le changement en regrettant le passé. La révolte de Farah contre son père est double : générationnelle et genrée. Al Haggi rejoint Al Kafri et Kaddour dans la dimension individuelle et psychologique qu'il mobilise pour investir littérairement le contexte politique, mais il puise son inspiration dans le répertoire du témoignage.

La pièce a bénéficié de la bourse de l'Écriture pour les planches de Citizens.Artists. Marie Elias préface d'ailleurs la publication qui est soutenue par une bourse du BC. Dès août 2014 la pièce est présentée par Kaddour sous forme de lecture théâtrale à Amman. Elle est également traduite en anglais et publiée par l'European Cultural Foundation, qui organise Tandem, dans *Another Europe*, un livre qui retrace l'activité de la fondation sur les quinze dernières années<sup>571</sup>. Le texte est mis en scène en 2016 par Stella Cristofolini et joué en première à la Schaubude à Berlin en septembre, puis en octobre dans cinq théâtres de la région de la Ruhr. Parmi les acteurs on retrouve Bassam Dawood. Le spectacle innove linguistiquement en mélangeant sur scène anglais, arabe, allemand. L'intrigue en est légèrement modifiée : l'officier est un acteur allemand. En 2016, les frontières pour les Syriens s'étendent au-delà des pays avoisinants.

---

<sup>570</sup> Al-Ḥaḡḡī, Muḍar, *'Indamā tabkī farah*, Bayrūt : dār al-Farābī, 2015.

<sup>571</sup> Dietachmair, Philipp, et Milica Ilić (éd.), *Another Europe: Capacity-Building Programmes with the EU Neighbourhood: 1999-2014*, Amsterdam : European Cultural Foundation, 2015.



À Beyrouth, l'auteur participe en tant que dramaturge à la performance *Above Zero (Fawq al-šifr)* de l'acteur syrien Ossama Halal. Elle est jouée en avril 2014 au Théâtre du Tournesol. La performance tente de rendre compte de la violence en Syrie à travers un ensemble de tableaux abstraits où les acteurs emploient des techniques d'expression corporelle et de danse. La pièce sera par la suite remontée et représentée dans plusieurs versions auxquelles Al Haggi ne participe plus. Au Liban, il développe sa pratique documentaire en adoptant et travaillant une méthode de création qui puise dans le réservoir des témoignages. Ettijahat lui apporte un ensemble d'opportunités dans ce sens. Il met en scène *Alf hayma wa-hayma* (Mille et une tentes) en décembre 2014. Ces lectures théâtrales sont la première production de la troupe du camp de réfugiés de Merj dont Ettijahat a financé la création. Avec Omar Al Jbaili (dramaturge), Al Haggi fait déclamer aux sept jeunes acteurs les textes qu'ils ont écrits au cours d'ateliers. Ils racontent la vie dans ce camp de 42 tentes où ils résident depuis qu'ils sont sortis de Syrie et qui a été évacué par les autorités libanaises, un événement qu'ils appellent ironiquement la *nakba*, terme usuel pour désigner la défaite militaire précédant la création de l'État d'Israël en 1948. La lecture théâtrale devient ici une forme de mise en scène puisqu'il ne s'agit pas à proprement parler d'une étape dans l'écriture d'une pièce de théâtre.

À la suite de ce projet, Ettijahat initie début 2015 *Minaṣṣāt al-mustaqbal* (les scènes du futur) un programme qui vise à familiariser des jeunes réfugiés syriens et palestiniens-syriens à l'écriture théâtrale dans une optique *d'acquisition de compétence* (capacity building), concept issu du jargon de l'aide et du *développement*. Avec Al Jbaili et le metteur en scène suisse Erik Altorfer, il mène pendant un an plusieurs ateliers d'écriture avec huit écrivains débutants. Ce projet a reçu le soutien de l'Agence suisse de développement et de coopération, de Pro Helvetia (agence suisse pour la culture) et de HBS-Liban. Des extraits de texte sont lus sur la scène du Théâtre du Tournesol en mars 2016 par des acteurs de Zoukak. Ce programme préfigure l'orientation éducative que prend Ettijahat et qui débouche sur des programmes de bourses pour jeunes réfugiés syriens souhaitant effectuer des études supérieures dans le domaine des arts.

Al Haggi s'installe à Berlin en mai 2015, ce pour quoi il a mobilisé les liens qu'il a tissés lors de sa participation à Tandem. La coopération avec Altorfer débouche sur des ateliers d'écriture qu'ils coaniment en Suisse. Ainsi *OurVoice/Our Hope* rassemble une dizaine de jeunes réfugiés syriens et afghans qui écrivent sur leurs souvenirs et leur vie. Les textes sont présentés sur scène en novembre 2016 au Schauspielhaus de Zurich. Ce même type d'atelier est conduit par le duo en Autriche en 2016. Ils présentent les textes de *Our Stories* écrits par des adolescents afghans, syriens et autrichiens au Schauspiel de Graz. En 2016, avec une troupe

de théâtre suisse (KNPV) il crée *41 Stunden* (41 heures) un spectacle de marionnettes géantes – dont la sienne – qui s’appuie sur l’histoire du docteur Jivago pour jouer une histoire d’amour dramatique en Syrie. Le spectacle est joué en mars 2016 au Schlachthaus Theater de Berne. À Berlin, Mudar Al Haggi anime également un atelier d’écriture pour migrants, organisé par Stella Cristofolini à partir de janvier 2016 à la Schaubude, un théâtre spécialisé dans la marionnette subventionné par le Land de Berlin.

Si l’animation d’ateliers d’écriture constitue l’essentiel de son activité professionnelle durant les premières années de son installation allemande, il renoue avec l’écriture dramatique. En 2018 paraît sa pièce *Ḥubbak Nār* (Your Love is Fire) dans la parution collective qui rassemble également le texte de Waël Kaddour *Waqā’i ‘ madīna lā na ‘rifu-hā* (Chroniques d’une ville qu’on croit connaître). Elle est le résultat de sa seconde participation au programme de l’Écriture pour les planches. La pièce a pour cadre la Syrie après la révolution. Khaldoun est un jeune Syrien coincé par son service militaire à Damas qu’il effectue à l’un des check-points qui émaillent la capitale. Il est amoureux de Randa et fredonne quand il pense à elle la célèbre chanson de l’Égyptien Abdel Halim Hafez *Ḥubbak Nār*. La pièce aborde l’amour pendant la guerre et cette question lancinante de l’exil. Randa aimerait que Khaldoun déserte et s’enfuit avec elle à l’étranger. Celui-ci refuse, ne pouvant s’imaginer supporter ce choix ni ne voulant l’infliger à sa famille. La présence de Hala qui se prépare à partir pour l’Allemagne avec son compagnon Wissam permet de tisser des stratégies pour tenter de convaincre Khaldoun qui a obtenu une permission de vingt-quatre heures et rend visite à Randa. La pièce est un tiroir à double fond dans lequel l’auteur apparaît sur scène dans le personnage de l’écrivain exilé en Allemagne. Les espaces ne sont pas clos, les personnages de la pièce interrogent l’auteur sur les choix qu’il effectue quant au déroulement de l’intrigue et des destins qu’il leur impose. L’auteur continue d’explorer le thème de l’exil, la douleur qu’il provoque et raisons qui ont pu amener à effectuer ce choix du départ.

La pièce est mise en scène en 2017 en Allemagne par Raafat Al Zakout après avoir été traduite par Sandra Hetzl. Waël Kaddour en est le dramaturge. Les acteurs sont syriens avec notamment Moayad Roumieh, Amal Omran et Mohammad Al Rashi. Elle est jouée en première au théâtre an der Ruhr à Müllheim en mai 2017. La pièce connaît une tournée en Allemagne et est programmée au festival d’art international à San Francisco (SFIAF) en mai 2019. Elle est la première production du collectif Ma’louba (*taḡāmmu ‘ Maqlūba*) fondé en 2017, un collectif d’artistes syriens du théâtre fondé par Amal Omran, Mudar Al Haggi et Raafat Al Zakout. Il est subventionné par le ministère de la Culture du Land de Rhénanie-du-Nord-Westphalie et

par la Fondation fédérale pour la culture (Kulturstiftung des Bundes) soutenue par le gouvernement fédéral. Le collectif est en résidence au théâtre an der Ruhr et coopère avec le Théâtre national tunisien à Tunis.

Ce collectif produit la dernière pièce de Mudar Al Haggi en 2018. *Days in the Sun (Ayyām fī l-šams)* prolonge sa pièce *Lorsque pleure Farah*. Après avoir fui la Syrie, Farah s'est installée avec son petit ami Aḥmad en Jordanie. Le couple se dispute violemment, Farah veut rentrer à Damas chez son père. Elle se remémore sa première manifestation en Syrie contre le régime où elle a rencontré Duniyā, l'amie qui l'a aidée à convaincre son père de la laisser partir. L'auteur continue d'explorer la dualité de la révolution pour la femme syrienne contre l'oppression politique et patriarcale. La pièce est mise en scène par Al Haggi avec Waël Kaddour à la dramaturgie. Elle est surtitrée par Sandra Hetzl. Le panel d'acteurs syriens comprend Amal Omran, Mouayad Roumieh et Mohammad Al Rashi. La première est donnée en octobre 2018 au théâtre an der Ruhr.

Mudar Al Haggi a constitué au Liban le réseau qui lui permet de continuer sa pratique artistique durant le second exil tout d'abord à travers des ateliers d'écriture qu'il mène avec les populations réfugiées. Il est accueilli dans l'espace germanophone d'abord par la Suisse mais choisit de s'installer à Berlin. La non-appartenance de la Confédération helvétique à l'espace Schengen a pu être perçue comme un frein à une mobilité européenne et expliquer ce choix allemand. L'atelier d'écriture ou la mise en récit d'histoires particulières est également à la source de son premier succès littéraire. Après une première période d'installation en Allemagne, il est en mesure de publier une seconde pièce par l'intermédiaire du réseau artistique syrien qui s'était installé à Beyrouth (Citizens.Artists). L'auteur n'ancre pas son activité artistique à Berlin où il réside mais à Müllheim, dans un théâtre qui a joué un rôle leader dans l'accueil des praticiens étrangers ostracisés et exilés dans les années 1980<sup>572</sup>. La constitution en collectif a permis d'atteindre des ressources locales mais périphériques vis-à-vis de la capitale fédérale. Par comparaison avec Al Attar, qui écrit très vite après le début de la révolution et qui atteint les planches berlinoises par une institution centrale, le HKW, Mudar Al Haggi ne publie qu'à partir de 2014. L'auteur rejoint Al Kafri et Kaddour par la dimension individuelle sur laquelle repose son intrigue. Ses personnages ont une psychologie fouillée ce qui permet de décrire des pans entiers de la société syrienne et de révéler les dynamiques autoritaires enfouies dans l'être.

---

<sup>572</sup> Tinius, Jonas, *op.cit.*, 2016.

## 5 Conclusion

Le parcours de ces trois dramaturges qui commence à Damas, dans une initiative collective, illustre parfaitement la dynamique de cette recherche où des acteurs situés à la marge du champ artistique en Syrie se retrouvent au centre de celui qui se redéfinit dans l'exil. À l'instar du duo Al Attar-Abu Saada, si la formation oriente les opportunités de première pratique artistique (dans le cas du trio, la nécessité de se constituer en atelier), l'évolution du champ artistique national dans les années 2000 est vraiment déterminante. En effet, ils bénéficient d'un complément de formation et d'encouragements de la part du British Council dont l'implication dans le champ théâtral syrien se renforce durant ces années. Ce soutien est capital pour les premières pièces qu'ils écrivent et publient et pour la reconnaissance de jeune dramaturge qu'ils obtiennent dans l'ombre de leurs aînés. La libéralisation partielle et contrôlée du régime syrien dans ces années 2000 leur procure également une activité professionnelle qui leur permet de rester proches du milieu de la culture par un biais qui n'est pas celui des institutions étatiques. Les différents capitaux qu'ils agrègent au contact du monde managérial, des ONG régionales et internationales, gagnent en valeur à la suite de la révolution syrienne. La création d'Ettijahat, d'abord comme modalité d'engagement dans le moment politique, ouvre en exil des opportunités artistiques et professionnelles pour ses membres. Al Kafri, en prenant la tête de l'organisation à Beyrouth, atteint une position d'expert. Il n'est ainsi pas touché par la seconde dynamique d'exil et gagne en stabilité géographique. Toujours résidant à Beyrouth, il est un point nodal du réseau d'artistes syriens dans leurs exils et des organismes syriens, arabes et internationaux qui les soutiennent. Son écriture dramatique a été mise en suspens, Al Kafri est déterminé à mener une carrière d'opérateur culturel avant celle d'écrivain de théâtre, mais il continue activement son travail sur les planches localement. À l'inverse, Kaddour refuse d'arrêter d'écrire. L'exil jordanien est un moment d'acquisition d'expérience dans la mise en scène, sa production dramaturgique lui permet rapidement d'atteindre la France. Al Haggi met à contribution sa technique d'écriture, dans des ateliers qu'il anime, avant de réussir à partir et à redémarrer sa propre production littéraire. Dans ces deux derniers cas, le réseau artistique emprunté et exploité dans l'exil est crucial pour le contact européen. Les auteurs mobilisent les ressources nouvellement mises à disposition localement. Par ailleurs, les coopérations qu'ils mènent en exil permettent d'esquisser un réseau d'artistes du théâtre syrien intereuropéen qui recoupe des relations amicales antérieures. Au final, ces trois auteurs adoptent une écriture qui s'appuie principalement sur le personnage, dans ce qu'Al Kafri appelle *trāḡīdyā al-fard* (la tragédie de l'individu). Il s'agit pour lui de « se concentrer sur la valeur individuelle de la

personne pour montrer que cette valeur est perdue en Syrie<sup>573</sup> ». Ainsi, à l’instar d’Abu Saada et Al Attar, le trio d’auteurs tente de redonner au particulier, à la subjectivité, un espace de visibilité alors que la Syrie sombre dans une couverture médiatique englobante qui ne traite que de la violence et d’opposition d’ensembles. Ces auteurs réclament à la fois le droit d’exister et d’agir sur la construction du présent syrien.

