

sous la direction de
Nicolas PUIG et Franck MERMIER

ITINÉRAIRES ESTHÉTIQUES ET SCÈNES CULTURELLES



Institut français du Proche-Orient



Des sociabilités de l'écrit aux créations plastiques en passant par les paysages musicaux, les scènes théâtrales ou les itinéraires de cinéastes, la production culturelle au Proche-Orient est riche de ses spécificités et de ses diversités. Elle est intimement liée aux contextes politiques nationaux qui l'encadrent plus ou moins étroitement et à l'horizon conflictuel de la région. L'expérience de la guerre civile au Liban, le conflit israélo-arabe constituent des enjeux de mémoire dont s'emparent les artistes pour dénoncer les silences, les occultations et les non-dits. Les formes de leur engagement sont différenciées et convoquent des registres pluriels : contestation, participation politique, modes d'allégeance multiples, voire repli, parfois revendiqué, sur la subjectivité.

Le Liban et la Syrie présentent des situations dissemblables du point de vue du rôle de l'État et du secteur privé, de l'atmosphère politique, du poids de la censure et de l'institutionnalisation des domaines artistiques. De même, les armatures urbaines de la création diffèrent entre Damas et Beyrouth, deux villes proches aux destins divergents.

En développant une démarche d'analyse des productions culturelles en relation avec des contextes sociaux plutôt qu'en s'attachant à la description des œuvres d'art en elles-mêmes, les auteurs de cet ouvrage rappellent que l'art et la création artistique sont aussi des performances sociales.

FRANCK MERMIER

SOMMAIRE

Introduction

Nicolas Puig et Franck Mermier

I. Sociabilités de l'écrit

Poésies et poètes arabes en réseaux

Jean-Charles Depaule

Quelques repères

Géographies

De nouveaux réseaux

Repérages et navigations

Stratégies

« Amateur » : une ressource professionnelle

Maud Leonhardt-Santini

La littérature contemporaine de langue arabe et Paris

Les acteurs de l'exportation littéraire

Amateur/professionnel : valeurs et connotations

II. Scènes théâtrales

Le théâtre chiite au Liban, entre rituel et spectacle

Sabrina Mervin

Rouvrir la source des pleurs

L'implantation du théâtre persan au Liban

Un théâtre sacré et populaire

Politique et spectacle

Deux pièces, deux visions du monde

Ziyad Rahbani, une figure inédite de l'homme de théâtre au Liban

Arnaud Chabrol

Introduction

Politisation du champ de production culturel

Ziyad Rahbani et la production artistique libanaise

Une position ambiguë dans le champ théâtral

Conclusion

III. Paysages musicaux

Mapping Out the Sound Memory of Beirut

A survey of the music of a war generation

Thomas Burkhalter

L'enseignement et la pratique de la musique proche-orientale au Liban : évolutions, débats et révisions en cours

Élisabeth Cestor

Des demandes en forte progression
 Accessibilité et perspectives professionnelles
 Quelle place pour l'enseignement des musiques orientales ?
 L'enseignement pour les enfants
 L'enseignement et la recherche en musicologie
 Responsabilité et identité

« Bienvenue dans les camps ! »

L'émergence d'un rap palestinien au Liban : une nouvelle chanson sociale et politique

Nicolas Puig

« La chanson nationaliste n'existe plus, khalas, on joue les beats »

Public, moralité et révolution
 Urbanité et représentations urbaines
 Refrain

IV. Itinéraires de cinéastes

Être cinéaste syrien

Expériences et trajectoires de la création sous contrainte

Cécile Boëx

Les conditions d'exercice de la profession de cinéaste en Syrie : les procédures de la création
 Gérer le paradoxe : mises à distance, mises en cohérence
 Conclusion

Itinéraire des cinéastes libanais de l'après-guerre : le parcours d'une reconstruction

Laila Hotait

Biographies
 Filmographies
 Conclusion

V. Créations plastiques et mémoires politiques

Des représentations de l'histoire et de la mémoire dans l'art contemporain au Liban

Monique Bellan

Le documentaire dans l'art contemporain
 La mémoire de la guerre
 Archive
 Conclusion

Les artistes peintres syriens et la politique

Hassan Abbas

Artistes conformistes
 Les artistes peintres entre deux engagements
 Conclusion

Peintres de Beddawi

Entre création artistique et engagement politique

Amanda Dias

Aperçu sur quelques peintures de Beddawi

Le camp de Beddawi

Les motivations d'une peinture engagée

Artistes ou militants ?

Conclusion

VI. Hors texte

L'art, la guerre et la mémoire au Liban

Victoria Chenivresse

La mémoire recréée

L'histoire ennemie des hommes : la mémoire manipulée

NOTE DE L'ÉDITEUR

Note sur les transcriptions de l'arabe

En règle générale, pour simplifier la lecture, aucun signe diacritique n'est utilisé, à l'exception de la bibliographie d'un article (A. Chabrol) contenant un nombre significatif d'œuvres en arabe. Ailleurs, les voyelles longues sont notées à l'aide du circonflexe (â, î, û).

Les noms d'artistes et d'intellectuels sont le plus souvent francisés, suivant l'usage le plus courant lorsqu'ils sont publiés dans une autre langue que l'arabe (livres, disques, Internet, etc.). Les autres noms propres bien connus (Rafic Hariri, etc.), ainsi que les toponymes libanais, sont systématiquement francisés.

Introduction

Nicolas Puig et Franck Mermier

- 1 Le Proche-Orient vit dans un état de tension continu où se succèdent à un rythme rapproché périodes de guerre et de paix sans qu'il soit toujours aisé de les distinguer, à tel point que fut évoquée l'existence d'une « guerre civile froide » au Liban¹. Les pratiques artistiques dans ce pays et en Syrie sont intimement liées à cet horizon conflictuel et au contexte politique qui informe à la fois les contenus et la structuration des milieux culturels. L'expérience de la guerre civile au Liban, le conflit israélo-arabe constituent des enjeux de mémoire dont s'emparent les artistes pour dénoncer les silences, les occultations et les non-dits. Les formes de leur engagement sont différenciées et convoquent des registres pluriels : contestation, participation politique, modes d'allégeance multiples, voire repli, parfois revendiqué, sur la subjectivité.
- 2 Le Liban et la Syrie présentent des situations dissemblables du point de vue du rôle de l'État et du secteur privé, de l'atmosphère politique, du poids de la censure, de l'institutionnalisation des domaines artistiques. Le Liban, fort de caractéristiques spécifiques – un peu plus de liberté et d'ouverture, un peu moins de censure qu'ailleurs – est un lieu central de la production culturelle contemporaine. Damas semble plus en retrait des flux culturels internationaux : les créateurs doivent y tracer leur chemin entre allégeance, neutralité et opposition au sein d'un État qui est le principal entrepreneur culturel. Dans ces deux villes, la production culturelle suit donc des logiques tout à fait différentes. Cela ressort des textes rassemblés dans cet ouvrage qui traitent de la création artistique au Proche-Orient, à Damas et à Beyrouth essentiellement, avec néanmoins une échappée sur les productions des Palestiniens au Liban qui, dans leur grande majorité, se distinguent par leur subordination explicite à des enjeux de préservation et d'affirmation identitaires².
- 3 L'approche générale relève de la sociologie et de l'anthropologie culturelle et non pas de la critique d'art (si l'on excepte le commentaire par Victoria Chenivresse d'une sélection d'œuvres d'artistes libanais). Dans cet esprit, différents auteurs distinguent leur travail des visions purement esthétiques faisant de l'art un domaine inaccessible à la raison. Ainsi Pierre Bourdieu ou Nathalie Heinich revendiquent chacun à leur manière la légitimité et l'autonomie d'un discours anthropologique et sociologique sur

respectivement la littérature et le statut du créateur. Le premier moque « les topos éculés du culte scolaire sur le livre mettant en garde contre tout contact profanateur avec l'œuvre d'art³ » ; la seconde avertit dès son avant-propos que le statut des créateurs est « une question sociologique à part entière qui n'a pas à être subordonnée, ni même articulée, à des problématiques esthétiques⁴ ». Des questions comme la genèse et la structuration d'un champ littéraire ou les conditions ayant présidé à la naissance et au développement d'une nouvelle élite après la Révolution française, soit la catégorie des artistes, relèvent ainsi, parmi d'autres, du domaine des sciences sociales.

- 4 Deux axes peuvent être distingués dans l'espace analytique de la production artistique traitée dans cet ouvrage. Le premier porte sur l'armature urbaine de la production culturelle et concerne notamment le rôle joué par Beyrouth, Damas mais aussi les villes de l'exil comme Paris ou Londres, dans les processus de création. Les villes sont des lieux d'inspiration esthétique, de croisement et de diffusion des flux culturels, des foyers d'innovation et des supports privilégiés des médias, se situant dans des rapports concurrentiels et hiérarchisés. De ce point de vue, les sociabilités de l'écrit dont Jean-Charles Depaule et Maud Santini nous entretiennent sont surtout des sociabilités urbaines : elles s'inscrivent dans l'espace des villes en tension avec les itinéraires des artistes.
- 5 Il s'agit de sociabilités d'hommes (essentiellement) de lettres qui dialoguent entre eux comme avec les différents lieux qu'ils investissent au gré des événements et des fréquentations collectives. Ils instituent avec ceux-ci des familiarités et connectent par leurs déplacements des villes telles que Beyrouth, Paris, Londres et Damas. On discerne ici une thématique du déplacement et des traductions qui l'accompagnent, traductions de lettres, de phrases, de mots mais aussi traductions d'espaces : c'est-à-dire reconstitution et reterritorialisation de cercles familiers dans les villes étrangères.
- 6 Cette relation à la ville concerne les sociabilités de l'écrit mais aussi les trajectoires de cinéastes qui, au Liban, essentiellement à Beyrouth, empruntent ou délaissent les chemins de l'oubli et de la mémoire à travers des pérégrinations urbaines dans une ville blessée (Laila Hotait).
- 7 Si l'on considère à présent les réseaux de villes, celles-ci se situent à l'interface des flux culturels qui circulent de façon planétaire. Dans les périodes fastes, certaines parviennent de façon privilégiée à capter ces flux (Vienne au tournant du siècle, Calcutta au XIX^e siècle et San Francisco dans les années 1950) et à les encadrer sous une forme spécifique, créant des « tourbillons urbains⁵ ». On peut s'interroger, dans le Beyrouth de l'après-guerre, sur cette efflorescence des arts contemporains et des formes artistiques. Cette ville possède en effet cette faculté singulière à capter des flux culturels de provenances diverses et à jouer un rôle de médiation et de filtre pour des mouvements et des styles, nés en Occident ou ailleurs, de façon à les traduire dans ses propres cadres artistiques. Dans son espace national, cette ville concentre la majeure partie de la production artistique contemporaine. Avant la guerre civile (1975-1990), elle attirait en son sein des artistes de toutes origines, à l'instar de Youssef Hassun, poète et chanteur palestinien rendu célèbre par ses chroniques pour la radio palestinienne *Sawt filastîn*, dont le fils indiquait qu'il s'était installé dans la capitale en provenance de la Bekaa pour être « là où les choses brillent⁶ ».
- 8 De place pour l'action artistique, les espaces urbains peuvent devenir des supports de produits culturels : ainsi, les murs du camp palestinien de Beddawi, à Tripoli, ont fait

l'objet d'un investissement concurrentiel entre artistes locaux et peintres iraniens commandités par le Hezbollah (Amanda Dias). Cette dimension urbaine est privilégiée dans l'appréhension des phénomènes culturels contemporains, cela quelle que soit la place que les auteurs accordent à la ville dans la construction de leur objet. Celle-ci concourt à des dynamiques culturelles spécifiques et constitue aussi un cadre, parfois agissant, de productions et d'émergence de courants artistiques.

- 9 Au demeurant, les productions culturelles en ville sont souvent définies comme procédant de, appartenant à ou matérialisant des cultures urbaines. Celles-ci renvoient à des productions culturelles réputées entretenir une relation structurante avec les modes de vie urbains. Elles sont également souvent considérées comme des formes innovantes, à l'instar du rap ou de la musique électronique. Ces productions concernent à la fois le « corpus des œuvres valorisées⁷ » appartenant à des expressions artistiques reconnues (musique, danse, cinéma, littérature...) dont les formes sont plus ou moins consacrées et s'enracinent dans des groupes professionnels fortement structurés, mais également des productions émergentes, peu ou pas légitimes, qui se situent à la frontière des mondes de l'art et sont l'apanage de milieux d'amateurs ou peu reconnus, voire stigmatisés. Ce serait par exemple le cas des musiciens avant-gardistes au Liban, engagés dans des musiques occidentales (techno, jazz, blues, expérimentations diverses), dont traite Thomas Burkhalter. Ils partagent d'ailleurs ce sort de musiciens maintenus dans une position de marginalité avec les tenants du classicisme arabe, eux aussi relativement mis à l'écart par l'ensemble des médias qui promeuvent essentiellement des variétés arabes contemporaines, comme le montre la contribution d'Élizabeth Cestor.
- 10 Les musiciens de rap palestinien au Liban proposent quant à eux une nouvelle forme de chanson sociale et politique dans laquelle ils se penchent sur les problèmes de la vie quotidienne « ici et maintenant ». Mais le caractère exogène de ce style musical rend son acceptation difficile, à la fois pour les entrepreneurs de morale religieuse qui le considèrent comme illicite du point de vue des normes religieuses et pour les acteurs culturels dont beaucoup pensent qu'il ne sert pas la cause (Nicolas Puig).
- 11 Un second axe traversant les différents chapitres peut être dégagé. Il concerne la question des engagements, des statuts et des catégorisations. Les différentes contributions permettent, par la diversité de leurs approches, d'interroger la validité de certaines notions sur les terrains de l'espace arabe.
- 12 Pour tenter de comprendre la place de l'art dans les sociétés proche-orientales, nous avons mobilisé, dans un premier temps, la notion de « monde social⁸ ». Celle-ci permet de penser les domaines de la production culturelle en les situant à l'articulation de différentes dimensions de l'activité sociale : spatiale, temporelle et culturelle. Elle permet également de penser les liens entre échelles multiples (locale, transnationale, multi-sites, pan-arabe, etc.).
- 13 Cette notion propose d'établir un lien singulier entre l'individuel et le collectif dont nous pouvons esquisser la nature à partir du débat suscité par les positions de Howard Becker et Pierre Bourdieu.
- 14 Ce dernier se place en tension avec les « mondes de l'art » (1992) de Becker. Notons simplement que dans *Les règles de l'art*, le sociologue français oppose sa théorie du champ à celle du monde de l'art en reprochant à cette dernière de n'être qu'une évocation purement descriptive des composantes d'un monde de l'art. Il critique notamment le fait

de passer sous silence l'étude des relations objectives constitutives de la structure du champ.

- 15 Sans insister davantage sur les univers théoriques divergents auxquels renvoient ces deux notions (interactionnisme symbolique *versus* sociologie critique), notons que la notion de champ ne prend pas en compte les autres cadres sociaux dans lesquels s'inscrivent les professionnels. En se focalisant sur les enjeux de pouvoir au sein d'un milieu professionnel restreint, la théorie développée par Pierre Bourdieu laisse « hors champ » ceux qui ne se consacrent que partiellement à la pratique artistique⁹ (les amateurs, sauf si l'amateurisme constitue une ressource professionnelle comme dans le cas des promoteurs de la littérature arabe en France dont traite Maud Santini ; ceux qui exercent une seconde activité à côté de leur pratique dans un monde de l'art, etc.). En ce sens, la notion de monde social permet de dépasser la clôture que véhicule l'idée de champ puisqu'elle s'intéresse à tous les domaines d'activité. Dans son étude sur les mondes de l'art, Becker a pris en compte dans son analyse tout ce qui peut être considéré comme étant à la périphérie, voire exclu de ces mondes (les artistes populaires, les artistes naïfs, etc.). L'approche est semblable à celle qu'il avait utilisée dans la description des milieux de musiciens et de fumeurs de haschich dans le Chicago des années 1950¹⁰. Il éclairait le phénomène de la déviance non pas à partir de l'étude des normes institutionnalisées, mais de celle de l'expérience des déviants et de leurs définitions de ce que sont la morale et la norme. Cette approche permet d'intégrer aux études de la production culturelle toute une série de pratiques sociales situées aux frontières des mondes de l'art, de penser la pluralité des rôles des artistes ainsi que la confusion des cadres sociaux dans lesquels ceux-ci situent leurs activités. Cependant, la notion de « monde social » désigne plus une perspective de recherche qu'une théorie bien affirmée, et n'entraîne pas nécessairement le bannissement de la notion de champ. Cette dernière aide à penser un certain état des mondes de l'art : celui des relations de domination, de subordination, de complémentarité ou d'antagonisme entre les positions des individus. Le champ est ainsi un réseau de relations objectives, c'est une vue du dehors en quelque sorte, une façon spécifique de décoder les mondes artistiques du point de vue de leur structuration interne. Le texte d'Arnaud Chabrol sur le théâtre libanais nous offre une belle illustration de cet emploi.
- 16 Avant même de considérer les conventions esthétiques, le premier des engagements est de nature politique, qu'il se fasse en faveur du régime en Syrie, autorisant ainsi l'acquisition et la consolidation de positions (Hassan Abbas sur les peintres syriens et Cécile Boëx sur les cinéastes syriens), ou qu'il corresponde à une multiplicité de logiques dans un État profondément divisé dans lequel une diversité d'options est possible. S'agissant du Liban, on a pu parler du « régime de l'implication dérobée de l'artiste » à Beyrouth, qui succède à l'engagement politique des générations précédentes¹¹. Une implication souvent frondeuse, irrévérencieuse, qui s'accompagne d'une tentative de replacer Beyrouth sur la carte culturelle du monde, comme le note à propos des musiciens avant-gardistes Tomas Burkhalter, qui situe ses analyses à l'horizon d'une sociologie des sons. Ces créateurs sont donc impliqués dans la vie sociale et politique du pays et de la région tout en demeurant méfiants à l'égard des grands récits politiques arabes et libanais.
- 17 Les parcours et témoignages de musiciens recueillis par Élisabeth Cestor éclairent cette relation aux environnements politiques et sociaux qui conduisent à une fragilité institutionnelle de l'enseignement de la musique. Ils rendent compte également du travail

de sauvegarde d'une tradition musicale orientale antérieure aux modernismes du xx^e siècle dans une logique patrimoniale. On observera que ces deux textes traitant de la musique au Liban nous décrivent deux mondes apparemment hermétiques l'un à l'autre qui ont en commun le caractère restreint de leur public. Cette absence de contact renvoie-t-elle à de simples conventions artistiques divergentes ou signifie-t-elle également une certaine imperméabilité entre des milieux sociaux au sein desquels se recrutent les différentes classes de musiciens ? Les deux textes ne répondent pas directement à cette question, mais la prise en compte des itinéraires des artistes permettrait de mettre en exergue les nombreuses passerelles entre ces deux mondes. Il est vrai qu'au sein de chacun d'eux se développent des polarités opposées, à l'instar de la coupure entre musiques contemporaines et musiques classiques (occidentales et orientales) établie par une recherche puriste qui se donne pour objectif de mettre à jour et de vivifier des patrimoines anciens (le *qadīm*, qui désigne en gros les musiques antérieures aux évolutions du xx^e siècle), parfois érigés en musique orientale (arabe ?) authentique par rapport à des dévoiements occidentalisés, manifestation relativement courante de la rhétorique des origines. Cet éventail très large de styles, de courants et de trajectoires témoigne de la présence d'affiliations à des univers culturels contrastés. Ce fait est à l'origine de la multiplicité des conventions artistiques comme des engagements individuels.

- 18 La relation au politique est posée – de façon très différente, certes – explicitement par Monique Bellan et Hassan Abbas à propos des arts plastiques au Liban et en Syrie dans une problématique centrée sur les créations plastiques et les engagements politiques. Si les parcours et positionnements des peintres et des cinéastes en Syrie se font écho, entre registre consensuel, figure de l'artiste maudit et trajectoires transnationales, indiquant par là l'aspect déterminant du contexte politique, les artistes dont rend compte Monique Bellan se trouvent confrontés à des enjeux bien différents. Ainsi, le travail inachevé de la mémoire de la guerre civile au Liban est à l'origine de démarches qui travaillent les notions d'archives et de récits, de fiction et de vérité dans un même élan pour rendre compte du passé. En Syrie, on observe avec Hassan Abbas les positionnements des artistes selon leur degré d'engagement auprès du régime en place dans un contexte spécifique dans lequel la « hantise de contamination culturelle » par ce qui est perçu comme un « impérialisme culturel occidental » restreint « la liberté artistique¹² ».
- 19 Le statut social des artistes se négocie très différemment selon les cadres nationaux dans lesquels s'effectue la production culturelle, et bien entendu selon le statut de cette dernière. Les styles artistiques sont le fait d'enjeux de catégorisation, comme le montre l'exemple du théâtre au Liban qui organise dans sa variété des déplacements ou des balancements entre des arts rituels et des arts autonomisés (figure de l'homme de théâtre et cas du théâtre rituel chiite, comme dans les textes d'Arnaud Chabrol et de Sabrina Mervin), une diversité des scènes ou encore des formes multiples de la tension amateurisme/professionnalisme.
- 20 Si la notion de professionnalisme est souvent mise en avant (quoiqu'une certaine éthique élitiste nous assure qu'il vaut mieux vivre pour l'art que vivre de l'art¹³), il est des contextes où, à l'inverse, l'amateurisme est une ressource professionnelle. C'est ainsi le cas des promoteurs de la littérature arabe contemporaine en France et de certains acteurs du monde de l'édition en général qui semblent assumer une sorte de sacerdoce peu rentable, sanctifiant ainsi leur activité en la dégageant des contraintes matérialistes (Maud Leonhard Santini).

- 21 Par ailleurs, il est remarquable qu'au moment où une interrogation sur les arts en Islam se fait jour¹⁴, aucune des contributions n'aborde frontalement cette question. De fait, les artistes au Liban et en Syrie ne se réfèrent pas ou peu au « contexte culturel islamique¹⁵ » censé être le leur pour une part d'entre eux. Cette référence est sans doute un peu trop large et exclusive pour être significative. Elle se trouve en tension, voire est parfois recouverte, par les enjeux locaux liés aux questions politiques, sociales, identitaires et existentielles. De fait, les modalités de la création artistique au Proche-Orient sont fortement tributaires des cadres nationaux. Dans cette région, les sentiments d'appartenance communautaire et nationale ont certes toujours coexisté avec le partage d'identités plus larges, à travers l'arabité et l'islam notamment. Sur le plan idéologique, l'arabisme, le pansyrianisme et le panislamisme contribuèrent à fournir des cadres de mobilisation qui débordèrent les espaces nationaux récemment constitués. L'influence des médias – livre, radio, cassette, télévision – mais aussi l'intensification des échanges entre les différents pays, ont sans doute permis la constitution de nouveaux horizons de référence ainsi que la formation hypothétique « d'une culture arabe homogène » et d'une « intelligentsia panarabe¹⁶ ». Mais ce phénomène coexiste avec le renforcement des champs culturels nationaux dont témoigne le développement de certaines productions culturelles (littérature, musique, arts plastiques...).
- 22 Le registre religieux, quant à lui, n'est pas totalement absent des productions culturelles, mais il est travaillé au sein de logiques multiples, comme le montre Sabrina Mervin à propos du théâtre rituel chiite en décrivant certaines formes de sécularisation et de politisation qui déplacent la limite ténue entre profane et sacré, le théâtre chiite étant simultanément l'un et l'autre.
- 23 Au final, on constate que les auteurs développent davantage une démarche d'analyse des productions culturelles en relation avec des contextes sociaux qu'ils ne s'attachent à la description des œuvres d'art, laquelle se ferait par ailleurs au risque d'un certain impressionnisme, faisant leur, consciemment ou non, ce refus de l'esthétique que A. Gell pose comme préalable à une fondation d'une théorie de l'objet d'art¹⁷. Et si l'on se préoccupe de contenu, on observe un double mouvement d'autonomisation croissante des arts et d'insertion à part entière dans les dynamiques de l'art contemporain, parfois avec la volonté affirmée de se soustraire aux assignations culturalistes, à partir du moment où, en voyageant, on rencontre la quête exotique d'un Occident avide de cultures autres. On pense ici plus particulièrement à la revendication de la pianiste de jazz Joëlle Khoury, lassée des multiples incitations à orientaliser sa musique pour tenir compte de ses racines libanaises !
- 24 La description des itinéraires artistiques laisse de côté certains des éléments les plus centraux de la création, à l'instar de ce que l'on appelle souvent des hybridités qui viennent métisser les créations artistiques et culturelles. À cette lecture qui, encore une fois, propose une vision imprégnée du mythe d'une culture originelle pure, nous préférons parler de phénomènes de traduction et de médiation entre des conventions esthétiques de diverses origines retravaillées par des personnes aux intentions variées dans des contextes spécifiques. Il y a dans ces braconnages, terme cher à Michel de Certeau, un vaste champ de recherche à défricher.
- 25 Ainsi, s'il y a bien de l'indicible dans la création artistique, il y a aussi une bonne part de collectif. C'est là que nous pouvons trouver matière à réflexion et à discussion : en ce que l'art et la création artistique sont aussi des performances sociales.

NOTES

1. Bilal Khbeiz cité par Stephen Wright, « Tel un espion qui naît : la situation de l'artiste à Beyrouth aujourd'hui », *Parachute*, 108, 2002, p. 14.
2. La plupart des contributions présentées dans cet ouvrage ont fait l'objet d'une présentation à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth le 6 avril 2006 dans le cadre du programme « les mondes arabes de la culture » (IFPO-IRD).
3. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
4. Nathalie Heinich, *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 11.
5. Ulf Hannerz, *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*, New York, Columbia University Press, 1992, p. 173-216.
6. Entretien de N. Puig avec Baha Hassun, Beyrouth, 2005.
7. Patrick Mignon, « De Richard Hoggart aux *cultural studies* : de la culture populaire à la culture commune », *Esprit*, mars-avril 2002, p. 179.
8. Anselm Strauss, *La trame de la négociation*, Paris, 1992 pour l'édition française, reprise et adaptée par Becker dans son étude des « mondes de l'art » (*Les mondes de l'art*, Paris, 1988 pour l'édition française).
9. Voir Bernard Lahire, « Champ, hors-champ, contre-champ », dans Bernard Lahire (dir.), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte, 2001, p. 23-57.
10. Howard Becker, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985 (trad. fr.).
11. Stephen Wright, *art. cit.*, p. 13.
12. Victoria Chenivesse, « Art, kitsch et nationalisme en Égypte et en Syrie », *Art Press*, 2007, p. 55-61.
13. Cela renvoie à la confrontation entre le régime vocationnel de la pratique artistique qui implique de gagner sa vie pour pouvoir créer et un régime professionnel où il faut créer pour gagner sa vie. Heinich, *op. cit.*, p. 124.
14. Jocelyne Dakhli (dir.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam, des arts en tensions*, Paris, Kimé, 2006 (voir l'introduction : « Pleinement contemporains », p. 11-71).
15. *Ibid.*, p. 11.
16. Farouk Mardam-Bey, « Pour une refondation de la ligue arabe », *Revue d'études palestiniennes*, 4/56, été 1995, p. 120.
17. Gell Alfred, *Art and Agency: an Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

AUTEURS

NICOLAS PUIG

FRANCK MERMIER

I. Sociabilités de l'écrit

Poésies et poètes arabes en réseaux

Jean-Charles Depaule

- 1 L'étude en cours, dont cet article présente les orientations et quelques résultats, est consacrée aux échanges et circulations de la poésie contemporaine de langue arabe, aux territoires et polarités qui en sont le support. Elle s'attache, en particulier, à l'impact de l'usage d'Internet sur ce champ poétique, aux nouveaux réseaux qui s'ajoutent désormais à ceux, actifs et souvent denses, que depuis longtemps dessinent les voyages, brefs et longs, routiniers ou exceptionnels, des poètes et des poèmes à l'intérieur et à l'extérieur du monde arabe. Focalisée sur la partie orientale de celui-ci, et plus spécialement sur Beyrouth, elle ne saurait s'y circonscrire : par définition son objet déborde.

Quelques repères

- 2 Je rappellerai d'abord l'existence de deux grands domaines poétiques qui correspondent *grosso modo* à deux registres linguistiques : la langue savante, écrite, et le dialecte. Leurs relations sont problématiques, et jamais réglées. Aujourd'hui, les pratiques respectives des auteurs « littéraires » et « dialectaux » sont distinctes et dans la majorité des cas exclusives, avec parfois, cependant, des emprunts au dialecte par la poésie « savante », qui sont comme la marque d'un cachet populaire et local. Mais dans la culture des lecteurs-auditeurs ces univers sont moins étanches. Dans des proportions variables, ils nourrissent une mémoire mixte en partie commune : de grands chanteurs ont mis à leur répertoire des *qasîda* (poèmes) de Ahmad Chawqi ou la poésie de Mahmoud Darwich, et interprètent également des auteurs dialectaux, par exemple les Égyptiens Bayram al-Tunsi ou Ahmad Shafiq Kâmil, auteur du célèbre *Inta 'umrî*, mis en musique par Muhammad 'Abd al-Wahhâb et chanté par Umm Kulthûm. Il convient enfin de rappeler le clivage, vécu par beaucoup comme irréconciliable, qui existe entre les auteurs arabes écrivant en arabe et ceux qui utilisent une autre langue.
- 3 L'ensemble formé par les différentes poésies arabes nationales écrites dans la langue dite littérale n'est pas une réalité homogène, opposable en bloc à la force centrifuge des dialectes. Cependant, dans sa diversité, la langue arabe structure le vaste monde où, de

l'Euphrate à l'Atlas, et bien au-delà de ces limites, on la parle et on l'écrit. Elle sous-tend *a fortiori* le champ poétique, qui est affaire de langue. L'arabe apparaît comme le vecteur de ce que l'on pourrait appeler « une mondialisation arabe », c'est-à-dire un espace transnational de circulation et d'échange dont les limites sont celles d'une géographie de la langue arabe.

- 4 Quelle que soit l'échelle à laquelle on les considère, globale (l'ensemble du monde arabe, y compris ses diasporas) ou régionale (l'un de ses constituants nationaux), le champ poétique arabe et la « communauté » de ses poètes sont traversés par des rapports de forces. Sans doute le conflit entre les tenants d'une versification héritée d'une tradition très ancienne et ceux d'une poésie « moderne » qui s'est affirmée après la seconde guerre mondiale n'est plus vraiment actuel. Mais de vives divergences peuvent opposer les tenants d'une « poésie libre » qui s'est affranchie du vers classique et du mètre, tout en maintenant l'unité prosodique minimale qu'est le pied (d'où l'appellation « poésie du pied », *tafīla*), et les adeptes de révolutions plus radicales, celle d'une poésie qui, sans abolir l'usage du vers, n'est plus prosodique, et celle dite du « poème en prose¹ ». Les désaccords portent non seulement sur la conception de l'écriture, mais également sur les thèmes qu'elle aborde et sur sa fonction sociale. En outre, il n'est pas rare que des aînés, y compris des poètes situés à « l'avant-garde », émettent des réserves sur les compétences de leurs cadets : ils insinuent à l'occasion que ceux-ci ne maîtrisent pas la langue arabe, en relevant les fautes de vocalisation qu'ils commettent lors de lectures à voix haute.
- 5 L'usage de la notion de génération (*jīl*), identifiée à la décennie au cours de laquelle des auteurs sont venus à l'écriture et à la publication, justifierait une enquête approfondie. Les attitudes des poètes à son égard semblent contrastées. Il y a, d'une part, la revendication de pratiques et de valeurs collectivement affirmées à travers des initiatives éditoriales, des revues en particulier : en Égypte, par exemple, la « génération des années soixante-dix », c'est-à-dire ceux qui s'auto-désignaient ainsi, affirmait une identité collective en rupture avec celle qui l'avait immédiatement précédée, à qui elle reprochait son éloquence de tribune. Ce n'est pas une catégorie étroitement démographique, puisque les poètes qui s'en revendiquaient laissaient plus d'un de leurs contemporains sur le bord du chemin et en annexaient de plus âgés ou (un peu) plus jeunes qu'eux. Il y a, à l'opposé, une attitude de défiance à l'égard d'un embrigadement dans un mouvement qui s'exposerait aux mêmes erreurs que celles commises naguère par des tenants des idéologies instituées. Cette posture « individualiste » caractérise nombre de poètes nés dans les années 1970, que l'on pourrait nommer, à leur corps défendant, la génération des années 1990. Pourtant, outre ce refus partagé, plus d'un trait commun est repérable – le choix du poème de prose, un goût pour la quotidienneté, mais aussi une utilisation intense des ressources de l'informatique... – et certains, comme Iman Mersal (née en 1966) ou Mohammed Metwalli (né en 1970), tous deux égyptiens, préfèrent publier dans des revues alternatives, comme *Al-Garâd* (« Les Criquets »), sans négliger pour autant des manifestations internationales telles que le festival de Lodève, Voix de la Méditerranée. Un semblable refus est également décelable chez quelques irréductibles personnalités plus âgées, réfractaires à une affiliation synonyme de grégairisme, même si leur position semble parfois contredite dans les faits par les affinités littéraires qu'ils manifestent et par l'intensité des relations amicales et éditoriales qu'ils entretiennent avec leurs pairs. J'ai donc renoncé à reprendre à mon compte la notion de *jīl* et à l'employer comme descripteur, me contentant, dans ces pages, de mentionner, chaque fois que je la

connaissais, l'année où les poètes évoqués sont nés, quitte à revenir ultérieurement sur les régularités et les écarts qu'il est possible d'observer.

- 6 On notera aussi que les poètes du monde arabe mènent dans leur quasi-totalité une *double vie*, selon la formule que Bernard Lahire applique à la situation française. Ils exercent un second métier en rapport ou non avec l'écriture. Comme ailleurs, beaucoup sont professeurs, et éventuellement médecins, éditeurs..., mais aussi journalistes d'agence, de presse, de télévision ou de radio. Les quotidiens arabes consacrent une place notable à la poésie internationale – lorsque Jean Tortel, en 1993, et Eugène Guillevic, en 1997, sont morts, une page du *Safir* de Beyrouth leur a été consacrée alors qu'ils avaient juste droit à une brève dans quelques journaux français. Et, ceci expliquant cela ou *vice versa*, au Liban, les responsables de la rubrique culturelle de trois des quatre grands quotidiens de langue arabe qui y sont édités sont des poètes reconnus, dont deux ont en outre une activité de traducteur. Plusieurs de leurs collaborateurs réguliers ou pigistes sont eux-mêmes poètes.
- 7 Dans ce paysage, la censure est toujours active. Elle joue un rôle déclaré en interdisant un recueil, en le retirant de la vente, ou plus discret, en interrompant l'impression avant qu'il voie le jour. Elle intervient aussi au stade de la distribution, par exemple lorsque l'État bloque l'envoi par la poste d'une revue de poésie ou sa vente publique. Face aux ruses de la censure, la mémoire, qui se manifeste au cours de récitals quand l'auditoire reprend des vers qu'il connaît par cœur, assure depuis toujours la sauvegarde d'une poésie interdite².
- 8 Il existe un « volant » permanent de poètes émigrés, hors de leur pays natal, à l'intérieur du monde arabe ou à l'extérieur de celui-ci. Et, parmi eux, un nombre non négligeable d'exilés. « Passer sa vie en exil est un métier », écrit l'Irakien Saadi Youssef (né en 1934), poète et traducteur, qui a vécu à Moscou, Damas, Aden, Chypre, Belgrade, Tunis, Paris, Amman, et plus récemment à Londres. Cette mobilité forcée remodèle les réseaux et contribue à les articuler, dans la mesure où un poète exilé est souvent au nœud d'un maillage d'échanges. Mais si, par leur présence dans une ville étrangère, des personnalités marquantes favorisent des coalescences entre lecteurs et auteurs arabes également émigrés ou simplement de passage, il est moins fréquent qu'elles soient des intermédiaires entre le monde arabe et le champ littéraire local. Lorsque c'est le cas, il arrive que les solidarités politiques priment. Ainsi à la fin des années 1980, Guillevic, communiste pendant près de quarante ans, qui co-signa des traductions de Chawqi Abdelamir (né en 1949), poète irakien installé à Paris où il s'était mis un temps au service du Yémen du Sud, socialiste³, faisait partie des quelques poètes français contemporains connus de la plupart des poètes arabes vivant en France, avec Eluard et Aragon, mais aussi Bernard Noël, co-auteur de traductions et préfacier généreux, identifié comme « progressiste ».
- 9 À plusieurs reprises, j'ai fait allusion à des activités de traduction. À partir des années 1950, le mouvement de transfert littéraire vers l'arabe depuis des langues étrangères, phénomène qui n'était pas nouveau, s'est accéléré. Creusets d'une « modernité » poétique, les revues ont été des lieux stratégiques. Au premier rang, citons *Shi'r* (« Poésie », 1957-1964, 1967-1970), créée à Beyrouth par Youssef al-Khal (1917-1987), *Mawâqif* (« Situations »), fondée par Adonis en 1968, et, plus récente, *Al-Karmel* de Mahmoud Darwich. Il y en a bien d'autres⁴. Saadi Youssef déclare : « Je suis soumis à l'influence de la poésie mondiale, au sens que la carte poétique du monde est présente et remplit complètement mon esprit ». Il ajoute : « J'ai le droit d'accéder à toute chose, et ainsi mes influences sont vastes comme si j'étais plongé dans ce grand fleuve qui

représente le patriotisme poétique mondial.» Et, précise-t-il, ces influences sans frontière sont exercées aussi bien par la poésie européenne la plus contemporaine que par les grandes œuvres arabes antéislamiques⁵. Le poète, traducteur, critique de théâtre et éditorialiste libanais Paul Chaoul (né en 1942) a résumé la situation en une formule dérangement : « Derrière chacun de nos grands poètes se trouve un poète étranger⁶ » On connaît la place qu'occupèrent jadis, en tant que références occidentales, T. S. Eliot, Rimbaud et les Surréalistes, mais aussi, d'Aragon à Neruda, les poètes « communistes⁷ » ou, plus récemment, René Char. Et Saadi Youssef se déclare convaincu que ses traductions des Grecs Ritsos et Cavafy ont profondément influencé la nouvelle poésie arabe⁸. Les effets sont difficiles à mesurer exactement : il faudrait pouvoir faire la part des mimétismes de surface et du malentendu inhérent à toute importation culturelle.

- 10 « Lorsque je parle de ma vie, il semble que je parle toujours de poètes étrangers. » Dans une interview publiée par le magazine *Banipal*, Abbas Beydoun (né en 1945), poète, critique et éditorialiste politique libanais, qui appartient, comme Paul Chaoul, au courant du « poème en prose », apporte pour ce qui le concerne des éléments de réponse précieux, car il se place sur le terrain de sa *pratique*. Il éclaire son itinéraire en racontant la découverte bouleversante, à la fin des années 1960, de Pierre-Jean Jouve, lu d'abord en français, et de sa façon d'associer les images, dans *Sueurs de sang* (1932). Puis sa lecture de Yannis Ritsos, qui confère « un grand poids aux choses ». Les petites choses, les choses quotidiennes, « une assiette, une table, un bouton » : Abbas Beydoun revient volontiers sur ce thème, au cours des présentations publiques comme dans les conversations privées (il aime aussi se référer à sa rencontre avec le poète suédois Tomas Tranströmer). Évoquant Ritsos, il le fait à travers son expérience de cet exercice particulier de l'écriture que constitue la traduction (donc à travers sa pratique de lecteur-écrivain) : lorsqu'il le traduisait, explique-t-il, il lui fallait « imaginer son rythme en arabe⁹ ».
- 11 Passages, truchements et cheminements sont parfois peu prévisibles : par exemple, Ritsos a souvent été traduit en arabe à partir d'une version russe, ou Neruda à partir du français. Certaines stratégies sont microscopiques, conjugales : des conjoints sont les intermédiaires, en particulier, dans l'Orient arabe, des épouses plus fréquemment francophones que leur mari. Ce partage sexué s'inscrit dans un contexte politique plus global : le poids de certaines langues témoigne de situations de dépendance et/ou d'influence culturelle antérieures comme c'est le cas du français, de l'anglais mais aussi de la langue d'un pays anciennement socialiste¹⁰...

Géographies

- 12 La notion de champ poétique n'est pas seulement métaphorique. En effet, avec ceux que constituent d'autres pratiques littéraires, artistiques et intellectuelles, dont il se distingue et auxquels il se superpose selon les cas, le champ poétique concourt à dessiner des topographies urbaines. On peut appréhender celles-ci de deux points de vue : soit en privilégiant leur dimension collective soit en identifiant des schémas urbains propres à tel ou tel individu, aspects qui peuvent être pensés dans un rapport mutuel de variation. À Damas, un visiteur accueilli par des poètes familiers de cette ville comprend en peu de temps que l'hôtel Al-Sham et le Club des journalistes font partie de leur géographie spécifique. À Beyrouth, le quartier de Hamra s'avère incontournable, comme le sont, au Caire, la place Talaat Harb et ses environs. Il est possible de dresser des cartes, qui font apparaître des points forts et des corrélations plus stables que d'autres, des foyers et des

polarités, des rythmes quotidiens, des déplacements et reconfigurations périodiques. Il s'agit de constructions territoriales qui procèdent de façon sélective sur la base d'oppositions : par exemple, naguère, rue Hamra, à Beyrouth, le café Modca élu par tel poète contre le Wimpy et/ou le Café de Paris, situés en face¹¹. Elles incluent aussi des compatibilités : selon l'heure choisie et le type de rencontre qu'il souhaite, tel autre se tiendra au Café de Paris ou au City café, à quelques centaines de mètres de là, ou, désormais, dans un établissement du nouveau centre-ville, à proximité notamment des bureaux du quotidien *Al-Hayât*. La disparition d'un établissement, celle du Horseshoe, par exemple¹², qui a rouvert depuis – mais il n'est plus ce qu'il était... – ou celle du Modca en 2003, a donné lieu à des déplorations collectives, voire à des manifestations.

- 13 Mais à Beyrouth, comme au Caire et dans bien d'autres villes du monde, il y a des poètes qui, en ne fréquentant aucun café de poètes, se distinguent non pas par le choix d'un établissement, mais par la distance qu'ils manifestent de la sorte à l'égard d'une communauté de pairs. Ils participent à leur façon aux constructions territoriales qui font les topographies poétiques.
- 14 Ces topographies, qui participent de centralités urbaines multiples, possèdent une centralité propre, à laquelle correspond un périmètre à l'intérieur duquel on circule à pied. Elles possèdent également des marges voire des annexes, susceptibles de devenir à leur tour centrales. À Beyrouth, l'entité « Hamra » s'étire à l'ouest vers la mer qui se trouve à quelques centaines de mètres et entretient maintenant une relation de complémentarité avec le « centre-ville », ces termes français désignant dans l'usage courant un ensemble d'îlots situés à quelques kilomètres plus à l'est, qui ont été reconstruits ou restaurés depuis la fin de la guerre civile. Entre le « centre-ville » et « Hamra », les déplacements s'effectuent généralement en un saut de voiture ou de taxi, il n'y a pas de continuité physique. Aujourd'hui, les sièges des maisons d'édition et des journaux sont plus dispersés, mais les librairies internationales et arabes continuent de se concentrer à « Hamra ». En outre, le Masrah al-Madîna (« Théâtre de la ville ») qui, après déménagement, a rouvert rue Hamra même, en est un élément actif. En 2002, en 2003, année où Adonis y lut un texte très controversé sur Beyrouth aujourd'hui, *Bayrût al-yawm ...*, et en 2005, le Masrah al-Madîna a, entre autres, accueilli le « forum » *Ashghâl dâkhiliyya / Home Works*, organisé par l'association Ashkâl Alwân. Pendant une semaine d'automne, les participants aux conférences, débats, performances, expositions et projections, venus de la région et au-delà, hébergés à l'hôtel Mayflower voisin, allaient et venaient dans le quartier jusqu'à une heure tardive, faisant étape un moment dans un café. Enfin, dans la nébuleuse de « Hamra », il faut également inclure l'Université américaine proche et le Théâtre de Beyrouth.
- 15 Au Caire, dans le *wast el-balad* (littéralement « milieu de la ville »), dans la partie de la ville conçue dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, qui est située à mi-chemin des quartiers les plus anciens, à l'est, de ceux construits au cours des dernières décennies sur la rive ouest du Nil, et des extensions du nord et du sud, la place (*midân*) Talaat Harb, que l'on continue d'appeler de son nom d'avant la Révolution, *midân Solimân*, est l'un des « nombrils » (*sorra*) de l'agglomération. Elle est assurément un centre pour une part de l'intelligentsia. Variant au cours de la journée et de la semaine, des espaces s'ordonnent dans une aire que l'on peut représenter par des cercles emboîtés dont le plus grand rayon n'excède guère un kilomètre. Des grands magasins, banques et agences de voyage voisinent avec des cafés, « cafétérias », bars, restaurants en tout genre, des kiosques à journaux et librairies (pour les livres comme pour les périodiques, le trottoir aussi peut servir de

présentoir). Les principales maisons d'édition, agences de presse, sièges des journaux et des organisations professionnelles, dont le syndicat des journalistes, y sont établis. On y trouve aussi beaucoup de papeteries, des salles d'exposition, un grand nombre de cinémas et de bureaux de sociétés de production ou de distribution, ainsi que les théâtres, les boutiques ou kiosques vendant des cassettes de musique et des cassettes vidéo. Quant au très réputé Conseil supérieur de la culture où se tiennent séminaires et congrès internationaux, installé un peu plus loin dans le complexe de l'Opéra dans l'île de Gezîra, il est distant de moins de deux kilomètres du *midân* Talaat Harb. Tous ces éléments constituent l'armature des réseaux que tissent les parcours, routiniers ou plus exceptionnels, de proche en proche, à travers des lieux dont Richard Jacquemond a dressé un tableau¹³.

- 16 Au Caire et à Beyrouth, ces constructions territoriales de poètes et leurs réseaux spécifiques sont le support d'une identification collective et d'une reconnaissance mutuelle, à travers lesquelles – à défaut de s'exercer ailleurs ? – s'exprime un pouvoir. Ils participent de l'ensemble des réseaux, plus restreints ou plus vastes, dont, selon la formule féconde d'Ulf Hannerz, une ville est le réseau. Les familiers (vieillissants ?) de Hamra ou du *midân* Solimân y relisent une histoire dont les lieux portent la trace. À Hamra, la mémoire du Beyrouth-ouest de la guerre civile et de l'époque qui la précéda est vive. Mais pour de nouvelles générations de poètes, qui ne peuvent ignorer et totalement désertier ce territoire, comme pour d'autres « acteurs culturels », vidéastes, documentaristes..., une tendance à un redéploiement se manifeste dont le « centre-ville » est l'un des pôles.
- 17 À Beyrouth comme au Caire s'observe également une dialectique de l'ici et de l'ailleurs, de l'exposition et du quant-à-soi : une sorte d'hétérotopie – typique d'une culture urbaine ? – se manifeste dans un jeu d'excentrement périodiques, où les cafés ont un rôle significatif. Comme Chawqi Douhaihy l'a décelé à Hamra, ceux-ci constituent pour leurs habitués « le seul espace urbain où ils peuvent librement être hors la ville dans la ville, possibilité que ne leur offre ni leur chez soi, ni leur lieu de travail, ni leur sillonnement quotidien de la ville¹⁴ ». En outre, à Beyrouth, dans certaines circonstances on s'échappe, à des heures de la journée plus propices que d'autres, la fin de la matinée, le début de la soirée, vers les cafés-jardins du bord de mer, et, au Caire, vers les « casinos » des rives du Nil, ou encore, pendant les nuits du mois de Ramadan, vers la ville médiévale.
- 18 L'observation ne peut s'en tenir à cette échelle locale. Il lui faut dépasser les limites d'une même ville, s'attacher à d'autres pôles rapprochés ou éloignés. Un inventaire reste à établir. Des villes sont, davantage que d'autres, des « places » stratégiques à investir, à cause de la présence des éditeurs et des rédactions des journaux, où travaillent, on le sait, de nombreux poètes et qui publient régulièrement de la poésie originale ou traduite. Ces places littéraires exercent une attraction dont l'intensité et la nature fonctionnelle ou symbolique sont diverses. Par exemple, Le Caire est caractérisé par la massivité¹⁵ de ses productions culturelles et de leur diffusion, par une relative autosuffisance (que les mauvais esprits ont tôt fait d'assimiler à de la suffisance), tandis que Beyrouth fonctionne davantage comme une plaque tournante, comme un intermédiaire, non seulement au sein du monde arabe, mais au-delà. Mais ces villes possèdent des attributs communs, dont l'hétérotopie déjà évoquée. Elles comprennent en particulier les cafés, qui offrent un accès au monde urbain aux provinciaux ou campagnards et, plus largement, à tous ceux qui, à cause de leur âge ou de leur origine, lui sont *a priori* étrangers. Ces dispositifs

« urbanisants » contribuent à conférer une légitimité poétique grâce notamment aux informations et aux avis qui s’y délivrent.

- 19 Les changements d'échelle impliquent souvent une forte discontinuité de l'espace, des « sauts » qui se mesurent en milliers de kilomètres, mais ils n'excluent pas une continuité des pratiques, des logiques territoriales et des réseaux sociaux, comme si on les transportait avec soi en voyageant. Maud Leonhardt Santini en donne une saisissante illustration quand elle évoque sa rencontre à Paris avec Paul Chaoul, qu'elle a vu au Liban peu de temps auparavant et qu'elle croise « par hasard » près de l'Étoile d'or, café situé entre la librairie arabe Avicenne et l'Institut du monde arabe, dans le 5^e arrondissement : il est de passage en France. En la quittant, il lui rappelle de manière elliptique que la prochaine fois qu'elle viendra à Beyrouth elle le trouvera « à la table du coin » – c'est-à-dire à sa place, dans la matinée, à la terrasse du Modca, rue Hamra¹⁶. Cette habitude est connue de tous ses amis et familiers. Un jour de novembre 2001 que je m'étais rendu dans cet établissement dans l'après-midi, un serveur ignorant que je savais n'avoir aucune chance de l'y rencontrer à cette heure-là, me dit, avant même que je m'asseye : « Monsieur Paul n'est pas venu ». Il m'avait identifié comme un des familiers de Paul Chaoul : avec d'autres poètes libanais et français réunis pour un atelier de traduction, nous avons passé ensemble des journées entières dans la mezzanine du Modca, qui se prête mieux aux rencontres studieuses et aux conciliabules amoureux que la salle du rez-de-chaussée. Chaque soir, notre travail collectif terminé, il confiait nos dictionnaires à ce serveur ou à un de ses collègues pour qu'il les range dans un placard de l'office. Le premier volet de l'atelier avait eu lieu quelques semaines plus tôt à Marseille, au Centre international de poésie, et non dans un café : d'une rive à l'autre de la Méditerranée, la continuité des pratiques a quelques limites.
- 20 À une géographie relativement permanente, ou constante, s'ajoute celle des foyers d'activité qui ne fonctionnent que de façon périodique : les festivals, les foires et salons du livre (à l'intérieur du monde arabe¹⁷, au Caire, à Beyrouth, et au-delà, à Paris ou Francfort...), les congrès, les biennales et autres rencontres. Il arrive souvent que, vues par un œil étranger, les villes où ces événements sont organisés soient perçues comme la métonymie de centralités poétiques dont elles sont au moins temporairement le siège. Une géographie paradoxale se combine donc avec la précédente, la hiérarchisation qui la sous-tend ne correspondant guère à celle à laquelle s'attendrait le sens commun. À côté de Paris, de son Institut du monde arabe et de sa Maison des cultures du monde, Marseille a de grandes chances d'y figurer, pour son Centre international de poésie, créé en 1990, qui a organisé à plusieurs reprises des soirées bilingues avec des poètes du monde arabe, a accueilli en résidence des auteurs venus du Liban, du Maroc, d'Algérie, d'Égypte et de Palestine, et a eu l'initiative d'ateliers de traduction associant poètes français et poètes syriens, libanais, maghrébins ou égyptiens. Son site, www.cipmarseille.com, met en ligne des traductions et des archives sonores qui donnent un aperçu des lectures en langue originale. Lyon est « éligible » également, pour le Centre d'études poétiques de l'École normale supérieure, qui s'intéresse à la poésie arabe. Des bibliothèques et collègues de la banlieue parisienne, où la Biennale internationale des poètes en Val-de-Marne intervient, figurent aussi dans cette géographie. Et Lodève, petite ville de l'Hérault, où, depuis 1998, se tient un festival annuel, Voix de la Méditerranée. C'est l'un des toponymes français les plus connus des poètes arabes. À Lodève, où une vingtaine de langues est représentée, un tiers des écrivains accueillis est de langue arabe. Les Voix de la Méditerranée (www.voixdelamediterranee.com) sont l'objet d'enjeux qu'on ne soupçonnerait pas : y être

invité, ne pas l'être, refuser de s'y rendre si tel ou tel y est présent, accepter ou non selon la puissance invitante, sachant qu'on court le risque d'être accusé par ses compatriotes d'intriguer pour s'y faire inviter... Par exemple un poète arabe (né en 1942) jaloux de son indépendance politique, invité à Lodève au début des années 2000, n'a pas donné suite, parce que, en vertu d'un accord passé à son insu par les organisateurs français, son billet d'avion devait être payé par le ministère de la Culture de son pays dont il ne voulait pas être l'obligé.

- 21 Ces topographies élargies sont lisibles, les éléments en sont aisément localisables. La matérialité de ce qui y circule est tangible : non seulement des personnes en chair et en os se rencontrent et échangent, dans des lieux repérables, et avec elles les informations stratégiques qu'elles véhiculent, mais des objets concrets les accompagnent, livres, revues, cassettes et, désormais, CD Roms et DVD. À l'occasion, ceux-ci se déplacent par voie postale ou dans la valise de quelque voyageur tiers, qui a accepté d'assurer le rôle d'intermédiaire.

De nouveaux réseaux

- 22 Depuis quelques années – guère plus d'une décennie –, ces réseaux se combinent à d'autres dits communément immatériels et/ou nouveaux¹⁸.

Courriers et correspondances

- 23 « Je pose une rose à ma droite, et un ordinateur à ma gauche/ Je pose entre les deux une valise remplie d'objets que j'affectionne ;/ Et, me fiant aux promesses des sciences de l'espace, je m'imagine effectuant l'ascension/ Vers une lointaine planète./ Puis je me pose la question : "Quel livre sera ton compagnon de route dans ce voyage ?" », écrit en 2000 Adonis (né en 1930). Ordinateur et accès à Internet s'ajoutent désormais, avec le téléphone portable, à la liste des ressources, minimales, nécessaires aux poètes, que dressait Howard Becker il y a vingt ans à peine – « des crayons, des stylos, une machine à écrire et du papier leur suffisent » – en ajoutant qu'ils dépendent toutefois d'imprimeurs, de revues et éditeurs (mais à défaut il y a la reproduction manuscrite ou la transmission orale)¹⁹.
- 24 Howard Becker écrivait également : « Des poètes peuvent attendre de leurs confrères qu'ils leur fournissent des commentaires critiques, un public ou un encouragement dans une recherche commune²⁰ ». Aujourd'hui les poètes arabes font un usage du courrier électronique (*barîd alaktrânî*) qui intensifie, en les rendant plus immédiatement efficaces, les réseaux de coopération, caractéristiques d'un *monde de l'art*, tel que Becker le conceptualise. Une poétesse (née en 1972) vivant au Caire soumet régulièrement les textes qu'elle est en train d'écrire et demande des conseils de lecture ou de traduction à une compatriote de ses amies (née en 1966) plus expérimentée et reconnue, émigrée au Canada. Par le même moyen, celle-ci communique avec une amie de son âge, écrivaine (en prose), égyptienne elle aussi, qui vit à plusieurs milliers de kilomètres dans ce même pays, et elle s'enquiert de l'avancement de projets la concernant auprès de son éditeur et de son traducteur français qui se trouvent à Paris. Les échanges de ce type, entre collègues, entre auteur et traducteur, mais aussi entre co-traducteurs ou entre auteur et éditeur..., s'effectuent à des distances très variables : ce peut être de Beyrouth à Damas, de Damas à Paris ou à l'intérieur même de Paris. La trivialité de ces exemples ne doit pas pour autant

faire perdre de vue la portée du changement intervenu en quelques années. Distance longue, connexions quasi immédiates, temps court. Lorsqu'en décembre 2004 le poète et dramaturge syrien Mamdouh 'Adwan meurt, ses amis, en sollicitant, notamment à partir de Beyrouth, des témoignages à travers le monde, organisent en quelques heures dans la presse imprimée un hommage collectif et international, qui rend visible une communauté de poètes arabes ou non – réunie de façon éphémère ? – dont l'existence traverse les frontières.

Les sites collectifs

- 25 Les sites Internet institutionnels et personnels se multiplient. Je citerai en premier lieu le prestigieux Jehat al-Shi'r (i.e. « aspect/direction/service de la poésie »), www.jehat.com, créé en 1996, « grâce à une initiative de la société bahreïnienne Al-Nadeem et du poète Qassim Haddad », comme le précise la page d'accueil en mettant l'accent sur la liberté offerte par ce média. Auteur d'une quinzaine de recueils, Qassim Haddad (né en 1948 à Bahreïn) avait co-fondé auparavant la revue *Kalimât* – « Mots²¹ ». Il a été l'invité du festival de Lodève pour sa neuvième session, en 2006. *Jehat.com* propose six entrées principales : en arabe, anglais, français, espagnol, italien, allemand, persan et néerlandais. C'est une banque de données poétiques alimentée par ses ressources propres et par des éléments de seconde main qu'elle rediffuse, une anthologie susceptible d'être périodiquement actualisée. *Jehat.com* est enrichi par des liens donnant accès à d'autres sites. On y trouve des dossiers présentant des poètes à travers quelques œuvres dans leur version originale arabe et traduites dans d'autres langues, des photographies, des notices bio-bibliographiques et des essais critiques, ainsi que des rubriques rendant compte de l'actualité. Et le site organise des rencontres qui ne sont pas seulement des forums « virtuels » ou en ligne.
- 26 Rompant avec l'idéologie qui domine de façon écrasante le champ poétique arabe, Jehat al-Shi'r accueille aussi quelques poètes arabes n'écrivant pas en arabe. Il partage cette attitude avec le magazine *Banipal*. Celui-ci joue sur la nuance qu'offre l'anglais, qui dispose de deux adjectifs, *arab* et *arabic*, *arabic* référant à une identité plus proprement linguistique qu'*arab*. La proximité de *Banipal* et de Jehat al-Shi'r ne se limite pas à cette position originale commune : elle est décelable dans la sélection des poètes et les liens indiqués. Jehat al-Shi'r s'approvisionne en traductions en anglais dans le magazine, qui paraît à Londres trois fois l'an dans cette langue depuis 1998. Dirigé par Margaret Obank et l'auteur irakien Samuel Shimon, *Banipal* se consacre à la littérature arabe (*arab literature*) contemporaine, en accordant une place notable à la poésie. Il a un site, www.banipal.co.uk. Le Banipal Trust for Arab Literature apporte depuis 2004 son appui à la traduction d'œuvres arabes contemporaines en anglais, à la publication du magazine et à l'organisation d'événements promouvant les numéros de *Banipal* et les auteurs arabes. Depuis 2003, Samuel Shimon dirige en outre un « journal culturel électronique indépendant », *Kikah*, www.kikah.com, en arabe et en anglais. « Son objectif principal, explique-t-il, est d'encourager la diffusion de la nouvelle écriture du monde arabe et des traductions de la littérature mondiale. » Il consacre une place majeure à la poésie, avec une prédilection pour les poètes irakiens et palestiniens. Il sollicite la générosité des donateurs éventuels.
- 27 D'autres sites existent, plus généralistes par l'aire culturelle qu'ils couvrent ou par le domaine littéraire qu'ils traitent et qui n'est pas limité au genre poétique. Pour ma part,

j'ai repéré et visité www.arabicpoems.com, www.sakakini.org, organe du centre culturel Khalil Sakakini de Ramallah, en Palestine, et www.cultural.org.ae, organe culturel des Émirats arabes unis. Il y a également www.babelmed.net, « site des cultures méditerranéennes », organe de l'association Babelmed, dont le siège est à Rome et qui mentionne comme partenaires la Fondation René Seydoux et la Fondation européenne pour la culture. Son objectif est de « promouvoir les échanges culturels en Méditerranée ». Il utilise principalement l'anglais, le français et l'arabe et dispose de nombreux correspondants locaux.

- 28 On notera aussi l'existence de sites qui ne sont pas spécialisés dans une aire culturelle, mais dont le rôle pour le domaine arabe n'est pas négligeable : en particulier www.othervoicespoetry.org, organe du Other Voices International Project qui, depuis 2004, édite en anglais – sans le support d'une revue ou d'un magazine « papier » – « une *cyber-anthology* qui abolit les frontières des nations, ethnicités, religions et cultures », en offrant « un peu de la meilleure poésie du monde ». La note de présentation précise qu'aucune œuvre n'est utilisée sans la permission de l'artiste ou de son ayant droit. Il est recensé par le World Poetry Directory of Unesco. Parmi la trentaine de liens qu'il propose, l'un renvoie à jehat.com.
- 29 Il y a aussi les sites des journaux arabes, qui mettent régulièrement en ligne leurs pages littéraires et leurs suppléments culturels du vendredi, ce qui permet leur téléchargement.
- 30 À l'exception de celui de Babelmed, les sites qui viennent d'être cités sont généralement alimentés par de la matière préalablement imprimée, tandis que la nouvelle revue mensuelle de littérature en ligne (www.al-kalimah.com), *Al-Kalimah/The Word* (janvier 2007), dont le siège est à Londres, est publiée directement sur Internet, à l'initiative du critique d'origine égyptienne Sabry Hafez, professeur à la School of Oriental and African Studies. Destinée à « tous ceux qui écrivent et lisent en arabe de l'Irak au Maroc et de la Syrie au Soudan », elle est rédigée pour le moment dans cette seule langue et doit avoir une version anglaise à partir de 2008. Elle comprend une rubrique poétique substantielle. Dans sa présentation, Sabry Hafez évoque le chiffre de 5 millions d'utilisateurs d'Internet dans le monde arabe. Et souligne la nécessité qu'un périodique, aujourd'hui, soit « totalement libre des entraves de la censure arabe », affirmant qu'en empruntant le cyber-espace, *Al-Kalimah* « vise à transcender les différentes frontières, à subvertir les stratégies, et à rapprocher les écrivains arabes, les intellectuels et leurs lecteurs dans le plus vaste monde arabe ». Il ajoute que, depuis la fin du XIX^e siècle, « aucun périodique culturel arabe sérieux [...] ne paraît sans des traductions d'essais, de critiques et de textes de création ». *Al-Kalimah* publie donc en arabe quelques textes traduits de l'anglais ou du français et intégrera dans la future version anglaise des traductions de l'arabe.

Les sites individuels

- 31 Les sites individuels sont autonomes ou bien on y accède à partir d'un portail. La mise en ligne est due à l'initiative propre d'un écrivain ou, avec son assentiment, à celle de son éditeur ou encore de tiers, un peu dans l'esprit d'une fondation, un groupe d'admirateurs voire de *groupies*. Mahmoud Darwich (né en 1941) illustre ces deux situations. Il existe, d'une part, www.mahmouddarwish.com, en anglais, avec une interface arabe, qui offre des poèmes et des points de vue de critiques et donne à entendre le poète lisant quelques-uns de ses poèmes. Un lien renvoie à son éditeur de Beyrouth, Riad El-Rayyes (www.elrayyesbooks.com). Il existe également www.mahmoud-darwich.chez-alice.fr, en

français, créé en 2003 pour « présenter le plus d'informations et de documents possibles » concernant son œuvre. Mais pas de site consacré au seul Adonis, qui figure comme il se doit sur Jehat et est très présent sur la toile, ainsi qu'en témoignent les innombrables liens le concernant et les renvois d'encyclopédies, où son œuvre est évoquée, en maisons d'édition.

- 32 Le site www.faradis.wordpress.com, qui est interactif, occupe une place intermédiaire entre collectif et personnel. Animé par le poète Hikmat al-Hajj, il reprend le titre d'une revue, *Faradis*, éditée dans les années 1990 à Paris par le poète, critique et traducteur d'origine irakienne Abdul Kader el-Janabi (né en 1944). Il a pour vocation d'honorer le souvenir de cette publication ainsi que l'œuvre de son créateur, et d'en poursuivre le travail éditorial. On y trouve, mise en ligne, l'anthologie en français de Janabi, *Le poème arabe moderne*, des essais critiques en arabe et des traductions.
- 33 Quant aux blogs de poètes, si j'en ai bien constaté l'existence, j'ai préféré ne pas les intégrer dans mon enquête. Devant un paysage où les chemins qui s'offrent sont si nombreux et quasi interminables, il m'a semblé que la construction de mon objet de recherche ne pâtirait pas de cette limitation-là.
- 34 J'ai repéré à ce jour trois types de sites personnels. Le premier est illustré par www.mahmouddarwish.com. Un savoir-faire éditorial lui confère, sans décorum apparent, une lisibilité et une rigueur graphique et littéraire qui illustre le désir de l'intéressé de redresser la perception qui a longtemps privilégié la dimension militante de son œuvre au détriment de son travail de renouvellement des formes poétiques héritées de la tradition : « mon lecteur, déclare-t-il, ne m'autorise pas à me lire comme je l'entends, car il s'interdit de me lire hors de l'image préconçue qu'il a de moi²² ». C'est à la même catégorie qu'appartient le site www.geocities.com/wadih2 de Wadih Saadeh, Libanais vivant en Australie, très présent également : il figure sur Jehat, <http://othervoicespoetry.org>, www.banipal.co.uk et <http://voixdelamediterranee.com> (il a été, lui aussi, invité à Lodève en 2006). Un autre accès est utilisable : www4.webng.com/wadihsaadeh. Le site créé en plusieurs langues par Joumana Haddad, www.joumanahaddad.com, apparaît comme une variante « ornementée » du premier : il est plus visiblement l'objet d'une mise en scène avec un dessein de séduction affiché, le texte écrit et/ou parlé étant conçu comme ne se suffisant pas à lui-même. Le troisième type fonctionne comme une revue ou un portail accueillant des hôtes. L'exemple auquel je me réfère est le site créé par un jeune poète marocain vivant au Québec, Hicham Fahmi, www.addoubaba.com. Recourant généreusement aux images et à la couleur, il ne paraît pas avoir été réactualisé depuis 2004. Si un certain nombre de niches y accueillent les œuvres d'autres auteurs, conformément à son dessein initial qualifié d'« utopique », l'ensemble est centré sur la promotion d'un *dîwân* de Hicham Fahmi (*Ma rivale au visage tacheté se fait la barbe*) et constitue la vitrine de sa maison d'(auto)édition, Carbone 14, établie au Canada, dont il expose les intentions. Il retrace l'histoire éditoriale de son recueil : il a d'abord paru dans une version imprimée (« de papier », *waraqiyya*), puis, en 1997, dans une édition électronique (*nashr alakrânî*), qui selon lui a été « la première initiative marocaine prenant en considération l'espace (*fadâ'*) Internet », avant que Carbone 14 en réalise une nouvelle publication.

Repérages et navigations

- 35 J'ai qualifié plus haut Jehat al-Shi'r de « prestigieux ». Comment mesure-t-on le prestige ou le « poids » d'un site collectif ? Plus que par la fréquence des consultations par les internautes, obsession des *webmasters*, c'est par la renommée des auteurs et la quantité des œuvres qu'il rassemble, mais aussi par le nombre de langues qu'il mobilise. Par celui des liens qui y renvoient, indice à la fois de son attractivité, du pouvoir de rayonnement qu'on lui prête et de la stratégie qu'il est capable de déployer pour faire connaître et reconnaître un poète. À l'aune de ces critères, Jehat al-Shi'r, à qui son ancienneté confère une valeur supplémentaire, est très important. Cette importance, quantifiable, est validée par les poètes eux-mêmes qui, avant d'en évoquer d'autres, collectifs ou individuels, le citent inmanquablement : il constitue une autre sorte de *place stratégique* à investir. Et le mot arabe par lequel on désigne un site web, *mawqi'*, « lieu, site, place », prête à ce léger glissement sémantique.
- 36 Pour un internaute, l'identification se fait progressivement : il s'agit d'abord d'un repérage de proche en proche. À partir d'adresses signalées par un informateur et en fonction d'adresses ou de liens fournis par les moteurs de recherche, une familiarité voire une routine s'acquiert, une hiérarchisation se construit peu à peu. J'ai essayé dans les lignes qui suivent de rendre compte de quelques séquences d'un parcours, sur la base de ma propre expérience. C'est celle d'un lecteur, traducteur et commentateur de poésie occasionnel, et désormais observateur, qui n'intervient que de façon marginale dans le champ poétique arabe et dont l'intérêt est surtout motivé par le souhait de réunir des informations et de comprendre des logiques. Cet intérêt diffère de celui des poètes de langue arabe en ce qu'il est détaché d'une stratégie de consécration.
- 37 En mai 2004, le Centre international de poésie de Marseille a organisé à Tanger avec le Centre culturel français une lecture publique des traductions issues d'un atelier franco-marocain qui s'y est tenu un an auparavant. Dans le cadre de cette manifestation, j'ai été invité à présenter l'ouvrage que j'ai coordonné, *Poésie de langue arabe*, troisième volume de la série « Cent titres », éditée par ce même centre marseillais, et je rencontre Yassin Adnan (né en 1970), poète, professeur d'anglais et journaliste. Il me décrit ses relations à l'intérieur du champ poétique arabe et sa position dans les rapports éditoriaux du Maghreb avec le Machrek. Il mentionne sa participation à plusieurs journaux et revues arabes, y compris aux Pays-Bas, et sa collaboration régulière à *Zawâyâ*, en précisant qu'il est le seul Marocain parmi les membres de l'équipe éditoriale de ce magazine culturel généraliste « d'un ton nouveau », dirigé à Beyrouth par Pierre Abi Saab. Le travail rédactionnel s'effectue par courrier électronique. Il évoque le rôle d'Internet et me signale le site de Jehat al-Shi'r, www.jehat.com, dont j'entends parler pour la première fois. Il m'apprend qu'en avril 2004 un festival a été organisé au Yémen par Jehat (c'est sous cette dénomination abrégée que tous mes interlocuteurs désigneront par la suite le site, l'organisation qui le soutient et les activités dont elle a l'initiative), en hommage au poète yéménite Abdel Aziz al-Maqallih (né en 1937). Il parle à ce propos de la « famille [poétique] de Jehat al-Shi'r », soulignant la place faite à la « génération des années quatre-vingt-dix » à laquelle il appartient, ainsi que Samer Abu Hawash, poète palestinien qui participe à la rédaction de Jehat. J'avais rencontré Samer Abu Hawash au festival de Lodève en 2002. Je l'avais croisé auparavant à Beyrouth, sans bien comprendre qui il était, au siège du *Mustaqbal*, dans le bureau de Paul Chaoul qui dirige la page culturelle de ce

quotidien et dont il était le collaborateur. Au cours de la même conversation, Yassin Adnan m'explique les ressources offertes par la complémentarité de l'édition sur papier et de la diffusion en ligne qui permet une couverture de la totalité du monde arabe (je reviendrai sur cet aspect crucial).