---

<sup>573</sup> Entretien avec Abdullah Al Kafri, octobre 2014, Beyrouth.



## Conclusion de la partie IV

L'injonction du réel de la révolution syrienne a profondément transformé le rôle que s'attribuaient ces jeunes artistes du théâtre. Alors qu'ils se situaient dans une position relativement surplombante où ils dévoilaient la réalité masquée sous les apparences d'une société vivant sous une poigne autoritaire, le printemps syrien convertit ces créateurs en observateurs d'une situation sociale et politique inédite. La tentation de succomber à une écriture journalistique est grande mais, comme en témoignent les interrogations de Al Attar sur ses premiers écrits dans le moment révolutionnaire, ces dramaturges se tournent vers une écriture qui devient un espace réflexif d'observation de la société syrienne en révolte. Très ancrées dans le présent, les intrigues qu'ils tissent mobilisent le contexte syrien tout en offrant un aperçu du questionnement autour de l'écriture auquel ils font face. Comment rendre compte du réel sans en faire un simple étalage qui réduirait l'œuvre à un rôle de messenger ? La position documentaire qu'ils adoptent, chacun à sa manière, est précisément leur réponse. Le dispositif documentaire permet à la fois de traiter d'un présent chargé politiquement, socialement et émotionnellement tout en s'extrayant d'une logique de couverture médiatique. Les dramaturges s'affranchissent par là même d'un engagement partisan dans l'œuvre. Ils donnent place au particulier, à l'individu, ce qui nous impose une lecture nuancée et fine de la situation syrienne.

Par ailleurs, cette dimension documentaire répond à une demande du public, en particulier européen. Ces artistes évoquent des dialogues avec la salle, dans les rencontres qui suivent en général les représentations, qui tournent systématiquement autour de l'actualité et l'analyse du conflit syrien. Leurs pièces répondent à ces sollicitations journalistiques sans pour autant offrir de grille de lecture. Au contraire, les œuvres contribuent à brouiller toute idée préconçue sur la société syrienne. Sur ce point, les artistes ont réinvesti une position d'observation du social qu'ils avaient adoptée avant le printemps pour soulever désormais le voile d'une société en crise et non plus policée par l'autoritarisme.

Un éventail de pratiques a surgi au sein de cette nouvelle création scénique syrienne. Le bagage de techniques qui avait pu être acquises lors de la phase de leurs premières créations en Syrie est réinvesti. L'écriture du réel, à partir du réel permet de réunir un premier matériau qui est ensuite réintroduit dans un ensemble fictionnel. L'œuvre du duo Abu Saada-Al Attar va plus loin en mettant en scène le document (réel ou fictif) souvent sous la forme de vidéos projetées dans le dispositif scénique. La scénographe Bissane Al Charif joue clairement un rôle actif dans

ce qui est de l'ordre de l'innovation scénique pour la création théâtrale syrienne. L'exil s'impose au cœur des créations. D'abord comme thème qui dépasse la Syrie et s'adresse à un monde qui érige des barrières de plus en plus infranchissables contre la circulation des Hommes. L'exil est également générateur de matériau documentaire en ce qu'il propose un réservoir de témoignages et de parcours inédits.

Autre point commun à ces artistes, la relation qu'ils établissent très tôt avec le théâtre britannique qui leur permet de se confronter à de nouveaux modes de création. Pauline Donizeau rapportait l'émergence d'une nouvelle génération du théâtre en Égypte formée en Europe (en particulier Ahmed El Attar) qui importe une esthétique du théâtre politique européen<sup>574</sup>. Les artistes rencontrés n'évoquent à aucun moment une logique d'importation mais plutôt de découverte et de réappropriation locale des outils découverts au contact du théâtre anglais. De plus, l'ouverture (qui reste limitée comparée à des pays comme l'Égypte) des planches des théâtres damascènes à des spectacles internationaux, comme lors de Damas capitale arabe de la culture 2008, a permis à cette génération de créateurs de se familiariser avec d'autres manières de créer. Avec le déclenchement de la révolution, ce rapport à l'international devient un capital vital pour la poursuite d'une activité artistique. Les circuits de diffusion qu'établissent ces soutiens procurent à leur pratique théâtrale documentaire qui apparaît comme modalité d'engagement par l'art, une reconnaissance différente. La réception des productions ne se fait plus uniquement en termes d'œuvres transculturelles ou de *photographies* du présent. Elles s'engagent dans le tournant documentaire de l'art visuel qui tend à décloisonner le théâtre de ses planches pour l'introduire dans le domaine de l'art contemporain.

---

<sup>574</sup> Donizeau, Pauline, « Transfert des esthétiques politiques du théâtre européen dans le contexte égyptien chez Laila Soliman et Ahmed el-Attar » [en ligne], *Horizons/Théâtre*, n° 12, 2018, § 4, disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/ht/358>.



# **Conclusion générale**



Fin janvier 2016, Francis Cossu, critique du festival d'Avignon, venait s'entretenir avec le metteur en scène Omar Abu Saada à Marseille. Ce dernier avait présenté *Antigone of Shatila* dans le cadre du festival des Rencontres à l'échelle. En tant qu'interprète, je participais à l'entretien qui concernait la future création d'Abu Saada et de son dramaturge Mohammad Al Attar programmée au Festival d'Avignon de la même année. Tout en saluant la performance, Francis Cossu nous expliqua avoir assisté à plusieurs reprises à des pièces comme *Antigone of Shatila*, c'est-à-dire des mises en scène d'acteurs-témoins par des artistes en provenance de pays en guerre ou traversant des crises politiques, et que les témoignages se recoupaient quelle que soit la nationalité. Pourtant, dans le cas présent, les différentes dimensions de la pièce jusqu'à sa réception en France, à Marseille, traduisaient pour moi des processus parfaitement internes au champ artistique syrien. Ses propos me heurtaient : alors que j'avais toujours pensé la création scénique syrienne dans sa singularité, j'étais tout d'un coup renvoyé à son inscription dans un champ plus large de performances. C'est cette double dynamique qu'a essayé de saisir ce travail. D'abord une histoire propre du théâtre en Syrie qui façonne une génération de praticiens qui, à la faveur de l'histoire récente, fait évoluer sa pratique du théâtre. En second lieu, une réception qui dépasse les frontières d'une réception locale pour intégrer un domaine artistique mondial et contemporain.

Les créateurs d'*Antigone of Shatila* appartiennent à une jeune génération d'artistes (nés aux débuts des années 1980) diplômés de l'ISAD de Damas après 2000. Ce contexte d'arrivée dans le monde de l'art professionnel est marqué par un ensemble de mutations liées à la *mise à jour* du pacte autoritaire. L'avènement de Bachar Al Assad au pouvoir s'accompagne d'une libéralisation économique partielle et maîtrisée. Yassin Al-Haj Saleh propose une analyse qui permet d'appréhender les ressorts de ce nouveau mode de fonctionnement, qu'il qualifie de fasciste<sup>575</sup>. Le jeune pouvoir syrien est appuyé par une nouvelle bourgeoisie, à laquelle s'agrège l'ancienne, qui diffuse une rhétorique moderniste. Cette dernière se fonde sur un ensemble de concepts dénués de fondements éthiques comme la laïcité, la rationalité, les Lumières, la modernité au détriment de principes comme la justice, la liberté<sup>576</sup>. Ce modernisme de façade n'allège en rien la répression contre toute forme de contestation. En revanche, il apporte à la production artistique de nouveaux capitaux matériels tout en proposant aux artistes de participer, par leur statut, à la mise en scène d'un despote réformiste. Les jeunes artistes s'engagent ainsi dans un contrat créatif renégocié non sans adopter une démarche critique.

---

<sup>575</sup> Al Haj Saleh, Yassin, *La question syrienne*, traduit par Nadia Leïla Aïssaoui, Ziyad Majed et Farouk Mardam-Bey, Arles : Actes Sud, 2016, p. 69.

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 90.

Leurs expérimentations artistiques repoussent les frontières du possible en évitant de s'inscrire dans la rhétorique du régime. Ces nouvelles conditions matérielles de production entraînent la redéfinition d'une posture artistique, qualifiée par les acteurs d'*indépendante*, qui renvoie à la navigation, parfois ambiguë, qu'ils opèrent entre les différents pôles influençant le champ artistique.

Le contexte local évolue également dans le cadre de mutations à l'échelle du monde arabe. Ainsi, Catherine Miller dans son approche de la scène musicale égyptienne soulignait des phénomènes qui ont provoqué une rupture dans les modes de production entre les années 1990 et la décennie suivante<sup>577</sup>. La chercheuse isolait trois facteurs qui sont comparables à ceux décrits dans le milieu des arts scéniques syriens : l'apparition d'un pôle très lucratif avec le développement des chaînes satellitaires golfigues, une réaction du milieu de la culture qui se recentre sur des expressions artistiques légitimes par rapport à l'attrait du commercial, une nouvelle circulation de capitaux arabes et à destination du monde arabe liée à des entités non-étatiques. Dans le champ syrien, une industrie de la série télévisée prend son essor comme réponse à la demande créée par les chaînes satellitaires arabes. Le milieu des arts scéniques connaît alors un ensemble d'opportunités professionnelles sans précédent. Toutefois, le développement de ce pôle commercial redéfinit également les ordres de légitimités artistiques, les séries télévisées sont considérées comme médiocres artistiquement. Les jeunes artistes de la scène se tournent vers une production théâtrale noble. Ils connaissent également un regain d'attention de mécènes non syriens à la fois dans le contrecoup de l'après-11 septembre et à la faveur du développement d'organismes régionaux pour la culture.

L'explosion de la révolte en Syrie perturbe complètement ce mode de production. La pensée d'une création artistique à haute légitimité, paradigme dans lequel s'inscrivaient ces jeunes diplômés de théâtre, perd tout son sens. Ils sont pris dans une effervescence proprement révolutionnaire qui leur fait adopter des modalités d'engagement et de création très diverses. Le printemps syrien se caractérise par une déssectorisation de la société qui touche également les sphères artistiques. Il offre à l'art une véritable position d'autonomie hors d'un quelconque contrôle par le régime. Paradoxalement, en sortant l'engagement par l'art d'une situation où il était instrumentalisé par le régime pour appuyer sa rhétorique de lutte (contre l'impérialisme, contre Israël), le moment révolutionnaire apporte à cet engagement une nouvelle valeur et

---

<sup>577</sup> Miller, Catherine, « “On tour” sur la scène musicale cairote 1996-2006 » [en ligne], *halshs-00592456*, 2010, disponible à l'adresse : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00592456>.

l'inscrit dans un véritable combat politique<sup>578</sup>. Toutefois, les artistes abordés ne basculent pas forcément dans une production politisée. Il est évident que ces jeunes artistes évaluent les risques encourus par une trop grande visibilité dans la rue alors qu'ils ne possèdent pas suffisamment de reconnaissance artistique. Par ailleurs, l'anonymat qu'ils endossent lorsqu'il s'agit de ce type de création renseigne également sur la différenciation qu'ils opèrent entre cette pratique et ce qui est la norme dans l'art.

Comme l'analyse Richard Jacquemond en contexte égyptien, 2011 contribue à brouiller les frontières de la légitimité artistique, établies depuis la *Nahda*, entre culture d'élite et culture populaire<sup>579</sup>. Les diplômés de l'ISAD, clairement constitués en élite, reconnaissent l'ingéniosité de l'expression de la rue. Des troupes, des pièces et des sketches de théâtre de militants existent à différents endroits en Syrie, des acteurs et metteurs en scène professionnels y contribuent en apportant leurs conseils et compétences<sup>580</sup>. Mais très rapidement, ces artistes de la scène reprennent une activité artistique habituelle dans le sens qu'ils produisent des *pièces* théâtrales dans un paradigme de création classique. Sans être forcément labélisées « révolutionnaires », ces productions théâtrales connaissent une réception nouvelle directement en lien avec le moment politique. Ces artistes professionnels réinstallent alors une nouvelle forme de hiérarchie entre une haute et une basse (ou parfois moyenne) culture.

Ainsi, la production scénique syrienne reproduit le paradoxe de *rupture/continuité* très souvent évoqué dans d'autres pays des printemps arabes. C'est-à-dire que la première décennie des années 2000 apparaît comme un moment d'expérimentation artistique et politique qui préfigure l'émergence de certains artistes dans et après le moment révolutionnaire<sup>581</sup>. Le constat peut également être fait dans le cas de trajectoires militantes<sup>582</sup>. Le théâtre connaît donc un moment de rupture avec le printemps syrien, mais qui laisse également place à une continuité

---

<sup>578</sup> Jacquemond, Richard et Lang, Felix, « Introduction », in Richard Jacquemond et Felix Lang (dir.), *Culture and Crisis in the Arab World*, London, IB Tauris, 2018, p. 5.