- 38 Un peu plus tard, Iskandar Habache, poète, traducteur, critique et journaliste libanais (né en 1963), me confirmera l'importance de Jehat, qui, me dit-il, est financé par la Banque nationale de Bahreïn. Son fondateur est un grand poète bahreïni des années 1970. Jehat a diffusé dans une rubrique spécialisée (*arshif-mahrajân*, « archives-festival ») un long texte d'Iskandar Habache sur le festival de Lodève de 2002, où je l'avais retrouvé – nous en avons profité pour mettre au point la version française de plusieurs de ses textes, parachevant le travail que nous avons commencé ensemble à Beyrouth et poursuivi à distance dans un échange de *mails*. La même année, j'avais retrouvé également à Lodève le Syrien Nazih Abou Afach (né en 1946), avec qui j'avais participé en 2000 à un atelier franco-syrien de traduction, qui s'était déroulé à Marseille, puis à Damas et à Alep. Dans son bureau du *Safir*, à Beyrouth, Iskandar Habache m'imprime son reportage après avoir connecté son ordinateur. Il insiste aussi sur la grande liberté offerte par Kikah, site mis en ligne par Samuel Shimon. Il m'en note l'adresse.
- 39 En décembre 2004, je rejoins à Marseille le poète égyptien Rifa'at Sallam (né en 1951), que j'ai connu au Caire à la fin des années 1980. Il a fondé et animé dans les années 1970 des revues indépendantes ; il a aussi une œuvre de traducteur. Il a participé à la traduction de l'essai de Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, une référence pour une partie de l'avant-garde de la poésie arabe. Venu d'Alger où il est correspondant d'une agence de presse, il est l'invité de l'Association des libraires du Sud. Lui et sa compatriote Iman Mersal, qui enseigne la littérature arabe au Canada, lisent en arabe quelques-uns de leurs poèmes, dont je lis ensuite la version française, au Centre international de poésie, où Rifa'at Sallam reviendra un an plus tard pour une résidence d'écrivain de trois mois. Au cours du dîner qui suit la lecture, lorsque je le questionne à ce sujet, il me répond que, « bien sûr », il connaît Jehat al-Shi'r. Il me signale également l'existence d'un site créé, en Belgique, par Emad Fouad, tout entier voué au poème en prose (ou de prose) arabe. Je ne parviendrai pas à le trouver. Mais en 2007, j'accéderai au site personnel de ce poète et journaliste égyptien (né en 1974), installé en effet en Belgique depuis 2004 : www.emadfouad.com fonctionne en quatre langues, l'arabe, l'anglais, le français et le néerlandais. Il fait état d'un site antérieur (2004), sous le titre *Diwan* (« recueil [de poèmes] »), qui serait, si l'on en croit son éditorial, le premier consacré au seul poème de prose (*qasîdat al-nathr*). Mais il n'indique pas de lien permettant de s'y connecter et je n'en trouve pas d'autre trace.
- 40 À son tour, Abbas Beydoun me confirmera, en décembre 2005, à Beyrouth, le rôle de premier plan de Jehat et me signalera quelques sites individuels, en particulier celui de Wadih Saadeh (né en 1954), en mentionnant également ceux des journaux dont il lui arrive de télécharger des textes. Plus tard, l'anthropologue Franck Mermier, qui vit au Liban, attire mon attention sur celui de la Libanaise Joumana Haddad (née en 1970). Je constate qu'elle est également présente sur Jehat, notamment à travers un entretien, au hasard d'une énième consultation, alors que j'étais à la recherche de la jeune Syrienne Darin Ahmad, poète dont m'a parlé lors d'un de ses passages à Paris, en provenance de la Syrie où elle réside, Nathalie Bontemps, qui a traduit en français Saadi Youssef et Abbas Beydoun. Darin Ahmad, qui ne figure pas sur Jehat, utilise les services de divers sites

parmi lesquels *www.maaber.org*, dont le siège est à Damas, dédié pour une large part aux spiritualités, y compris le soufisme, à la non-violence et à la philatélie...

- 41 Le genre de parcours que je viens d'essayer de retracer est, on le voit, discontinu, erratique, même lorsque la navigation a été au départ strictement focalisée par la quête d'informations sur un seul auteur ou organisme éditorial. De traverses en bifurcations imprévues, on est inmanquablement dérouté. Dans les aléas ouvrant sur beaucoup de détours et de fausses pistes, intervient aussi la rationalité présidant au choix des liens offerts par les différents sites, dont on ne saisit pas toujours les raisons. Il y a également des associations qui s'imposent, par exemple celle que motive l'affinité existant entre Mahmoud Darwich et Marcel Khalifeh, dont le site, *www.marcelkhalife.com*, rend hommage au poète palestinien qu'il chante depuis toujours. Le repérage progressif que j'ai décrit est-il à l'image de la façon dont les poètes et lecteurs de langue arabe naviguent, entre informations orales, rumeurs et sites Internet ? Pour une part, sans doute. À ce jour je n'ai effectué que des sondages.
- 42 Une enquête ethnographique vaudrait d'être menée, qui s'attacherait non seulement à la façon de naviguer, mais, plus largement, à la manière dont les uns et les autres utilisent l'informatique, dans leurs travaux d'écriture, dans leur correspondance, dans leur recherche d'information, dans la retransmission à un réseau de correspondants de données diverses, dans la diffusion de leurs écrits et dans l'accès à ceux d'autrui. Il faudrait observer les tours de main et les micro-rituels personnels – la souris plutôt que le clavier ; des tirages sur papier abondants ou parcimonieux ; le maintien de l'ordinateur ouvert en permanence ou son utilisation épisodique ; des téléchargements systématiques ou rares – sans omettre les poètes apparemment peu nombreux qui, par infirmité technologique ou coquetterie, délèguent ce genre de tâche à une personne, collaborateur ou collaboratrice, conjoint ou enfant, réputée compétente en déambulations sur Internet.
- 43 C'est un espace abstrait, sans être cependant à proprement parler déterritorialisé : j'en vois un indice dans le fait que, dans les représentations les plus courantes que les utilisateurs donnent des sites, leur localisation soit généralement mentionnée ; par exemple, au site de l'Égyptien Emad Fouad est associée la Belgique et à Jehat et Qassim Haddad, Bahreïn. Lorsqu'elle est inconnue d'un navigateur, elle ne le reste pas longtemps : par exemple, il finit bien par localiser un site, dont l'adresse du portail qui le domicile est en France, alors qu'il est alimenté depuis Damas où son animateur réside. Mais une figuration visant à objectiver les « nouvelles » topographies que tisse ou file Internet différerait des cartes, comme celles établies à propos du Caire, Beyrouth ou Paris, par Richard Jacquemond ou Maud Leonhardt Santini, qui synthétisent des constructions territoriales *collectives* indissociables d'un cadre physiquement consistant puisqu'il est constitué d'immeubles, de bureaux, de magasins, de kiosques, de cafés, de trottoirs, de contigüités et de discontinuités. Une représentation de la toile des poètes prendrait sans doute la forme de listes, voire de graphes quasiment sans substance avec, en fond, une carte du monde à très petite échelle, et l'entreprise risquerait de rester fort partielle. En revanche, il serait, jusqu'à un certain point, moins malaisé de rapprocher les géographies *individuelles* induites ou non par Internet, les unes et les autres s'organisant en fonction de polarités, de centralités qu'un utilisateur hiérarchise.
- 44 J'ai avancé précédemment l'idée d'une géographie paradoxale, où Lodève et son festival apparaissaient comme centraux. Référé aux capitales que sont Beyrouth, Le Caire, Londres et Paris, l'importance de Jehat situé à Bahreïn, archipel comptant en 1990 un demi-million d'habitants dont plus d'un tiers est d'origine étrangère, n'est-elle pas

l'indice d'une géographie du *web* elle aussi paradoxale ? En fait, celle-ci est significative de l'état des forces de l'économie culturelle de la région, où depuis les années 1980, époque où Internet n'existait pas encore, les États du Golfe et de la péninsule Arabique jouent un rôle majeur « par le biais du financement d'institutions culturelles dont le rayon d'action et d'influence s'étend à l'ensemble du monde arabe²³ ». Ces institutions, outre les prix littéraires, bourses et dotations qu'elles décernent, assurent à beaucoup d'auteurs du Caire ou de Beyrouth des revenus « d'appoint » réguliers parfois substantiels, en les employant dans leurs maisons d'édition et dans les publications qu'elles produisent. Il serait tentant de réduire ce type de centralité à sa dimension financière et technologique, pour l'opposer aux constructions territoriales urbaines, beyrouthines ou cairotés, faites de stratifications longuement accumulées, de familiarités qui ne sont pas écloses du jour au lendemain, de liens indissociables de lieux, dont les cafés, on l'a vu, sont emblématiques. Franck Mermier invite à « ne pas réduire les villes du Golfe à une seule fonction de transit, que celle-ci s'applique aux flux humains, matériels et immatériels ». Et note « l'émergence, de manière encore limitée, de milieux socioculturels et de rôles professionnels différenciés au sein même de leur population endogène²⁴ ».

Stratégies

- 45 Sauf dans le cas d'auteurs, généralement jeunes, qui pensent trouver dans les ressources nouvelles d'Internet une façon alternative, individuelle ou collective, de pallier les aléas de l'édition traditionnelle, le *web* ne remplace pas les modes de circulation jusque-là en vigueur, mais vient les compléter, tantôt en s'y superposant et, dans certaines circonstances, en les doublant (en les dupliquant et/ou en les dépassant, en les prenant de vitesse), tantôt en relayant certaines séquences ou segments.
- 46 Ce dernier aspect vaut d'être détaillé. En effet, pas plus qu'un auteur ou un éditeur avisé ne mettrait, comme nous dirions en français, tous ses œufs (éditoriaux) dans le même panier, les stratégies de diffusion n'empruntent, à l'échelle du monde arabe et au-delà, une voie unique. Celle-ci risquerait d'être coupée par les frontières et les censures, qui souvent se superposent. Comme le souligne plus d'un éditorial, de façon générale le *web* est un instrument efficace pour les contourner. Un site Internet contribue à diffuser des œuvres qui, de version imprimée en version numérique et de version numérique en version imprimée, poursuivront leur chemin grâce à un jeu de « saute-mouton ». Par exemple, un poème, d'abord imprimé dans un journal jordanien, sera, une fois mis en ligne, repris au Maroc par un quotidien de ce pays. Selon la même logique, un auteur annonce à Jehat qu'il va être publié, prenant en quelque sorte date pour que la parution de son dernier *dîwân* soit le plus efficacement relayée. Pour être vraiment efficace, un organe éditorial n'agit donc pas seul. Les affinités ou proximités existant entre différents médias sont souvent actives. Ainsi en 2004 – année où a été effectuée cette observation – Jehat al-Shi'r, dont le lien avec *Banipal* a déjà été noté, travaillait également avec de grands quotidiens qu'il relayait au besoin et par lesquels il pouvait être à son tour relayé : en particulier avec *Al-Quds al-'arabî*, édité à Londres, qui n'était pas vendu en Égypte ni en Arabie, ou avec *Al-Hayât*, journal saoudien édité à Londres et, pour sa page culturelle, à Beyrouth, qui dispose dans le monde arabe et ailleurs d'un réseau de correspondants fourni, mais qui n'était pas distribué au Maghreb.
- 47 Même s'il n'est pas indifférent pour un poète de figurer ou non sur Jehat, les sites ne se substituent pas à la fonction traditionnelle de reconnaissance et de légitimation

qu'assurent les revues. Ils la confortent et éventuellement en corrigent les ratés. Si, selon les mots de Sabry Hafez, « ils subvertissent » les stratégies, ils ne bouleversent pas totalement le champ. Et si – je reprends ici la formulation d'Arjun Appadurai – ils ne créent pas une nouvelle « communauté d'imagination et d'intérêt », les « voisinages virtuels » produits par Internet, que seul limite « l'accès aux logiciels et aux appareils requis pour se connecter²⁵ », provoquent des recompositions et des redistributions à l'intérieur de celle qui existait déjà. Une conséquence indéniable de ces voisinages virtuels est un rééquilibrage, dont il est trop tôt pour mesurer l'amplitude, des échanges culturels, encore très dissymétriques, entre un Maghreb jugé périphérique et un Orient arabe, « central », et de la perception du premier par le second. Autres conséquences : le monde de la poésie arabe est davantage en relation avec le reste de la production poétique du monde non arabe et il est, en retour, un peu plus présent sur la carte de la littérature internationale. En outre, les sites qui diffusent des traductions satisfont en l'amplifiant le vif désir que Maud Leonhardt Santini a mis en lumière, en soulignant son ambiguïté : être traduit, sans trop se préoccuper de l'intérêt et de la notoriété du support ni de la qualité de la traduction²⁶.

48 Il faudrait mieux saisir la manière dont désormais se combinent, s'articulent ou entrent en conflit, non seulement les modalités de communication et de diffusion, mais – selon la formule de Howard Becker – les « petits mondes de l'art locaux²⁷ », protectionnistes par définition, et les amples réseaux interarabes et internationaux. Et poursuivre l'inventaire des pratiques individuelles nouvelles ou non des poètes, des moyens d'échange et de circulation mobilisables, des dispositifs éditoriaux « classiques » ou en ligne. Observer la façon dont se maintiennent, voire se renforcent, des habitudes ultra locales et « traditionnelles » – convivialités de bar, alcool et fumée, lectures publiques –, mais ouvertes en même temps sur l'international, comme on le voit par exemple à Beyrouth au bar al-Jadal al-bîzantî/Querelle byzantine, situé à Ras Beyrouth, entre Hamra et la mer, qui affiche sur sa façade un portrait célèbre du groupe surréaliste. Dans sa séance hebdomadaire du vendredi, il réunit jusqu'à tard dans la nuit des poètes, hommes et femmes, dialectaux et littéraires²⁸, et des amateurs appartenant à diverses générations, libanais ou originaires d'autres pays arabes et quelquefois étrangers au monde arabe. Dans leur grande majorité ils pratiquent aussi courrier électronique et Internet. Exemple d'un vendredi poétique de novembre 2005 à Querelle byzantine : on y rend hommage au poète syrien Muhammad al-Maghout (1934-2005) qui vient de mourir, un Français y est également invité à lire (avec des traductions en arabe). Il est possible de construire à ce propos une hypothèse globale, inspirée d'une observation de Franck Mermier dans le contexte du Golfe : une tendance à une nationalisation des littératures (le local) va de pair avec le raccordement à des réseaux plus larges (le global), leurs points forts ayant en commun avec les capitales d'articuler le proche et le lointain²⁹.

49 Des réseaux de poésies et de poètes ? Pour ceux qui en utilisent les possibilités, la correspondance électronique, en facilitant par les voisinages virtuels qu'elle offre la communication à distance, la transmission de documents, leur stockage et la coopération, fournit aux relations interpersonnelles un intermédiaire supplémentaire. Celui-ci accélère considérablement les connexions et la circulation de l'information, dont il augmente l'échelle et le volume. En se ramifiant, ces relations constituent des chaînes, à la manière de ces « chaînes » de correspondants dans lesquelles Ulf Hannerz voit le paradigme de ce que les anthropologues entendent lorsqu'ils « traitent de problèmes désignés sous le terme d'analyse de réseaux³⁰ ». Dans ce cas, les réseaux dans lesquels sont

pris les poètes ne s'écartent pas de l'acception que les sciences sociales attribuent à ce mot.

- 50 Mais Hannerz nous rappelle aussi que « la notion de réseau semble avoir servi à tous les usages³¹ ». Est-il pertinent de l'appliquer à la « toile » dont les sites représentent autant de nœuds auxquels recourent les poètes, en tant que lecteurs ou auteurs, et toujours en tant qu'acteurs intervenant dans le champ poétique où ils cherchent une reconnaissance ? Pourquoi ne pas concevoir ces « réseaux » comme des infrastructures de communication et de desserte, donnant accès à des services et des échanges à la façon dont l'urbanisme parle de VRD (« voiries et réseaux divers »), ou, si l'on emploie le langage d'Arjun Appadurai, comme les opérateurs d'une économie de *flux* ? Avec une matérialité certes bien moindre que des routes, des canalisations ou des cables, ils mettent en relation des individus partageant un intérêt commun pour la poésie – ils les mettent d'abord en contact avec les sites Internet qui délivrent des textes et des images. Peut-être faut-il dans ce cas préférer les termes d'infrastructure ou d'*armature* pour désigner les configurations formées par les sites Internet, des configurations qui sont par définition non bouclées sur elles-mêmes, mais, à l'image des arborescences que l'on expérimente en y naviguant, toujours inachevées.
- 51 Lorsqu'on aborde le thème des nouvelles technologies de l'information et de la communication, l'ouverture sur le monde qu'elles offrent est apparemment l'aspect le plus souvent mis en exergue, avec ses bénéfices, ses séductions, ses dissymétries et ses dangers : la mondialisation. On l'a vu, les commodités offertes par la correspondance électronique et par l'armature de la « toile » tendent aussi – et surtout ? – à une recomposition, à l'intérieur du monde arabe et de ses diasporas, du champ poétique lui-même. Reste à en mesurer mieux la portée et la vitesse.

52 www.al-kalimah.com

BIBLIOGRAPHIE

- ADONIS, 2000 : « Préface » à Basarab Nicolescu, *La transdisciplinarité* (trad. en arabe Dimitri Avghérinos), Damas, Librairie Isis (coll. « Afaq » n° 2), trad. en français D. Avghérinos : <http://perso.club-internet.fr/nicol/cire> (8 mai 2000).
- APPADURAI A., 2001 [1996] : *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot.
- BEYDOUN A., 2001 : « Writing the language of absence », interview par Camilo Gomez-Rivas, *Banipal*, n° 10/11, p. 32-38.
- CHAOU L., 2001 : Extraits d'entretiens avec Antoine Jockey et Abdul Kader El Janabi, *Arapoetica*, 2, 34, 36, 48 et 58.
- BECKER H., 2006 [1988] : *Les mondes de l'art* (nouvelle éd.), Paris, Flammarion.
- BONTEMPS N., 2005 : *La vocation de l'exil. Trajectoire dans l'œuvre de Saadi Youssef*, mémoire de master 2, Aix-en Provence, Université de Provence.

DARWICH M., 1997 : *La Palestine comme métaphore, entretiens* [avec Abbas Beydoun], Arles, Sindbad-Actes Sud.

DEPAULE J.-Ch., 2000 : « Poésie arabe », *Action poétique*, 159, p. 108-111.

DEPAULE J.-Ch., 2004 : « Diverses questions », dans I. Oseki-Dépré (dir.), *Poésie et traduction*, Paris, Maisonneuve et Larose, p. 41-49.

DEPAULE J.-Ch. et LADKANY G., 2003 : « Quelques-uns des mots de la poésie arabe », dans J.-Ch. Depaule (dir.), *Poésie de langue arabe*, Marseille, CIPM (Série « Cent titres », n° 3), p. 165-116.

DOUAIHY Ch., 1994 : « Être hors de la ville dans la ville : les cafés de Hamra », dans *Du privé au public, espaces et valeurs du politique au Proche-Orient*, Les Cahiers du CERMOC n° 8, p. 71-76.

HANNERZ U., 1983 [1980] : *Explorer la ville*, Paris, Minuit.

JACQUEMOND R., 2003 : *Entre scribes et écrivains. Le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*, Arles, Sindbad-Actes Sud.

EL-JANABI, Abdul Kader, 1999 : *Le poème arabe moderne*, Paris, Maisonneuve et Larose.

JIHAD HASSAN K., 2003 : « Le rôle joué par quelques revues », dans J.-Ch. Depaule (dir.), *Poésie de langue arabe*, Marseille, CIPM (Série « Cent titres », n° 3), p. 137-141.

LAHIRE B., 2006 : *La condition littéraire, la double vie des écrivains*, Paris, La Découverte.

LEONHARDT SANTINI M., 2006 : *Paris, librairie arabe*, Marseille/Aix-en-Provence, Parenthèses/MMSH.

MARDAM-BEY F., 2003 : « Éditer de la poésie arabe traduite en français », dans J.-Ch. Depaule (dir.), *Poésie de langue arabe*, Marseille, CIPM (Série « Cent titres », n° 3), p. 153-161.

MERMIER Fr., 2005 : *Le livre et la ville. Beyrouth et l'édition arabe*, Arles, Sindbad-Actes Sud.

SMIHI M., 1991 : « Un cinéaste marocain au Caire » (propos recueillis et présentés par J.-Ch. Depaule), *Égypte/Monde arabe*, n° 8, p. 49-62.

Liste des sites cités

perso.club-internet.fr/nicol/cire

www.addoubaba.com

www.arabicpoems.com

www.babelmed.net

www.banipal.co.uk

www.cipmarseille.com

www.cultural.org.ae

www.elrayyesbooks.com

www.emadfouad.com

www.faradis.wordpress.com

www.geocities.com/wadih2

www.jehat.com

www.joumanahaddad.com

www.kikah.com

www.maaber.org

www.mahmoud-darwich.chez-alice.fr

www.mahmouddarwish.com

www.marcelkhalife.com

www.othervoicespoetry.org

www.sakakini.org

www.voixdelamediterranee.com

www4.webng.com/wadihsaadeh

NOTES

1. DEPAULE ET LADKANY 2002, p. 165.
2. Voir, à propos des ruses de la censure et de la mémoire comme contre-feu, BECKER 2006 [1988], p. 202 et 230
3. EL-JANABI 1999, p. 33. Il est vrai que Guillevic avait préfacé aussi, en 1983, la version française des *Chants de Mihyar le Damascène* d'Adonis, qui ne venait pas du même horizon politique.
4. JIHAD HASSAN 2003, p. 137 *sqq.*
5. BONTEMPS 2005, p. 123.
6. CHAOUL 2001, p. 36.
7. MARDAM-BEY 2003, p. 154.
8. MARDAM-BEY 2003, p. 124.
9. BEYDOUN 2001, p. 34-36.
10. MARDAM-BEY 2003, p. 154 ; DEPAULE 2004, p. 47-48.
11. LEONHARDT SANTINI 2006, p. 62 *sqq.*
12. DOUHAYHI 1994, p. 76.
13. JACQUEMOND 2003, p. 212.
14. DOUHAIHY 1994, p. 76. Des habitués qui, dans leur grande majorité, et cela vaut également pour Le Caire, ne sont pas originaires de la capitale.
15. J'emprunte ce terme au cinéaste marocain Moumen Smihi.
16. LEONHARDT SANTINI 2006, p. 91.
17. Sur ces foires du livre dans le monde arabe, cf. MERMIER 2005, p. 132 *sqq.* et, sur leur rôle perçu par un libraire libanais de Paris, LEONHARDT SANTINI 2006, p. 113-114.
18. Pour les termes techniques, j'ai recouru tantôt au vocabulaire anglais qui est le plus couramment employé oralement par les utilisateurs arabes (*shabaka*, pour « réseau » – littéralement « filet, lacs » – faisant exception), tantôt à des équivalents français, comme « toile ». J'ai mentionné à l'occasion les mots arabes que j'ai rencontrés dans des textes.
19. BECKER 2006, p. 31, 39, 90.
20. BECKER 2006, p. 81.
21. EL-JANABI 1999, p. 153.
22. DARWICH 1997, p. 75.
23. MERMIER 2005, p. 108. De façon générale, la dimension économique des stratégies « poétiques » de communication électronique reste à explorer.
24. MERMIER 2005, p. 108-109.
25. APPADURAI 2001, p. 268.

26. LEONHARDT SANTINI 2006, p. 309 sqq.
 27. BECKER 2006 [1988], p. 321 et 329.
 28. Il serait intéressant de repérer qui ne vient jamais dans ce lieu d'unanimité revendiquée.
 29. MERMIER 2005, p. 89 sqq.
 30. HANNERZ 1983, p. 209.
 31. HANNERZ 1983, p. 252.
-

INDEX

Mots-clés : Internet, littérature, poésie

AUTEUR

JEAN-CHARLES DEPAULE

« Amateur » : une ressource professionnelle

Maud Leonhardt-Santini

La littérature contemporaine de langue arabe et Paris

- 1 Le monde littéraire est un univers fortement hiérarchisé. Avec ses capitales et ses banlieues, il place des lieux (et les langues qui y sont pratiquées) dans des positions inégales. La langue est la composante majeure du capital littéraire et l'on appelle « petites langues » celles qui en sont dépourvues et/ou celles qui sont inconnues dans l'espace international. C'est le cas des langues orales en voie de fixation (en Afrique), des langues de création ou de « récréation » récente (catalan, coréen, hébreu), des langues de culture et de tradition anciennes mais ayant peu de locuteurs (persan, danois), des langues de grande diffusion, avec une grande tradition interne, mais peu connues et peu pratiquées dans le reste du monde (chinois, arabe, hindi¹). Pour les auteurs qui écrivent dans ces langues peu ou pas reconnues au plan international, la traduction est un « acte de consécration qui donne accès à la visibilité et à l'existence littéraires² ». Elle n'est donc plus seulement le passage d'une langue à l'autre (naturalisation) : elle permet l'entrée dans l'univers littéraire (littérisation). Le processus conduit alors, au-delà du changement de langue, à un changement de nature et rejoint ainsi l'étymologie du verbe traduire, qui vient du latin *traducere* : « mener au-delà ». La traduction dénationalise et crédite, d'autant plus si la langue cible (langue dans laquelle on traduit) incarne la littérature par excellence. Sur ce point, la traduction en français, « du fait de la puissance unique de consécration de Paris, occupe une place particulière³ ».
- 2 Un long processus historique, entamé au XVI^e siècle, fait en effet de Paris la capitale mondiale des lettres au XIX^e siècle⁴. À l'époque moderne, la France est la nation littéraire la moins nationale ; c'est pourquoi, en sortant d'une forme de particularisme, la littérature y prend un caractère universel. Cette spécificité, à laquelle s'ajoute l'accumulation d'un capital littéraire, a permis à Paris d'acquérir une place centrale dans le champ littéraire mondial, au moins jusque dans les années 1960. Pendant cette période,

la ville est le lieu où se fabrique la littérature universelle ; elle incarne la littérature et a le pouvoir de consacrer des textes venus d'espaces excentriques en littérature universelle. C'est le « lieu de création et de légitimation internationales⁵ ».

- 3 Cette géographie symbolique, toujours en construction, connaît bien entendu un certain nombre de changements. La seconde guerre mondiale et surtout la période de l'Occupation marquent de ce point de vue une rupture brutale : Paris est ébranlé de son piédestal. À partir de là, dans les années 1950-1960, d'autres centres (New York et Londres notamment) remettent en cause le rôle hégémonique de la capitale française. La carte du monde littéraire se complexifie, plusieurs capitales consacrant entrent en concurrence et, dans le champ littéraire international, les hiérarchies se recomposent. Dans les dernières décennies du ^{xx}e siècle, Paris conserve néanmoins une spécificité, celle de continuer « à reconnaître et à canoniser les grands écrivains des “petits” pays ou les “petits” écrivains des grands pays⁶ ». En effet, Londres et New York traduisent très peu. Par exemple, à la fin des années 1990, en Grande-Bretagne, « la traduction représente environ 2 % des titres publiés chaque année et ce pourcentage a tendu à décroître en même temps que le nombre total de livres publiés augmentait⁷ ».
- 4 C'est dans ce contexte général que Paris est la première capitale occidentale à faire une place à la littérature contemporaine de langue arabe en en publiant des traductions. À la veille des années 1970, la représentation de cette littérature dans l'édition française est pourtant très réduite. Jusqu'en 1968, les parutions se sont faites à un rythme qui n'a pas dépassé les deux titres par an⁸, alors qu'entre 1979 et 2000, la moyenne annuelle du nombre des publications est de plus de quinze. Entre 1979 et 1984, la moyenne annuelle du nombre de publications françaises issues de la traduction de la littérature arabe contemporaine se situe entre six et sept. Entre 1985 et 1989, elle s'élève à plus de treize. Par rapport aux années précédentes, elle a doublé et, après 1985, aucune année ne comptabilise moins de dix titres parus dans le domaine de la littérature arabe contemporaine. Ensuite, la progression s'installe : de 1990 à 1994, la moyenne dépasse les dix-sept titres annuels et, de 1995 à 2000, elle atteint vingt-cinq. Le milieu des années 1980 correspond donc, dans l'édition française, à un essor de la traduction de la littérature contemporaine de langue arabe.
- 5 Ce mouvement éditorial comme objet d'étude dans le cadre d'une réflexion commune sur les modes de production culturelle dans le monde arabe pourrait *a priori* paraître décentré. En effet, ne concernerait-il pas avant tout la culture française et son rapport à une littérature étrangère ? En outre, la traduction est-elle réellement une forme de production culturelle ? Ne l'est-elle pas uniquement « par ricochet », faisant passer, sans le produire, un élément de culture d'un univers linguistique à un autre ?
- 6 Pour comprendre pourquoi ce mouvement éditorial concerne directement le monde arabe, il faut se rappeler que lorsqu'on évoque la littérature arabe dans l'édition française, on ne parle pas uniquement d'une configuration parisienne : on évoque aussi un accès possible au rang, au statut, de littérature universelle. L'étiquette « traduit à Paris » peut permettre une visibilité sur la scène internationale et induit de ce point de vue des effets en retour sur la littérature en langue originale. En cela, la traduction n'est pas une simple opération technique et concerne au premier chef la littérature contemporaine de langue arabe. De plus, au niveau des manières de faire et des pratiques qui, mises bout à bout, ont porté la littérature arabe contemporaine dans l'édition française, des acteurs du milieu littéraire et intellectuel arabe occupent une place de première importance.

Les acteurs de l'exportation littéraire

- 7 Dans une étude qu'elle consacre à la littérature hébraïque⁹ traduite en France, Gisèle Sapiro analyse la traduction comme un mécanisme d'importation-exportation. Il y a importation littéraire lorsque l'entreprise de traduction répond à une demande venant de la langue traduisante (relevant ici du marché du livre français). Plus une langue est reconnue dans le champ littéraire international, plus la littérature qu'elle produit a tendance à faire l'objet d'importation littéraire. Au contraire, l'exportation littéraire concerne davantage les « petites langues » et désigne des actions entreprises depuis le pays d'origine de la littérature. Il peut s'agir d'initiatives lancées par des individus ou par des organismes dont la tâche consiste à œuvrer en faveur de la promotion d'une littérature de par le monde (par le financement de traductions par exemple).
- 8 Dans le cas de la traduction, en France, de la littérature contemporaine de langue arabe, ces deux catégories sont tout à fait opérantes. Il est cependant nécessaire d'y apporter une nuance, notamment parce qu'il semble plus adapté de centrer ces définitions sur des itinéraires plutôt que sur des localisations *stricto sensu*. On comprendra en effet par « mécanisme d'exportation » des initiatives lancées par des acteurs arabes, qui restent en lien avec les milieux arabes de la culture, même s'ils ne résident plus dans le monde arabe que par intermittence et si leur point d'ancrage est davantage situé en Europe, à Paris en l'occurrence. La traduction est en effet l'aboutissement d'une chaîne de processus où de nombreux acteurs interviennent. Mais l'enquête a rapidement montré que, pour une majorité significative des auteurs arabes traduits, l'initiative, lorsqu'ils ont été traduits en français pour la première fois, a été prise par un acteur arabe, intermédiaire entre écrivain arabe et structure éditoriale française. Cette configuration est caractéristique des mécanismes qui sous-tendent le mouvement de traduction de la littérature arabe contemporaine en français.
- 9 La figure de l'intellectuel arabe du Moyen-Orient établi à Paris est, de ce point de vue, centrale. Rappelons en effet qu'à partir du milieu des années 1970 et plus encore dans les années 1980, Paris exerce une fonction de ville relais pour une partie de l'intelligentsia arabe qui vient s'y établir. « Paris capitale arabe », « Arabie-sur-Seine », « Paris, un refuge pour la presse libanaise¹⁰ » sont quelques-unes des formules qui en témoignent. Entre 1975 et 1982, le nombre de ressortissants libanais en France s'est accru de 189 %. La progression est de 66 % en ce qui concerne les Égyptiens et de 21 % pour les Syriens¹¹. Les guerres du Liban, le départ de l'OLP du pays suite au siège de Beyrouth par l'armée israélienne en 1982, la guerre Iran-Irak entre 1980 et 1988, sont autant d'éléments qui ont contraint au départ les populations de ces régions qui en avaient la possibilité. Outre des raisons sécuritaires inhérentes aux conflits, la période est également celle du durcissement des régimes politiques, entraînant son lot d'exilés, d'opposants et de réfugiés politiques.
- 10 Les intellectuels libanais, palestiniens, syriens, irakiens et, dans une moindre mesure, égyptiens que l'on retrouve à Paris dans le dernier quart du XX^e siècle sont venus chercher des asiles provisoires ou des espaces relais qui assurent leur séjour et la continuité de leurs activités économiques, culturelles, voire politiques. L'apparition, en traduction, de la littérature contemporaine de langue arabe dans le paysage éditorial français s'inscrit clairement dans ce contexte-là. Elle est étroitement liée à la constitution, à Paris, d'une niche de population de culture arabe et arabophone et peut

ainsi être rapprochée d'une forme d'« immigration littéraire ». En effet, le rôle moteur, même s'il n'a pas été exclusif, qu'a joué cette présence arabe à Paris au moment où la littérature arabe contemporaine est entrée de manière significative dans l'édition française est le résultat de la mise à profit d'une réelle double connaissance : celle de la culture d'origine et celle de la culture du pays où l'on s'établit. C'est l'un des principaux facteurs qui expliquent pourquoi ces intellectuels ont compté parmi les artisans de la construction de ce pont entre deux univers de référence qu'est la traduction.

- 11 Au-delà d'un questionnement traditionnel portant sur les élites cosmopolites, qui se déplacent, apprennent des langues, traduisent ou font circuler des textes, l'homme de lettres arabe en introducteur de la littérature contemporaine de langue arabe en France soulève la question de la définition d'une activité. Car il est tour à tour éditeur ou directeur de collection dans une maison française ; il peut également avoir fondé à Paris sa propre structure éditoriale. Il peut aussi être salarié d'une institution ou d'une association dont le but est de promouvoir la diffusion de la culture arabe à l'étranger (Institut du monde arabe, services culturels d'une ambassade...). Il est quelquefois libraire, souvent universitaire ou journaliste, traducteur à ses heures. L'examen des différents profils fait moins apparaître un type unique qu'une série de métiers, toujours liés à l'écrit, dans le cadre desquels s'exerce cette activité d'introducteur, d'intermédiaire entre le texte arabe et l'éditeur français.
- 12 La diversité, qui tend à l'éclatement, est l'une des principales difficultés auxquelles on se heurte dès lors que l'on entreprend de décrire les contours de cette activité en termes de profession. L'activité d'intermédiaire est en effet spécifique puisqu'elle requiert un certain nombre de compétences précises (connaissance du champ littéraire arabe, connaissance des codes et des fonctionnements à l'œuvre dans les milieux littéraires et intellectuels parisiens...) et que, quel que soit le canal emprunté et quelles que soient les formes qu'elle prend, elle aboutit toujours à un résultat identique : la publication d'une traduction. Cependant, nous ne sommes pas en présence d'un métier spécifique, car l'activité d'introducteur impose à ceux qui l'exercent une autre source de revenu. En ce sens, elle n'est pas à considérer comme une activité autonome. La question de l'argent est à cet égard centrale et en amène une seconde, celle de la limite entre « amateur » et « professionnel ».

Amateur/professionnel : valeurs et connotations

- 13 Aucun des introducteurs de la littérature contemporaine de langue arabe à Paris ne vit exclusivement de cette activité-là. À ce titre, aucun d'entre eux ne peut être considéré comme un professionnel. Cette situation est caractéristique des professions à caractère artistique, marquées par la fréquence de l'exercice d'un second métier, rendu nécessaire par la rareté et/ou la faiblesse des bénéfices économiques tirés de ce type de production¹². Même si l'on considère le cas du directeur de collection, qui exerce son activité de manière régulière et qui l'inscrit de plus dans des cadres fixes et définis (ceux d'une structure éditoriale), les rémunérations obtenues dépassent rarement l'équivalent d'un treizième mois, sans commune mesure avec l'investissement en temps et en travail. Farouk Mardam-Bey, qui dirige les deux collections les plus importantes de littérature arabe en France (« Mondes arabes » et « Sindbad » aux éditions Actes Sud), malgré les responsabilités qui lui incombent, n'exerce qu'un mi-temps dans l'édition, qu'il complète par un second mi-temps comme conseiller culturel à l'Institut du monde arabe. En outre

et de manière plus globale, on constate que plus l'intermédiaire officie dans des cadres informels, moins le revenu associé est important et régulier. Le cas des traducteurs retient de ce point de vue toute l'attention. Dans le domaine arabe, qu'ils traduisent de la littérature ou de la poésie, leur travail est caractérisé par une pratique occasionnelle et par un rythme irrégulier. Lorsqu'ils évoquent leur activité, ils se situent davantage du côté de la qualité que du côté de la quantité, ce qui est un point essentiel de la constitution de leur identité. Les traducteurs littéraires dits « occasionnels » (quel que soit le domaine linguistique, d'ailleurs) sont en effet « généralement plus attentifs au statut d'auteur conféré par la traduction et aux profits de prestige et de légitimité culturelle qui y sont associés¹³ ». Il n'est d'ailleurs pas inintéressant de souligner le nombre proportionnellement élevé de traducteurs, qu'ils soient arabes ou qu'il s'agisse d'arabisants français, qui se sont consacrés à Naguib Mahfouz après 1988, date à laquelle l'écrivain égyptien a obtenu le prix Nobel de littérature. La distinction que confère le prix Nobel est apparue comme un moteur de l'importation littéraire, non seulement du point de vue de l'édition, mais aussi par l'engouement qu'elle a suscité chez les traducteurs, sur lesquels a en quelque sorte rejaiilli un surplus de « prestige » et de « légitimité culturelle » du fait de la consécration.

- 14 Il se dégage des paragraphes précédents que les considérations matérielles ne semblent pas constituer une motivation essentielle pour les individus œuvrant en faveur de l'introduction de la littérature arabe contemporaine en France. Le mot « amateur », on le sait, recouvre plusieurs sens. Jusqu'à présent, il a surtout été question de l'amateur comme quelqu'un qui exerce une activité sans rémunération. Dans le domaine sportif par exemple, cette distinction est particulièrement qualifiante. Le professionnel y est valorisé par rapport à l'amateur, synonyme de second rang, de dilettante. Or ici, l'association « rentabilité financière peu élevée »/« amateur » s'enrichit d'une autre valeur associée à l'amateur, qui le rapproche cette fois-ci du collectionneur : un amateur d'art, par exemple. Cette dernière acception rejoint d'ailleurs la volonté des acteurs eux-mêmes de ne pas définir leur activité en termes professionnels. En effet, les producteurs de biens culturels se situent davantage du côté de la vocation que du côté de l'emploi, de la profession. On est dans le cas de ce que Nathalie Heinich appelle « une identité professionnelle en régime de singularité¹⁴ ». Au-delà de la question du degré de rentabilité financière d'une activité, le goût et la culture sont des valeurs qui sont mises en avant, à l'inverse de toute conception de métier allant dans le sens « laborieux » du terme. L'éditeur Christian Bourgois ne déclarait-il pas en 1990 : « Je n'ai jamais réussi à rationaliser mes décisions¹⁵ » ? De même, un membre du comité de lecture des éditions Gallimard constatait : « Lecteur ? C'est tout sauf un métier¹⁶. » On est du côté de l'art, du côté de ce qui ne s'explique pas. L'éditeur, le découvreur d'auteur, ne se pense pas en priorité en marchand de biens culturels, mais en producteur de goût. Par contagion, on peut dire la même chose de celui qui introduit une littérature étrangère dans un nouvel univers. Un romancier égyptien, évoquant les configurations extra-littéraires propices à la traduction, ainsi que les thèmes ou les formes littéraires appréciés des éditeurs occidentaux, finissait par conclure : « la bonne littérature connaît son chemin toute seule¹⁷ », privilégiant ainsi une vision enchantée du monde littéraire, qui refuse de prendre en compte les « régimes de valeur hétéronomes [...] empruntés au monde ordinaire¹⁸ ». Car ce type de propos souligne au contraire le régime d'excellence légitime dans l'univers littéraire, irréductible à toute forme d'objectivation.

- 15 En définitive, la polysémie des mots et la diversité des fonctions se rejoignent dans la définition d'une activité aux facettes et aux dimensions multiples. Le champ littéraire est un monde paradoxal, capable « d'inspirer ou d'imposer les "intérêts" les plus désintéressés¹⁹ » : l'« intérêt désintéressé » qu'il y a à exercer une activité sans être rémunéré à hauteur du travail fourni ; la volonté qu'il y a de se situer du côté de l'amateur plutôt que du côté du professionnel... Or, l'œuvre littéraire – et par là, la traduction – est un « signe intentionnel²⁰ », réglé par les lois de fonctionnement d'un univers social. « *Amateur* » : une ressource professionnelle : lorsque l'intitulé de cet article pose en termes d'équivalence « amateur » et « ressource », c'est précisément dans le but de souligner l'importance de ces lois-là.

BIBLIOGRAPHIE

- BOURDIEU P., 1992 : *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil.
- CASANOVA P., 1999 : *La République mondiale des lettres*, Paris, Le Seuil.
- CHALMERS M., 1999 : « Les écrivains allemands en Grande-Bretagne », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 130, décembre.
- DIRKYX P., 1999 : « Les obstacles à la recherche sur les stratégies éditoriales », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 126-127, mars.
- ESCARPIT R. (dir.), 1970 : *Le Littéraire et le social*, Paris, Flammarion.
- HEINICH N., 1984 : « Les traducteurs littéraires : l'art et la profession », *Revue française de sociologie*, 25.
- HEINICH N., 1995 : « Façons d'« être » écrivain : l'identité professionnelle en régime de singularité », *Revue française de sociologie*, 36, juillet-septembre.
- HEINICH N., 1993 : « Publier, consacrer, subventionner. Les fragilités des pouvoirs littéraires », *Terrain*, 21, octobre.
- LEONHARDT SANTINI M., 2006 : *Paris librairie arabe*, Marseille, éditions Parenthèses.
- ORY P., 1995 : « Paris, lieu de création et de légitimation internationales », dans A. Marès et P. Milza (dir.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- SAPIRO G., 2002 : « L'importation de la littérature hébraïque en France. Entre communautarisme et universalisme », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, septembre.
- SIMONIN A. et FOUCHÉ P., 1999 : « Comment on a refusé certains de mes livres », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 126-127, mars.

NOTES

1. CASANOVA 1999, p. 350.

2. *Ibid.*, p. 191.
3. *Ibid.*, p. 205.
4. CASANOVA 1999, p. 126.
5. ORY 1995, p. 359-371.
6. « Pour une littérature internationale », interview de Pascale Casanova par Philippe Forest, *Art Press*, 22, Paris, automne 2001, p. 70.
7. CHALMERS 1999, p. 83.
8. Pour l'ensemble des chiffres cités dans ce paragraphe, voir LEONHARDT SANTINI 2006, p. 166-167.
9. « Littérature hébraïque », terminologie choisie par les instances officielles chargées de la représenter, désigne une littérature de fiction écrite en hébreu. Elle ne s'identifie pas à la « littérature israélienne », qui englobe (ou pourrait englober) les œuvres écrites par les « minorités culturelles » d'Israël (à savoir les Palestiniens), ou par les auteurs juifs israéliens écrivant dans une autre langue que l'hébreu. SAPIRO 2002, p. 82.
10. Ces expressions sont successivement : le titre d'un livre de Nicolas Beau publié aux éditions du Seuil en 1995 ; le nom d'une petite structure éditoriale fondée à Paris dans les années 1980 par le poète irakien Abdul Kader el-Janabi ; le titre d'un chapitre de l'ouvrage d'Amir Abdulkarim, *La diaspora libanaise en France* (Paris, L'Harmattan, 1996).
11. Recensement général de la population (RGP) de 1975, sondage au 1/5, avec rappel des résultats du RGP de 1968 ; RGP de 1982, sondage au 1/20 ; RGP de 1990, sondage au 1/20. Aux moments où ces recensements ont été effectués, la nationalité palestinienne n'était pas reconnue. Par voie de conséquence, les Palestiniens n'y ont aucune visibilité et ont probablement été recensés sous une autre nationalité, celle dont ils détenaient un passeport. Quant à la catégorie « Irakiens », elle apparaît pour la première fois au recensement de 1982, ce qui semble signifier qu'ils sont alors en nombre suffisant en France pour constituer un ensemble à part entière.
12. Voir à ce sujet ESCARPIT 1970.
13. HEINICH 1984, p. 274.
14. HEINICH 1995, p. 499-524.
15. DIRKYYX 1999, p. 70.
16. SIMONIN et FOUCHÉ 1999, p. 112.
17. Mohammed El Bisatie, entretien réalisé au Caire le 26/04/2000.
18. HEINICH 1993, p. 34.
19. BOURDIEU 1992, p. 15.
20. *Ibid.*

INDEX

Mots-clés : littérature

AUTEUR

MAUD LEONHARDT-SANTINI

II. Scènes théâtrales

Le théâtre chiite au Liban, entre rituel et spectacle

Sabrina Mervin

- 1 Ce théâtre est d'abord un rituel qui commémore la passion de Husayn, petit-fils du prophète Muhammad et troisième imam pour les chiites duodécimains. Il s'agit de se lamenter sur son martyre et sur les malheurs de la famille sacrée, les *ahl al-bayt*, car cela est recommandé dans les doctrines chiites : les larmes pour Husayn mènent le fidèle au paradis et le rapprochent de Dieu, qu'il pleure, qu'il fasse mine de pleurer ou bien qu'il fasse pleurer autrui. Ce rituel vise aussi à transmettre une histoire sacrée dont on tire des enseignements et des valeurs morales en exaltant les qualités et les attitudes de personnages qui sont des références suprêmes, infaillibles (Husayn), ou bien des modèles à imiter (sa sœur Zaynab), ou encore des repoussoirs (Yazîd et son armée).
- 2 Husayn, fils de 'Alî et de Fâtima, est mort en 680 lors de la bataille de Karbala. Une histoire anthropologique de l'événement reste à faire ; de ce point de vue, il peut être analysé comme une lutte de pouvoir entre deux clans, les hachémites et les banû Sufyân. Cependant, il fonctionne comme un mythe fondateur du chiisme qui soude la communauté et forge sa mémoire collective autour d'une historiographie qui rapporte, en prose et, surtout, en vers, chaque épisode de l'épopée avec moult détails. Voici un résumé de cette épopée, telle qu'elle est rapportée aujourd'hui.
- 3 Le premier imam, 'Alî, fut assassiné en 660, alors que le prince omeyyade Mu'âwiya lui avait peu à peu ravi le califat. Après sa mort, son fils aîné Hasan conclut un pacte avec Mu'âwiya, et renonça ainsi au pouvoir. Lorsque Mu'âwiya mourut à son tour, il passa la succession à son fils Yazîd. Or, Hasan étant décédé entre-temps, son frère cadet Husayn, qui était devenu le chef de la famille, ne s'estimait plus tenu par le pacte. Il refusa de prêter allégeance au nouveau calife. Les habitants de Kûfa, la ville où il comptait le plus de partisans, le prièrent de venir reconquérir le pouvoir qu'il avait hérité de son père, en l'assurant de leur aide. Avec sa famille et une petite troupe de soixante-douze compagnons, Husayn quitta La Mecque pour les rejoindre, à Kûfa. En route, il fut intercepté par des forces de l'armée omeyyade, de loin bien supérieures en nombre – trente mille selon la tradition – qui assiégèrent son camp et lui coupèrent l'accès aux

eaux de l'Euphrate. Pressions et négociations n'aboutirent à aucun accord : Husayn persista à refuser de prêter allégeance au calife Yazîd. À l'aube du dixième jour du mois de *muharram*, celui de Achoura, on livra bataille. Les partisans de Husayn, des membres de sa famille, tombèrent un à un ; le dernier à périr fut son demi-frère 'Abbâs. Puis ce fut le tour de Husayn. Les têtes des vaincus furent brandies sur des lances par les soldats omeyyades, les femmes et les enfants furent capturés et emmenés à Kûfa, puis à Damas. Là, ils comparurent à la cour du calife qui les fit emprisonner, avant de les libérer et de les laisser regagner Médine. Les habitants de Kûfa, quant à eux, n'étaient pas intervenus pour sauver Husayn. Ceux qui tentèrent de le venger par la suite furent tués à leur tour.

- 4 Selon les doctrines chiites, le martyr de Husayn doit permettre l'accomplissement de son imamat et la revivification de la religion fondée par son grand-père. Par les rituels observés chaque année, les fidèles renouvellent leur allégeance et leur dévotion à Husayn et aux imams ; ils manifestent amour et compassion pour les gens de la Maison du prophète (*ahl al-bayt*). Ce sont donc les spécificités dogmatiques du chiisme, notamment la théorie de l'imamat, qui sont ainsi affirmées, réitérées. En outre, le martyr de Husayn, c'est le paradigme du sacrifice de soi, de la lutte entre le bien et le mal, du combat contre l'oppression et l'injustice, de la révolution (*thawra*) comme nécessité, « la victoire du sang contre l'épée », un idéal à atteindre¹. Il fonctionne comme un événement fondateur que les fidèles reproduisent dans des célébrations où le temps et l'espace sont abolis, selon le slogan : « chaque jour, c'est Achoura et chaque terre, c'est Karbala » (*kull yawm 'âshûrâ' wa kull ard Karbalâ'*). L'événement est intériorisé par les fidèles, qui le revivent comme s'il s'était déroulé la veille, et les héros de l'épopée sont décrits jusque dans leurs moindres qualités, aimés, comme s'ils étaient vivants et proches.

Rouvrir la source des pleurs

- 5 « Quel que soit le moyen mis en œuvre, il s'agit d'ouvrir et de rouvrir périodiquement la source des pleurs... », écrivait Virolleaud sur le théâtre persan². Pour ce faire, une abondante littérature s'est constituée, notamment un énorme corpus de poèmes en arabe classique comme en dialecte (surtout irakien), et quatre types de rituels se sont mis en place au fil des siècles³. Les fidèles rendent des visites pieuses aux mausolées des imams ou des *ahl al-bayt*, particulièrement à celui de Husayn, à Karbala, le jour de Achoura, puis le « quarantième » jour après la date du martyr (*al-arba'în*) ; ceux qui ne peuvent s'y déplacer effectuent une visite symbolique, par la prière. Dès le début du mois de *muharram*, et jusqu'à l'*arba'în*, des séances de déploration (*majâlis husayniyya*) sont organisées dans des lieux privés ou publics (les *husayniyya*, lieux de culte *ad hoc*, ou les écoles religieuses) : un ou une récitant(e) y égrène, jour après jour, les épisodes de la bataille de Karbala, faisant à la fois le narrateur et les différents personnages, et passant de la prose à la poésie, de l'arabe soutenu au dialecte. Plus l'on avance vers le jour de Achoura, plus la ferveur et l'émotion montent. Des processions publiques (*mawâkib husayniyya*) rassemblent les fidèles, regroupés par affinités, affiliation politique, secteur géographique, qui défilent en se frappant la poitrine (*latm*). Certains pratiquent des rites de mortification, notamment le *tatbîr*, faisant couler le sang du haut de leur tête sur un tissu blanc dont ils sont revêtus, qui symbolise le linceul de Husayn⁴. Tout l'espace est transformé par les banderoles noires avec des slogans brodés, les affiches avec des dessins de scènes de la bataille, les drapeaux, la foule qui se presse, vêtue de noir, dans un environnement sonore qui s'emplit des voix des récitants de *majlis* diffusées par des haut-

parleurs. C'est dans cette atmosphère particulière, oscillant entre la célébration de deuil et la kermesse populaire, que sont jouées les pièces de théâtre qui s'intègrent dans cette série de rituels.

- 6 Le théâtre rituel chiite est né en Iran, où les pièces jouées présentent une grande diversité : elles mettent en scène différents épisodes de la bataille de Karbala, jusqu'à la comparution des prisonniers devant le calife Yazîd, à Damas, puis leur retour à Médine, mais aussi des récits sur la vie des imams, celle du prophète et de Fâtima, ainsi que des sujets bibliques, des célébrations de saints locaux, etc.⁵. Certes, l'éventail est plus restreint au Liban, où ce théâtre a été en quelque sorte « importé » à la fin de l'Empire ottoman. On ne l'appelle pas *ta'ziyeh*, comme en persan, mais *shabîh* ou *tashbîh*, qui furent les premiers termes employés. Aujourd'hui, ils sont, dans la langue courante, remplacés par des expressions servant plus largement à désigner des représentations théâtrales (*tamthîliyya*, *masrahiyya*). En outre, des expressions sont créées pour désigner de nouvelles formes de représentations qui s'inscrivent dans ce théâtre rituel (*'amal mashhadî*, *mashhadiyya 'âshurâ'iyya*⁶).
- 7 Le jour de Achoura, des représentations de la bataille de Karbala et du martyr de Husayn sont jouées dans la ville de Nabatiyyeh, ainsi que dans des villages comme Majdal Silm, Jibchit, Zrariyyeh et Kafr Kila. Ensuite, d'autres pièces sont montées, autour du jour de l'*arba'în*, notamment *Le cortège des captives* (*Mawkib al-sabayâ*) à Kafr Kila et al-Kharâ'ib, ou bien *Les têtes* (*al-ru'ûs*) à Jibchit. Elles sont issues du corpus existant en Iran, que l'on retrouve dans d'autres endroits où des chiites célèbrent Achoura, notamment en Turquie. De nouveaux types de représentation ont été créés récemment, dans le but de changer, de moderniser la forme, si ce n'est le contenu ; on en présentera ici deux exemples. Enfin, pendant toute la durée des célébrations, se mettent en place ce qu'on appelle des « panoramas », plus ou moins élaborés : ce sont, en fait, des tableaux de la bataille de Karbala reconstitués avec des mannequins, présentés avec un montage sonore et un arrangement de lumières.

Avant la représentation du *Cortège des captives*, un récitant raconte les malheurs de Husayn. Kafr Kila, 2005.



Photo S. Mervin.

L'implantation du théâtre persan au Liban

- 8 Le théâtre rituel en Iran a une histoire riche qui a fait l'objet d'ouvrages et de travaux scientifiques⁷. Il s'est formé en Iran au cours du XVIII^e siècle et s'est organisé peu à peu sous le patronage des princes avec, notamment, la construction de théâtres en dur (*tekiyeh*⁸). On dispose déjà, sur cette période, de témoignages de voyageurs et de diplomates qui en donnent des descriptions ; d'autres, plus abouties, ont été fournies au XIX^e siècle par Gobineau (1865), puis Arnold qui, le premier, compara la *ta'ziyeh* à la passion du Christ médiévale. Des textes de pièces ont été collectés, certains traduits. En 1970, Peter Brook s'y est intéressé. Depuis, ce théâtre a été mieux étudié, notamment par Peter Chelkowski ; il a été reconnu par l'Unesco et des troupes iraniennes sont allées jouer à Paris, à Parme et à New York⁹. Au Liban, il a suscité des travaux scientifiques dans les années 1970, au plus fort de l'entreprise de découverte ou de redécouverte du Sud profond menée par des intellectuels et des artistes, mais l'intérêt pour le sujet s'est ensuite essoufflé¹⁰. Pour autant, le phénomène n'a pas disparu ; il connaît même un certain regain. On peut expliquer ce relatif manque d'intérêt par la polarisation des études actuelles sur l'objet « Hezbollah », avec une approche politiste qui ne privilégie pas les aspects culturels de son action.
- 9 Ce théâtre a été implanté dans l'actuel Liban-Sud, ainsi qu'à Damas, à la fin du XIX^e siècle, par des Iraniens qui y résidaient. Autour de 1910, il s'est arabisé (puisque'il était en persan) et, peu à peu, il s'est ancré dans la culture locale¹¹. Cet ancrage se manifeste de différentes manières, dans les thèmes qui sont choisis comme dans leur mise en scène. Ainsi, dans les

pièces iraniennes retraçant le drame de Karbala, un acteur vêtu d'un déguisement incarne le « personnage » du lion qui vient se lamenter sur le corps de Husayn, après sa mort. Le lion, qui symbolise 'Alî, « Lion de Dieu », est très présent dans la culture persane. Or, il a disparu des pièces libanaises : la greffe de cet élément important des représentations iraniennes n'a pas pris. En revanche, on retrouve le personnage d'al-Hurr¹² dans toutes les pièces sur le drame de Karbala, ce qui n'est pas étonnant, puisqu'une famille du Liban-Sud se réclame de son ascendance. Seules les pièces principales, les plus connues, se sont implantées de manière pérenne au Liban. Toutefois, rien n'est figé : un nouvel emprunt peut se produire, une influence irakienne ou iranienne se faire sentir, et les textes sont retravaillés chaque année, certains étant plus labiles que d'autres.

- 10 Pour ce qui est de la scénographie, dans les pièces persanes, des musiciens jouent sur la scène, ou à côté ; ce n'est pas le cas au Liban. En Iran, la scène est au milieu des spectateurs, et souvent ronde ; au Liban, les spectateurs lui font face. En outre, le recours au symbolisme est plus développé en Iran où, par exemple, l'Euphrate est symbolisé par une bassine d'eau. Il en découle un dépouillement de ce théâtre, qui lui donne un aspect moderne. Au Liban, le désert de Karbala et le fleuve sont représentés sur un décor peint et c'est surtout le symbolisme des couleurs qui a été retenu : les soldats omeyyades sont habillés en rouge, ceux de l'armée de Husayn en vert et les femmes de la famille sacrée en noir. Enfin, en Iran, les personnages féminins sont joués par des hommes. Ici, ils sont joués par des femmes, même si pendant longtemps, elles ont été interdites, ou au moins mal vues, sur scène où elles ne sont (re)venues que récemment¹³.

Le rideau de scène du *Cortège des captives*. Kafr Kila, 2005.



Photo S. Mervin.

- 11 La représentation de la bataille de Karbala s'est développée à Nabatiyyeh dans les années 1930, grâce au soutien du responsable religieux local, lui-même patronné par les notables

et par la bourgeoisie commerçante de la ville. Un premier texte fut consigné, un « lieu scénique » fut délimité, sur l'aire à battre située au centre de la ville, les rôles furent distribués, et, peu à peu, « la » pièce de Nabatiyyeh se mit en place, chaque année renouvelée. Si son histoire a été écrite dans des travaux de recherche, à partir de sources orales, celle des petites pièces de village reste à faire.

Un théâtre sacré et populaire

- 12 Pour caractériser ce théâtre, il faut rappeler qu'il reste lié aux rituels dont il dérive et qui l'accompagnent, à savoir les séances de déploration et les processions publiques. À Nabatiyyeh, pendant la pièce qui dure toute la matinée du jour de Achoura, des processions de pénitents défilent autour du grand terrain (l'ancienne aire à battre) où elle a lieu, face à la *husayniyya*¹⁴. Si ces processions furent l'occasion de défilés de chameaux et de cavalcades, attestés dès 1920, aujourd'hui, seul un chameau participe encore à la procession qui amène les personnages sur scène. En revanche, certains personnages de la pièce sont à cheval et des cavalcades font partie intrinsèque de la représentation. Dans les villages, les chameaux ont disparu, et, bien souvent, il ne reste qu'un seul cheval.

Cavalcades pour la représentation de la bataille de Karbala. Nabatiyyeh, 2005.



Photo S. Mervin.

- 13 Les représentations se déroulant souvent en plein air, certaines troupes ont recours à des micros-cravates pour amplifier les voix des acteurs... c'est là un progrès technique puisqu'il y a quelques années, ceux-ci se passaient un gros micro, de main en main¹⁵. D'autres ont opté pour une technique différente : la pièce est préalablement enregistrée, avec un montage mêlant les paroles des acteurs, les bruitages et les chants, et ce son « off » est diffusé pendant la représentation. Les acteurs jouent donc une sorte de

pantomime, faisant mine de parler. C'est le cas, par exemple, à Nabatiyyeh, où de nombreux acteurs et figurants évoluent sur un vaste terrain, devant un public nombreux, assis sur les gradins, mais aussi plus éloigné de la scène, debout dans les rues alentour ou bien juché sur les balcons et les toits des maisons.

- 14 Ce théâtre émane de groupes qui se constituent pour l'occasion, comme c'est le cas à Kafr Kila et dans d'autres villages dont les troupes sont locales, hétéroclites dans leur composition sociale et politique. Jouer ou participer à l'organisation des représentations est alors une œuvre pie, dont on n'attend pas de rémunération mondaine, mais une rétribution (*ajr*) dans l'au-delà¹⁶. D'autres troupes se rattachent à un groupe constitué, comme les scouts du mouvement Amal, ou bien, dans le cas du Hezbollah, elles sont formées par un organe du parti chargé de monter la pièce. Dans la plupart des cas, les acteurs ne sont pas rétribués.
- 15 Ce théâtre est financé de différentes manières. Dans les villages, les acteurs eux-mêmes, souvent, se procurent leurs costumes, et les participants à l'organisation aident à la fourniture du décor, des accessoires, etc. La municipalité et des bienfaiteurs patronnent ces entreprises, par l'intermédiaire d'une association, ou bien de clercs qui y apportent leur caution. Dans ce dernier cas, une interaction se met en place entre le responsable religieux du lieu, gardien de la tradition, et la troupe, puisque la pièce est montée sous son autorité religieuse. En tant que garant de la conformité du texte à la tradition, il est concerté sur tout changement envisagé ; s'il ne peut répondre, il en réfère à plus savant que lui, voire à son *marja'*. Bon nombre de clercs, aujourd'hui, soutiennent ce théâtre et y contribuent, parce qu'ils y voient une manière de transmettre le message de Husayn et de cultiver sa mémoire. D'autres se montrent indifférents et certains y sont hostiles¹⁷.
- 16 Les pièces n'obéissent pas à l'unité de temps ni de lieu. Les lieux scéniques sont juxtaposés, jalonnant l'itinéraire de Husayn, sa passion. L'accent est mis sur les paroles, prononcées avec emphase, et non sur le mouvement, ce qui est dû à la fois au lien entre ce théâtre et les séances de déploration et à l'amateurisme des troupes. À la base, il n'y a pas de texte précis, consigné, transmis, mais un ensemble de textes qui fixent l'itinéraire de Husayn, les gestes et les attitudes de chaque personnage, et les paroles prononcées (surtout par les membres de la famille de l'imam, qui sont aussi des personnages sacrés¹⁸). Leurs propos, qui restent quasi invariables, sont tirés d'ouvrages de référence qui constituent le corpus de la « tradition ¹⁹ ».
- 17 À Nabatiyyeh, le texte de la pièce a été établi une première fois dans les années 1930 par le cheikh 'Abd al-Husayn Sâdiq²⁰, assisté par des acteurs, mais le script varie sensiblement chaque année²¹. Dans les villages, les textes du *Cortège des captives* semblent provenir d'une même source puisqu'ils sont très proches (de même pour la mise en scène). Cette source pourrait être Majdal Silm²². L'enregistrement audio des représentations, puis aujourd'hui vidéo, permet de transcrire facilement le texte, et d'y apporter ensuite quelques changements. Hormis le script du drame de Karbala joué à Nabatiyyeh, qui fut publié dans des travaux de recherche²³, les textes des pièces restent inédits, voire indisponibles. Dans un cas, chaque acteur n'a que le script du personnage qu'il incarne ; dans l'autre, le metteur en scène l'a écrit sur un carnet, à la main... On est bien loin des collections de manuscrits et d'imprimés auxquelles a donné lieu la *ta'ziyeh* persane.
- 18 Ce théâtre est un rituel, on l'a vu. Le public forme une *Gemeinde*, une communauté émotionnelle. Celle-ci s'émeut, pleure pendant la pièce ; elle n'applaudit pas à la fin. La tradition véhiculée est présentée comme immuable – ou bien ayant subi des altérations,

des déformations, dont il faut se débarrasser – alors qu'elle est en perpétuel changement, renégociée chaque année. Dans l'interaction qui se joue alors, le religieux et le sacré s'accordent sur ce que l'on pourrait appeler le « noyau dur » du chiisme, à savoir le pacte des fidèles avec Husayn. Praticants rigoristes ou croyants laxistes peuvent se retrouver, là, pour ressouder la communauté. Ainsi, des fidèles « enreligiés », pour traduire littéralement le terme courant de *mutadayyîn*, côtoient des croyants qui ont pris quelques distances avec la loi religieuse. « Ils font des fautes, mais célèbrent Achoura, et jouent dans la pièce, pour l'amour de Husayn », disent-ils. Le phénomène est connu à Nabatiyyeh où l'histoire de la pièce est liée au communisme local, et où certains acteurs étaient réputés pour leur penchant pour l'alcool²⁴. « On était communistes et *as'ad*²⁵, et on buvait de l'arak toute la nuit avant la représentation », se remémore l'un d'eux, qui jouait dans les années 1960.

Politique et spectacle

- 19 Ce théâtre rituel n'est pas coupé du contexte social, politique et culturel local, bien au contraire. C'est pourquoi, ces dernières années, il a connu des changements dans deux directions : vers la politisation, à l'instar des autres rituels observés pour Achoura, qui ont servi de plate-forme de mobilisation ; et vers la sécularisation, le spectacle, avec une certaine professionnalisation des troupes.

Le public. Nabatiyyeh, février 2005.



Photo S. Mervin.

- 20 Certes, les situations sont fort diverses, en fonction des villages. Il faudrait, en fait, pour chacun d'entre eux, écrire une histoire locale du théâtre rituel, couplée à une sociologie des troupes. En outre, une vive concurrence s'exerce entre les villages, notamment autour

de la notion d'authenticité, différemment interprétée. Bien souvent, en différents lieux, j'ai entendu : « la vraie (*aslî*) pièce, c'est ici. » Pour certains, c'est l'ancienneté qui prime, pour d'autres, l'absence d'aspect commercial. De la même manière, si l'attachement au message de Husayn est toujours affirmé, le contenu du message est vu différemment, surtout du point de vue politique.

- 21 Si la politique consiste à définir son ennemi, ce théâtre est pour cela un outil efficace. En Iran, à partir de l'époque safavide, le sultan calife ottoman a été comparé à Yazîd ; de même pour les souverains qajars quand les oulémas commencèrent à contester leur légitimité²⁶. La politisation de la passion de Husayn et de son message n'est donc pas nouvelle. Toutefois, elle a été systématisée, au Liban-Sud, dans un processus qui se déroula en plusieurs étapes. La première commence à la fin des années 1950, avec une nouvelle donne politique et sociale au Liban-Sud : paupérisation de la région suite à la fermeture des frontières avec Israël ; émergence de groupes politiques indépendants de la *za'âma* locale (baathistes, communistes, etc.), due à la modernisation de l'enseignement. Le discours qui se met en place est que le combat de Husayn continue contre le tyran (associé à Yazîd) et contre le mal, quel qu'il soit (par exemple le sionisme)²⁷. Karbala est associée à la Palestine. Le poète Mahmoud Darwich n'a-t-il pas écrit : « Quand mes yeux te regardent fixement, je revois Karbala²⁸ » ?
- 22 La deuxième étape est celle de l'ascension politique de Mûsâ Sadr qui, dans les années 1970, fut le premier religieux au Liban à recourir au message de Husayn pour mobiliser les foules. Avant lui, les oulémas chiïtes cautionnaient la *za'âma* et la bourgeoisie locales qui, en retour, participaient à leur légitimation. Lui, appelle les chiïtes à relever la tête et à combattre pour leur liberté et leur indépendance, à l'exemple de l'imam, lors de rassemblements politiques qui se forment à l'occasion des célébrations de Achoura.
- 23 La troisième étape déterminante débute avec l'invasion israélienne, en 1982. Dans le village de Majdal Silm, deux hommes décident de monter des pièces pour célébrer Achoura et l'*arba'în*. Elles existaient auparavant : ils en avaient entendu parler, dans leur enfance, par leurs parents. « L'idée, c'était de faire face à l'occupation », explique l'un d'eux. C'était surtout son partenaire, Khidr Wahab, qui organisait tout et finançait les pièces ; les moyens étaient donc limités, comme c'est souvent le cas dans les pièces de village. « Nous prenions des vêtements chez nous, je demandais la 'abâya de mon grand-père, ma sœur prenait un *mandîl*... », se souvient-il. Khidr Wahab meurt dans une opération israélienne, dix ans plus tard. Depuis, Majdal Silm se contente d'une pièce, celle de la bataille de Karbala, jouée le jour de Achoura.
- 24 Il semble qu'il n'y avait plus, en 1974, que les représentations de Nabatiyyeh²⁹. Après l'invasion israélienne, plusieurs pièces furent montées dans les villages, et celle-ci est un élément récurrent dans les récits de création ou de récréation d'un théâtre local. Bien plus, théâtre chiïte et résistance sont liés. Ainsi, une altercation entre l'armée israélienne et la procession de pénitents qui défilaient à Nabatiyyeh, en 1983, est considérée comme le point de départ de la résistance au Liban-Sud. Les jeeps de l'armée tentèrent une percée dans la procession, pendant la représentation, et les pénitents réagirent en attaquant les jeeps, sabres à la main ; il y eut des morts de part et d'autre. « Ce fut la première étincelle qui déclencha la grande résistance contre l'occupation », déclara le cheikh 'Abd al-Husayn Sâdiq³⁰. Un panneau, situé près du terrain où se donne la pièce, le rappelle.
- 25 La montée du Hezbollah et de l'idéologie de la résistance favorisa ce théâtre. Le Hezbollah, à la fin des années 1980, se mit à monter ses propres pièces. Lors de la

représentation de la pièce que le parti monta pour l'*arba'în* en 2006, il y eut peu de pleurs dans l'assistance, plutôt même de l'enthousiasme, des applaudissements. La politisation entraîne une manière de sécularisation – et la politique fait du rituel un spectacle. Soulignons, toutefois, que les frontières entre le religieux et le profane sont ici très ténues et que le spectacle est – forcément – une dimension intrinsèque de ce théâtre.

- 26 À la fin des années 1960, des « touristes » étaient signalés à Nabatiyyeh³¹; on peut supposer qu'ils y venaient auparavant. La pièce, ainsi que les processions de pénitents qui se déroulent autour, draine un public local, mais fait aussi venir un public étranger à la ville et à la région, qui se déplace pour regarder plutôt que pour participer. Il faut noter que les imams de la ville, depuis trois générations, autorisent le rituel spectaculaire du *tatbîr*, qui attire la curiosité – et sans doute le voyeurisme. Le cheikh 'Abd al-Husayn Sâdiq, par ailleurs, n'hésite pas à inciter au renouvellement de la pièce, ce qui séduit la presse et suscite de nouveaux spectateurs.

Représentation du *Cortège des captives*. Kafr Kila, 2005.



Photo S. Mervin.

- 27 En outre, aujourd'hui, certains villages ont tendance à ouvrir leurs représentations vers l'extérieur, s'adressant tant aux villages voisins qu'à d'autres communautés religieuses. Ainsi, en 2006, des chrétiens, des sunnites et des druzes assistèrent à la représentation du *Cortège des captives*, à Kafr Kila, selon son metteur en scène 'Alî Diya. En corrélation, le discours élaboré autour du message de Husayn se veut universaliste (*kawnî*), surtout s'il émane d'intellectuels de gauche convertis au théâtre religieux. Il vise à transcender le message, simple, véhiculé par les clercs qui s'attachent, eux, à l'authenticité et à la rigueur « historique ». Ainsi, Husayn est un paradigme où tous se retrouvent; son exemplarité produit du sens aussi pour les « laïcisants » chiites, qui vivent ce théâtre comme une expérience du sacré. Quant à la pièce du Hezbollah, elle se destine à un public de militants, très localisé (la banlieue sud de Beyrouth), dont elle élargit le cercle en touchant les femmes et les enfants, qui constituent les deux tiers du public.

- 28 Ce phénomène va de pair avec une professionnalisation des troupes, qui se fait de différentes manières à Nabatiyyeh, à Kafr Kila ou dans la banlieue sud. Dans les deux premiers cas, on recrute des acteurs de théâtre qui sont populaires parce que, faute de gagner leur vie dans cette seule branche, ils jouent aussi dans les feuilletons ou des films télévisés. Ils sont donc extérieurs à la communauté devant laquelle ils se produisent, mais lui sont familiers. C'est le cas de 'Ammâr Chalaq, qui joua le rôle de Husayn à Nabatiyyeh, en 2006. Ces acteurs professionnels sont donc rémunérés et côtoient des acteurs locaux, amateurs, qui ne le sont pas. Ceux-ci jouent parfois le même rôle pendant des années : ainsi d'Abû Racha, qui incarne le personnage de Chemr³² depuis cinquante-quatre ans, ressortant chaque année son costume. Ces acteurs locaux connaissent leur rôle, mais aussi tout le script de la pièce ainsi que l'histoire des représentations, dont ils sont la mémoire. Ils sont des références que l'on consulte et des personnalités locales. Personne n'oserait leur enlever leur rôle. Ainsi, en 2006, le personnage de Chemr devait apparaître à cheval, et Abû Racha était trop âgé pour le faire : il fut doublé pour ces scènes et assura le reste du rôle.
- 29 À Kafr Kila, depuis plusieurs années, un acteur professionnel, Khâlid al-Sayyid, vient de Beyrouth pour jouer le rôle de l'émissaire du roi chrétien qui rend visite à Yazîd et s'offusque de voir, à ses pieds, la tête de Husayn. Comme à Nabatiyyeh, le recours à des acteurs professionnels résulte de la professionnalisation des metteurs en scène. À Kafr Kila, 'Alî Diya est un amateur éclairé qui consacre un temps croissant à ses projets de théâtre ; pour certains d'entre eux, il travaille en collaboration avec Husâm Sabbâh, un professionnel. En 2006, ce dernier a monté la pièce de Nabatiyyeh, dont il est originaire. Avant lui, le cheikh l'avait confiée à d'autres metteurs en scène reconnus, mais « étrangers » à la communauté locale et au chiisme, Ra'îf Karam (en 2004) et Mashhûr Mustafâ (en 2005). Chacun a appliqué ses conceptions du théâtre à cette expérience, avec l'ambition de renouveler la pièce et de renouveler cette forme de théâtre, avec les contraintes dues la caution et la supervision du cheikh. Ainsi, par exemple, il n'a jusque-là pas été possible d'introduire les voix d'un chœur féminin ; les figurantes sont présentes, mais muettes³³.
- 30 Un tournant a été marqué par la prestation de Ra'îf Karam, un metteur en scène qui s'était déjà illustré dans le théâtre de rue à grand spectacle, dans les années 1980, après avoir soutenu en France une thèse de doctorat sur Brecht et Artaud³⁴. Il s'est lancé dans cette entreprise, « au seuil du théâtre et du réel, du sacré et du profane », en poursuivant une réflexion déjà entamée sur l'idée de seuil, à la fois intérieur et extérieur. Il l'intégra dans un concept théâtral de son invention, celui de « théâtre catastrophique (*kawâarithi*) ». L'expérience du drame de Karbala l'intéressait d'autant plus qu'il voyait en Achoura un concept universel. « Husayn m'intéresse comme le Christ, comme Guevara et tous les martyrs du Liban », explique-t-il. Ra'îf Karam a introduit des changements dans le script de la pièce (par exemple, il fait apparaître Yazîd) et dans la mise en scène proprement dite. Ainsi, il a fait appel à un groupe de musiciens marocains pour composer la bande-son de la pièce ; il a introduit un chœur de femmes – dont la performance fut uniquement gestuelle ; il a engagé un directeur artistique qui a suspendu une toile, au fond du terrain, laquelle se recouvrit progressivement d'une couleur rose foncé, symbolisant le martyr, durant le déroulement du drame. « J'ai tenté de ramasser tous les éléments traditionnels dans un tunnel très postmoderne », conclut le metteur en scène³⁵.
- 31 L'année suivante, Mashhûr Mustafâ a poursuivi la réflexion en direction de la modernisation et du symbolisme en développant une autre idée : à la fin du drame, les

figurantes qui incarnaient les femmes de la famille de Husayn se mirent en cercle pour tendre un immense tissu rouge symbolisant, lui aussi, le sang des martyrs. Sans doute dans un souci de professionnalisation, en 2006, le cheikh 'Abd al-Husayn Sâdiq demanda la construction d'une nouvelle scène : couverte et fermée sur les côtés, elle réduisait la vue des spectateurs, et changeait le rapport des acteurs à leur espace, l'intégration de la représentation dans la ville, au centre des autres rituels. Le metteur en scène, Husâm Sabbâh, s'en accommoda. À Kafr Kila, on fit venir un accessoiriste de Damas, un habitué des plateaux de feuilletons télévisés, qui fabriqua un nouveau décor. On changea les costumes, en nuançant le symbolisme des couleurs utilisées, et une bande-son à base de flûte (*nay*) et de voix fredonnées fut composée. Certains metteurs en scènes s'emploient donc à apporter peu à peu ce qu'ils considèrent comme des améliorations à ce théâtre qui, s'il est sacré, est aussi populaire et quelque peu « bricolé ».

- 32 Certains villages refusent cette tendance à la professionnalisation : on reste entre soi (amateurs, habitants du village). C'est le cas à Majdal Silm, où le théâtre est une affaire de famille. Les répétitions se font dans ce cadre, et non dans celui, plus formel, de réunions de la troupe ; les enfants, en grandissant, changent de rôle. En outre, les organisateurs sont rétifs à la médiatisation des représentations : ils ne fabriquent pas de CD Roms des pièces, comme il en existe ailleurs, qui se vendent dans les rues, le jour de Achoura. Ils s'ouvrent volontiers à l'extérieur, mais aux villages alentours, ou bien à un public motivé, qui partage leurs aspirations, comme celui qui vient, depuis quelques années, de la Bekaa.

Deux pièces, deux visions du monde

- 33 Un pas de plus vers la modernité théâtrale a été franchi par Husâm Sabbâh, qui tenta une expérience nouvelle en présentant une pièce intitulée *al-Husayn shâhidan* (*Husayn témoin*), au centre culturel Nabîh Berrî, près de Nabatiyyeh. La date choisie fut le 6 mai 2005, qui ne correspondait pas à une célébration religieuse, mais au « Jour des martyrs » au Liban. Après une série d'hommages au Premier ministre assassiné, Rafic Hariri, un film visant à faire apparaître le sens du martyr de Husayn et des récitals de poésie à la gloire de l'imam, la pièce fut jouée. C'est une *sîra* de Husayn, le récit de sa vie mis en scène avec le souci de restituer l'essentiel de son message. La pièce prend la forme d'une brève pantomime : le son est pré-enregistré et les acteurs ne remuent pas les lèvres, mais se contentent d'une gestuelle appuyée, pour bien montrer que ce parti pris est assumé. Le décor est sobre, et même dépouillé, ce qui tranche avec les autres pièces qui nous renvoient à l'univers des feuilletons télévisés. Ici, pas de couleurs vives, des nuances d'ocre associées au noir et au blanc. Le scénographe – un professionnel – a représenté le campement de Husayn par un escalier et quatre petites tentures, au second plan. Le clou de la représentation est la bataille de Karbala qui est non plus mimée, mais dansée par une troupe dont les mouvements ont été savamment mis en scène par une chorégraphe. Pas de sang, même suggéré. L'actrice qui joue Zaynab vient ramasser les vêtements noirs tombés à terre, qui symbolisent les martyrs, et les empile dans ses bras.
- 34 Dans la salle, au premier rang, quelques clercs chiïtes – et un grec-orthodoxe – apportèrent leur caution à cette expérience hardie, qui ne manqua pas de provoquer son lot de critiques. Les organisateurs auraient souhaité donner d'autres représentations, mais il leur fut difficile de trouver un cadre. En effet, si leur approche est résolument moderne, ils ont des difficultés à faire admettre le caractère universel de leur théâtre, qui reste un « théâtre chiïte ».

- 35 Une autre approche de la modernité est promue par le Hezbollah, qui, dit-on au bureau de la production culturelle, ne fait pas « de l'art pour l'art », mais met la forme au service d'un contenu à la fois religieux et politique. Il s'agit de montrer que la bataille de Karbala n'est pas seulement un événement historique, mais qu'elle peut se reproduire n'importe quand, et de « relier Husayn à la résistance ». Les pièces de théâtre sont vues comme des « écoles politiques », où l'on parle de Achoura avec un nouveau langage, conçu par des professionnels³⁶. De même, le Hezbollah a monté des panoramas, à Beyrouth, puis à Tyr, et a organisé des expositions de dessins ; dans les villages, les scouts du parti (Kashshâf al-imâm al-Mahdî) s'en chargent.
- 36 En 2006, le bureau de production culturelle a supervisé le montage d'une pièce qui fut jouée deux fois par jour, durant la semaine précédant l'*arba'în*, au sous-sol d'une mosquée du parti, dans la banlieue sud de Beyrouth. Les spectateurs se pressaient pour pouvoir entrer, certains devant revenir à la séance suivante, tant le spectacle eut du succès. La représentation commence par des images projetées sur un écran, au fond de la scène. Un titre annonce : « Karbala 61 [la date est notée dans le calendrier hégirien] ; Liban 1982 [la date de l'invasion israélienne, cette fois indiquée dans le calendrier chrétien] ». Le ton est donné. Tout le principe repose sur l'alternance ou la présence simultanée d'images filmées et de jeu théâtral et sur le passage du passé au présent. Les images, au début, montrent la route de Karbala, une cavalcade à cheval dans le désert... Sur scène, c'est le campement de Husayn. Les décors et les costumes sont réalisés dans de bons matériaux, ce qui laisse deviner les moyens mis en œuvre. Puis l'on arrive à la bataille qui se déroule à la fois sur l'écran de fond et sur la scène. Après le martyre de l'imam, il reste son cheval blanc : c'est une image connue, qui rappelle le tableau d'un peintre iranien. Une fumée envahit la scène : le campement a été incendié. Soudain vrombit le bruit d'un moteur d'hélicoptère qui nous transporte au XX^e siècle. C'est l'invasion israélienne. Puis une succession d'images raconte l'histoire de la résistance islamique, avec les leaders du parti (Khomeini, Râghib Harb, 'Abbâs Musâwî...), des opérations militaires, des combattants sur le départ ou faisant leur testament, des blessés et des armes. Sur scène, voici Zaynab disant son discours. Et l'on revient à la période contemporaine, avec des images de la libération du Liban-Sud en 2000, de colonies israéliennes, de Jérusalem, d'opérations... Après ces aller et retour construits sur un rythme serré, le mot de la fin est celui que prononce Zaynab devant Yazîd, à Damas, son fameux discours qui se termine par « Vous n'effacerez pas notre mémoire... » (*lan tamhû dhikrânâ*). C'est le titre de la pièce.

BIBLIOGRAPHIE

ANSARI PETTYS R., 1981 : « The Ta'zieh: Ritual Enactment of Persian Renewal », *Theatre Journal*, 33/3, oct., p. 341-354.

AYOUB M., 1978 : *A Redemptive Suffering in Islam. A Study of the Devotional Aspects of 'Ashûrâ in Twelver Shî'ism*, La Hague-Paris, Mouton.

- CALMARD J., 1974 : « Le mécénat des représentations de ta'ziye : I. Les précurseurs de Nâseroddin Châh », dans *Le monde iranien et l'islam*, t. II, Genève-Paris, Droz, p. 73-126.
- CALMARD J., 1975 : *Le culte de l'imâm Husayn. Étude sur la commémoration du drame de Karbala dans l'Iran pré-safavide*, thèse de 3^e cycle, 2 vol., Paris, EPHE.
- CALMARD J., 1976-1977 : « Le mécénat des représentations de ta'ziyé : II. Les débuts de Nâseroddin Châh », dans *Le monde iranien et l'islam*, t. IV, Genève-Paris, Droz, p.133-162.
- CALMARD J., 1983 : « Muharram Ceremonies and Diplomacy. A preliminary Study », dans E. Bosworth et C. Hillenbrand (éd.), *Qajar Iran: Political, Social and Cultural Change, 1800-1925*, Edinburgh University Press, p. 213-228.
- CERULLI E., 1970 : « Le théâtre persan », dans T. Fahd (éd.), *Le shi'isme imâmite*, Colloque de Strasbourg, Paris, Brunschvig, PUF, p. 281-194.
- CHELKOWSKI P. J. (éd.), 1979 : *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*, New York, New York University Press.
- CHELKOWSKI P. J., 1985 : « Shia Muslim Processional Performances », *The Drama Review*, 29/3, automne 1985, p. 18-30.
- CHELKOWSKI P. J. (dir.), 2005 : « From Karbala to new York: Ta'ziyeh on the Move », *The Drama Review*, 49/4, hiver 2005.
- CHRARA W., 1968 : *Transformation d'une manifestation religieuse dans un village du Liban-sud (Ashura)*, Beyrouth, Publications du Centre de recherches de l'Université libanaise.
- Colloque « Ashura », Cahiers de l'École supérieure des Lettres*, 5 (1974), Beyrouth.
- DEEB L., 2006 : *An Enchanted Modern: Gender and Public Piety in Shi'i Lebanon*, Princeton University Press.
- FLOOR W., 2005 : *The History of Theater in Iran*, Washington, Mage Publishers.
- GAFFARY F., 1984 : « Evolution of Rituals and Theater in Iran », *Iranian Studies*, 4, p. 361-389.
- GOBINEAU (comte de), 1865 : *Les religions et les philosophies dans l'Asie centrale*, Paris, Didier et Cie Librairie académique, 2^e éd.
- GOODY J., 2003 : *La peur des représentations. L'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, Paris, La Découverte.
- HAYDARI I., 1977 : « Die Ta'ziya, das schiitische Passionsspiel im Libanon », *ZDMG*, sup. III, p. 430-437.
- HAYDARI I., 2002 : « The Rituals of 'Ashura: Genealogy, Functions, Actors and Structures », dans F. Abdul-Jabar (éd.), *Ayatollahs, Sufis and Ideologues. State, Religion and Social Movements in Iraq*, Saqi Books, p. 101-113.
- JABER T., 1980 : *Chiites et pouvoir politique au Liban (1967-1974)*, thèse de doctorat de 3^e cycle, université de Paris 7.
- KARAM R., 2003 : « The Taste of Bread. My Theatrical Experience in Lebanon », *The Drama Review*, 44/4, hiver 2003, p. 128-143.
- MAATOUK Fr., 1974a : *La représentation de la mort de l'imam Hussein à Nabatié (Liban Sud)*, Beyrouth, Publications du Centre de recherches de l'Institut des sciences sociales, Université libanaise.

- MAATOUK Fr., 1974b : « Analyse dramaturgique de “Zain el ‘Abidine” », dans *Colloque « Ashura », Cahiers de l'Ecole Supérieure des Lettres*.
- MALEKPOUR J., 2004 : *The Islamic Drama*, Londres, Franck Cass.
- MERVIN S., 2000 : *Un réformisme chiite. Ulémas et lettrés du Jabal ‘Âmil (actuel Liban-Sud) de la fin de l'Empire ottoman à l'indépendance du Liban*, Paris, Karthala-CERMOC-IFEAD.
- MERVIN S., 2006 : « Les larmes et le sang des chiïtes : corps et pratiques rituelles lors des célébrations de ‘âshûrâ’ », *REMM*, 113-114, *Le corps et le sacré dans l'Orient musulman*, nov., p. 153-166.
- NAJAH SL., 1974 : *La célébration de la ‘Ashura à Nabatiyye, Liban*, thèse de 3^e cycle, Université de Provence, Aix-en-Provence, 2 vol.
- NAKKASH Y., 1993 : « An Attempt to Trace the Origin of the Rituals of ‘Ashûrâ’ », *DieWelt des Islams*, 33, p. 161-181.
- NASR S., 1985 : « Mobilisation communautaire et symbolique religieuse : l'imam Sadr et les chi'ites du Liban (1970-1975) », dans O. Carré et P. Dumont (dir.), *Radicalismes islamiques*, vol. 1, Paris, L'Harmattan, p. 119-158.
- NORTON R. A., 2005 : « Ritual, Blood, and Shiite Identity », *The Drama Review*, 49/4, hiver 2005, p. 140-155.
- RIZKALLAH R., 1977 : *Contribution à une approche psychosociologique d'un rite chez les chiïtes du Liban sud (‘Âshûrâ’)*, thèse de 3^e cycle, Paris 7.
- SHAMS AL-DIN, shaykh Muhammed Mehdi, 1985 : *The Rising of al Husayn. Its Impact on the Consciousness of Muslim society*, Londres, Muhammadi Trust.
- VIROLLEAUD Ch., 1950 : *Le théâtre persan ou le drame de Kerbéla*, Paris, A. Maisonneuve, 141 p.

NOTES

1. Pour une vision contemporaine de la signification du martyr de Husayn, cf. SHAMS AL-DIN 1985, chap. 1. Pour une analyse, voir AYOUB 1978.
2. VIROLLEAUD 1950, p. 6.
3. Sur l'histoire de ces rituels, voir NAKKASH 1993.
4. Le *tatbîr* consiste à se frapper le crâne, préalablement entaillé, avec le plat de la main ou de la lame d'un sabre, à un rythme régulier. Pour une description plus détaillée de ces rituels, cf. MERVIN 2006. Sur les séances de déploration, cf. DEEB 2006, chap. 4.
5. CERULLI 1970, p. 286-287. On trouve aujourd'hui des textes de pièces iraniennes sur www.iranian.com.
6. Les observations notées dans cet article sont le fruit d'enquêtes de terrain effectuées au Liban entre 2004 et 2006.
7. On citera deux ouvrages récents, celui de W. FLOOR (2005), et celui de J. MALEKPOUR (2004). À cela, il faut ajouter les travaux fondateurs de P. CHELKOWSKI (1979) et, récemment, le numéro de la revue *The Drama Review* qu'il a dirigé (CHELKOWSKI 2005).
8. Sur ces questions, voir les travaux de J. CALMARD (1974, 1975, 1976-1977).
9. CHELKOWSKI, « Time out of Memory. Ta'ziyeh, the Total Drama », dans CHELKOWSKI 2005, p. 13-27.

10. Voir les thèses qui ont été rédigées, notamment CHRARA 1968 ; MAATOUK 1974a ; NAJAH 1974 ; RIZKALLAH 1977.
11. Pour une histoire détaillée de l'implantation de ce rituel, cf. MERVIN 2000, p. 245 *sqq.*
12. Al-Hurr était un soldat de l'armée omeyyade qui se rallia à Husayn, combattit à ses côtés, et périt dans la bataille. Cf. le récit de son « retournement » dans le texte publié par Fr. MAATOUK (1974a), p. 158-159.
13. En 1974, Fr. Maatouk affirme qu'il n'y eut qu'une brève apparition féminine parmi les acteurs, en 1933. Cf. MAATOUK 1974a, p. 46.
14. Lieu de culte spécifique au chiisme où se tiennent des séances de déploration.
15. Entretien avec des acteurs, Majdal Silm, 05/02/2006.
16. Entretiens avec des membres de la troupe de Kafr Kila, juin 2005, pour un film documentaire réalisé sur ce sujet, *Le cortège des captives (tragédie chiite)*.
17. Ainsi de 'Abd al-Amîr Qabalân, président du Conseil supérieur chiite, qui n'approuve pas les représentations. NORTON 2005, p. 152.
18. CHRARA 1968, p. 54
19. Il s'agit des ouvrages classiques de *maqal* (récit de martyr, ici, celui de Husayn), ou bien d'ouvrages plus contemporains, composés pour les récitants de séances de déploration.
20. 'Abd al-Husayn Sâdiq exerça son magistère à Nabatiyyeh de 1906 à sa mort, en 1942. Son petit-fils, qui porte le même nom, est aujourd'hui l'imam de la ville et supervise le montage de la pièce.
21. NORTON 2005, p. 151.
22. Des membres de la troupe de Majdal racontent avoir assisté à une pièce calquée sur la leur, à tel point qu'y était fidèlement reproduite... une toux dont avait été prise l'actrice jouant Zaynab pendant une représentation !
23. MAATOUK 1974a, p. 175-195 ; JABER 1980, p. 341-348.
24. Cf. CHRARA 1968, p. 35-36.
25. Ils soutenaient le *za'îm* (chef politique) de l'époque, Ahmad al-As'ad.
26. CALMARD 1975, p. 192.
27. CHRARA 1968, p. 84.
28. Cité par MAATOUK 1974a, p. 92-93.
29. On y jouait alors *Le martyr de l'imam Husayn et Zayn al-'Âbidîn à Damas*, cf. MAATOUK 1974a et 1974b ; W. Chrara présente, lui aussi, le cas de Nabatiyyeh comme isolé, cf. CHRARA 1968, p. 43. Néanmoins, il est possible que ces deux auteurs n'aient pas eu connaissance d'autres pièces, ailleurs. Aujourd'hui, ce théâtre reste largement ignoré en dehors des villages où il est joué.
30. 'Alî Dâwûd, « 'Âchûrâ' 1983 malhama butûliyya... », *al-Liwâ*, 06/05/1998.
31. CHRARA 1968, p. 34.
32. Chemr/Chamîr est le meurtrier de Husayn. Il est donc, avec Yazîd, l'archétype du « méchant ».
33. Selon Ra'îf Karam, le *marja'* 'Ali Sîstani, sollicité à ce sujet, a émis une *fatwâ* qui ne le permettait pas.
34. Sur la trajectoire de Ra'îf Karam, voir KARAM 2003.
35. Entretien avec Ra'îf Karam, Beyrouth, mars 2005. Sur son expérience à Nabatiyyeh, voir aussi son interview dans *al-Safir*, 24/01/2004 et l'article de Abbas Beydoun, « al-usbû' al-damawî... 'âchûrâ' Ra'îf Karam wa Mîl Gîbsûn », *al-Safir*, 12/03/2004 : le journaliste y établit un parallèle entre la pièce mise en scène par R. Karam et le film réalisé par Mel Gibson sur la passion du Christ.
36. Entretien avec un responsable du bureau, Muhammad Kawtharânî, Hârat Hurayk, 29/03/2006.

INDEX

Index géographique : Liban

Mots-clés : chiisme, théâtre

AUTEUR

SABRINA MERVIN

Ziyad Rahbani, une figure inédite de l'homme de théâtre au Liban

Arnaud Chabrol

Introduction

- D'aucuns pourraient s'étonner, en lisant cet article, que Ziyad Rahbani y soit considéré d'emblée en tant qu'homme de théâtre. En effet, au vu de son parcours, cet artiste libanais semble davantage tourné vers la musique. Une étude réalisée récemment sur son public montre pourtant que ce dernier découvre l'artiste par le biais du théâtre¹. Bien que cela puisse paraître paradoxal, quand on connaît l'omniprésence de sa musique sur les ondes libanaises (musique et chansons, nouvelles ou anciennes, y sont quotidiennement diffusées) et son style singulier au sein de la production musicale libanaise et arabe, cela justifie partiellement notre perspective. De plus, malgré son profil marginal dans le paysage du théâtre libanais contemporain, Ziyad Rahbani en est une figure incontournable. Les œuvres politiques qu'il a mises en scène au cours de la guerre civile (1975-1990) ont acquis un statut particulier au sein de la production dramatique nationale, mais aussi dans la société libanaise. Resituer son œuvre dans son contexte de production permet donc à la fois de mieux comprendre la place de cet artiste et de son œuvre dans le Liban contemporain et de saisir, à partir d'une figure excentrée du champ théâtral, le fonctionnement de ce dernier.
- Au Liban comme dans le reste du monde arabe, le théâtre est une discipline artistique récente. La seule tradition théâtrale connue est le théâtre rituel chiite qui met en scène la mort de l'imam Husayn dans l'épopée de Karbala². Le théâtre, dans sa forme occidentale, est introduit à Beyrouth en 1848 à l'initiative d'un riche marchand beyrouthin féru de littérature, Marûn al-Naqqâsh. Sa mise en scène d'un *Avare* « entièrement chanté sur le mode des Maqams traditionnels³ » va influencer l'ensemble de la production arabe durant plus d'un siècle⁴. Les adaptations les plus populaires du répertoire occidental ou de récits historiques locaux sont ainsi accompagnées par de la musique orientale interprétée par un orchestre et un chœur. Au Liban, le théâtre des frères Rahbani ('Assi et Mansour) est

exemplaire de cette tendance. Outre l'enthousiasme qu'elle suscite, leur œuvre pléthorique revêt une importance particulière, participant pleinement à la construction d'une identité libanaise au lendemain de l'indépendance. Danses, costumes et personnages folkloriques symbolisent la vie du Liban traditionnel ; la musique, la poésie et les chants en dialecte libanais prennent largement le dessus sur des textes dont la trame paraît souvent décousue. Pour les frères Rahbani, le théâtre semble surtout avoir été un prétexte où l'espace rendait possible la mise en scène de leurs découvertes musicales et poétiques. C'est peut-être pour cela que leur théâtre reste en marge du « mouvement théâtral libanais⁵ ».

- 3 Ce dernier naît dans le prolongement de la révolution poétique arabe de la fin des années 1950. Regroupée à Beyrouth autour de la revue *Shi'r* (Poésie), l'avant-garde littéraire soutient le mouvement à ses débuts. Cependant, les hommes de théâtre libanais affirment rapidement ce qui a été décrit en Europe comme le « primat de la scène⁶ » et détournent progressivement la composition des textes de son caractère littéraire. Le mouvement théâtral est en outre profondément influencé par le choc de la défaite arabe de 1967 qui amorce un virage radical dans les conceptions de l'art en général.
- 4 Ziyad Rahbani apparaît sur la scène libanaise au début des années 1970. Il semble alors être à la fois dépositaire d'un héritage familial imposant (celui du Liban traditionnel glorifié par le théâtre des frères Rahbani) et témoin des crises sociales et politiques que traverse le Liban moderne. Sa carrière est particulièrement éclairante sur une période qu'on peut qualifier de « transitoire » pour le mouvement théâtral.
- 5 Des années 1960 à la guerre civile, le théâtre contemporain libanais connaît une première phase de structuration. La période est également caractérisée par la politisation et la radicalisation des milieux artistiques. En conséquence, la carrière des hommes de théâtre libanais est fortement influencée par un répertoire de pratiques sociales lié au militantisme politique. « Le travail social de définition et de délimitation⁷ » de l'activité théâtrale auquel se consacre cette nouvelle catégorie d'artistes est en outre entravé par les tensions qui agitent le Liban au tournant des années 1970. Ainsi, à travers l'étude de la carrière de Ziyad Rahbani, son positionnement et sa plus ou moins grande intégration vis-à-vis de la scène théâtrale libanaise, transparait en filigrane un « état » du champ théâtral libanais contemporain.
- 6 Après avoir présenté de manière générale l'évolution des arts scéniques dans le contexte des années 1970, nous verrons en effet que la trajectoire professionnelle de Ziyad Rahbani aide à comprendre comment l'engagement politique favorise la reconnaissance de nouveaux artistes, le plus souvent non professionnels, par les milieux artistiques. Cependant, si Ziyad Rahbani a effectivement, mais pas exclusivement, intégré le champ du théâtre libanais sur la base d'une communauté de principes éthiques avec les milieux artistiques, l'esthétique simpliste de son théâtre et sa position ambiguë au sein de la production culturelle nationale l'ont indéniablement marginalisé en tant qu'homme de théâtre.
- 7 Le cadre de cet article ne permet pas de rendre compte de l'essor qu'a connu la pratique du théâtre au cours des années 1960. Par conséquent, notre objet d'étude se restreint ici à quelques points. Ainsi, nous nous appuyons exclusivement sur la production arabophone, essentiellement parce qu'elle est la plus prolifique. De plus, nos analyses se fondent sur l'observation des pratiques artistiques qui nous semblent illustrer avec justesse les positions esthétiques et idéologiques dominantes dans les arts scéniques au cours de cette période. Enfin, nous avons délibérément exclu les deux dernières œuvres de Ziyad

Rahbani (représentées respectivement en 1993 et 1994⁸), car elles n'appartiennent pas à la période traitée dans cet article.

- 8 C'est par ailleurs à dessein que cette étude rompt avec les lectures internes de l'œuvre de Ziyad Rahbani, ces dernières privilégiant trop souvent son caractère politique au détriment des conditions sociales de sa production. Aussi, afin de restituer l'œuvre « dans des conditions pratiques d'existence sociales et économiques [...] et dans les conditions matérielles et temporelles⁹ » de sa création, inscrivons-nous notre analyse dans la mouvance de la sociologie de la production culturelle. Cette perspective permet d'une part d'appréhender les conditions et les enjeux de la naissance d'un art nouveau (le théâtre) au sein de l'espace culturel libanais ; et, d'autre part, favorise la compréhension des processus socio-politiques qui ont affecté cet espace, notamment après la défaite arabe de 1967.

Politisation du champ de production culturelle

Contexte social et historique

- 9 Ziyad Rahbani apparaît sur la scène artistique à l'apogée d'un long processus de politisation de la société libanaise. Au cours des années 1960, le Liban voit émerger de nouvelles formes d'expression politique qui se cristallisent notamment dans la naissance d'un syndicalisme étudiant¹⁰. Par ailleurs, le traumatisme causé par la *Naksa*¹¹ vient ranimer un ensemble de mises en question. Cette période se caractérise par l'effervescence d'une intelligentsia radicalisée et une forte mobilisation des milieux intellectuels et étudiants qui, selon Nadine Picaudou, s'opère autour de trois pôles : « soutien inconditionnel à la cause palestinienne, revendications de justice sociale, exigences de démocratisation et déconfessionnalisation du système politique¹². »
- 10 De plus, les créations et dissolutions successives d'un grand nombre de cercles et d'associations partisans engendrent, dès le début des années 1970, des repositionnements plus ou moins radicaux de la part des militants. Deux types d'engagement nous semblent particulièrement intéressants dans le cadre de cette étude. Le plus radical, celui des opérations armées contre des cibles étrangères ou libanaises, reste marginal dans le faisceau des pratiques militantes, mais a été une source d'inspiration pour la première œuvre politique de Ziyad Rahbani¹³. Le second concerne une majorité de militants et consiste en un engagement direct et individuel dans une organisation palestinienne. Plusieurs intellectuels et artistes expriment ainsi leur soutien à la lutte armée¹⁴.
- 11 L'effervescence politique est aussi perceptible dans le contenu de la production culturelle au sens large. Ce d'autant que Beyrouth attire les exilés arabes de tous bords dont l'affluence accompagne par vagues les crises et durcissements auxquels sont en proie les régimes arabes voisins¹⁵. Cette présence arabe plurielle¹⁶ fortement politisée stimule, entre autres, le secteur éditorial libanais. Ce dernier, assumant pleinement son rôle d'intermédiaire entre auteurs et public, devient « un vecteur important des débats idéologiques constituant Beyrouth comme un creuset de la production intellectuelle arabe¹⁷. » Voyant dans ce secteur un moyen efficace d'élargir leurs réseaux d'influence, les organisations partisans d'obédiences variées font de l'édition l'outil privilégié de leur propagande.

- 12 La multiplication des revues culturelles et leur contenu témoignent aussi de l'emprise de la politique sur le champ culturel. La surdétermination des options esthétiques par les clivages idéologiques se renforce au fur et à mesure qu'augmentent les tensions sur le territoire. Elle affecte d'autant plus les arts « nouveaux » que ceux-ci attirent, dans leur quête d'autonomie¹⁸, de nouveaux entrants dans le champ de production culturelle.

Options idéologiques et arts scéniques

- 13 La scène libanaise accueille des pratiques nouvelles, d'ores et déjà acquises à la « cause révolutionnaire ». C'est l'âge d'or du théâtre et de la chanson politiques. Même si, selon l'artiste libanais Abidou Basha, « le désir d'expression est alors plus important que sa forme¹⁹ », la recherche esthétique reste un enjeu au sein du champ de production artistique. En effet, selon une logique propre aux champs artistiques, on constate que malgré la prégnance de la politique dans le domaine de l'art, les prises de position des artistes continuent d'obéir « à des logiques qui n'ont pas la politique pour seul principe²⁰ ». Au Liban, « l'émergence de la chanson politique²¹ » reflète bien cet engouement pour la politisation des arts ; ce genre musical est d'ailleurs organiquement lié au mouvement théâtral.

Ziyad Rahbani dans *Nazil al-surūr* (1974).



© Dār al-mukhtarāt.

- 14 Ainsi, Abidou Basha situe la naissance de la chanson politique en 1971, année qui voit la création de deux pièces au cours desquelles seront diffusées des chansons à contenu politique. Il s'agit de l'adaptation de *La résistant ascension d'Arturo Ui* de Bertolt Brecht par le metteur en scène Jalal Khoury et de la pièce *Majdalūn* (1969), créée par l'Atelier dramatique de Beyrouth (*muhtaraf Bayrūt li-l-masrah*)²². Abidou Basha, Paul Matar, Sami Hawat et Marcel Khalifeh, interprètes ou compositeurs de ce genre musical nouveau,

accompagnent (à des degrés différents) l'évolution des deux formes d'art. Ziyad Rahbani, quant à lui, compose de nombreuses chansons pour ses propres pièces avant de s'affirmer plus clairement dans cette mouvance avec l'album *Anā mush kāfir* (*Je ne suis pas un mécréant*, 1985).

- 15 Enfin, chansonniers et hommes de théâtre partagent un certain nombre de principes. D'une part, leur pratique de l'art participe clairement d'un projet politique. D'autre part, leur volonté de rupture avec le mode de production dominant se cristallise dans un effort de création collective. Cette dernière s'avère fondamentale dans le processus de politisation des deux pratiques artistiques. Elle répond au besoin prioritaire de contrecarrer la culture de masse assimilée aux « formes sur lesquelles s'appuie la bourgeoisie arabe pour distraire le peuple de ses problèmes essentiels » et qui encouragent l'union des classes au détriment de leur lutte²³. Cependant, si dans le cas de la musique, la création collective vise en partie à supplanter le système du vedettariat, dans le cas du théâtre, elle participe d'un processus antérieur et plus complexe de mise en question des principes du théâtre dominant, considéré comme « bourgeois²⁴ ». Le processus de politisation du mouvement théâtral libanais reste donc dans une large mesure passible d'une analyse propre visant à souligner la spécificité de ses enjeux.

Théâtre et politique

- 16 En 1974, dans le mémoire de maîtrise qu'il a consacré au *Théâtre politique au Liban*, Ghassan Salamé soulignait que « la naissance du théâtre libanais est un fait colonial²⁵ ». Le développement du mouvement théâtral libanais prend ainsi rapidement la forme d'une quête identitaire. Celle-ci vouait en quelque sorte le théâtre à se tourner vers la politique. De plus, la convergence de facteurs hétérogènes tels que la recherche d'authenticité et la crise sociale, auxquels s'ajoute le désarroi de la défaite de 1967, affecte profondément sa trajectoire. Au dire du metteur en scène Roger Assaf, cette défaite va paradoxalement « insuffler une nouvelle vie au théâtre libanais²⁶ ».
- 17 À plusieurs égards, la politisation du théâtre libanais est des plus évidentes. En premier lieu, la mise en scène de l'histoire ou de l'actualité permet d'aborder les questions politiques régionales et locales. Dans les deux cas, la fable s'appuie sur des événements et des personnages historiques précis. Cette quête de réalisme est d'autant plus marquée que la quasi-totalité de la production s'inspire des théories brechtiennes visant à établir le théâtre comme moyen d'exploration de la réalité sociale.
- 18 En second lieu, les membres du mouvement théâtral sont pour la plupart affiliés à une organisation politique. Qu'ils soient membres d'une organisation partisane ou simples sympathisants, leur lecture de l'histoire s'en trouve clairement affectée. Au sein de l'Atelier dramatique de Beyrouth, plusieurs acteurs sont ainsi membres du Parti social nationaliste syrien²⁷. Ghassan Salamé note que, dans la mesure où les textes mis en scène par l'Atelier sont élaborés à partir d'un travail d'improvisation collective, ceux-ci sont très certainement sous-tendus par l'idéologie de ce parti. Jalal Khoury, metteur en scène et membre du Parti communiste libanais (PCL), considéré comme « le brechtien orthodoxe », voit quant à lui dans l'application stricte des préceptes du dramaturge allemand un moyen efficace de diffuser une lecture marxiste du conflit israélo-palestinien. Ainsi, dans l'ensemble, la production dramatique reflète des obédiences idéologiques aisément identifiables, cristallisant parfois les querelles auxquelles leurs adeptes prennent part²⁸.

- 19 Enfin, en marge de la production, les interprétations auxquelles se prêtent les œuvres et les mises en scène se font elles aussi l'écho des clivages idéologiques qui structurent le champ intellectuel libanais à cette époque. Comme le montre Ghassan Salamé, la critique soumet les œuvres dramatiques de l'époque à l'examen de leur forme scénique comme à celui de leur contenu politique. L'auteur n'échappe pas lui-même à cette tendance lorsqu'il dénonce chez deux hommes de théâtre « les aspects les plus incontestables de l'idéologie bourgeoise, consistant à nier le progrès historique au profit d'une vague loi de répétition et de récurrence, une vision pessimiste du déroulement de l'histoire [...]»²⁹. »
- 20 Ce contexte de forte politisation a un double impact sur la carrière de Ziyad Rahbani. D'une part, c'est son engagement qui le démarque radicalement de l'héritage des frères Rahbani. D'autre part, en s'affirmant en faveur d'un art politique, il assied sa carrière en tant qu'artiste indépendant dans différents domaines de la production artistique nationale.

Ziyad Rahbani et la production artistique libanaise

Un héritage investi

- 21 Fils de Feyrouz et de 'Assi Rahbani, Ziyad entre très tôt dans le champ artistique libanais, débutant simultanément dans les domaines du théâtre et de la musique. Cette disposition symbolise avant tout l'investissement de son héritage artistique. Son père et son oncle sont tenus pour les précurseurs du genre de l'opérette au Liban et sa première participation à un travail de création trouve naturellement sa place dans la production familiale. Dans la pièce *al-Maḥaṭṭa* (*La Station*, 1973), il joue du piano et est à la fois auteur et compositeur d'une chanson interprétée par Feyrouz, *Sa'alūnī al-nās* (*Les gens m'ont demandé*, 1973). Cependant, son indépendance s'affirme cette même année. À l'âge de 17 ans, il met en scène sa première création, *Sahriyya* (*Petite soirée*, 1973). Malgré sa faible visibilité au sein de la production libanaise, cette pièce constitue son passeport pour le monde de l'art au Liban. D'une part, elle se situe dans la continuité de l'œuvre de sa famille (à l'instar des *Rahabneh*³⁰, l'action se déroule dans un cadre rural et ne semble finalement qu'un prétexte pour une succession de compositions musicales). La pièce lui confère ainsi une parfaite légitimité dans le domaine de l'opérette. D'autre part, la figure de Ziyad y apparaît sous les traits qui seront désormais les siens : à la fois acteur, compositeur et auteur de ses pièces³¹.
- 22 Ce n'est qu'un an plus tard que Ziyad Rahbani fait son entrée sur la scène beyrouthine, lorsque, pour le cinquantième anniversaire de sa fondation, le PCL l'invite à remonter *Sahriyya*. À cette occasion, il mettra aussi en musique un hymne révolutionnaire écrit par Michel Soleiman, *Yā riyāḥ al-sha'b* (*Tempête du peuple*, 1973). Le rôle du parti communiste n'est pas anodin. En offrant une tribune à de nouveaux artistes, il fonctionne comme une instance de consécration parallèle à de nouvelles institutions comme la faculté des Beaux-Arts de l'Université libanaise, fondée en 1965³². Ce rôle légitimateur est plus évident encore dans le domaine de la musique engagée où les entrées ne sont pas alors sanctionnées par des critères de professionnalisme³³. La double inscription de Ziyad Rahbani dans les domaines de la musique et du théâtre lui permet de jouir d'emblée de la reconnaissance symbolique que lui confère son héritage. C'est cependant sa consécration au sein de la production artistique engagée qui lui octroie une légitimité propre qu'il ne cessera dès lors de revendiquer.

Rupture et engagement

- 23 Le deuxième temps qui ponctue l'entrée de Ziyad Rahbani dans le champ théâtral est la création de *Nazil al-surūr* (*La pension du bonheur*, 1974, 1993), moins d'un mois après le cinquantième anniversaire du PCL. C'est avec cette pièce qu'il consomme sa rupture avec l'œuvre théâtrale de ses parents. L'espace dramatique n'est plus rural mais urbain et bien que l'auteur ne précise pas le lieu de l'action, le spectateur reconnaît Beyrouth dès la scène d'exposition : une communication téléphonique fait part de la tenue d'une grève, les manifestations d'étudiants sont évoquées par recours aux bruitages et aux cris qui parviennent de la rue. La musique reste une composante importante du langage de l'auteur, mais elle ne perturbe pas la cohérence de la fable comme c'est le cas dans les *Rahabneh* et dans *Sahriyya*. Cependant, c'est surtout la satire de l'œuvre de ses parents dont on trouve les traces dès *Nazil al-surūr* qui marque la rupture. Elle révèle une tension avec la vision idyllique que les Rahbani présentent traditionnellement du patrimoine libanais. Cette critique allusive n'est dévoilée qu'à la fin de l'œuvre, mais n'en reste pas moins caractéristique de l'effort de distinction dont Ziyad Rahbani fait preuve en ce début de carrière³⁴. Par ailleurs, cette œuvre concrétise scéniquement les orientations politiques de Ziyad Rahbani. La trame entretient un rapport direct avec l'actualité et présente les aspects contradictoires des modalités de l'engagement révolutionnaire et des attentes de la population. Avec *Nazil al-surūr*, Ziyad s'ancre définitivement dans l'univers de la production artistique engagée.
- 24 Son engagement ne se matérialise pas uniquement dans sa pratique du théâtre. Un an après le déclenchement de la guerre civile, il s'établit à l'ouest de la capitale, en réaction à la chute du camp palestinien de Tall al-Za'tar en 1976³⁵. Ce nouvel ancrage géographique, dans une région où les organisations libanaises de gauche prédominent politiquement, est marqué par sa participation à une soirée musicale du West-hall, à l'Université américaine de Beyrouth. Cet événement réunit la plupart des artistes engagés auprès des organisations de gauche. La participation de Ziyad Rahbani, parce qu'elle représente « le mariage du positionnement politique avec la posture artistique et culturelle³⁶ », suscite l'enthousiasme des participants. En outre, « le passage du fils de 'Assi Rahbani et de Feyrouz du côté "pro-palestinien" confère une sorte de légitimité au Mouvement national³⁷ », contredisant notamment la thèse, soutenue par la droite chrétienne, d'un conflit réduit à une bataille entre Libanais et Palestiniens.
- 25 Au cours de l'été 1976, Ziyad Rahbani débute la diffusion d'une émission de radio, *Ba'dnā ṭ ayyibīn... qul Allah ! (Dieu soit loué, nous sommes toujours en vie !)*, 1976), en collaboration avec le cinéaste Jean Chamoun. L'audience déborde largement l'ouest de la capitale et le programme est écouté quotidiennement par une grande partie de la population beyrouthine. Au cours de l'émission, Ziyad Rahbani et Jean Chamoun commentent l'actualité à travers des sketches corrosifs et fustigent tous les acteurs de la vie politique. De nombreux intellectuels et artistes sont aussi la cible de leurs sarcasmes. Ils sont généralement accusés de ne pas adhérer aux principes révolutionnaires ou d'être en contradiction avec ceux-ci, soit qu'ils mènent un mode de vie « bourgeois », soit que leur pratique de l'art ne s'adresse qu'à une élite, soit encore qu'ils aient quitté le pays au cours de la guerre civile³⁸. Par contraste, cette dernière accusation octroie une forme de supériorité morale à Ziyad. Fadi Abdo Bardawil précise qu'à travers ses attaques répétées contre les acteurs des différents sous-champs du théâtre transparaissent en filigrane les

caractéristiques de l'artiste engagé qui délimitent en retour sa propre position au sein du champ artistique³⁹. La diffusion de ce programme aura pour conséquence notable l'élargissement considérable de l'audience de Ziyad Rahbani, cette dernière s'affranchissant peu à peu de toute appartenance communautaire et obédience politique.

Le reflet d'une époque

- 26 En adéquation avec les attentes des milieux intellectuels et artistiques engagés de l'époque, l'engagement politique et la conception de l'art de Ziyad Rahbani participent à une logique de renversement des valeurs dominantes dans les domaines du spectacle.
- 27 Son souci de représenter la réalité sociale procède clairement d'une réflexion sur ce qu'on appelle la « réalité vécue⁴⁰ ». C'est alors une composante essentielle de la production artistique engagée qui est l'objet de recherches concernant la portée de son utilisation dans les différentes disciplines artistiques. La troupe du Hakawâtî, par exemple, insiste dans son manifeste sur le fait que le sujet des créations doit « s'appuyer avec précision sur une réalité vécue, connue soit par l'expérience, soit grâce à des entretiens, soit encore par la recherche de documents⁴¹ ». Pour Ziyad Rahbani, cette « réalité vécue » est une source d'inspiration primordiale : l'attaque de la Bank of America lui a inspiré la trame de *Nazil al-surūr* et le « snack-bar » de *Bi-l-nisba la-bokrā shū ? (Et pour demain alors ?)*, 1978, 1993) évoque étrangement son environnement professionnel lorsqu'il travaillait comme pianiste dans différents bars de la capitale. Elle transparait également chez lui à travers l'emploi d'un dialecte stylisé dont il puise le lexique dans les conversations quotidiennes.
- 28 Par ailleurs, son refus de travailler avec des acteurs professionnels participe d'un rejet généralisé du régime de production commercial qui s'appuie sur le vedettariat. En outre, les membres de ses projets de création font avec lui de nombreux efforts pour parvenir à réduire le prix des places de manière à toucher un large public⁴². Ces préoccupations sont alors centrales pour les artistes engagés et la distance que ces derniers prennent avec les logiques économiques devient une preuve de leur engagement.
- 29 Enfin, l'accueil bienveillant de la critique spécialisée n'est certainement pas étranger à un certain nombre de valeurs que l'auteur partage avec celle-ci et parmi lesquelles se trouve la place centrale accordée au texte. *Nazil al-surūr* est ainsi l'objet de nombreux articles dans la presse libanaise. Si les critiques sont partagés sur son contenu politique, sa « qualité » est en revanche largement saluée⁴³. Issam Mahfouz, écrivain de théâtre et critique, voit en elle « la confirmation d'un nouveau talent⁴⁴ ». Il est intéressant de relever à cet égard la position marginale qu'occupe l'écrivain de théâtre au sein du champ théâtral libanais.
- 30 Sans que soit remise en cause l'importance du texte, les membres du mouvement théâtral ne conçoivent que rarement sa production comme le fruit d'un travail littéraire. Pour le metteur en scène Roger Assaf par exemple, la composition du texte est « une part inséparable de la création théâtrale, il ne la précède donc pas⁴⁵ ». Dans cette perspective, l'écriture dramatique perd clairement son caractère littéraire. Par ailleurs, en arabe, l'écrit et l'oral sont clairement distingués. Si d'un côté l'arabe littéraire se prête mal à la spontanéité que requiert la scène, de l'autre, le dialecte est globalement déprécié d'un point de vue littéraire. Face à cette contradiction, les hommes de théâtre libanais adoptent différentes postures. La création collective, basée sur un travail d'improvisation et à laquelle Ziyad Rahbani s'oppose, est l'une des options retenues. Dans ce cas, le travail de l'écrivain de théâtre se réduit souvent à la fixation par écrit du travail collectif

d'improvisation⁴⁶. A *contrario* et en marge de la création, le statut d'auteur de théâtre confère une légitimité accrue dans le cadre de la critique. Ainsi, au vu du rôle fondamental que Ziyad Rahbani accorde à l'auteur dans la composition de l'œuvre, on peut comprendre que celui-ci ait été l'objet d'un investissement particulier de la part de ceux qui voyaient dans l'écriture du texte le fondement de la création théâtrale.

- 31 De nombreuses caractéristiques démarquent pourtant cet auteur de l'« avant-garde » théâtrale.

Une position ambiguë dans le champ théâtral

Origines sociales et formation théâtrale

- 32 Contrairement à la plupart des hommes de théâtre libanais, Ziyad Rahbani n'a pas suivi d'études universitaires. Il a passé sa scolarité à Notre-Dame de Joumhour, dont les rangs sont essentiellement constitués d'élèves de la haute bourgeoisie chrétienne et francophone. La famille Rahbani, poussée par le succès phénoménal de Feyrouz et des *Rahabneh*, est en situation d'ascension sociale, mais reste de souche modeste⁴⁷. Ziyad Rahbani est alors l'un des rares élèves dont la langue maternelle est l'arabe, ce qui le marginalise aux yeux des élèves et du corps enseignant, d'autant plus qu'il ne cache pas ses ambitions musicales. Son isolement à l'école ainsi que celui qu'il vit au sein du foyer familial le poussent très tôt à quitter la maison pour travailler en tant que pianiste dans différents bars de Beyrouth. Il n'obtient pas son baccalauréat. Cette situation de « dissonance⁴⁸ » vécue dans le milieu scolaire n'est sans doute pas étrangère aux dispositions précoces qu'il développe à l'égard de l'engagement politique. Agnès Favier signale, à propos des « logiques de l'engagement », que la « dissonance » offre « des nouvelles représentations du monde qui, en tension avec les valeurs véhiculées dans le milieu familial, créent des situations de traumatisme ou d'injustice. Ces nouvelles situations nécessitent en retour d'apporter des réponses et de faire des choix, voire engendrent des accommodements ou des ruptures avec d'anciennes dispositions⁴⁹. » Les débuts de Ziyad Rahbani sur la scène libanaise sont, à partir de *Nazil al-surūr*, ponctués d'entretiens dans la presse qui révèlent ses tensions avec le milieu familial et le milieu scolaire⁵⁰.
- 33 Ziyad Rahbani n'a pas non plus suivi de formation théâtrale. Or, dans le courant des années 1970, le mouvement théâtral est en pleine structuration. À l'initiative de la première génération d'hommes de théâtre, le mouvement se dote en effet d'institutions, publiques et privées, destinées à la formation d'une nouvelle génération de praticiens. De fait, les nouveaux entrants dans le monde du théâtre sont tous issus de centres de formation locaux ou étrangers. Ils ont ainsi acquis au cours de leur formation une culture particulière, liée aux conventions professionnelles du théâtre⁵¹, aisément identifiable à leurs références théoriques.

Ziyad Rahbani dans *Bi-l-nisba la-bokrā shū*?(1978).



© Dār al-mukhtarāt.

- 34 *A contrario*, Ziyad Rahbani dénie à son travail de création toute référence théorique. L'auteur réplique régulièrement que son seul bagage en la matière se résume à un ouvrage de Stanislavski et que sa connaissance de Brecht ne se fonde que sur la lecture d'articles et dossiers publiés dans la presse. Il dément ainsi toute tentative d'application des procédés de la distanciation brechtienne dans son œuvre⁵². En outre, sa conception de l'écriture dramatique est aussi problématique. Il déclare en effet que l'écriture du texte ne commence chez lui qu'après la mise en place du décor, étape qui lui permet d'évaluer avec précision la longueur des phrases qu'il compose⁵³. Aux yeux des metteurs en scène libanais, les « ficelles » dont use Ziyad Rahbani pour monter ses pièces sont pour le moins « discutables tant elles paraissent rudimentaires au point de vue scénographique⁵⁴. » En ce sens, il fait figure d'anti-théoricien au sein du mouvement théâtral libanais, ce qui le place en nette opposition par rapport à l'« avant-garde ».

En opposition avec l'« avant-garde »

- 35 La naissance puis l'évolution d'un « théâtre d'art » au Liban se sont essentiellement appuyées sur la figure du metteur en scène et, dès les débuts du mouvement, on constate la quasi-absence d'auteurs dramatiques dans la production scénique. Le rapport des hommes de théâtre aux formes d'arts consacrées – essentiellement la poésie et la littérature – est alors ambivalent. Bien que le texte maintienne le lien entre l'art dramatique et la création littéraire, ce sont les procédés scéniques qui sont retenus comme critères spécifiques d'appréciation de la création théâtrale. Même si les enjeux de l'autonomisation de cet art nouveau sont forts, face à la littérature notamment, ce phénomène ne saurait être entendu uniquement comme le fruit d'une stratégie de distinction des nouveaux entrants qu'incarnent les hommes de théâtre dans le champ culturel ; le primat de la scène résulte aussi de la convergence de différents facteurs liés à la fois à une évolution du champ littéraire national et à celle des conceptions de la dramaturgie en Europe.

- 36 Sur le plan local et en prolongement de la « révolution structurelle » du champ littéraire⁵⁵, on observe l'intérêt croissant des hommes de lettres libanais pour le théâtre. Celui-ci se cristallise notamment dans un effort de traduction du répertoire dramatique occidental. Cet effort se double de la volonté d'adapter l'arabe littéraire aux exigences de la scène et, à travers elle, au public⁵⁶. À cette fin, on œuvre à une forme d'« oralisation » de la langue littéraire, soit par allègements syntaxiques, soit par rapprochement avec le dialecte, soit encore par la « libanisation » des œuvres adaptées⁵⁷. La mise en œuvre de ces divers procédés illustre clairement le nouvel intérêt des hommes de lettres libanais pour la pratique de la scène.
- 37 La primauté accordée à la scène doit également être appréhendée dans une évolution globale du répertoire contemporain. Dès ses débuts, le théâtre libanais côtoie un ensemble de textes et de théories liés aux transformations du théâtre européen⁵⁸. Ce dernier est confronté, depuis le début des années 1950, à « une crise de la littérature théâtrale⁵⁹ ». Depuis l'apparition du théâtre de l'absurde en tant que genre (contenu et forme), l'intervention massive du discours didascalique signale la conscience chez les auteurs de théâtre de l'importance de ce qui échappe à la parole. En ce sens, ces textes contemporains au contenu visuel explicite éloignent le texte théâtral de sa définition classique de « poème dramatique » et le posent d'emblée comme partition pour la représentation⁶⁰. La découverte des écrits d'Artaud et de Brecht concourt également à relativiser l'importance du texte.
- 38 La convergence de ces facteurs contribue donc à assurer la prédominance du metteur en scène au sein du mouvement théâtral libanais et, lorsque Ziyad Rahbani affirme la prééminence du texte, déniait tout rôle à la mise en scène, qu'il décrit dans son théâtre comme une « exécution littérale du texte⁶¹ », il se place bien à contre-courant de ce mouvement. Sa marginalité est encore renforcée par son respect des principes de la dramaturgie classique, liés à la scène à l'italienne, comme la règle des trois unités. Toutes les recherches menées dans le cadre du mouvement théâtral visent justement à mettre en cause ces règles considérées comme des principes réactionnaires et bourgeois suscitant la passivité du public.

Personnage public et notoriété

- 39 Ziyad Rahbani se distingue encore des pratiques en vogue dans le champ théâtral libanais par une visibilité inhabituelle dans l'espace des productions culturelles, et ce d'autant que sa notoriété s'appuie sur des principes de reconnaissance et de diffusion étrangers au monde du théâtre.
- 40 Ainsi, la diffusion de l'émission *Ba'dnā ṭayyibīn... qul Allah!* a un impact retentissant sur le public. Outre cette émission, ses interventions répétées sur les ondes ont perpétué et renforcé son rapport de proximité avec une frange importante de la population libanaise, notamment parmi la jeunesse⁶². Au cours de sa carrière, Ziyad n'a jamais cessé de composer⁶³, ce qui a naturellement favorisé sa reconnaissance par un public large.
- 41 Dans le domaine du théâtre, la réduction de son langage dramatique à un travail sur le texte, parce qu'elle a rendu possible l'enregistrement de ses pièces puis leur diffusion sur support audio, a largement favorisé la connaissance de son œuvre auprès d'un public étranger à la fréquentation des salles de théâtre. Notons que ces enregistrements s'opposent aussi radicalement à la conception répandue de l'œuvre d'art rare, parce que

non stockable et non reproductible⁶⁴, conception implicitement accréditée au Liban par la primauté accordée à la recherche scénique, éphémère par essence.

- 42 La diversité de ses compétences et sa très large audience le poussent vers une forme de consécration proche de celle du vedettariat. Cela peut paraître paradoxal, car, comme on l'a vu, Ziyad Rahbani tente de s'opposer à ce système. D'une part, en tant qu'auteur, compositeur et comédien, il est toujours au premier plan dans ses créations théâtrales et y incarne d'ailleurs systématiquement le premier rôle. Ziyad Rahbani a de fait créé son propre public et c'est généralement le talent de l'auteur-comédien que l'on vient applaudir au théâtre⁶⁵. D'autre part, à l'instar des formes dramatiques les moins consacrées dans le champ, le succès du théâtre de Ziyad Rahbani doit beaucoup à la popularité des personnages simples et sans instruction qu'il incarne. Les hiatus qu'engendre leur incapacité à saisir pleinement les enjeux des situations dans lesquelles ils sont pris ont un potentiel comique aisément exploitable. Certains ont ainsi pu le comparer à Buster Keaton⁶⁶. Ce type de procédés rapproche immanquablement ses œuvres du théâtre commercial des Chansonniers ou encore de celui du Théâtre national et de sa vedette Chouchou⁶⁷.
- 43 Enfin, l'opposition récurrente dans ses pièces entre le bon sens populaire et la finesse de l'instruction relève finalement du poncif. Sous l'emphase, c'est toujours la vacuité du discours qui ressort avec éclat. La figure de l'intellectuel – soit un politicien (*Nazil al-surūr*, *Film amīrkī ṭawīl*⁶⁸), soit un poète (*Bi-l-nisba la-bokrā shū ?*), soit encore un journaliste (*Shī fāshil*) – est ainsi systématiquement opposée aux personnages naïfs et ingénus qu'incarne l'auteur. Sans vouloir dénier à cette constante sa dimension critique et politique, l'opposition permanente de ces deux types de personnage reflète de manière troublante la trajectoire professionnelle de l'auteur et peut enfin traduire « les tensions intériorisées de sa position sociale⁶⁹ ». Il ne s'agit pas pour autant de dénier à ses pièces leur portée critique, ni de porter atteinte à l'acuité des analyses de l'auteur, en ne voyant dans ces dernières qu'un reflet de sa trajectoire sociale. Mais le déplacement du point de vue critique permet de situer la spécificité de l'œuvre ailleurs, au carrefour entre l'état transitoire du champ théâtral libanais et les dispositions sociales de l'auteur, et ainsi de mieux comprendre la place exceptionnelle et paradoxale que son théâtre occupe dans l'histoire du mouvement théâtral libanais.
- 44 Ainsi, malgré l'ascension sociale de la famille Rahbani, l'échec scolaire de Ziyad interrompt le processus par lequel il serait passé du statut d'artiste à celui de lettré ou d'intellectuel, rang dont la majorité des hommes de théâtre sont gratifiés, si l'on juge de leur niveau d'instruction (diplômes universitaires élevés) et de leur production écrite (publiée sous forme d'ouvrages ou dans des revues littéraires ou scientifiques de prestige). Son public ne s'y trompe pas lorsqu'il voit dans les personnages qu'il incarne le reflet de sa propre personnalité⁷⁰. Il n'est par ailleurs pas un entretien où l'ambiguïté de son statut ne transparaisse : reconnu pour l'importance de son œuvre théâtrale au cours de la guerre, il dénie systématiquement toute compétence théorique dans le domaine du théâtre. Jouissant d'une notoriété aussi exceptionnelle que relative, son statut d'artiste l'attire parfois, mais toujours à son corps défendant, vers les sphères culturelles les plus élevées.

Conclusion

- 45 Observer la carrière artistique de Ziyad Rahbani présente certains avantages. Celle-ci nous éclaire tout d'abord sur les liens spécifiques qui unissent le théâtre et la chanson au cours de cette période. On observe une communauté de pratique qui unit les deux arts, renforcée par le partage de valeurs éthiques et idéologiques qui se cristallisent dans une aspiration à renverser le mode de production artistique de masse.
- 46 La position ambiguë de cet artiste au sein du champ théâtral reflète, en outre, un état bien précis du mouvement théâtral. D'une part, la quête identitaire à laquelle semblait voué le théâtre libanais atteint son apogée lorsque Ziyad Rahbani apparaît sur la scène. L'interrogation de la réalité sociale emprunte des voies novatrices et les réflexions que suscite l'adaptation des concepts de la dramaturgie occidentale moderne à la réalité libanaise ou arabe aboutissent à des expérimentations fructueuses qui donnent ses lettres de noblesses au théâtre libanais. D'autre part, au cours de cette phase de structuration, le mouvement voit aussi la création d'institutions propres au théâtre. Le travail de délimitation de l'activité théâtrale est cependant interrompu par la crise sociale et politique qui agite le Liban et les institutions se voient parfois concurrencées par des organisations politiques. Cette période de transition rend ainsi possible l'entrée et la consécration d'artistes non professionnels, tels que Ziyad Rahbani, dans le champ théâtral.
- 47 Par ailleurs, l'étude de la trajectoire professionnelle des artistes libanais montre qu'au cours de cette période, l'engagement politique est un facteur d'intégration au champ artistique. Pour Ziyad Rahbani, celui-ci marque aussi une rupture avec le langage dramatique familial et favorise son apparition en tant qu'acteur indépendant sur la scène libanaise. Son engagement politique a plusieurs dimensions. Dans le domaine de l'art, il transparaît dans ce que Fadi Abdo Bardawil appelle « les manifestations du politique dans la vie de tous les jours⁷¹ » et participe d'une réflexion globale des milieux artistiques et intellectuels sur la « réalité vécue ». Dans la vie publique, ses prises de position en faveur du parti communiste et son installation à l'ouest de la capitale ont un impact certain sur la perception que le public a de l'artiste. Cependant, si l'engagement politique facilite l'intégration au monde de l'art, le champ artistique n'en reste pas moins traversé par des clivages esthétiques. Ces derniers, pour leur part, se révéleront un facteur de la marginalisation de Ziyad Rahbani dans le domaine du théâtre. Sa situation paradoxale et son discrédit sur le plan théâtral sont exemplaires de la contradiction inhérente entre avant-gardisme esthète et avant-gardisme politique décrite par Nathalie Heinich⁷².
- 48 Ce positionnement artistique ambivalent engendre des effets paradoxaux. Malgré son rejet de l'héritage théâtral de ses parents, il est parfois considéré comme leur plus digne héritier⁷³. Par ailleurs, si son dédain affiché pour l'esthétique de la scène le marginalise dans le milieu du théâtre, la place centrale qu'il accorde à ses textes et leur enregistrement ont permis une diffusion de son œuvre tout à fait inhabituelle dans la production dramatique libanaise. Ainsi, non seulement le public a découvert et continue de découvrir Ziyad à travers son théâtre, mais ce dernier est en passe d'entrer dans le « répertoire national ». En effet, la quête d'identité et d'authenticité du mouvement théâtral libanais ayant rapidement détourné ce dernier du texte de théâtre pour le pousser à se consacrer à l'innovation scénique, le théâtre libanais souffre aujourd'hui d'une carence évidente. S'il existe bien un fonds commun d'œuvres dramatiques, il est

largement méconnu du public et délaissé par les troupes et les metteurs en scène contemporains. En revanche, l'œuvre de Ziyad Rahbani se transmet d'une génération à l'autre et une référence, même furtive, à l'une de ses pièces souligne toujours la complicité des connaisseurs. De jeunes metteurs en scène revendiquent aujourd'hui son héritage et ses pièces sont régulièrement remises en scène à l'initiative de troupes d'amateurs ou dans le cadre d'activités scolaires. La transmission de l'œuvre sur support audio est cependant problématique. L'enregistrement fixe en effet une part non négligeable d'éléments scéniques (diction, rythme des pièces, musique et passages chantés interprétés sur scène) et pose notamment le problème du manque d'autonomie des textes par rapport à leur représentation d'origine et à la personnalité de l'auteur-comédien.

BIBLIOGRAPHIE

- ABOU MOURAD N., 2003 : *al-Masraḥ al-lubnānī fī al-qarn al-‘ashrīn* (Le théâtre libanais au XX^e siècle), Beyrouth.
- ASSAF R., 1984 : *al-Masraḥa, aqni‘at al-madīna* (La théâtralité, les masques de la villes), Beyrouth, Dār al-muthallath li-l-taṣmīm wa al-ṭibā‘a wa al-nashr.
- ASSAF R., 2000 : *Les multiples naissances du Théâtre libanais* (<http://www.alba.edu/AR/fr/theatrelibanais.html>).
- BARDAWIL F.-A., 2002 : *Art, War & Inheritance: The aesthetics & politics of Ziyad Rahbani*, American University of Beirut.
- BASHA A., 2005 : *Mawt mudīr masraḥ, Dhākira fī “al-ughniya al-siyāsiyya”* (Mort d'un directeur de théâtre, souvenir de « la chanson politique »), Dār al-ādāb.
- Bayān masraḥ al-Ḥakawātī* (Manifeste de la troupe du Hakawâtī), dans *al-Ḥayāt al-masraḥiyya*, n° 9, été 1979.
- BECKER H. S., 1988 : *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- BOLTANSKI L., 1982 : *Les cadres, la formation d'un groupe social*, Paris, Éditions de Minuit.
- BOURDIEU P., 1992 : *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- DAKROUB M. ET SAAD S., 1986 : « Ḥiwār ma‘a Ziyād al-Raḥbānī ḥawla masīratihī al-masraḥiyya : fī al-‘alaqa bayn al-fann wa al-mawqif al-siyāsī » (Entretien avec Ziyad Rahbani autour de son langage dramatique : de la relation entre l'art et le positionnement politique), *al-Ṭarīq*, Beyrouth, n° 1, février.
- FAVIER A., 2004 : *Logiques de l'engagement et modes de contestation au Liban. Genèse et éclatement d'une génération de militants intellectuels (1958-1975)*, Thèse de science politique, sous la direction de Yves Schemeil, Université Paul Cézanne - Aix-Marseille III.
- HAWFAR (AL-) N., 1980 : « Nadwa ma‘a firqat Ziyād al-Raḥbānī » (Rencontre avec la troupe de Ziyad Rahbani), *al-Ḥayāt al-masraḥiyya*, n° 14, automne, p. 86-99.

- KAMAL ABOU GHAYDA S., 2002 : *Analyzing the Ziyad Rahbani Phenomenon Through Fan Discourse*, American University of Beirut.
- KASSIR S., 1994 : *La guerre du Liban. De la dissension nationale au conflit régional*, Beyrouth, Karthala-Cermoc.
- KASSIR S., 1997 : « La république familiale », *L'Orient-Express*, n° 24, novembre.
- KHOURY J., 1999 : « Le théâtre arabe entre le *ṣarab* oriental et le drame conflictuel », *Travaux et jours*, 64, automne, p. 91-95.
- MAHFOUZ I., 1974 : « Ziyād al-Raḥbānī fi Nazil al-surūr, ta'akkadat mawhiba jadīda » (Ziyad Rahbani dans *Nazil al-surūr*, un nouveau talent confirmé), *al-Nahār*, 20 novembre.
- MARY P., 2006 : « Le cinéma de Jacques Tati et la politique des auteurs », *ARSS*, 161-162, p. 42-65.
- MERMIER F., 2005 : *Le livre et la ville. Beyrouth et l'édition arabe*, Arles, Actes Sud/Sindbad, coll. Hommes et sociétés.
- MOULIN R., 1995 : « La genèse de la rareté artistique », dans R. Moulin (éd.), *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, p. 161-191.
- PICARD É., 1988 : *Liban, État de discorde. Des fondations aux guerres fratricides*, Paris, Flammarion.
- PICAUDOU N., *La déchirure libanaise*, Bruxelles, Éditions Complexes, coll. Questions au XX^e siècle, 1989.
- PROUST S., 2001 : « Une nouvelle figure de l'artiste, le metteur en scène de théâtre », *Sociologie du travail*, vol. 43, n° 4, p. 471-489.
- SALAMÉ Gh., 1974 : *Le théâtre politique au Liban (1968-1974)*, Beyrouth, Dar el-Mashrek éditeurs, Publications du centre culturel universitaire, coll. Hommes et sociétés du Proche-Orient, 7.
- SAPIRO G., 1999 : *La guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard.
- TRABOULSI F., 1993 : « Le phénomène Ziyad Rahbani », *Méditerranées*, 5, p. 115-118.
- ZARAGOZA G., 2005 : « Le statut du texte théâtral », dans G. Zaragoza et al. (éd.), *Études théâtrales*, Paris, PUF, coll. Quadrige.

Pièces et œuvres citées

Atelier dramatique de Beyrouth

Majdalūn, 1969, publiée sans date et sans maison d'édition.

Jalal Khoury

Wayzmānū, Bin Ghūrūn wa Shurakāhu, 1968, non publiée.

Issam Mahfouz

al-Qatl, Beyrouth, Dār al-fikr al-jadīd, 1968.

Les frères Rahbani

al-Maḥaṭṭa, 1973, in 'Āsī wa Maṣṣūr al-Raḥbānī, *al-a'māl al-masraḥiyya al-kāmila*, Jounieh, Dynamic graphic li-l-ṭibā'a wa al-nashr, 2003 (disponible en CD et DVD).

Ziyad Rahbani

Théâtre

Sahriyya, 1973, non publiée (disponible en CD et DVD).

Nazil al-surūr, 1974, Beyrouth, Dār al-mukhtarāt, 1993 (disponible en CD).

Bi-l-nisba la-bokrā shū ?, 1978, Beyrouth, Dār al-mukhtarāt, 1993 (disponible en CD).

Film amīrki ṭawīl, 1980, Beyrouth, Dār al-mukhtarāt, 1993 (disponible en CD).

Shī fāshil, 1982, Beyrouth, Dār al-mukhtarāt, 1993 (disponible en CD).

Bi-khusūs al-karāma wa al-sha'b al-'anīd, 1993, non publiée (disponible en CD et DVD).

Law la fuṣḥat al-amal, 1994, non publiée, (disponible en CD et DVD).

Radio (disponibles en CD)

Ba'dnā ṭayyibīn... qul Allah !, 1976. L'intégralité de l'émission est accessible sur le site « alMashriq » (<http://almashriq.hiof.no/lebanon/700/780/ziad-rahbani/baadna-taybeen/index.html>)

al-'aql zīna (*La raison est un luxe*), 1986.

Shī tābī' li-shī tābī' shī (*La suite de la suite*), 1987.

Musique

Bi-l-afraḥ (album, 1977).

Anā mush kāfir (album, 1985).

Hudū' nisbī (album, 1985).

Bimā enno (album, 1995).

Monodose (album avec Salma, 2001).

Ma'lūmāt akīda (album avec Latifa, 2006)

Avec Feyrouz

Waḥḍun (album, 1979)

Ma'rīftī fik (album, 1985)

Kīfak enta (album, 1991)

Ilā 'Āsī (album, 1995)

Mish Kāyen heik tkūn (album, 1999)

Walā kif (album, 2002)

NOTES

1. KAMAL ABOU GHAYDA 2002.
2. Connu en Occident sous le nom de *ta'ziyeh*, emprunté au Persan. Voir l'article de Sabrina Mervin dans ce volume.
3. KHOURY 1999, p. 91.
4. C'est cependant en Égypte que le théâtre connaîtra son essor jusqu'au début du xxe siècle. Cet essor s'explique essentiellement par deux facteurs : d'une part, la place privilégiée qu'accorde le Khédivé Ismaïl à la culture occidentale, concrétisée notamment par sa commande à Verdi d'une œuvre (*Aïda*) interprétée en 1869 à l'occasion de l'inauguration de l'Opéra du Caire ; d'autre part, les comédiens et artistes fuyant les restrictions (voire persécutions dans le cas de Abû-Khalîl Qabbânî) auxquelles il étaient sujets à Beyrouth et Damas trouvent refuge au Caire et apportent avec eux leurs conceptions du théâtre.
5. Cette dénomination, traduite de l'arabe (*al-Ḥarakat al-masrahîyya*), désigne aujourd'hui une production dramatique dans son ensemble (sans considération de genre ni d'époque). L'expression n'en reste pas moins fortement liée au contexte libanais des années 1960, à la naissance d'un « théâtre d'art » au Liban. C'est à cette première occurrence que nous nous référons dans l'article.
6. PROUST 2001, p. 472.
7. BOLTANSKI 1982, p. 52.
8. Il s'agit de *Bi khuṣūṣ al-karāma wa al-sha'b al-'anîd* (*De la dignité et du peuple têtue*, 1993, non publiée) et *Law lā fushat al-amal* (*Si ce n'est une lueur d'espoir*, 1994, non publiée).
9. LAHIRE 2006, p. 11.
10. FAVIER 2004.
11. Défaite des armées arabes face à Israël en 1967.
12. PICAUDOU 1989, p. 128.
13. La pièce *Nazil as-surūr* (*La Pension du bonheur*, 1974, 1993) s'inspire de la prise d'otages de la Bank of America en 1974 : Dakroub et Saad 1982. Le commando justifie alors son action par la « nécessité de l'expropriation prolétarienne ».
14. Ce sera notamment le cas de Roger Assaf (acteur et metteur en scène) et de Élias Khoury (écrivain). Sur le lien entre la radicalisation des pratiques militantes et l'instabilité des organisations partisans, voir FAVIER 2004, p. 320.
15. PICARD 1988.
16. La diversité des populations arabes de Beyrouth transparaît tant dans le nombre de nationalités qui s'y côtoient que dans l'hétérogénéité des profils qu'elles drainent dans leur sillage.
17. MERMIER 2005, p. 57.
18. Pierre Bourdieu définit le champ comme un microcosme régi par des règles et des enjeux propres, irréductibles à ceux des autres champs. Un champ reste cependant soumis à des contraintes qui lui sont étrangères, exercées par des champs englobants ou concurrents tels que ceux du pouvoir politique ou économique. C'est à ces derniers que renvoie la notion d'autonomie. L'enjeu spécifique qui caractérise l'autonomie du champ culturel réside dans la rémunération symbolique que constitue la reconnaissance des pairs, ce qui permet au sociologue de dire que le champ culturel se présente comme un « monde économique renversé » dans lequel les gratifications matérielles peuvent être perçues comme un rapprochement avec des valeurs étrangères au champ (art commercial) et où, par conséquent, « ceux qui y entrent ont intérêt au désintéressement », BOURDIEU 1992, p. 353.