<sup>579</sup> Jacquemond, Richard, « Un mai 68 arabe ? La révolution égyptienne au prisme du culturel » [en ligne], *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 138, 2015, § 21, disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/remmm/9247>.

<sup>580</sup> Cf. le billet sur le blog d'Ignace Leverrier à propos d'une troupe de militant/acteurs à Saraqeb dans le nord de la Syrie. Ibn al-Amm, « Saraqeb en série » [en ligne], *Un œil sur la Syrie*, 5 mai 2012, disponible à l'adresse : <https://www.lemonde.fr/blog/syrie/2015/05/05/saraqeb-en-serie/>.

<sup>581</sup> El Chazli, Youssef, « Alexandrins en fusion. Itinéraires de musiciens égyptiens, des milieux alternatifs à la révolution », in Bonnefoy, Laurent et Myriam Catusse (dir.), *Jeunesses arabes. Du Maroc au Yémen : loisirs, cultures et politiques*, La Découverte, 2013 ; Gabry-Thienpont, Séverine, *op.cit.*, [à paraître] ; Jacquemond, Richard, *op.cit.*, 2015.

<sup>582</sup> El Chazli, Youssef, « L'Alexandrine révoltée », *Vacarme*, n° 74, février 2016.

en portant la génération jusqu'alors située aux marges du champ artistique au centre de ce qui constitue la création scénique légitime aujourd'hui.

Cependant, à la différence d'autres révoltes arabes qui débouchent sur des restaurations autoritaires, la Syrie s'embourbe dans une crise longue et guerrière. Les départs en masse et l'installation de près d'un cinquième du peuple syrien en dehors des frontières nationales renouvellent les contraintes exercées sur l'art et provoquent une seconde *rupture*. En effet, les jeunes artistes s'exilent dans les pays avoisinants et en particulier au Liban. Plusieurs facteurs expliquent un tel choix. Premièrement, l'entrée dans ces pays ne requiert pas de visas. En second, l'espoir de rentrer rapidement subsiste jusqu'à un certain point. Il sera dépassé durant l'année 2013 et le retrait de la communauté internationale d'un quelconque engagement en Syrie. Le champ est alors laissé libre aux pays supporters du régime autrement plus impliqués financièrement et militairement.

Beyrouth s'impose rapidement comme la nouvelle capitale de l'art syrien en exil. Des réseaux préexistent par une histoire culturelle et politique directement liée à la « grande sœur » syrienne. La métropole occupe en outre une place particulière à l'échelle de la culture arabe. Son statut de « zone franche culturelle » est réactivé par l'installation des structures régionales de soutien à la production culturelle comme le Mawred ou AFAC<sup>583</sup>. La jeune génération du théâtre syrien qui s'est formée au début des années 2000 est familière de ces entités régionales. Elle est rapidement en mesure d'obtenir des soutiens pour continuer à créer localement. De plus, l'émergence d'une production libanaise d'après-guerre a été appuyée par des mécènes internationaux. Cette double perméabilité du pays aux ressources régionales et internationales assure des moyens, mais également une visibilité pour les artistes syriens nouvellement installés. En effet, ces réseaux de soutien permettent une diffusion des œuvres et des renommées. Beyrouth devient l'atelier de (re)fabrication d'une légitimité artistique.

Dans un second temps, le capital artistique qu'accumulent les Syriens au Liban se convertit en opportunités migratoires. En effet, cette installation dans les pays avoisinants devient pour beaucoup une étape avant d'atteindre l'Europe (qui n'accueille en fin de compte qu'un faible pourcentage de la population exilée). Berlin est alors un choix attractif pour les artistes. *Hub* culturel européen, la capitale fédérale est pionnière en matière d'ouverture des espaces artistiques à haute légitimité aux différentes populations qui composent sa société. Si l'Allemagne garantit l'asile aux Syriens (qui atteignent son territoire), les organismes de sa

---

<sup>583</sup> Mermier, Franck, *op.cit.*, 2016, § 29.

diplomatie culturelle sont particulièrement présents au Liban et facilitent la mise en place de passerelles pour les artistes qui arrivent directement par avion et avec des visas.

Cependant, cette seconde *saccade* migratoire brouille à nouveau le *sens du jeu* artistique. L'analyse de la réception de la littérature algérienne en France pendant la décennie noire permet de saisir le paradoxe que rencontrent alors les artistes syriens dans leurs exils européens. En France, les écrivains algériens qui ajoutent à leur écriture une dimension politique (en rapport avec l'actualité brûlante de la période) sont menacés de perdre la dimension littéraire. L'attente supposée du lectorat français de lire une « actualité algérienne » a provoqué un regain d'intérêt de l'édition française<sup>584</sup>. En s'y soumettant, ces auteurs risquent alors de n'être reconnus qu'en tant que témoins de leur époque et donc de dévaloriser leur statut et projet littéraire<sup>585</sup>. Les artistes syriens font face à une situation similaire où non seulement la situation en Syrie bénéficie d'une certaine couverture médiatique, mais où l'apparition d'un corridor migratoire, emprunté entre autres par les Syriens, a transformé la figure du réfugié en une actualité en soi.

Un discours artistique émerge ainsi en Allemagne, son analyse permet de saisir comment l'exil agit sur la création syrienne. Il remet en cause les modalités d'accès au statut d'artiste en permettant une modalité de reconnaissance hétéronome, où le créateur n'est pas forcément adoubé par ses pairs. L'exil est générateur de révolution en art. Par ailleurs, la multiplicité des audiences potentielles (locale ; d'origine ; compatriotes installés dans le même pays ou dans d'autres lieux de l'exil) si elle peut offrir théoriquement plus d'opportunités créatives, apporte une complexité dans les enjeux de placement. L'observation du rapport au local, tant à ses ressources qu'à ces institutions, dégage deux ensembles *idéal-typiques* d'artistes : ceux qui continuent une pratique artistique en s'intégrant localement d'une part, et de l'autre ceux dont l'activité ne dépend plus du lieu de résidence. En définitive, l'apparition de discours et d'institutions propres aux artistes syriens permet d'affirmer la reconstitution d'un champ artistique syrien dans l'exil. Les discours de ses acteurs permettent d'autre part d'adjoindre un corolaire à l'existence d'un tel champ, à savoir la (re)définition du (champ) local comme pôle hétéronome. La dimension transnationale de l'exil syrien a érigé la figure de l'artiste bohème, non dépendant d'un lieu en particulier, comme la plus légitime.

Une classe d'artistes syriens transnationaux apparaît dans l'exil. Leur syrianité n'est pas à comprendre comme une manière de défendre une authenticité culturelle. Ils se sont également

---

<sup>584</sup> Leperlier, Tristan, « Une guerre des langues ? : le champ littéraire algérien pendant la « décennie noire » (1988-2003) : crise politique et consécration transnationales », Thèse de Doctorat, Paris, EHESS, 2015, p. 482.

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 459.

séparés d'une attache locale syrienne. Une lecture à l'aune des phénomènes de globalisation est fertile pour appréhender leur positionnement.

« Certains individus s'affranchissent des identités et des cultures, en tant que modalités d'assignation, d'appréciation et d'évaluation, pour se penser comme un « artiste universel » ou « artiste global ». En rejetant un enclavement ethnique et esthétique au profit d'un plein « régime de singularité », ils provoquent de fait leur entrée dans le mouvement de l'art contemporain.<sup>586</sup> »

En juxtaposant certaines œuvres dramatiques syriennes avec les mutations que connaît l'art contemporain mondial, il est possible de dégager le documentaire comme une catégorie partagée. Il s'agit, pour les jeunes artistes, d'un dispositif qui leur permet de penser, créer et agir. Leur théâtre documentaire n'offre pas de plaisir voyeur ou d'« exotisme de l'horreur » comme a pu être perçue la réception de la littérature algérienne en France<sup>587</sup>. Ils interrogent la fabrique du présent, de l'image et leur rôle en tant qu'artistes. Le documentaire est moins une pratique qui donne à voir le réel qu'une manière performative d'interroger pour ces artistes l'écriture de l'histoire contemporaine syrienne en se focalisant sur le particulier contre le généralisant. Ce dessein les rapproche d'un courant de l'art contemporain qui a fait du documentaire une véritable idéologie artistique plus qu'un simple outil de monstration du réel.

« Cet ouvrage montre que le contexte de globalisation suscite l'émergence de nouveaux champs artistiques, constitués de pratiques, de lieux, de métiers, d'outils, de savoirs, de supports technologiques, de réseaux (économiques, religieux, culturels) et de formes d'autorités inédits. Sans jamais uniformiser les forces uniformisatrices de cette vaste entreprise, ce que l'on observe sur nos terrains d'investigations relève plutôt d'une fabrique de « modernités multiples » comprises comme différentes « renarration(s) du moderne » qui conduisent à l'élaboration de modernités, à la fois distinctes de celles de l'Occident et en dialogue permanent avec elles. Au final, ce qui caractérise le monde contemporain, dont nous livrons dans cet ouvrage une analyse à travers le prisme du champ artistique, est précisément cette combinaison entre diversité croissante dans la réinterprétation de la modernité et développement de tendances globales multiples qui se nourrissent de références réciproques.<sup>588</sup> »

---

<sup>586</sup> Andrieu, Sarah et Emmanuelle Olivier, « Introduction. Les imaginaires de la globalisation au prisme du champ artistique », in Andrieu, Sarah et Emmanuelle Olivier (dir.), *Création artistique et imaginaires de la globalisation*, Paris : Hermann, 2017, p. 11.

<sup>587</sup> Leperlier, Tristan, *op.cit.*, 2015, p. 482.

<sup>588</sup> Andrieu, Sarah et Emmanuelle Olivier, *op.cit.*, 2017, p. 37.



Ainsi, en interrogeant la production scénique contemporaine syrienne, cette recherche entre parfaitement en résonance avec le projet soutenu par Andrieu et Olivier. Le printemps syrien est une véritable révolution pour l'art. En faisant basculer la création syrienne dans une globalisation artistique, le moment politique a provoqué un changement dans le paradigme créatif qui passe en effet dans un domaine contemporain. Cette « modernité » n'est pas le résultat d'une imposition unilatérale de schèmes artistiques en provenance d'un espace artistique mondial dominé par l'Occident. Les artistes syriens dialoguent avec ces catégories globales et redéfinissent ce qui est un art syrien, non plus compris comme objet de propagande pour un régime ou une pensée nationaliste, mais comme participant à une universalité artistique. Le dépassement d'un paradigme *nahdawi*, vu comme un des impacts des printemps arabes sur la production artistique<sup>589</sup>, ne se situe donc pas uniquement au niveau d'une élite créatrice rattrapée par sa société, mais dans l'élaboration d'une modernité qui s'adresse directement au monde et non plus seulement à l'espace arabe.

---

<sup>589</sup> Jacquemond, Richard, *op.cit.*, 2015, § 21.



# Liste des encarts biographiques

<b>Nom de l'acteur</b>	<b>Page</b>
Ali Atassi	175
Alma Salem	171
Ayham Abu Shaqra	184
Ayham Agha	203
Bassam Dawood	180
Bissane Al Charif	104
Delphine Leccas	71
Fadi Al Hamwi	187
Fares Helou	120
Farhan Bulbul	63
Hanane Kassab Hassan	86
Jumana Al-Yasiri	95
Laila Hourani	70
Liwaa Yazji	234
Mamdouh Adwan	61
Marie Elias	86
May Skaf	67
Moayad Roumieh	116
Mohamed Al-Maghout	62

Mohammad Abou Laban	235
Mohammad Al Rashi	264
Mohammad Khayata	166
Naila Al-Atrash	85
Nanda Mohammad	263
Omar Al Jbair	114
Omar Amiralay	82
Raafat Al Zakout	116
Rasha Abbas	185
Rosa Yassin Hassan	258
Saadallah Wannous	60
Salam Al Hassan	188
Samar Yazbek	115
Waël Ali	103
Wasim Ghrioui	182
Yaser Safi	232
Youssef Abdelki	118
Zakaria Tamer	229

## Liste des entretiens cités

Nom de l'artiste	Date de réalisation	Lieu	Enregistrement audio
ʿAbdullāh al-Kafrī	Octobre 2014	Beyrouth	Oui
ʿAlī al-Atāsī	Novembre 2014	Beyrouth	Non
Wā'il Qaddūr	Mars 2015	Amman	Oui
May Skāf	Mars 2015	Amman	Oui
Delphine Leccas	Juillet 2015	Beyrouth	Oui
Ra'fat al-Zāqūt	Octobre 2015	Beyrouth	Oui
Ḥanān Qaṣṣāb Ḥasan	Octobre 2015	Beyrouth	Oui
Bente Scheller	Octobre 2015	Beyrouth	Non
Rūḡīh ʿAssāf	Novembre 2015	Beyrouth	Oui
Ariane Langlois	Novembre 2015	Beyrouth	Oui
Ḥanān Al-Ḥāḡḡ ʿAlī	Novembre 2015	Beyrouth	Oui
Mārī ʿIlyās	Novembre 2015	Beyrouth	Oui
Aḥmadiyya al-Naʿsān	Novembre 2015	Beyrouth	Oui
Sāmīr Kuzah	Novembre 2015	Beyrouth	Oui
ʿAbdullāh al-Kafrī	Novembre 2015	Beyrouth	Oui
Nadia von Maltzahn	Novembre 2015	Beyrouth	Oui
ʿAlī al-Atāsī	Novembre 2015	Beyrouth	Oui
Muḥammad Ḥayyāṭa	Novembre 2015	Beyrouth	Oui
ʿUmar Abū Saʿda	Janvier 2016	Marseille	Oui