19. BASHA 2005, p. 34. Abidou Basha est un artiste libanais dont l'engagement débute au tournant des décennies 1970 et 1980. L'expérience qu'il relate dans son ouvrage *Mort d'un directeur de théâtre* constitue un témoignage important sur les modalités de l'engagement politique des artistes libanais. Il y insiste notamment sur les croyances partagées, les valeurs et les enjeux de la création dans les domaines de la musique et du théâtre ainsi que sur les multiples réseaux militants qui se tissent et organisent les pratiques au cours de cette période.
20. SAPIRO 1999, p. 12.
21. « The rise of the political song », BARDAWIL 2002, p. 18.
22. Basha ajoute que « le lien qui unit la chanson au théâtre remonte aux obsessions de cette étape : la rébellion contre l'appareil à la recherche d'un système [politique] nouveau. » BASHA 2005, p. 30. La pièce de Khoury est montée sous le titre de *Wayzmānū, Bin Ghūryūn wa shurakā'hu* (*Weizmann, Ben Gourion et Cie*, 1968). L'Atelier dramatique de Beyrouth est fondé en 1968 par les comédiens Nidal al-Ashqar et Roger Assaf. Les ambitions affichées sont alors clairement politiques. La représentation de la pièce *Majdalūn* sera interrompue *manu militari* par les autorités et les comédiens arrêtés alors qu'ils tentaient de prolonger la représentation dans un café de la rue Hamra (le Horseshoe).
23. Dans le domaine de la musique, cette critique se fait particulièrement sentir à l'encontre du concept de *tarab* (extase musicale) autour duquel se cristallisent les tensions consécutives aux tentatives de définition des objectifs de la chanson politique. BASHA 2005, p. 73-80.
24. ASSAF 1984 ; SALAMÉ 1974.
25. SALAMÉ 1974, p. 12.
26. ASSAF 2000.
27. Il s'agit de Rida Kibrit et de Nidal al-Ashqar dont le père est l'un des cadres dirigeants du parti.
28. SALAMÉ 1974, p. 89.
29. SALAMÉ 1974, p. 55. Il s'agit du metteur en scène Yaacoub Chedraoui pour la création de *al-Amīr al-aḥmar* (*L'Émir rouge*, 1973) et d'Antoine Ghandour pour sa pièce *Akhwat Chanāy* (*Le fou de Chanay*), montée en 1973 par Berj Vazélian.
30. Nom donné à l'ensemble de l'œuvre des frères Rahbani.
31. Au Liban, Ziyad Rahbani est désigné par son prénom. C'est ce qui le distingue en premier lieu du reste de la famille et indique par ailleurs la perception que le public a de l'artiste : celle d'un artiste populaire. Cette image a de plus été largement diffusée par les médias et constitue encore une des caractéristiques distinctives de l'artiste.
32. La création de la faculté des Beaux-Arts, en 1965, permet entre autres de réguler les entrées dans le champ et devient rapidement un vivier d'acteurs dans lequel puisent les metteurs en scène.
33. Basha signale à plusieurs reprises le rôle de plus en plus imposant que jouent les organisations partisans dans l'encadrement des activités culturelles. Au sujet du PCL, il parle notamment de « la famille des artistes du parti communiste » (*'ā'ilat fannānī al-ḥizb al-shuyū'ī*), BASHA 2005, p. 101.
34. La pièce *Shī fāshil* (*Un échec*, 1982, 1993), constitue le point nodal de sa critique du contenu idéologique des *Rahabneh*.
35. Le siège du camp de Tall al-Za'tar a duré cinquante-deux jours. Sa reddition face aux milices chrétiennes marque la fin de l'époque où, aux yeux de la gauche libanaise, s'était opérée une forme de symbiose libano-palestinienne. « En un sens, dit Samir Kassir, c'était donc l'échec de tout le bouillonnement révolutionnaire des années soixante-dix. » La chute du camp entérine par ailleurs l'hégémonie des milices chrétiennes à l'est de la ville. KASSIR 1994, p. 226.
36. « *Zawāj al-mawqif al-siyāsī min al-mawqif al-fannī wa al-thaqāfī* ». BASHA 2005, p. 22.
37. BARDAWIL 2002, p. 69.

38. Pour une analyse détaillée du contenu de l'émission, voir BARDAWIL 2002, p. 70-86.
39. Il critique simultanément des postures artistiques aussi opposées que celle de Mounir Abou Debs et celle du théâtre des Chansonniers. cf. BARDAWIL 2002, p. 78. Le premier, comédien et metteur en scène, est généralement considéré comme le « père du théâtre libanais ». Son travail expérimental prend dans les années 1970 une tournure mystique rapprochant ses travaux de ceux de Grotowski. À l'encontre de cette tendance qui néglige les attentes du public se trouve le théâtre de cabaret dont les saynètes politiques attirent un public de plus en plus nombreux depuis la création de la première troupe de chansonniers en 1963.
40. En arabe, *al-wāqī' al-mu'āsh*.
41. *Bayān masrah al-Hakawātī*, p. 122. La troupe de théâtre du Hakawātī (en français le Théâtre du Conteur) est fondée en 1977 par le metteur en scène et comédien Roger Assaf. Dans le manifeste que la troupe publie en 1979, on insiste essentiellement sur le refus du théâtre dominant et la recherche de nouvelles formes d'expression dramatique à travers la mise en cause du rapport à la production théâtrale et celle de la relation scène/salle.
42. HAWFAR 1980, p. 91-92.
43. Sur les interprétations contrastées auxquelles a donné lieu *Nazil al-surūr*, voir BARDAWIL 2002, p. 64-68.
44. MAHFOUZ 1974.
45. ASSAF 1984, p. 11.
46. Issam Mahfouz et Henri Hamati, écrivains de théâtre publiés, ont tous deux expérimenté ces procédés d'écriture dans le cadre des activités de la troupe de l'Atelier dramatique de Beyrouth.
47. Avant de devenir l'illustre poète et compositeur que l'on sait, 'Assi Rahbani était gardien de la paix.
48. « Être en dissonance, c'est d'abord se sentir étranger à son univers scolaire, soit culturellement soit socialement. Cette marginalisation n'est bien souvent que le prolongement d'une situation atypique de la famille dans son environnement socio-communautaire. » FAVIER 2005, p. 357.
49. FAVIER 2005, p. 357.
50. DAKROUB et SAAD 1985, p. 101. BARDAWIL 2002, p. 39-43.
51. BECKER 1988.
52. DAKROUB et SAAD 1985, p.105.
53. DAKROUB et SAAD 1985, p. 105-106.
54. ABOU MOURAD 2002, p. 679.
55. La révolution littéraire des années 1960 est symboliquement marquée par la fondation quasi simultanée de la revue *Shi'r* (Poésie) et de la première Association des artistes (*Jam'iyyat al-fannānīn*) en 1957.
56. Ce souci partagé des avant-gardes littéraires et théâtrales est incarné par la participation au mouvement de traduction de personnalités telles qu'Adonis, Ounsi al-Hajj ou Émile al-Boustani.
57. La « libanisation » d'une œuvre procède à la fois de sa traduction vers le dialecte libanais et de son adaptation à un contexte local.
58. La plupart des hommes de théâtre libanais montrent, en revendiquant des postures dramaturgiques claires, leur connaissance des diverses conceptions dramaturgiques en vogue dans le théâtre occidental. Il existe en outre une littérature théâtrale francophone qui favorise, à travers sa production, la connaissance de ces nouveaux courants. Mentionnons les noms de Georges Shéhadé et de Robert Abirached.
59. PROUST 2001, p. 474.
60. ZARAGOZA 2005.
61. En arabe *tanfīdh ḥarfī li-l-ma'ānī*, DAKROUB et SAAD 1985, p. 111.

62. Toutes ses émissions de radio sont disponibles en cassettes et CD. Il est en outre régulièrement invité sur les plateaux de télévision.
63. Outre les musiques et chansons composées et écrites pour Feyrouz et pour ses propres pièces, on lui doit notamment *Bi-l-afrah* (1977), *Anā mush kāfir* (1985), *Hudū' nisbī* (1985), *Bimā enno* (1995), avec la chanteuse libanaise Salma Monodose (2001) et, plus récemment, *Ma'lāmūt akīda* (2007) pour la chanteuse tunisienne Latifa. Il est par ailleurs le compositeur de la bande originale des films *Le cerf-volant* (2003) et *Civilisées* (1998) de Randa Chahal-Sabbagh.
64. MOULIN 1995.
65. Les comédiens qui ont travaillé avec Ziyad Rahbani précisent que son public large leur permet de vivre correctement de chaque création. HAWFAR 1980, p. 91-92.
66. TRABOULSI 1993.
67. Hassan 'Ala al-Din, dit « Chouchou », est une autre personnalité atypique du théâtre libanais. En 1965, il fonde, en collaboration avec Nizar Miqati, le Théâtre national (*al-Masrah al-waṭani*), qui devient le premier théâtre permanent du Liban. Ce théâtre, dit aussi théâtre de Chouchou (*Masrah Shūshū*), repose essentiellement sur ses qualités d'acteur et on le considère généralement comme le père du Boulevard libanais.
68. *Long métrage américain* (1980, 1993).
69. MARY 2006, p. 59.
70. KAMAL ABOU GHADA 2002.
71. « The manifestations of politics in everyday life », BARDAWIL 2002, p. 88.
72. La sociologue voit une contradiction objective entre ces deux définitions de l'artiste idéal. « L'avant-gardisme esthète va de pair avec l'autonomisation des enjeux artistiques, tendant inévitablement à l'élitisme, tandis que l'avant-gardisme politique implique l'hétéronomie des enjeux, tendant au populisme voire à l'ouvriérisme. » HEINICH 2005, p. 302.
73. KASSIR 1997.

INDEX

Index géographique : Liban

Mots-clés : théâtre

AUTEUR

ARNAUD CHABROL

III. Paysages musicaux

Mapping Out the Sound Memory of Beirut

A survey of the music of a war generation

Thomas Burkhalter

“Musical analysis of popular music can help us make sense of the seemingly fragmented modern world; it can help us understand the thoughts and desires of many whose only politics are cultural politics.” (Walser 1993: 34)

Introduction

- ¹ Various social and cultural scientists¹ propagate that research on cultural globalisation and localisation should focus on individuals and their thoughts and ideas, since the latter reflect theoretical concepts such as “identity”, “transnationality” and “hybridity”. My Ph.D. project “Significant Sounds – Beirut Music between new artistic forms and local, global dependencies” focuses on music, as human ideas and visions are not expressed in words only. Musicians choose local and global forms and styles, sounds and beats to create meaning and to express their connection to different cultural, social and ideological settings. At the same time, music, as individualistic and revolutionary as it might be, is always produced, distributed and discussed within different *-scapes* (Appadurai 2003) of the outside world. It is produced and distributed in highly contesting *finance-scapes* between multinational companies, that aim to control global and local cultural markets, and independent networks, that benefit from new possibilities in music production and distribution given by multimedia and communication industries (*techno-scapes*). Global and local *media-scapes* influence music production by creating cultural tastes and standards² and subsequently by constantly reproducing those standards with their choices. Steering happens as well through values and ideologies promoted by local and global governmental and non-governmental institutions and organisations (*ideo-scapes*) through funding decisions and sometimes censorship. Last but not least, in a

country like Lebanon local and global *ethno-scapes* have an impact on musical creativity: the global world music market and the international funding bodies tend to favour local and transnational music that deals with its Arabic cultural heritage. Many authors have pointed out the concept of difference³ in their writings on cultural dialogue between the “East” and the “West”. Eng (in Shepherd and Wicke 1997: 98) even considers that “*the racist love of a foreign country*” [the love of difference] is strongly “*linked to women and to music.*” Inside Lebanon the different cultural representations of the various religious communities – from the popular, synthesised *dabkeh* songs praising Hezbollah or Amal leaders to the hymns for the Christian Lebanese Forces and *Kataeb* militias – were always a challenging factor for the national identity in this multi-confessional state. The Lebanese minister for culture, Dr. Tarek Mitri, stated in a conference on “Cultural Diversity”⁴ that Lebanon, on the one hand, is proud of its cultural diversity, however, on the other side this cultural diversity is a challenge for the national identity. He concluded by saying that the Ministry of Culture aims to build bridges between different artistic expressions. Does this mean that the Lebanese state and its institutions tend to favour artistic forms that melt the cultural diversities of Lebanon into one piece of art, over artistic expressions that focus on extreme positions?⁵ The creation of a “Lebanese music”, as I shall argue later, seems to underline this assumption.

- 2 In my work I follow theoretical approaches by John Shepherd (1991, 1997), Peter Wicke (2002, 2003), Robert Walser (2003) and others⁶. While many musicologists analyse music without its context, and some anthropologists tend to focus on the discourse around music and not the music itself, the scholars mentioned try to analyse music as a social text. The analysis of music as a primary source yields significant data on the context and conditions musicians are living and working in. My work in Beirut is therefore first and foremost an ethnographical case study, that aims to promote the use of music analysis as a tool for the analysis of society in the context of cultural globalisation and localisation. I am aware that reading music as a social text is rather difficult and delicate. Walser (2003) states that it is important to contextualize each piece of music in time and space, and that it is therefore crucial to know all the references and quotations musicians use in their music. As a consequence I try to collect as much information about music and musical activity in Beirut and Lebanon as possible.
- 3 This article aims at giving a first ethnographical overview about Beirut musicians born during the war. At the same time, it is mapping out these musicians’ sound memories and draws first conclusion of how this sound memory is in interaction with today’s artistic expression.

Towards a sociology of sound

- 4 During my fieldwork⁷ I met and interviewed around eighty musicians, curators, producers, music journalists and musicologists who work within different musical fields in Beirut. I observed musical activity in numerous settings: from international music festivals in Baalbek, Beiteddine and Byblos, to club concerts in the trendy Beirut areas of Gemmayzeh and Hamra, to rehearsal sessions in small cellars or in big villas. With the help of musicians, musicologists, radio journalists, music lovers and organisations, I collected music that was produced in Lebanon since the early 20th century, plus sound and sonic material from Beirut from the last thirty years (radio and TV jingles and adds, melodies from soap operas, political songs and speeches by the different Lebanese

militias, parties and their leaders, sounds from the Lebanese war). The idea is to create a sociology of sound in order to shed light on certain references the musicians are using in their music. As an additional research methodology I have conducted interviews with musicians querying them about their main musical influences and references. At the first glance, most of these influences come from outside of Lebanon; especially Pink Floyd was mentioned on numerous accounts. However, further discussions pointed out the importance of local influences.

“Superculture”, “Interculture”, “Subculture”

- 5 The focus of my work, and of this article, comprises the generation of musicians who were born during or just before the Lebanese civil war (1975-1990). These rappers, rock, death-metal, jazz, electro-acoustic musicians, free improvisers, Arabic singers, ‘oud-, qânûn- and rîqq-players choose local and global sounds, rhythms, forms and noises to express their connection to their surroundings and to the world. Within the context of Lebanon, these artists can be considered as “alternative” or “subcultural” in relation to the dominant “commercial” pan-Arabic pop scene that is constantly reproduced by satellite TV stations. In this article, the term “subcultural” does not define musical qualities, but rather the relation between the music and its context. Marc Slobin positions the notions of “superculture”, “interculture” and “subculture” in music making within power structures. Following this logic, the Arab pop scene can be categorised as “superculture”; imported Western classical and popular music (such as Mozart and Madonna), and Lebanese music that is heard throughout the world (such as Feyrouz and Marcel Khalifeh) could be defined as “interculture”. Finally, the music played in small circles in Beirut can be regarded as “subculture”. As in Appadurai’s conception of “-scapes”, the borders between the different “-cultures” are not fixed and always in flux.

Before 1975: The production of a national music

- 6 In order to establish the musical context, I would like to pinpoint a few key issues and key dates of Lebanese musical history of the 20th century. Marc-Henri Mainguy (1969) shows in *La Musique au Liban*, one of the few books about history of music in Lebanon, that the main institutions of music⁸ were heavily influenced by Western classical music and French teachers, such as Bertrand Robillard. Arabic or Oriental music was often seen as primitive. In order to gain validity, it had to be harmonized, and played in big orchestras rather than small Arabic *takht*-ensembles. A new “Lebanese music” was created that melted the rural music of the region with Western classical music principles. Radio Levant (from 1940) and the music festival of Baalbek (since 1955), supported by the Chamoun and Chehab regimes⁹, and the Lebanese Ministries of Education, Finance and Tourism, were the thriving forces behind this idea. This Lebanese music was played at the main historical sites (Baalbek, Byblos, Beiteddine) of the still young Republic. Musicologists and composers from all over the world came to Lebanon to study this new approach between “Orient” and “Occident”. And they proposed workshops on earlier experiments with rural and urban music by Béla Bartok, Zoltan Kodaly, Bedrich Smetana, Jean Sibelius and others. Local composers and musicians such as ‘Assi and Mansour Rahbani with their singer Feyrouz, but also Zaki Nassif, Sabah, Wadi el-Safi, Philémon Wehbe and Nasri Chamseddine became well-known within this field. They created a new

tradition that was not directly linked to the classical Arabic music and to the 20th century Egyptian composers, and singers such as Umm Kulthûm, Muhammad ‘Abd al-Wahhâb or Sayyid Darwîsh. The musicologist Victor Sahhab¹⁰ among others claims that the Lebanese music establishment always had a problem with accepting the Islamic influence on Arabic music. Most of the Lebanese singers did not sing in the tradition of *sheikh*, which is linked to Qur’an recitation. Therefore, these Lebanese composers and those who backed them up, created a new musical mix which had no direct impact on developments within the Arabic musical tradition. By corollary, this detachment has consequences for today’s generation of musicians. However, in Lebanon, reality is never black and white: while in 1966, the Egyptian diva Umm Kulthûm sang in Baalbek, one of the main voices in New Music, Karl-Heinz Stockhausen, gave workshops in Beirut, and crossed “Orient” and “Occident” through tape and electronic music.

1975-1990: War chaos and new sonic directions

- 7 With the beginning of the Lebanese civil war (1975), the Baalbek festival became defunct. The main orchestras and bigger music ensembles could no longer afford to rehearse and perform in Lebanon, but occasionally performed abroad. Music in Lebanon took new directions. Forerunner Ziyad Rahbani, the son of ‘Assi Rahbani and Feyrouz, started to fill the gap between the elitist “*Rahbani nation*”, as Stone calls it, and the reality the majority of Lebanon’s population actually lived in. Ziyad Rahbani replaced the Western classical music with “popular” music – mainly jazz and funk – and wrote songs and musical theatre plays that dealt with urban life, rather than the rural traditions and folklore of the Lebanese mountains. Stone (2005) argues that Ziyad Rahbani started an artistic “war” against his family with his work *Hotel of Happiness* one year before the civil war began. It is not clear “whether or not this musical theatrical project can be implicated as a participant in the heating-up of ethnic identities that might have otherwise remained cool”, writes Stone (2005): “It is clear at least that the civil war exposed the sizeable cracks in the idealized Rahbani nation.”
- 8 Ziyad Rahbani settled down in what was to become the Muslim dominated, albeit mixed area of West Beirut, while his family stayed in the Christian dominated Eastern parts of the city. He gathered musicians around him and created a scene that was mainly connected to leftist and communist parties and ideas. The singers Marcel Khalifeh and his Al Mayadeen Ensemble, Ahmad Kabour and Khaled el-Haber promoted the ideas of the communist party. The party members distributed and bought their cassettes and attended their concerts. Young ensembles covered their songs: the well-known Lebanese artist Rabih Mroué remembers going to play his flute with an ensemble at the green line to entertain the communist fighters during a cease-fire¹¹. West-Beirut saw also jazz rock and rock bands like The Force and Exceed. The members of these bands – Emile Boustani (drums), Fouad Afra (drums), Aboud Saadi (bass) and others – still play in today’s jazz and fusion scene, or work as session musicians in the pop market. There was also a flourishing entertainment and party scene. Khaled Fayyad, DJ at the Midway Radio Station between 1984 and 1989, explains that nightclubs were always packed¹². A lot of hashish and cocaine came into play. People wanted to dance, party and forget. Fayyad used to play his records there: Supertramp, The Police, Scorpions, Toto, Foreigner, Alan Parsons Project and others.

- 9 East Beirut had a different music scene. Groups like the Ghassan Rahbani Group (GRG), Fugitive Entity (with today's owner of Virgin Mega Store Beirut, Jihad Murr), ZED (with today's pop music producer Hadi Sharara), Electric Warriors, Angel and others were mostly playing cover songs from the West: rock, heavy metal, death metal from bands like Whitesnake, Deep Purple and Rainbow. The main concert venues were situated in the Christian town of Jounieh, North of Beirut. Disco clubs could be found in Jounieh, in the ski resort Faraya, in places on Mount Lebanon like Broummana and, very few, in the Beirut neighbourhood of Achrafiyeh. Most of the bands just wanted to escape the violence and difficulties of life in Beirut.
- 10 Together these musicians in East Beirut and West Beirut created a tradition for popular music in Lebanon. Its division between mainly leftist musicians, who fused Arabic and Western styles, and small bands that played popular styles from the West, remains unchanged till today.

From a broad to a narrow media landscape

“The other night in the shelter we listened to Mozart on the radio between news flashes.” Jean Said Makdisi (1990: 219)

- 11 The musical ear of musicians born during the Lebanese war was shaped by the various radio stations that were constantly tuned into. Radio was the number one information media. “The radio is on constantly, of course, and tuned from station to station, it provides the latest reports. Casualty lists are mounting. The battles have spread. The south is ablaze and so is the north, the mountains and the city.” (Makdisi 1990: 44) The main stations during that time were *Sawt Lubnân* (Voice of Lebanon, representing the Christian-Maronite Phalange), *Sawt al-watan* (Voice of the Nation, of the Sunni Maqassed educational foundation), *Sawt al-jabal* (Voice of the Mountain, mouthpiece of Kamal Jumblatt's Progressive Socialist Party), *Sawt al-sha'b* (the Communist Party's Voice of the People), and the Lebanese Broadcasting Corporation founded by the Christian “Forces libanaises” (Al-Zubaidi 2005). But the range of bigger and smaller stations was much wider than that. “The various communities and warring factions, supported by an extremely well developed and sophisticated media – with their own broadcasting stations, newspapers, periodicals, pamphlets, slogans, symbols and motifs – competed in gaining access to potential recruits, clients, and converts.” (Khalaf 2003). The radio stations played all kinds of music and loads of jingles and ads – most of them composed by Elias Rahbani. A vast range of products were advertised with catchy, kitschy music mixtures between “Lebanese” music in the style of the Rahbanis, and rock'n'roll, rock, funk, big band jazz, reggae, French chanson, country and other styles of popular music. The sounds and the lyrics of these ads often stood in absurd contrast to the realities of the Lebanese citizens and fighters. “As you can see, I don't spend much time sitting around”, a male American voice told the Lebanese listeners, “So I can't always have time for a proper meal. That's why I really go for Snickers. [...] Snickers, it's just what I need.”¹³
- 12 The 1990s saw the reconstruction of Beirut and the commercialisation of pop culture via pan-Arab satellite media. In 1994 a new law for the audiovisual media introduced licensing for radio and TV stations in Lebanon. Only six out of fifty TV channels survived: Télé Liban, the state station; LBC, the station of the Christian “Lebanese Forces”; Future TV, the station of the Sunni Prime minister Rafic Hariri; NBN from Nabîh Berrî's Shiite Amal movement; Al-Manar, the station of Hizbullah and MTV alias Murr-TV from the

Greek Orthodox Michael and Gabriel Murr (Al-Zubaidi 2005). The pop industry gradually changed into a video clip industry. Pop singers started to sing not only in Lebanese but also in Egyptian and Gulf dialects in order to reach a bigger, pan-Arab audience. In Beirut the gap between high commercialised music culture and the “popular” music played in bars and pubs widened. Some of the musicians who had played during the war, started to earn their money as session musicians, arrangers or composers in the pop business. Others emigrated or stopped playing altogether. A new music scene, created by musicians born during the war, emerged. It stood in stark contrast to the highly commercialized pop industry. Tony Sfeir started a specialized music store called La CD-Thèque in the Mount Lebanon area. It then moved to Kaslik by the coast and then opened branches in Achrafiyeh and Hamra. La CD-Thèque became the most important CD store that sold jazz, classical and alternative music. Sfeir started to produce many of the talented young Beirut artists. His goal is, till this day, to challenge the pop market.¹⁴

New Lebanese “rebels” and networks

“The Arab youth is just so much into this commercial Arab bullshit music, it’s just bullshit, rubbish, that makes the person just dumber and dumber the more he listens to it. And they want it – the fourth branch of the government, that’s the media. Just look at Western music. [...] Since Rock’n’roll and Jazz the music went through at least fifty evolutions. You’ve got happy hardcore now! And German techno! But Arab music is still caught up in that fucking bullshit ‘I love you and you love me’, and ‘the wind is whispering your name’ and all that bullshit. [...] If we had a new Umm Kulthûm I would be the happiest man today. But you have singers like fucking Haifa Wehbe man, and George Wassouf.” (Omarz, Rapper¹⁵)

“We used to rebel against the machismo and religion in the Lebanese society, and against our parents. But still, whatever we did, our parents accepted us home, they gave us money and they took care of us. [...] We are not real rebels.” (Charbel Haber, free improviser¹⁶)

- 13 The musicians at the centre of this article were born between 1975 and 1983. Most of them stayed in Beirut with their families during the Lebanese war, some moved temporarily to their families’ second houses in the Lebanese country side, and a few left for France and other countries and returned after the war. Among these musicians one finds men and women, Sunni, Shi’a, Maronites, Druzes, Christian Orthodox, Greek Orthodox, Armenians, Palestinians and members of other confessional groups. Religion does not seem to play an important role for them: some groups and circles are mixed. Most of the musicians come from middle, upper middle or even upper class backgrounds – with a few exceptions. While some teach at the conservatory and in music or art schools, others play as session musicians in different jazz and Arabic ensembles to earn a living. Few can afford to focus entirely on their music because of their wealthy families. Contrary to the idea of alternative lifestyles and subcultural practises elsewhere, most of the musicians can afford to spend their nights in bars that would be above the budget of the average Lebanese.

Charbel Haber from Scrambled Eggs.



Photo : Th. Burkhalter.

- 14 With their music, these musicians create alternatives to the over-represented mainstream pop culture – or, as Beck, Giddens and Lash (1996) would say, they can afford to take the risk to choose alternative lifestyles, and to live biographies that are based on possibilities rather than on security. Most of the musicians studied art or business at the international universities of Beirut: the American universities AUB and LAU and the French Université Saint-Joseph. The others studied at the national conservatory or were educated at the Académie Libanaise des Beaux-Arts (ALBA), Holy Spirit University of Kaslik, Antonine University, Lebanese University or other Lebanese universities. Beck, Giddens and Lash would call these musicians “reflective actors”: they are situated in urban, intellectual, economically privileged social strata; working within transnational networks; well informed about cultural and political developments in the world, whilst criticising their own society in various ways. These Beirut musicians produce their music in small studios with the latest sound software and good sound equipment. They create their own small record and production labels such as Those Kids Must Choke, The Slaughterhouse, Mooz Records and Chichprod, or they work with small independent labels in Beirut: Forward productions, Chill Islands or Incognito, the new label from La CD-Thèque. Some of them compose music for independent Lebanese feature, short or documentary films, others work as sound designers for films, TV ads, and Arabic pop videos. The musicians give concerts at art galleries like Espace SD, theatres like the Marignan or al-Madîna, cultural centres like Zico House, clubs and bars like Basement, Walima, Bar Louie, Club Social, or at beach-clubs and sometimes at venues specially created for a specific event, such as the Luna Park Festival in June 2006. The main areas for this “subcultural” concert life are the mixed commercial centres of Hamra and the

trendy bar and club area in Gemmayzeh. Some concert venues, like the rock club Nova are located in the international hotel area in the Eastern suburbs. Spaces like Forum de Beyrouth and Art-Lounge opened near the Armenian neighbourhood Bourj Hammoud.

- 15 Today the “subcultural” music scenes reach only a small audience. Concerts attract rarely more than five hundred people. The exception is the “rock”, “heavy metal” and “gothic” scene that plays at festivals like Rock Nation at the marina in Dbayeh in front of a crowd which can amount up to two thousand people. The musicians often advertise their concerts themselves, through emailing and text messages. Most of them design their own posters, which they spread mainly in Hamra and Achrafiyeh districts. The media coverage is limited to the French *Agenda Culturel*, the new *Time Out Beirut*, and the English daily *The Daily Star*. Occasionally, the French newspaper *L’Orient Le jour* and the Arabic papers *Al-Nahâr* and *Al-Hayât* cover concerts and review CDs. TV and radio stations show little interest. Financial support from Lebanese institutions is almost non-existent. The Lebanese Association for Plastic Arts, *Ashkâl Alwân*, supports sound installations or “musique concrete” projects. Limited grants come from international institutions, primarily the Centre Culturel Français, Goethe Institut, and occasionally from Swiss Arts Council “Pro Helvetia”, and the American embassy. The latter is active in the fields of “free improvised music” and jazz. Rock, rap and electronic music events find sponsors mainly in the alcohol and tobacco industry. Virgin Megastore supports the local death metal and gothic bands Weeping Willow and Arcane thanks to Virgin manager Jihad Murr, a former gothic and rock musician. Censorship doesn’t seem to play a major role: the musicians claim that they can produce and release whatever they want. But if they do so, they have to stick to their own channels of distribution and cannot rely on the established media. However, some musicians seem to provoke being censored in order to get media coverage as “censored artists” – a good advertisement!

The gothic band Arcane at the festival “Rock Nation”.



Photo : Th. Burkhalter.

Rapper Wael Kodeih aka Rayess Bek.



Photo : Th. Burkhalter.

- 16 Outside of Lebanon, the exposure of these musicians seems to be growing. The “free improvised music” scene, especially Mazen Kerbaj, Raed Yassin, Charbel Haber and Sharif and Christine Sehnaoui (a couple that lives in France but spends a lot of time in Beirut) get reviews in internationally recognized music magazines such as *The Wire*, and are able to organise concert tours throughout Europe and the US. Zeid Hamdan and his Lebanese trip hop duo Soap Kills are regularly invited to Australia, North Africa, Paris and elsewhere. Hamdan’s new post rock band The New Government is still very much a local product. The musicians of the Arabic music scene do not perform abroad a lot. At times, they get invited to Egypt. The singer Rima Kcheich performs in Europe and the US with the US-based ‘oud player Simon Shaheen. The rap artist Rayess Bek performs in France. High air fares and visa difficulties make travelling difficult and often unaffordable.

From Sayyid Darwîsh to Black Sabbath

- 17 The music styles these musicians play range from rap, jazz, rock to death metal and from electronic music to free improvisation to forms of crossover music inspired by music from Egypt, Lebanon, Syria, Turkey, but also India and Africa. The references are diverse: Sayyid Darwîsh, Muhammad ‘Abd al-Wahhâb and Umm Kulthûm; Johann Sebastian Bach, Eric Dolphy and John Coltrane; Pink Floyd, Metallica, Black Sabbath and others. Half of the musicians play music without lyrics. The others sing or rap in English and/or Arabic, a few also in French.
- 18 The “subcultural” scene can be grouped into five different categories: first, those who work in the field of “free improvised music”, and the ones who work within “sound design” and “musique concrete”; second, those who work in the field of “Arabic music” (the composers and musicians who play the songs of Egyptian composers, the musicians

who fuse Jazz and Oriental music and the few who experiment with classical Arabic music in new fashions and with new instruments); third, the rock, heavy metal, death metal and gothic bands and fourth, the rap, electro, trip hop scene, that quite often uses oriental flavours to give its urban music a local touch. This scene is maybe closest to create a musical middle ground between the “superculture” and the “subcultures” in Lebanon. Last but not least, there is a small jazz scene to be found in Beirut.

- 19 The different groups overlap and sometimes interact. In the Arabic and Oriental scene, musicians work as session musicians in different bands. The guitarist Charbel Haber and his group Scrambled Eggs play “noise” and “drone sounds” in the “free improvised scenes”, and rock in the urban music scene. The urban music scene is closely linked to electro DJs and producers, who cater to Beirut’s nightlife and beach parties. The monthly magazine *Time Out Beirut* promotes Beirut already as the future Ibiza. Rap artists, on the other hand, play with musicians like Fahed Riachi from the Arabic scene. While in the fields of oriental jazz and jazz one finds a mix of generations, the other circles are dominated by musicians born during the Lebanese war.
- 20 In the following section, I will introduce the composer, ‘oud player and singer Ziyad Sahhab, and the trumpet player and free improviser Mazen Kerbaj: two opposite poles inhabiting today’s Beirut soundscape.

Ziyad Sahhab – Between artistic freedom and leftist traditions

- 21 Ziyad Sahhab was born in Beirut in 1982. His father, the musicologist Dr. Victor Sahhab, published books on the Egyptian musicians and composers Sayyid Darwîsh, Muhammad al-Qasabgî, Zakaryya Ahmad, Muhammad ‘Abd al-Wahhâb, Umm Kulthûm, Riyad al-Sunbatî and Asmahân, all of whom he considers to be the main agents in changing modern Arabic music. Today he is program director of Radio Liban and head of the Conseil international de la Musique du Liban. Ziyad’s uncle, Salim Sahhab, used to be the director and conductor of the important Arabic music orchestra, the Salim Sahhab orchestra, in Beirut. Now he works as a composer and conductor at the Opera house in Cairo. The family is from a Maronite Christian background. Contrary to the “Rahbani Nation”, Victor and Salim Sahhab always did care about the Islamic origins of Arabic music. Victor Sahhab emphasizes that all the good Arabic singers were trained in Qur’anic recitation (Sahhab, interview by the author, 2006).
- 22 Ziyad Sahhab started playing the ‘oud when he was seven years old. His father gave him tapes with the great Egyptian singers and made him listen to Qur’anic recitation every day. Nevertheless, Ziyad Sahhab’s style of singing was more influenced by singers like Leonard Cohen and Roger Waters. Today, Sahhab is working as an ‘oud teacher in a private school. At the same time he is studying musicology at the Antonine University. Once a week he performs with his ensemble in the Walima bar in Hamra. They play songs from Muhammad ‘Abd al-Wahhâb, Sayyid Darwîsh, Ziyad Rahbani, Philémon Wehbe, and Feyrouz for a mixed audience that loves to sing along and dance. The musicians’ attire is casual (jeans, football shirts, sneakers), as is their behaviour (drinking beer, smoking cigarettes, making jokes).
- 23 The members of the ensemble are considered leftists, both by in- and outsiders. Some of the musicians are indeed members of a leftist party; Ziyad Sahhab is not. He does not

want to be a party member anymore, and dislikes the connection between music and politics: “During the Lebanese war many singers became singers by decision of a political party – a political not an artistic decision. Everyone in the party had to like ‘their’ singers and dislike the others. It’s awful. That’s why I don’t want to stick to one political party.” (Sahhab, interview by the author, Beirut, 2005). Escaping from political life is not easy for a politicised singer like Ziyad Sahhab. Sahhab received death threats from a Lebanese party after writing a column in a newspaper claiming that not every Jew is necessarily a Zionist. He encountered also problems in Bekaa valley, since Hizbullah did not approve of his music and his long hair. In his song *I want to live calmly* he speaks about the complex relationship between personal freedom and pressure from his surroundings.

I want to live calmly

By the way, I’m getting married, in order to get divorced.
 In order not to repeat this mistake,
 let me learn from my mistakes early enough
 so I’ll have my time to recover calmly,
 I like to live calmly
 By the way, I’m making a revolution that will surely not succeed.
 In order not to repeat this mistake,
 let me learn from my mistakes early enough
 so I’ll have my time to recover calmly,
 I like to live calmly
 It’s good to make a mistake, when we know it’s a mistake
 It’s good to convince ourselves that leftists aren’t a joke,
 That there’s no racism, everyone’s democratic.
 Let me dream calmly, that I’ll learn calmly.
 I like to live calmly
 voc. + comp. Ziyad Sahhab

- 24 As a singer with a leftist voice, Sahhab feels under pressure. “People always want to hear answers for today’s political situation. But so many times I don’t have the answers. I only have questions myself.”¹⁷ He sees himself as a musician, not a politician – even though he is very much interested in politics. As he says himself in his interview, he asks for just one thing: “Give me some time to find out my own positions. Allow me to make some mistakes, allow me to learn.” And, he continues: “I’m fed up with all the politics and therefore I’m basically fed up with who and what I am without being asked even.”¹⁸ This statement alludes to his familiar background as a member of a well-known family of musicians and leftists. Family background and family history still seem to count a lot in today’s Lebanon.
- 25 Ziyad Sahhab’s singing and the Lebanese lyrics of the song are influenced by French chansons or “text singers”, as Ziyad Sahhab calls them. Arabic *sheikh* singing is absent. “The way I try to express myself is influenced by French singers. Arabic songs do normally not speak about everyday life and social issues. Listen to Charles Aznavour – he is able to express so many important and beautiful things! I myself want to develop my music in this direction, without losing my Arabic and Egyptian musical roots.”¹⁹ The music is based on the Arabic *maqâm* scales Nahawand and ‘Ajam – two scales that are close to tempered Major and Minor scales. The melody lines, the technical approaches, the arrangement are, however, outside the *maqâm* tradition. The instrumentation is partly traditional *takht* – violin, ‘oud, and *riqq* –, but the guitar and the electric bass play along.
- 26 When listening to the song, it becomes evident that Ziyad Sahhab is knowledgeable about 20th century Arabic-Egyptian music, but tries to develop it into something personal. “I

want to try to change the way of singing. I want to try to say there are other ways of singing in Arabic or Lebanese dialect. You can be deeply rooted in classical music and at the same time open towards other styles of music. It doesn't make sense to make mixtures just for the mixture's sake. I try to go deeper than that. You have to have a good foundation in your tradition first. Only then you can go anywhere."²⁰

Mazen Kerbaj – free experimental music and sonic memories of childhood

- 27 Mazen Kerbaj, born 1975 in the Beiruti neighbourhood of Achrafiyeh, chose a different path. He plays free improvised music and never really listened to Arabic music. His father is a well-known Lebanese actor and his mother a painter. They taught him individualism, he says. *"I'm very grateful for that, because there is no individualism in Lebanon. In one way or the other, people are always controlled by their families."* Kerbaj studied fine arts in Beirut, and he established a reputation as a well-known cartoonist and comics writer. Nowadays, he teaches illustration at the American University (AUB). In 1997 he started playing the saxophone, together with the Paris-based Lebanese musicians Christine and Sharif Sehnaoui. *"We were a bunch of ten friends who played very bad free jazz. I played the saxophone, because Sharif had one. We rehearsed every day. But only Christine, Sharif and I continued."* (Kerbaj, interview by the author, Beirut, 2005). The three formed a trio, attracted more musicians, and created MILLS, an organisation for free Improvisation in Lebanon. After that, they started to organize the international festival Irtijâl and launched their own label, Al Maslakh (the slaughterhouse), with the idea *"to publish the un-publishable in Lebanon."*²¹ They wanted to start a tradition for free music in Lebanon, Kerbaj remembers. *"Someone has to start it. And once someone started it, there is always a chance that the music continues."*²² Kerbaj made the conscious decision to work out of Beirut. He did not want to be one among thousands of free improvisers in the West, but chose to build up a scene and a community of practitioners in Beirut instead. Nevertheless, he aspires to gain international recognition, to be the best free trumpet player in Beirut is not enough.
- 28 At first, French singers such as Serge Gainsbourg and Nino Ferrer influenced Kerbaj. Then he listened to Frank Zappa, Jimmy Hendrix and Pink Floyd. With the album *Olé* by John Coltrane he fell in love with instrumental music. He started to listen to Coltrane, Eric Dolphy, Albert Ayler and others. After that, his interest switched to the European Free scene: to Evan Parker and his circular breathing, Michel Doneda, Peter Kowald, Han Bennig and others. The album *Machine Gun* by the German free improviser Peter Brötzmann became one of his favourites. *"For me this was the answer to the American Free jazz. It was a collective music that was heavily structured."*²³ Today Kerbaj listens mainly to trumpet players like Rajesh Mehta, Vinko Globokar, Axel Dörner, Franz Hautzinger and Greg Kelley. One finds all these CDs on a shelf in Kerbaj's apartment in Sin el-Fil, an Eastern suburb of Beirut.

Sharif and Christine Sehnaoui, Fabrizio Spera and Mazen Kerbaj (from left to right) at the Irtijal-Festival 2006.



Photo : Th. Burkhalter.

- 29 His latest solo album *BRT VRT ZRT KRT* shows that Kerbaj is heavily into experimenting with distinct trumpet techniques and sounds. His trumpet is “blubbery”, “jarring”, “clapping” from the deepest to the highest frequencies. In the track *BLBLB FLBLB*, his trumpet is filled with water and thus creates deep “bubbling” sounds, it whispers softly and airily, and screams in a high pitch. In *ZRRRT* he plays the trumpet with a tube. He sits on a chair, the tube around his neck and the trumpet between his legs. In *TAGA PF DAGA* he uses another tube that is 5 meters long. In *TAGADAGADAGA* he works with rhythmic patterns and does so very precisely. Kerbaj was able to build his own sound and technical vocabulary within the last couple of years. “*It’s about how far you can go with the trumpet*”²⁴, he says. Yet he feels that he still has to find his own and personal way to use his vocabulary in music. “*I built the vocabulary. Now I have to find the language to use it.*”²⁵
- 30 It was the trumpet player Franz Hautzinger who told Kerbaj one day that his sounds sounded very much like helicopters and rifles. This made Kerbaj think about the relationship between the sounds of his childhood and youth, and the sounds that he likes and creates today. “*I went back and asked myself why I liked the CD ‘machine gun’ and its cover. I’m sure there is a relation between this album, my music today and my sound memories of my childhood. But I don’t really know how these things are connected to each other.*”²⁶ Asked about his sonic memories, Kerbaj’s eyes start to glow. He recalls precisely what the different weapons sounded like, and how he and his friends were able to tell if a shell was flying in or out. “*It’s sad to say, but I’m nostalgic of this time - it sounds harsh. And I’m happy that the war is over. But when peace came I was 16 years old. I had spent my whole life in war. To me, war was normal and peace was an abstract concept.*”²⁷ He thinks about this time more and more often, he says. And these thoughts increasingly become part of his playing. In the beginning, his music making was very much about rebelling against classical trumpet playing; today it’s about finding out about himself.

Towards and alternative definition of “Locality” in Music

- 31 Mazen Kerbaj leads us to an important discussion, and to even more important questions. How are sounds that one heard during one’s childhood and youth translated into later artistic expression? To which extent does this translation happen unconsciously or consciously? To which extent is it a deep musical and psychological process? How much are these processes inherently part of one’s identity and to what extent are they part of one’s representational strategy? Answering these questions comprehensively lies beyond the scope of this article. Rather this article is aimed at providing an overview of Beirut musicians born during the war, and their relation to their nearer and farer sound and cultural environment. The examples cited above show the dynamics and the rub between music, sound memory and society. However Kerbaj and Sahhab are only two examples among many. The sound artist and bass player Raed Yassin created the audiovisual piece *Featuring Hind Rostan* in which he uses radio jingles and adds, political speeches, songs and disco tunes from his childhood and youth. Yassin, Kerbaj, the rapper Omarz, the electronic music producer Ceasar K and many others say that they are heavily influenced by the soundtrack of the popular Japanese manga *Grendizer* which was translated into Arabic and shown on Télé Liban. The singer Yasemine Hamdan used to take old Arabic music tapes from her parents, and uses them today in her Arab beat duo Soap Kills. Nabil Saliba, electronic music producer and drummer in the band The New Government, is heavily influenced by the funky Lebanese TV jingles and adds from the 80s. The sound designer Rana Eid says that she has a very strong and powerful relationship to sound and music because of her experiences in war: “My mother used to tell me that I used to listen to music on my walkman just not to listen to the bombs anymore. After the war I refused to listen to music for a very long time because music was so much related to war. At University I started to listen more and more carefully to the sounds of the city and to the voices of people. I started to build a sound library of my surrounding that I use in sound design for many Lebanese films. With music as songs and instrumental pieces I still have some problems.”²⁸

The group Soap Kills with Zeid and Yasmine Hamdan.



Photo: Th. Burkhalter.

DJ Ceasar K from viblebanon.com.



Photo : Th. Burkhalter.

32 In my Ph.D. thesis I try to work out a deeper analysis of the above mentioned interactions. The idea is not to get stranded in psychoanalytical methodologies, but to map as many co-relations as possible between sound memory and musical output. Pioneer in musicology, Leonard B. Meyer stated that “while cultural contexts are of relevance to the forms and styles of different musical genres, they do not affect the central aesthetic core of music itself.”(Meyer 1956: 65) In other words: one could assume – as many do – that these Beirut musicians just copy existing local and global music styles. I insist – following Meyer – that it is important to analyze more profoundly how these musicians work within these styles. How does a musician develop his/her melodic lines, how does he/she improvise and play solos? How does he/she deal with the “clash” between Arabic scales and tempered harmonies? Answers to these and other questions lead us to the “*core of music itself*”, as Meyer puts it. It is in this “core” where locality – local memory and expression – can be found. And it is in this “core” where the life and working conditions, the possibilities and dependencies, of these artists are translated into personal sound statements. A deeper analysis of the “core” of music can therefore lead us to an alternative definition of what is “local” and “global” music.

BIBLIOGRAPHIE

ABU MRAD N. and BEYHOM A., 2007 : *Musicologie générale des traditions, Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen*, 1, éditions de l'Université antonine.

AL-ZUBAIDI L., 2005 : *Walking a Tightrope – News Media & Freedom of Expression in the Arab Middle East*, Report, Heinrich Böll Foundation, Beirut.

APPADURAI A., 1998 : “Globale ethnische Räume – Bemerkungen und Fragen zur Entwicklung einer transnationalen Anthropologie”, in U. Beck (ed.), *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 11-40.

APPADURAI A., 2003 (1996) : *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

BECK U., 2002 : *Riskante Freiheiten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

BECK U., GIDDENS A. and LASH Sc., 1996 : *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

BEYDOUN A., 2003 : “A Note on confessionism”, in Th. Hanf and N. Salam (ed.), *Lebanon in Limbo – Postwar Society and State in an Uncertain Regional Environment*, Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft, p. 75-86.

BINAS S., 2002 : “*Pieces of Paradise – Technologische und kulturelle Aspekte der Transformation lokaler Musikpraktiken im globalen Kulturprozess*”, in H. Rösing and M. Pfeleiderer (ed.), *Musikwissenschaft und populäre Musik – Versuch einer Bestandsaufnahme*, Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, p. 187-197.

BOURDIEU P. and WACQUANT L., 1996 : *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

- EL KHAZEN F., 2003 : "The Postwar Political Process: Authoritarianism by Diffusion", in Th. Hanf and N. Salam (ed.), *Lebanon in Limbo - Postwar Society and State in an Uncertain Regional Environment*, Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft, p. 53-74.
- ENZENSBERGER H. M., 2002 (1970) : "Baukasten zu einer Theorie der Medien", in W. K. Günter Helmes (ed.), *Texte zur Medientheorie*, Stuttgart, Reclam.
- ERLMANN V., 1995 : "Ideologie der Differenz – Zur Ästhetik der World Music", in *PopScriptum 3 – World Music*, Humboldt-Universität zu Berlin, p. 6-29.
- FAOUR M., 1998 : *The Silent Revolution in Lebanon: Changing Values of The Youth*, Beirut, American University of Beirut.
- FRIEDMAN J., 1997 : "Global Crises, the Struggle for Cultural Identity and Intellectual Porkbarrelling", in P. Werbner and T. Modood (ed.), *Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, London, New Jersey, Zed Books, p. 70-89.
- GIDDENS A., 1995 : *Konsequenzen der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- GUIBAULT J., 1995 : "Über die Umdeutung des 'LOKALEN' durch die WORLD MUSIC", in *PopScriptum 3 – World Music*, Humboldt-Universität zu Berlin, p. 30-44.
- HALL St., 1990 : "Cultural identity and Diaspora", in J. Rutherford (ed.), *Identity. Community, Culture, Difference*, London, Lawrence and Wishart, p. 222-237.
- HALL St., 1994 : *Rassismus und kulturelle Identität*, in *Ausgewählte Schriften 2*, Hamburg, Argument-Verlag.
- HANF Th., 2003 : "The Sceptical Nation – Opinions and Attitudes Twelve Years after the End of the War", in Th. Hanf and N. Salam (ed.), *Lebanon in Limbo - Postwar Society and State in an Uncertain Regional Environment*, Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft, p. 197-228.
- HORKHEIMER M. and ADORNO T. W., 1971 : *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch.
- IRANI G. E., 2006 : "A globalized Levantine revisits a land of uncertainty", in *Daily Star*, 25/04/2006.
- KADEN Chr., 1984 : *Musiksoziologie*, Berlin, Verlag Neue Musik.
- KHALAF S., 2003 : "On Roots and Routes: The Reassertion of Primordial Loyalties", in Th. Hanf and N. Salam (ed.), *Lebanon in Limbo - Postwar Society and State in an Uncertain Regional Environment*, Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft, p. 107-142.
- LUHMANN N., 2002 : "Die Realität der Massenmedien", in W. K. Günter Helmes (ed.), *Texte zur Medientheorie*, Stuttgart, Reclam.
- MAINGUY M.-H., 1969 : *La Musique au Liban*, Beirut, Dâr an-Nahâr.
- MAKDISSI J. S., 1990 : *Beirut Fragments - A War Memoir*, New York, Persea Book.
- MELUCCI A., 1997 : "Identity and Difference in a Globalized World", in P. Modood and T. Werbner (ed.), *Debating Cultural Hybridity*, London, New Jersey, Zed Books.
- MEYER L. B., 1956 : *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, Chicago University Press.
- MIDDLETON R., 1990 : *Studying Popular Music*, Bristol, Open University Press.
- MOORE A. F., 2003 : *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press.

- PARZER M., 2004 : "Musiksoziologie remixed – Impulse aus dem aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskurs", in Institut für Musiksoziologie (ed.), *Vol. 4. U. f. M. u. D. K. W.*, Wien, Schriftenreihe Extempore.
- REZK L. and STÉPHAN-HACHEM M., 2006 : *Les biens culturels dans quatre pays du Machrek arabe : une diversité à l'épreuve du marché*, Report for Heinrich Böll Foundation, Middle East Office, Beirut.
- SAID E. W., 1978 : *Orientalism*, London, Routledge and Kegan Paul.
- SAID E. W., 1993 : *Culture and Imperialism*, London, Chatto and Windus.
- SHEPHERD J., 1991 : *Music as Social Text*, Oxford, Polity Press and Basil Blackwell.
- SHEPHERD J. and WICKE P., 1997 : *Music and Cultural Theory*, Cambridge, Polity Press.
- SLOBIN M., 1993 : *Subcultural Sounds – Micromusics of the West*, Hanover, London, Wesleyan University Press.
- STOKES M., 2000 : "East, West, and Arabesk", in G. Born (ed.), *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley, University of California Press, p. 213-233.
- STOKES M., 2003 : "Talk and Text: Popular Music and Ethnomusicology", in A. F. Moore (ed.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 218-239.
- STONE Chr., 2003/2004 : "The Ba'labakk Festival and the Rahbanis: Folklore, Ancient History, Musical Theatre and Nationalism in Lebanon", in *Arab Studies Journal* 11.2-12.1, Fall 2003/Spring 2004.
- STONE Chr., 2005 : "Ziyad Rahbani's 'Novelization' of Lebanese Musical Theatre or The Paradox of Parody", in *Middle Eastern Literatures* 8/2, July.
- STONE Chr., 2007 : *Popular Culture and Nationalism in Lebanon. The Fairouz and Rahbani Nation*, London, Routledge.
- WALSER R., 2003 : "Popular Music Analysis: Ten Apothegms and Four Instances", in A. F. Moore (ed.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 16-38.
- WICKE P., 2002 : "Popmusik in der Theorie – Aspekte einer problematischen Beziehung" in H. Rösing and M. Pfeleiderer (ed.), *Musikwissenschaft und populäre Musik – Versuch einer Bestandesaufnahme*, Frankfurt am Main, Peter Lang, p. 61-71.
- WICKE P., 2003 : "Popmusik in der Analyse", in *Acta Musicologica* LXXV, p. 107ff.

NOTES

1. Appadurai 1998, 2003; Beck, Giddens and Lash 1996; Beck 2002; Bourdieu and Wacquant 1996; Friedman 1997; Giddens 1995.
2. See ENZENSBERGER 2002 (1970); HORKHEIMER and ADORNO 1971; LUHMANN 2002.
3. BINAS 2002; ERLMANN 1995; GUILBAULT 1995; HALL 1990, 1994; MELUCCI 1997; SAID 1993, 1978; STOKES 2000.
4. Conference "Negotiating diversity – challenges for cultural expression and policies in the corporate era", May 11-13, 2006, Beirut, organised by Heinrich Böll Foundation, Middle East Office.
5. By asking this question one has to keep in mind that the budget of the Ministry of Culture is very limited, only 0,2% of the national budget (REZK and STÉPHAN-HACHEM 2006: 13).
6. KADEN 1984; MIDDLETON 1990; MOORE 2003; PARZER 2004; STOKES 2003; WALSER 2003.

7. As there is hardly any literature on music in contemporary Lebanon, my research relies heavily on ethnographical fieldwork. Within Lebanese musicology and ethnomusicology one finds mainly literature and information on 'Assi and Mansour Rahbani and Feyrouz, on Feyrouz' son Ziyad Rahbani, sometimes on political singers like Marcel Khalifeh. Today's musicologists from Lebanon focus mainly on Egyptian music (Dr. Victor Sahhab), on theories about *maqâm* modes, scales and quartertones (Nidaa Abou Mrad, Amine Beyhom) and on history of music in the Levant (Nidaa Abou Mrad). In June 2006, Université Antonine in Beirut and Université La Sorbonne in Paris organised the international colloquium "Traditions musicales au carrefour du systématique et de l'historique – Prolégomènes à une musicologie générale des traditions" in which musicologists, priests and sheikhs from Lebanon and Paris exposed their researches on music traditions in Lebanon (ABOU MRAD and BEYHOM 2007).

8. The National Conservatory (from 1929) and music associations like Association des musiciens amateurs (AMA) (from 1937), and the Académie libanaise des Beaux-Arts (ALBA) (since 1943).

9. See also STONE 2007, 2005, 2003/2004.

10. Sahhab, interview with the author, Beirut, 2006.

11. Mroué, interview with the author, Beirut, 2006.

12. Fayad, interview with the author, Beirut, 2006.

13. Ad played on radio Voix du Liban in 1980.

14. Sfeir, interview with the author, Beirut, 2006.

15. Omarz, interview with the author, 2005.

16. Haber, interview with the author, 2005.

17. Sahhab, interview by the author, Beirut, 2006.

18. Sahhab, interview by the author, Beirut, 2006.

19. Sahhab, interview by the author, Beirut, 2005.

20. Sahhab, interview by the author, Beirut, 2006.

21. Kerbaj, interview by the author, Beirut, 2005.

22. Kerbaj, interview by the author, Beirut, 2005.

23. Kerbaj, interview by the author, Beirut, 2005.

24. Kerbaj, interview by the author, Beirut, 2005.

25. Kerbaj, interview by the author, Beirut, 2006.

26. Kerbaj, interview by the author, Beirut, 2005.

27. Kerbaj, interview by the author, Beirut, 2006.

28. Eid, interview by the author, Beirut, 2005.

INDEX

Mots-clés : guerre, musique

Index géographique : Liban

AUTEUR

THOMAS BURKHALTER

L'enseignement et la pratique de la musique proche-orientale au Liban : évolutions, débats et révisions en cours

Élisabeth Cestor

- 1 Comme le constatait Ali Jihad Racy, l'apprentissage des traditions musicales selon le mode ancien de la relation de maître à élève est devenu, dans le monde arabe, exceptionnel. Il s'est transformé en un rapport de professeur à élève, « moins personnel et plus contractuel¹ ». L'enseignement dispensé dans les conservatoires est emblématique de ce changement de situation : l'apprentissage de la musique requiert le strict suivi d'une méthode astreignante et la réalisation de certains objectifs, ce qui laisse bien moins de liberté que le mode traditionnel. Ce système est également repris dans la plupart des écoles de musique. En outre, les cours sont souvent de courte durée et espacés dans le temps². Progresser dans cet apprentissage repose alors sur une autodiscipline, les exigences du professeur – il faudrait travailler six ou sept heures par jour sur son instrument et évoluer dans une « ambiance » favorable (possibilités d'entendre et de pratiquer ce répertoire).
- 2 Si la relation de maître à élève devient difficile à reproduire, bien que cela existe encore dans quelques écoles, en Égypte notamment, il existe des méthodes intermédiaires entre relation de maître à élève et relation entre le professeur et l'élève. Ce sont ces espaces où le professeur cherche à transmettre un savoir et une manière d'être, et non pas seulement à enseigner des techniques, tout en restant dans un cadre formel et astreignant. L'exemple le plus probant au Liban serait celui de Hayaf Yassine, qui a créé depuis deux ans une école de musique dans laquelle il dispense, pour chacun des neuf niveaux, un cours hebdomadaire d'une heure et demie.

École de musique de Hayaf Yassine.



Photo : É. Cestor.

- 3 En juin 2007, il comptait mille élèves. Pendant les cours, collectifs, l'accent est mis sur l'imitation, la répétition, l'intégration puis la réappropriation. Hayaf Yassine est le seul à avoir cette démarche dans la région. Pianiste de jazz, il a redécouvert la musique arabe dans laquelle il s'investit maintenant totalement. À côté de son école de musique, il a intégré l'ensemble musical de Nidaa Abou Mrad, son « maître ». Selon N. Abou Mrad, le musicien oriental doit retrouver le souffle créatif :

« L'apprentissage comprend avant tout l'imprégnation d'un corpus de séquences musicales exemplaires qui laissent une trace dans le cœur musical du musiquant, sous la forme de matrices. Selon mon expérience, mes modestes spéculations et déductions, les matrices fondamentales qui opèrent dans le cadre de la tradition arabe proche-orientale classique sont celles des *maqâmât*. D'autres matrices sont à prendre en compte : stéréotypes rythmiques, formes musicales (*muwashshah, durr, tahmîla, qasîda sur wahdah...*). Ces matrices sont progressivement installées dans le for intérieur du musiquant. Ce dernier doit s'exercer régulièrement à vivifier ces matrices : exercices de concentration, exercices techniques, exécution intelligente du répertoire. Le rôle du maître est de catalyser cet apprentissage, d'apprendre au futur musiquant comment discerner les éléments essentiels du discours musical et se libérer du conjoncturel. Les matrices sont rendues prêtes à être fécondées par le mystère créatif. Au moment de l'acte de composer, le musiquant s'efface en tant qu'ego et laisse agir les virtualités vivantes des systèmes traditionnels qu'il a intégrés. Cet acte de composer, en Orient, est bien sûr équitablement réparti entre compositeur et interprète ³. »

- 4 L'application de ces idées reste minoritaire. Le milieu de l'apprentissage académique de la musique a toujours privilégié, au Liban comme dans de nombreux autres pays dans le monde, la musique savante occidentale et la connaissance du système musical occidental⁴. Aussi les traditions orientales occupent-elles une place bien moins importante que les traditions occidentales, et leur mode d'enseignement est, en outre, l'objet de controverses. Par ailleurs, la plupart des élèves qui choisissent l'apprentissage

académique de traditions musicales orientales le font afin de pouvoir intégrer le milieu de la variété orientale, voire celui des musiques dites de « *tarab* », issues du mouvement « moderniste » du début du XX^e siècle⁵. Or, ces deux mouvements musicaux, bien que très populaires, sont l'objet de critiques, en particulier parce qu'ils transformeraient les traditions orientales en les « occidentalisant ». Enfin, les opportunités de diffusion et de professionnalisation des musiciens sont complexes au Liban. La combinaison de ces différents facteurs a conduit une partie des acteurs du milieu musical arabe à réagir et à porter un regard critique sur les moyens existants pour transmettre et diffuser leurs traditions. Nous présenterons ici ces points de vue et démarches. Seront abordées la question de la transmission, relative à celle de l'enseignement, puis celle de la responsabilité ressentie par des acteurs du milieu musical et des musiciens eux-mêmes. On pourra alors s'interroger sur la place des traditions musicales proche-orientales dans le milieu musical au Liban.

Des demandes en forte progression

- 5 L'apprentissage de la musique, en dehors du cadre privé, familial et communautaire, est réduit à un nombre limité de structures bien que, depuis le début du XXI^e siècle, leur nombre se soit accru et que ces différentes institutions se développent⁶. Remarquons la position centrale occupée par le Conservatoire national du Liban, créé en 1910. Le CNL est en effet l'une des rares structures stables spécialisées dans l'enseignement de la musique, ce qui, malgré diverses critiques sur lesquelles nous reviendrons, certifie la reconnaissance d'un certain niveau musical. Il occupe une place capitale pour les acteurs du milieu musical, soit parce qu'ils en font – ou en ont fait – partie, soit parce qu'ils ont été formés dans cette structure, soit parce qu'ils ont une position critique vis-à-vis de son mode de fonctionnement. En outre, cette structure bénéficie d'une aide conséquente du ministère des Affaires culturelles (40 % du budget total du ministère), même si cela ne représente pas une somme très importante, puisque le budget total du ministère est faible⁷.
- 6 Au début des années 2000, alors que Walid Gholmieh prenait la direction du CNL et créait un Orchestre symphonique national et un Orchestre oriental, le CNL était composé, avec ses quatorze branches, de 450 enseignants et environ 4 600 élèves. Chaque année, des élèves sont refusés : les capacités d'accueil sont insuffisantes, bien que de nouvelles branches se créent régulièrement. Les écoles privées répondent en partie à ce potentiel⁸. La plus importante d'entre elles, créée par Ghassan Yammine, qui lui a donné son nom, s'est rapidement développée. Après des études de haut niveau en France pour devenir concertiste, Ghassan Yammine a finalement décidé de se consacrer à la pédagogie en créant un espace d'enseignement privé qui soit toujours à la pointe des nouvelles technologies et qui bénéficie des meilleures avancées du milieu musical⁹.

« Lorsque j'ai remarqué que des personnes faisaient près d'une heure de trajet deux ou trois fois par semaine pour assister à des cours, j'ai commencé à créer de nouvelles branches, elles sont maintenant au nombre de quatre, et nous travaillons maintenant avec, en moyenne, 450 élèves*¹⁰ ».
- 7 La musique classique occidentale est la plus étudiée (au Conservatoire, 75 à 80 % des élèves étudient la musique classique occidentale). Un désir récent et croissant a été perçu par les nouvelles écoles de musiques privées, plus attentives à la satisfaction de leurs « clients » : l'apprentissage des instruments modernes occidentaux (guitare, percussion,

synthétiseur). Enfin, dans la section des musiques orientales, le *'oud*, le chant, voire les percussions ont un nombre important d'élèves. Au CNL, une vingtaine de professeurs enseignent le *'oud* (habituellement, ceux qui choisissent le chant apprennent par ailleurs également à jouer du *'oud*). Un quart des élèves de l'école de Ghassan Yammine étudie le chant (tous styles confondus). La raison la plus régulièrement donnée pour expliquer cet enthousiasme correspond au désir des apprenants de se lancer dans une carrière musicale dans le milieu de la variété, le succès des émissions télévisées comme *Star Académie*, *Song Number 1* ou *Superstar*¹¹ participant de cet engouement. On le remarque également lorsque l'on considère le faible nombre d'élèves dans les sections de *nay* et de *qânûn*, puisque ces instruments sont remplacés, dans les formations populaires de variété, par des synthétiseurs. Cas particulier, l'école de musique privée de Hayaf Yassine remporte en revanche un vif succès pour l'apprentissage de la musique traditionnelle. Cela s'explique en grande partie par l'enthousiasme de son responsable. Sans doute faut-il également considérer la situation géographique de cette école, qui est dans une zone rurale, par comparaison avec les structures d'enseignement installées dans la capitale et dans ses environs. La vie urbaine incite en effet davantage à l'acquisition de signes de modernité, ce que représentent les instruments occidentaux et orientaux utilisés dans la musique de variété.

Accessibilité et perspectives professionnelles

- 8 S'il y a beaucoup d'élèves au Conservatoire, peu cherchent à être diplômés. Deux raisons principales expliquent ce paradoxe : le coût de l'enseignement et le peu de possibilités de transformer cette pratique en profession (c'est-à-dire vivre de sa musique). Suivre des cours de musique requiert un investissement financier que de nombreux Libanais ne peuvent s'offrir, en particulier dans le cadre des universités, pour la plupart privées, ou au sein de la filière des cours privés. Seul le CNL est plus accessible, ce qui explique en partie les raisons de son succès. La plupart de ceux qui s'impliquent dans la musique sont issus d'un milieu familial stimulant où la musique est pratiquée, ou bien appartiennent à des milieux aisés où l'apprentissage de la musique classique occidentale est très valorisé socialement.
- 9 Selon Walid Gholmieh, ils seraient entre trente et quarante par session à préparer au CNL un diplôme du niveau baccalauréat, puis entre quinze et vingt pour le niveau « *Bachelor* » (licence) et enfin entre trois et six pour le master. La création récente des orchestres nationaux est une ouverture donnée aux jeunes musiciens désirant mener une carrière musicale. Par ailleurs, l'école de Ghassan Yammine, tout comme le CNL, à plus petite échelle, a travaillé sur la question de la professionnalisation en élaborant de multiples liens avec des structures d'enseignement à l'étranger, ce qui permet aux meilleurs élèves de débiter une carrière internationale par l'intermédiaire de structures étrangères. Ces ouvertures professionnelles concernent essentiellement la pratique musicale classique occidentale, alors que parallèlement, dans le milieu marchand de la musique (production de disques et de concerts, promotion médiatique), la musique de variété orientale détient le monopole.
- 10 La plupart des musiciens libanais qui mènent une carrière professionnelle tout en résidant au Liban doivent partager leur temps entre leur propre pratique et un travail leur procurant un revenu, ce qui, dans la majeure partie des cas, correspond à un poste d'enseignement, le plus souvent au CNL (Charbel Rouhana, Rima Kcheich, Joelle Khoury,

Claude Chalhoub, Ghada Shbeir, André Msane...). En effet, il est très difficile pour un musicien résidant au Liban et ne pratiquant pas la musique de variété de pouvoir vivre des revenus de sa musique. Ainsi, par exemple, pour se produire sur une scène ou enregistrer un album, le musicien doit trouver lui-même les financements nécessaires à leur réalisation. De plus, les espaces de performance sont limités et rares sont ceux qui proposent une programmation régulière. Ainsi, de nombreux musiciens trouvent plus facilement des possibilités de prestation scénique à l'étranger plutôt que dans leur propre pays.

Quelle place pour l'enseignement des musiques orientales ?

- 11 Nous étudierons trois niveaux d'enseignement différents pour situer la place des musiques orientales dans l'enseignement de la musique au Liban et les valeurs qui lui sont accordées. L'enseignement au Conservatoire, en particulier celui de l'instrument le plus symbolique, le *'oud*, puis les méthodes pédagogiques d'enseignement pour les jeunes enfants, avec le point de vue et le travail du Dr Honein, et enfin la question de la musicologie et de l'enseignement universitaire. Des questions relatives aux notions de légitimité, de bien commun et d'individualité seront sous-jacentes à chacun de ces niveaux.

L'enseignement au Conservatoire

- 12 La section orientale a débuté au début des années 1960 avec à sa tête Georges Farah, compositeur et chef d'orchestre libanais. À cette époque, le directeur était Wadih Sabra, qui a composé l'hymne national libanais. Afin que l'ouverture de ce département soit acceptée par le ministère de la Culture, une condition avait été émise : l'usage de méthodes écrites d'enseignement. La fille de Georges Farah, Najat Nohra, explique :
- « Mon père a demandé dans les autres pays arabes des méthodes. Il s'agissait alors des années cinquante, il n'y avait pas de livres de musique, tous les musiciens jouaient à l'oreille, alors il a créé des livres lui-même pour le *qânûn*, le *'oud*, les instruments orientaux, il les a présentés au ministère, ils ont accepté les livres, après décision d'un jury. Et c'est comme ça qu'ils ont ouvert la section orientale.* »
- 13 Parmi les instruments enseignés, on retrouve ceux de l'ensemble de musique savante proche-orientale, le *takht* (*qânûn*, *'oud*, violon, *nay*, percussions, voix). Les instruments traditionnels populaires issus du monde rural (comme le *rabâb*¹² ou le *mizmâr*¹³) ne sont pas enseignés, « ils sont même répudiés », remarque un éditeur. Rappelons qu'en France, la reconnaissance et l'enseignement des musiques populaires traditionnelles ont été tardifs (à partir des années 1980).
- 14 L'enseignement des instruments orientaux débute dès la première année au Conservatoire (sauf pour le violon, puisqu'il faut d'abord apprendre pendant douze ans le violon occidental avant de commencer à jouer du violon oriental) ; or, les cours accompagnant l'apprentissage de l'instrument sont, pendant les premières années au Conservatoire, consacrés à la théorie, au solfège et à l'histoire de la musique occidentale. De plus en plus de voix s'élèvent contre ce système¹⁴, qui n'est pas spécifique au Liban mais est appliqué dans de nombreux conservatoires de musique dans le monde. Une partie des musiciens, quant à eux, ne le rejettent pas. Ils considèrent avoir appris une

certain rigueur de jeu, ils valorisent ces acquis techniques et solfégiques plus simples à apprendre que la théorie arabe. Cette méthode faciliterait même, selon eux, l'acquisition ultérieure du savoir musical arabe. Par ailleurs, ces musiciens affirment que le véritable apprentissage de la musique ne se fait pas au Conservatoire, où il demeure assez théorique, mais à l'extérieur, dans la pratique, avec un ensemble, des amis ou des parents avec lesquels on joue, lors de fêtes ou de soirées privées.

- 15 Les critiques portant sur l'enseignement de la musique concernent également les méthodes utilisées pour l'apprentissage du jeu des instrumentaux orientaux. Au Liban, ces polémiques se sont accentuées lorsque le directeur actuel du CNL, Dr Walid Gholmieh, a demandé aux professeurs de chaque section du département de musique orientale de proposer une méthode d'apprentissage qui soit adaptée à la rigueur académique déjà en usage dans les méthodes pour les instruments occidentaux. Ainsi, depuis 1996, toutes les méthodes d'apprentissage des instruments ont été harmonisées afin que chaque professeur suive la même. Il est néanmoins prévu de réviser les méthodes tous les trois ans, si la pratique en montre la nécessité. Pour illustrer ce débat, nous développerons le cas de l'instrument oriental le plus populaire, le *'oud*.

Technicité et virtuosité, un apprentissage adapté aux traditions ?

- 16 André Msane, compositeur, interprète et enseignant de *'oud*, explique :

« Au Conservatoire, la méthode écrite par Charbel Rouhana doit obligatoirement être utilisée depuis sept ans. Cet apprentissage se réalise en trois étapes. Au cours de la première étape, pendant deux ou trois ans, on apprend à l'élève à bien se positionner, à bien tenir l'instrument (comme il n'y a pas de cases, contrairement à la guitare, il est très difficile de trouver les notes). Dans cette étape, on apprend à trouver des notes fixes, les notes de la gamme majeure et à la pratiquer d'une manière ascendante et descendante. Si les notes apprises sont celles de la gamme occidentale, la manière de jouer les notes est plus orientale. On apprend également les différentes positions de la main sur le manche et le travail sur plusieurs cordes. La deuxième étape consiste en l'apprentissage des différentes formes musicales traditionnelles à partir de petits morceaux de compositeurs. Ce travail se fait à l'oreille pour trouver (et apprendre) les notes orientales et les différents modes. Pour s'entraîner, l'élève s'aide de partitions, d'enregistrements de disques, de chansons populaires libanaises qui sont assez simples et connues, ce qui facilite l'apprentissage. La troisième période a pour objectif d'améliorer la technique. Avant, l'important était d'apprendre la mélodie, mais ceux qui enseignaient n'avaient pas vraiment une bonne technique. Le but de l'apprentissage au Conservatoire est en revanche de savoir lire une partition musicale.* »

- 17 Cette méthode est l'objet de plusieurs critiques. Il lui est reproché d'utiliser le *'oud* comme une guitare occidentale. Le manuel d'étude propose par exemple des exercices qui sont des extraits de partitas de Bach adaptées pour le *'oud*. Ainsi, des élèves peuvent être diplômés du Conservatoire avec un haut niveau de technicité mais sans savoir improviser au *'oud*, ce qui est pourtant une partie fondamentale du jeu de la musique orientale.
- 18 Charbel Rouhana répond à ces critiques en resituant le contexte de création de cette méthode :

« J'ai commencé mes études à la faculté Saint-Esprit de Kaslik. Il y avait deux sections, occidentale et orientale. Très vite, je me suis rendu compte qu'il y avait une différence d'enseignement entre les deux : pour le *'oud*, le *nay*... On n'avait pas de méthode précise, de livres d'exercices... contrairement aux instruments occidentaux (violon, piano...). Fouad Awad, mon professeur à l'Université Saint-

Esprit de Kaslik, avait commencé une méthode. Je suis l'un des premiers à en avoir profité, mais son travail est inachevé. Il enseignait également le chant et, étant trop occupé, il n'avait pas mené à terme son travail méthodologique d'apprentissage du jeu du 'oud, c'est pourquoi j'ai voulu répondre à ce manque. [...] Il faut bien placer dans le temps chaque méthode. Actuellement, je révise ce que j'ai pu faire. Par exemple, je n'insiste plus sur la sixième corde [ce qui favorise la virtuosité]. La méthode est sortie en 1995. Ce que j'ai voulu valoriser correspondait à une manière de pousser la technique du 'oud. J'étais parti à l'autre extrême de l'enseignement plus traditionnel. Mais maintenant il faut faire un compromis entre la technique, la musique traditionnelle et la musique moderne. En tant que musicien, je suis libre de faire ce que je veux, mais au sein du Conservatoire, je dois agir différemment. En tant que musicien libanais, arabe, oriental, je considère qu'il ne faut pas négliger notre patrimoine : c'est ce que j'ai constaté en dix ans. En particulier au niveau du Conservatoire : sa tâche est de conserver, je n'ai pas le droit, personne n'a le droit de supprimer ce qui a existé, il faut être conscient du patrimoine qui existe. Il me fallait du recul pour faire un compromis.

En 2007, je pense refaire ma méthode en prenant en considération différents ingrédients. Par exemple maintenant, je vois que ce n'est plus la peine de faire des adaptations de morceaux de guitare ou violon pour le 'oud. Il faut démarrer du lieu et de la place les plus proches de la capacité de l'instrument. À l'époque, j'avais de bonnes intentions, mais si on veut innover, il faut partir des points de base de la musique orientale.* »

Charbel Rouhana, avril 2006.



Photo : É. Cestor.

19 Cette réflexion menée autour d'une révision possible de sa méthode est consécutive à une prise de conscience :

« Un changement s'est produit en moi lors d'un congrès de 'oud organisé à Thessalonique en 2001¹⁵. Il y avait des luthiers, des théoriciens... et douze joueurs de 'oud, dont Simon Shaheen, Omar Bachir... J'étais un peu choqué que ce soit la Grèce et non un pays arabe qui organise une telle rencontre. Le directeur de la rencontre m'a demandé de composer sur des *muwashshahât* de Mahmoud Darwish. C'était pour moi un choc que ce soit un Grec qui me demande de prendre soin de

mon patrimoine. Un choc positif néanmoins. Il était très intéressant de se rencontrer avec d'autres musiciens, de connaître d'autres techniques. À cause de la guerre sans doute, on était un peu séparés des autres musiciens.* »

- 20 Outre les effets que peut provoquer une guerre, l'attention donnée à ses traditions et à son patrimoine musical commence par une familiarisation avec cet univers qui s'intègre dès le plus jeune âge au sein des différentes institutions. Les programmes d'éducation musicale sont, à ce titre, pertinents à relever.

L'enseignement pour les enfants

- 21 Ancienne formatrice en pédagogie musicale et responsable administrative de la section musicale à l'Université Saint-Esprit de Kaslik, Dr Honein a entrepris, dans le cadre d'une thèse de doctorat, une analyse de la situation de l'enseignement de la musique aux jeunes Libanais¹⁶. Elle est partie du constat de l'inexistence de chansons écrites en parler libanais dans les méthodes d'enseignement de la musique pour enfants. Elle a écrit elle-même des chansons pour enseigner les figures rythmiques, les gammes, les intervalles..., la chanson étant un moyen ludique d'apprendre le solfège.

« On peut se demander pourquoi tous les enfants du monde peuvent chanter dans leur langue maternelle alors que les Libanais doivent chanter dans toutes les langues du monde sauf dans leur langue maternelle ? Pourquoi ce complexe ? J'ai pensé qu'il fallait concevoir une méthode pour tous les enfants de toutes les écoles et pour toutes les régions, c'est pourquoi l'idéal était qu'elle soit basée sur des chansons en dialecte libanais, pour qu'il n'y ait plus de difficultés de prononciation ou l'obligation d'apprendre de nouveaux mots. Faire apprendre une chanson en français dans un lycée français se fait en quelques minutes, dans une école gouvernementale à Bir Hassan, cela me prend une heure et encore, le résultat n'est pas garanti.* »

- 22 La démarche du Dr Honein suit le même parcours que celle d'autres acteurs du milieu musical. Après un cursus d'étude de la musique classique occidentale, une prise de conscience et une remise en question s'effectuent, ce qui s'est traduit, dans son cas, par une implication dans la réadaptation à la culture autochtone des méthodes d'enseignement de la pratique musicale :

« Au fil du temps, les années passant, je me suis dit, "pourquoi est-ce que je vais enseigner uniquement la musique occidentale ?" Pourquoi seulement Mozart, Beethoven ? Pourquoi est-ce qu'ils [les jeunes générations] ne connaissent pas les instruments de la musique arabe, le *qânûn*, le *nay*, le *'oud* ? Pourquoi est-ce qu'ils ne connaissent pas ce que veut dire un *maqâm* ? Les formules de la musique arabe sont pourtant si riches, si variées, si jolies... Comme j'enseigne les rythmes et les formules mélodiques de la musique occidentale, j'ai pensé faire la même chose pour les genres et formules rythmiques de la musique arabe. J'ai commencé à faire des recherches sur ces formules, sur les genres. Évidemment, les formules existent dans la musique arabe, dans les chansons, mais ce ne sont pas des chansons conçues pour les enfants. Soit elles sont trop difficiles pour eux, soit le thème ne convient pas. J'ai commencé à leur écrire des chansons uniquement pour leur enseigner ces formules et genres. Et j'ai fait ma thèse sur ce sujet : comment est-ce qu'on peut enseigner aux enfants dans leur école, leur donner une initiation – ce n'est pas un enseignement professionnel – pour qu'ils puissent apprécier la musique arabe ? * ».

- 23 Berthe Honein sait qu'elle est confrontée à deux critiques qui empêchent son travail d'être reconnu et utilisé par le ministère de la Culture dans toutes les écoles : tout d'abord, le fait qu'elle écrive dans les partitions la clé à droite, ce qui permet de lire

l'arabe dans le bon sens, mais défie les normes tacites internationales, et le fait qu'elle ait utilisé le dialecte libanais et non pas l'arabe littéraire, c'est-à-dire la langue de l'enseignement. Néanmoins, selon elle, cette situation ne pourra continuer indéfiniment. Au-delà des polémiques qui sous-tendent une telle méthode, limitant la portée et la représentativité des actions entreprises par Berthe Honein, cette démarche est en elle-même significative d'une prise de conscience d'acteurs libanais pour réinvestir un domaine délaissé par les institutions publiques et pour tenter d'apporter des éléments substitutifs à ces manques.

- 24 Pour retrouver un mode d'apprentissage approprié, encore faut-il s'appuyer sur des théories et des savoirs justes.

L'enseignement et la recherche en musicologie

- 25 L'intérêt précoce et approfondi pour la théorie musicale orientale fut marqué dès le x^e siècle par le premier et plus célèbre des traités, celui du philosophe al-Fârâbî (v. 872-950) : *Le Grand livre de la Musique (Kitâb al-mûsîqâ al-kabîr)*. Pourtant, de nos jours, la question de la recherche en musicologie est délicate dans des pays où la religion dominante entretient des rapports particuliers avec la musique : paradoxalement, si c'est dans les mosquées que la musique de tradition savante s'est le mieux conservée, en particulier grâce aux confréries soufies, une interprétation du Coran indiquerait la prohibition des instruments, à l'exception des percussions¹⁷.
- 26 Aussi, dans son ouvrage sur la musique arabe, réactualisé en 1996, Habib Hassan Touma écrivait-il : « la musicologie n'est enseignée dans aucune université du monde arabe, sauf à l'Université du Saint-Esprit à Kaslik, Liban¹⁸ ». Ce n'est que cette même année (1996) que l'école de musique des Pères Antonins se transforme en Institut supérieur de Musique, intègre l'Université des Pères Antonins¹⁹ et développe la recherche en musicologie et l'éducation musicale. La faculté de musique du Saint-Esprit de Kaslik avait, quant à elle, été créée en 1970 et attire des étudiants de tous les pays du monde arabe. C'est à Kaslik que l'un des chercheurs libanais des plus productifs et des plus actifs dans le domaine de la recherche en musicologie, Nidaa Abou Mrad²⁰, a poursuivi ses études. Titulaire d'un doctorat en musicologie et musicien de haut niveau (au violon en particulier), ce chercheur dirige le Centre des traditions musicales de l'Orient arabe et de la Méditerranée (CTM) à l'Université antonine. En travaillant sur les manuscrits originaux et sur les traditions vivantes, Nidaa Abou Mrad et son école accomplissent un travail qu'ils valorisent en obtenant la reconnaissance des plus éminents musicologues et en organisant des échanges pour leurs étudiants avec l'Université de la Sorbonne en France. Ces travaux ont pour objectif de retrouver les fondements structurels qui peuvent être inhérents à certaines formes des traditions musicales de l'aire culturelle sémitique. Ils ont également pour objet l'analyse des anciens traités, à partir de documents de première main, afin d'en faire une lecture adaptée à la spécificité orientale et non plus en référence à des systèmes théoriques différents, comme cela aurait été le cas jusqu'à présent. En effet, écrit Nidaa Abou Mrad, « c'est comme s'il était refusé à la langue arabe d'être lue de droite à gauche et de se prévaloir de signes de vocalisations parce que le latin procéderait de normes différentes de lecture²¹. » Ces recherches sont nourries en parallèle par l'analyse musicale d'enregistrements anciens ou récents de traditions musicales orales. Par ailleurs, l'enseignement de la musique tel qu'ils le professent, parallèlement aux

recherches musicologiques menées, tente de réintroduire les techniques et méthodes d'apprentissage du sens musical des traditions savantes arabes.

- 27 Ici encore, on se retrouve, avec l'exemple de Nidaa Abou Mrad, dans une situation de retournement d'un parcours personnel consécutive à une prise de conscience de sa culture arabe, dont de nombreux pans avaient été délaissés. Cette attitude se traduit par un investissement pour le bien collectif, lié à une volonté personnelle mise en œuvre dans le milieu privé (l'Université antonine est en effet privée). Le milieu des institutions publiques, faute de moyens, se limite à une reconnaissance symbolique de ces actions ²².

Responsabilité et identité

- 28 Qu'il s'agisse d'interprètes et compositeurs ou d'acteurs du milieu musical, un sentiment de responsabilité vis-à-vis des traditions musicales se forge. Il naît par réaction au manque d'initiative et de soutien – en ce qui concerne, en particulier, les problèmes de conservation et de diffusion – de la part des instances les plus susceptibles de les faire partager : les médias et les institutions publiques. Si ces démarches entrent dans le cadre d'une remise en question d'une situation nationale particulière, les valeurs partagées et les matériaux sur lesquels se porte l'attention des différents acteurs dépassent ce cadre national pour rejoindre une culture et des traditions régionales à l'échelle panarabe. La situation est néanmoins complexe. En effet, bien que le sentiment d'appartenance commun dépasse les frontières nationales, ces différentes actions sont dispersées. L'existence d'initiatives à plusieurs niveaux de la chaîne musicale pourrait constituer les premiers jalons d'une complémentarité, mais il manque un mouvement fédérateur, des consensus, des normalisations, des interactions.
- 29 Selon Charbel Rouhana, « au Liban, même jusqu'à maintenant, on ne trouve pas un intérêt profond pour la carrière de soliste. Mais je crois que le *'oud* est sur le bon chemin, on a beaucoup d'élèves. Ce qui manque le plus est l'*ambiance*.* » Une anecdote raconte qu'un homme, passionné de musique orientale, demanda un jour à un chanteur qui se produisait tous les soirs depuis de longues années dans un même lieu, s'il pouvait lui dire les paroles. Le chanteur en fut incapable : il lui manquait cette « ambiance » pour pouvoir le faire. Quelques acteurs du milieu musical ont donc décidé de recréer, avec des moyens limités et par des initiatives indépendantes les unes des autres, des formes d'accès à une telle ambiance.
- 30 De jeunes passionnés tentent de relever le défi en créant, en 2003, une association qui a pour but de préserver et de diffuser l'héritage musical oriental ancien et contemporain. Les membres d'IRAB (terme qui signifie les « fioritures », « l'ornementation », dont un emploi particulier constitue l'une des caractéristiques de la musique arabe) ont ainsi organisé plusieurs concerts, soutenu la production, la promotion et la diffusion de disques de musique. L'un des principaux objectifs de l'association est la création d'archives musicales, d'enregistrements sonores, d'ouvrages, de partitions et de manuscrits. Partant du constat qu'il existe peu de bibliothèques spécialisées sur la musique arabe dans le monde entier, leur projet d'intention consiste non seulement à collecter, archiver, classer et conserver tout ce patrimoine, mais aussi et surtout à le rendre accessible à tous. Les moyens financiers réunis ne sont néanmoins pas encore à la hauteur des intentions. Par ailleurs, la mise à disposition de ce matériel ne sera sans doute pas gratuite, à la différence de ce que pourrait offrir un service public.

- 31 En collectionneur passionné et musicien, Kamal Kassar, avocat de profession, collabore avec cette association. Depuis de nombreuses années, il a entrepris de multiples recherches dans différents pays, auprès de collectionneurs, revendeurs, radios, studios d'enregistrement... afin de reconstituer une partie du patrimoine phonographique musical arabe. Si ses recherches le font voyager à travers tout le monde arabe, il mène dans son pays, le Liban, un travail particulier :
- « Au Liban, pendant longtemps, et avant la création de la télévision libanaise, dans les années soixante, le grand producteur des œuvres musicales était la Radio libanaise. Il y a de très grands chanteurs et chanteuses qui ont travaillé toute leur vie pour la radio. Ces bandes sont en complète décomposition ; or la plupart de ces chanteurs ne peuvent plus être entendus, car souvent ils sont morts et la radio n'avait jamais pris des initiatives d'édition musicale. J'ai pu trouver des bandes appartenant à des amateurs qui enregistraient la radio : ce sont eux qui ont permis la conservation de ces enregistrements. Ces enregistrements sont en mauvais état, mais c'est pour cela que j'ai acheté un petit studio, afin de restaurer ces bandes et reconstituer une mémoire.* »
- 32 La démarche entreprise par Kamal Kassar sur le patrimoine libanais correspond au travail d'archive que la Radio nationale devrait mener. Mais comment le ferait-elle, alors que le fonds de cette radio a souvent été pillé pendant la guerre, le peu de bandes qui avaient été conservées dans les locaux de la radio n'étant pas entretenues ? Malgré son enthousiasme inaltérable depuis de nombreuses années, Kamal Kassar conclut : « Des collectionneurs, c'est bien, mais ça ne suffit pas, il faut publier aussi. Et il n'y a pas assez de chanteurs dédiés à ces musiques, ou en tout cas ils ne sont pas assez mis en avant.* » Cette remarque est également faite par Frédéric Lagrange²³ et par Shéhérazade Qassim Hassan, bien que cette dernière la tempère en supposant que la démarche entreprise par des musiciens issus de toute l'aire culturelle arabophone²⁴ pourra peut-être un jour aider à inverser la tendance. À ce titre, le travail mené au Liban par Nidaa Abou Mrad à l'Université antonine ainsi qu'avec son propre ensemble musical est de nouveau à souligner.
- 33 Un autre exemple serait celui de l'éditeur Tony Sfeir, qui enregistre, avec un musicien et des amis, dans la plaine de la Bekaa, des joueurs de musique populaire traditionnelle oubliés²⁵. Il projette de distribuer gratuitement l'édition de ces enregistrements aux habitants de la campagne et à ceux de la ville, afin que tous prennent conscience de la richesse de leur patrimoine et que certains savoirs ne se perdent pas.
- 34 La démarche entreprise par des musiciens pour mettre en valeur des traditions musicales proche-orientales – qui est souvent consécutive à une prise de conscience après une implication dans l'univers de la musique occidentale – prend différentes formes : en alliant un registre musical à l'autre (l'emprunt à la musique occidentale savante et orientale savante se retrouve dans les compositions de deux figures libanaises de la musique : Zad Moultaqa et Hiba al-Kawas), en se spécialisant dans la musique arabe classique (Nidaa Abou Mrad, Hayaf Yassine, Ghada Shbeir), ou en investissant ces traditions musicales et en les nourrissant de compositions plus personnelles (André Msane, Charbel Rouhana, Rima Kcheich, Jahida Wehbe). Ces démarches sont souvent accompagnées d'une réflexion sur l'identité, la libanité, l'arabité. Nous sommes donc dans le réinvestissement des traditions musicales et poétiques. En voici quelques exemples.
- 35 Jahida Wehbe, cantatrice et chanteuse de *tarab*, est appelée « la combattante » par Wadih al-Safi car, dit-il, « elle se bat pour le vrai chant ». Si elle est l'une des rares « voix » libanaises à se mettre au service des poètes anciens et contemporains, irakiens, libanais, palestiniens, l'usage de sa voix lyrique ouvre les portes d'un débat entre les conservateurs

et les réformistes... Sur le chemin tracé par Georges Farah, bien que sans en revendiquer la paternité, Hiba al-Kawas ou Fadia Tomb, formées toutes deux aux techniques opératives, investissent également, chacune à sa manière, les chants du répertoire savant arabe en travaillant les deux techniques et en les faisant parfois se rejoindre. Fadia Tomb raconte à propos de l'un de ses programmes de concert :

« La première partie est tout à fait traditionnelle, les mêmes chansons traditionnelles vont être rechantées, presque les mêmes, arrangées à trois voix, à l'occidentale. C'est honnête parce que c'est le visage du Liban. Nous ne sommes jamais très traditionnels, et avec notre ouverture, notre culture n'a jamais été puriste dans son chemin.* »

- 36 Mettre en valeur son patrimoine dans un style plus conventionnel, telle est la démarche choisie par la chanteuse Ghada Shbeir. « Mon but, dit-elle dans une interview du quotidien libanais anglophone, le *Daily Star Lebanon*, à propos de son dernier disque paru en 2006 et consacré au répertoire des *muwashshahât*, est d'envoyer un message, de ranimer la lumière face à son danger d'extinction. Étant impliquée dans ce projet, ayant déjà conduit des recherches dans ce sens, j'ai le devoir de redonner vie à ce répertoire ²⁶. » Ghada Shbeir mène, en effet, parallèlement à sa pratique musicale, des recherches universitaires sur la musique savante traditionnelle et enseigne la théorie musicale. Quant à Nidaa Abou Mrad, outre l'enseignement et la direction du CMT, il réinvestit grâce à ses recherches en musicologie, avec son ensemble, le répertoire hérité de la *Nahda* et la musique du temps des Abbassides, soit les répertoires les plus riches et les plus prolifiques de l'histoire de la musique proche-orientale. Il lui est reproché de « ne pas vouloir vivre avec son temps », de ne pas prendre en compte des évolutions de la musique. Nidaa Abou Mrad et son école considèrent que ces transformations se sont trop écartées des évolutions possibles de la musique savante orientale. On retrouve avec ce débat celui qu'avait suscité la réintroduction de la musique baroque en France²⁷.
- 37 Une autre démarche est celle menée par des musiciens qui veulent faire évoluer et « revivifier » la musique savante de l'intérieur. Parmi eux, l'Irakien Munîr Bashîr et son frère Jamîl sont les initiateurs d'un mouvement autour de la valorisation du 'oud comme instrument solo. En allongeant la durée habituelle des *taqsîm* et en imposant une écoute silencieuse de la musique, ils ont modifié le rapport que le public arabe entretenait avec la musique. Au cours de son « exil volontaire » au Liban au début des années 1970, Munîr Bashîr ne suscita pas un grand enthousiasme et la valeur de son enseignement ne fut pas non plus reconnue²⁸ ; néanmoins, son passage aura laissé des traces, en particulier auprès de Marcel Khalifeh puis Charbel Rouhana, les deux figures importantes d'une valorisation du 'oud comme instrument solo.
- 38 Aujourd'hui, pour pouvoir avancer dans la technique, on a recours à des méthodes d'apprentissage empruntées à d'autres instruments, comme le fait Charbel Rouhana en s'inspirant du jeu du violon, ou André Msane avec celui du *bouzouk*. Par ailleurs, pour son ensemble de musique, *Nasîm al-Sharq* – qui signifie, littéralement, « brise de l'Orient », soit un « souffle nouveau » – André Msane a choisi d'intégrer des instruments extérieurs à la tradition proche-orientale (le djembé et la guitare basse) dont le jeu puisse s'adapter aux techniques des traditions musicales de cette région. De même, Hayaf Yassine a introduit au Liban le *santur*, instrument pratiqué en Perse et en Irak. Il a fait fabriquer en Iran un modèle qu'il a lui-même conçu, avec un positionnement et un réglage des cordes adaptés aux sonorités proche-orientales. Ces démarches sont diverses et variées ; elles sont également l'objet de critiques réciproques.

39 Pour établir un lien entre des traditions musicales et un milieu social en pleine évolution mais éclaté, nous avons présenté la manière dont différents acteurs du milieu musical s'impliquent dans la « reconstruction » d'un univers permettant aux Libanais d'apprendre la musique proche-orientale, en particulier savante, de s'en imprégner et de la diffuser. Chacune de ces actions s'inscrit dans une réalisation de plus en plus « professionnelle », organisée et intégrée à des structures lui assurant une relative stabilité. Quant aux musiciens, la reconnaissance internationale qu'ils obtiennent les aide à valoriser et poursuivre leur parcours. Or, actuellement, ces différentes initiatives sont menées par des micro-cercles qui ne se croisent pas toujours, ce qui fragilise la possibilité de constitution d'un mouvement, d'un milieu. Pour qu'un « monde de l'art » tel que l'entend Howard Becker²⁹ existe, il faudrait qu'un consensus soit établi entre les différents acteurs du milieu musical pour rassembler les énergies, permettre des interactions et élargir les publics. Il en est de même avec les musiciens et acteurs du milieu musical en dehors du Liban. Le constat émis par Charbel Rouhana identifie deux des principales barrières à cette situation, qui n'est pas seulement relative aux luthistes :

« S'il était possible de collaborer avec d'autres 'oudistes, si chacun mettait son ego de côté, ce serait sûrement très positif. L'autre problème est que ça demande beaucoup de temps, il faudrait être couvert par un mécène pour faire un travail sérieux* . »

40 Toute la complexité du Liban se retrouve dans cette esquisse de son milieu musical : qu'est-ce que la libanité au regard de l'arabité et de l'occidentalisation ? Quelle langue, quels dialectes utiliser ? Quel répertoire transmettre ? Comment le transmettre ? Selon quel critère le faire évoluer ? Où et comment le donner à entendre, le partager ? Les réponses à ces questions sont multiples, comme les histoires de vie et les projets présentés dans cet article ont tenté de le montrer. Au nom d'un bien commun, des initiatives prennent naissance, se substituant aux instances publiques qui n'ont jamais pu retrouver les moyens de jouer leur rôle depuis le début de la guerre civile de 1975-1990 et qui, étant donné la fragilité de la situation politique actuelle de ce pays, risquent de continuer à ne pas pouvoir remplir leurs fonctions traditionnelles.

BIBLIOGRAPHIE

ABOU MRAD N., 2005 : « Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », dans *Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. III : *Musiques et cultures*, Arles, Actes Sud, p. 756-795.

BECKER H., 1988 : *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion (Trad. de *Art worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982).

BEAUSSANT Ph., 1994 : *Vous avez dit baroque ?*, Actes Sud (Coll. Babel).

« Exclusive Interview with Lebanese Composer Nidaa Abou Mrad », 1999-2002, consultable à l'adresse www.turath.org/Interviews/NidâaAbouMrâd.html

HENNION A., 2004 : « Présences du passé. Le renouveau des musiques "anciennes". Sources et retours aux sources », Actes du colloque *À portée de notes : musiques et mémoire*, Grenoble, 14 et 15 octobre 2003, ARALB, FFCB, Bibliothèques municipales de Grenoble, p. 37-49.

HONEIN BEYROUTHY B., 2005 : *Le solfège à l'école libanaise : étude et perspectives*, thèse de doctorat en éducation musicale, sous la direction du R. P. Professeur Louis Hage, Université Saint-Esprit de Kaslik, Liban.

JARGY S., 1971 : *La musique arabe*, Paris, PUF (Coll. Que sais-je ?).

JARGY S., 1988 : « "Le musicien de la sagesse" ou le magicien du 'ūd : autour d'une biographie », *Cahiers des musiques traditionnelles* 11, p. 227-241.

LAGRANGE Fr., 1996 : *Musiques d'Égypte*, Paris, Cité de la musique/Actes Sud (Coll. Musiques du monde).

NASSER H., 2006 : « Breathing Life back into an Ancient Tradition: Ghâda Shbeir uses new album to save old, endangered songs from extinction », *Daily Star Lebanon*, 16 juin.

QASSIM HASSAN Sh., 2004 : « Tradition et modernisme : le cas de la musique arabe au Proche-Orient », *L'Homme* 171-172, « Musique et anthropologie », p. 353-370.

RACY A. J., 2003 : *Making Music in the Arab World: the Culture and Artistry of Tarab*, Cambridge University Press (Middle East studies).

TOUMA H. H., 1996 : *La musique arabe*, Paris, Buchet/Chastel/Pierre Zech éditeur (Coll. Les traditions musicales de l'Institut international d'études comparatives de la musique).

NOTES

1. RACY 2003, p. 17.

2. J'ai assisté à un cours de fréquence mensuelle dispensé dans l'une des branches du Conservatoire de Beyrouth, qui a duré moins d'un quart d'heure.

3. « Exclusive Interview with Lebanese Composer Nidaa Abou Mrad », 1999-2002, consultable sur www.turath.org, rubrique « Interviews » (consultation du 05/03/2007).

4. Soulignons la position particulière de la musique classique occidentale qui, d'un côté, est valorisée socialement et soutenue par les institutions publiques et privées, alors que, d'un autre côté, elle est totalement absente des médias car peu populaire.

5. Les plus célèbres représentants de ce mouvement initié au début du xx^e siècle sont Sayyid Darwîsh, Muhammad 'Abd al-Wahhâb et Umm Kulthûm.

6. En 2003, trois écoles de musique privées ont ouvert leurs portes : à Beyrouth, celle de Susie Abou Samra, Zique en ville, qui comptait entre 25 et 30 élèves en 2006 ; celle de Nohra Najat, École de musique de Saint Antoine, qui compte en moyenne une vingtaine d'élèves par an, et enfin celle créée par Hayaf Yassine dans le Nord du Liban (Akkar), qui en comptait une cinquantaine en 2006 et mille en juin 2007.

7. Information transmise par le ministère de la Culture le 5 juin 2006. Pour donner un ordre d'idée, le budget total du ministère de la Culture du Liban en 2005 était légèrement inférieur à celui alloué à la culture par le département des Bouches-du-Rhône en France en 2004.

8. Voir *infra*.

9. En voici quelques exemples : en 1997, Ghassan Yammine introduisait au Proche-Orient des cours de « musique concrète ». En 2004, il inaugurait une nouvelle branche au Palais des Congrès de Dbayeh : le premier département libanais de musique sur ordinateur. On pourrait citer également les échanges mis en place avec le Conservatoire de Boulogne-Billancourt en France, etc.

10. Le signe * suivant une citation signifie qu'il s'agit d'extraits d'entretiens que j'ai réalisés à Beyrouth en août 2005, avril et juillet 2006.

11. Émissions télévisées produites et diffusées sur le câble par des chaînes libanaises, la Lebanese Broadcast Channel (LBC) et la chaîne Future TV en particulier. Toutes ces émissions sont diffusées dans l'ensemble des pays arabes, ce qui représente des milliers d'auditeurs et place le Liban au centre de toutes les attentions. Ces émissions sont accompagnées de parutions d'albums de musique qui rencontrent un tout aussi grand succès.
12. Le *rabâb* est un instrument traditionnel à cordes – habituellement au nombre de deux – assimilé à la famille des violons.
13. Le *mizmâr* est un instrument traditionnel à vent à anche double, appartenant à la famille des hautbois.
14. Pour le monde arabe, voir QASSIM HASSAN 2004 : ce texte reprend les principales critiques du modernisme musical et des formes d'enseignement académiques contemporaines.
15. Rencontre organisée en Grèce par Médimuses, une association qui a reçu un financement de la Communauté européenne, et dont le but était de rechercher et de recomposer des éléments communs de l'héritage musical méditerranéen (<http://www.medimuses.gr>).
16. BEYROUTHY HONEIN 2005.
17. Pour plus de précisions sur cette question, se référer à JARGY 1971, p. 17. Voir également les débats menés lors du colloque « *Maqâm* et création » de la Fondation Royaumont les 7 et 8 octobre 2005. Les actes du colloque sont disponibles sur le site Internet de la Fondation (www.royaumont.com).
18. TOUMA, 1996, p. 139.
19. Notons que les universités antonine et Saint-Esprit sont toutes deux privées, comme l'ensemble des universités au Liban hormis l'Université libanaise.
20. Nidaa Abou Mrad est docteur en médecine et a étudié la musique médiévale et baroque occidentale. Il a abandonné ces deux activités pour se consacrer à la musique orientale. Après avoir étudié à Paris avec Fawzi Sayeb, il revient en 1993 à Beyrouth.
21. Pour plus de précisions, se référer à ABOU MRAD 2005, dont est extraite la citation (p. 770).
22. Notons par exemple le déroulement, sous le haut patronage de S. E. M. Tarek Mitri, ministre de la Culture, du colloque musicologique international « Traditions musicales au carrefour du systématique et de l'historique : prolégomènes à une musicologie générale des traditions », organisé par l'Université antonine (Institut supérieur de Musique) en collaboration avec l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV) les 19 et 20 juin 2006 à Baabda, Liban.
23. LAGRANGE 1996, p. 107.
24. Elle cite Ali Jihad Racy, Fawzi al-Saeb, Nidaa Abou Mrad, Habib Yammine, Aïcha Redouane. QASSIM HASSAN 2004, p. 366.
25. Travail d'enregistrement effectué dans toute la Bekaa (six heures d'enregistrements) de morceaux interprétés avec le *rabâb*, mené avec un ingénieur du son et un violoniste égyptien pendant près d'une année.
26. NASSER 2006.
27. HENNION 2004 ; BEAUSSANT 1994.
28. JARGY 1988. Ce n'est qu'après l'acquisition d'une renommée internationale que le public arabe reconnaîtra en Munîr Bashîr l'un des grands rénovateurs de la musique savante arabe.
29. BECKER 1988.

INDEX

Mots-clés : musique

AUTEUR

ÉLISABETH CESTOR

« Bienvenue dans les camps¹ ! »

L'émergence d'un rap palestinien au Liban : une nouvelle chanson sociale et politique

Nicolas Puig

- 1 En conciliant dimensions festive et esthétique de la protestation, le rap émerge actuellement dans une frange de la jeunesse palestinienne comme un vecteur puissant de messages politiques et sociaux. Encore confidentiel, peu reconnu à l'échelle locale, voire condamné, il constitue une forme d'expression générationnelle qui tranche dans le paysage culturel. En effet, l'existence d'un rap palestinien au Liban, et dans le monde arabe plus généralement, pose la question de l'apparition « d'une activité culturelle aussi marquée d'extranéité et distinctive », selon les termes du questionnement de Hadj Miliani dans le contexte algérien². Pratique culturelle ancrée dans la ville, le rap témoigne de l'urbanité des individus et constitue une matrice de représentations des quartiers et des camps.
- 2 Forme musicale planétaire, le rap est ici à la fois un canal de subjectivation et une tribune pour la dénonciation des problèmes du quotidien comme pour la promotion de la « cause³ ». Sur ce dernier point, il se situe en continuité avec l'important courant de chanson politique et nationaliste. Mais tissant du politique de façon indirecte plutôt qu'entretenant de grandes mobilisations collectives, il individualise la cause et s'expose aux critiques de membres d'organisations diverses soucieux du respect des modes d'engagement classiques. De même, véhiculant une éthique de la transformation sociale, il prend le risque de heurter les consensus existant sur les rhétoriques de la lutte en abordant des questions moins universelles ou englobantes à travers le récit, sans fioriture ni romantisme révolutionnaire, du quotidien, de ses difficultés et de ses routines.
- 3 De ce point de vue, l'ancrage local du rap palestinien détermine une partie des contenus, lesquels varient donc selon les caractéristiques des lieux d'implantation des groupes (réfugiés du Liban, Palestiniens d'Israël, de Gaza et de Cisjordanie). Il utilise pour se développer des réseaux alternatifs et circule dans les soubassements des univers médiatiques avec un recours très large à Internet et aux nouvelles technologies. Ce défaut d'institutionnalisation dans des circuits étatiques ou commerciaux lui offre une liberté de

ton inédite. Mon propos consistera en une exploration de ce monde de la musique alternative que le rap représente en centrant l'analyse sur le Liban, même si des éclairages sur la situation dans les territoires seront apportés. Cela se fera en trois temps au cours desquels seront abordés la relation du rap avec la chanson politique, la question de la moralité de la musique, de ses publics et de ses espaces et, enfin, l'ancrage urbain de ce courant culturel.

« La chanson nationaliste n'existe plus, khalas, on joue les beats »⁴

Musiques et grands récits politiques

- 4 L'engouement pour la chanson nationaliste et politique a régressé en même temps que s'essoufflaient les grands récits portant sur l'unité arabe et la révolution palestinienne. Les grands orchestres célébrant le nationalisme arabe et la libération de la Palestine avaient grandi sous l'aile de la résistance et connurent dans les années 1970 leur apogée avec la *Firqat al-markaziya* (« l'orchestre central⁵ ») qui « compose nombre de chansons clandestines échappant à la censure des régimes arabes, inspirées d'airs folkloriques palestiniens arrangés avec des rythmes de musiques militaires occidentales⁶ ». Celui-ci constitue un nouveau genre produit par une diaspora palestinienne proche de l'OLP. Les morceaux sont diffusés à partir des émetteurs radio de la résistance qui circulent en camion du côté d'Amman et d'autres régions de Jordanie. Dans cette nouvelle forme qui perdure jusqu'à nos jours, le chanteur soliste est remplacé par un chœur selon un modèle généralisé par la suite⁷. Une dizaine d'années plus tard, au Liban, la *Firqat al-funnûn al-sha'biya* (« l'orchestre des arts populaires »), qui produit « de la musique palestinienne et des chansons révolutionnaires lors de festivals donnés dans le monde arabe », voit le jour sous l'égide de l'OLP⁸.
- 5 Les autres organisations politiques palestiniennes n'étaient pas en reste, à l'instar du Front démocratique de libération de la Palestine (FDLP) qui disposait – et continue de disposer – de ses propres troupes de musique. Au début de la guerre du Liban, Abidou Basha fait ainsi état d'une fête donnée par le Front démocratique de libération de la Palestine comprenant le « chœur populaire » dirigé par le chanteur Ahmad Qa'abûr et des danses folkloriques palestiniennes proposées par la troupe de l'organisation politique⁹.
- 6 Les années 1980 sont encore le moment d'une certaine vigueur de la musique politique avec les groupes « Beledna » et « al-‘Ashiqîn » qui connaissent une grande célébrité durant la première intifada avec des thèmes évoquant les Palestiniens des territoires occupés qui combattent l'occupation, le retour des réfugiés et la restitution de la terre à ses propriétaires¹⁰.
- 7 En revanche, au Liban, la guerre qui fait rage et l'invasion israélienne de 1982 marquent un temps d'arrêt durable jusqu'à la fin des années 1980 et forcent au silence les chanteurs et musiciens. Un nouvel orchestre professionnel, *Hanîn li-l-ughniya al-filastîniya* (« Hanîn pour le chant palestinien »), ne sera créé qu'en 1993. Basé à Saïda, Hanîn perpétue, avec d'autres groupes répartis dans la plupart des camps du Liban, la tradition des chants patriotiques et politiques. Le répertoire est composé de chanson politique et de musique dite « *turâthiya*¹¹ » (« patrimoniale ») : elle consiste en la reprise de vieux chants, notamment nuptiaux, transmis par les anciens ou retrouvés au gré de diverses

connexions comme les recherches sur Internet, l'acquisition de CD importés depuis les territoires, etc.). La même année est créé à Tripoli l'orchestre *al-wa'd*, proche du Hamas et spécialisé dans la chanson religieuse et politique, dont les deux derniers opus s'intitulent « Présence du martyr 1 et 2 ».

- 8 Les thèmes abordés reprennent la double antienne des réfugiés, à savoir la nostalgie pour la patrie perdue, perçue comme essentiellement rurale et bucolique, ce qui correspond à l'état du pays lors de la *Nakba* de 1948 et renvoie à l'origine rurale d'une majorité de réfugiés, et la revendication jamais abandonnée, mais de moins en moins entendue, d'un droit au retour. Cette production culturelle se traduit également par un investissement patrimonial destiné à maintenir une mémoire, investissement que l'on peut résumer par la formule des trois « T » : *turâth*, *turâb*, *tarab*¹². L'association de ces trois mots, que l'on peut traduire par « patrimoine », « terre » – au sens matériel, concret du terme : il s'agit de la terre du paysan – et « émotion musicale » (et la musique qui permet d'atteindre cette émotion), forme un canevas récurrent qui traverse l'ensemble des récits des musiques palestiniennes au Liban et des discours tenus à leur propos¹³.
- 9 Cette voix qui continue de faire entendre l'injustice et de chanter une terre que désormais bien peu ont connue s'est un peu affaiblie ; elle ne remet pas en cause la politique de bonnes relations avec les autorités locales, laquelle est particulièrement sensible au Liban où un dialogue sur les droits des Palestiniens avait été entamé, avant que la guerre de juillet-août 2006, puis les conflits politiques internes et les violences ne viennent le reléguer au second plan.

Une chanson infra-politique

- 10 C'est dans un contexte d'anesthésie du pouvoir subversif de la chanson politique renvoyant à un certain enlèvement de la création dans la rhétorique de la cause qu'émerge le rap. Véhiculant une tradition de critique sociale bien comprise par une nouvelle génération de chanteurs, le rap, qui se développe essentiellement à Burj al-Barajné et à Ayn al-Héloué, prend en compte les aspects « intérieurs » de la vie des habitants. Les rappeurs trouvent dans ce style un vecteur expressif leur permettant d'aborder la question des conditions de vie « ici et maintenant », sans non plus oublier la cause qui demeure un motif récurrent¹⁴. Tandis que la plupart des orchestres sont affiliés à des organisations politiques (Fatah, FDLP et Hamas), ce qui influe sur les répertoires (dans les orchestres du Fatah, entre autres choses, on chante la gloire du *za'im* disparu Abû Amar), l'autonomie des rappeurs par rapport aux institutions culturelles palestiniennes comme aux réseaux de commercialisation leur offre une liberté de ton incomparable.
- 11 Cela est à l'origine du caractère subversif de cette musique, que ce soit dans sa description des conditions de vie des Palestiniens au Liban :

« Carte d'identité bleue, on m'appelle réfugié,
 J'ai grandi dans la discrimination et le racisme
 On a été chassés, on a été vaincus
 Et on a vécu dans des camps
 Je ne suis ni terroriste et ni amoureux ni passionné
 Je cherche du travail et ils me demandent ma carte d'identité,
 Quelle est ton identité ? Je suis palestinien »
 (*Hawiya Zarqa*, Ayn al-Héloué, 2006¹⁵, clip vidéo autoproduit.)

- 12 ou dans la critique des associations œuvrant dans les camps, qui évoque l'instrumentalisation de la cause :

Ah K5 encore une fois ahh eh eh
 Cette fois-ci on va tout cramer
 Katibé5
 Pour les associations
 Pour faire qu'elles travaillent bien
 Yallah
 Les associations
 Elles disposent de l'argent de l'État
 Les associations
 Elles reprennent ce qu'elles donnent
 Les associations
 Proxénètes des temps modernes (x 2)
 Les associations
 [...]

Des activités d'été
 Des dépôts d'outils
 Des aides étrangères
 Des démons humains gèrent des jardins d'enfant
 Obligée d'envoyer tes enfants, mère, qu'est ce que tu peux dire ?
 C'est la cause palestinienne !
 Les jeunes sont la cible
 Un corbeau sur l'épaule
 Des milliers de pots-de-vins
 De l'argent, des aides, chut ! Personne n'a vu
 Mike, Jean, Jeff,
 Monopole des étrangers
 Tout se passe devant leurs yeux
 Encore une fois, l'argent est oublié
 Mais c'est pour la cause palestinienne !
 Le profit du jardinier est que notre pays soit dénudé
 Dénudé, dénudé, dénudé
 [...]

(K5, *Jama'iyât*, 2007, autoproduction¹⁶.)

- 13 À la différenciation par les contenus s'ajoute bien évidemment celle du style musical. Il est inutile d'insister sur ce point : on s'éloigne de la marche militaire orientalisée et du chant/contre-chant de la chorale martiale comme des répertoires plus mélodiques de la chanson patrimoniale. Dans ces genres, les chorales sont relativement figées, les corps sont droits avec des postures militaires, en tout cas militantes, les vêtements renvoient à une identité palestinienne (costumes traditionnels) et le chant est avant tout conçu comme un combat, une lutte menée depuis les zones de confinement que sont les camps ou les territoires hyperenclavés, soumis à blocus. Les différents symboles identitaires, drapeaux, nom des orchestres, carte de la Palestine dans les lieux de répétition, etc. rappellent la destination militante de la musique.
- 14 Dans le rap, la danse et la gestuelle se font souples, courbées ; elles renvoient à l'univers chorégraphique de cette musique et aux attitudes corporelles qui la caractérisent. La « palestinité » se fait moins directe : même si elle demeure présente, la plupart du temps, elle n'est pas affichée de façon aussi systématiquement ostentatoire.
- 15 Si les vêtements peuvent constituer un rappel identitaire – tee-shirt aux couleurs de la Palestine ou imprimé avec une effigie de Hanzhala¹⁷ –, c'est loin d'être la règle. Les

rappeurs s'approprient les images et les symboles de la cause en les mêlant avec d'autres thèmes plus prosaïques. Du point de vue politique, on remarque un certain syncrétisme (reflet d'une génération ?) dans la cohabitation d'icônes telles que Yasser Arafat et Hanzhala ou Malcom X et Hasan Nasrallah.

- 16 Une idée développée sur le site des rappeurs de Ramallah est que la cause palestinienne n'est pas utilisée comme la motivation première de la musique, mais que cette dernière est avant tout une recherche esthétique au profit d'une critique sociale. Cette thématique de la réforme et de la transformation sociale est régulièrement assumée et mise en avant par les musiciens de rap, quelle que soit leur origine.
- 17 À la différence de la chanson politique classique, qui est une chanson à texte, le rap privilégie l'oralité. Cela se traduit par le contrôle du *flow* (façon de débiter les paroles) qui nécessite « une appréhension corporelle de la langue où les ressources physiques du chanteur sont mobilisées avec l'intensité du sport de haut niveau. Le corps informe la langue au point de lui faire épouser les mouvements de la danse¹⁸ ». Si l'écriture précède la performance, c'est cette dernière qui la fait advenir dans une pratique qui joue du physique pour bâtir une esthétique.
- 18 Totalement innovante de ce point de vue, la capacité du rap palestinien à se constituer en un nouveau type de chanson sociale et politique est liée à l'élargissement de son public local, qui demeure restreint à l'heure actuelle.

Public, moralité et révolution

Apparition

- 19 Le rap apparaît au Proche-Orient à la fin des années 1990 dans des points d'intersection avec les cultures musicales occidentales : en Israël, où de jeunes Palestiniens chantent l'apartheid dont ils sont victimes dans la société israélienne, et au Liban, où il est importé par des membres de la diaspora de retour au pays, à l'instar de Rayess Bek, la figure emblématique du rap local, co-fondateur du groupe 'Aks as-sîr. Dans la jeunesse palestinienne des territoires et du Liban, l'arrivée des télévisions satellitaires suscite les vocations, de façon un peu plus tardive. La musique rap se développe en Cisjordanie et à Gaza où quelques groupes poursuivent une petite carrière (Khalifa, Ghazaoui, RFM, Palestinian Rappers) et où, grâce à quelques initiatives limitées – École américaine de Gaza, association Hodage pour la promotion et le soutien des artistes du Proche et du Moyen-Orient¹⁹ –, des ateliers d'écriture rap sont organisés. Le phénomène est plus limité au Liban et cantonné, à ma connaissance, aux camps de Ayn al-Héloué et de Burj al-Barajné (et les quartiers environnants où vivent de nombreux Palestiniens). À la suite du passage, lors de la guerre de juillet-août 2006, de l'un des deux chanteurs du groupe i-voice (Indestructible voice) à Nahr al-Bared, en provenance de Burj dont il fuyait les bombardements israéliens, quelques chanteurs du groupe Al-Karmel (FDLP) ont écrit une chanson rap puis l'ont enregistrée dans le studio d'une association pour la promotion de la culture palestinienne à Beyrouth (*Hawâjjiz*, « check points »).
- 20 La ville israélienne de Lod, qui concentre une forte population palestinienne, voit émerger le premier groupe palestinien à connaître une certaine renommée. Dâm, constitué de Tamer an-Naffar, de son frère Suhell et de Mahmoud Jayri, dénonce les conditions de vie de citoyens de seconde zone et connaît une indéniable célébrité en

mettant en ligne le clip de la chanson *min al-irhâbî?*, « Qui est le terroriste ? » (2001). Dans le monde arabe, les groupes pionniers de rap sont repérables en Algérie dès le début des années 1990 avec MBS (le Micro Brise le Silence²⁰). C'est en entendant ce rap chanté en dialecte algérien que les frères Naffar auraient abandonné l'anglais pour l'arabe ; Tupac Shakur (rappeur américain disparu en 1996), cité par Dâm comme par les membres de Katibé Khamsé du camp de Burj al-Barajné²¹ au Liban, notamment, constitue une figure emblématique grâce à laquelle nombre de jeunes Palestiniens (entre autres) ont découvert le rap.

Amru, l'un des chanteurs du groupe Katibé Khamsé, dans sa chambre. Sur le mur, une affiche du chanteur Tupac.

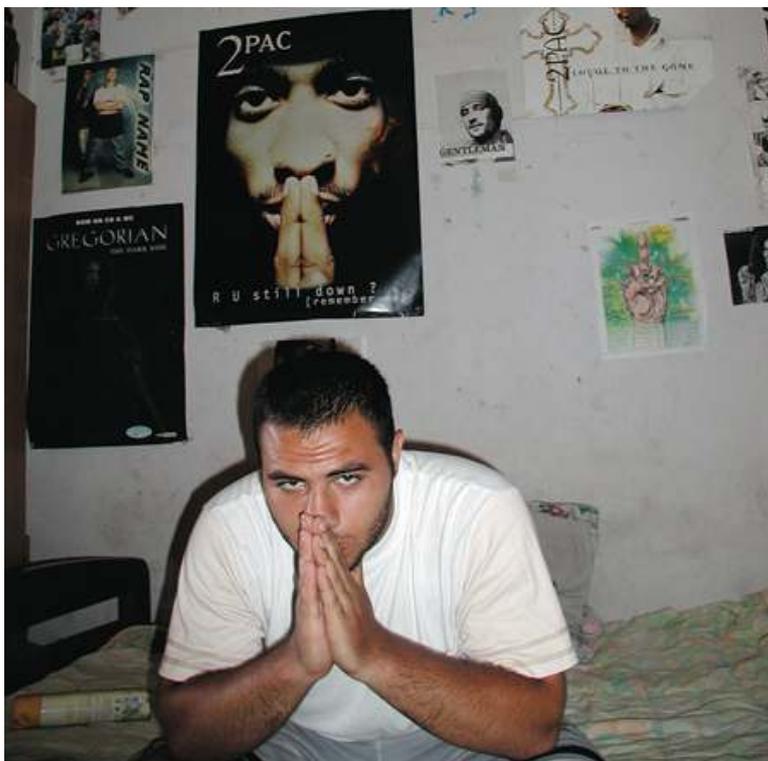


Photo : N. Puig, juin 2007.

- 21 Le rap est la musique d'une génération qui est la troisième à vivre l'épreuve du refuge depuis 1948, et il demeure finalement peu connu au sein même de cette jeunesse. D'une façon générale, le rap au Liban appartient à une culture alternative qui reste largement souterraine, à la différence de la variété pop largement diffusée à une échelle pan-arabique ou de la chanson libanaise « historique » (Ziyad Rahbani, Feyrouz, Marcel Khalifeh, etc.²²). Le caractère restreint du public et le peu d'enracinement local de cette musique renforcent son exotisme. C'est d'ailleurs par l'intermédiaire de centres culturels ou d'associations étrangères qu'au Liban comme dans d'autres capitales arabes, les jeunes musiciens de rap peuvent bénéficier d'un soutien et trouver une scène pour se produire, par exemple lors de la Fête de la musique. Hadj Miliani, dans son étude du rap algérien, mentionne le rôle du Centre culturel français d'Oran qui, dès 1992, permet à des groupes locaux de jouer en concert. De même, c'est lors d'une manifestation organisée par un centre du même réseau que Katibé Khamsé a pu se produire rue Monot, à Beyrouth, en 2005.

- 22 C'est parfois de l'impulsion d'un DJ professionnel que naît un groupe. C'est le cas des Marocains de Fès City Clan par exemple. De même, K5 voit le jour à partir de la rencontre entre deux entrepreneurs culturels dont les trajectoires sont différentes. Le premier est DJ de profession et anime les mariages dans et hors les camps, tandis que le second a été membre de la troupe de théâtre de l'Union des artistes palestiniens. On peut faire l'hypothèse que l'inclination des DJ pour les musiques en général s'est doublée d'un intérêt spécifique pour le rap à un moment où le développement des médias a permis d'y accéder dans un contexte où il était totalement absent :

« N.P. : Comment êtes-vous entrés dans le domaine du rap ?

Amru (membre de K5) : En premier, Nader a commencé seul.

Nader (DJ de K5) : On est entrés tout seuls, personne ne nous a aidés. On achetait tout seuls. Sans aucune aide. On cherchait à la radio, à la télévision. Où y a-t-il du rap ? Celui qui veut quelque chose, il le trouve.

N.P. : Vous aviez une idée déjà de ce qu'était le rap.

Nader : Oui bien sûr

N.P. : Mais comment ça vous est venu, cette idée ?

Amru : À un moment le rap est devenu plus ou moins connu. Je veux dire, tu connais Tupac. Ça fait longtemps qu'il est dans le truc.

Nader : On a vu ce qu'était le rap. »

(Extrait de dialogue avec l'auteur, Chatila, juillet 2006²³)

- 23 La difficulté à négocier un espace social (des lieux de performance et une relative reconnaissance) dans les villes et les camps palestiniens est compensée par un recours intensif à Internet au travers de sites qui, à l'instar de « Ramallah underground » (<http://www.ramallahunderground.com>), proposent des téléchargements de morceaux de musique.

Moralité et conflit de génération

- 24 Si elle demeure encore confidentielle dans la société palestinienne, la musique rap jouit d'une certaine reconnaissance internationale à la faveur d'une médiatisation qui inclut un documentaire, *SlingShot Hip-Hop* de Jackie Salum, et la parution de quelques articles qui insistent notamment sur sa dimension politique, en mettant en avant le discours récurrent des jeunes musiciens qui considèrent que leur activité culturelle intègre une forme de résistance. Pour ceux-ci, le micro est une arme contre l'occupation et l'oppression²⁴. Signe de cet intérêt en France, les membres du groupe Dâm ont été les invités d'une émission de télévision nationale le 6 décembre 2006. Cet engouement existe également dans les médias arabes, comme en témoignent les nombreux articles de journaux ou les émissions de télévision dont la dernière en date était projetée en juin 2007 par la chaîne al-Jazira. La dimension politique de cette musique, dont il apparaît à l'ensemble des observateurs qu'elle n'est pas dénuée d'efficacité dans la transmission des messages, est toutefois fortement remise en cause par les entrepreneurs de morale locaux. Ces derniers, à Gaza, Ramallah ou encore dans les camps palestiniens du Liban, condamnent un courant soupçonné de perversion occidentale, d'immoralité du point de vue des normes religieuses.
- 25 La licéité de la musique a toujours fait débat en Islam²⁵ et selon l'air du temps, ces débats sont plus ou moins virulents ou consensuels. Le phénomène de « saturation de l'espace public par les référents religieux²⁶ » que l'on observe depuis la fin des années 1970²⁷ dans les pays arabes et musulmans contribue à accentuer la méfiance vis-à-vis de la musique, surtout celle jouée par des femmes, ce qui n'empêche pas l'engouement massif des jeunes générations pour les concours de télé-crochets organisés par différentes chaînes de

télévision. Tout de même, à Gaza, pendant qu'une partie des habitants se passionne pour les concours de chants télévisés, d'autres remettent en cause la moralité de Umm Kulthûm qui « n'aurait pas chanté si elle avait mieux connu l'islam²⁸ », menacent de jeunes rappeurs ou interdisent la retransmission publique de la finale de la « Star Academy » arabe.

- 26 Du point de vue des normes religieuses les plus strictes, la présence de femmes dans les chorales des orchestres est inconcevable, ce qui n'empêche pas qu'elles figurent dans les orchestres affiliés à l'Union des artistes palestiniens, émanation culturelle du Fatah. Leur présence dans ces orchestres apparaît comme légitime à partir du moment où elles chantent pour la (bonne) cause. Mais dans d'autres contextes, la présence d'une femme sur scène est considérée comme *harâm* (interdit religieux) où *'ib* (honteux). Aussi la destination de la musique et les lieux et modes de sa performance conditionnent-ils sa licéité pour une partie des acteurs culturels palestiniens. On peut faire l'hypothèse que pour certaines personnes, la cause masque des pratiques qui, sans son autorité, seraient sans doute mal considérées. Le discours récurrent des rappeurs palestiniens sur la cause, aussi franc et sincère soit-il – cela n'est nullement inconciliable –, peut aussi se comprendre dans le cadre de ces enjeux de légitimité religieuse et sociale.
- 27 Il n'en reste pas moins que le caractère étrange et étranger des rappeurs demeure source d'incompréhension. Les pionniers doivent réussir à imposer une musique perçue comme totalement exogène.
- 28 Lors d'une conversation en juillet 2006, Amru me confiait que le groupe Katibé Khamsé avait acquis un peu plus d'audience dans les camps, arguant que cela faisait maintenant plus de cinq années qu'ils faisaient du rap. Il est vrai que les chansons circulent dans une frange de la jeunesse palestinienne. Toutefois, la question du public demeure entière et les différentes enquêtes que je mène parmi les musiciens palestiniens ont surtout permis d'établir l'image négative du rap, quand toutefois les personnes en ont une idée claire, ce qui n'est pas souvent le cas.
- 29 La réflexion du rappeur en croise une autre, notée quelques mois plus tard lors d'une séance d'enregistrement du groupe. Pris à partie, amicalement, sur les compétences nécessaires pour chanter du rap par un technicien du studio, le rappeur répondit alors : « Ce qu'on fait là, c'est pas d'aujourd'hui, ça fait six ans qu'on travaille, l'art, ce n'est pas comme n'importe quoi dans la vie quotidienne, l'art ça demande beaucoup de précision, c'est pas comme ça, faire n'importe quoi. »
- 30 Ce rappel d'une compétence artistique témoigne de la quête d'une reconnaissance de la part de jeunes musiciens explorant des voies un peu ésotériques. Car au discrédit religieux et social s'ajoute un déni artistique. Il existe bien un courant de sympathie de la part d'une élite culturelle progressiste, à laquelle d'ailleurs appartient le co-fondateur du groupe dont le grand frère est également acteur et metteur en scène. Mais le rap est souvent considéré comme une musique importée qui détourne de la lutte, une musique quasi contre-révolutionnaire. Un informateur à Beddawi, lui-même musicien, me confiait ainsi à son propos : « Non, moi sincèrement, je pense que ce genre de musique ne sert pas la cause palestinienne. Je ne l'accepte pas. Quand j'entends ça, "ehheehhheh", ça me fait marrer » (Beddawi, 2007). Il est vrai que ce dernier travaille avec l'orchestre local du Hamas, ce qui laisse à penser qu'il a un point de vue spécifique sur les musiques. Cet avis est relativement partagé dans les sociétés palestiniennes où, à l'heure actuelle, le rap constitue une expression culturelle dévalorisée, considérée comme peu efficace pour le soutien de la cause.

- 31 Ces délibérations sur le statut de cette musique renvoient partiellement à une transition générationnelle qui recoupe un conflit sur les normes de l'authenticité culturelle palestinienne. Une configuration de débat analogue se retrouve en Jordanie où les résidents palestiniens de la vallée du Jourdain pratiquent très régulièrement, notamment à l'occasion des mariages, la *dabkeh*, danse répandue au Proche-Orient (et style musical qui l'accompagne). Depuis quelques années, on observe l'introduction dans la *dabkeh*, par de jeunes danseurs, de mouvements issus de danse étrangères que l'on nomme « rap, rap hadid (rap de fer), break, al-harakat (mouvements), qazzaz (miroir) ou plus généralement al-jakson : des pas et des façons de bouger différents, tous empruntés à des groupes de danse occidentaux symbolisés par Michael Jackson, adoptés par le biais des nombreuses chaînes du satellite ; des mouvements de break et de rap, ou même dernièrement des figures de hip-hop ²⁹. » Ces variations heurtent les plus âgés, qui y voient une atteinte à l'authenticité de la *dabkeh* par l'adjonction d'éléments exogènes.
- 32 L'enjeu d'un meilleur accueil de la musique rap, à la fois du point de vue de la morale religieuse et de celui de l'élargissement du public, est donc d'actualité. Celui-ci peut provenir d'une intégration de plus en plus fréquente de motifs palestiniens reconnaissables, comme des extraits de poésie, des citations de *dabkeh* ou encore un chant traditionnel ouvrant aux rythmiques et aux chants rappés. Cette intégration des motifs de la « palestinité », qui se fait de façon spontanée, motivée par le désir de faire figurer ainsi quelques bribes culturelles symbolisant la nation et l'identité dans les chansons – ce qui constitue un motif récurrent du rap qui se nourrit de productions diverses – pourrait permettre l'ouverture sur les publics palestiniens. La question de la langue ici est centrale ; en effet, le rap est une musique de l'oralité mettant le débit prosodique au centre de sa pratique. Le fait de contrôler le débit de paroles suffisamment bien pour être compris constitue de toute évidence un enjeu fondamental : comment, sinon, se prévaloir d'un rôle de rénovation sociale, si personne n'est à même de saisir le sens des paroles ?
- 33 Il n'en demeure pas moins qu'il n'est à l'heure actuelle pas très aisé de trouver du rap palestinien au Liban autrement que par le recours aux circulations privées, interindividuelles, qui s'effectuent par le biais des clés USB ou des CD-Rom³⁰.

K5 sur scène.



Photo : Jamal Handawi.

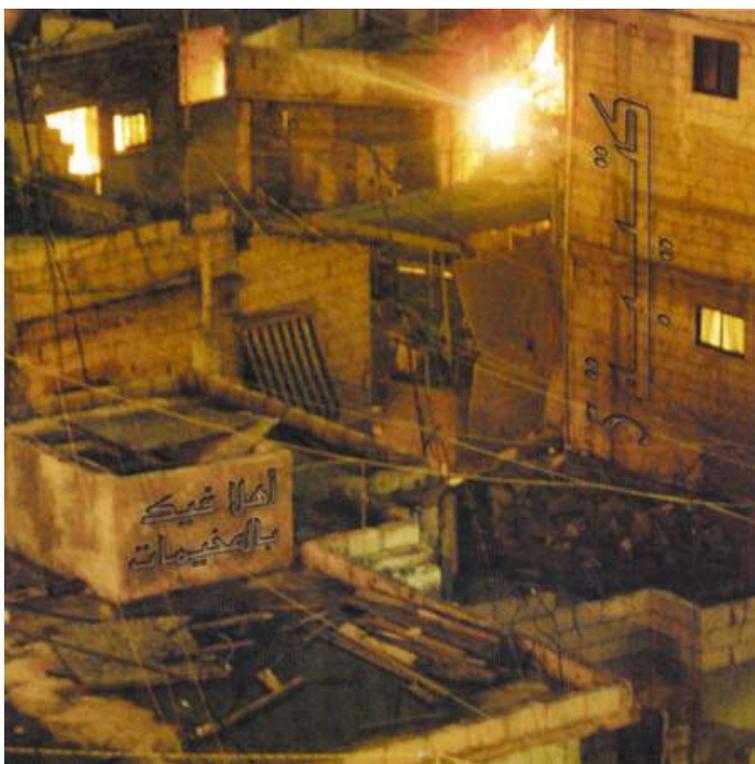
- 34 Les publics sont indéniablement ailleurs, dans la diaspora palestinienne, notamment en Australie ou en Autriche où réside le concepteur du site « Ramallah underground » et, à Beyrouth, en d'autres lieux de la ville.

Urbanité et représentations urbaines

Figures urbaines

- 35 L'album de K5, intitulé *Ahlâ fik bi-l-mukhayamât*, « Bienvenue dans les camps », traite principalement de la vie quotidienne dans les camps de réfugiés. La photo de couverture représente un paysage urbain nocturne typique des camps (briques nues, fenêtres étroites, toitures encombrées, étroitesse des passages, etc.).

Couverture du CD de K5, Beyrouth, 2007.



- 36 Les rappers de Ayn al-Héloué, dans leur clip autoréalisé, font alterner des scènes de studio avec des plans panoramiques du camp. Parallèlement à un registre de la critique sociale et politique, les aspects les plus prosaïques de l'existence sont décrits. Des images urbaines variées succèdent aux évocations des symboles de la chanson et de la culture palestiniennes (rappel du groupe emblématique Sabreen, emploi d'instruments arabes comme le *nay*, citations de poésie, de références littéraires comme « *Rijâl ft Shams* » de Ghassan Kanafani...) et à des références non arabes, à l'instar de la reprise très « personnelle » de *No women no cry* du très écouté Bob Marley par K5.
- 37 Le discours sur la marginalité urbaine du camp, jusque-là non médiatisé, trouve dans la chanson rap un vecteur permettant la dénonciation des stigmatisations et des ségrégations urbaines.
- 38 Cette adéquation entre une production culturelle et un discours renvoie à l'aspect urbain de cette musique et, en filigrane, à la réalité du camp comme espace en quête de normalisation urbaine et sociale. La langue employée par les rappers renvoie ainsi à une culture urbaine qui s'édifie dans les camps et les quartiers adjacents, avec lesquels les échanges sont nombreux puisque de nombreux Palestiniens y résident désormais.
- 39 L'extrait présenté ci-dessous mêle les références à la résistance à la description de la forme du camp et de ses services urbains déficients. On peut discerner en filigrane une idée récurrente dans la vision palestinienne des camps, qui consiste à voir en ces derniers une forme de mémoire inscrite dans l'espace. En ce sens, la simple présence du camp constitue un témoignage de l'injustice faite et, ainsi, « le camp résiste encore, seul ».
- 40 Chanson *Ahlâ fik bi-l-mukhayamât* :
- « Bienvenue mon frère au camp
Le camp résiste encore, seul

Il a changé de forme mais il résiste toujours
 Sur les murs, il y a des annonces de deuil pour de simples gens
 Le souvenir de Palestine et le reste des résistants
 Tu regardes vers le ciel, des fils électriques
 Si vous ne volez pas le courant comment voulez-vous voir ?
 Les toits des maisons vont tomber sur la tête des propriétaires
 Que l'eau qui inonde tout arrête de couler
 Les jeunes sont noyés dans le chômage et l'inaction
 Pas de travail, pas d'argent
 Les enfants sont sans éducation
 Que Dieu garde l'UNRWA qui règle nos problèmes
 J'ai pris un cachet de *Panadol* de l'infirmierie
 Bienvenue dans les camps
 Bienvenue »

- 41 Le rap sert des identifications « localistes » : les groupes insistent souvent sur leur appartenance urbaine. Il est ainsi ancré dans des territoires dont le premier correspond à une échelle privilégiée de socialisation, le quartier, source d'identification majeure des jeunes urbains dans les villes arabes, au point qu'il fut écrit à son propos qu'il constituait l'origine d'une « nationalité locale³¹ ».
- 42 Entre autres facteurs, parmi lesquels figurent les phénomènes de subjectivation et de reconnaissance générationnelle, l'emprise du rap sur une frange des jeunes arabes provient des possibilités d'identification qu'il permet à différentes échelles, dont celle des territoires familiers et de la proximité.
- 43 Multipliant les références au local (lieux et personnes à travers les dédicaces) à partir d'une forme musicale internationale, le rap permet ainsi une réinterprétation du localisme et, dans le contexte palestinien au Liban, rend manifeste les équilibres entre le national (la patrie perdue relocalisée notamment dans un ensemble de production culturelle), le supra-national (le monde arabe comme unité politique) et les identités de ville, de quartier et de camp. De la sorte, le rap rend justice des spatialités, c'est-à-dire des représentations des lieux et de leurs qualités.
- 44 Ce phénomène s'accompagne d'une éthique de l'authenticité territoriale du rappeur qui doit vivre dans la société qu'il défend dans sa musique. Ainsi, le fait que le promoteur du site « Ramallah underground » réside en Autriche disqualifie pour certains ses productions sur Ramallah.

Une matrice de critique sociale

- 45 Un autre registre souligne la fonction du rap comme matrice de critique sociale. Celle-ci s'exerce notamment sur le show-biz et la mièvrerie des productions majoritaires de la pop arabe (tant que le rappeur reste en dehors du système...) :
- « J'ai gagné le grand prix, bingo, je veux faire le plus beau clip et avoir des belles filles autour de moi, [...] à droite, à gauche, tout le monde crie [...] tous les chanteurs se ressemblent, celui-ci est taré, l'autre je vous dis pas... et il y a encore pire. [...] ».
 (K5, *Bingo*).
- 46 Cette critique de la pop arabe est largement partagée parmi les rappeurs libanais, si on en croit cet extrait d'un entretien présenté par Thomas Burkhalter dans ce même ouvrage³² :
- « The Arab youth is just so much into this commercial Arab bullshit music, it's just bullshit, rubbish, that makes the person just dumber and dumber the more he listens to it. And they want it – the fourth branch of the government, that's the

media. Just look at Western music. (...) Since Rock'n'roll and Jazz the music went through at least fifty evolutions. You've got happy hardcore now! And German techno! But Arab music is still caught up in that fucking bullshit "I love you and you love me", and "the wind is whispering your name" and all that bullshit. (...) If we had a new Umm Kulthûm I would be the happiest man today. But you have singers like fucking Haifa Wehbe man, and George Wassouf. » (Omarz, Rapper).

- 47 L'intégration des questions sociales et politiques palestiniennes s'effectue dans un segment culturel importé et approprié qui fournit aux jeunes des camps et des quartiers des modèles d'identification (gestuelle, de style, de vêtements, d'accessoires) et un cadre pour exercer leur sagacité critique sur les différents sujets politiques, sociaux et culturels. Cela au sein du groupe de rap qui représente une entité de socialisation, de subjectivation et d'affirmation de soi permettant de conférer du sens au quotidien et de retourner en valeur positive la situation de refuge.
- 48 Le rap permet l'émergence de nouvelles voix dénonçant la situation des Palestiniens au Liban. Au-delà de cette dimension, ce que laisse entendre la formule de l'un des groupes évoqués plus haut, « Palestinien interdit », outre la difficulté à accéder à une vie normale avec un minimum de droits, c'est l'empêchement de faire valoir son quant-à-soi. La musique, pourtant, permettrait cela, un moment de recouvrement de l'*idem* par l'*ipse*, pour reprendre la terminologie de P. Ricoeur³³, une façon de dépasser les assignations stigmatisantes comme les essentialismes de l'identité. Le rap, en bousculant les frontières culturelles et morales et en permettant des identifications inédites, correspond à un retrait ou une déprise de l'identité stabilisée autour de symboles rigides en faveur de moments de mise en avant d'une identité personnelle, sans délaissier pour autant les problématiques sociales et politiques collectives.

Refrain

- 49 Le rap est un phénomène urbain ; il se caractérise par la place qu'y occupe le langage à travers le *flow* qui désigne les scansions et les espaces constituant le support des actions artistiques, performance musicale comme danse, tag, graffitis et peintures murales³⁴. Il fait partie des « jeunes musiques » définies comme une « expression particulière de la modernité [...] traduisant un souci de rendre compte d'un processus qui révèle un état non stabilisé, en mouvement, qui réinvente sans cesse son existence dans de multiples concordances³⁵ ». Cette caractéristique s'applique à de nombreuses musiques mondialisées qui sont réinterprétées – dans leurs significations comme dans les formes de leur performance – dans les divers processus de frottement avec le local. Le rap, forme musicale à peu près fixée, se déploie avec ses caractéristiques propres et un style spécifique, vestimentaire, une gestuelle et quelques notions clés : *beat*, pulsation, *flow*, paroles chantées et scandées, *loop*, boucle, grille harmonique et rythmique ou encore *free style*, improvisation. Ces codes et compétences vocales (à l'instar du *human beat boxing* consistant en une imitation par la voix humaine d'une boîte à rythme) sont intégrés par les rappeurs au cours d'un processus d'apprentissage exclusivement construit par l'observation des clips et l'écoute des musiques. Au final, ce nouveau langage sert une expressivité inédite qui se focalise sur la vie quotidienne et les environnements familiers, notamment les camps. Il s'agit d'un langage de la dénonciation, certes, mais également de la description nue, non dénuée d'une certaine poésie. Le discours rap s'insère dans son élément urbain, il témoigne d'une urbanité spécifique et il se place dans une nouvelle temporalité.

50 Le temps doit être raconté pour être pensé : la temporalité requiert le discours indirect de la narration. Cet enseignement du Paul Ricoeur de *Temps et récit* trouve une illustration, dramatique, dans le travail patrimonial effectué par les Palestiniens du Liban, encadré ou non par divers organismes politiques et associatifs. On conçoit bien cette nécessité du récit, non pas seulement du souvenir de l'expérience traumatique de l'exil, mais également de la patrie perdue, la faisant exister en de multiples occurrences, directes et indirectes. Cette production travaille le temps, quitte à s'y enliser en troquant le présent contre le statut incertain de sujet de l'histoire, provoquant ainsi une sorte d'inflation de la mémoire. Mais la vie s'insinue partout, la musique comme espace de subjectivation permet de sortir des rôles de gardien des identités et de les redéfinir en fonction d'objectifs présents. Le rap exprime cette scansion du moment ; il constitue un discours du contemporain, il n'est ni nostalgique, ni romantique, ni purement nationaliste ; il est juste lui-même, une émanation d'une jeunesse urbaine qui se dit ici et maintenant et avec beaucoup de raisons, certes historiques mais aussi actuelles, en colère.

BIBLIOGRAPHIE

BASHA A., 2005 : *Mawt mudîr masrah, dhâkira fî "al-ughniya al-siyâsiya"* (Mort d'un directeur de théâtre, souvenir de « la chanson politique »), Beyrouth, Dâr al-adâb.

BÉTHUNE Chr., 2004 : *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck.

FERRIÉ J.-N., 1998 : « Figures de la morale en Égypte. Typifications, conventions et publicité », dans J. Dakhliâ (dir.), *Urbanité arabe. Hommage à Bernard Lepetit*, Paris et Arles, Sindbad/Actes Sud.

MALLET J., 2004 : « Ethnomusicologie des "jeunes musiques" », *L'Homme, Musique et anthropologie*, 171-172, p. 477-488.

MASSAD J., 2003 : « Chansons pour la liberté, la Palestine mise en musique », *Revue d'études palestiniennes*, 88.

MILIANI H., 2005 : *Sociétaires de l'émotion, Études sur les musiques et les chants d'Algérie d'hier et d'aujourd'hui*, Oran, Dâr al-gharb.

PARENT E., 2005 : Compte rendu des ouvrages : *Le rap : une esthétique hors la loi* et *Pour une esthétique du rap*, de Christian Béthune, *L'Homme*, 174, p. 319-321.

PUIG N., 2006 : « *Shi filastini*, quelque chose de palestinien. Musiques et musiciens palestiniens au Liban : territoires, scénographies et identités », *Tumultes, Entre résistance et domination. Figures libres ou mouvements imposés*, 27, p. 109-135.

PUIG N., à paraître : « Amour, honte et prestige au Caire. Les musiciens de l'avenue Mohamed Ali entre intimité urbaine et mise à distance sociale », à paraître en 2009 dans *L'Homme. Revue d'ethnologie française, en ligne en prépublication* : http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/14/31/52/PDF/PUIG_MARGES.2.pdf

RICŒUR P., 1983 : *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil.