Mu'ayyad Rūmiya	Avril 2016	Marseille	Oui
Amal 'Umrān	Avril 2016	Marseille	Oui
Muḍar Al-Ḥaġġī	Mai 2016	Berlin	Oui
Ayham 'Āġā	Mai 2016	Berlin	Oui
Ra'fat al-Zāqūt	Mai 2016	Berlin	Oui
Yāsir Ṣāfi	Mai 2016	Berlin	Non
Salām al-Ḥasan	Mai 2016	Berlin	Oui
Wasīm Ġrīwī	Juin 2016	Berlin	Non
Rašā 'Abbās	Juin 2016	Berlin	Non
Liwā' Yāziġī	Juin 2016	Berlin	Oui
Bassām Dāwūd	Juin 2016	Berlin	Oui
Ġīfārā Nimir	Juin 2016	Berlin	Oui
Muḥammad al-'Atṭār	Juin 2016	Berlin	Oui
'Abbūd Sa'īd	Juin 2016	Berlin	Oui
Fādī al-Ḥamwī	Juin 2016	Berlin	Oui
Ayham Abū Ṣaqrā	Août 2016	Paris	Oui
Wā'il Qaddūr	Août 2016	Paris	Oui
Dunyā al-Dahhān	Septembre 2016	Paris	Oui
Fāris al-Ḥilū	Septembre 2016	Paris	Oui
Julien Chenivresse	Septembre 2016	Paris	Non
Ġumāna al-Yāsirī	Septembre 2016	Paris	Oui

Walīd al-Maṣrī	Septembre 2016	Paris	Oui
Bīsān al-Šarīf	Septembre 2016	Paris	Oui
Muḥammad Abū Laban	Octobre 2016	Berlin	Oui





# Bibliographie

## 1 Sources primaires

(Ne sont recensées que les œuvres ayant fait l'objet d'une publication écrite. Les représentations de pièces ne sont pas mentionnées)

Abbas, Rasha, *Die Erfindung der deutschen Grammatik Geschichten*, traduit par Sandra Hetzl, Berlin, Mikrotex, 2016, 152 p.

———, *Eine Zusammenfassung von allem, was war : Erzählungen*, traduit par Sandra Hetzl, Berlin, Mikrotex, 2018, 167 p.

Al Attar, Mohammad, Ziter, Edward et Wedeen, Lisa, « Could You Please Look into the Camera? », *TDR/The Drama Review*, vol. 58, n° 3, septembre 2014, p. 124-155.

Alassaf, Assaf, *Abu Jürgen. Mein Leben mit dem deutschen Botschafter*, traduit par Sandra Hetzl, Berlin, Mikrotex, 2016, 146 p.

Dietachmair, Philipp et Ilić, Milica (dir.), *Another Europe: capacity-building programmes with the EU neighbourhood: 1999-2014*, Amsterdam, European Cultural Foundation, 2015, 526 p.

Dodgson, Elyse (dir.), *Plays from the Arab world*, London, Nick Hern Books, 2010, 226 p.

Elfriede Jelinek, *Die Schutzbefohlenen*, Seelze : Friedrich [2014], 19 p.

Kaddour, Waël, *Les petites chambres*, traduit par Wissam Arbache et Hala Omran, Tunis, Elyzad, 2013, 232 p.

Kanafani, Samar, Khayyat, Munira, Salti, Rasha et Al-Zubaidi, Layla (dir.), *Anywhere but now: landscapes of belonging in the Eastern Mediterranean*, Beirut, Heinrich Böll Foundation Middle East, 2010, 279 p.

Khalifa, Khaled, *Eloge de la haine*, traduit par Rania Samara, Arles, Actes Sud, 2011, 235 p.

———, *Pas de couteaux dans les cuisines de cette ville*, traduit par Rania Samara, Arles, Actes Sud, 2016, 246 p.

Liwaa Yazji, *Goats*, traduit par Katharine Halls, London, Nick Hern Books, 2017, 128 p.

Saeed, Aboud, *Der klügste Mensch im Facebook: Statusmeldungen aus Syrien*, traduit par Sandra Hetzl, Berlin, Mikrotex, 2013, 125 p.

———, *The Smartest Guy on Facebook. Status Updates from Syria*, traduit par Yusuf Sabeel, Sandra Hetzl et Nik Kosmas, Berlin, Mikrotex, 2013, 70 p.

———, *Lebensgroßer Newsticker: Szenen aus der Erinnerung*, traduit par Sandra Hetzl, Mikrotex, Berlin, 2015, 128 p.

Salvayre, Lydie, *Contre*, Paris, Verticales, 2002, 64 p.

Yazbek, Samar, *Feux croisés : journal de la révolution syrienne*, traduit par Rania Samara, Paris, Buchet-Chastel, 2012, 204 p.

- الحجي، مضر، *عندما تبكي فرح*، بيروت، دار الفارابي، 2015، 123 ص.
- العساف، عساف، *ابو يورغن : يومياتي مع السّفير الألماني*، بيروت، تجمّع 11/10، 2016، 120 ص.
- الكفري، عبدالله، *عنتبة الألم لدى السيدة غادة*، بيروت، 2012.
- الكواكبي، سلام (dir.) ، *عن العمل الثقافي السوري في سنوات الجمر*، دمشق، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، 2016، 256 ص.
- الماغوط، محمد، *سأخون وطني*، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2006، 508 ص.
- الياس، ماري، *أنتولوجيا المسرح الفرنسي الحديث*، دمشق، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، 2007، 317 ص.
- (dir.)، *نصوص ورشة الكتابة للخشبة*، بيروت، دار ممدوح عدوان للنشر و التوزيع، 2018، 184 ص.
- الياس، ماري وحنان قصاب حسن، *المعجم المسرحي. مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض*، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 1997، 631 ص.
- جينيه، جان، *البارافانات*، traduit par حنان قصاب حسن، دمشق، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، 2002، 320 ص.
- سعيد، عبود، *عبود سعيد*، بيروت، نوفل وهاشيت أنطوان، 2016، 199 ص.
- عباس، رشا، *آدم يكره التلفزيون*، دمشق، الامانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية، 2008، 104 ص.
- ، *كيف تم اختراع اللغة الألمانية*، بيروت، تجمّع 11/10، 2016، 104 ص.
- ، *ملخص ما جرى*، بيروت، المتوسط، 2017، 111 ص.
- عمرين، زاهر، *مالو هالاسا ونوارة محفوض* (dir.)، *سوريا تتحدث: الثقافة والفن من أجل الحرية*، بيروت، دار الساقى، 2014، 301 ص.
- غريغ، ديفيد (dir.) ، *حكايا الروح والإسمنت. اربعة نصوص مسرحية*، بيروت، دار الفارابي، 2010، 311 ص.
- قدور، وائل، *الاعتراف*، بيروت، دار ممدوح عدوان للنشر و التوزيع، 2018، 85 ص.

نصوص معاصرة ومسرحيون معاصرون، القاهرة، دار نون للترجمة والنشر، سلسلة المسرح العربي المعاصر، 1، n° 1، 2010، 230 ص.

## 2 Sources secondaires

- Abboud, Samer, « Locating the “Social” in the Social Market Economy », dans Raymond Hinnebusch et Tina Zintl (dir.), *Syria from Reform to Revolt*, vol. 1, New York, Syracuse University Press, 2015, p. 45-65.
- Agnese, Roberta, « Le document comme cible et comme instrument. The Atlas Group Archive de Walid Raad », dans Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 203-212.
- Al Attar, Mohammad et Salti, Rasha, « The Trials of Exile and The Production of Art: Conversation with Mohammad al-Attar, A Syrian Playwright », *Manifesta Journal*, n° 18, 2014, p. 32-39.
- Al Attar, Mohammad, Ziter, Edward et Wedeen, Lisa, « Could You Please Look into the Camera? », *TDR/The Drama Review*, vol. 58, n° 3, septembre 2014, p. 124-155.
- Al Haj Saleh, Yassin, *La question syrienne*, traduit par Nadia Leïla Aïssaoui, Ziyad Majed et Farouk Mardam-Bey, Arles, Actes Sud, 2016, 229 p.
- Almukhtar, Sarah, Keller, Josh et Watkins, Derek, « Closing the Back Door to Europe », *The New York Times*, 15 septembre 2015.
- Andrieu, Sarah et Olivier, Emmanuelle, « Introduction. Les imaginaires de la globalisation au prisme du champ artistique », dans Sarah Andrieu et Emmanuelle Olivier (dir.), *Création artistique et imaginaires de la globalisation*, Paris, Hermann, 2017, p. 5-43.
- Associated Press, « Syrian footballer and “singer of revolution” killed in conflict », *The Guardian*, 8 juin 2019.
- Baczko, Adam et Dorronsoro, Gilles, « Pour une approche sociologique des guerres civiles », *Revue française de science politique*, vol. 67, n° 2, 2017, p. 309-327.
- Baczko, Adam, Dorronsoro, Gilles et Quesnay, Arthur, *Syrie : anatomie d’une guerre civile*, Paris, CNRS éditions, 2016, 412 p.
- , « Le capital social révolutionnaire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 211-212, n° 1, mai 2016, p. 24-35.

- Bank, Charlotte, « The contemporary art scene in Syria 2000 - 2010: between the legacy of social critique and a contemporary artistic movement in the Arab world », Thèse de doctorat, Université de Genève, 2017, 282 p.
- Barout, Mohamed Jamal, « Le débat sur la société civile », *Confluences Méditerranée*, vol. 44, n° 1, 2003, p. 55-62.
- Barthe, Benjamin, « Abdel Basset Al-Sarout, voix des révoltés de Homs, mort au combat à 27 ans », *Le Monde*, 10 juin 2019.
- Bazan, Stéphane et Varin, Christophe, « Le Web à l'épreuve de la « cyberguerre » en Syrie », *Etudes*, vol. 417, n° 12, 2012, p. 595-606.
- Belhadj, Souhaïl, *La Syrie de Bashar al-Asad : anatomie d'un régime autoritaire*, Paris, Belin, 2013, 464 p.
- Belmenouar, Safia, « Art contemporain arabe. Un marché en émergence », *Transcontinentales*, n° 12/13, 2012.
- Belting, Hans, « Contemporary Art as Global Art. A critical Estimate », dans Andrea Buddensieg et Hans Belting (dir.), *The global art world: audiences, markets, and museums*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, p. 38-73.
- Bensa, Alban et Fassin, Eric, « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 38, 2002, p. 5-20.
- Boëx, Cécile, « La contestation médiatisée par le monde de l'Art en contexte autoritaire : l'expérience cinématographique en Syrie au sein de l'Organisme général du cinéma (1964-2010) », Thèse de doctorat, Université Aix-Marseille III, 2011, 543 p.
- , « La création cinématographique en Syrie à la lumière du mouvement de révolte : nouvelles pratiques, nouveaux récits », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 134, 2013, p. 145-156.
- Boissier, Annabelle, « De l'art moderne à l'art contemporain : un transfert de monopole dans le monde de l'art thaïlandais », *Aséanie : sciences humaines en Asie du Sud-Est*, n° 24, 2009, p. 91-109.
- Bonnefoy, Laurent, « *L'Arabe du futur* ou la force des préjugés - Une bande dessinée marquée par les stéréotypes », *Orient XXI*, 23 janvier 2015.
- Bonnet, Cyril, « Avant / Après. Le terrible panorama en photos des destructions à Alep », *L'Obs*, 14 décembre 2016.
- Bourdieu, Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, n° 1, 1991, p. 3-46.
- , *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 2009, 567 p.

- Bourdieu, Pierre et Wacquant, Loïc, *Invitation à la sociologie réflexive*, [Nouvelle éd.], Paris, Seuil, 2014, 409 p.
- Brones, Sophie et Moghadam, Amin, « Beyrouth-Dubaï. Circulations culturelles et nouvelles formes d'urbanité », *Géographie et cultures*, n° 97, 2016, p. 113-138.
- Buchholz, Larissa, « What is a Global Field? Theorizing Fields beyond the Nation-State », *The Sociological Review*, vol. 64, n° 2, 2016, p. 31-60.
- Bustamante, Mauricio, « Les politiques culturelles dans le monde : comparaisons et circulations de modèles nationaux d'action culturelle dans les années 1980 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 206-207, n° 1, 2015, p. 156-173.
- Caillet, Aline, *Dispositifs critiques : le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, 146 p.
- Caillet, Aline et Pouillaude, Frédéric (dir.), *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, 303 p.
- , « Introduction. L'hypothèse d'un art documentaire », dans Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 7-25.
- Camau, Michel, « Sociétés civiles "réelles" et téléologie de la démocratisation », *Revue internationale de politique comparée*, vol. 9, n° 2, 2002, p. 213-232.
- Carra de Vaux, B., « Barzakh », *Encyclopédie de l'Islam II*, 2010. [Consultation en ligne]
- Casanova, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, 492 p.
- Chabrol, Arnaud, « La fabrique artistique de la mémoire : effet de génération et entreprises artistiques dans le Liban contemporain », dans Christophe Varin et Franck Mermier (dir.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, Arles, Actes Sud/Ifpo, 2010, p. 485-509.
- Chiapello, Eve, *Artistes versus managers : le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, 1998, 257 p.
- Chiti, Elena, « La fiction à l'épreuve de la réalité, la légitimité à l'épreuve de la révolution. Un regard sur les écrivains de Syrie », dans Touriya Fili-Tullon, Blandine Valfort et Elena Chiti (dir.), *Écrire l'inattendu : les « Printemps arabes » entre fictions et histoire*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, 2015, p. 61-75.
- Choron-Baix, Catherine, « Le vrai voyage. L'art de Dinh Q. Lê entre exil et retour », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 25, n°2, 2009, p. 51-68.
- Cooke, Miriam, *Dissident Syria: making oppositional arts official*, Durham, Duke University Press, 2007, 196 p.