RICŒUR P., 1990 : *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

Rouget G., 1990 : *La musique et la transe*, Paris, Gallimard.

VAN AKEN M., 2006 : « La mémoire et l'oubli du rituel, Marginalité et dabkeh chez les Palestiniens en zone rurale de Jordanie », dans N. Picaudou (dir.), *Territoires palestiniens de mémoire*, Paris, Karthala/IFPO, p. 313-339.

ANNEXES

(Traductions Lolita Chami et Nicolas Puig.)

Hawiya Zarqa, Ayn al-Héloué

Carte d'identité bleue, on m'appelle réfugié,
 J'ai grandi dans la discrimination et le racisme
 On a été chassés, on a été vaincus
 Et on a vécu dans des camps
 Je ne suis ni terroriste, ni amoureux, ni passionné
 Je cherche du travail et ils me demandent ma carte d'identité,
 Quelle est ton identité ? Je suis palestinien,
 Vous l'avez laissée, vous l'avez oubliée
 La cause a encore grandi maintenant
 Palestinien interdit d'expression
 Palestinien interdit de grève
 On ne peut acheter ni magasin, ni maison
 On ne peut ni parler, ni écrire sur les murs
 J'ai pris le drapeau et j'ai couru au milieu de la rue
 Je supporte la douleur et je soutiens la liberté et les droits
 Je n'arrêterai jamais de changer le passé en présent
 J'appellerai sans cesse bien que tu ne m'écoutes pas
Refrain : à la fin, à la fin, vos cœurs sont de pierre
 Et cette chanson est une mélodie qui jaillit
 Nos armes sont dans nos mains et le mot « justice », on l'a chanté et on l'a exprimé
 (x 2)
 Ça, c'est notre nouvelle vie dans ce monde de fous
 Beaucoup de victimes, et la liberté est dans les prisons
 Tous les jours des complots et ils sont contre nous
 Quand on est tombés dans l'oubli
 Et la situation s'est bouleversée
 Tu cherches une époque qui est gravée dans l'histoire
 Ça, c'est le volcan, par les mots il est entré en éruption
 Qu'est ce qui se passe ? Où sont la dignité et les sentiments ?
 Les gouvernants ne s'intéressent qu'à leur cigare et à leur verre
 Ils s'intéressent à l'argent et la dignité est piétinée
 Ils ont laissé les ennemis marquer des points
 Notre nation arabe dans le monde est ignorée
 Tous les jours des victimes, tous les jours des prisonniers
 On n'entend parler dans les informations que de terrorisme et de destructions.
 Où vous allez *ya 'arab*, il n'y a plus rien à faire
 Vous êtes de tout ce qui s'est passé
 J'aimerais entendre aujourd'hui : ils ont remporté une victoire
Refrain x 2
 On ne veut pas rester endormis comme nos gouvernants arabes
 On veut rester debout avant d'attraper la gale
 Nos gouvernants s'en foutent de nous et on essaye de faire quelque chose

Pour libérer al-Aqsâ, on ne veut que la Palestine comme pays
 On a mis notre religion dans nos cœurs et nous disons Dieu est unique.
 Nous sommes toujours éveillés tous les jours du lundi jusqu'au dimanche
 Ayez confiance en nous, al-Aqsâ vit en nous
 Nous sommes la dernière génération et nous vous faisons la promesse
 Rien ne nous affaiblit, ni l'éclair ni le tonnerre
 Et nous avons confiance en vous oh vous nos frères de Palestine
 Il n'y a pas de rechange à la Palestine
 Ce qu'on est en train de faire ici, c'est très important
 Attends un peu Israël, vos actions ne vont pas durer longtemps
 Parce que moi et mes frères ici, nous allons vous éliminer
 On a levé notre main droite et on a juré sur Dieu maître des mondes
 pas d'implantation (tawfîn), pas de migration, mais le retour en Palestine

Ahlâ fik bi-l-mukhayamât

Katibé 5, Beyrouth

Yaba Katibé Khamsé ...Ah MCY, Jazzar

C'est pour les camps

Yaba, yalla

Des jeunes que la vie dégoûte

Ils tentent de combler le vide

Un résistant dans le camp reprend le fil de ses souvenirs

Et les associations se servent jusqu'au dernier sou

Ils ont transformé les bureaux en organisations politiques

Jusqu'à détruire ce en quoi nous croyons

La photo du leader traîne encore dans la ruelle

La viande n'est distribuée qu'à ceux qui scandent des slogans

Et ils continuent de rire des gens chics

La chanson nationaliste n'existe plus, *khalas*, on joue le *beat*

Les spectres et les esprits des morts ne reposent pas en paix

Certains, *khalas*, ont oublié, d'autres se souviennent encore

Des photos de martyrs se sont effacées

D'autres vont arriver

Tous les militants se sont endormis, il ne reste que les kalaches

Des poèmes sur les murs et quelques balles

Pour des jeunes dégoûtés de s'en aller aux ambassades

Plein de familles qui en ont marre de toutes ces entraves

Demain, ils vont construire un pont et avant ça des immeubles

Derrière les nuages se trouve une photo du leader

Elle traîne seule dans la ruelle

Bienvenue mon frère aux camps (x 3)

Ahlâ (x 3)

Les toits du camp sont miteux

Mais le drapeau de mon pays y flotte

La cause se réalise dans la plus petite des ruelles

Des pigeons dans le ciel et un enfant les appelle

Ici on est privés de tout

Un homme se dispute avec sa femme puis ils se réconcilient

Des mères prient pour la vie de leurs enfants

Un jeune étudie pour satisfaire sa mère

Un artiste qui dessine la carte de son pays et ses territoires

Une fille et son amant, ils se planquent dans une cabane

Un jeune hausse la musique au maximum et l'éteint à l'heure de la prière

Des jeunes perdus

Si on insulte leur pays, ils sont prêts à riposter

Une vieille qui rassemble les chats et leur offre un refuge

Un vieux raconte à son petit-fils des histoires de son pays

Il sourit à un souvenir agréable et les larmes aux yeux :
 De belles maisons couvertes de couleurs
 Un seul soleil... c'est la Palestine qui les fait tenir
 Bienvenue mon frère aux camps
 Ahlâ (x 3)
 Une maison sans toit
 La progression à rebours
 Des murs, des publicités
 La guerre des camps
 Des immeubles détruits par la puissance des tirs
 Ses rues sont comme un labyrinthe, pleines d'insectes
 On l'a appelé paradis
 Des groupes de scouts
 Un seul cimetière saturé de tous les morts
 Que Dieu leur soit miséricordieux
 Dépendants de l'UN pour subvenir à leurs besoins
 Personne n'entend les cris qui viennent de l'intérieur
 À l'hôpital vous attendez la mort
 Dans la salle des morts
 Choisis les gens qui suivent les slogans
 En attendant le retour, tu n'as plus qu'à prier
 Bienvenue mon frère au camp
 Le camp résiste toujours, tout seul
 Il a changé de forme mais il résiste toujours
 Sur les murs il y a des annonces de deuil pour de simples gens
 Le souvenir de Palestine et le reste des résistants
 Tu regardes vers le ciel, des fils électriques
 Si vous ne volez pas le courant comment voulez-vous voir ?
 Les toits des immeubles vont s'écrouler sur nos têtes
 Que l'eau qui inonde tout arrête de couler
 Les jeunes sont noyés dans le chômage et l'inaction
 Pas de travail, pas d'argent
 Les enfants sont sans éducation
 Que Dieu garde l'UNRWA qui règle nos problèmes
 J'ai pris un cachet de *Panadol* de l'infirmierie
 Bienvenue aux camps
 Ahlâ
Refrain
Jama'iyât (Associations)
Katibé 5, Beyrouth
 Ah K5 encore une fois ah eh eh
 Cette fois-ci on va tout cramer
 Katibé 5
 Cette fois
 Pour les associations
 Pour faire qu'elles travaillent bien
 Yallah
Refrain : Les associations
 Ils disposent de l'argent de l'État
 Les associations
 Ils reprennent ce qu'ils donnent
 Les associations
 Proxénètes des temps modernes (x 2)
 Les associations
 Mais les gens sont en train de crever

1) Même la femme a créé une association de voleurs
 Mes sœurs sont en train de me voler derrière mon dos
 Je lutte pour la résistance
 Et le couteau derrière mon dos m'ordonne de me taire
 J'appelle au secours
 Des activités d'été
 Des dépôts d'outils
 Des aides étrangères
 Des démons humains gèrent des jardins d'enfant
 Obligée d'envoyer tes enfants, mère qu'est ce que tu peux dire ?
 C'est la cause palestinienne !
 Les jeunes sont la cible
 Un corbeau sur l'épaule
 Des milliers de pots-de-vins
 De l'argent, des aides, chut ! Personne n'a vu
 Mike, Jean, Jeff,
 Monopole des étrangers
 Tout se passe devant leurs yeux
 Encore une fois, l'argent est oublié
 Mais c'est pour la cause palestinienne !
 Le profit du jardinier est que notre pays soit dénudé
 Dénudé, dénudé, dénudé

Refrain

2) Fonde ton association pour subvenir à tes besoins :
 1èremment, lis les Droits de l'homme et retiens quelques termes
 2èmemment, évalue les situations tragiques et cites-en les raisons
 3èmemment, jette-toi devant les bailleurs et encourage les contacts
 4èmemment, ne lis pas les objectifs surtout
 5èmemment, étouffe ton humanité et ta conscience et reçois tes aides
 6èmemment, oriente les bénévoles pour attirer
 7èmemment, fais semblant d'être social et assiste aux séminaires
 8èmemment, bourre les organisations d'étrangers comme on bourre les voitures
 d'essence
 Et finalement, ce sera la joie des commissions et la fin de la cause et toutes les
 convictions !

Refrain

3) Des discours, des conférences et des sommes dépensées chaque jour
 Des ateliers de travail qui pourraient regagner un peu d'espoir
 Qui s'intéresse, sinon les étrangers qui sont en train de filmer ?
 D'un voleur à un autre, ce sont tous des criminels, on se félicite
 Ceux qui possèdent beaucoup d'argent le dépensent sur leurs enfants
 Ils ouvrent des magasins, tout ça à leur charge
 On remercie l'Union européenne
 Des sommes d'argent et de la drogue sont dépensées chaque jour pour nos
 organisations
 Ils nous ont envoyé des voleurs
 Ils sont ceux qui ont vendu la cause
 Soudain tu te sens comme un débile
 Ils demandent l'aumône à ton compte sans que tu le saches
 Tu es un homme ordinaire comme tous les gens qui tombent victimes
 Un petit enfant victime qui ne comprend rien
 Des jeunes qui veulent poursuivre le chemin des martyrs
 Ils ne s'intéressent pas à l'esprit, pas du tout
 Ils ne s'intéressent pas

Refrain

Assez de mensonges, assez de fraudes
 Tu apprends qu'il y a des aides
 Tu vas et tu frappes aux portes
 Tu es en retard, tu viens trop tard
 Hier j'ai su et je suis venu tout de suite
 Il devait y avoir des aides c'est sûr
 Mais ce qui est triste c'est lorsque tu sais
 Que tu es le seul à ne pas savoir ce que les autres savent
 Mais les gens ont faim
 Les gens sont dans le besoin
 Ils vous ont dit avant pas d'argent, pas d'argent
 Ce qui est encore plus triste c'est lorsque tu sais
 Que tout le monde reçoit de l'argent sauf toi qui ne reçois rien
 Rien
 Katibé 5
 On va tout cramer
 Yaba

NOTES

1. « *Ahlâ fik bi-l-mukhayamât* », titre de l'album du groupe Katibé Khamsé (K5) et intitulé éponyme d'une chanson. Autoproduction. Beyrouth, Liban, 2007.
2. MILIANI 2005, p. 75.
3. *Al-qadiya* : le terme désigne l'ensemble du combat pour faire valoir les droits des Palestiniens.
4. K5, chanson « *Ahlâ fik bi-l-mukhayamât* ».
5. Un orchestre homonyme a existé au Liban de 1975 à 1982.
6. MASSAD 2003, p. 68.
7. Ce style de chanson patriotique se différencie ainsi d'un courant d'interprétation de chansons politiques par des solistes, chanteurs et divas de renom (Umm Kulthûm, Feyrouz, 'Abd al-Wahhâb, Marcel Khalifeh, Sheikh Imâm...) ayant eu cours dans les années 1960 et 1970.
8. MASSAD 2003, p. 69.
9. BASHA 2005, p. 91.
10. MASSAD 2003, p. 71.
11. Sur les musiques et musiciens palestiniens au Liban, cf. PUIG 2006.
12. Même si dans l'alphabet arabe, le « t » de *tarab* se différencie car il est emphatique.
13. PUIG 2006.
14. Bien que de nombreux jeunes s'intéressent au rap et essaient de développer leurs idées musicales, seuls trois groupes à l'heure actuelle sont à un niveau leur permettant de faire de la scène et d'enregistrer quelques titres en autoproduction. Il s'agit de Katibé Khamsé, le plus ancien, de Invincible voices (i-voices), de Burj al-Barajné et des alentours, et d'un collectif à Ayn al-Héloué (Hawiya zarqâ, « carte d'identité bleue », la couleur des cartes d'identité des Palestiniens au Liban).
15. Les traductions complètes des chansons figurent en annexe.
16. Le groupe enregistre actuellement son premier CD commercial avec la CD-Thèque de Beyrouth.
17. Hanzhala est un enfant que son auteur, Nâji al-'Alî, glissait dans ses dessins satiriques dont la critique était non seulement tournée vers l'occupation israélienne, mais également vers l'Autorité palestinienne et Yasser Arafat.
18. PARENT 2005, p. 320, à propos de BÉTHUNE 2004.

19. Je remercie à cette occasion la directrice de Hodage, Béatrice Albert, pour les informations sur les rappeurs de Gaza qu'elle m'a communiquées.
20. MILIANI 2005, p. 76.
21. Constitué de cinq musiciens permanents dont trois résident dans le camp et deux autres dans le quartier limitrophe de Haret Hrayk.
22. Cf. Thomas Burkhalter dans ce volume, p. 106 : « These rappers, rock, death-metal, jazz, electro-acoustic musicians, free improvisers, Arabic singers, 'oud-, qânûn- and riqq-players choose local and global sounds, rhythms, forms and noise to express their connection to their surroundings and to the world. Within the context of Lebanon, these artists can be considered as "alternative" or "subcultural" in relation to the dominant "commercial" pan-Arabic pop scene that is constantly reproduced by satellite TV stations. »
23. Récemment, Amru me confiait qu'il avait récupéré, il y a quelques années, un lot de CD parmi lesquels se trouvaient des enregistrements de Tupac qu'il ne connaissait pas alors. Ce n'est que plus tard qu'il identifia le rappeur américain.
24. « For them, rap is a weapon against the occupation – they throw rhymes like others throw rockets », Jackie Salum, citée par Laila el-Haddad : <http://www.commongroundnews.org/article.php?mode=8&id=608> (page consultée le 02 mai 2007).
25. ROUGET 1990, p. 453.
26. FERRIÉ 1998, p. 122.
27. Les prémices en sont identifiables dans le cinéma égyptien. Par exemple, le film *Khali bâlak min Zûzû* (1972) met en scène, à propos d'une étudiante exerçant la profession d'almée, des débats sur la moralité publique opposant des étudiants progressistes et des islamistes à l'Université du Caire (PUIG, à paraître).
28. Propos rapporté de Gaza par Béatrice Albert. Un cheikh chanteur et compositeur d'*anâshîd* proche du Hamas a émis le même jugement sur la diva lors d'un entretien à Beddawi en juillet 2007.
29. VAN AKEN 2006, p. 330.
30. Ainsi, on ne trouve pas de CD de rappeurs palestiniens chez les nombreux vendeurs de CD et de cassettes audio de Sabra.
31. K. Rarrbo cité par MILIANI 2005, p. 89.
32. Omarz, interview avec T. Burkhalter, 2005, voir p. 110 de ce volume.
33. Évoquant l'habitude, Ricœur constate qu'elle donne une histoire au caractère : « une histoire dans laquelle la sédimentation tend à recouvrir et, à la limite, à abolir l'innovation qui l'a précédée [...]. C'est cette sédimentation qui confère au caractère la sorte de permanence dans le temps que j'interprète ici comme recouvrement de l'*ipse* par l'*idem*. » (RICŒUR 1990, p. 146). On aurait donc ici une figure inverse où l'innovation modifie les rapports entre permanence et changement dans les modes d'identification (cf. PUIG 2006).
34. Lesquelles, dans le contexte des camps palestiniens au Liban, ne constituent pas une part de la culture hip-hop, mais sont annexées de diverses manières aux représentations de la cause. Cf. dans ce volume l'article d'Amanda Dias.
35. MALLET 2004, p. 486.

INDEX

Index géographique : Liban

Mots-clés : musique, chanson, rap, camps

AUTEUR

NICOLAS PUIG

IV. Itinéraires de cinéastes

Être cinéaste syrien

Expériences et trajectoires de la création sous contrainte

Cécile Boëx

- 1 De manière générale, les métiers¹ de la création artistique sont confrontés à un paradoxe qui résulte de la tension entre la créativité et le contrôle de l'acceptabilité, du possible et du pensable, qu'il soit dicté par le marché (Moulin 1995 ; Menger 2002) ou les institutions étatiques (Haraszti 1983 ; Golomshtok 1985). En Syrie, où l'État est le principal promoteur de la culture, les artistes doivent composer avec les institutions officielles pour pouvoir exercer leur métier et acquérir une reconnaissance. Cet article propose d'interroger cette situation intrinsèquement conflictuelle de la pratique artistique à la lumière de l'expérience cinématographique en Syrie et plus spécifiquement celle du réalisateur (*mukhrif*). En effet, le métier de cinéaste s'insère dans des enjeux politiques dans la mesure où toutes les formes de la parole publique sont canalisées et formatées selon les canons de l'interprétation des événements établis par le régime autoritaire. Ce contrôle s'effectue par le biais de l'Organisme général du cinéma (OGC) qui structure et organise la production et la création cinématographiques.
- 2 Cependant, de façon assez inattendue, la grande majorité de la production de l'OGC a donné lieu à des œuvres très critiques par rapport à la société et au pouvoir politique, certains réalisateurs parvenant à s'extraire de la parole et de la forme souhaitées. Les postures critiques observables dans les pratiques artistiques et les discours réflexifs des cinéastes révèlent l'existence d'une hiérarchie informelle de reconnaissance entre pairs, basée sur la capacité de chacun à transgresser les conventions imposées par l'organisation formelle. Dans les redéfinitions de leur métier, de leur statut et de leur rôle, les cinéastes privilégient la figure de l'artiste qui met en forme sa propre expérience et sa vision singulière du monde contre les contraintes de l'institution. Ces conceptions et ces manières de faire propres résultent de trajectoires individuelles plurielles et diverses. Elles ont également engendré une culture contestataire mobilisable en dehors des cadres de la pratique artistique individuelle.
- 3 La profession de cinéaste en Syrie s'organise en grande partie autour d'une coopération entre les cinéastes et l'État. La première partie de cet article mettra en lumière les

modalités de cette configuration bipolaire : quelles sont les formes de cette coopération ? Sur quelles conventions est-elle établie ? Comment le cadre organisationnel officiel influe-t-il sur le métier de cinéaste ? Nous aborderons ainsi les modalités d'accès et les conditions d'exercice de cette profession : comment devient-on réalisateur ? Quels sont les modes de reconnaissance, d'accès au statut de cinéaste et à la consécration ? Cette analyse permettra de mettre en avant les logiques qui traversent et structurent le champ cinématographique. Il s'agira ensuite de voir comment les cinéastes se positionnent par rapport à ces conventions. Ceux-ci se présentent avant tout comme des créateurs singuliers, dans une tentative de se démarquer de l'image dévalorisante du fonctionnaire, peu compatible avec l'image idéale de l'artiste. La diversité des trajectoires des cinéastes présentées ici m'amènera à interroger leur rapport à la profession et à l'institution : comment les réalisateurs perçoivent-ils la contrainte ? De quelles façons la négocient-ils ou s'en accommodent-ils ? Quelles sont les pratiques, les valeurs, les identités professionnelles qu'ils partagent ou qui les différencient ? Je tenterai d'étayer ces hypothèses et de répondre à ces questionnements à partir des expériences de six cinéastes : Nabil al-Maleh, Omar Amiralay, Oussama Mohammad, Abdelatif 'Abd al-Hamid, Ghassan Chmeit et Ryad Cheyya².

Les conditions d'exercice de la profession de cinéaste en Syrie : les procédures de la création

L'État comme principal gestionnaire de la culture

- 4 Aucun individu ne peut acquérir de reconnaissance en tant qu'artiste sans tenir compte des normes établies par le contexte social auquel il appartient. L'art, selon Howard Becker (1988), est nécessairement une forme d'action collective organisée autour de réseaux de liens coopératifs. Non seulement le contexte social influence les objectifs artistiques des créateurs par le biais de systèmes, formels ou informels, de sélection, d'évaluation et de distribution, mais il définit aussi les produits auxquels on peut accorder le statut d'œuvre d'art. Les formes de coopération mises en jeu par ceux qui contribuent à réaliser des biens reconnus comme artistiques en Syrie sont largement dominées par l'État, principal gestionnaire de la culture. Depuis l'union de la Syrie avec l'Égypte dans le cadre de la République arabe unie (1958-1961) et la création d'un ministère de la Culture et de l'Orientation nationale (*wizârat al-thaqâfa wa-l-irshâd al-qawmî*) en 1959, l'État exerce un monopole sur la production culturelle. Avec l'arrivée des baathistes au pouvoir en 1963, la culture est définie, selon Olivier Carré (1980 : 197), comme « une vision commune de l'être et du devenir de la nation arabe ». Ainsi, la politique culturelle est dissoute dans le politique au sens large et se trouve investie d'une fonction de contrôle et de domination qui s'inscrit dans une perspective volontariste de construction d'une identité nationale unificatrice et uniformisante par le biais de pratiques, de discours et de représentations consensuelles. L'implication de l'État dans la production culturelle repose également sur la notion d'intérêt général et sur une volonté de rayonnement et de prestige international. Pour se donner les moyens d'orienter et de contrôler la production culturelle, l'État s'est progressivement doté de structures de production (publications, Direction de la musique et des théâtres, Organisme général du cinéma), de diffusion (centres culturels arabes, théâtres, salles de cinéma, musées, festivals, etc.) et d'encadrement (syndicat des artistes).

- 5 Ce cadre organisationnel basé sur une vision utilitariste de la culture a engendré deux types antagonistes de catégorisation des biens culturels, toujours en vigueur aujourd'hui³ : les biens culturels commerciaux, dont l'objectif principal est de divertir le public en dehors de toute mission idéologique particulière, mais qui restent supervisés par l'État, et les produits directement issus du secteur de la production officielle, investis d'une mission éducative, devant traiter de problèmes « sérieux » (*jaddiyyeh*), censés s'inscrire dans la perspective nationaliste. Le secteur officiel, en s'adressant à son public comme à des agents sociaux et moraux, plutôt que comme à de simples consommateurs de divertissement, a encouragé les artistes œuvrant dans ses institutions à se considérer comme un groupe distinct doté d'une mission particulière, ancrant une conception morale de la valeur esthétique. Ainsi, ceux qui y participent se veulent les promoteurs de l'art dans le sens noble du terme. Par ailleurs, en mettant les artistes à l'abri des contraintes du marché, il a pu engendrer, de façon paradoxale, des formes d'art avant-gardistes et confidentielles⁴. C'est là toute l'ambivalence d'un mode de production qui a libéré les artistes du besoin de satisfaire les demandes du public mais les a contraints à des négociations permanentes avec les responsables officiels chargés de superviser leurs activités et d'évaluer leurs œuvres, générant l'expérience contradictoire d'un prestige artistique et d'une soumission à un cadre administratif bureaucratique. Ce système de gestion culturelle, largement inspiré du modèle soviétique (Faraday 2000 ; Balasinski 2002), confère aux créateurs un statut privilégié, mais leur attribue une fonction de relais des actions et de l'idéologie du pouvoir afin de créer des produits censés incarner des normes idéologiques et esthétiques déterminées de manière centralisée.

Tournage du film *Le Léopard*.



Coll. N. al-Maleh.

- 6 L'expérience cinématographique et la situation des cinéastes en Syrie sont particulièrement pertinentes pour comprendre les enjeux et les effets de ce mode de production sur les pratiques et le statut des artistes. L'institutionnalisation de la production cinématographique s'est véritablement mise en place avec l'arrivée du parti Baath au pouvoir et la création de l'Organisme général du cinéma (en 1964)⁵. Elle correspondait aussi à une demande de la part de cinéastes, sympathisants des idées progressistes du Baath, qui souhaitaient disposer de moyens pour faire un cinéma différent des films commerciaux, en conformité avec une conception artistique du cinéma. L'OGC contrôle et organise l'ensemble de la production cinématographique⁶. Sous la tutelle du ministère de la Culture, c'est le Conseil des ministres qui vote son budget annuel. Cependant, cette dotation ne couvre que les frais de fonctionnement et l'OGC est censé rentabiliser les films qu'il produit. Sa mission principale est de superviser toutes les étapes de l'élaboration d'un film. Il se donne également l'objectif « d'éveiller le public à une vaste culture cinématographique » grâce à la publication d'une revue mensuelle (*La vie cinématographique, al-hayât as-sinamâ'iyya*) et d'ouvrages qui traitent aussi bien du cinéma arabe que du cinéma mondial. Afin d'orienter sa production « vers la culture, le savoir et les questions arabes⁷ », la commission intellectuelle (*lajneh fikriyyeh*), composée du directeur général, du directeur de la commission de censure du ministère de la Culture, de cinéastes et d'intellectuels, sélectionne les scénarii qui lui paraissent appropriés ou du moins qui n'entrent pas en contradiction avec ses critères idéologiques et qualitatifs⁸.

Tournage du film *La vie quotidienne dans un village syrien* (O. Amiralay, 1972).



Coll. O. Amiralay.

Tournage du film *Les Poules* (O. Amiralay, 1978).



Coll. O. Amiralay.

Modes de recrutement et d'apprentissage

- 7 Contrairement à des pratiques artistiques comme l'écriture, le chant ou le dessin, la réalisation cinématographique requiert un apprentissage technique long et coûteux, dont les modes d'accès sont difficiles. Pour être cinéaste, il faut faire des films, avec toute la mobilisation technique et économique que cela suppose en amont. George Faraday (2000 : 45), dans son analyse des conditions de travail des cinéastes en Union soviétique, fait remarquer que « dans les pays occidentaux, être formé dans une école de cinéma n'est ni une nécessité, ni une condition suffisante pour faire carrière, la condition principale étant d'obtenir un soutien financier. Au contraire, un diplômé du VGIK⁹ avait la garantie de pouvoir tourner des films en tant qu'employé salarié dans un studio d'État ». Dans un système de production cinématographique organisé par l'État, la pratique ne définit pas forcément le statut de cinéaste. En Syrie, l'institutionnalisation du statut de cinéaste ne s'est instaurée que de façon progressive : pendant la phase de mise en place de l'OGC¹⁰, l'accès aux moyens de production était très aisé. Nabil al-Maleh, qui a étudié le cinéma à l'Institut cinématographique de Prague grâce au soutien financier de sa famille et à des petits boulots, a pu réaliser des films à l'OGC sans pour autant y être fonctionnaire. Il a tourné quelques courts métrages de commande dont il n'est « pas très fier », mais il a pu aussi faire des films plus personnels dans une approche nouvelle du cinéma et dans une volonté de se distancier du standard égyptien de l'époque :

« Après *Couronne d'épines* (1969), on a commencé à parler de cinéma alternatif (*badīla*). C'était un film novateur, expérimental dans la forme, dans la façon de penser. À l'époque, il n'y avait pas de réalisateurs à l'OGC. J'ai oublié tout mon héritage cinématographique, ma formation en Tchécoslovaquie, le cinéma des pays de l'Est, ainsi que le cinéma occidental. J'étais libre parce que j'étais seul et que l'OGC avait besoin de films. »

- 8 Omar Amiralay retourne en Syrie un peu plus tard, en 1969, après des études de théâtre et de cinéma inachevées en France. Sa collaboration avec l'OGC relève d'une logique similaire :

« Le festival du documentaire de Leipzig voulait un participant syrien et le directeur de la télévision avait entendu parler de moi et m'a proposé de faire un documentaire sur le barrage de l'Euphrate. Le film a obtenu le 2^e prix. Je n'avais jamais réalisé de film avant. C'est la première fois que je construisais un film, que j'apprenais ce que c'était le montage, le mixage... J'ai découvert que j'étais capable de faire un film, j'ai été le premier surpris. »

- 9 Omar Amiralay qualifie ce premier film, *Essai sur le barrage de l'Euphrate* (1969), de « célébratif » (*ihitifâli*), car même s'il n'a jamais été baathiste, « ce film rejoignait l'idéologie de la modernisation, des grands travaux pour le progrès de la société, du changement par la technologie, de la révolution des moyens de production en laquelle je croyais¹¹. » Le manque d'expérience de la pratique cinématographique, aussi bien des cinéastes, des techniciens que des administrateurs, a engendré une conjoncture propice à la création. Pour son deuxième film, Omar Amiralay a pu bénéficier d'une période de tournage d'une année. Il a filmé les deux premières parties en 35 mm puis s'est procuré par le biais de l'OGC une caméra 16 mm, moins bruyante, pour tourner des scènes d'intérieur. Il considère maintenant que professionnellement, c'était inacceptable, un film ne devant pas passer d'une qualité d'image à l'autre :

« Il y avait un manque de professionnalisme, c'était du n'importe quoi. Le cinéma syrien n'avait rien, pas d'infrastructures, pas de passé, nous posions les fondements du cinéma syrien. On se débrouillait avec les moyens du bord. La période du début des années 1970 était un véritable âge d'or, il y avait une effervescence incroyable. Ils ne donnaient pas seulement la chance aux Syriens, c'était extraordinaire, il y avait une ouverture, ils [les cadres dirigeants de l'OGC] donnaient aussi la chance aux cinéastes arabes¹². Si ça avait pu continuer comme ça, on aurait fait des choses intéressantes. Il y avait une panoplie d'expériences, de projets. Ça a laissé des traces. »

- 10 Le faible degré d'organisation d'un système qui se met en place, la pénurie de personnel qualifié mais aussi le soutien des cadres administratifs expliquent la latitude dans les procédures, l'accessibilité, la permissivité et le rôle prépondérant des jeunes cinéastes dans les orientations de l'OGC.
- 11 Après cette période fondatrice, la relation de coopération entre les cinéastes et les administrateurs se transforme radicalement suite à la nomination d'un nouveau directeur en 1974, ancien directeur général de la télévision syrienne (sous la tutelle du ministère de l'Information), proche du régime¹³. La première génération de cinéastes en formation est purement et simplement écartée. Désormais, seuls les cinéastes fonctionnaires, recrutés par un système de bourses d'études à l'étranger (pour la plupart dans les pays du bloc soviétique) pourront avoir accès aux ressources de l'OGC. Oussama Mohammad, Ryad Cheyya, Abdelatif 'Abd al-Hamid et Ghassan Chmeit ont été recrutés selon ces modalités. L'octroi des bourses d'études à l'étranger repose en grande partie sur les liens des familles des candidats avec des responsables ou sur leur proximité avec le parti Baath et, dans les années 1970, avec le parti communiste. Ce système de sélection a permis à des jeunes originaires de milieux extrêmement modestes et, pour la plupart, ruraux d'accéder à un métier auparavant réservé à des milieux aisés et cultivés. Les instituts cinématographiques dont ils sont issus¹⁴ leur ont délivré une formation complète (réalisation, écriture de scénario, production, mise en scène, distribution) de grande qualité. Leurs études les ont également familiarisés avec les modes de fonctionnement du

métier de cinéaste dans un système de production culturelle centralisé. Ghassan Chmeit souligne que son cursus à l'institut cinématographique de Kiev lui a avant tout inculqué « une patience de sage : un cinéaste ne doit pas seulement être un artiste et un intellectuel, il doit aussi être un combattant pour pouvoir travailler dans un environnement où la concurrence est rude, car suivant les dotations budgétaires, l'OGC ne produit qu'entre un et trois films chaque année. Si tu veux faire ton film, tu dois être un loup ». Les modalités d'apprentissage du métier de cinéaste ne concernent donc pas seulement les aspects techniques ou artistiques. À leur retour, les jeunes diplômés sont automatiquement intégrés à l'OGC. Cependant, la fonctionnarisation des cinéastes n'a pas remis en question les orientations cinématographiques et professionnelles mises en place par les pionniers, basées sur l'expérimentation et la volonté d'indépendance. En effet, ceux-ci ont maintenu leur influence grâce à l'animation d'un ciné-club à Damas qui réunissait aussi les jeunes diplômés avides de conseils, de discussions et qui partageaient les aspirations de leurs aînés.

- 12 Avant de compléter leur formation et de pouvoir prétendre réaliser un long métrage, les nouveaux arrivants doivent tourner au moins trois courts métrages et travailler en tant qu'assistants réalisateurs auprès de collègues plus expérimentés, ce qui leur permet aussi et surtout de se familiariser avec les procédures. Cette période transitoire est souvent difficile pour les cinéastes qui rentrent au pays après une longue absence, en moyenne cinq années, et qui doivent pour la plupart s'adapter à un nouvel environnement urbain, l'OGC, comme toutes les administrations, étant établie à Damas. Lorsqu'ils peuvent enfin présenter un scénario à la commission intellectuelle en tant que réalisateurs, l'attente et les négociations sont souvent très longues. En pratique, le cinéaste doit essayer de convaincre chaque membre de la commission – une douzaine de personnes – lors de rencontres informelles. Quand le scénario est accepté, il doit encore présenter le découpage à la commission et le budget¹⁵ à la direction administrative. C'est à lui que revient ensuite le choix des membres de son équipe technique et artistique ainsi que la gestion du budget, secondé par le directeur de la production de l'OGC. Si certains techniciens sont fonctionnaires de l'OGC, ils ne sont pas embauchés automatiquement sur les tournages, le réalisateur disposant de la décision souveraine en la matière. Dans cette phase, les pleins pouvoirs sont donnés au cinéaste qui opère les choix décisifs pour la réalisation de son œuvre et se retrouve en première ligne pour les négociations. Il considère souvent ses collaborateurs comme de simples exécutants, instaurant des relations de travail strictement hiérarchisées. Étant donné la rareté de la production, certains cinéastes attendent plusieurs années avant de pouvoir réaliser un film. Pendant ces périodes où ils n'exercent pas leur métier, certains se tournent vers d'autres activités, comme Abdelatif 'Abd al-Hamid, à ses débuts :

« J'avais présenté le scénario de *Les nuits du chacal* depuis 83 mais je n'ai pu le réaliser qu'en 1989. C'était une longue période d'attente, il n'y avait pas de possibilités. Alors, j'ai fait autre chose : j'ai traduit deux ouvrages du russe, je traduisais aussi des articles sur le cinéma en arabe pour le quotidien *Tichrine*, j'ai écrit un roman, j'ai écrit le scénario de *Deux lunes et un olivier* ainsi qu'un téléfilm pour la TV, j'ai joué dans *Étoiles du jour*¹⁶. »

Diffusion et modes de reconnaissance

- 13 Les modes de reconnaissance reposent avant tout sur le jugement des pairs dans un contexte où la diffusion est problématique. En effet, le nombre de salles syriennes

potentielles où l'on peut voir ces films est limité¹⁷ et la publicité inexistante. Par ailleurs, si les cinéastes disposent d'une importante liberté créatrice pour réaliser leurs films, la censure à la diffusion est beaucoup moins indulgente. Néanmoins, des films interdits de distribution commerciale dans les salles syriennes sont envoyés dans les festivals internationaux et diffusés exceptionnellement lors des éditions du festival de Damas. Les cinéastes organisent également des projections privées et font circuler des copies vidéo ou numériques au sein de leurs réseaux personnels. Ces modes de diffusion restreints contribuent à la marginalisation des films, souvent taxés d'élitisme dans la presse et par le public. Ils font également apparaître toute l'ambiguïté de la production cinématographique subventionnée par l'État, quasi réduite à un cinéma basé sur des critères de prestige international. Le régime d'exceptionnalité des festivals et ses enjeux communicationnels assouplissent les règles de la censure. Le festival, événement ponctuel et prestigieux, constitue, en fait, la vitrine éphémère d'une production peu orthodoxe, conformément à une volonté de médiatiser une image positive du régime, ouvert, permettant à ses artistes d'exercer la critique. Les gratifications obtenues lors du festival de Damas, qui permettent aussi la distribution de reconnaissance officielle, ne sont pas significatives pour les réalisateurs et pour le public syrien, qui a un accès limité aux films. Ces modes de valorisation, dont chacun a intégré la fonction trompe-l'œil, sont disqualifiés, ne correspondant pas forcément à une reconnaissance qualitative. Par ailleurs, les critiques de cinéma sont rares et leurs articles fortement orientés par le type de relations personnelles qu'ils peuvent entretenir avec les cinéastes.

- 14 Les cinéastes exercent donc leur profession au sein d'un réseau de coopération restreint, polarisé, dominé par leur relation avec l'OGC. Par ailleurs, ils collaborent souvent entre eux, participant à l'œuvre de leurs collègues en tant que conseillers artistiques, voire acteurs. L'expression *abna' al-mihneh*, « les fils du métier », qui revient souvent dans les entretiens pour désigner la communauté des réalisateurs, traduit cet esprit de corps fondé sur une vision et des pratiques communes du cinéma et une reconnaissance mutuelle de la maîtrise technique, mais aussi sur une volonté collective d'émancipation par rapport aux contraintes de l'institution. En effet, l'un des critères de reconnaissance entre pairs est celui de l'audace, de la remise en question des conventions esthétiques et idéologiques inhérentes au système de production et d'encadrement. Ce système interne de reconnaissance s'établit à partir d'un sentiment de « confraternité » (Strauss 1992) entre collègues qui partagent des intérêts et des points de vue communs. Il est à la base d'une identité professionnelle très marquée qui revendique une compétence particulière ainsi qu'un attachement à une certaine autonomie créative qui se traduit par une volonté de distanciation par rapport à un statut et à un ordre imposés¹⁸. Abdelatif 'Abd al-Hamid, le seul à bénéficier d'une notoriété en Syrie, s'en remet toujours à Oussama Mohammad, connu pour être le plus radical, dans ses choix artistiques :

« Oussama dit de moi que je suis le roi de la prise de vue (*malik al-laqta*), que j'ai le don de saisir l'instant dramatique. Je respecte beaucoup son avis, c'est une sorte de radar pour moi. Je suis sur le point de terminer mon huitième film, mais j'ai toujours peur quand j'écris quelque chose de nouveau. Ça me fait plaisir quand Oussama est enthousiaste. »

- 15 Son deuxième film, *Lettres orales* (1991), est le premier film qui a permis à l'OGC de retirer des bénéfices sur les entrées en salle. Depuis, il occupe une position dominante à l'OGC, qui lui permet de réaliser tous les longs métrages qu'il propose¹⁹.

16 L'attribution d'un long métrage à un réalisateur fonctionne comme un mode de gratification de l'institution au cinéaste, le court métrage étant considéré comme un genre mineur et un moyen de mise en attente. C'est aussi une allocation de ressource importante, d'autant plus convoitée qu'elle est rare. Ainsi, ce qui est perçu comme un traitement de faveur de ce cinéaste suscite un certain ressentiment, jamais ouvertement exprimé, de la part des autres réalisateurs, qui savent qu'ils devront attendre patiemment leur tour. Ce mode de reconnaissance officielle qui conditionne aussi la pratique, puisqu'il donne le droit à un réalisateur d'exercer sa profession, repose sur une formalisation extrême des procédures qui ne garantit pas l'équité. Les modalités d'attribution d'un long métrage, dont la première étape se joue lors de la soumission du scénario à la commission intellectuelle, sont conditionnées par les critères d'acceptabilité du projet au regard de la censure, par la notoriété, mais peuvent aussi reposer sur les relations personnelles entre les cinéastes et le directeur ou certains personnages influents, en poste à l'OGC depuis de longues années. Par ailleurs, les décisions de la commission, auxquelles les réalisateurs prennent part²⁰ à tour de rôle, ne sont pas toujours souveraines, certaines personnalités proches du pouvoir pouvant intervenir. Oussama Mohammad dénonce ces pratiques :

« Moi, je suis un peu naïf, car dans les textes de loi, la commission est l'entité souveraine pour prendre une décision sur l'acceptation ou le refus d'un texte. Je crois à ce principe. D'autres me disent que je suis bête, que c'est une mascarade, mais moi, je veux qu'il en soit ainsi. J'ai toujours défendu la procédure légale. C'est une lutte qui existe depuis la création de l'OGC. Pour moi, la liberté d'opinion ne doit pas être remise en question. »

17 Les réunions de la commission intellectuelle sont particulièrement propices à l'actualisation de l'affrontement des conceptions divergentes de ce que doivent être le cinéma et le métier de réalisateur. Abdelatif 'Abd al-Hamid, qui fait partie actuellement de la commission, refuse d'être assimilé à un censeur :

« Cette commission porte mal son nom, on devrait l'appeler commission de lecture (*lajnet qirâ'a*), car elle est consacrée à la lecture des textes. On ne fait pas de censure. Notre présence, à nous les réalisateurs, atteste de cet esprit démocratique qu'on défend. Notre rôle, c'est la création, pas la politique, ça, c'est l'affaire de l'administration. Quand je parle d'un texte, j'en parle toujours avec amour et respect. Je ne suis pas un policier, je suis un réalisateur. »

18 La participation des créateurs à cette commission est révélatrice du fonctionnement de cette institution bureaucratique basée sur des règles organisationnelles et idéelles implicites connues de tous ceux qui en font partie. Les cinéastes en font l'apprentissage pendant leur formation, mais aussi dans leur participation aux activités inhérentes à leur métier, qui n'ont que peu à voir avec la pratique artistique. Ces « conventions » (Becker 1988 : 81) « traduisent l'adaptation continue des acteurs de la coopération aux conditions d'exercice de leur activité. » Si cette notion s'applique à décrire les contraintes propres aux milieux professionnels, dans notre cas, ces contraintes professionnelles s'inscrivent avant tout dans le spectre plus large des contraintes propres à un monde social régi par un système d'organisation politique autoritaire. Cette collusion des contraintes propres à un monde spécifique avec celles du monde social plus large qui l'englobe est suggérée par Becker (1988 : 205) :

« Que la censure pratiquée dans une société donnée soit ouvertement politique, ou qu'elle prenne l'alibi du bon goût ou de la protection des mineurs, c'est toujours une contrainte que la plupart des participants finissent par intérioriser, comme toutes les autres conventions des mondes de l'art, au point de ne plus en percevoir le caractère astreignant. »

- 19 On peut établir ainsi, sur la question de l'intériorisation des règles, un parallèle entre l'analyse de Becker et celle de Bourdieu qui explique le fonctionnement d'un champ social par le concept d'*illusio* (1992 : 288). En effet, l'*illusio* résulte d'un savoir acquis par l'accumulation de toutes les expériences et de toutes les règles structurant le champ qui ont été intériorisées, permettant ainsi l'adhésion collective au « jeu » qui lie les acteurs les uns aux autres par des règles, ainsi que par la concurrence pour l'obtention de biens rares²¹. Cette acceptation du jeu développe un habitus, « un sens commun », propre au champ qui finalement ferait accepter inconsciemment aux individus la domination à travers un processus d'incorporation du caractère contraignant des structures du champ.
- 20 Sur ce point précis, Bourdieu est plus catégorique et extrême que Becker. Le lien entre incorporation, acceptation et aliénation n'est pas si évident et peut s'opérer à des degrés et des niveaux très divers. Dans notre cas, les cinéastes sont parfaitement conscients du jeu et des enjeux des conditions d'exercice de leur profession. Dans leurs pratiques et leurs discours, ils tentent sans cesse de redéfinir les règles mais aussi les rôles²² (Lagroye 1997), et ce à une échelle plus large que celle du champ cinématographique. Dans les années 1970, des cinéastes tels que Omar Amiralay et Nabil al-Maleh ont participé activement à l'animation de ciné-clubs qui étaient de véritables plates-formes de débat politique. En 1999, après une longue période de mutisme de la société civile, les cinéastes se mobilisent pour dénoncer, dans un manifeste collectif, les dysfonctionnements de l'OGC et le manque de liberté d'expression, appelant à « un dialogue des responsables politiques avec la société²³ ». Deux ans plus tard, neuf cinéastes signent le manifeste des 99 demandant l'abolition de l'état d'urgence en vigueur depuis 1963, la libération des prisonniers politiques, le retour des exilés et une plus grande liberté d'expression. Les ajustements de positionnement par rapport à l'institution et à ses attendus se déploient dans les trajectoires individuelles et prennent des formes multiples : ils s'expriment dans le domaine de la création et les façons d'exercer et de concevoir le métier, mais aussi sur la scène publique à l'occasion de mobilisations collectives.

Gérer le paradoxe : mises à distance, mises en cohérence

- 21 Les cinéastes se définissent avant tout comme des artistes singuliers, dans une volonté de se différencier de l'image dévalorisante du cinéaste-fonctionnaire devant composer avec des contraintes qui coïncident peu avec la nature inspirée, spontanée et individuelle de la création. L'analyse des façons de devenir et d'être cinéaste, les conceptions du métier et les postures créatives revendiquées sont particulièrement révélatrices des différents positionnements et tentatives d'autonomisation de la pratique cinématographique par rapport aux contraintes évoquées plus haut et de la mise en cohérence de cette situation problématique. Elle nous renseigne également sur les variables qui déterminent les positions de force ou de faiblesse dans le champ cinématographique. Selon Nathalie Heinich (2000 : 169), la confrontation du « régime de singularité » qui repose sur l'authenticité, la créativité, l'individualité des déterminations avec celui de la « communauté » qui privilégie le social, le collectif, l'impersonnel, le public, nous permet d'appréhender la « multiplicité des modes de réalisation de soi qui dessine l'espace des possibles complexes où se côtoient une pluralité de comportements, de représentations, de façon de faire. » L'analyse reprend ici la notion de singularité, pas seulement comme

une catégorie qui désigne un système de valeurs et de représentations, mais aussi comme une catégorie d'action et de relations effectives. Cette approche permet de mettre en lumière ce que les cinéastes valorisent et ce qu'ils expérimentent réellement afin d'avoir une meilleure compréhension des façons dont ils gèrent les contraintes inhérentes à leur métier.

Le cinéaste consensuel

- 22 Abdelatif 'Abd al-Hamid, cinéaste proche de ce que Becker (1988 : 238) définirait comme un « professionnel intégré », dans la mesure où il ne donne aucune inquiétude aux personnes appelées à coopérer avec lui et où ses œuvres rencontrent un large public, bénéficie aussi bien de la reconnaissance de l'institution que de celle de ses pairs, ce qui lui permet de bénéficier d'une position dominante dans le champ cinématographique. Lorsqu'il revient sur son parcours, il met en avant le régime vocationnel de l'artiste-né :
- « J'ai une sorte de conviction. Je pense que l'être humain fait son destin dans le ventre de sa mère. Moi, j'avais un don pour la musique. Je jouais des percussions, et j'adorais aussi imiter les voix, j'étais très observateur. Ce ne sont pas des choses que j'ai apprises : elles étaient en moi. »
- 23 Il insiste aussi sur la difficulté de l'apprentissage du cinéma et sur sa ténacité lors de sa formation au VGIK. Il justifie la prolixité de sa production par sa grande capacité de travail qu'il explique par sa nature passionnée et un rapport quasi organique avec le cinéma :
- « Je suis très actif, à peine j'ai fini un film que je porte déjà l'autre en moi. Pour moi, le cinéma c'est comme de l'eau et moi je suis un poisson, je nage dedans, si tu me sors, je meurs. Je ne peux pas m'imaginer ailleurs, c'est mon oxygène. »
- 24 Pour lui, le principe de base de la profession (*usûl al-mihneh*), c'est d'avoir une forte personnalité qui sait exactement ce qu'elle veut sur un lieu de tournage. Il se définit comme rigoureux. Un réalisateur doit également avoir un sens pratique des choses de la vie, il doit savoir tout faire car « la réalisation cinématographique, c'est la vie dans son entier. »
- 25 Il met également en avant une certaine modestie et un attachement à la notion d'intérêt général. Il refuse de distinguer son métier des autres professions artistiques et revendique l'aspect collectif et son rôle en tant qu'acteur, parmi tant d'autres, de la construction de la culture de son pays. Il rejette l'image de l'intellectuel (*muthaqqaf*) qui élabore des théories dans sa tour d'ivoire, ainsi que celle du cinéaste révolutionnaire :
- « Je me contente de susciter la discussion. C'est ma tentative. Le dialogue, c'est la nature de notre savoir-faire (*harfietna*). On essaye d'être libres, sincères. Je n'ai pas d'idéologie, je n'appartiens à aucun parti, je parle pour moi-même, je prends juste le droit de dire mon opinion. »
- 26 Il se veut proche des gens ordinaires :
- « J'ai la notoriété, la réussite, j'ai eu des tas de prix dans les festivals mais j'ai toujours peur quand je commence un nouveau film. En quoi le milieu du cinéma serait-il différent de celui des chirurgiens ? Pourquoi je ne parlerais pas avec toi ? Je suis Dieu ? Mon vrai professeur, c'est la vie, les gens. »
- 27 Sa démarche artistique est guidée par « l'authenticité, l'originalité et la sincérité » afin de « toucher l'âme » sans pour autant délivrer de message afin que « le public fasse sa propre lecture ». Il ne décrit pas le fonctionnement de l'OGC comme contraignant, affirmant qu'il

s'est adapté aux conditions de travail sans « perdre [s]on âme, [s]on projet ». Lorsque j'évoque la question de la censure, à laquelle il a été confronté, il prône la modération :

« Si un type porte un costume noir avec des chaussettes blanches, certains vont ne parler que de son costume noir. Moi, je vais parler de ses chaussettes blanches. Il faut montrer tous les aspects, il faut être intelligent dans sa façon de dire la vérité. J'adore Charlie Chaplin parce que même s'il était critique, il a su se faire aimer de tout le monde, même de ceux qu'il critiquait. »

- 28 Il ne met pas en avant des rapports conflictuels avec l'institution et minimise sa fonction de contrôle. Pour lui, la censure émane avant tout de la société :

« Après *Nuits du Chacal*, je n'ai pas pu mettre les pieds à Lattaquié pendant un an. Il y a eu une polémique énorme, c'était le premier film qui montrait la communauté [alaouite²⁴] et certains trouvaient que j'en donnais une mauvaise image. »

Le cinéaste à la marge de la profession

- 29 La trajectoire de Ghassan Chmeit va dans le sens d'une acceptation et d'une adaptation aux règles de l'institution, d'autant plus indispensables qu'il ne bénéficie pas du soutien de ses pairs. Il n'inscrit pas sa rencontre avec le cinéma dans le registre de la vocation ou du don mais plutôt dans celui du hasard (*sudfeh*). Il s'excuse presque d'avoir eu la chance de pouvoir avoir accès à la profession grâce à une bourse obtenue par l'intermédiaire des jeunes baathistes auxquelles il appartenait « comme beaucoup de jeunes en Syrie ». Son intégration à l'OGC a été problématique dans la mesure où il ne connaissait personne, « ni les réalisateurs, ni les autres », ayant poursuivi ses études à Kiev, alors que ses collègues avaient étudié à Moscou au VGIK, développant des solidarités et des affinités dès leur formation.

« J'ai eu plus de difficultés que les autres. Ça a eu des conséquences, j'ai dû me diriger vers l'individualisme, j'ai une trajectoire particulière, indépendante. Je n'appartiens à aucune clique (*chelleh*) particulière. Mon film, je le prends avec beaucoup de difficultés. Maintenant, c'est plus facile, ils me connaissent, j'ai fait ma place, mais j'ai vraiment eu des difficultés. Tu sais, dans notre métier (*mihneh*), on n'accepte pas l'autre facilement, il y a de la concurrence. C'est difficile de faire corps avec eux (*tkân minnûn*). Ça prend du temps. C'est comme un pigeon qui se perd et se retrouve dans un autre groupe de pigeons. »

- 30 Il sait qu'il a été marginalisé par ses pairs aussi à cause de la façon dont il a obtenu sa bourse : « Certains m'assimilaient au régime (*sulta*), mais je n'ai personne dans ces cercles ! »

- 31 Cependant, ce manque de reconnaissance de la part de la profession ne l'a pas empêché de réaliser des films et d'être relativement satisfait de sa situation :

« J'aurais aimé avoir plus d'opportunités, faire plus de films. Mais dans ces conditions, je considère que je m'en suis pas mal tiré. Moi, je suis patient, obstiné. Si je vois que ça ne marche pas par une porte, j'en prends une autre. En France, il faut six mois pour qu'un film arrive sur les écrans. Ici, c'est beaucoup plus long. On doit être patient, indulgent, c'est notre condition, il n'y a pas de solution. »

- 32 Il insiste sur la dureté du monde des cinéastes dominé par la concurrence, la ruse, mais dénonce également la lourdeur des procédures bureaucratiques de l'OGC. Pour lui, le réalisateur doit être un stratège, pour pouvoir « obtenir » un film : « c'est une bataille implicite », dit-il, définissant ainsi son métier par rapport à son environnement de travail, contrairement à Abdelatif 'Abd al-Hamid, qui le définit sur des critères plus personnels en rapport avec la réalisation cinématographique, la création. Sa vision du

cinéma est assez proche, par certains aspects, de celle promue par l'institution : c'est l'idée qui doit primer sur la forme et le style. Il aime traiter de sujets simples qui ne demandent pas de gros moyens financiers, en rapport avec les possibilités offertes par l'OGC :

« Ici, on n'a pas beaucoup de possibilités, on fait un cinéma engagé, pas commercial. On ne fait pas d'explosions, des trucs de ce genre. Tous mes sujets sont en relation avec l'être simple, ordinaire, qui a des ambitions modestes. Je ne veux pas m'éloigner de notre réalité, de nos préoccupations. »

- 33 Il affirme aussi avoir un style simple, loin des artifices, car même s'il aime la nouveauté, il reste fidèle à son milieu d'origine (*bi'a*), gage pour lui d'authenticité : « Personne n'avait parlé de la communauté druze avant moi. Dans mon prochain film, je parle de la réincarnation, c'est la première fois. » Mais il refuse le particularisme et espère toucher un large public :

« Je pense que plus l'on parle d'une expérience personnelle, plus on touche à l'universel. Tu dois être sincère avec toi-même. Les gens sont sensibles à ça. Le spectateur est dur, il n'est pas indulgent, tu dois le respecter. »

Le cinéaste à la marge de l'institution

- 34 Le parcours de Oussama Mohammad nous éclaire sur une évolution et un positionnement tout à fait différents dans le sens où il a bénéficié très tôt de la reconnaissance de ses pairs, fondée sur la capacité de ses films à repousser les limites de l'expression et une position ouverte de dénonciation de certaines conventions tacites à l'OGC. Cette position de force qui le rend suspect aux yeux de l'administration a nui à sa pratique. Ainsi, il rencontre de nombreuses difficultés pour réaliser des films²⁵. Lorsqu'il se raconte, il met en avant un caractère insoumis à toute forme d'autorité depuis l'enfance et une éducation tolérante et ouverte. Il ne se définit pas comme un artiste-né, comme si la légitimité artistique dont il bénéficie n'avait pas besoin de cette forme de justification. C'est la chance qui a mis le cinéma sur son chemin, lorsque sa sœur, médecin, a sauvé la vie d'un patient qui s'est avéré être un dirigeant influent qui a voulu la remercier. Celle-ci a opté pour une bourse d'étude pour son frère, alors désorienté après un parcours scolaire difficile. Lorsqu'il est arrivé à l'OGC, il n'était pas prêt à faire de compromis et il a senti que « ce n'était pas impossible » grâce à certains de ses prédécesseurs qui avaient tracé le chemin « du cinéma indépendant » :

« Je n'étais pas nouveau, il y avait une génération avant moi et j'ai travaillé avec eux. Ils avaient un chemin en commun, une tradition de coopération, de soutien mutuel. Je suis arrivé à l'OGC dans ce contexte. J'étais convaincu que j'étais fort. »

- 35 Malgré les difficultés qu'il rencontre pour faire des films, il refuse de se poser en victime :
- « Si je te dis que c'est à cause du système politique, c'est un mensonge. En même temps, je dirais que c'est 50/50, ça vient aussi bien d'eux que de moi. Ils n'ont pas le sens du temps. Le scénario de *Sacrifices* était prêt depuis le milieu des années quatre-vingt-dix. Mais j'aime prendre entre deux, trois, quatre ans de pause après la réalisation d'un film. Mais c'est chaque fois plus dur. Le problème avec *Étoiles du jour*, c'est que j'ai été catalogué. Ils ont été extrêmement scrupuleux à la lecture du scénario de *Sacrifices*. Je pense que la prochaine fois, ce sera encore plus compliqué. »
- 36 Il ne peut concevoir sa pratique sans ce besoin d'aller au-delà des limites, des tabous imposés par la société et le pouvoir politique, ajoutant : « Si je recule, ma vie est finie »,

comme si chez lui, être cinéaste était une façon d'être tout court. Pour lui, ce qui fait le cinéaste, c'est la recherche d'un langage esthétique et de l'autonomie :

« Il y a une relation très forte entre l'esthétique et la liberté. L'esthétique, c'est l'énergie la plus forte, la chose la plus difficile, mais qui permet de faire quelque chose de nouveau sans peur. C'est ce qui définit la profession. Je ne prends pas de position idéologique, je prends une position morale. »

- 37 Il se définit comme un éternel opposant, indépendant, et affirme que « l'imagination est le muscle principal de l'opposant ». Mais pour lui, l'art est plus important que la politique et il considère qu'exprimer son opinion est un droit naturel, vital, pas un droit politique et pour cela :

« Il faut utiliser son audace, son courage, se regarder en face, reconnaître ses propres défauts. Aller à l'intérieur de soi, être son propre laboratoire. Mon but, ce n'est pas de faire chuter le régime : la connaissance, c'est plus important que la parole politique ».

- 38 Il reconnaît que ses films peuvent être perçus comme difficiles mais pour lui, cette recherche sur le langage, sur la vie, c'est une « évidence ». Dans ses films, il ne cherche pas à contourner la censure, c'est sa façon de voir les choses : « si on dit les choses de façon directe, où est l'art ? Est-ce qu'on obtient le même résultat ? ». Il est par ailleurs conscient de l'impact limité du cinéma qu'il défend sur la société :

« Finalement, on n'a pas fait grand-chose si on ramène ça à la société. On a fait peu de films, qui n'ont pas été vus dans les petites villes, qui n'ont pas fait partie de rites quotidiens. »

Le cinéaste maudit

- 39 Si Oussama Mohammad connaît de nombreuses difficultés pour créer, il continue de jouer le jeu et de négocier. Riad Cheyya, qui n'a réalisé qu'un seul film ²⁶, a décidé de se retirer, ne supportant pas l'idée que l'art, qu'il élève en valeur spirituelle absolue, puisse être soumis à quelque forme de contrainte et de compromis que ce soit. Il refuse même de s'exprimer sur tout ce qui n'a pas à trait à l'esthétique du cinéma et à son œuvre :

« Y en a marre des discussions, on parle trop et pendant ce temps, on ne fait pas de cinéma. Moi, ce qui m'intéresse, c'est de parler de l'importance d'un plan, d'un rythme, du jeu des acteurs, et de comment un cinéaste doit réfléchir sur l'histoire du cinéma. Ça, ça vaut la peine d'être discuté. Mais le reste, c'est du vent, de l'abstrait, ça ne sert à rien, ça ne m'intéresse pas. »

- 40 Pour lui, l'art est une quête solitaire, et l'œuvre ne peut se réaliser que dans l'introspection. Pour la réalisation de son film, il s'est isolé pendant quatre ans pour rentrer dans « son propre univers ». Par ailleurs, l'éventuelle satisfaction d'un public ne fait absolument pas partie de sa démarche : « Si dix personnes parmi les amis aiment le film, je suis satisfait, c'est tout, rien de plus. » Il a maintenu cette attitude de retrait après la réalisation de son film, se rendant de moins en moins à l'OGC et il a presque rompu tout contact avec ses pairs qui portent sur lui un jugement assez sévère puisque par son attitude extrême, il leur renvoie aussi l'image négative de leur acceptation d'un certain compromis. Mais jouer ne signifie pas l'acceptation aveugle et inconsciente des règles du jeu : c'est aussi, dans certaines limites, négocier pour imposer ses propres règles, chose dont il est tout à fait conscient :

« Si tu veux jouer avec eux, et je pense que le jeu est la chose la plus importante dans l'histoire de l'humanité, il faut avoir la patience et l'énergie, moi, je n'ai plus la force. »

- 41 Ryad Chayya dénonce vivement les conditions d'exercice de la profession de cinéaste :
- « N'importe où dans le monde, lorsqu'un réalisateur arrive sur un plateau, tout est prêt. Ici, la dernière chose que fait le réalisateur, c'est son travail de réalisateur. Il a affaire à l'administration, il doit signer des papiers : il est noyé sous la paperasse et au moment où il doit faire son travail, il est épuisé, il n'a plus de force²⁷. »
- 42 Il parle aussi du mépris de l'institution pour les cinéastes, de son incompetence et de son ignorance du cinéma :
- « Ils ont classé mon film dans la case cinéma expérimental. Ça ne veut rien dire : le film, c'est le résultat d'une expérience, pas une expérience en soi ! Il faut se demander pourquoi l'utilisation du plan fixe, des personnages inscrits dans la profondeur du champ, pourquoi le choix de ces acteurs, de la monotonie. »
- 43 Il porte également un regard très dur sur la production cinématographique, induisant aussi un jugement peu flatteur pour ses pairs : « C'est quoi le cinéma syrien ? Il n'y a que très peu de films. Chaque film est plutôt un projet. » Ainsi, sa position d'auto-exclusion est également subie dans le sens où elle résulte d'un constat amer devant son incapacité à mobiliser les ressources nécessaires susceptibles d'influer sur les règles d'un jeu qu'il condamne d'autant plus qu'il n'en est plus partie prenante. Cette mise à distance du milieu du cinéma ne lui permet pas de préserver une posture créative puisqu'il ne fait plus de films et n'envisage pas d'en faire par d'autres moyens. Ici, la singularisation extrême discrédite l'artiste qui ne veut plus exercer son activité dans un système qu'il dénonce mais dont il fait pourtant partie, bénéficiant toujours d'un salaire mensuel²⁸ et du statut de fonctionnaire.

Le cinéaste à la « double vie »

- 44 Nabil al-Maleh, reconnu comme l'un des pionniers du cinéma alternatif au sein de l'OGC, a également opté pour une position de retrait sans pour autant renoncer à sa pratique. Il se présente comme hermétique à toute forme d'autorité, un rebelle et un aventurier qui a choisi d'être réalisateur alors qu'il était figurant sur un tournage à Prague pendant ses études de physique nucléaire, lorsqu'il fut impressionné par l'arrivée sur le plateau du « dieu, le réalisateur, celui qui construit le monde tel qu'il le voit. » Il revendique haut et fort son statut de cinéaste indépendant, une manière pour lui de se différencier de tout un « système » qui définit une compréhension de la profession, un rythme de travail, une façon de penser :
- « J'ai été le premier à étudier le cinéma à mon compte. De ma vie, je n'ai jamais été fonctionnaire. Moi, je n'ai pas d'assurance santé, pas de salaire à la fin du mois, aucune sécurité, aucune garantie. Je ne peux pas prétendre à un tour pour faire un film, je n'ai pas ce droit. »
- 45 Il dénonce le système de recrutement par les bourses d'État basé selon lui sur le favoritisme et le népotisme, ainsi que le statut de fonctionnaire dont certains de ses collègues bénéficient « même s'ils n'ont fait qu'un seul court métrage dans leur vie ». Il raconte volontiers ses déboires avec une censure qui dépasse souvent le cadre de l'OGC. Il reconnaît aussi avoir fait des films de commande à l'OGC, mais affirme n'avoir jamais fait de « films de glorification²⁹ ». Il reste cependant très fier d'avoir inscrit son empreinte à l'OGC avec des films grâce auxquels il a acquis sa renommée et porte un regard nostalgique sur la période fondatrice de l'OGC dont il parle sur le mode collectif : « on pensait qu'on allait créer un mouvement cinématographique, on était pleins d'espoir, on voulait parler de notre pays. » Il dénonce cependant un changement d'orientation de la

direction où « l'État a détruit l'OGC en en faisant une administration autoritariste, transformant son message culturel en message de l'information. » Il incrimine également les cinéastes qui n'ont pas su constituer un groupe cohérent et qui sont devenus des fonctionnaires « comme n'importe quel fonctionnaire dans les administrations avec leurs petites mesquineries quotidiennes. »

- 46 Il semble avoir vécu cette période comme une double trahison : celle d'une institution qui l'avait accueilli et celle de ses collègues qui, selon lui, n'ont pas su influencer sur le cours des choses et ont accepté leur sort. Ce changement de conjoncture l'a contraint à exercer ses compétences dans des cadres tout à fait différents, au détriment de son projet artistique. Il a ainsi développé une stratégie palliative de diversification de son activité : « Je devais trouver des opportunités de travail, comme une sorte de défi existentiel. J'ai dû voyager, produire plus. Mes conditions de vie étaient dures, j'avais faim. » Il a ainsi réalisé des séries TV pour enfants pour une société jordanienne, des séries documentaires pour une société libyenne installée à Genève ; il a aussi enseigné l'esthétique et l'écriture du scénario à l'université de Californie. Pour lui, ces expériences sont clairement des compromis :

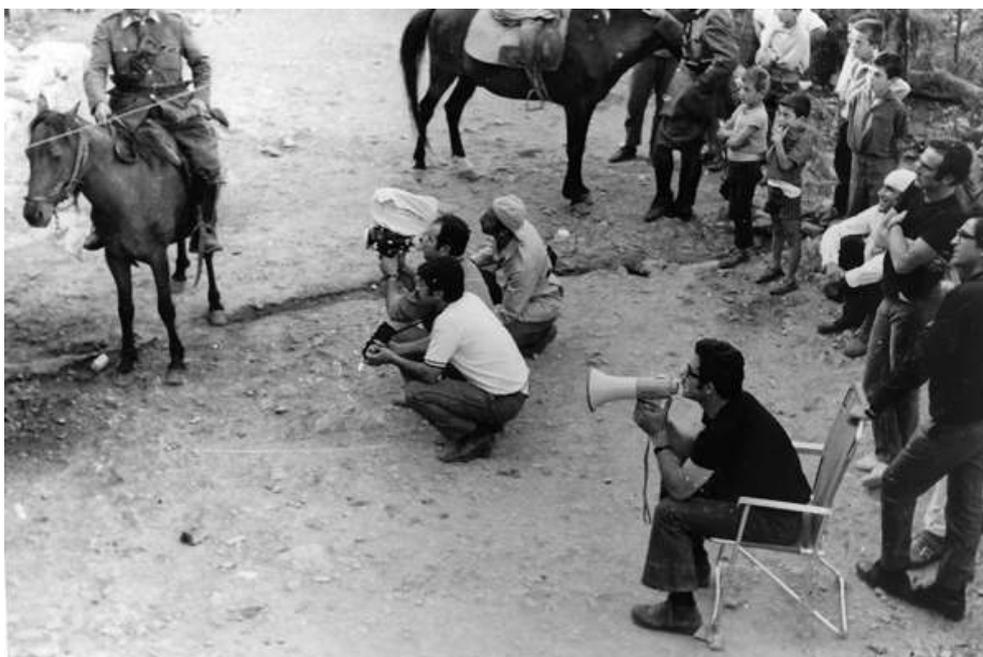
« Mon problème, c'est que pour que je sois toujours libre, il faut que je fasse des choses pour l'argent pour ensuite pouvoir faire ma propre production. Ça me permet de garder une marge de manœuvre, et de ne solliciter personne. »

- 47 Pourtant, il n'a jamais rompu totalement avec l'OGC et lorsque les changements de direction le permettaient, il a continué à y réaliser des films, toujours sur un mode contractuel, comme si c'était l'ultime et l'incontournable possibilité de faire son cinéma et d'être reconnu. D'ailleurs, il n'a jamais vraiment coupé les ponts avec la Syrie :

« Je ne peux pas vivre ailleurs, partout je me sentais étranger, sans racines. Ici, les gens connaissent ma valeur. Oui, j'ai toujours parlé dans mes films des gens simples, ordinaires. Ils savent que je n'ai jamais tiré profit du pouvoir. »

- 48 Malgré son statut d'indépendant, Nabil al-Maleh est un fervent défenseur de l'OGC qui selon lui a « besoin de réforme pour éradiquer son cancer bureaucratique. » Son parcours révèle aussi le rôle central et ambigu de l'OGC dans les modes de reconnaissance. S'il est respecté pour son rôle fondateur, al-Maleh a progressivement été mis à l'écart par ses pairs à cause de son compromis commercial. Par ailleurs, il doit faire face aujourd'hui à de graves problèmes avec l'OGC avec lequel il est en procès suite à une histoire douteuse d'argent qu'il aurait indûment perçu lors de la récompense d'un de ses films dans un festival. Il affirme que cet « acharnement » est dû à sa participation active dans les mobilisations du « Printemps de Damas³⁰ » et ne manque pas de condamner l'attitude timorée de ses collègues, étant le seul cinéaste « à ne pas s'être contenté de signer des pétitions³¹ ».

Tournage du film *Le Léopard* (N. al-Maleh, 1972).



Coll. N. al-Maleh.

Le cinéaste transnational

- 49 Omar Amiralay s'est formé « sur le tas », mais sans passer par toutes les étapes du métier :
- « Je suis comme un apprenti nageur qui aurait commencé par plonger du plus haut plongeur sans savoir nager, enfin, presque pas. J'avais quand même un bon parachute, c'était ma culture cinématographique ».
- 50 Il se définit comme un voyou du cinéma, pour qui la vocation du documentaire est née avec les barricades de mai 1968 alors qu'il étudiait le cinéma à l'IDHEC, sans trop d'enthousiasme. Pour lui, le cinéma est un engagement total : « L'essentiel, c'est l'acte de filmer, agir, réfléchir. » Son choix pour le documentaire relevait au départ d'une volonté d'intervenir directement dans « la réalité des gens, leurs vies », selon une conception de la caméra comme « outil arme, au sens idéologique du terme ». Il reconnaît l'influence de son ami, le célèbre dramaturge Sa'dallah Wannous, qui étudiait alors le théâtre à Paris, dans sa prise de conscience politique et cette conviction que l'acte artistique devait avant tout être un acte politique. Ils ont d'ailleurs collaboré pour *La vie quotidienne dans un village syrien* (1972), qui devait être le premier épisode d'une longue série de documentaires sur les incohérences des politiques de développement en Syrie. Il porte rétrospectivement un regard à la fois nostalgique et désabusé sur cette période : « C'était un projet complètement utopique, on était des pourfendeurs d'illusion (*fursân al-awhâm*). » Il revendique aussi son statut de cinéaste indépendant, même s'il a réalisé des films dans le cadre de l'OGC dans les années 1970. La poursuite de sa carrière en France ne relève pas véritablement d'un choix : il a dû quitter la Syrie au début des années 1980, au moment où le régime resserrait son contrôle sur la société civile, à cause de son rôle actif au sein du ciné-club de Damas. Cette activité a fait office d'entité de substitution pour les cinéastes écartés par la direction de l'OGC en 1974 pour évoluer ensuite en véritable plate-forme de débat politique. S'ils n'ont pas pu produire durant cette période, les

cinéastes organisaient des séances de cinéma et des débats auxquels toute l'intelligentsia, les étudiants et les membres de l'opposition se pressaient :

« Durant cette période, nous avons déplacé notre action de l'intérieur de l'OGC à l'extérieur au ciné-club, c'est-à-dire notre projet commun de cinéma, tenter de mettre ce cinéma sur de bons rails, de créer un cinéma national diversifié, riche, pluraliste, social et critique. C'était notre petite république du cinéma. »

- 51 Sa carrière en France a été favorisée par le gouvernement socialiste qui s'intéressait aux réalisateurs et aux films du « Tiers-monde », expression qu'il emploie avec une pointe d'ironie et d'amertume. Ses expériences en France ont influencé sa pratique, notamment en ce qui concerne l'esthétique sonore, aspect du cinéma sur lequel ses collègues syriens formés en Union soviétique, où le son est post-synchronisé, avaient une approche différente. Cependant, il a toujours gardé le contact avec la Syrie à travers ses amis et collègues comme Oussama Mohammad, qu'il a associé à certaines de ses réalisations. Il réside officiellement à Paris mais depuis quelques années, il passe la plupart de son temps à Damas et reste impliqué dans les débats qui traversent le monde du cinéma. En effet, il a été l'un des instigateurs de la pétition des cinéastes publiée en 1999³² pour protester contre les rumeurs de privatisation de l'OGC :

« Je l'ai fait pour narguer l'État. Moi, j'étais un instigateur de sa liquidation depuis les années soixante-dix, depuis qu'on a réalisé qu'un secteur public n'est jamais vraiment public : il n'est pas démocratique, il est soumis aux directives politiques du parti, à la corruption. Mais tout de même, il y a une contradiction car tout devient relatif quand tu te retrouves à regarder ce qui se passe autour de nous, l'effondrement du secteur public en Algérie, en Irak, en Égypte. Avec la mort du secteur public, il y a le vide après. Il y avait une contradiction, quand on revendiquait la fermeture de l'OGC, car on ne demandait pas à l'État de renoncer à sa responsabilité devant le cinéma. Mais on voulait mettre fin à ce statut de fonctionnaire amorphe et paralysant, contraire à la fonction de créateur, qui l'oblige à attendre des années avant de pouvoir faire un film ou attendre son tour. »

- 52 Récemment consacré par la dernière édition du « Cinéma du réel » qui s'est tenue en juin 2006 au musée Beaubourg à Paris, il a créé le premier institut de formation du film documentaire dans le monde arabe dont l'antenne principale se trouve à Amman.

Conclusion

- 53 Les modalités d'exercice de la profession de cinéaste en Syrie, ancrées dans un dispositif bureaucratique fondé sur l'appel à l'intérêt général et sur le principe de financement intégral, placent les créateurs dans une position d'autant plus ambiguë que le pouvoir politique y est de nature autoritaire. En effet, les institutions officielles sont avant tout investies par le régime de fonctions d'encadrement et de cooptation. Les trajectoires de ces cinéastes sont révélatrices de tensions générées par un tel environnement et des ressources qu'ils mobilisent pour « faire avec » et « faire contre ». Les formes de compromis, plus ou moins assumées, diffèrent selon le statut : la nature des contraintes n'est pas la même pour un fonctionnaire que pour un « indépendant ». Elles diffèrent aussi en fonction de la position dans le champ cinématographique qui s'établit au sein de logiques et de critères concurrents : ceux de l'institution et ceux des pairs, qui font l'objet de négociations et de réajustements permanents. Il est frappant de constater que tous les réalisateurs interrogés affirment une volonté de se démarquer de l'institution et des enjeux de pouvoir qui la sous-tendent. Acculés à la compromission, ils semblent ainsi davantage évoluer dans une logique de préservation de leur statut de créateur, dans une

forme d'« engagement à rebours » (Popa 2001) qui vient contrecarrer l'engagement conforme au pouvoir dominant, implicite à l'existence et au fonctionnement d'une telle institution. S'ils aspirent à une plus grande autonomie, ils considèrent également que le soutien de l'État reste malgré tout indispensable à la production cinématographique. Dans cette requête qui peut paraître contradictoire, ils demandent aussi de façon implicite une plus grande efficacité et une plus grande transparence des règles d'un État dont la réalité même est mise en cause par les pratiques arbitraires d'un régime autoritaire (Seurat 1989). Par leurs différentes façons d'exercer leur métier, leurs conceptions concurrentes des prérogatives, du statut et du rôle du créateur, ils remettent aussi en question un mode de fonctionnement collectif. C'est ainsi que l'on observe une certaine porosité entre la pratique artistique et la pratique politique au sein d'une profession qui a placé la critique et la contestation au centre de son identité. Cependant, les limites de cette posture contestataire sont vite atteintes dans la mesure où les films parviennent rarement au grand public et où la capacité mobilisatrice des cinéastes reste réduite. Il n'en demeure pas moins que ces cinéastes, dans leurs tentatives sans cesse renouvelées de moduler les règles d'un jeu qui est censé aller de soi, réintroduisent le politique là où on ne l'attend pas.

BIBLIOGRAPHIE

- ALEKSAN J., 1987 : *Târîkh al-sînamâ al-sûriyya 1928-1988* [Histoire du cinéma syrien, 1928-1988], Damas, Publications du ministère de la Culture.
- BALASINSKY J., 2002 : *Culture et politique en période de transition de régime, Le cas du théâtre en Pologne dans les années 1980 et 1990*, Thèse de doctorat, Université Paris X-Nanterre.
- BECKER H., 1988 : *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- BOËX C., 2006 : « *Tahiyâ as-sînamâ ! Produire du sens : les enjeux politiques de l'expression dans l'espace public* », *REMMM* 115-116, novembre, p. 231-248.
- BOURDIEU P., 1998 (1992) : *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, le Seuil.
- CARRÉ O., 1980 : « Le mouvement idéologique baathiste », dans A. Raymond (dir.), *La Syrie d'aujourd'hui*, Paris, CNRS.
- FARADAY G., 2000 : *The Revolt of the Filmmakers, The Struggle for Artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry*, Pennsylvania University Press.
- FREIDSON E., 1986 : « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie* 27/3, p. 431-443.
- GOLOMSHTOK I., 1985 : « The History and Organization of Artistic Life in the Soviet Union », dans M. Rueschemeyer, I. Golomshtok et J. Kennedy (éd.), *Soviet Emigré Artists: Life and Work in the USSR and the United States*, New York, Sharpe, p. 16-48.
- HARASZTI M., 1983 : *L'artiste d'État, de la censure en pays socialiste*, Paris, Fayard.
- HEINICH N., 2000 : *Être écrivain, Création et identité*, Paris, La Découverte.

- IBRÂHÎM B., 2003 : *Alwân al-sînamâ al-sûriyya* [Les couleurs du cinéma syrien], Damas, Publications du ministère de la Culture.
- LAGROYE J., 1997 : « On ne subit pas son rôle. Entretien avec Jacques Lagroye », *Politix* vol. 10, n° 38, p. 7-17.
- LONGUENESSE E., 2005 : « Mihna ou profession, d'une question de vocabulaire à une question sociologique », *Mots* 79, p. 119-130.
- MENGER P. M., 1983 : *Le paradoxe du musicien*, Paris, Flammarion.
- MENGER P. M., 2002 : *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Le Seuil, coll. La République des idées.
- MOULIN R., 1995 : *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, coll. Art, histoire et société.
- POPA I., 2001 : « L'impureté consentie. Entre esthétique et politique : critiques littéraires à Radio Free Europe », *Sociétés et représentations*, février, p. 55-75.
- ROUMI M., 2001 : *Un cinéma muet*, Film de fin d'étude, Paris, FEMIS.
- SEURAT M., *L'État de Barbarie*, Paris, Le Seuil, 1989.
- STRAUSS A. (dir.), 1992 : *La trame de la négociation. Sociologie qualitative et interactionnisme*, Paris, L'Harmattan.
- WEDEEN L., 1999 : *Ambiguities of Domination, Politics, Rhetoric and symbols in Contemporary Syria*, The University of Chicago Press.

NOTES

1. Freidson Eliot souligne que le métier est l'objet d'une organisation sociale et qu'il doit être conçu comme « une entreprise humaine organisée visant à l'accomplissement de tâches spécialisées auxquelles on reconnaît une valeur sociale. » (1986 : 439).
2. Les entretiens biographiques que j'ai menés avec eux ont été réalisés à Damas entre 2005 et 2006, avec une connaissance préalable de leurs œuvres, dans le cadre de ma recherche doctorale. Ils concernaient leur parcours professionnel (formation, entrée en activité), les pratiques et les conditions de travail, les représentations de l'activité et les rapports à l'institution. Les parcours de cinéastes choisis pour ce texte nous éclairent sur les différentes étapes de l'institutionnalisation de l'OGC et sont particulièrement représentatifs de la diversité des trajectoires et des expériences professionnelles possibles. Nabil al-Maleh, né en 1939 à Damas, est l'un des pères fondateurs, avec Omar Amiralay, du cinéma syrien alternatif, engagé. Il a réalisé *Le Léopard* (1972), *Mr Progressiste* (1974), *Fragments d'images* (1980), *Le Figurant* (1994) et plusieurs courts métrages avec l'OGC. Il a également réalisé de nombreux films de fiction et des documents audio-visuels pour diverses entités de production à l'étranger. Omar Amiralay est né à Damas en 1944. Sa carrière de documentariste se partage entre la Syrie et la France. Il a réalisé *Essai sur le Barrage de l'Euphrate* (1969), *La vie quotidienne dans un village syrien* (1972) et *Les Poules* (1978) produit par la télévision syrienne. Il a réalisé une dizaine de documentaires pour la télévision française, dont *Il y a tant de chose encore à raconter* (1997) et *Déluge au pays du Baath* (2003) pour ARTE. Les autres réalisateurs de notre échantillon ont tous bénéficié de bourses d'État et ont été intégrés à l'OGC en tant que fonctionnaires automatiquement. Oussama Mohammad est né à Lattaquié en 1954. Jusqu'ici, il n'a réalisé que deux courts métrages et deux longs métrages, *Étoiles du jour* (1988) et *Sacrifices* (2002), depuis qu'il a intégré l'OGC en 1979. Abdelatif 'Abd al-Hamid, né à Lattaquié en 1954, est le réalisateur le plus prolifique de l'OGC. Il y débute sa carrière en 1981 et réalise deux documentaires avant d'assister Mohammad Malas sur *Rêves de la ville* en 1983. Acteur

principal dans le film de Oussama Mohammad *Étoiles du jour*, il réalise son premier long métrage de fiction en 1988, *Les Nuits du chacal*. Puis il signe *Lettres orales* en 1991, *La Montée de la pluie* en 1994, *Brise de l'âme* en 1998, *Deux lunes et un olivier* en 2001, *Au plaisir des auditeurs* en 2003 et *Hors réseau* en 2006. À l'opposé, Ryad Cheyya, né à Suweida en 1954, n'a réalisé jusqu'ici qu'un seul long métrage depuis son arrivée à l'OGC en 1985, *Al-Lajâ* (1995). Ghassan Chmeit, né en 1956 dans un village du Golan qu'il quittera après l'occupation israélienne en 1967, rentre à l'OGC en 1983 et est l'auteur de trois longs métrages : *Quelque chose qui brûle* (1993), *La Farine noire* (2002) et *Identité* (2006). Il a également réalisé un court métrage et deux documentaires. L'OGC produit en moyenne deux longs métrages par an.

3. Depuis l'arrivée de Bachar al-Assad au pouvoir en 2000, les modes de production culturelle ont commencé à se diversifier. En effet, certaines entreprises de services privées se sont lancées dans le sponsoring d'activités culturelles (pièces de théâtre, concerts, expositions, etc.). Cependant, l'allocation de ces ressources reste aléatoire et souvent conditionnée par les liens de l'artiste avec des personnes influentes du régime, largement présentes dans ce secteur économique. (Voir BOËX 2006.)

4. Comme l'a montré également Pierre Michel Menger (1983) à propos des musiciens contemporains salariés en France.

5. Depuis la fin des années 1920, une poignée d'amateurs disposant de ressources financières suffisantes s'étaient lancés dans cette activité en faisant des films calqués sur le modèle égyptien de la comédie légère. Jusqu'au début des années 1960, cette production reste marginale, ponctuelle et artisanale : entre 1928 et 1963, seuls une dizaine de films seront réalisés. (ALEKSAN 1987)

6. La production cinématographique commerciale périclité dès le début des années 1980 en raison d'une crise économique et de l'aggravation des tensions entre le régime et les Frères musulmans, qui génèrera par la suite une censure plus stricte des mœurs. C'est la production de feuilletons télévisés (*musalsalât*), qui vient, dans les années 1990, se substituer au cinéma commercial.

7. IBRAHIM 2003 : 15.

8. Ces critères ne sont pas régis par des normes écrites. Selon la perception que les cinéastes en ont, un film ne doit pas être irrespectueux envers l'armée, le président, les religions, les bonnes mœurs. Par ailleurs, c'est la narration classique linéaire qui est privilégiée, le contenu devant primer sur la forme.

9. « Institut d'État fédéral de la cinématographie S. A. Guérassimov », établissement d'enseignement professionnel supérieur fondé à Moscou en 1919, aujourd'hui sous la tutelle du ministère de la Culture russe.

10. L'État a fait appel à des experts d'Union soviétique pour former le personnel technique alors qu'un système de bourse était mis en place pour la formation de cinéastes.

11. La mise en place de l'OGC intervient dans un contexte de renouveau politique et culturel. Cette période correspond à la modernisation à grande échelle du pays aussi bien dans le domaine des infrastructures économiques que de l'éducation. Les films produits par l'OGC durant la période fondatrice traduisent un enthousiasme et un optimisme sans faille, révélateurs d'un certain consensus des artistes et des intellectuels quant à la modernisation de la société et à l'affirmation d'une culture arabe « contre l'impérialisme occidental et sioniste », qui cadre parfaitement avec les objectifs de cette nouvelle institution : produire un cinéma militant qui traite des préoccupations de « l'homme arabe nouveau ».

12. Qays al-Zubaydî (Irakien), Bourhân 'Alawiyya (Libanais), Tawfiq Sâleh (Égyptien), Faysal al-Yâsirî (Irakien) ont réalisés des films avec l'OGC en Syrie avec des acteurs syriens entre 1971 et 1974.

13. En effet, ce qui a été considéré par le régime comme une « victoire » dans la quatrième guerre israélo-arabe de 1973 a été l'occasion d'un renouvellement des cadres administratifs dans une

logique de resserrement autour du président Hafez al-Assad, arrivé au pouvoir en 1970. Ainsi, les anciens baathistes ont été évincés des postes à responsabilité.

14. Le VGIK de Moscou et l'Institut cinématographique de Kiev.

15. Aujourd'hui, le budget moyen pour un long métrage s'élève à 20 millions de livres syriennes, soit environ 307 692 euros.

16. Réalisé par Oussama Mohammad en 1988.

17. L'OGC ne possède que sept salles de cinéma, une dans chaque grande ville. Celle de Damas est en rénovation depuis trois ans. Les salles privées – on en compte une trentaine pour tout le pays – diffusent des films commerciaux importés des États-Unis, d'Inde, d'Égypte et d'Asie.

18. Cette volonté de distinction se construit d'ailleurs d'avantage autour d'une dimension symbolique que matérielle, ce qu'Élisabeth LONGUENESSE (2005 : 12) souligne également dans le cas de l'Égypte pour les occupations regroupées sous le terme *mihna*, qui sont associées à une catégorie d'activités hautement qualifiées, définies par la possession d'un diplôme supérieur qui fonde la revendication d'un statut distinctif, dans le contexte d'une société bureaucratisée.

19. Il s'agit ici de l'octroi d'un budget pour réaliser un film après le passage au comité de lecture, ce qui n'exclut pas le fait que ce réalisateur doit aussi composer avec la censure.

20. La commission est renouvelée tous les deux ans. Les membres sont nommés par le directeur et reçoivent une rétribution financière à ce titre : 400 livres syriennes (LS) (6 euros) à chaque lecture de scénario et 500 LS (8 euros) par participation aux réunions.

21. « La participation aux intérêts consécutifs à l'appartenance au champ (qui les présuppose et les produit par son fonctionnement même) implique l'acceptation d'un ensemble de présupposés et de postulats qui, étant la condition indiscutée des discussions, sont, par définition, tenus à l'abri de la discussion. L'effet de cette collusion invisible est la production et la reproduction permanentes de l'*illusio*, c'est-à-dire l'adhésion collective au jeu qui est à la fois cause et effet de l'existence du jeu ».

22. C'est-à-dire un ensemble de comportements liés à la position occupée (définie institutionnellement) et qui permettent de la faire exister, de la consolider et de la rendre perceptible aux autres. Ainsi, on observe une transgression des normes de conduite liées à la position lorsqu'un rôle n'est pas conforme à la position (LAGROYE 1997 : 8).

23. « Ôtez vos mains de l'OGC », voir plus bas note 32.

24. Les alaouites constituent la première minorité religieuse avec environ 11 % de la population, qui est à majorité musulmane (75 %). C'est la communauté d'origine du président et de la plupart des membres clés du régime.

25. Jusqu'à présent, il n'a réalisé qu'un court métrage, Aujourd'hui et tous les jours, et deux longs métrages, *Étoiles du jour* (1988) et *Sacrifices* (2002). Il a cependant collaboré, en tant que conseiller artistique, à de nombreux films de ses collègues.

26. *Al-Lajâ* (1997) est un film complètement atypique, travaillé à l'extrême dans l'esthétique et la composition de l'image, construit sur un mode narratif minimaliste, à la limite d'une œuvre conceptuelle.

27. Ce commentaire est tiré du film de fin d'études de Mayar al-Roumi, *Un cinéma muet*, Paris, FEMIS, 2001.

28. Qui s'élève à environ 120 euros par mois, salaire commun à tous les fonctionnaires en Syrie.

29. Un film de commande peut porter sur un sujet général tel que « Les artistes peintres en Syrie », alors que ce qu'il appelle un « film de glorification » fait explicitement l'éloge des réalisations et des orientations idéologiques du parti.

30. Cette expression fait référence à la phase transitoire qui a caractérisé la succession et l'installation de Bachar al-Assad au pouvoir en 2000, initiée par la publication de la déclaration des 99 dans le quotidien libanais *al-Safir* qui regroupait pour la première fois des signatures d'intellectuels, d'universitaires, d'artistes, tous résidents en Syrie, demandant la levée de l'état d'urgence, la libération des prisonniers politiques et une plus grande liberté d'expression. Cette

période a vu également s'organiser, dans des domiciles de la capitale et dans les autres grandes villes syriennes, des forums de débat (*muntadayât*). Cependant, le débat est resté confiné à la périphérie : les diverses déclarations appelant au changement n'ont pas été publiées par la presse syrienne et les cercles de rencontre dédiés à la réflexion politique étaient organisés dans des domiciles privés. Par ailleurs, le phénomène a très vite été endigué.

31. Nabil al-Maleh a joué un rôle prépondérant dans ce mouvement en étant l'un des instigateurs du « Mouvement pour le réveil de la société civile » aux côtés d'intellectuels comme Michel Kilo, Sadeq Jalal al-'Azem et Aref Dalila. Il participe aussi de façon active au forum organisé par l'homme d'affaire Riad Seif. Son engagement est plus aisé que celui de ses collègues dans la mesure où il n'est pas fonctionnaire de l'État. En effet, alors que la participation à une pétition est tolérée, un fonctionnaire sait qu'il peut encourir des sanctions s'il participe de façon concrète à des rencontres de ce qui est identifié par le régime comme « l'opposition ». Ces limites sont tacites mais effectives.

32. Le texte « Ôtez vos mains de l'Organisme général du cinéma » (*Irfa'û ayâdikûm min al-mu'asasa al-'amma li-s-sînamâ*), paru dans le quotidien arabe basé à Londres *al-Hayât*, 19/07/1999, a été signé par les six cinéastes de cet article. Il fait suite à un article paru dans le quotidien officiel *Tichrine* qui attaque l'OGC, accusant ses membres de corruption et appelant à une censure plus stricte des œuvres et à une privatisation de l'OGC. « Les gens de cinéma » rédigent ce manifeste pour dénoncer « l'opportunisme » de certains journalistes, leur « ignorance », et affirment une volonté claire d'autonomie, soulignant l'importance de l'existence de l'OGC et leur attachement à cette institution. Ce type de mobilisation corporatiste n'avait pas eu lieu depuis la fin des années 1970, période marquée par des mouvements contestataires d'ordre laïc ou religieux, durement réprimés et neutralisés par la suite, inaugurant une phase particulièrement noire marquée par des arrestations arbitraires et la démonstration forcée d'une allégeance inconditionnelle dans les sphères publiques. (Sur cette question, voir WEDEEN 1999.)

INDEX

Index géographique : Syrie

Mots-clés : cinéma

AUTEUR

CÉCILE BOËX

Itinéraire des cinéastes libanais de l'après-guerre : le parcours d'une reconstruction

Laila Hotait

- 1 Durant la guerre libanaise de 1975 à 1990, plus de deux millions de Libanais ont quitté leur pays¹ et l'émigration – historiquement majoritaire parmi les communautés druze et chrétienne – s'est généralisée. Les cinéastes libanais ont réalisé, à travers leurs œuvres, un véritable travail de mémoire sur la guerre et ont ainsi contribué à l'édification d'une mémoire collective.
- 2 Mirsad Purivatra, directeur du Festival de cinéma à Sarajevo, créé pendant le conflit, affirmait que le cinéma avait aidé les Bosniaques « à affronter le conflit et à se confronter à eux-mêmes ». Ce qui, en l'occurrence, n'a pas été fait en Espagne, où c'est seulement depuis peu que des films sur la guerre présentent enfin une histoire revisitée, faisant s'exprimer ceux qui n'avaient pu le faire durant ces soixante dernières années.
- 3 Le cinéma libanais « subsiste à grand-peine grâce à l'effort individuel des cinéastes et de quelques créateurs² ». Muhammad Soueid, historien et cinéaste libanais, appelait lui-même ses collègues des « kamikazes » ! Et comme le signalait aussi un journaliste français, « ce pays présente le paradoxe d'être reconnu sur la scène internationale à travers l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes (Ghassan Salhab, Danielle Arbid, Johanna Hadjithomas et Khalil Joreige...), sans toutefois disposer des structures professionnelles et institutionnelles qui fondent une cinématographie nationale³. »
- 4 Dans ces films libanais de l'après-guerre, l'accent est mis sur les victimes réelles du conflit : les civils et la société civile. Ces productions – avec une moyenne de deux longs métrages réalisés chaque année depuis 1993 – ont été réalisées sans l'appui du gouvernement local et hors des circuits commerciaux libanais. Et c'est probablement le fait qu'elles sont le fruit d'initiatives personnelles qui les rend plus adaptées à la réalité du pays.

- 5 Avant et pendant la guerre, on observait, à différents niveaux, l'importance des références égyptienne et palestinienne dans le cinéma local. Mais le déclenchement de la guerre au Liban constitua une rupture avec l'extérieur, et la « cause libanaise » accapara désormais l'attention totale de ces cinéastes. Il existait, au début du conflit, deux orientations dans la production libanaise. L'une était représentée par des films commerciaux, éloignés de la réalité sociale libanaise et niant le conflit. Elle disparut progressivement. L'autre était celle des ciné-clubs, magazines spécialisés et idées révolutionnaires en lien avec le mouvement contestataire de la période post-indépendance.
- 6 Muhammad Soueid désignait l'année 1982 comme le point d'inflexion de ces deux courants qui se différençaient sur les plans formel et théorique. D'une part, le courant commercial des irréductibles Samir al-Goseyni et Youssef Charaf al-Din et, d'autre part, celui qui a commencé avec les films de Maroun Bagdadi, *Petites guerres* (1982), Bourhan Alaouie, *Beyrouth la rencontre* (1981, une coproduction libanaise-tunisienne-belge), *L'abri* (1981-1982) de Rafiq Hajjar et le film *Leila et les loups* (1982) de Heini Surur, courant qui perdure jusqu'à aujourd'hui.
- 7 Comme le relève Adnan Madanat⁴, ces cinéastes de la guerre ou « de l'intelligentsia » (expression empruntée à Hadi Zaccak⁵), qui ont travaillé davantage sur l'autobiographie et le réel, sont enracinés dans le cinéma arabe d'auteur. Ils ont cependant trouvé leurs références et puisé leurs sources de financement ailleurs qu'en Égypte.
- 8 Ibrahim al-Ariss, historien du cinéma libanais, utilisait le terme d'exorcisme pour évoquer, à propos de ces cinéastes, leur plongée dans leurs souvenirs les plus douloureux. Je préfère, quant à moi, voir dans leurs œuvres une dénonciation de la brutalité et considérer leur utilisation de l'image comme une arme contre la violence, ainsi que le suggère Susan Sontag dans son dernier ouvrage⁶. Le cinéma libanais de la guerre était plus qu'un exorcisme. Il relevait du registre de la dénonciation et de l'engagement.
- 9 Après la guerre, comme le signale également Zaccak, le nouveau personnage principal n'était plus le milicien mais l'émigré qui, en retournant chez lui, se rend compte de l'étendue des destructions. Les émigrés font l'expérience d'une sorte de crise créatrice⁷ qui conduit à une forme de rupture et au développement de leur capacité d'imagination. L'œuvre de ces réalisateurs reflète leur condition d'émigrés et ce, même après leur retour dans leur pays d'origine. Tous les Libanais, qu'ils soient exilés ou restés au pays, ont cependant partagé les mêmes interrogations sur la nation et l'identité libanaises.
- 10 Les itinéraires des cinéastes présentés ici, dont les films font partie de la production libanaise d'après-guerre, nous conduiront à travers un corpus en pleine évolution qui participe de la construction d'une cinématographie nationale.
- 11 Quatre cinéastes ont ainsi été choisis parmi une dizaine en activité durant la première période de l'après-guerre. Il s'agit de ceux qui ont fait leur premier long métrage après le conflit : Ziyad Doueiri, Nigol Bezjian, Ghassan Salhab et Samir Habchi⁸. Les deux premiers ne sont retournés au pays qu'après un long séjour à l'étranger, treize ans pour le premier et vingt-trois pour le second. En revanche, les deux autres réalisateurs retournaient fréquemment au Liban pendant le conflit. Tous ces réalisateurs, une fois la guerre terminée, ont noué une nouvelle relation avec leur pays d'origine, et ont vécu leur retour comme une sorte de rencontre avec eux-mêmes. L'industrie cinématographique libanaise, déjà faible, avait été détruite, rendant impossible la production d'un cinéma national sans l'aide des techniciens et des capitaux étrangers. De plus, il n'existait pas d'écoles de

cinéma, raison pour laquelle les jeunes qui rêvaient de devenir cinéastes devaient partir à l'étranger.

Biographies

Biographie de Ziyad Doueiri

« Tous les réalisateurs qui travaillent maintenant au Liban ont quitté le pays alors que la guerre n'était pas encore finie... j'imagine que tout cela laisse une forte impression, celle d'avoir un matériau dans la tête et de pouvoir le travailler, en plus... ce pays laisse des traces, ce pays te marque. »

- 12 Né à Beyrouth en 1963 où il habite jusqu'en 1983, l'année suivant l'occupation israélienne, Ziyad Doueiri ne retourne au pays qu'après treize ans d'absence, en 1996, sur l'insistance de toute sa famille, et en particulier de son frère. Il venait de finir le scénario de son premier long métrage, *West Beyrouth*, film libanais ayant rencontré, jusqu'à présent, le plus grand succès public, et qui raconte la vie de trois adolescents libanais au début du conflit à Beyrouth.
- 13 Ziyad Doueiri habitait à Beyrouth-ouest, à majorité musulmane, mais étudiait au Lycée français dans la zone est de la ville, à majorité chrétienne. Au commencement de la guerre, il doit changer d'école en raison des dissensions interconfessionnelles. C'est à ce moment-là qu'il rencontre son ami Khaled, avec qui il passera son adolescence et qui, dans le film, est représenté par Omar, le meilleur ami du protagoniste Tareq Noueiri, l'alter ego du réalisateur.
- 14 Doueiri avoue avoir quitté son pays pour trois raisons principales : l'impossibilité de poursuivre des études de cinéma au Liban ; l'aggravation de la situation, surtout après le départ de l'armée israélienne suivi par les affrontements entre les deux partis chiites Amal et Hezbollah, qui se déroulèrent principalement à Beyrouth-ouest ; et, de façon plus décisive, parce que son ami Khaled avait lui-même quitté le Liban. Un an plus tard, en 1983, et avec son aide, Doueiri est admis dans une université américaine pour faire des études de cinéma.
- 15 Durant cette longue période passée en dehors du Liban, il a travaillé avec des réalisateurs connus, comme l'Américain Quentin Tarantino, et n'avait pas l'intention de revenir. Lorsqu'il commença à écrire son premier film, il sentit cependant que la guerre et le Liban étaient les seuls sujets sur lesquels il pouvait s'exprimer.
- 16 Il disait se souvenir du Liban sur un mode plutôt nostalgique, en essayant de gommer de sa mémoire l'atmosphère dramatique de la guerre. Une attitude qui se reflète tout au long du film, et qui est probablement la clé de son succès : « parce que peut-être on vivait des choses différentes de celles que vivaient des adolescents dans d'autres endroits du monde... mais on flirtait aussi ! »
- 17 Lors de son premier séjour aux États-Unis, il refusa de parler en arabe à cause de l'amalgame qui était fait entre l'arabe et le terrorisme : « toute cette histoire t'empêchait d'avoir des copines, entre autres choses », dit-il, comme s'il cherchait à se justifier. Mais, au fur et à mesure qu'il se construisait un parcours professionnel à Hollywood, il commença à se sentir de plus en plus fier de ses origines et n'eut plus peur de les reconnaître. Alors que nous discutons de l'identité et des souvenirs, il me regarda avec une expression étrange : « je ne veux pas être philosophique ou tragique, je ne sais pas l'être, mon regard sur la vie est assez simple ». Son film retrace précisément, mais avec

simplicité, les moments de joie de trois adolescents libanais au moment du déclenchement de la guerre.

- 18 Après avoir terminé ce premier long métrage, il retourne aux États-Unis avec un projet de film sur la politique extérieure américaine au Moyen-Orient, *A Man in the Middle*, faisant un jeu de mot entre « *middle* » et le « *Middle East* ». En raison des événements du 11 septembre, les producteurs eurent peur de la réaction de l'opinion publique et estimèrent que le moment était mal choisi pour un tel projet.
- 19 Deux ans plus tard, en 2004, il commença son second long métrage fait à Paris, *Lila dit ça*, basé sur un roman homonyme. Ce film ne fait aucune allusion à la guerre du Liban, bien que le protagoniste soit d'origine libanaise. Le film raconte l'histoire de jeunes émigrés en France et parle de la relation entre une jeune adolescente passionnée d'histoires érotiques et un Libanais qui la regarde avec admiration et curiosité.
- 20 Doueiri habite maintenant entre Paris, les États-Unis et Beyrouth. Son foyer est là où il travaille, il a trois nationalités, et a du mal à tenir toute une conversation en arabe sans mélanger des mots anglais et français. Pour le moment, même Beyrouth n'est plus qu'un « *bus stop* ». Son troisième projet, qui est en cours de réalisation, évoque les miracles de la Vierge de Guadalupe au Mexique, et ne traite en rien de la guerre.

Biographie de Ghassan Salhab

- 21 Ghassan Salhab est né au Sénégal, en 1958, au sein d'une famille d'émigrés libanais. Depuis l'enfance, il entretient avec le Liban une « étrange relation faite tout à la fois de distance et de proximité ». Il arrive au Liban à l'âge de douze ans, ne parlant pas bien l'arabe. Il va habiter avec sa famille près des camps de réfugiés palestiniens de Sabra et Chatila où il se fera ses premiers amis. À dix-sept ans, lors d'une escale à Paris alors qu'il retournait au Sénégal, il décide de rester dans la capitale française : « je devais retourner à Dakar, en revenant du Liban, et j'avais même mon billet d'avion, mais j'ai fait une escale à Paris et j'ai décidé de rester là, il y avait beaucoup plus de possibilités, j'avais tous les livres et films que je pouvais désirer ! »
- 22 Il demeure sept ans à Paris tout en revenant régulièrement au Liban où il participe à des actions de la résistance palestinienne. Dès son retour, il réalise deux films sur la guerre et l'après-guerre au Liban, *Beyrouth fantôme* (1998) et *Terra incognita* (2002), qui montrent surtout comment cette guerre a affecté la population. En 2006, il va finaliser son troisième long métrage, *Atlal (Le dernier homme)*, qui ne traite pas de la guerre. Il s'agit du récit d'un crime passionnel qui, comme ses œuvres précédentes, « ne sortira même pas d'un centimètre hors de Beyrouth-ouest. »
- 23 D'origine libanaise ayant un passeport français, produit de références multiples (Sénégal, Liban, France...), il considère son identité comme un mélange. Habitant depuis quatre ans à Beyrouth, dans la même maison au cœur de la rue Hamra, il gagne sa vie en donnant quelques cours de cinéma dans différentes universités et en corrigeant des scénarios.

Biographie de Nigol Bezjian

- 24 Né en 1955 au sein de la communauté arménienne d'Alep en Syrie, il part très jeune au Liban où il a passé son enfance et son adolescence. Il s'installe ensuite aux États-Unis à l'âge de dix-sept ans et ne revient à Beyrouth qu'en 1997, soit vingt-trois ans plus tard,

pour retrouver un pays détruit par la guerre. Il a étudié le cinéma à New York, en travaillant comme garçon de café pour financer ses études. Durant cette période, il s'éloigne de la communauté arménienne et camoufle même son accent pour paraître plus américain.

- 25 Au Liban et en Syrie, il faisait déjà partie d'une minorité, la communauté arménienne, mais aux États-Unis il est devenu un citoyen doublement minoritaire : arabe et arménien. Quand il devait s'identifier, il préférait se déclarer arménien « parce qu'on ne peut pas appartenir à deux minorités en même temps », dit-il en souriant. Il s'est même impliqué, par la suite, dans l'action politique et a participé à des débats relatifs à sa communauté et à la condition d'émigré : « Il est arrivé un moment où j'ai eu peur, je voulais conserver mon identité. » Sa relation avec la guerre et une grande partie de sa relation avec son propre pays s'établissent à travers les médias. De là lui vient l'idée de réaliser un film à partir du point de vue d'une personne ayant vécu la guerre à travers les nouvelles. Le résultat fut le moyen métrage *Roads Full of Apricots* (2001), à mi-chemin entre le documentaire et le journal autobiographique.
- 26 Entre 1994 et 1995, il réalise le long métrage *Hummus (Pois chiches)*, dans lequel il montre la vie de jeunes Arméniens émigrés aux États-Unis. « En 1995, on pensait montrer le film à Beyrouth après l'avoir projeté dans de nombreux festivals. C'est le producteur qui a décidé de le projeter à Beyrouth, moi je n'y étais pas encore revenu. Je suis venu présenter le film en 1996 après 23 ans d'absence. » Il rentre aux États-Unis après la projection, mais reçoit peu après une offre de travail à la télévision *al-Mustaqbal (Future TV)*, propriété de l'ancien Premier ministre Rafic Hariri. Il retourne donc à Beyrouth, quittant l'appartement de son frère à Boston. Ses vieux amis de Beyrouth sont surpris de voir qu'il a gardé sa façon d'être : « ils étaient sûrs que j'allais changer, que je ne serais plus le même » ; réflexion présente dans le film *Roads Full of Apricots*. Nigol Bejjian consacre ses premiers temps à Beyrouth à se réappropriier la ville et à rechercher des lieux qu'il se souvenait avoir vus au journal télévisé.
- 27 Depuis son retour au Liban, il a également réalisé deux vidéos sur des sujets purement arméniens, *Verbe* (2002), sur une danse arménienne, et *Miron* (2003), sur l'huile utilisée lors des baptêmes de cette communauté. Avant son départ, il vivait avec sa famille dans le quartier beyrouthin à majorité arménienne de Zuqâq al-Blât. C'est là qu'il s'installe à son retour. Locataire depuis cinq ans, il ne possède pas de voiture et tous ses livres, disques ou cassettes vidéo sont restés chez son frère à Boston. Il affirme n'avoir rien en commun avec ses oncles et cousins qui vivent au Liban. Il ne sait pas combien de temps il restera et évite d'être rattaché par des liens matériels qui soient trop difficiles à rompre. Nigol Bejjian a ainsi conservé une mentalité d'émigrant : avant d'acheter, il se demande toujours si l'objet sera facile à transporter ou à vendre.

Biographie de Samir Habchi

- 28 Samir Habchi est né au Liban et est parti en Ukraine en 1983, avec une bourse pour étudier le cinéma. Il réalisa quatre courts métrages durant ce séjour. Il ne se réinstalla à Beyrouth qu'en 1992, après la fin de la guerre. Il est cependant revenu souvent au pays durant son exil. Il a maintenu, comme Salhab, le contact avec son pays d'origine, mais n'en connaissait pas la réalité quotidienne.
- 29 Dans son film *al-I'sâr (Le tourbillon)*, 1992) qui a obtenu le premier prix du Festival de Carthage de 1994, il traite du retour au pays d'un étudiant libanais des Beaux-Arts en

Russie et d'une société en proie à la folie ambiante de la guerre. Lorsqu'on l'interrogeait sur l'existence d'influences russes sur son film, il répondait : « J'ai étudié à l'étranger, certes... mais si ce que l'on fait n'appartient pas à son propre milieu, alors je n'y crois pas. Je crois que le cinéma libanais appartient au Liban et qu'il est à l'image de sa culture et de son peuple. »

- 30 Il a toujours pensé qu'il allait revenir et suivait quotidiennement l'actualité de son pays. Il vivait, selon lui, avec cette préoccupation constante : « Quand tu regardes les informations, tu ne sais pas ce qui s'est passé. Le pire dans le fait d'être à l'étranger, c'est que tu ne connais pas tous les détails. Il m'arrivait souvent de ne pas pouvoir dormir le soir, j'avais des cauchemars horribles quand, dans les infos, j'entendais des choses sur les abris, les bombardements... Beaucoup de ces cauchemars se sont transformés en scènes de film. »
- 31 Tous les faits montrés dans ce film s'inspirent de ce qui est arrivé à ses amis et à ses connaissances. Celui-ci a un fort caractère autobiographique, l'auteur a mis beaucoup de lui-même et de ses expériences dans les différents personnages et dans le personnage principal.
- 32 Le film, une co-production russo-libanaise, a été interdit pendant six mois et plusieurs de ses scènes ont été censurées, notamment lorsqu'un milicien ressemblant au Christ commet un massacre, ainsi que la toute dernière scène où l'acteur principal fusille le ciel pour tuer Dieu. Le film est devenu une affaire d'État, bien que le gouvernement libanais ait contribué à la réalisation en envoyant ses forces de l'ordre protéger le tournage sans pour autant accorder de subventions. En dépit de tous ces obstacles, le film a pu être projeté sans coupures dans des festivals internationaux et, une fois l'interdiction levée, a eu un grand succès local avec 85 000 entrées.
- 33 Il a réalisé un deuxième film, *al-Mishwâr*, fait sur commande, mais qu'il renie, considérant « qu'il ne reflète pas la réalité du pays ». Son troisième film, un long métrage, *Sayyidat al-qasr*, est un film documentaire qui est passé dans les salles commerciales du Liban. Il faisait partie d'un projet de la Compagnie Chahine qui a produit une série de douze portraits de femmes ayant joué un rôle important dans le monde arabe contemporain. Ce film relate la vie de Nazira Joumblatt, mère du leader druze et dirigeant du Mouvement national Kamal Joumblatt, assassiné en 1977.
- 34 Actuellement, il enseigne la réalisation dans trois universités (Saint-Esprit de Kaslik, Académie libanaise des Beaux-Arts et Université libanaise). Lorsqu'il quitta le pays, il n'existait aucune école de cinéma et, mesurant le chemin parcouru, il exprime son optimisme quant au cinéma libanais : « Le cinéma est en train de vivre un très bon moment. Avec le temps les peuples évoluent, malgré eux, et donc le Liban évoluera. On ne peut pas rester éternellement dans cette situation, je pense qu'on deviendra une nation unie, et que lorsque le Liban deviendra une patrie totale il y aura un cinéma de qualité. »

Filmographies

- 35 Tous ces réalisateurs sont aussi les scénaristes de leur première œuvre dans laquelle ils explorent la relation entre leur identité et leur pays d'origine. Ils ont de fait vécu longtemps en dehors du pays et le Liban n'est désormais plus leur seule référence identitaire. Il reste cependant la toile de fond de leurs films dont les protagonistes sont libanais.

- 36 Leurs histoires sont fortement autobiographiques et la ville elle-même devient un personnage supplémentaire avec une existence propre qui perdure malgré la guerre. Un autre aspect important de ces films est le fait qu'ils sont réalisés dans un pays où il n'y a presque pas d'industrie cinématographique et donc pas d'écoles ni de styles à suivre. Tous ces réalisateurs se sont formés dans différents pays, et c'est une des raisons pour lesquelles ils traitent leurs sujets avec des styles très divers influencés par les pays où ils ont étudié.
- 37 La présentation de la réalité au cinéma est déterminée par le point de vue de l'auteur. Lorsque ces réalisateurs ont fait leur premier long métrage, ils se trouvaient dans une phase de redécouverte de leur pays et, dans le cas particulier du film de Bezjian, de rencontre à distance. Les cinéastes libanais émigrés pendant le conflit ont construit à travers leur cinéma ce que l'on peut appeler « une patrie de la nostalgie », un lieu créé par leurs souvenirs, leur peur du présent et leurs espoirs. Ils ont construit un espace où se réfractent les doutes de ces émigrés par rapport à une identité qu'ils ont fabriquée. Ils ont été nourris par la nostalgie de leur pays natal et par les terribles images de la guerre, à la fois proche et lointaine, transmises à travers la télévision.
- 38 Dans tous les films, on retrouve trois constantes, soit deux thèmes principaux qui sont la guerre civile et l'émigration, avec Beyrouth comme décor pratiquement immuable.
- 39 Lorsqu'il quitte son pays ou au cours de son séjour à l'étranger ou bien encore lorsqu'il retourne dans son pays, ce qui n'est pas nécessairement le cas, l'émigrant tisse des liens très différents avec son pays d'origine, et ces liens se complexifient avec le temps. Le regard posé sur la guerre et la manière de la traiter, la façon de filmer la ville, nous permettent de voir comment l'exil a influencé la vie de ces réalisateurs ainsi que la manière dont ils appréhendent le conflit et leur propre identité.

La guerre vue de l'extérieur

- 40 La guerre pour Ziyad Doueiri n'est que « le cadre de son film » ; pour Samir Habchi, c'est un cauchemar ; Nigol Bezjian, quant à lui, répète constamment dans son moyen métrage *Roads Full of Apricots* qu'il ne se retrouvait dans aucun des partis. Ghassan Salhab tente, dans ses films, de saisir les répercussions de la guerre sur la société libanaise. Tous ces réalisateurs, appartenant à différentes confessions, ne montrent pas le conflit d'un point de vue communautaire ou idéologique même si, par exemple, dans le film de Habchi, on peut deviner que son auteur appartient à un milieu chrétien. De fait, leurs œuvres révèlent que la guerre leur était étrangère, ainsi que l'exprime ce dernier : « Lors d'une de mes visites au Liban pour des vacances, on était dans le salon et, soudain, un bombardement a eu lieu. Moi j'avais peur, mais les gens se sont moqués de moi, ils étaient habitués ! Cela se voit dans le film quand le protagoniste a peur au moment d'un bombardement. »
- 41 Lors de son séjour en Russie, Samir Habchi avait commencé à s'habituer au fait que le Liban était devenu synonyme de guerre. Souvent, la nuit, après avoir vu des images de son pays à la télévision, il trouvait difficilement le sommeil :
- « La scène des femmes en noir [la scène la plus connue du film *al-l'sâr*] fut réellement un cauchemar que j'ai eu. Un jour j'ai entendu qu'il y avait eu trente morts à Jounieh et que l'armée syrienne ne permettait pas qu'on enlève les cadavres. La nuit j'ai rêvé de femmes et j'ai inventé le personnage de l'enfant qui pleure. Ce film n'est pas seulement un reflet de moi-même, il pourrait être le reflet

de n'importe qui ayant vécu cette époque... Je voulais faire un film sur l'absurdité de la guerre. Dans ce film il y a beaucoup de mes cauchemars. On suppose que le cauchemar est quelque chose qui n'est pas réel ou logique. Mais il y a parfois des cauchemars qui rejoignent la réalité et la guerre en est un. C'est pour cela qu'on n'arrive pas distinguer ce qui est réel de ce qui est imaginaire. »

- 42 Son retour pendant la guerre, comme on le voit dans le film *al-I'sâr*, oblige le protagoniste à prendre des décisions qu'il n'aurait jamais prises auparavant. Ainsi, il se décide à prendre les armes alors qu'il les avait toujours rejetées. Il se trouve alors enfermé dans la spirale de la violence. Le déclenchement de cette situation est la mort de son meilleur ami pendant un combat. À l'instar du réalisateur, le protagoniste est tout d'abord surpris et en proie à la peur. L'idée du réalisateur, exposée dans le titre du film, est de montrer combien la violence et le chaos dans lesquels est plongé le pays transforment les gens malgré eux.
- 43 Dans le film de Nigol Bezjian, *Hummus*, la fiancée de Paul, un des personnages, décide de revenir à Beyrouth, malgré la guerre, par désespoir et parce qu'elle sent que ni elle ni sa famille ne pourront jamais s'élever économiquement ou socialement aux États-Unis.
- 44 La guerre est quelque chose de lointain pour ces jeunes qui ont quitté le pays alors qu'ils n'étaient que des enfants. Elle représente pour eux, ainsi que l'exprime Bezjian, une création étrangère qui les empêchait de rentrer au Liban, et qu'ils n'ont jamais pu comprendre.
- 45 Dans *Beyrouth fantôme*, Ghassan Salhab essaye d'explorer la psychologie des victimes et leur donne la parole pour leur permettre d'exprimer leur souffrance. Dans ce film, la guerre sert de cadre : on assiste à des fêtes pendant que les bombardements constituent un fonds sonore. Instaurant des ruptures dans le rythme du film, le réalisateur filme les confessions de ses acteurs jouant leurs personnages réels face à la caméra et racontant leur relation à la guerre et à la ville ainsi que leur vie quotidienne durant le conflit.
- 46 Les seules images de leur pays qui parvenaient à ces réalisateurs étaient celles transmises par la télévision. C'est pour cela que, lorsqu'ils évoquent la guerre dans leurs films, ils mélangent en temps réel ces images avec des images des journaux télévisés.
- 47 Dans *West Beyrouth*, quelques scènes représentent le début du conflit, mais au fur et à mesure que le film avance, ces scènes sont remplacées par un montage d'images diffusées par la télévision et qui relatent les différentes phases de la guerre. Dans *Beyrouth fantôme*, le protagoniste est une caméra de télévision qui filme les images d'une voiture piégée ou les combats à travers son objectif, et qui finit par devenir l'objectif même du metteur en scène. Le film de Samir Habchi, *al-I'sâr*, commence par une scène tirée de la vie quotidienne du réalisateur quand il vivait en Russie, mais dans laquelle pourraient se retrouver de nombreux Libanais ayant vécu à l'étranger pendant le conflit : le protagoniste est filmé face à la télévision en train de regarder des images de la guerre.
- 48 Les scènes de vie quotidienne prennent une place importante dans ces films. Ainsi, dans *Roads Full of Apricots*, Nigol Bezjian retrace certains fils de ses souvenirs ponctuels : l'homme qui vend le *foul* (plat de fèves), le café au coin de la rue Hamra, le premier endroit dans lequel il a travaillé et les derniers films qu'il a regardés, tout cela constituait les valises de sa mémoire.

Partir ou rester

- 49 Le débat entre partir ou rester est l'un des thèmes fondamentaux de l'émigration. Ceux qui restent, dans l'entourage de l'émigrant, jouent un rôle très important, car ils représentent la vie sociale à laquelle il devra en grande partie renoncer en quittant son pays et constituent la matière même de ses souvenirs. Et ce, d'autant plus qu'en quittant son pays, l'émigrant se confronte à l'insécurité, à l'isolement et à la solitude.
- 50 *Hummus* commence avec une conversation entre des enfants arméniens qui, pendant un bombardement, discutent de la possibilité d'émigrer. On est en 1976. Parmi eux se trouve Paul, un des trois jeunes personnages du film. Partir ou rester, telle est l'interrogation qui taraude les protagonistes déjà émigrés.
- 51 Dans *West Beyrouth*, c'est la mère qui, depuis le début du conflit, envisage la possibilité d'émigrer comme seule option pour échapper à la barbarie de la guerre. À la fin du film, lors d'une dispute entre la mère et le père, celui-ci rappelle les souffrances subies par les milliers de Libanais qui ont quitté le pays. Riad, le père, ne veut partir sous aucun prétexte, mais sa femme, elle, a peur. Elle ne peut ni ne veut supporter cette situation. Toutes ces scènes étaient, à l'époque, courantes dans les familles libanaises. Le metteur en scène choisit une fin ouverte : le spectateur ne saura jamais si la mère est morte ou bien si elle a émigré seule. Et le film se termine sur cette incertitude.
- 52 Dans *Roads Full of Apricots*, où la narration est conduite sur un ton très personnel, le moment où Nigol explique à ses amis qu'il veut aller étudier le cinéma aux États-Unis devient un des moments clés du film : « Mes amis me disaient que j'allais m'occidentaliser. Aux États-Unis, mes collègues me disaient que c'était impossible d'ignorer ce pays que je portais sur les épaules. » Ces paroles sont proférées alors que l'on voit dans le ciel un avion quittant Beyrouth et un plan sur lequel se découpe un itinéraire. Le retour dans un pays que l'on a dû quitter sous la contrainte, et dont les derniers souvenirs ne sont que des images douloureuses, se transforme en un moment unique où l'imaginaire se confronte à la réalité.
- 53 Dans *Beyrouth fantôme*, le retour de Khalil suscite un véritable imbroglio dramatique. Le personnage principal revient après avoir volé de l'argent à l'organisation à laquelle il appartenait pendant le conflit. Il est reconnu et rejeté par ses anciens camarades qui le croyaient mort. Khalil n'aurait jamais dû revenir. Une raison mystérieuse le pousse à retourner au quotidien de la guerre, peut-être pour retrouver une strate enfouie de son identité.
- 54 Ceux qui restaient regardaient d'un mauvais œil les personnes qui partaient et abandonnaient le pays. Dans *Beyrouth fantôme*, le couple formé par les acteurs Younes Aoude et Hassan Farhat accuse les émigrants de trahison pour avoir quitté le pays au moment le plus difficile et d'être rentrés alors que celui-ci se trouvait complètement détruit. Khalil, le personnage principal qui avait quitté le pays clandestinement, en achetant de faux papiers et après avoir volé ses camarades, est l'image de celui qui « fuit » pendant la bataille. Le film en souligne le caractère négatif en le montrant dès le début pareil à un fantôme déboussolé, un mort-vivant qui parcourt les rues d'une ville qu'il a trahie en fuyant.
- 55 Ziyad Doueiri se souvient que sa décision d'abandonner le pays avait été très difficile à prendre. Le Liban connaissait alors, en 1982 et 1983, des affrontements très durs et un

accroissement des départs. Il était alors persuadé de ne jamais vouloir rentrer : « Je suis parti dégouté. Je me suis dit que c'était un billet aller simple, que je ne reviendrais pas⁹. » Lors de la rédaction du scénario de son premier film, il s'étonnait cependant que tous ses souvenirs soient restés positifs.

- 56 L'émigration était une solution pour ceux qui pouvaient se le permettre, pour ceux qui, de par leur situation économique ou grâce à la présence d'une partie de la famille à l'extérieur, pouvaient obtenir un visa. Nombreux étaient cependant les Libanais qui voulaient échapper aux horreurs de la guerre, mais qui, comme l'illustre *Terra incognita* de Ghassan Salhab, ne le pouvaient pas. La trame narrative du film est construite autour du désir du personnage principal, interprété par l'actrice Carole Abboud, de quitter son pays et de l'impossibilité d'obtenir un visa. La protagoniste lutte constamment entre la réalité et son désir, ce qui la conduira même à mentir à ses amis en affirmant qu'elle a obtenu plusieurs visas : « je suis simplement en train de me décider sur la meilleure option ». Les personnages secondaires du film jouent des rôles fondamentaux en agissant comme les « voix de la conscience » et en faisant entendre les arguments contradictoires de ceux qui refusent son départ et de ceux qui souhaiteraient partir avec elle. La meilleure amie du personnage principal la suppliera de rester, elle-même ayant auparavant refusé de suivre son fiancé qui avait émigré. Un même personnage représente ainsi une situation ambivalente vécue par de nombreux Libanais.

Beyrouth revisitée

- 57 Les films de tous les cinéastes libanais de la guerre et de l'après-guerre dépeignent la destruction et la reconstruction presque obsessionnelle entreprise sur des monceaux de cadavres. Ils n'ont aussi cessé de revisiter Beyrouth¹⁰. Les films des années 1960 montraient la ville des bars et des boîtes de nuit où se produisaient des danseuses orientales et Chouchou, un des comédiens les plus populaires de cette époque. Puis survint la guerre, avec son cortège de francs-tireurs, de kidnappés et de disparus, avec en toile de fond les bombardements et une peur intrusive.
- 58 La guerre civile a commencé dans la capitale. Celle-ci a toujours été le théâtre des combats les plus acharnés. Le dernier film réalisé avant la guerre portait un titre sonnante comme une lamentation et qui répétait le nom de la ville : *Beyrouth ô Beyrouth (Bayrût yâ Bayrût, 1975)*, de Maroun Bagdadi. Ce film était le prélude de ce qui allait suivre. De nombreux autres titres contiennent ce nom : *West Beyrouth (1998)* de Ziyad Doueiri ; *Beyrouth fantôme (1998)* de Ghassan Salhab ; *Il était une fois Beyrouth (1994)* de Jocelyne Saab. Dans ce film, la réalisatrice raconte l'histoire de la ville à travers les images de cinéma. Beyrouth est devenu le cadre presque unique de toute la série de films et de documentaires qui ont été réalisés pendant et après la guerre. Beyrouth était certainement la métaphore la plus brutale et la plus représentative de ce qui se passait dans tout le pays. La ville était devenue un « paradis perdu » pour ces cinéastes, comme pour de nombreux Libanais, résidant ou non dans le pays. La destruction du centre-ville a été une blessure sanglante. Elle a suscité un profond traumatisme du fait que c'était le lieu par excellence de la mixité confessionnelle.
- 59 En cherchant, comme le disait Marie-Claude Bénard dans son texte « Regards sur l'espace de la ville¹¹ », non pas tant les transformations que les cinéastes inventent que les marques de leur attachement à la ville, nous observons que ces films contiennent une

large part d'autobiographie, et notamment dans le rapport intime aux lieux de l'enfance et de la jeunesse.

- 60 Dans tous ces films, une grande place est ainsi accordée à la ville, qui n'est pas seulement un décor mais un personnage à part entière, d'une extrême importance. La caméra se promène à travers la ville, la palpe. En réalité, ce sont les yeux du cinéaste qui parcourent la ville pour la première fois depuis longtemps : il ne montre pas la ville, il la découvre.
- 61 Durant leur séjour aux États-Unis, les personnages de *Hummus* se souviennent d'une ville dans laquelle se mêlent les images de guerre et une certaine idéalisation. Beyrouth est présente dans le film, aussi bien dans les dialogues des personnages que dans leurs esprits, mais de manière très différente. Le réalisateur nous présente, à travers une poignée de personnages, les relations multiples que les émigrés entretiennent avec leur pays d'origine. Paul se souvient continuellement de Beyrouth et considère que revenir serait la solution à tous ses problèmes, même si le pays est toujours en guerre. Alors que Ohran ne pense qu'à réussir dans le nouveau lieu où il réside et souhaite perdre l'accent arabo-arménien qui transparaît lorsqu'il parle anglais afin de pouvoir travailler comme acteur.
- 62 Les miliciens aux barrages et, plus encore, les francs-tireurs sont devenus les symboles de la guerre. Ils ont été représentés dans plusieurs films comme *Hors la vie* (1991) de Maroun Bagdadi ou *al-l'sâr* de Samir Habchi, mais c'est sans doute *Civilisées* (1999) de Randa Chahal Sabbag qui en fait la représentation la plus dure.
- 63 Le portrait que dresse Habchi de Beyrouth en guerre est d'une autre tonalité, car si la guerre représente pour lui « un long et terrible cauchemar », Beyrouth apparaît comme son cadre logique. La folie semble s'être emparée d'une partie des habitants et aucun répit n'est offert au spectateur qui ne peut se reposer sur des plans longs. Le cinéaste, caméra à l'épaule, crée une sensation d'angoisse en imposant un rythme saccadé. La caméra suit le personnage à travers la ville et, dans la scène mémorable des femmes en noir, le centre de la ville est le théâtre d'une scène étrange dominée par la mort et la peur.
- 64 Ziyad Doueiri s'étonnait de ne se souvenir, alors qu'il se trouvait aux États-Unis, que des bons moments vécus à Beyrouth. Il se souvient par exemple des gargottes de falafel ou de shawarma, des conversations avec les gens du quartier qu'il dépeint avec tendresse comme le personnage de Khalil, propriétaire d'un restaurant de falafel.
- 65 Dans *West Beyrouth*, le cinéaste retrouve ses souvenirs d'adolescent qui coïncident avec le début du conflit. Lui qui n'était pas retourné dans sa ville natale depuis treize ans, l'évoque avec tendresse et pudeur, avec une photographie particulièrement soignée et des plans fixes montrant Beyrouth au lever du jour, afin de marquer les transitions entre les scènes et le passage du temps. Dans ce film, tourné juste après le retour du cinéaste au pays, la peinture de la ville est empreinte de douceur. Un appel à la prière devient doux et harmonieux alors que durant son adolescence, le cinéaste ne pouvait le supporter. Passé les premiers moments des retrouvailles avec la ville, les perceptions anciennes remontent à la surface et l'appel à la prière devient de nouveau insupportable.
- 66 Ziyad Doueiri raconte que, pour son deuxième long métrage, *Lila dit ça*, il a choisi de s'éloigner de Beyrouth car il ne voulait plus traiter de la guerre. Il a donc tourné à Marseille. Il admet cependant que certaines affinités entre cette ville et Beyrouth, son port, sa lumière méditerranéenne, la nostalgie d'un âge d'or, ont déterminé son choix.

- 67 De retour au pays, l'émigré chemine dans la ville avec un nouveau regard. Il se réconcilie avec elle et avec ses souvenirs, évaluant la distance existant entre la réalité et son imaginaire. Nigol Bezjian montre les ruines de la ville qu'il parcourt la caméra à la main, tentant de vérifier l'exactitude des images qu'il avait vues à la télévision.
- 68 Bien que Ghassan Salhab n'aime pas parler de retour parce qu'il n'est pas né à Beyrouth, cette ville représente tout de même son « territoire autant que son animal cinématographique ». Elle est aussi son lieu de résidence définitif, tout en se limitant à un territoire très restreint, celui du Beyrouth municipale qui est loin de résumer la ville actuelle. Le scénario de *Beyrouth fantôme* fait se croiser des fragments de vie multiples, métaphore d'une ville et d'une société morcelées par la guerre. La ville est sans cesse parcourue, le jour sur la corniche sous une lumière aveuglante et, la nuit, à bord d'une voiture louée par Khalil, le personnage principal, se déplaçant comme un étranger ou un fugitif.
- 69 Dans *Terra incognita*, la caméra parcourt la ville : les images de Beyrouth sont prises depuis un taxi ; des plans fixes et des panoramiques la montrent sous toutes ses formes. Ce film se déroule pendant les premiers temps de la reconstruction, alors que la guerre est encore très présente dans les esprits et qu'on a le sentiment qu'elle a commencé et s'est achevée sans que personne ne sache vraiment pourquoi. La reconstruction de la ville est la toile de fond, mais c'est aussi une réalité qui détermine la forme et la trame du film ainsi que la vie des personnages. Tout le monde cherche son nouvel espace dans la ville et le « construit » au-dessus des ruines et des dépouilles. Toutefois, l'héroïne du film, tout comme la ville, est à bout de forces, elle ne souhaite que s'enfuir, s'échapper. Dans la scène finale, nous voyons son visage blessé avec, au fond, le centre-ville en pleine reconstruction. Les deux personnages, Carole Abboud et Beyrouth, apparaissent comme deux femmes battues et violentées.
- 70 *Roads Full of Apricots* a été conçu peu après le retour du cinéaste au Liban et la « réconciliation » avec l'espace est le thème principal du film. Tout est raconté à la première personne, ce qui produit un rapprochement avec le spectateur qui fini par parcourir lui-même la ville en compagnie du réalisateur. La voix raconte comment, dans les premiers temps de son retour, Bezjian arpentait la ville à pied à la recherche des endroits qu'il avait laissés, afin de constater leur état actuel. « Donc, maintenant je marche, accompagné ou seul... presque toujours à la recherche¹² ».
- 71 La reconstruction inhumaine de la ville a été le thème d'autres films comme *L'ombre de la ville* (2000) de Jean Chamoun, *Autour de la maison rose* (1999) et *A Perfect Day* (2006) de Joanna Hadjithomas et Khalil Joreige. Les réalisateurs ont ainsi donné vie à un scénario qu'ils ne vivaient jusqu'alors que dans l'imaginaire et qui était lié à des interrogations sur leur identité. Après ces premiers films, ils pourront alors traiter d'autres thèmes. Ziyad Doueiri travaille dorénavant sur des sujets qui n'ont plus de rapport avec le Liban ou la guerre ; Nigol Bezjian explore son identité d'Arménien au Liban en faisant des vidéos en rapport avec la culture arménienne ; Ghassan Salhab travaille lui aussi maintenant dans un film qui n'est pas lié à la guerre, et Samir Habchi, dans son dernier film, le documentaire *Sayyidat al-qasr* (2003), relatait la vie de Nazira Joumblatt, mais dans un rapport très superficiel avec la guerre.

Conclusion

- 72 Alberto Elena¹³ a analysé les contraintes qui empêchent le développement du cinéma arabe et dont souffre aussi le cinéma libanais. Par exemple, l'absence d'un marché local et d'un marché interarabe, le mépris des élites pour le cinéma local, et le peu de cas que les gouvernants font de la création d'un cinéma national. Il en résulte une forte dépendance financière vis-à-vis de l'extérieur qui se traduit aussi, dans le cas du cinéma libanais, par une orientation privilégiée des subventions au bénéfice des films traitant de la guerre. Cet enfermement thématique a pu ainsi produire, dans la période de l'après-guerre, des films redondants, parfois manichéens et d'une qualité incertaine.
- 73 Il reste qu'à partir de 2000, un bouleversement s'est produit dans la cinématographie de ce petit pays avec la production de plusieurs films de qualité : *Yalla, yalla* (2000) de Youssef Fares ; *Cerf-volant* (2001) de Randa Chahal ; *Quand Maryam s'est dévoilée* (2002) de Assad Fouladkar ; *Dans les champs de bataille* (2004) de Danielle Arbid ; *Bosta* (2005) de Philippe Aractingi. Ces films ont été réalisés dans des styles très différents et ont renouvelé les thématiques en explorant des aspects variés de la réalité sociale libanaise dans cette étrange période de l'après-guerre. Khalil Joreige, un des réalisateurs des films *A Perfect Day* et *Autour de la maison rose*, répondait à la question d'une journaliste sur l'insistance des Libanais à réaliser des films sur la guerre en disant : « on parle toujours de "reconstruire le pays", mais qu'en est-il de la société ? Les causes de la guerre existent encore ici et les films et l'art libanais contemporain sont en train d'exprimer le présent, pas le passé¹⁴. »

BIBLIOGRAPHIE

- AL-AQL J., 2002: *Al-hijrât al-hadîtha min Lubnân, 1860-2000*, Beyrouth, Dâr al-maktaba wa-l-turâth al-adâbî.
- BÉNARD M.-Cl., 1989 : « Regards sur l'espace de la ville », dans M.-Cl. Bénard, J.-Ch. Depaule et A. Salem (coord.), *Le Caire et le cinéma égyptien des années 1980*, Le Caire, CEDEJ, p. 25-38.
- Bidoun* (revue), 2006 : « Hysterical Repetition. Joanna Hadjit-Thomas and Khalil Joreige on *A Perfect Day* », n° 6, hiver, p. 112-113.
- ELENA A., 1999 : *Los cines periféricos*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós.
- GRINGBERG L. et R., 1984 : *Psychoanalytic Perspectives on Migration and Exile*, Yale University Press (trad. N. Festinger).
- MADANAT 'A, 2004 : *Tahawullât al-sînamâ al-'arabiya al-mu'âsira*, Damas, Dâr Kana'ân.
- MILLET R., 2002 : *Cinéma de la Méditerranée. Cinéma de la mélancolie*, Paris, L'Harmattan.
- SONTAG S. et DURAND-BOGAERT F., 2003 : *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois.
- SOUeid M., 1986 : *As-sînamâ al-mu'ajjala*, Beyrouth, Muasasat al-abhâth al-'arabiya.

ZACCAK H., 1997 : *Le cinéma libanais : itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu, 1929-1996*, Beyrouth, Dâr al-mashreq.

NOTES

1. AL-AQL 2002.
 2. ELENA 1999.
 3. *Le Monde* daté du 18/05/2005.
 4. MADANAT 2004, p. 65.
 5. ZACCAK 1997.
 6. SONTAG et DURAND-BOGAERT 2003.
 7. GRINGBERG 1984.
 8. Les citations de réalisateurs sont extraites des différents entretiens réalisés avec eux.
 9. Ziyad Doueiri. Entretien, film documentaire de Laila Hotait : *Beirut... volver a ti no duele*.
 10. MILLET 2002.
 11. Dans BÉNARD 1989.
 12. Tiré du film *Roads Full of Apricots*.
 13. ELENA 1999.
 14. *Bidoun* 2006.
-

INDEX

Index géographique : Liban

Mots-clés : cinéma, reconstruction

AUTEUR

LAILA HOTAIT

V. Créations plastiques et mémoires politiques

Des représentations de l'histoire et de la mémoire dans l'art contemporain au Liban

Monique Bellan

- 1 Les relations entre l'histoire contemporaine du Liban, notamment la guerre civile (1975-1990), et les réalités sociales, politiques et culturelles telles qu'elles se manifestent dans les pratiques artistiques comme la performance, la vidéo, l'installation, sont l'objet de ce texte. Comment les changements sociaux, politiques et urbains sont-ils reflétés et traduits artistiquement ?
- 2 Certains des travaux d'artistes qui utilisent des documents et jouent avec les notions de vrai et de faux, de réalité, de fiction et de mémoire constituent l'objet central de l'analyse. Ceci implique une approche critique de l'historiographie officielle ainsi qu'une vision interdisciplinaire tant dans l'utilisation de concepts issus de différents territoires de pensée (politique, esthétique, sociologie, anthropologie) que dans les divers médiums visuels observés (vidéo, performance, photographie, historiographie, etc.).

Le documentaire dans l'art contemporain

- 3 Caractéristique pour une large partie des pratiques artistiques contemporaines est une relation directe ou tacite avec la réalité empirique. Le discours artistique lié à la réalité – contrairement à l'analyse journalistique – est jugé important pour deux raisons¹. D'une part, l'artiste a une autre façon d'observer et de rendre compte de la réalité ; d'autre part, la réception de l'art se fait dans un cadre différent : les galeries, les musées et les espaces artistiques offrent une autre « temporalité » pour la réflexion que les journaux et la télévision, qui privilégient l'immédiateté.
- 4 Les stratégies documentaires telles que les décrit Hito Steyerl² figurent donc parmi les caractéristiques les plus importantes de l'art contemporain. Dans le cadre de la critique institutionnelle que connurent les années 1990, il s'est produit un retour de formes

surtout développées une vingtaine d'années auparavant. Celles-ci se fondent sur des pratiques journalistiques telles que la recherche d'information et de données. Les formes documentaires occupent couramment, selon Steyerl, deux fonctions opposées. Elles représentent une stratégie d'authenticité qui, dans le cadre de la mondialisation, constitue une source de différenciation très demandée. Le documentaire est supposé refléter une certaine vérité du politique souvent présenté de façon simplificatrice et univoque. À l'inverse, il existe un courant pour lequel il s'agirait, non pas de représenter la vérité authentique du politique, mais de changer la « politique de la vérité³ ». Cette expression de Michel Foucault désigne un ordre social de la vérité, qui crée des techniques et des procédures de production de celle-ci et qui est toujours lié à des rapports de forces spécifiques. Le « savoir et le pouvoir » se croisent dans l'organisation et la production des faits, comme dans leur interprétation : par exemple, le document issu d'un discours juridique qui représente une technologie de la vérité, c'est-à-dire une procédure admise de production de vérité, se situe dans ce cadre d'intelligibilité.

- 5 Ainsi, les questions autour de la vérité, de l'éthique et de la réalité figurent à nouveau dans l'espace de l'art à travers les documents et les thèmes utilisés.
- 6 Paul Ricœur interroge le document sous l'angle de la signification et de la preuve⁴. Si le document acquiert le titre de preuve, c'est parce que l'historien consulte les archives avec des questions spécifiques. Selon Antoine Prost dans *Douze leçons sur l'histoire*, il n'y a « pas d'observation sans hypothèse, pas de faits sans questions⁵. » Il en déduit une interdépendance entre faits, documents et questions. Tout ce qui est interrogé par un historien dans le but de fournir une information devient potentiellement document.
- 7 Dans le cas du Liban, la complexité des problèmes intérieurs et régionaux non résolus et la « promiscuité » sociale génèrent une interaction forte entre la réalité politique et la vie quotidienne de chacun. Cela explique, au moins en partie, la préoccupation de nombreux artistes pour la réalité et les documents. L'art moderne et la politique furent souvent liés au Liban. Dès le mouvement nationaliste arabe des années 1950, la politique fut présente dans tous les domaines. Il s'agissait en revanche d'une période souvent simplificatrice, car au service des différentes idéologies La phase de mobilisation prit un nouvel élan avec la défaite arabe contre Israël durant la guerre des Six jours en 1967. Elle se traduisit par la naissance d'un théâtre politisé⁶. Cependant, il y avait également un courant pour lequel l'art était au-delà de toute réalité politique⁷. Les deux « camps » vivaient ainsi dans des mondes virtuels et dans des utopies respectives⁸. La guerre fit tout basculer : elle fit naître une réalité à laquelle personne ne pouvait échapper. Cette réalité et le risque de disparition que courait le pays suscitèrent le besoin de tout documenter et archiver. Effectivement, cette guerre est très bien documentée⁹. La réalité de la guerre aura finalement contribué à une « réconciliation » du politique et de l'art, comme on peut le constater aujourd'hui dans la poésie, les arts plastiques et dans la performance qui a réassimilé la dimension politique¹⁰.
- 8 Une partie de la génération de théâtre des années 1960 par exemple voulait montrer que l'histoire du Liban était falsifiée et teintée, manipulée soit par la gauche, soit par la droite. Ces artistes passaient les « réalités » historiques au crible d'une vision manichéenne et partisane. Les artistes contemporains abordent ce sujet différemment : ils acceptent l'histoire telle qu'elle est, car on ne peut plus faire de distinction entre le « vrai » et le « faux¹¹ ». Le mot d'ordre est désormais : *statu quo* social et défaite de la civilisation pour tous.

- 9 L'histoire est aussi largement basée sur des rumeurs qui, acquérant une dimension performative, sont par la suite intégrées dans l'histoire événementielle. Les artistes jouent de leur conscience de l'ambiguïté de l'histoire et du pouvoir des images médiatisées.
- 10 Contrairement à une partie d'entre eux avant la guerre, les artistes d'aujourd'hui ne s'identifient ni à des partis politiques, ni à des courants idéologiques ou religieux. Ils tentent de refléter d'une manière critique la guerre et les raisons encore présentes qui ont mené à ce conflit. L'auto-perception des artistes a évolué de l'image de « révolutionnaires engagés » à celle d'« observateurs critiques¹² » cherchant à agir en tant qu'individus libres de toute appartenance confessionnelle et sociale. Ils évoquent les transitions de la vie quotidienne à Beyrouth, la diversité des discours sur la religion, la société civile, la guerre, la sexualité, la censure dans une société en pleine crise de valeurs, d'identité, de système, qui se trouve dominée par un sentiment d'impuissance.
- 11 Les artistes s'alignent désormais plutôt sur des valeurs individualistes. Leurs œuvres créent de la distance et non une familiarité, de l'aliénation et non une identification tout en prenant pour sujet la mémoire collective et la réalité politique. Ceci est particulièrement le cas dans le travail scénique de Rabih Mroué et Lina Saneh, qui tentent de créer un écart entre ce qui est représenté et la perception du public en cassant l'identification avec le *performer* et en permettant aux spectateurs de créer leurs propres systèmes d'interprétation. Cette distance fait appel à l'individu et à sa responsabilité en tant que citoyen. Les artistes tentent de brouiller l'idée d'une vérité absolue liée à la production d'images en jouant du travestissement de celles-ci et des stratégies de puissance qu'elles dissimulent.
- 12 Hal Foster parle dans ce contexte de politiques « transgressives » et de politiques « résistantes¹³ ». Selon lui, l'avant-garde moderne suivait une politique « transgressive » et se pensait capable de franchir la frontière de la réalité sociale pour la juger depuis une position surplombante. Avec l'apparition de la culture postmoderne dans les années 1970, cette méta-critique serait devenue impossible suite à la prise de conscience de ce que l'action culturelle est toujours ancrée dans son contexte et ne peut, pour cette raison, se placer en dehors des données culturelles dominantes. Il en résulte que la politique de l'art postmoderne, si celui-ci veut être oppositionnel, doit être une politique de résistance à l'intérieur même de la culture dominante. Le problème principal qui se pose alors est de savoir comment l'art peut éviter de reproduire les valeurs des idéologies dominantes. Philip Auslander propose d'offrir des points de vue et des possibilités d'interprétation contradictoires. Il avance que la « résistance » est le rôle principal du politique postmoderne. La performance doit ainsi trouver des moyens pour déconstruire la présence du *performer* et remettre en cause les rapports de forces établis.
- 13 Le discours sur la société civile qui est abordé indirectement dans l'art de Mroué, par exemple, implique l'existence d'individus qui agissent politiquement, en tant que citoyens, autrement dit qui créent entre eux des relations qui ne soient ni familiales, ni tribales, ni confessionnelles¹⁴. Que signifie l'action « politique » dans le cas du Liban et quelle peut être l'ambition esthétique de l'art quand tout espace est occupé par des intérêts commerciaux, privés ou communautaires et confessionnels ? Comment peut naître un discours officiel consensuel ? Le confessionnalisme institutionnalisé au niveau de l'État est une des causes majeures de la guerre civile au Liban, et il n'en perdure pas moins de façon inchangée. L'appartenance aux groupes s'est même renforcée depuis les années 1990¹⁵.