- Coudray, Sophie, « Le théâtre de l'opprimé. Quelles perspectives émancipatrices pour un théâtre d'éducation populaire ? », *Recherches & éducatives*, n° 16, 2016, p. 65-77.
- Cousin, Marion, « L'écriture de plateau d'Angélica Liddell : un théâtre de la contagion », *Skén&graphie*, n° 1, 2013, p. 31-36.
- Dahdah, Assaf et Puig, Nicolas (dir.), *Exils syriens : parcours et ancrages (Liban, Turquie, Europe)*, Lyon, Le passager clandestin, 2018, 127 p.
- Dakhli, Leyla, *La Nahda (Notice pour le dictionnaire de l'Humanisme arabe)*, 2012. [En ligne]
- Dakowska, Dorota, « Au nom de l'Europe. Les fondations politiques allemandes face à l'intégration européenne », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, vol. 47, n° 1, 2015, p. 37-46.
- David, Jean-Claude et Boissière, Thierry, « La destruction du patrimoine culturel à Alep : banalité d'un fait de guerre ? », *Confluences Méditerranée*, vol. 89, n° 2, 2014, p. 163-171.
- De Bel-Air, Françoise, *Migration profile : Syria*, Migration Policy Center, 2016, 11p. [En ligne]
- Della Ratta, Donatella, « The "Whisper strategy": How Syrian drama makers shape television fiction in the context of authoritarianism and commodification », dans Christa Salamandra et Leif Stenberg (dir.), *Syria From Reform to Revolt*, vol. 2, New York, Syracuse University Press, 2015, p. 53-76.
- Despres, Altaïr, « Des migrations exceptionnelles ? Les « voyages » des danseurs contemporains africains », *Geneses*, vol. 82, n° 1, 2011, p. 120-139.
- , « Un intérêt artistique à construire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 206-207, 2015, p. 50-67.
- Dobry, Michel, *Sociologie des crises politiques : la dynamique des mobilisations multisectorielles*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1992, 319 p.
- Donati, Caroline, *L'exception syrienne : entre modernisation et résistance*, Paris, La Découverte, 2009, 354 p.
- Donizeau, Pauline, « Transfert des esthétiques politiques du théâtre européen dans le contexte égyptien chez Laila Soliman et Ahmed el-Attar », *Horizons/Théâtre*, n° 12, 2018, p. 84-96.
- Droz-Vincent, Philippe, *Moyen-Orient : pouvoirs autoritaires, sociétés bloquées*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.
- Dubois, Simon, « Les chants se révoltent », dans François Burgat (dir.), *Pas de printemps pour la Syrie : les clés pour comprendre les acteurs et les défis de la crise (2011-2013)*, Paris, La Découverte, 2013, p. 196-200.
- Duguet, Anne-Marie, « Dispositifs », *Communications*, vol. 48, n° 1, 1988, p. 221-242.

- Eickhof, Ilka, « My Friend, the Rebel Structures and Dynamics of Cultural Foreign Funding in Cairo », *Arab Revolutions and Beyond: Change and Persistence. Proceedings of the International Conference*, Tunis, 2014, p. 41-52.
- , « Graffiti, capital and deciding what's inappropriate », *Mada Masr*, 7 avril 2015.
- , « Class and Creative Economies: The Cultural Field in Cairo », dans Richard Jacquemond et Felix Lang (dir.), *Culture and Crisis in the Arab World*, London, IB Tauris, 2018, p. 193-212.
- El Chazli, Youssef, « L'alexandrine révoltée », *Vacarme*, vol. 74, n° 1, février 2016, p. 20-26.
- , « Alexandrins en fusion. Itinéraires de musiciens égyptiens, des milieux alternatifs à la révolution », dans Laurent Bonnefoy et Myriam Catusse (dir.), *Jeunesses arabes : du Maroc au Yémen : loisirs, cultures et politiques*, Paris, La Découverte, 2013, p. 335-364.
- Enwezor, Okwui, « Documentary/Vérité: Bio-Politics, Human Rights and the Figure of "Truth" in Contemporary Art », *Australian and New Zealand Journal of Art*, vol. 5, n° 1, 2004, p. 11-42.
- Falzon, Mark-Anthony, « Multi-sited Ethnography: Theory, Praxis and Locality », dans Mark-Anthony Falzon (dir.), *Multi-Sited Ethnography: Theory, Praxis and Locality in Contemporary Research*, Burlington, Ashgate Publishing, 2009, 290 p.
- Fioroni, Claudie, « Société civile » et évolution de l'autoritarisme en Syrie, Genève, Graduate Institute Publications, 2011, 99 p. [en ligne]
- , « 2. Le Syria trust for Development. Un cas d'auto-reproduction du régime ? », dans Caroline Abu-Sada et Benoît Challand (dir.), *Le développement, une affaire d'ONG ? Associations, États et bailleurs dans le monde arabe*, Paris, Aix-en-Provence, Beyrouth, Karthala, IREMAM, IFPO, 2012, p. 69-93.
- Firat, Alexa, « The Symbolic Power of Syrian Collective Memory since 2011 », dans Richard Jacquemond et Felix Lang (dir.), *Culture and Crisis in the Arab World*, London, IB Tauris, 2018, p. 53-72.
- Fourn, Léo, « Loin de la Syrie, loin de la Révolution. L'expérience de l'absence par les activistes syriens exilés en France », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 144, 2018, p. 211-228.
- , « Soutenir la révolution à distance : mobilisations de deux générations d'exilés syriens en France », *Migrations Société*, vol. 174, n° 4, décembre 2018, p. 59-73.
- , « De la révolte à l'exil : variations autour de l'engagement d'activistes syriens », dans Erminia Chiara Calabrese et Valentina Napolitano (dir.), *Violence et militantisme. Parcours d'engagements au Proche-Orient*, Paris, CNRS Editions, 2017, p. 103-121.

- Gabry-Thienpont, Séverine, « Underground vs Mainstream ? Les alternatives musicales dans l'Égypte post-révolutionnaire », dans Richard Jacquemond et Frédéric Lagrange (dir.), *21st Century Egyptian Pop Culture*, Marseille, Diacritiques éditions, [à paraître].
- Giannouri, Evgenia, « Homelessness ou le documentaire dans le champ élargi », dans Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 203-212.
- González-Quijano, Yves, *Arabités numériques : le printemps du web arabe*, Arles, Actes Sud, 2012, 187 p.
- Gonzalez-Quijano, Yves, « Un monde arabe pas vraiment comix (1/2) : engagez-vous pour la BD libanaise ! », *Culture et politique arabes*, 12 novembre 2015, en ligne, <https://cpa.hypotheses.org/tag/samandal>, [consulté le 25 juin 2019].
- , « La Renaissance arabe au XIXe siècle : médiums, médiations, médiateurs », dans Heidi Toelle et Boutros Hallaq (dir.), *Histoire de la littérature arabe moderne. Tome 1. 1800-1945*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 71-113.
- Green, Nancy, « Le transnationalisme et ses limites : le champ de l'histoire des migrations », dans Jean-Paul Zúñiga (dir.), *Pratiques du transnational : terrains, preuves, limites*, Paris, La bibliothèque du Centre de recherches historiques, 2011, p. 197-208.
- Guidero, Amanda et Carter Hallward, Maia, *Global Responses to Conflict and Crisis in Syria and Yemen*, Cham, Springer International Publishing, 2019, 118 p.
- Guirao Soro, Gloria, « Gérer l'incertitude de la carrière artistique par la migration. Professionnel-le-s espagnol-e-s de l'art contemporain à Paris et à Berlin », *Trajectoires*, n° 12, 2019.
- Haddad, Emmanuel, « Théâtre syrien, art hors-sol », *Le Courrier*, Genève, 31 juillet 2015.
- , *Cartographie du spectacle vivant contemporain au liban*, IETM, 2017, 20 p.
- Halasa, Malu, Mahfoud, Nawara et Omareen, Zaher (dir.), *Syria speaks: art and culture from the frontline*, London, Saqi Books, 2014, 312 p.
- Heinich, Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014, 384 p.
- Hemke, Rolf C., « Theatre in the Arab World — Perspectives/Portraits from Lebanon, Syria, and Tunisia », dans Alex Flynn et Jonas Tinius (dir.), *Anthropology, Theatre, and Development: The Transformative Potential of Performance*, London, Palgrave Macmillan, 2015, p. 261-278.
- Hibou, Béatrice, « La « décharge », nouvel interventionnisme », *Politique africaine*, vol. 73, n° 1, 1999, p. 6-15.



- Hilali Bacar, Darouèche, « L'autofiction en question : une relecture du roman arabe à travers les œuvres de Mohamed Choukri, Sonallah Ibrahim et Rachid El-Daïf », Thèse de doctorat, Université Lumière-Lyon II, 2014, 492 p.
- Hinnebusch, Raymond, « Syria: from “authoritarian upgrading” to revolution? », *International Affairs*, vol. 88, n° 1, 2012, p. 95-113.
- Ibn al-Amm, « Saraqeb en série », blog *Un œil sur la Syrie*, 5 mai 2012, en ligne, <https://www.lemonde.fr/blog/syrie/2015/05/05/saraqeb-en-serie/>.
- Ismat, Riad, *Artists, Writers and The Arab Spring*, Cham, Springer International Publishing, 2019, 175 p.
- Jacquemond, Richard, « Le champ littéraire égyptien depuis 1967 », Thèse de doctorat, Université de Provence, 1999, 560 p.
- , *Entre scribes et écrivains : le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*, Arles, Actes Sud, 2003, 345 p.
- , « Un mai 68 arabe ? La révolution égyptienne au prisme du culturel », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 138, 2015, p. 131-146.
- , « Satiric Literature and Other “Popular” Literary Genres in Egypt Today », *Journal of Arabic and Islamic Studies*, vol. 9, n° 16, 2016, p. 349-367.
- Jacquemond, Richard et Lang, Felix, « Introduction », dans Richard Jacquemond et Felix Lang (dir.), *Culture and Crisis in the Arab World*, London, IB Tauris, 2018, p. 1-12.
- Joubin, Rebecca, « Syrian Drama and the Politics of Dignity », *Middle East Report*, n° 268, 2013, p. 26-29.
- , *The politics of love: sexuality, gender, and marriage in Syrian television drama*, Lanham, Lexington Books, 2013.
- , « Resistance amid Regime Co-optation on the Syrian Television Series Buq'at Daw' », 2001-2012 », *Middle East Journal*, vol. 68, n° 1, 2014, p. 9-32.
- Kapoor, Ilan, *The postcolonial politics of development*, New York, Routledge, 2008, 183 p.
- Kassab-Hassan, Hanan, « Les hauts et les bas de la culture », dans Youssef Courbage, Mohammed Al-Dbiyat, Baudouin Dupret et Zouhair Ghazzal (dir.), *La Syrie au présent : reflets d'une société*, Arles, Actes Sud, 2007.
- Kaval, Alan, « Riyad Al-Turk, mémoire de la révolution syrienne », *Le Monde.fr*, Paris, 19 octobre 2018.
- Kempf, Lucie et Moguilevskaia, Tania (dir.), *Le théâtre néo-documentaire : résurgence ou réinvention*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2013, 305 p.

- Kempf, Lucie, « La naissance du verbatim russe : l'histoire d'un malentendu ? », dans Tania Moguilevskaia et Lucie Kempf (dir.), *Le théâtre néo-documentaire : résurgence ou réinvention*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2013.
- Kiwan, Nadia et Meinhof, Ulrike Hanna, *Cultural globalization and music: African artists in transnational networks*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, 273 p.
- Lahire, Bernard, *Monde pluriel : penser l'unité des sciences sociales*, Paris, Seuil, 2012, 393 p.
- Lahire, Bernard et Bois, Géraldine, *La condition littéraire : la double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006, 619 p.
- Lang, Felix, *The Lebanese Post-Civil War Novel: Memory, Trauma, and Capital*, New York, Palgrave Macmillan, 2016, 263 p.
- Larsson, Naomi, « How one group of refugees turned their plight into a musical tour », *The Guardian*, 16 décembre 2015.
- Le Saux, Mathieu, « Les dynamiques contradictoires du champ associatif syrien », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 115-116, 2006, p. 193-209.
- Legrain, Jean-François, « Hamas et Fatah dans leur rivalité médiatique », *Confluences Méditerranée*, vol. 69, n° 2, 2009, p. 75-86.
- , « Guide de Palestine-sur-Web - Title Page », *Maison de l'Orient et de la Méditerranée*, 2017, en ligne, <https://www.mom.fr/guides/palestine/palestine.html>, [consulté le 23 juillet 2019].
- Leperlier, Tristan, « Une guerre des langues ? Le champ littéraire algérien pendant la « décennie noire » (1988-2003) : crise politique et consécration transnationales », Thèse de Doctorat, Paris, EHESS, 2015, 715 p.
- Longuenesse, Élisabeth, « Travailleurs étrangers, réfugiés syriens et marché du travail », *Confluences Méditerranée*, vol. 92, n° 1, 2015, p. 33-47.
- Mandelbaum, Jacques et Leccas, Delphine, *Syrie : l'art en armes*, Paris, La Martinière, 2013, 96 p.
- Mannheim, Karl, *Le problème des générations*, traduit par Nia Perivolaropoulou, Paris, Nathan, 1990, 122 p.
- Mauger, Gérard, *Âges et générations*, Paris, La Découverte, 2015.
- Meerzon, Yana, « Theatre in Exile: Defining the Field as Performing Odyssey », *Critical Stages/Scènes critiques*, n° 5, 2011.
- , *Performing exile, performing self: drama, theatre, film*, London, Palgrave Macmillan, 2012, 350 p.

- Mermier, Franck, « La culture comme enjeu de la métropolisation : capitales et foires du livre dans l’Orient arabe », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 64, 2002, p. 105-117.
- , *Le livre et la ville : Beyrouth et l’édition arabe*, Arles, Actes Sud, 2005, 244 p.
- , « Les fondations culturelles arabes et les métamorphoses du panarabisme », *Arabian Humanities*, n° 7, 2016.
- , « La censure du livre dans l’espace arabe », dans Laurent Martin (dir.), *Les censures dans le monde*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 315-329.
- Miller, Catherine, « “On tour” sur la scène musicale cairote 1996-2006 », en ligne, *halshs-00592456*, 2010, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00592456>.
- Neveux, Olivier, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd’hui*, Paris, La Découverte, 2013, 280 p.
- Paschalidis, Gregory, « Cultural outreach: overcoming the past? », dans Sarah Colvin (dir.), *The Routledge handbook of German politics & culture*, New York, Routledge, 2015, p. 457-471.
- Picard, Elizabeth, « Syrie : la coalition autoritaire fait de la résistance », *Politique étrangère*, n° 4, 2005, p. 755-768.
- Pouillaude, Frédéric, « Représentations factuelles. Trace, témoignage, document », dans Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 203-212.
- Rey, Matthieu, *Histoire de la Syrie (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, Fayard, 2018, 398 p.
- , « 4. La révolte des quartiers : territorialisation plutôt que confessionnalisation », dans François Burgat (dir.), *Pas de printemps pour la Syrie. Les clés pour comprendre les acteurs et les défis de la crise (2011-2013)*, Paris, La Découverte, 2013, p. 84-91.
- Rogers, Sarah, « Out of History: Postwar Art in Beirut », *Art Journal*, vol. 66, n° 2, 2007, p. 8-20.
- , « Postwar art and the historical roots of Beirut’s cosmopolitanism », Ph.D., Ann Arbor, Massachusetts Institute of Technology, 2008, 319 p.
- Rubin, Don, *The world encyclopedia of contemporary theatre*, vol. 4, New York, Routledge, 1999, 311 p.
- Ruiz de Elvira Carrascal, Laura, « Associations de bienfaisance et ingénieries politiques dans la Syrie de Bachar-al-Assad : émergence d’une société civile autonome et retrait de l’État ? », Thèse de doctorat, Paris, Madrid, EHESS, Universidad Autonoma de Madrid, 2013, 566 p.

- , « From local revolutionary action to exiled humanitarian work: activism in local social networks and communities' formation in the Syrian post-2011 context », *Social Movement Studies*, vol. 18, n° 1, janvier 2019, p. 36-55.
- Salamandra, Christa et Stenberg, Leif, « Introduction. A legacy of raised expectations », dans Christa Salamandra et Leif Stenberg (dir.), *Syria From Reform to Revolt*, vol. 2, New York, Syracuse University Press, 2015, p. 1-15.
- Salamandra, Christa, « La télévision à l'heure du feuilleton », dans Youssef Courbage, Mohammed Al-Dbiyat, Baudouin Dupret et Zouhair Ghazzal (dir.), *La Syrie au présent : reflets d'une société*, Arles, Actes Sud, 2007.
- Sallon, Hélène, « Les coups de crayon d'Ali Ferzat contre le régime syrien », *Le Monde*, 25 février 2013.
- Sapiro, Gisèle, « Le champ est-il national ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 200, n° 5, 2013, p. 70-85.
- Sapiro, Gisèle, Leperlier, Tristan et Brahimi, Mohamed Amine, « Qu'est-ce qu'un champ intellectuel transnational ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 224, n° 4, 2018, p. 4-11.
- Sasia, Julie, « Être étudiant et réfugié, la catégorisation à l'épreuve des mobilités et des politiques d'accueil », *Migrations Société*, vol. 174, n° 4, 2018, p. 75-89.
- Saunier, Pierre-Yves, « Transnational », dans Akira Iriye et Pierre-Yves Saunier (dir.), *The Palgrave Dictionary of Transnational History*, Basingstore, Palgrave Macmillan, 2009, p. 1047-1055.
- Sbeih, Sbeih, « La "professionnalisation" des ONG en Palestine : entre pression des bailleurs de fonds et logique d'engagement », Thèse de Doctorat, Versailles-St Quentin en Yvelines, 2014, 633 p.
- Scalbert-Yücel, Clémence, « Emergence and equivocal autonomization of a Kurdish literary field in Turkey », *Nationalities Papers*, vol. 40, n° 3, 2012, p. 357-372.
- Seurat, Michel, *Syrie, l'État de barbarie*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.
- Shapiro, Roberta, « Avant-propos », dans Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012, p. 15-26.
- Sharifi, Azadeh, « Theatre and Migration Documentation, Influences and Perspectives in European Theatre », dans Manfred Brauneck et ITI Germany (dir.), *Independent Theatre in Contemporary Europe: Structures – Aesthetics – Cultural Policy*, Bielefeld, transcript Verlag, 2017, p. 321-415.

- Sievers, Wiebke, « Mainstage theatre and immigration: The long history of exclusion and recent attempts at diversification in Berlin and Vienna », *Crossings: Journal of Migration & Culture*, vol. 8, n° 1, 2017, p. 67-83.
- Sonallah, Ibrahim, *Cette odeur-là*, traduit par Richard Jacquemond, Arles, Actes Sud, 1992, 86 p.
- Steyerl, Hito, « The Politics of Truth. Documentarism in the Art Field », *Springerin*, vol. 3, n° 3, 2003.
- Suzanne, Gilles, « Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 25, n°2, 2009, p. 13-32.
- Tackels, Bruno, *Les écritures de plateau : état des lieux*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2015, 120 p.
- Tadié, Alexis, « La culture et l'État au Proche-Orient : l'exemple de la Syrie », *Esprit*, n° 296, 2003, p. 98-110.
- Tayyara, Najati, « Chronique d'un printemps », *Confluences Méditerranée*, vol. 44, n° 1, 2003, p. 47-54.
- Tinius, Jonas, « Authenticity and Otherness: Reflecting Statelessness in German Postmigrant Theatre », *Critical Stages/Scènes critiques*, n° 14, 2016.
- Toëlle, Heidi et Zakharia, Katia, *À la découverte de la littérature arabe du VIe siècle à nos jours*, Paris, Flammarion, 2014, 548 p.
- Toukan, Hanan, « On being the other in post-civil war lebanon: aid and the politics of art in processes of contemporary cultural production », *The Arab Studies Journal*, vol. 18, n° 1, 2010, p. 118-161.
- Traïni, Christophe et Siméant, Johanna, « Introduction. Pourquoi et comment sensibiliser à la cause ? », dans Christophe Traïni (dir.), *Émotions... Mobilisation !* Paris, Presses de Sciences Po, 2009, p. 11-34.
- Van der Will, Wilfried et Burns, Rob, « Germany as Kulturation: identity in diversity », dans Sarah Colvin (dir.), *The Routledge handbook of German politics & culture*, New York, Routledge, 2015, p. 198-207.
- Ververopoulou, Zoé, « La réalité en direct, l'actualité en spectacle (vivant). Les orientations documentaires du théâtre français contemporain », *Communication*, vol. 34, n° 2, 2017.
- Vial, Charles, « La littérature contemporaine en Syrie », dans André Raymond (dir.), *La Syrie d'aujourd'hui*, Aix-en-Provence, Institut de recherches et d'études sur les mondes arabes et musulmans, 1980, p. 407-429.

- von Maltzahn, Nadia, « "What Cultural Policies?" Explicit and Implicit Cultural Policies in Lebanon », *Middle East - Topics & Arguments*, vol. 7, 2017, p. 75-84.
- , *The Syria-Iran Axis: cultural diplomacy and international relations in the Middle East*, New York, I.B. Tauris, 2013, 272 p.
- Wedeen, Lisa, *Ambiguities of domination: politics, rhetoric, and symbols in contemporary Syria*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, 244 p.
- Weiler, Christel, « Theatre and diversity in the Berlin Republic », dans Sarah Colvin (dir.), *The Routledge handbook of German politics & culture*, New York, Routledge, 2015, p. 218-229.
- Wilmer, Stephen, *Performing statelessness in Europe*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018, 245 p.
- Winegar, Jessica, « The Humanity Game: Art, Islam, and the War on Terror », *Anthropological Quarterly*, vol. 81, n° 3, 2008, p. 651-681.
- Zenetti, Marie-Jeanne, « L'effet de document. Diffractions d'un réalisme contemporain », dans Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 67-78.
- Ziter, Edward, *Political performance in Syria: from the Six-day war to the Syrian uprising*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.

- أبادير، رامي، "تناقضات الموسيقى المستقلة"، معارف، 8 mai 2014.
- الجندي، تهامة، "تجربة المسرح الخاص في سوريا : أعمال تحاور الواقع وتنتقده"، *الكفاح العربي*، 17 septembre 2005.
- الحاج صالح، ياسين، "أما كان أحرى اختيارها عاصمة لـ"الطبيعة" لا للثقافة العربية ؟ أم لعل "الثقافة العربية" اسم آخر لـ"الطبيعة"؟ لا عاصم من اعتقال المثقفين هناك في دمشق"، *الحياة*، 20 janvier 2008.
- الحاج علي، حنان، *تياتر بيروت*، بيروت، دار امر للنشر، 2010، 239 ص.
- الطار، محمد، "الشباب السوري ومكتسبات المرحلة"، *الحياة*، 30 juin 2011.
- العويط، عقل، "مَن هو عبود سعيد؟: الكتابة الشافية"، *النهار*، 18 janvier 2016.
- الكفري، عبدالله، "الخطاب في النص المسرحي السوري المعاصر. رواية الراهن وكتابة الذات"، رسالة لنيل شهادة المستر، بيروت، جامعة القديس يوسف، 2015، 146 ص.
- باروت، محمد جمال، *العقد الأخير في تاريخ سورية: جدلية الجمود والإصلاح*، بيروت، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2012، 462 ص.
- جابر، كامل، "حنان الحاج علي: الممثلة بمنديلها الحرّ حتّى الينابيع"، *الخيام*، en ligne ، <http://www.khiyam.com/news/article.php?articleID=8414>
- جباي، عمر، "تبتسم الأسئلة بسخرية في رأسي"، *الأخبار*، 26 mars 2016.
- حلمية، صبحي، "نساء طروديات : عرض مسرحي يبتعد عن الواقع ويموه هوية الجاني"، *العرب*، 22 décembre 2013.

سلوم، وداد وقدور، وائل، *المسح الاستكشافي للسياسات الثقافية في سوريا*، ARCp، 2014، en ligne ،  
<https://www.arabcp.org/page/232>

"ضجة في كواليس المسرح السوري : لماذا أقيمت نائلة الأطرش؟"، *الحياة*، 29 janvier 2001.

قدور، وائل، "حوار مع الباحثة المسرحية والأستاذة د. ماري الياس"، *آرام*، en ligne ،  
[http://www.aram-](http://www.aram-grp.com/index.php?d=224&id=281)  
[.grp.com/index.php?d=224&id=281](http://www.aram-grp.com/index.php?d=224&id=281)

ياسين حسن، روزا، "الرواية وسطوة الواقع"، *صفحات سورية*، 28 avril 2013، en ligne ،

<http://syria.alsafahat.net/%d8%a7%d9%84%d8%b1%d9%88%d8%a7%d9%8a%d8%a9->

[%d9%88%d8%b3%d8%b7%d9%88%d8%a9-](http://syria.alsafahat.net/%d8%a7%d9%84%d8%b1%d9%88%d8%a7%d9%8a%d8%a9-%d9%88%d8%b3%d8%b7%d9%88%d8%a9-)

[%d8%a7%d9%84%d9%88%d8%a7%d9%82%d8%b9/](http://syria.alsafahat.net/%d8%a7%d9%84%d9%88%d8%a7%d9%82%d8%b9/)





# Index des noms propres

## A

- Abbas, Hassan (حسان عباس) · 175, 279  
Abbas, Rasha (رشا عباس) · 186, 187, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 308  
Abd al-Laṭīf, Yāsir (ياسر عبد اللطيف) · 269, 278  
Abd al-Mağīd, Lamā (لمى عبد المجيد) · 276, 277  
Abd al-Raḥmān, Ḥasan (حسن عبد الرحمن) · 205  
Abd Rabbo, Ammar (عمار عبد ربه) · 167  
Abdallah, Hala (هالة العبد الله) · 137  
Abdelki, Youssef (يوسف عبد الكي) · 119, 308  
Abillama, Ziad · 158  
Abou El Fetouh, Tarek (طارق ابو الفتوح) · 77  
Abou Laban, Mohammad (محمد ابو لبن) · 69, 236, 308  
Abounaddara · 115, 120  
Abu Khaled, Maryam · 206, 208  
Abu Saada, Omar (عمر ابو سعد) · 21, 100, 104, 105, 113, 170, 187, 190, 204, 238, 239, 240, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 261, 264, 265, 266, 268, 269, 271, 272, 273, 275, 276, 279, 293, 295, 299  
Abu Shaqra, Ayham (ايهم ابو شقري) · 5, 132, 140, 185, 307  
Adwan, Mamdouh (ممدوح عدوان) · 62, 65, 88, 100, 255, 277, 278, 285, 307  
Agha, Ayham (أيهام أغا) · 18, 72, 104, 105, 204, 205, 206, 207, 208, 229, 231, 233, 264, 265, 269, 307, 310  
Al Asadī, Ġawād (جواد الاسدي) · 99  
Al Assaf, Assaf (عساف العساف) · 159, 170, 221, 225, 226, 232, 313, 318  
Al Atrash, Naila (نائلة الاطرش) · 68, 86, 87, 89, 90, 99, 308  
Al Attar, Mohammad (محمد العطار) · 21, 96, 104, 105, 113, 170, 187, 190, 204, 238, 239, 240, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 279, 287, 291, 292, 295, 299, 313, 315  
Al 'Attār, Nağāḥ (نجاح العطار) · 90  
Al 'Awda, 'Adnān (عدنان العودة) · 255, 258  
Al Bassām, Sulaymān (سليمان البسام) · 99  
Al Batal, Saeed (سعيد البطل) · 248  
Al Charif, Bissane (بيسان الشريف) · 105, 137, 177, 240, 254, 264, 269, 295, 307  
Al Ḍahabī, Fāris (فارس الذهبي) · 255  
Al Dahhān, Dunyā (دنيا الدهان) · 96, 310  
Al Haggi, Mudar (مضر الحجى) · 74, 127, 185, 193, 209, 229, 252, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 283, 287, 288, 289, 290, 291, 292  
Al Haj Saleh, Yassin (ياسين الحاج صالح) · 119, 175, 299  
Al Hamwi, Fadi (فادي الحموي) · 189, 307  
Al Hassan, Salam (سلام الحسن) · 189, 208, 308  
Al Jbail, Omar (عمر الجبالي) · 115, 137, 177, 276, 279, 289, 308  
Al Kafri, Abdullah (عبد الله الكفري) · 5, 20, 125, 127, 132, 133, 138, 139, 147, 171, 175, 186, 252, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 291, 292, 293  
Al Maghout, Mohamed (محمد الماغوط) · 17, 63, 65, 307  
Al Maṣrī, Walīd (وليد المصري) · 179, 311  
Al Miqdād, 'Urwa (عروة المقداد) · 116, 137  
Al Na'sān, Aḥmadiyya (احمدية النعسان) · 276, 277, 309  
Al Qabbānī, Abū Ḥalīl (ابو خليل القباني) · 61  
Al Rashi, Mohammad (محمد آل رشي) · 266, 281, 286, 290, 291, 308  
Al Rifā'ī, Muḥammad (محمد الرفاعي) · 266, 268  
Al Sārūt, 'Abd al Bāsiṭ (عبد الباسط الساروت) · 13, 112, 120  
Al Shatheli, Hussein (حسين الشاذلي) · 207  
Al Yasiri, Jumana (جمانة الياصري) · 96, 102, 133, 210, 236, 237, 238, 307  
Al Zakout, Raafat (رافقت الزاقت) · 5, 116, 117, 118, 125, 171, 174, 183, 193, 209, 290, 308  
Al Zubaydi, Layla · 175  
Albee, Edward · 278  
Ali, Wa'el (وائل علي) · 104, 204, 205, 308  
Aljubbeh, Mazen (مازن الجببة) · 207  
Altorfer, Erik · 229, 289  
Amīn, Mīlād (ميلاد امين) · 137  
Amiralay, Omar (عمر اميرلاي) · 83, 102, 308  
ARA (Art Residency in Aley) · 168  
Arab Fund for Arts and Culture (AFAC, الصندوق العربي للثقافة والفنون) · 77, 115, 138, 163, 168, 172, 266, 281, 283, 302  
ARCp (السياسات الثقافية في المنطقة العربية) · 131, 327  
As'ad, Šādin (شادن اسعد) · 276  
Ashkal Alwan (اشكال الوان) · 160, 170, 174, 269  
Assaf, Roger (روجيه عساف) · 99, 132, 159, 170, 171, 282  
Association des écrivains syriens (اتحاد الكتاب السوريين) · 119  
Atassi, Ali (الاتاسي علي) · 175, 176, 307  
Ayoub, Ghiath (غياث ايوب) · 248  
Azmeh, Kinan (كنان العظمة) · 137  
Azzam, Tammam (تمام عزّام) · 15, 167, 233

## B

- Ballhaus Naunynstrasse (théâtre) · 203, 205, 216  
Barakat, Salim (سليم بركات) · 17  
Bayraqdār, Farağ (فرج بيرقدار) · 119  
Bedirxan, Wiam Simav · 248  
Bidayyat (بدايات) · 175, 176  
Bond, Edward · 115, 256

Brecht, Bertolt · 194  
Brīmū, Ibrāhīm (أبراهيم بريمو) · 127  
British Council (BC) · 71, 95, 104, 113, 130, 138, 160,  
167, 172, 188, 197, 235, 254, 255, 256, 258, 272, 276,  
277, 281, 283, 285, 288, 292  
Brook, Peter · 99  
Bulbul, Farhan (فرحان بلبل) · 5, 64, 88, 307

## C

Centre Culturel Français (CCF) · 71, 72, 73, 95, 172, 272  
Chérif, Karim · 216  
Chkair, Jamal (جمال شكير) · 208  
Choukair, Ramzi (رمزي شكير) · 285, 286  
Churchill, Caryl · 194, 256, 283  
Citizens.Artists (مواطنون فنانون) · 177, 284, 285, 288, 291  
Ciulli, Roberto · 200  
Cossu, Francis · 299  
Cristofolini, Stella · 185, 287, 288, 290

## D

Dāǧistānī, Sumar (سمر دغستاني) · 276, 277, 278  
Damas capitale arabe de la culture (دمشق عاصمة الثقافة العربية) · 83, 94, 96, 97, 103, 145, 146, 275  
Daoud, Karim · 206, 208  
Darwaza, Sawsan (سوسن دروزة) · 99  
Dawood, Bassam (بسام داوود) · 182, 230, 231, 288, 307  
Derki, Luqman (لقمان ديركي) · 17, 215, 216  
Derki, Talal (طلال ديركي) · 13, 120, 248  
Devine, George · 256  
DeVlieg, Mary Ann · 140  
Direction des théâtres et de la musique (مديرية المسارح والموسيقى) · 45, 66  
Dodgson, Elyse · 173, 256  
Dorfman, Ariel · 284  
Downtown Contemporary Arts Festival (D-CAF) · 284  
DoxBox · 83, 102  
Drosos · 75, 105  
Ducros, Philippe · 254

## E

El Geretly, Hassan (حسن الجريتلي) · 99, 284  
El Jeiroudi, Diana (ديانا الجيروودي) · 121  
El-Husseiny, Basma (بسمة الحسيني) · 76, 170, 279  
Elias, Marie (ماري الياس) · 74, 75, 76, 87, 88, 89, 90, 91,  
93, 94, 100, 103, 104, 105, 106, 137, 145, 173, 175,  
177, 254, 258, 272, 275, 278, 279, 282, 284, 285, 286,  
288, 307  
Enwezor, Okwui · 239, 250, 260  
Erpulat, Nurkan · 204  
Ettijahat (اتجاهات) · 20, 22, 84, 125, 126, 127, 128, 129,  
130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140,  
141, 142, 146, 147, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 175,  
176, 181, 184, 185, 186, 191, 193, 209, 210, 217, 229,  
243, 252, 275, 280, 281, 282, 283, 287, 289, 292

European Cultural Foundation (ECF) · 77, 185, 288, 313

## F

Faculté des Beaux-Arts (كلية الفنون الجميلة) · 43, 85, 137,  
145, 248  
Fairuz · 98, 99, 101  
Feddah, Majd (ماجد فضة) · 208  
Ferzat, Ali (علي فرزات) · 13, 324  
FIDMarseille · 183, 235  
Firdaws · 58, 102, 104  
Ford Foundation · 57, 73, 76, 160

## Ĝ

Ĝalāl al-‘Azm, Šādiq (صديق جلال العظم) · 119

## G

Galerie Ayyam · 55, 167  
Ĝanam, Usāma (اسامة غنم) · 96, 276  
Genty, Philippe · 99  
Ghrioui, Wasim (وسيم غريوي) · 184, 308  
Gjasnowa, Olga · 204, 233  
Goethe Institut · 71, 136, 160, 173, 194, 210  
Goya · 15  
Greig, David · 173, 276, 278

## H

Hajj Ali, Hanan (حنان الحاج علي) · 132, 170, 279, 281,  
282  
Halal, Osama (اسامة حلال) · 171  
Hashemi, Tahera · 208  
Haus der Kulturen der Welt (HKW) · 199, 202, 239, 240,  
268, 291  
Haut Commissariat des Nations unies pour les réfugiés  
(UNHCR) · 134, 155, 168, 179, 184  
Heinrich-Böll-Stiftung (HBS) · 172, 174, 175, 176, 183,  
187, 215, 221, 222, 223, 235, 239, 259, 261, 268, 286,  
289, 313  
Helou, Fares (فارس الحلو) · 121, 151, 307  
Herman, David · 236  
Hetzl, Sandra · 215, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 225,  
268, 269, 286, 290, 291, 313, 314  
Hillje, Jens · 204  
Hmeidan, Kenda (كندة حميدان) · 207  
Hmeidan, Kinan (كنان حميدان) · 208  
Home Works (اشغال داخلية) · 160, 170, 269  
Hourani, Hourani (ليلي حوراني) · 71, 307

## H

Hudayfi, Amīra (اميرة حديفي) · 104

---

**I**

Ibsen, Henrik · 171, 278  
Institut de musique (معهد الموسيقى) · 17, 74, 85  
Institut supérieur d'arts dramatiques (ISAD, المعهد العالي للفنون المسرحية) · 17, 18, 20, 22, 25, 63, 74, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 96, 98, 100, 103, 105, 106, 107, 109, 112, 114, 121, 123, 126, 132, 137, 145, 146, 164, 170, 171, 173, 177, 190, 193, 194, 196, 197, 198, 207, 208, 209, 215, 227, 243, 253, 254, 266, 269, 272, 275, 277, 278, 285, 287, 299, 301  
Işmat, Riyād (رياض عصمت) · 63, 90

---

**J**

Jelinek, Alfriede · 201, 207, 313

---

**K**

Kaddour, Waël (وائل قدور) · 5, 75, 127, 132, 140, 183, 252, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 288, 290, 291, 292, 313  
Kane, Sarah · 194, 256  
Kassab Hassan, Hanane (حنان قصاب حسن) · 74, 87, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 103, 145, 254, 255, 258, 272, 275, 282, 286, 307  
Khalifa, Khaled (خالد خليفة) · 137  
Khayata, Mohammad (محمد خياطة) · 167, 168, 188, 308  
Khebez Dawle (خبز دولة) · 227  
Khoury, Krystel · 208  
Klimt · 15  
Koltès, Bernard-Marie · 194  
Kozah, Samer (سامر كزح) · 166

---

**L**

La Rue médias et développement (الشارع للإعلام والتنمية) · 121  
Lagarce, Jean-Luc · 194  
Lahham, Durayd (دريد لحام) · 63  
Langhoff, Shermin · 203, 205  
Lanquetin, Jean-Christophe · 286  
Le Théâtre du Tournesol (مسرح دوار الشمس) · 170, 171, 265, 281, 284, 285, 289  
Leccas, Delphine · 73, 96, 166, 167, 233, 234, 307, 309  
Lilienthal, Mathias · 203

---

**M**

Maddāh, Randā (رندا مداح) · 137  
Mardam-Bey, Farouk · 196, 299, 315  
Mardini, Raghad (voir ARA) · 168  
Masār · 58, 127, 279  
Matar, Amer (عامر مطر) · 121

Mawred (المورد الثقافي) · 76, 77, 127, 130, 131, 132, 134, 136, 138, 139, 163, 170, 171, 172, 185, 278, 279, 281, 285, 286, 302  
Maxim Gorki Theater · 21, 199, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 223, 229, 231, 233, 235  
Meeting Points (festival) · 77, 239, 261  
Mhithawi, Ghiath (غياث محيّاوي) · 173  
Ministère de la Culture · 38, 43, 44, 45, 59, 61, 63, 64, 66, 74, 79, 86, 90, 94, 95, 96, 159, 163, 290  
Ministère des Affaires Sociales et du Travail · 67, 74, 127  
Mnouchkine, Ariane · 73  
Mohammad, Nanda (ناندا محمد) · 264, 265, 266, 269, 308  
Mohammed, Ossama (اسامة محمد) · 120, 151, 248  
Mroué, Rabih (ربيع مروة) · 159, 239, 240, 268  
Müller, Heiner · 194, 208

---

**N**

Nahmias, Orit · 206  
Najma, Kamel (كامل نجمة) · 104, 208  
Na'sān 'Āgā, Riyād (رياض نعسان آغا) · 95  
Nimir, Ġīfārā (جيفارا نمر) · 102, 114, 121, 310  
Nübling, Sebastian · 207, 208  
Nyrabia, Orwa (عروة نيربية) · 121

---

**O**

Omran, Amal (امل عمران) · 67, 286, 290, 291  
Opéra de Damas (دار الأسد للثقافة والفنون) · 17, 66, 258  
Organisme Général du Cinéma · 38  
Ornina (théâtre) · 68, 90  
Osborne, John · 256  
Ostermeier, Thomas · 194

---

**P**

Pinter, Harold · 194  
Pirie, Hamish · 235  
Polok, Darius · 140  
Prince Claus Fund · 74, 160

---

**Q**

Qashoush, Ibrahim (ابراهيم قاشوش) · 13

---

**R**

Raad, Walid · 263, 315  
Rahbani, Ziad · 99  
Rassemblement des plasticiens syriens indépendants (تجمع التشكيليين السوريين المستقلين) · 119  
Rawāfid · 58, 75, 77, 102, 105, 106, 126, 127, 279  
Richter, Nikola · 216  
Ronen, Yael · 204, 206, 208

Roumieh, Moayad (مؤيد رومية) · 70, 115, 116, 267, 268, 286, 290, 307  
Royal Court (théâtre) · 71, 173, 235, 254, 255, 256, 258, 261, 276

---

## S

Saeed, Aboud (عبيد سعيد) · 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 224, 225, 226, 232, 248, 313  
Safi, Yaser (ياسر صافي) · 233, 308  
Saï's, Jean-Christophe · 99  
Salem, Alma (الما سالم) · 172, 307  
Sallūm, Ġamāl (جمال سلوم) · 104  
Salvayre, Lydie · 18, 72  
Samawi, Khaled (*voir* galerie Ayyam) · 55  
Šarbaġī, Māyā (مايا شرجي) · 127  
Schaad, Dimitrij · 206  
Schäfer, Helmut · 200  
Schaubühne (théâtre) · 199, 200, 202  
Scheller, Bente · 174, 175, 239, 309  
Schilling, Arpad · 99  
Shams (association, شمس) · 159, 170, 285  
Shibli, Adania · 239, 268  
Shubbak · 117, 183  
Skaf, May (مي سكاف) · 68, 112, 307  
Soueif, Ahdaf · 262  
Souleimane, Fadwa (فدوى سليمان) · 112  
SouriaLi (Radio, سوريا لي) · 114, 230  
Stemann, Nicolas · 201  
Studio Theatre (troupe) · 104, 254  
Sundance · 14, 120, 210, 235, 238, 282, 286  
Swedish International Development Cooperation Agency (SIDA) · 74, 103, 177, 258, 281  
Sweid, Yousef · 206  
Syndicat des artistes (نقابة الفنانين) · 44, 67  
Syria Trust for development (الامانة السورية للتنمية) · 57, 58, 59, 74, 76, 94, 102, 104, 126, 138, 139, 146, 277, 279  
Syrian Eyes (عيون سورية) · 165

---

## T

Tamasi (تماسي) · 170, 283, 284, 286  
Tamer, Zakaria (زكريا تامر) · 230, 308  
Teatro · 68, 200  
Thalia Theater · 201, 270  
The Syrian League for Citizenship (الرابطة السورية للمواطنة) · 176  
Theatertreffen · 201, 204, 206

Théâtre an der Ruhr · 200, 202, 290, 291  
Théâtre des provinces (مسرح الأرياف) · 104, 257, 272  
Théâtre Hebbel am Ufer · 199, 203  
Théâtre interactif (المسرح التفاعلي) · 94, 103, 104, 105, 107, 127, 145, 146, 177, 254, 257, 279  
Théâtre militaire (المسرح العسكري) · 61  
Théâtre National (المسرح القومي) · 61  
Théâtre universitaire (المسرح الجامعي) · 61  
Troupe du théâtre des ouvriers (فرقة المسرح العمالي) · 64  
Troupe du théâtre itinérant (فرقة المسرح الجوال) · 64

---

## U

Union des écrivains arabes (اتحاد الكتاب العرب) · 44, 63, 119

---

## V

Vinaver, Michel · 194  
Volksbühne (théâtre) · 199, 271

---

## W

Wannous, Saadallah (سعد الله ونوس) · 62, 63, 65, 86, 88, 99, 255, 277, 308  
Weiss, Peter · 31, 194, 271  
Wodianka, Thomas · 208

---

## Y

Yassin Hassan, Rosa (روزا ياسين حسن) · 259, 308  
Yazaji, Rana (رنا يازجي) · 126, 127, 132, 279  
Yazbek, Samar (سمير يزيك) · 116, 151, 308  
Yazji, Liwaa (لواء يازجي) · 96, 98, 103, 173, 234, 235, 236, 238, 240, 307, 313  
Young Arab Theater Fund (YATF devenu Mophradat, صندوق شباب المسرح العربي) · 77, 138, 172, 260

---

## Z

Zarzūr, Muḥammad (محمد زرزور) · 18, 104, 105, 116  
Zaynū, Rīm (ريم زينو) · 104  
Ziemke, Lydia · 268  
Zoukak (زقاق) · 171, 172, 173, 229, 281, 285, 289

# Table des matières

<b>Résumé.....</b>	<b>3</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>4</b>
<b>Remerciements.....</b>	<b>5</b>
<b>Note sur la translittération.....</b>	<b>7</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>11</b>
1 La constitution d'un objet d'étude entre logique individuelle et choix méthodologique .....	14
1.1 Refuser une approche uniquement politique.....	15
1.2 L'expérience de la Syrie à la fin des années 2000 .....	16
1.3 La dynamique des rencontres.....	19
2 Une approche à l'intersection de plusieurs champs d'études.....	24
2.1 Une sociologie de l'art .....	24
2.2 La formation d'une génération .....	26
2.3 Dé-situer l'enquête .....	27
2.4 Le champ à l'épreuve du transnational .....	29
2.5 Théâtre documentaire ou art contemporain syrien ? .....	30
3 Organisation du propos .....	32
<b>Partie I : La création artistique syrienne en contexte autoritaire .....</b>	<b>35</b>
<b>Introduction de la partie I.....</b>	<b>37</b>
<b>Chapitre I : La production culturelle sous les Assad.....</b>	<b>43</b>
1 Le tournant des années 2000 et le printemps de Damas .....	46
2 Une libéralisation sous contrôle .....	49
2.1 L'émergence d'une nouvelle position créative ? .....	50
2.2 La privatisation de la culture .....	54
2.2.1 Le développement du secteur para-étatique .....	55
2.2.2 Le cas du Trust .....	57
3 Conclusion .....	59
<b>Chapitre II : Structure de la scène théâtrale syrienne.....</b>	<b>61</b>
1 La concurrence public/privé dans le monde du théâtre .....	66
1.1 La direction des théâtres et de la musique.....	66
1.2 Les théâtres privés .....	68
1.3 Le <i>Drama</i> .....	69
2 Le réseau de la diplomatie culturelle .....	71
2.1 Le British Council.....	71
2.2 Le Centre Culturel Français .....	72
3 Des acteurs plus- ou moins-étatiques .....	73
3.1 Les nouvelles structures arabes de la culture .....	75
4 Conclusion .....	77
<b>Conclusion de la partie I .....</b>	<b>79</b>
<b>Partie II : L'émergence d'une génération d'artistes. De l'expérience des années 2000 aux bouleversements du printemps syrien .....</b>	<b>81</b>
<b>Introduction de la partie II.....</b>	<b>83</b>
<b>Chapitre III : La formation d'une génération.....</b>	<b>85</b>
1 L'Institut Supérieur d'Arts Dramatiques .....	86
1.1 L'organisation des études .....	86

1.2 Réfraction du printemps de Damas à l'ISAD .....	89
2 Conclusion .....	91
<b>Chapitre IV : Des expériences de travail inédites dans le monde de la culture .....</b>	<b>93</b>
1 Damas capitale arabe de la culture 2008 .....	94
1.1 Le comité d'organisation .....	96
1.2 Une programmation ambitieuse.....	98
1.3 Limites et critiques de l'évènement.....	101
2 Le théâtre interactif.....	103
3 Conclusion .....	107
<b>Chapitre V : Le printemps syrien .....</b>	<b>109</b>
1 Se mobiliser dans la culture.....	110
1.1 Le cas du <i>Drama</i> .....	111
2 Mobilisation du nom/mobilisation dans l'art .....	113
2.1 Des mises en scène militantes .....	115
3 Les collectifs d'artistes.....	119
4 Conclusion .....	122
<b>Chapitre VI : Ettijahat. Independant Culture .....</b>	<b>125</b>
1 Une mobilisation sectorielle ? .....	126
1.1 Quelle autonomie pour l'indépendance ? .....	130
2 Le déplacement géographique .....	132
2.1 L'humanitaire, une menace pour le champ ? .....	134
2.2 Une institution dans un champ artistique transnational ? .....	137
3 Conclusion .....	140
<b>Conclusion de la partie II .....</b>	<b>145</b>
<b>Partie III : De Beyrouth à Berlin. Le déplacement des centralités artistiques .....</b>	<b>149</b>
<b>Introduction de la partie III .....</b>	<b>151</b>
<b>Chapitre VII : Beyrouth, nouvelle plateforme de la création syrienne.....</b>	<b>155</b>
1 Une capitale culturelle régionale et mondiale .....	157
2 Faire de l'art syrien à Beyrouth .....	164
2.1 Le milieu de l'art plastique syrien à Beyrouth entre projet et vente.....	166
3 Panorama institutionnel de l'accueil du milieu théâtral .....	169
3.1 Acteurs locaux.....	169
3.1.1 Le Théâtre du Tournesol .....	170
3.1.2 Zoukak.....	171
3.2 Acteurs internationaux .....	172
3.2.1 Les organismes bilatéraux.....	172
3.2.2 La fondation Heinrich Böll.....	174
3.3 L'émergence d'institutions syriennes dans l'exil .....	176
4 Conclusion .....	177
<b>Chapitre VIII : Partir de Beyrouth .....</b>	<b>179</b>
1 Partir par son capital .....	182
1.1 Un capital social .....	183
1.2 S'impliquer dans une organisation : le cas d'Ettijahat.....	184
1.3 Bourses et résidences artistiques .....	186
2 Partir par les œuvres .....	188
3 Conclusion .....	191
<b>Chapitre IX : Choisir Berlin .....</b>	<b>193</b>
1 Quelques considérations par observation croisée avec Paris .....	196
2 Une capitale artistique .....	198
3 La problématique migratoire et les planches .....	200
3.1 Mettre en scène l'altérité .....	200

3.2 Le Maxim Gorki Theater et le théâtre post-migrant .....	203
4 Conclusion .....	209
<b>Chapitre X : La redéfinition d'un nouvel espace de concurrence artistique .....</b>	<b>211</b>
1 L'exil comme porte d'entrée dans le champ : le cas de Aboud Saeed .....	214
2 Dynamique d'un renouveau littéraire .....	220
3 Les enjeux d'une définition artistique .....	227
3.1 S'insérer localement, devenir un artiste-exilé ? .....	228
3.2 Être un artiste bohème, une nouvelle hiérarchie dans le champ ? .....	233
4 Conclusion .....	241
<b>Conclusion de la partie III .....</b>	<b>243</b>
<b>Partie IV : Des trajectoires documentaires .....</b>	<b>245</b>
<b>Introduction de la partie IV .....</b>	<b>247</b>
<b>Chapitre XI : Créer en duo .....</b>	<b>253</b>
1 Premières expériences scéniques : repenser sa pratique ? .....	253
1.1 Une influence du théâtre anglais ? .....	255
1.2 Le début d'une reconnaissance locale .....	257
2 Une pratique documentaire engagée ? .....	259
2.1 Could you please look at the Camera ? .....	262
2.2 Alors que j'attendais .....	265
3 Mettre en scène (dans) l'exil .....	268
3.1 La trilogie grecque .....	269
4 Conclusion .....	272
<b>Chapitre XII : Trois dramaturges dans l'exil .....</b>	<b>275</b>
1 S'insérer dans le monde du théâtre, un défi ? .....	275
2 Beyrouth et l'extension des possibles .....	279
3 Écrire dans l'exil .....	283
4 Beyrouth-Berlin .....	287
5 Conclusion .....	292
<b>Conclusion de la partie IV .....</b>	<b>295</b>
<b>Conclusion générale .....</b>	<b>297</b>
<b>Liste des encarts biographiques .....</b>	<b>307</b>
<b>Liste des entretiens cités .....</b>	<b>309</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>313</b>
1 Sources primaires .....	313
2 Sources secondaires .....	315
<b>Index des noms propres .....</b>	<b>329</b>
<b>Table des matières .....</b>	<b>333</b>