La mémoire de la guerre

- 14 La guerre au Liban se termina officiellement en 1990. Le poète et journaliste Bilal Khbeiz, comme d'autres intellectuels et artistes, doute de cet épilogue et, selon lui, le conflit se perpétuerait sous la forme d'une « guerre civile froide¹⁶ ». Dans l'amnésie régnante et en l'absence d'un véritable discours autour de cet événement, les artistes se mettent eux-mêmes à rendre compte de ce passé. Dans beaucoup d'œuvres, l'histoire, la mémoire et l'historiographie jouent effectivement un rôle important. L'histoire n'y est jamais un bloc unifié, mais est constituée d'une multitude de fragments de mémoires individuelles et collectives formant une image où réalité et fiction sont enchevêtrées. L'archive devient ainsi un espace pour la production complexe et contestée de l'histoire. Lamia Joreige, dans son vidéo-document *Objects of War I+II*, traite des témoignages de guerre. Avec l'aide d'un objet qui leur rappelle les hostilités, différentes personnes sont priées de raconter une expérience. Il s'agit d'objets auxquels on n'associe pas nécessairement les combats (un walkman, une peluche, la photo d'un membre de la famille, etc.). Ces témoignages et ces objets aident à créer une mémoire collective, en même temps qu'ils montrent qu'il est impossible de raconter une seule version de la guerre. L'œuvre artistique devient ici document, le document devient œuvre.
- 15 D'un autre côté, Walid Raad et les archives de l'Atlas Group¹⁷ – dont l'existence même se situe entre la réalité et la fiction – s'occupent de la recherche sur l'histoire contemporaine libanaise, notamment sur la guerre civile et sa documentation. W. Raad dispose de centaines de documents (des agendas historiques, des films, des photographies, des vidéos, des enregistrements sonores, etc.) qui sont en partie originaux, en partie créés par l'artiste. Il veut analyser les images de l'histoire en questionnant la relation entre les mémoires conscientes et inconscientes, individuelles et collectives, entre les propres images de chacun et l'iconographie officielle. Son travail est une sorte de documentation conceptuelle, quelquefois parodique, dans laquelle il critique les qualités représentatives des images documentaires, mais offre en même temps du « matériel fictif ». Chaque projet documente un certain aspect de la guerre. Dans sa lecture-performance *My neck is thinner than a hair*, il reconstruit méticuleusement les explosions provoquées par des voitures piégées pendant la guerre. Il donne une description minutieuse d'une explosion qui a eu lieu dans le quartier de Furn al-Chebbak en 1986 et de ses effets dans le voisinage immédiat. Ce projet explore la signification de toute analyse de l'expérience de la guerre et de l'après-guerre et le glissement continu qui se produit entre histoire et fiction dans le travail de la mémoire. Raad inscrit les projets de l'Atlas Group en lien avec le traitement psychanalytique du traumatisme et les écrits théoriques de Freud sur l'hystérie, demandant au public de considérer les documents présentés comme des « symptômes d'hystérie¹⁸ ».
- 16 Dans le travail artistique de Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, la notion de « latence » joue un rôle essentiel. Selon les deux artistes, la latence est quelque chose que l'on peut ressentir à Beyrouth dans l'amnésie qui règne depuis la fin de la guerre. Dans leur série de cartes postales « Wonder Beirut¹⁹ », on trouve des vues typiques du Beyrouth des années 1960 et 1970 – qu'on peut toujours trouver dans les magasins –, mais ici, ces images sont endommagées, brûlées, déformées, et ne sont que vaguement reconnaissables. Le photographe 'Abdallah Farah, personnage fictif, les aurait détruites pendant la guerre en proportion de l'intensité des bombardements et de la destruction

provoquée par les conflits armés²⁰, adaptant l'image à la réalité. La latence de la mémoire coïncide avec une relation ambiguë aux images telles qu'elles ont été présentées depuis la fin de la guerre. Celles-ci oscillent entre deux temps : le passé mystifié et nostalgique de Beyrouth et le futur de la modernité affichée sur les pancartes. Le Liban flotte entre l'image de ce qu'il n'est plus et l'image de ce qu'il n'est pas (encore). Les artistes auraient également découvert des bobines de films non développées dans les archives du susdit photographe 'Abdallah Farah. Ces bobines sont très bien ordonnées et étiquetées, indiquant date, heure, objet et situation lors de la prise. Selon Khalil Joreige et Joana Hadjithomas, ce sont des images latentes qui attendent d'être développées. Quelles conditions doivent être remplies avant qu'elles puissent l'être ?

- 17 Rabih Mroué se demande si, avec quelques faits historiques, on peut vraiment faire la distinction entre la réalité et la fiction, et sur quelle base. Il questionne les images et leur capacité à représenter des événements. Comment peut-on comprendre à travers une image ce qui s'est réellement produit ? Quelle est sa force de preuve pour telle ou telle vérité ou pour son contenu « scientifique » ? En posant des questions concernant l'authenticité du document, l'objectivité du discours et le pouvoir des médias sur la conscience politique, il interroge également le théâtre en tant que médium et le rôle de l'artiste dans la société. « Quel rôle peut-on jouer dans un pays où le citoyen et l'individu ne jouent aucun rôle²¹ ? », demande-t-il. Chacun est déterminé par la confession à laquelle il appartient de naissance et il ne peut s'en échapper.
- 18 Dans sa performance *Who's afraid of representation?*(2005), Rabih Mroué place quelques protagonistes du Body Art et du happening des années 1960 et 1970 dans le contexte de l'histoire contemporaine du Liban, notamment la guerre et l'avant-guerre. À travers cet acte de décontextualisation et de collage d'images historiques du Body Art avec des bribes de mémoire de la guerre (évoquées à travers le texte), la frontière entre le réel et le fictif se brouille et devient surréelle. Sont juxtaposés les artistes imprimant une douleur à leurs propres corps et les Libanais exerçant la violence sur le corps des « autres » durant la guerre. Le Body Art ou les mythologies personnelles d'artistes qui symbolisent, entre autres, la fétichisation de l'individu contrastent ici avec la guerre et ses actes de violence aveugle, où il n'y a pas d'individus, mais des cibles et des victimes anonymes. Rabih Mroué affirme que la mise en évidence de l'individu dans le Body Art est fascinante²². Selon Martin Jay et Boris Groys, le Body Art aurait fait progresser la réflexion sur le corps et la douleur et contribué ainsi à une meilleure compréhension de la démocratie²³.
- 19 Finalement, ce qui restera des performances, de leurs motifs sociaux et politiques, mais aussi de la guerre au Liban, ce sont des images. Des images qui peuvent être interprétées différemment selon les questions posées ou les hypothèses que l'on cherche à valider ; des images qui évoquent la mémoire de certains événements sans jamais pouvoir les représenter. Elles échappent à la certitude du savoir, elles témoignent de quelque chose qu'on ne peut pas expliquer. Ce mystère, la question essentielle derrière la symbolique de l'image, prend la forme d'un spectre, dit Jean-Paul Martinon. C'est le spectre d'une question dans l'image²⁴.

Archive

« The archive is often seen to be tied to the documentation of a past event – an event that has receded far into the past so as to be only accessible through documentation housed in the archive. The archive becomes thus situated as a space

for the complex and contested production of histories. In Foucault's alternative sense the archive is the site of the spacing out of a history so as to turn history upon itself and uncover the discursive and non-discursive regimes of what is sayable or visible at a given moment. The Foucauldian archive becomes a site of ontological – or perhaps heterological – investigation/production and experimentation²⁵. »

- 20 Marc Bloch évoque le temps comme condition formelle pour l'efficacité historique. L'objet de l'histoire, tel qu'il le définit, est « les hommes dans l'histoire ²⁶ ». Ceci implique un rapport fondamental entre le présent et le passé. C'est à la faveur de cette dialectique « comprendre le présent par le passé » et, corrélativement, « comprendre le passé par le présent » que la catégorie du témoignage entre en scène à titre de trace du passé dans le présent. La trace est le concept supérieur sous l'égide duquel Marc Bloch place le témoignage. Il existe des traces du passé – à savoir les « vestiges du passé » – qui ne sont pas des témoignages et qui représentent également des observations historiques. La complémentarité entre le témoignage et l'indice, qui constituent la preuve documentaire, s'inscrit dans le circuit de la cohérence interne-externe²⁷.
- 21 Les œuvres de Rabih Mroué, Walid Raad, Joana Hadjithomas, Khalil Joreige et Lamia Joreige entrent dans le contexte de l'archive dans une acception élargie du terme. Mis à part les archives de l'Atlas Group mentionnées plus haut, il existe les archives photographiques de la Fondation arabe pour l'Image (FAI²⁸), une association à laquelle adhèrent également Walid Raad et l'artiste vidéaste Akram Zaatari. À partir du milieu des années 1990, la fondation commença par l'archivage des images du monde arabe, comprenant des clichés pouvant remonter jusqu'en 1860. D'un certain point de vue, il s'agit d'un acte émancipatoire : « quelle image avons-nous de nous-mêmes et comment nous représentons-nous ? », et non pas : « comment sommes-nous perçus par le regard des autres ? » Cela éclaire également la production et la diffusion d'images généralement monopolisées par « le pouvoir » dans l'intention de créer et former une certaine image de « l'autre » destinée à servir ses intérêts.
- 22 Dans le même registre, UMAM Documentation et Recherche²⁹ travaille sur la mémoire de la guerre à travers des projets divers tels que la constitution d'archives, la production d'événements culturels, d'expositions, de discussions et la projection de films³⁰.

Conclusion

- 23 Le spectre de la guerre et sa mémoire sont des éléments incontournables dans les expressions artistiques au Liban. Il n'incombe généralement pas aux artistes d'être des activistes politiques ou des historiens. Cependant, quand le politique faillit à créer la confiance intercommunautaire dans l'idée d'une nation et gèle les processus de la démocratisation en général, ceux-ci peuvent s'élever individuellement en proposant un dissensus, une réinterprétation du sensible et des idéologies dominantes dans leur art. Ces approches peuvent être considérées comme créatrices de démocratie et résistantes quand elles encouragent la diversité d'opinions et remettent en cause les consensus tacites ou officiels. Elles le sont également lorsqu'elles se réapproprient l'histoire qui leur a été retirée. Ce qui importe au Liban, c'est la conscience de la relativité de l'histoire et de l'historiographie, dans et pour la constitution d'un sentiment de mémoire collective, la sortie des crises et l'invention d'un futur commun.

- 24 L'art peut acquérir une dimension politique en l'absence du politique, il devient historien en l'absence d'histoire et quelquefois même détective à la recherche de preuves. En ce qu'elles se débarrassent des buts partisans au service d'idéologies politiques, religieuses ou matérialistes, certaines pratiques artistiques peuvent radiographier le réel tel qu'il est et tel qu'il pourrait être et proposer de nouveaux outils d'interprétation, de création et de résistance. C'est un laboratoire expérimental de la complexité. Mais l'anéantissement culturel que provoque une guerre (*a fortiori* civile) nécessite la recherche des « vérités et réconciliations », qui ne peuvent se dispenser de critiques profondes des idéologies et des causes, sous peine de s'aliéner dans le passé, de le reproduire.
-

BIBLIOGRAPHIE

- FISCHER-LICHTE E., 1983, 1988 : *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. III: Die Aufführung als Text*, Tübingen.
- FOUCAULT M., 1969 : *L'archéologie du savoir*, Paris.
- HADJITHOMAS J. et JOREIGE Kh., 2003 : « Latency », dans *Homeworks April 2-7, 2002*, Beyrouth.
- HECKMANN St. et PFÜTZE H., 2002 : « Das Verhältnis von Kunst und Demokratie », *Vierter internationaler Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik e. V.*, 3.-6. Juli 2002 in der Akademie der Künste, Berlin.
- KERSHAW B., 2000 : *The Radical in Performance*, Londres, New York.
- KHALAF S., 2001 : *Cultural Resistance, Global and Local Encounters in the Middle East*, Londres.
- KHOURY E., 1993 : « Culture, Democracy, and Postwar Lebanon. Writing about the Lebanese War », dans *The Beirut Review*, 5, printemps (*Culture, Democracy, and Postwar Lebanon*).
- LANDAU J. M., 1957 : *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*, Paris.
- MARTINON J.-P., 2003 : « Fact or Fiction? », dans *Art, Lies and Videotape: Exposing Performance*, Tate Liverpool.
- MULLISÉ., 2006 : « The Violent Aesthetics: A Reconsideration of Transgressive Body Art », *Journal of Speculative Philosophy*, 20/2.
- PANNEWICK Fr., 2000 : *Wagnis Tradition Arabische Wege zur Theatralität*, Wiesbaden.
- RANCIÈRE J., 2005 : *La haine de la démocratie*, Paris.
- RICŒUR P., 2000 : *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris.
- ROGERS S., 2002 : « Forging History, Performing Memory: Walid Ra'ad's The Atlas Project », *Parachute - Art Contemporain*, 108, p. 68-79.
- SA'ID Kh., 1998 : *al-haraka al-masrahiyya fi Lubnân, 1960-1975* [Le mouvement théâtral au Liban, 1960-1975], Beyrouth.
- SALAMÉ Gh., 1974 : *Le théâtre politique au Liban (1968-1973)*, Beyrouth.

Sans Terre 2004-2005 : Sans Terre – A Temporary institution for the investigation of urbanism, part of “The Interventionists” exhibition (The Experimental University: Interventions in Science and Research) curated by Nato Thompson, Massachusetts Museum of Contemporary Arts (Mass MoCA), May 30, 2004 - March 31, 2005 (<http://www.spurse.org/sansterre.html>).

SCHAPER R., 2006 : « Gewalt und Wahrheit », *Der Tagesspiegel*, 18/01/2006.

STEYERL H., « Politik der Wahrheit », dans *Springerin - Hefte für Gegenwartskunst*, 3/03.

TOMICHE N. (éd.), 1969 : *Le Théâtre arabe*, Paris.

WRIGHT St., 2002 : « Tel un espion dans l'époque qui naît : la situation de l'artiste à Beyrouth aujourd'hui », *Parachute - Art Contemporain*, 108, p. 13-31.

NOTES

1. Voir W.G. SEBALD, « After the News », dans *Real Fictions*, consultable sur <http://www.culturebase.net>.
2. STEYERL 2003.
3. *Ibid.*
4. RICCEUR 2000, p. 224-225.
5. *Ibid.*
6. Comme par exemple le théâtre de Roger Assaf. Voir SALAMÉ 1974 ; TOMICHE 1969 ; PANNEWICK 2000 ; LANDAU 1957 ; SA'ID 1998.
7. On reprochait à ce courant soi-disant de « l'art pour l'art » d'être lui aussi politique, c'est-à-dire de travailler pour le pouvoir (Entretien avec Rabih Mroué, avril 2006, Beyrouth).
8. Entretien avec Abbas Beydoun, 30 mars 2006.
9. « I feel that the 1975 civil war differed from the other civil wars. If you want to find out anything in Lebanese literature about 1860 you find practically nothing. Either documents on the conflict exist but are not available, or they do not exist at all. Yet the 1975 war was written about while it was still going on. So I think this is the first time in our modern history where we concede what happened. » KHOURY 1993.
10. Entretien avec Abbas Beydoun, 30 mars 2006.
11. Entretien avec Rabih Mroué, avril 2006, Beyrouth.
12. Antonio Negri parle dans ce contexte de la fin des utopies (artistiques). Dans le postmodernisme, il ne serait plus possible d'être prophétique : « [...] le monde s'est refermé sur lui-même, toute attention est intériorisée, il n'y a plus de possibilités d'évasion. La seule possibilité qui reste, c'est de changer le monde de l'intérieur... Si, avec la globalisation, l'espace humain ne connaît plus de limites, sauf une seule, à savoir le contour externe de cet espace, alors une fois cette limite atteinte, toute expression émise ne peut faire autrement que de se replier vers l'intérieur. » Selon Negri, l'activité artistique signifie dans ces conditions « construire un nouvel être, c'est-à-dire refléter l'espace global à l'intérieur, dans l'existence de la singularité ». Extrait d'un discours de 2003 (traduit de l'italien en allemand) : « Kunst und Kultur in der Epoche des Imperiums und im Zeitalter der Gemenge ».
13. KERSHAW 2000, p. 72-73.
14. « La démocratie signifie une rupture dans l'ordre de la filiation. [...] que gouverne non point celui qui est né avant ou mieux, mais simplement celui qui est meilleur. C'est là, effectivement, que la politique commence, quand le principe du gouvernement se sépare de la filiation tout en se réclamant encore de la nature, quand il invoque une nature qui ne se confonde pas avec la

simple relation au père de la tribu ou au père divin. [...] C'est là que le politique commence. » RANCIÈRE 2005, p. 46. Voir *infra*, p. 53.

15. « [...] the massive population shifts generated by protracted strife, particularly since they are accompanied by the reintegration of displaced groups into more homogenous, self-contained and exclusive communities, have also reinforced communal solidarity. Consequently, territorial and confessional identities, more so perhaps than at any other time in Lebanon's history, are beginning to converge. Thus "retribalization" is becoming sharper and more assertive. », KHALAF 2001, p. 237.

16. WRIGHT 2002, p. 14.

17. <http://www.theatlasgroup.org>.

18. ROGERS 2002, p. 70.

19. HADJITHOMAS ET JOREIGE 2003, p. 40.

20. « Wonder Beirut », 18 postcards of war, extrait du travail de 'Abdallah Farah, « The Story of a Pyromaniac Photographer », de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige.

21. Entretien des artistes avec Bernard Magnier (date et lieu de la publication non connus).

22. SCHAPER 2006.

23. HECKMANN et PFÜTZE 2002, p. 7. Ceci est contesté par Éric Mullis (MULLIS 2006).

24. MARTINON 2003, p. 45.

25. Sans Terre 2004-2005 ; voir aussi FOUCAULT 1969, p. 166-173.

26. RICŒUR 2000, p. 214.

27. *Ibid.*, p. 215.

28. <http://www.fai.org.lb>.

29. Fondée en 2004 par Lokman Slim et Monika Borgmann. <http://www.umam-dr.org>.

30. « [...] Quinze ans après la fin des combats, les Libanais ne sont pas parvenus à faire des conflits successifs et meurtriers de leur histoire une lecture abstraite, étape nécessaire au travail de mémoire. Leur représentation d'eux-mêmes a été façonnée par les schémas qui résultent de cet état de guerre, et qui sont aujourd'hui plus présents que jamais. Il est alors légitime de se demander dans quelle mesure les Libanais peuvent espérer une paix civile et une réconciliation véritables. Il est surtout urgent que les Libanais assument leur passé et qu'ils en débattent publiquement plutôt que de feindre l'oublier. [...] » (*ibid.*).

INDEX

Index géographique : Liban

Mots-clés : art contemporain, mémoire

AUTEUR

MONIQUE BELLAN

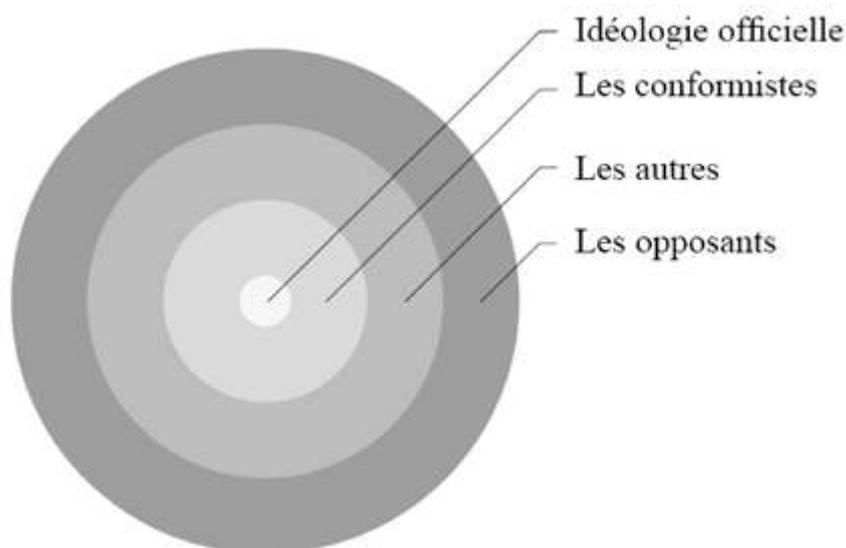
Les artistes peintres syriens et la politique

Hassan Abbas

- 1 Étudier la relation entre les artistes et la politique nécessite au préalable la reconnaissance du champ dans lequel cette étude s'effectue. Ce champ est de nature hybride ; il naît de l'entrecroisement de deux mondes sociaux hétérogènes : d'un côté le monde artistique, de l'autre le monde politique, chacun disposant de critères de sélection spécifiques et déterminés.
- 2 Le monde artistique est *a priori* composé de toute personne qui répond à l'appellation de *fannân* (masculin) ou *fannâna* (féminin) en arabe. Mais ce vocable, qui signifie artiste dans le sens large du terme, renvoie à de nombreuses catégories de producteurs d'art. Il peut s'agir de sculpteurs qui perpétuent dans le marbre les souvenirs chers à la nation, de musiciens virtuoses membres de l'Orchestre national philharmonique, de dessinateurs de rue qui font des portraits rapides pour des passants non pressés, d'acteurs de théâtre ou de cinéma, ou encore de danseuses dans les boîtes de nuit.
- 3 Cette profusion sémantique nous invite à opérer une première restriction du champ artistique par élimination de tout artiste exerçant son métier dans un domaine autre que celui de la peinture (danse, musique, théâtre, cinéma...). Cet exercice est particulièrement aisé en français : il suffit d'ajouter le mot « peintre » pour obtenir la locution nominale « artiste peintre », qui désigne parfaitement la catégorie d'artistes concernés par ces recherches. En arabe, les choses sont un peu plus compliquées. Il n'y a, en réalité, aucune appellation qui délimiterait les artistes peintres dans le sens strict du terme. Certains utilisent le terme *fannânûn tashkîlyyûn*, « artistes plasticiens », regroupant peintres, sculpteurs, photographes, dessinateurs, graveurs, calligraphes, etc. D'autres préfèrent celui de *rasamûn*, « dessinateurs », désignant aussi bien les dessinateurs et les peintres que les architectes ou les aides architectes qui font les relevés des plans. D'autres encore optent pour *musâwirûn*, « reproducteurs d'images », qui peuvent être aussi bien des peintres que des photographes. Il y a donc en arabe un problème d'ordre linguistique qui rend la délimitation du monde artistique plus difficile qu'elle ne l'est en français.

- 4 Mais pour faciliter la recherche, nous allons passer outre cette difficulté linguistique et nous en tenir au contenu objectif auquel renvoie l'appellation artiste peintre. Il s'agit d'artistes professionnels qui partagent des caractéristiques bien déterminées, telles celles-ci : la peinture est leur activité artistique principale ; ils exposent leurs travaux dans des espaces aménagés pour recevoir des expositions ; ils vivent principalement de leur art (vente, commande, enseignement...). Nous pouvons ainsi identifier tant bien que mal le monde artistique syrien qui nous intéresse ici. Des catégories entières s'en trouvent exclues, tels les amateurs, qui font de la peinture un passe-temps, même s'ils arrivent à exposer dans des établissements comme les écoles et les hôtels, et ne sont pas destinés à l'origine à jouer un rôle dans la construction du champ artistique ; les fonctionnaires et les militaires doués d'un certain sens artistique et qui peignent sur ordre de leurs supérieurs pour décorer les murs extérieurs des immeubles officiels et des casernes ou pour afficher leur allégeance à l'idéologie du régime ; les artistes populaires qui produisent des œuvres qu'ils arrivent à vendre sans jamais passer par les circuits professionnels comme les galeries d'art ou les magasins de dépôt-vente¹.
- 5 Quant au monde politique, il est composé de toutes les personnes qui réagissent aux affaires concernant la société. Il englobe beaucoup de citoyens, dans la mesure où ces réactions peuvent avoir des formes extrêmement différentes. Celles-ci vont de l'engagement politique au refus conscient de toute prise de position, en passant par des actions d'apparence anodine telles que le port du voile ou l'apprentissage d'une chanson révolutionnaire.
- 6 La société syrienne a subi pendant près de quarante ans une politique de dépolitisation profonde, poussant des tranches entières de l'intelligentsia syrienne à abandonner toute forme d'engagement politique. Une polarisation s'est faite entre, d'un côté, les baathistes et leurs alliés des partis satellites, autorisés à exhiber leur engagement politique et, de l'autre, les membres des partis de l'opposition qui subirent toutes sortes d'oppression et furent parfois contraints de fuir le pays. Entre ces deux pôles, nous trouvons quelques rares partis qui ont réussi à sauvegarder une position neutre. Mais au-delà de l'engagement politique militant, nous trouvons aussi tous ceux qui, par des actions apparemment neutres, ont maintenu des positions profondément politiques. Ces dernières prennent un sens particulier à l'intérieur de chaque catégorie sociale et professionnelle.
- 7 De manière générale, nous pouvons distinguer les gens qui composent le monde politique en Syrie selon un schéma sommaire, mais logique, que nous empruntons au chercheur russe Zaretskaïa-Balsente². Ce schéma a la forme d'une structure atomique. Il est constitué d'un noyau central autour duquel gravitent plusieurs cercles concentriques.

Schéma



- 8 Le noyau central est occupé par l'idéologie officielle qui se constituera, dans le cas de la Syrie contemporaine – depuis le début des années 1970³ –, autour de deux composantes inséparables :
- les idéaux du parti Baath, à savoir *al-qawmiyya al-arabiyya*, le nationalisme arabe ou le panarabisme, et *al-ishtirâkiyya*, le socialisme ;
 - le culte de la personnalité du président de la République, présenté par le discours dominant comme le leader de la Nation arabe : *qâ'id al-umma al-'arabiyya*⁴.
- 9 Autour de ce noyau central, nous identifierons trois cercles concentriques bien distincts :
- Le cercle attenant au noyau central est composé des militants conformistes qui défendent l'idéologie dominante. Ce sont principalement les membres du Baath et des partis alliés, coalisés au sein du Front patriotique et progressiste (FPP). Il y a certes des variantes dans le degré d'adhésion au noyau : un membre du Parti communiste syrien se trouve naturellement dans une position plus éloignée du centre qu'un membre du parti Baath ou de celui des Unionistes arabes (*al-wahdawiyyîn al-'arab*), par exemple. Néanmoins, ils participent tous à la consolidation de l'idéologie dominante.
 - Le cercle médian est un cercle composite. Il comporte des cas de figures très divers. Nous y trouvons par exemple l'intellectuel indépendant qui intervient constamment dans les affaires de la sphère publique, mais refuse toute sorte d'engagement politique, ainsi que les membres des partis politiques qui gardent une position indépendante à l'égard des deux pôles mentionnés (FPP vs opposition) – le Parti syrien national et social serait le représentant typique de cette figure –, ou encore le peintre, le romancier, le comédien, le musicien ou tout autre producteur de biens culturels affichant des positions hostiles à l'égard de la politique militante mais qui crée des objets à contenu politique évident.
 - Le cercle le plus éloigné du noyau est composé par les militants de l'opposition. L'oppression permanente des forces de l'opposition a eu pour conséquence de réduire celle-ci à quelques formations groupusculaires qui essayent de survivre. Ces formations se regroupent dans le cadre du Rassemblement patriotique et démocratique (*al-tajamu' al-watanî al-dîmukrâtî*), qui agit dans la clandestinité la plus totale. Les deux autres grandes formations politiques de l'opposition sont le Parti de l'action communiste et le mouvement des Frères musulmans,

dont la grande majorité des militants vit, depuis le début des années 1980, derrière les barreaux ou en exil.

- 10 Remarquons que « le citoyen passif » qui se désintéresse complètement de la politique, même s'il lit le journal ou regarde les bulletins d'informations télévisés, ne fait pas partie du monde politique décrit par ce schéma.
- 11 Cette double délimitation de deux mondes, artistique et politique, nous permet de saisir le champ hybride qui naît de leur intersection et qui constitue le terrain de cette recherche. Ce champ hérite du monde politique sa forme en cercles concentriques et accueille les artistes peintres qui témoignent d'un intérêt pour les affaires publiques, que ce soit par leur engagement politique direct, par leur travail artistique ou à travers d'autres formes – déclarations, articles de presse, signature d'un manifeste, etc. Nous proposons de définir ce champ comme celui des « citoyens artistes peintres actifs ».
- 12 L'enjeu, à ce niveau, est de réussir à situer les artistes peintres par rapport à l'idéologie officielle, autrement dit à les répertorier dans les trois cercles. Pour ce faire, nous recourons à trois procédés.
- 13 *L'auto-jugement de l'artiste* – En présentant le schéma aux artistes, nous allons leur demander de se placer eux-mêmes dans le cercle qui leur convient. Ce procédé s'avère peu fiable pour plusieurs raisons. D'abord, parce que les êtres humains, de manière générale, donnent rarement une appréciation exacte de ce qu'ils sont. Ensuite, parce que la culture de la peur continue de prévaloir en Syrie : les artistes peintres n'hésiteraient donc pas à faire un petit glissement vers la position qui leur paraîtrait la moins dangereuse. Toutefois, ce procédé peut être intéressant pour le cercle périphérique car, dans la situation actuelle, rares sont les personnes qui oseraient dire qu'elles sont de l'opposition si elles ne l'étaient pas vraiment.
- 14 *La production de l'artiste* – En examinant des travaux que nous qualifions de représentatifs de l'esprit et de la technique de l'artiste, nous pouvons situer sa place par rapport à l'idéologie officielle. Si l'artiste s'applique à la glorification des idéaux du Baath, si ses œuvres sont impliquées dans une festivité officielle – une exposition à l'occasion d'une fête baathiste ou à la gloire du *qâ'id* –, il trouve naturellement sa place dans le premier cercle. S'il exprime dans ses œuvres une critique sur tel ou tel aspect de la vie sociale, en traitant un sujet interdit, en déformant une figure sacralisée ou en créant un monde carnavalesque renversant la hiérarchie en place, il trouve sa place dans le cercle médian.
- 15 *L'activité politique de l'artiste* – Ici, le talent et la créativité du peintre ne seront pas pris en considération. On s'intéressera en revanche à ses prises de position dans la vie publique, ou à son histoire : est-ce qu'il a connu la prison politique ? Est-ce qu'il a manifestement effectué des actions pourraient être considérées comme des initiatives politiques (de loyauté ou d'opposition), telle la signature de manifestes ou d'articles de presse, etc. ?
- 16 Il va sans dire que ce travail de catégorisation refuse toute typologie définitive. Il n'a aucune visée idéologique, son objectif unique étant d'essayer de comprendre comment et par quels procédés ou « astuces » les créateurs d'art traitent le politique dans un pays comme la Syrie.
- 17 Il n'est pas possible de considérer toutes les expériences artistiques syriennes, tant le champ est vaste et riche. Aussi limiterons-nous notre intervention à quelques cas phares qui peuvent résumer le paysage dans son ensemble.

Artistes conformistes

- 18 Les artistes conformistes sont des illustrateurs qui ont pour fonction de mettre une thèse ou une idée en lumière en en produisant une représentation. Leur mission – car leur art n'est pas un art intime mais un art vocation publique – est de rendre visible, à tout moment, ce dont l'évocation discursive et la présence effective ne peuvent être qu'éphémères. C'est pourquoi ces artistes trouvent dans les devises politiques, dans les faits historiques et dans les portraits des princes leurs thèmes de prédilection. Quant aux techniques mises en jeu, il ne faut pas qu'elles affectent la lisibilité des œuvres, ou qu'elles « concordent peu avec l'économie spectaculariste dont se révèle friand un public toujours plus porté vers l'imagerie de masse et ses séductions à l'emporte-pièce⁵ ».
- 19 Nombreux sont les artistes peintres syriens qui ont évoqué les moments glorieux de leur histoire. Cet étalage de la fierté nationale partagée par beaucoup de Syriens formés à l'école publique ne peut en aucun cas constituer à lui seul un critère du conformisme. Des tableaux glorifiant la bataille de Hittin⁶, par exemple, comme celui de Mamdûh Qachelân ou celui de Hilmi Sabûnî témoignent d'un attachement aux valeurs du patrimoine culturel plus qu'à celles de l'idéologie dominante, ce qui n'est pas le cas d'Ahmad Ibrâhîm qui établit, dans un tableau gigantesque intitulé *De Hittin à Tichrine*⁷, un parallèle entre la bataille médiévale commandée par Saladin et la guerre d'octobre dont le héros, selon la littérature officielle, est le président de la République Hafez al-Assad.
- 20 Le cas le plus représentatif des artistes conformistes est celui de Ghazî al-Khâlidî. C'est un apparatchik qui a occupé plusieurs postes de responsabilité aux niveaux administratif et pédagogique : président du syndicat des artistes, président du bureau des beaux-arts au sein de la direction de l'Organisation des pionniers du Baath⁸, etc.
- 21 Sa loyauté au régime en place est infaillible. Il l'étale d'ailleurs à chaque fois que l'occasion se présente. Dans un article publié dans la revue *Al-hayât al-tashkîliyya*⁹ à l'occasion de la promulgation d'une loi stipulant la fondation de l'Union des artistes plasticiens syriens, il écrit : « J'appelle le nouveau syndicat et tous mes collègues à travailler pour avancer sous la bannière d'une patrie libre, indépendante, imprenable que dirige un chef révolutionnaire, jeune, brave, qui affronte le monde avec la modernisation, le développement et le travail responsable. C'est notre très cher président le docteur Bachar al-Assad. » Le même dévouement se trouve exprimé dans un article publié à l'occasion de l'inauguration par le président lui-même de la nouvelle Maison de l'Opéra à Damas. Nous y lisons : « Le patronage du président de la République et sa présence personnellement sont une confirmation pour tout le monde que la Syrie sous le commandement de son jeune président, le chef, le docteur Bachar al-Assad avance à pas fermes et sûrs vers la construction de ce nouvel édifice monumental, inspiré du patrimoine artistique arabe authentique¹⁰... ».
- 22 Les choix esthétiques d'al-Khâlidî sont compatibles avec ses convictions idéologiques ; ils sont mis au service de celles-ci. Le réalisme qui caractérise son travail, par exemple, est moins un réalisme photographique qui reproduit le réel qu'un réalisme expressionniste qui charge ce réel d'un message emprunté à l'idéologie. Dans son tableau appelé *L'épopée*, tous les éléments de la réalité sont rangés comme dans un agencement narratif déroulant le récit des sacrifices du peuple qui le mènent vers la révolution arabe symbolisée par une personne en tunique arabe blanche et qui porte d'une main « le message éternel¹¹ », brandissant de l'autre le flambeau de la liberté.

Figure 1. *Ce que les Arabes ont apporté à l'Europe*, Gh. al-Khâlidî (huile sur toile, 1990).



- 23 Un autre tableau, intitulé : « Ce que les Arabes ont apporté à l'Europe » (**fig. 1**), est chargé de motifs représentatifs de l'histoire européenne, surmontés de deux symboles pleins de significations : d'un côté le cavalier arabe porteur d'une branche verte, de l'autre un visage féminin bien fardé. Cette rencontre, qui n'est pas fortuite puisqu'elle a des racines antiques (résumées par le taureau légendaire qui enleva la belle Europe sur les côtes de Tyr...) engendre la prospérité et la grandeur symbolisées par les navires et les édifices historiques.
- 24 Les choix esthétiques et techniques de Ghazî al-Khâlidî réduisent l'art au niveau de l'illustration d'idées, d'« un corpus programmatique¹² ». Toute l'économie du tableau est pensée dans l'objectif de servir l'idée : l'abondance des signes, l'utilisation des stéréotypes, l'exagération dans les allures, la reproduction calquée des motifs architecturaux...
- 25 Dans sa vie réelle comme dans son travail artistique, Ghazî al-Khâlidî est l'exemple typique du conformisme. Il représente parfaitement les artistes qui appartiennent au premier cercle de notre schéma.

Les artistes peintres entre deux engagements

- 26 La position politique de ces artistes est surtout définie *a contrario* : ils ne sont pas des opposants aux principes de l'idéologie dominante, mais ils n'y adhèrent pas non plus. Ils forment la majorité des peintres syriens et représentent des cas de figure très variés. Nous limiterons la recherche à deux catégories seulement : les artistes peintres signataires de « l'Appel des 99 » et les artistes peintres qui affichent leur indifférence à l'égard de la politique.

Les artistes peintres signataires de « l'Appel des 99 ¹³ »

- 27 Cet appel est considéré comme le manifeste du « Printemps de Damas », autrement dit d'un ensemble d'actions politiques, culturelles et sociales (création des forums, lancement d'associations indépendantes, initiatives de solidarité ou de contestation, etc.) revendiquant des réformes dans le pays. Il s'agit d'une action politique à part entière, même si le nombre de politiciens professionnels parmi les signataires est insignifiant.
- 28 Parmi les quatre-vingt-dix-neuf signataires, nous trouvons quatre artistes peintres, dont deux sont plutôt des amateurs, car leur activité créative principale est la poésie (Nazîh Abû 'Afache et Munzir al-Masrî), et deux professionnels (Ahmad Moualla et Nizâr Sabûr) qui correspondent parfaitement aux critères définis pour sélectionner les membres du champ délimité. Par le seul fait qu'ils ont signé cet appel, si important dans la vie politique de la Syrie contemporaine, on peut penser que ces deux peintres trouvent bien leur place dans le cercle médian de notre schéma. Toutefois, un certain décalage vers le centre ou vers la périphérie est à souligner pour chacun d'eux.
- 29 Ahmad Moualla a plus d'une action révélatrice de sa position politique à son compte. Il a par exemple signé d'autres appels comme celui des « mille¹⁴ » ou l'appel de solidarité avec le journaliste libanais Samir Kassir¹⁵. Il a aussi collaboré à l'édition d'un livre sur la citoyenneté¹⁶. Il avait surtout démissionné de son poste de professeur à la Faculté des Beaux-Arts de Damas en protestation contre la politique pédagogique suivie par l'administration.
- 30 L'art de Moualla est un art de liberté avant tout, un art qui refuse d'être catalogué une fois pour toutes. Alors qu'il était encore professeur aux Beaux-Arts, il avait participé à l'exposition de fin d'année avec un autoportrait tirant la langue en face des spectateurs, visant spécifiquement ceux qui représentaient le pouvoir dans l'Académie. L'affiche d'une de ses expositions individuelles était constituée d'une photo de lui torse nu. Deux expériences qui, par leur audace, indiquent un acte de défi, voire d'opposition aux codes artistiques dominants. Mais plus encore que par le sujet représenté, ce défi est à saisir dans les choix techniques et formels de la représentation. Dans son exposition de 1994-1995¹⁷, le spectateur devait porter des survêtements conçus spécialement, de manière à créer une sorte de rituel onirique donnant naissance à des équations alchimiques bizarres entre les éléments plastiques fixes et les spectateurs mobiles. Un an plus tard, il a fait une exposition¹⁸ de tableaux peints avec du marc du café, une matière peu « noble » pour une production artistique « normale ». Mais son travail le plus original reste sans doute son hommage au dramaturge syrien Sa'dallah Wannous¹⁹. Dans cette « installation », ses choix esthétiques et représentatifs transgressaient les codes prescrits : utilisation de matières communes (sable, eau, cordes...), bouleversement des conditions d'exposition (salle fermée continuellement, lumière tamisée...) et réorganisation carnavalesque du monde représentée. C'est surtout dans ce dernier choix, devenu caractéristique du travail de Moualla, que l'on peut saisir sa manière artistique de traiter le politique.
- 31 En fait, nous trouvons dans les tableaux de Moualla une célébration des êtres humains ordinaires et de leurs joies. Ses personnages sont saisis dans un moment d'allégresse exprimée par la gestuelle un peu bizarre qui les anime. L'accent est mis sur des activités plutôt frivoles (jeu, danse, acrobatie...) qui désignent un monde carnavalesque.

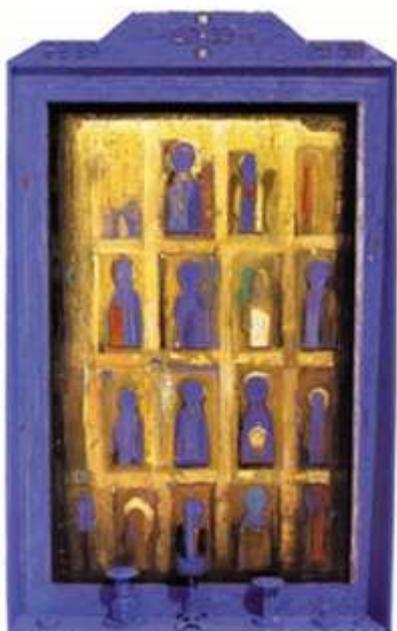
- 32 Ce monde se caractérise également par une désacralisation du pouvoir. Celui-ci apparaît dans beaucoup de tableaux sous des formes comiques ou grossières (**fig. 2**) : un vieillard pitoyable, un animal, ou encore une masse amorphe dénuée de toute caractéristique.

Figure 2. *Scène*, A. Moualla (acrylique, 1999).



- 33 La recomposition carnavalesque du monde met en jeu une polyphonie (dans le sens bakhtinien du terme) qui, tout en avilissant le pouvoir, met les différentes instances sociales au même niveau d'énonciation, ce qui reflète une velléité de démocratisation de la société.
- 34 Tout cela permet de dire que la place que Moualla devrait occuper dans notre cercle médian est largement décentrée vers l'extérieur, ce qui n'est pas du tout le cas de l'autre artiste peintre signataire de l'Appel des 99, Nizâr Sabûr.
- 35 Sabûr est professeur à la Faculté des Beaux-Arts de Damas. Il a collaboré à plusieurs opérations destinées à instaurer et conforter l'idéologie dominante. On lui doit par exemple une collaboration à la réalisation du portrait gigantesque de Hafez al-Assad qui réapparaissait à chaque fête nationale sur la façade de l'immeuble occupé par les bureaux du gouvernorat de Damas et situé sur l'une des places centrales de la ville. La signature de l'Appel des 99 s'inscrit en faux contre ce choix politique conformiste, ce qui laisse soupçonner une certaine évolution dans l'attitude politique de l'artiste.
- 36 Nous trouvons une évolution similaire dans ses choix esthétiques. En fait, pendant de longues années de travail, Sabûr avait trouvé dans les valeurs représentatives et esthétiques de l'art sacré chrétien, notamment dans l'icône, une référence valide pour sa propre production artistique. Depuis sa première exposition à Damas en 1991, des aspects de cet art dominaient son œuvre (**fig. 3**) : on les trouve dans la couleur dorée, largement utilisée par la peinture sacrée, comme dans l'attitude des personnages et les auréoles qui entourent leurs têtes, dans le cadre en bois massif vieilli artificiellement, ou enfin dans l'utilisation excessive des symboles sacrés comme les triangles et les carrés.

Figure 3. *Icône moderne*, N. Sabûr (huile et acrylique, 1999).



- 37 Dans toutes ses expositions individuelles de Damas²⁰, Sabûr emprunte les techniques de l'art sacré comme s'il voulait démontrer la sacralité du monde ou le réinventer en le sacralisant. « Il a établi son art dans l'icône, son icône à lui, que j'appellerai, si l'on me permet, l'icône sabourienne²¹. »
- 38 Pourtant, une rupture dans la fidélité à ce modèle artistique apparaît dans son exposition de 2002²². Les techniques de l'art sacré sont abandonnées. Les auréoles dorées disparaissent pour laisser place à des taches noircies comme s'il s'agissait de terre brûlée ; les cadres en bois n'existent plus ; les formes humaines renoncent à leurs attitudes nobles et prennent des postures obscènes, celles de cadavres ou de corps troués par des balles. Cette évolution esthétique peut être comprise comme une réaction aux événements qui se déroulaient pendant la période de préparation de l'exposition, notamment les agressions israéliennes contre le peuple palestinien et les revirements enregistrés dans l'attitude du régime syrien à l'égard du jeune mouvement réformiste né avec l'Appel des 99. Les œuvres de cette exposition sont en réalité dominées par une vision triste, voire morbide, qui reflète un profond sentiment de désabusement et de déception. Nous y trouvons aussi des réminiscences qui rappellent les images insoutenables des victimes palestiniennes diffusées par les médias.
- 39 Cette évolution des choix techniques et esthétiques de Sabûr et celle de son attitude politique nous permettent de le situer plutôt vers l'intérieur du cercle médian.

Les artistes peintres « apolitiques »

- 40 Il s'agit des peintres qui affichent leur indifférence envers la politique et s'interdisent toute manifestation directement d'ordre politique. Nous choisisons comme exemple de cette catégorie la jeune artiste damascène²³ Sara Shamma, qui a connu une ascension fulgurante dès sa première exposition individuelle²⁴. Nous ne connaissons aucune prise de position politique publique de cette artiste, mais nous croyons que ses choix esthétiques dissimulent une vision du monde profondément anticonformiste.

- 41 Son thème préféré est le corps humain en général et le visage en particulier²⁵. Ses portraits et autoportraits montrent des visages qui sont toujours reconnaissables, mais jamais des « copies conformes ». Elle peint beaucoup moins le physique de l'individu que son âme. Les caractères morphologiques, bien que parfaitement reproduits, ne constituent pas l'objectif de l'approche esthétique : exprimer le caché, le non-dit, et donner une idée à peine perceptible de la vie d'angoisse qui se tapit derrière les surfaces lisses et les visages froids.
- 42 Dans un portrait du chanteur de rock américain Bob Dylan (**fig. 4**), le regard flegmatique du personnage cache mal la violence qui se dégage des cernes autour des yeux, du strabisme externe, de la posture du corps et de la crispation de la main droite serrant le chat.

Figure 4. *Bob Dylan au chat*, S. Shamma (huile sur toile, 1995).



- 43 Dans d'autres tableaux, la violence n'est plus suggérée par des marques auxiliaires : elle est exprimée clairement, toujours avec la même froideur dans le regard. Dans un de ses multiples autoportraits (**fig. 5**), le regard indifférent de l'œil gauche contraste complètement avec l'automutilation qu'exerce la main droite.

Figure 5. *Autoportrait*, S. Shamma (huile sur toile, 2001).



- 44 Dans tous les cas, même dans les tableaux qui prennent le corps pour objet, c'est toujours la même violence froide qui domine le travail de Shamma. Ses personnages souffrent d'une angoisse intérieure ravageuse, mais gardent des apparences paisibles. Ils sont l'illustration parfaite des êtres qui vivent dans la culture de la peur. Ils se montrent placides tout en se rongant de l'intérieur.
- 45 Les procédés techniques employés sont appropriés aux choix esthétiques de l'artiste : l'utilisation du couteau pour tracer les contours des visages ou des corps, l'utilisation de techniques photographiques comme l'extension du temps d'exposition qui permet de focaliser le regard sur le geste, l'utilisation consciente du flou qui permet d'exprimer l'acceptation de la réalité en même temps que la volonté de changer cette réalité, montrent tous une volonté manifeste de se révolter contre la réalité et de revendiquer une liberté individuelle longtemps étouffée.
- 46 Ces procédés techniques, ajoutés aux sujets peints qui mettent à l'honneur l'individu, et souvent un individu appartenant à une culture occidentale, confirment le caractère anticonformiste du travail de Shamma. Sa place est donc dans le cercle médian, mais proche de celui des opposants.

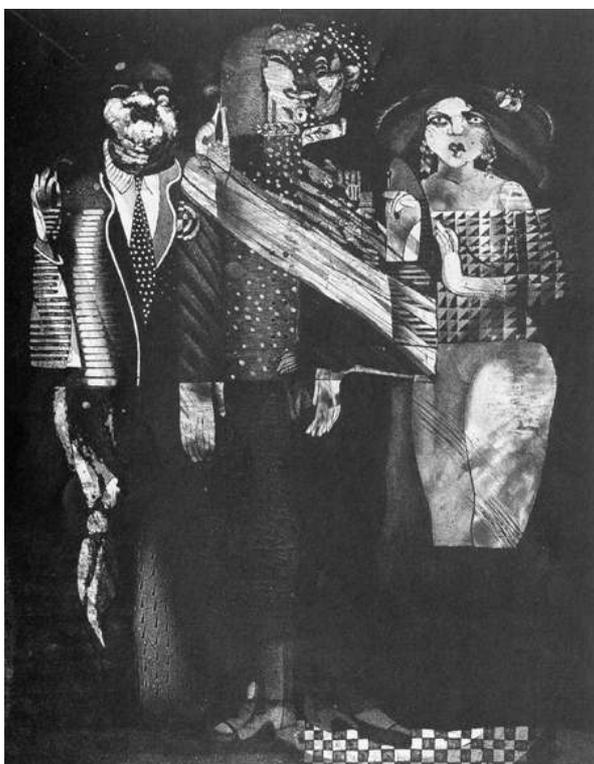
Les artistes peintres de l'opposition

- 47 En réalité, rares sont les artistes peintres syriens qui affichent publiquement leur opposition au régime et à son idéologie dominante. Ceux-ci vivent pour la plupart en exil en Europe, comme Sakher Farzât et Bachar al-'ÿssâ, mais le cas le plus représentatif de ces artistes est celui de Youssef 'Abdelkeh. Membre du Parti de l'action communiste, il a

connu la prison politique pendant plusieurs années ; relâché en 1980, il part pour Paris où il vit toujours depuis près d'un quart de siècle.

- 48 Dans son activité politique comme dans ses caricatures publiées quotidiennement dans les journaux arabes, 'Abdelkeh ne cache jamais son opposition au régime et à son idéologie. Le travail de gravure de 'Abdelkeh est passé par trois périodes à peu près cohérentes. La première est caractérisée par le choix de thèmes qui débordent d'humanité et de défi. Que ce soit dans ses chevaux fougueux ou dans ses colombes qui battent des ailes, dans ses scènes d'amour ou dans ses dessins de la vie carcérale, nous sommes toujours devant des œuvres qui expriment une position contre l'assujettissement et la violence et pour la liberté et le bonheur.
- 49 La deuxième période est celle des « personnages ». La plus grande partie de la production de cette période montre une triade de monstres (**fig. 6**) en posture d'autorité. Mais une autorité ridiculisée par la laideur, l'obscénité, la vulgarité et l'insolence des personnages. Cette ridiculisation « esthétique » du groupe qui pose pour l'éternité devant le photographe représente la plus dure des critiques jamais adressées aux régimes dans la production artistique arabe.

Figure 6. *Personnes n° 3*, Y. 'Abdelkeh (gravure sur cuivre, 1992).



- 50 La troisième période commence au milieu des années 1990. Elle est la plus problématique dans l'ensemble de la production de 'Abdelkeh. Les symboles, les expressions directes, les signes surchargés de sens, etc. semblent disparaître, laissant la place à des objets apparemment anodins : une chaussure de femme, un sucrier, un vase, une branche feuilletée (**fig. 7**), des crânes et, surtout, des poissons (**fig. 8 et 9**).

Figure 7. *Branche*, Y. 'Abdelkeh (fusain sur papier, 2003).

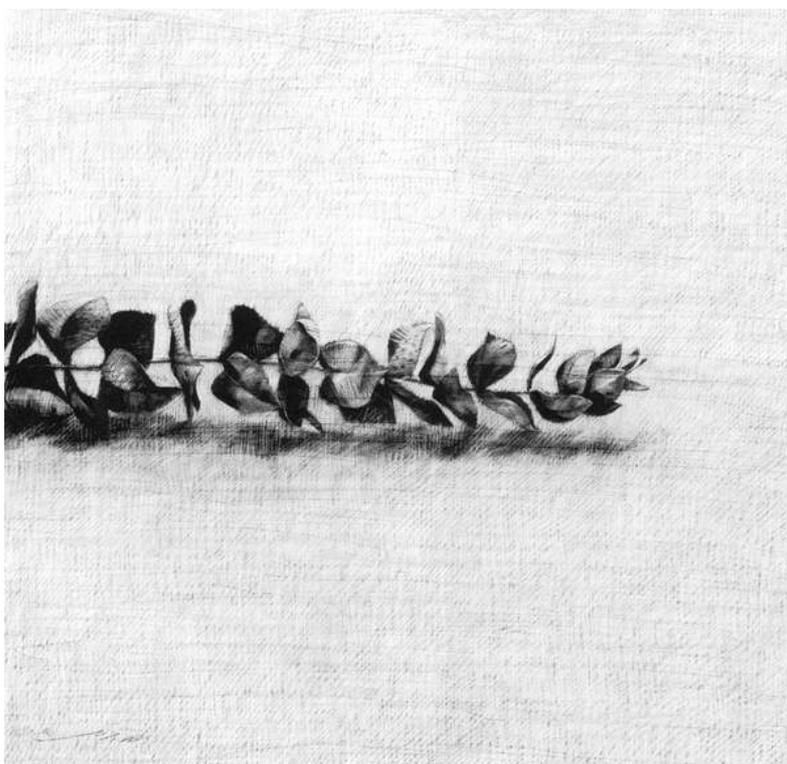


Figure 8. *Sandre*, Y. 'Abdelkeh (fusain sur papier, 2003).

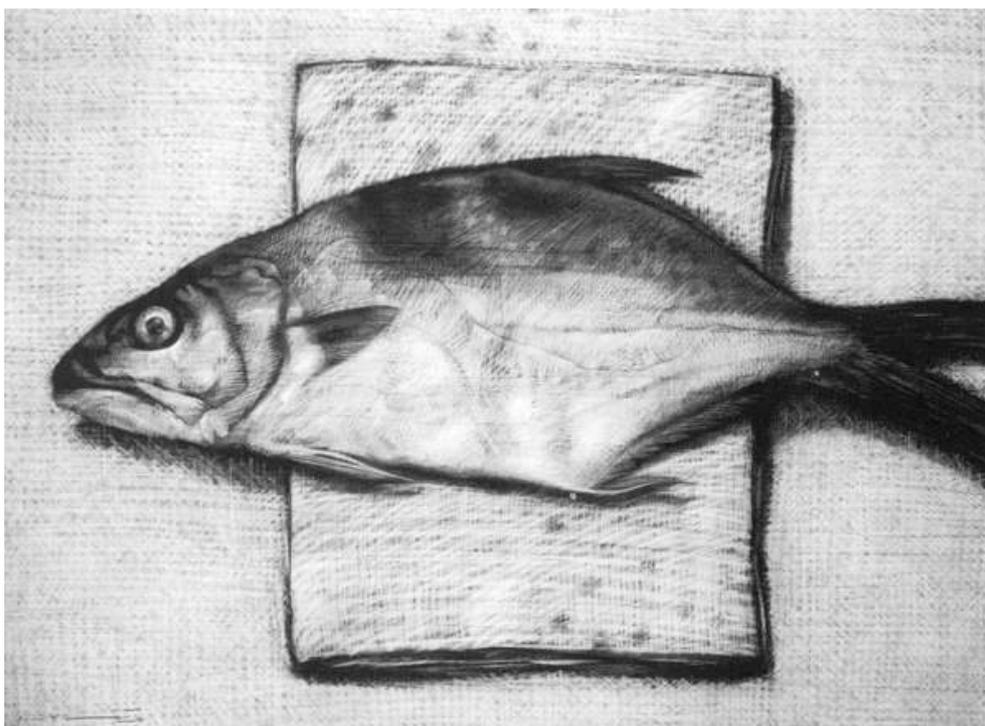
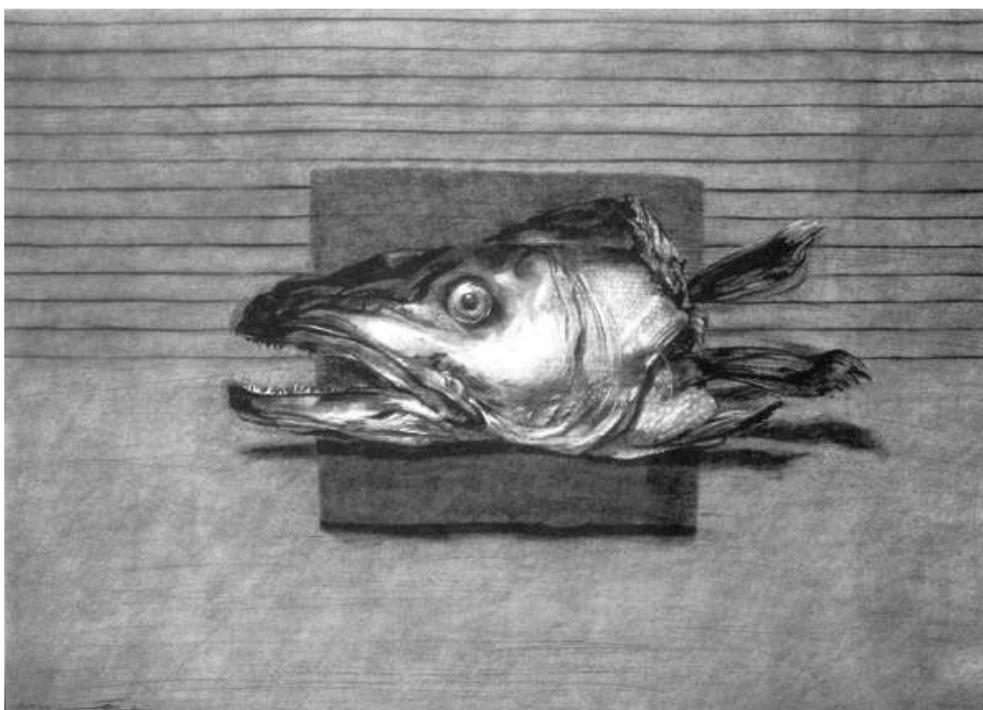


Figure 9. *Tête de poisson*, Y. 'Abdelkeh (fusain sur papier, 2000).



- 51 Les objets des dessins de cette période ont en commun une particularité extrêmement signifiante. Ce sont tous des objets qui refusent de mourir, ou des objets qui sont fiers de ce peu de vie qui leur reste. Comme si 'Abdelkeh résumait dans ce défi à la mort toute la résistance d'un pays aux vellétés funestes de ses oppresseurs.
- 52 Pendant cette progression d'une période à l'autre, les choix techniques de 'Abdelkeh varient et deviennent de plus en plus sophistiqués. Il part de la gravure sur zinc pour aboutir au fusain sur papier, mais avec la même angoisse de défi. Défi de la matière solide dans les premières œuvres, défi de la fragilité du fusain dans les dernières. Comme si 'Abdelkeh s'était dédié, dans sa vie comme dans son activité, à la résistance incessante aux forces qui enchaînent l'homme et brident sa créativité.

Conclusion

- 53 Nous avons centré cette étude sur cinq cas qui offrent à notre avis un échantillon assez représentatif de l'ensemble des artistes peintres syriens. L'élargissement des cas étudiés aurait peut-être conduit à remanier les surfaces saisies par chaque cercle, à les diviser en cercles plus petits qui contiendraient des cas de figure plus ou moins homogènes. Mais nous croyons que cela n'aurait pas altéré fondamentalement nos conclusions, que nous voudrions résumer en cinq points :
- les artistes peintres qui adhèrent à l'idéologie dominante sont les plus conformistes du point de vue esthétique ;
 - plus nous allons vers la périphérie de nos cercles, plus nous rencontrons la créativité, l'innovation et le génie artistique ;
 - la plupart des artistes peintres syriens ne réduisent pas leur art aux préceptes de l'idéologie ;

- les choix artistiques priment dans la plupart des cas sur les choix politiques ;
- la créativité artistique est une des formes de résistance à l'oppression politique.

BIBLIOGRAPHIE

ARDENNE P., 1999 : *L'Art dans son moment politique, écrits de circonstance*, Bruxelles, La Lettre volée.

ZARETSKAÏA-BALSENTE L., 2000 : *Les intellectuels et la censure en URSS 1965-1985*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques politiques.

NOTES

1. Ce sont surtout des ateliers d'encadrement qui se font souvent payer par les artistes pour garder des œuvres qu'ils revendent pour leur compte. L'encadreur le plus célèbre à Damas est « Abû Na'îm », qui tient boutique au quartier d'al-Zâhira. Sa collection est réputée pour sa richesse en œuvres rares.
2. ZARETSKAÏA-BALSENTE 2000.
3. C'est-à-dire depuis la consolidation du régime du président Hafez al-Assad.
4. Certes, ce phénomène était surtout visible pendant le règne de Hafez al-Assad, mais toutes les données actuelles permettent de dire qu'il n'a pas disparu des orientations officielles du parti.
5. ARDENNE 1999, p. 113.
6. Du nom d'un petit village près du lac de Tibériade en Palestine. Cette bataille a été gagnée par les armées musulmanes contre les Croisés en 1187, une victoire qui leur a permis de récupérer la ville sainte Jérusalem. Depuis 1967 et l'occupation de la ville par les Israéliens, l'idéologie dominante focalise son discours sur le caractère grandiose de cette bataille, devenue le symbole de la libération de la Palestine.
7. *Tishrîn* est le nom arabe du mois d'octobre. La guerre de Tichrine désigne donc la guerre qui a eu lieu en octobre 1973. Son nom est toujours accompagné de l'épithète *tahrîriyyah*, « libératrice », car pour la littérature de l'idéologie dominante, cette guerre aurait libéré la fermeté des arabes.
8. *Tala' al-ba'th*, organisation de masse fondée par al-Assad, est responsable de la formation idéologique des enfants entre 6 et 12 ans. Tous les enfants syriens scolarisés de cet âge sont d'office membres de cette organisation.
9. Voir *Al-hayât al-tashkiliyya (La vie des arts plastiques)*, 2005, éd. ministère de la Culture, Damas, p. 142.
10. Voir le quotidien *Tichrine*, numéro du 12 mai 2004.
11. La devise du Baath est « Une nation arabe unie détentrice d'un message éternel ». La majeure partie de la production culturelle baathiste qui représente la nation arabe insère un parchemin enroulé comme symbole de ce « message éternel ».
12. ARDENNE 2000, p. 112.
13. Paru à Beyrouth le 27 septembre 2000, il portait la signature de quatre-vingt-dix-neuf intellectuels syriens et appelait le pouvoir à mettre fin à l'état d'urgence et à l'application de la

loi martiale en vigueur depuis 1963, appelant également à la libération des prisonniers politiques, à l'élargissement de la société civile et l'établissement de l'État de droit.

14. Cet appel reprenait les revendications de l'Appel des 99 en les développant et en les mettant dans leur contexte historico-politique. Les Comités de reviviscence de la société civile, à l'initiative de cet appel, espéraient récolter mille signatures, mais la mauvaise préparation et la précipitation ont fait échouer l'initiative.

15. Quelques mois avant son assassinat le 2 juin 2005, Samir Kassir était arrêté à l'aéroport de Beyrouth par les services secrets qui lui avaient retiré son passeport libanais. Quelques intellectuels syriens (une dizaine seulement) ont signé un appel de solidarité à cette occasion.

16. *Guide de la Citoyenneté*, textes de H. Abbas, dessins d'A. Moualla, édition privée avec le soutien de la Commission européenne, Damas, 2004.

17. *Miró en trois dimensions*, exposition au Centre culturel français de Damas, 1994-1995.

18. *Les restes de l'immolation d'un homme*, exposition au Café « Brésil », Damas, 1996.

19. *Hommage à Sa'dallah Wannous*, Galerie Atassi, Damas, 1996.

20. Depuis son retour, en 1991, de l'Union soviétique, où il faisait ses études supérieures, Nizâr Sabûr a fait huit expositions individuelles à Damas : deux à la galerie Al-Sayyed (1991, 1997), une à la galerie Damas (1993), une à la galerie Ahtar (1994) et quatre à la galerie Atassi (1995, 1998, 2000, 2002).

21. M. Masrî, « Il n'a pas dit : mort », texte de la brochure de l'exposition *Vie dans les cendres*.

22. *Vie dans les cendres*, exposition à la galerie Atassi, 2002.

23. Née en 1975.

24. Au Centre culturel français de Damas, janvier 1999.

25. Elle a été classée quatrième dans le concours international de portrait qui a eu lieu à Londres en juillet 2004.

INDEX

Index géographique : Syrie

Mots-clés : art contemporain

AUTEUR

HASSAN ABBAS

Peintres de Beddawi

Entre création artistique et engagement politique¹

Amanda Dias

- 1 Les peintres du camp palestinien de Beddawi, situé au Nord-Liban près de Tripoli, sont partagés entre leur désir de soutenir la cause palestinienne et leur volonté de se définir en tant qu'artistes. Dans le contexte difficile de Beddawi, est-il possible de produire un art qui ne soit pas engagé ? Comment peut-on interpréter le sentiment de responsabilité que les artistes nourrissent par rapport à leur cause ? Quelles sont les limites que la cause nationale palestinienne impose aux motivations et aux formes d'expression personnelle ? Si l'art manifeste la liberté de création individuelle, cette dernière est aussi intimement liée au milieu socio-culturel. Ainsi, ces limites dérivent, dans une certaine mesure, de l'omniprésence de la cause nationale dans le camp de réfugiés. Il en résulte la naissance d'un art borné par les questions nationales. Alors que cet art n'est pas le résultat d'une volonté explicite de faire de la propagande, il finit par être extrêmement militant.
- 2 Expression culturelle des artistes de Beddawi, leurs peintures représentent leurs pensées et leurs sentiments. Dans leurs tableaux, c'est aussi la société du camp qui se montre : ses valeurs, ses besoins et ses insatisfactions, l'impossibilité de combattre, l'incertitude du futur, les difficultés d'un projet personnel ou professionnel, l'attente... À Beddawi, les réfugiés maintiennent leur dignité et leur espoir à travers la création d'une idéologie de la résistance².
- 3 Les peintures des artistes de Beddawi rendent visibles, en même temps qu'elles les engendrent et renforcent, les histoires et les croyances d'un camp de réfugiés qui existe depuis plus de cinquante ans. Ces peintures ne constituent pas seulement un résultat, elles participent aussi à la création d'un imaginaire collectif, en un processus où il serait simpliste de chercher le début et la fin, l'avant et l'après, la cause et la conséquence.

Aperçu sur quelques peintures de Beddawi

- 4 Commençons par les symboles qui figurent dans les tableaux des artistes de Beddawi : oiseaux, oliviers, cactus, chevaux, mosquées... autant de représentations qui relient ces tableaux à une symbolique des arts plastiques palestiniens³.
- 5 Le cheval est un symbole de force et de pouvoir très présent dans l'œuvre des artistes de Beddawi. Il est devenu récurrent dans leur iconologie avec l'avènement de ce qu'ils appellent « la révolution palestinienne », en 1965.
- 6 Husan a fait un travail en bois où un cheval au galop rompt, avec son corps, un cercle de barbelés (fig. 1). Derrière le cheval, nous apercevons la mosquée *Al-Aqsâ*. Comme l'a dit le père de Husan (ce qui témoigne du caractère répandu de ce symbole), « le cheval est la révolution des Palestiniens ».

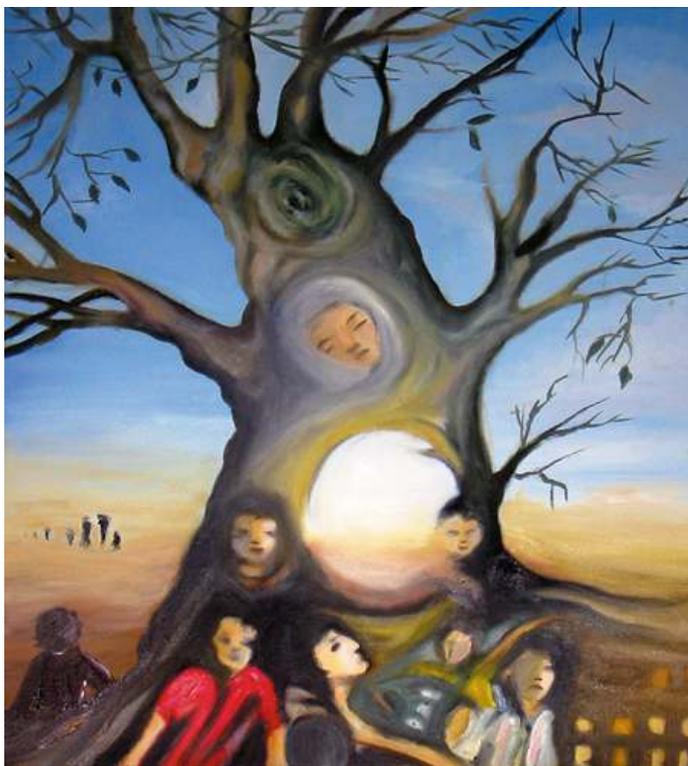
Figure 1. Œuvre sur bois de Husan Ahmad Muhammad.



- 7 Les artistes de Beddawi emploient souvent des symboles religieux, notamment les mosquées *Al-Aqsâ* et *Qubbat al-Sakhrah*, situées à Jérusalem. Si ces mosquées sont indiscutablement des symboles de l'Islam, elles sont aussi des éléments constitutifs de l'identité palestinienne, dépassant ainsi leur signification strictement religieuse⁴. Il est intéressant de noter que ces mosquées ne sont jamais le sujet principal dans l'œuvre des artistes du camp. Toujours situées en arrière-plan de l'image, elles figurent plus comme une composante de la scène que comme thème principal. Ainsi, les deux mosquées sont toujours représentées en rapport avec la question palestinienne, figurant à côté, par exemple, d'un martyr ou d'un cheval, ce qui nous indique que le thème de l'islam en lui-même n'est pas ce dont il est question ici.

- 8 Les symboles les plus essentiels manifestent des aspects propres à l'identité palestinienne, tels que la reconnaissance d'une souffrance qui les unit. Dans cet esprit, les oiseaux, notamment le « *sunûnû* » (un type particulier d'oiseau migrateur), représentent les porteurs des rêves des Palestiniens. Le *sunûnû* unit quand il vole d'un lieu à l'autre de la diaspora palestinienne. Ces oiseaux sont en rapport avec les arbres, en particulier les oliviers, qui représentent la terre natale.
- 9 La **figure 2** est une peinture de Samîr. Elle représente, selon l'artiste, un vieil arbre en Palestine. Le vieil arbre est comme une mère, prête à accueillir ses enfants de 48 et leurs enfants, dispersés dans le monde entier. Cette peinture illustre clairement la façon dont le symbole de l'olivier condense la mémoire de la terre, elle-même visage de la communauté. En arrière-plan, nous voyons les différentes générations de Palestiniens qui retournent à leur terre natale. Enfin, le trou dans l'arbre est, nous dit-il, « une ouverture, un espoir » : la Palestine perdue à travers différentes générations.

Figure 2. Tableau de Samîr Abû Shâ'ir.



- 10 La **figure 3** est une peinture de Burhân. Elle représente un village en Palestine avant la création d'Israël. En effet, ces villages étaient les premières marques identitaires des Palestiniens, avant qu'ils ne réalisent que la forme d'un État-nation était nécessaire pour asseoir leur légitimité au sein du système international. À Beddawi, la création artistique locale résume simplement le développement de l'imaginaire palestinien pendant les dernières décennies. Seul artiste à avoir vécu dans son village en Palestine, Burhân se positionne en gardien légitime de la mémoire d'avant 1948. Les images de villages rêvés et des paysages de sa région d'origine sont très présentes dans ses peintures.

Figure 3. Tableau de Burhân Husayn Sulaymân.



- 11 Puis nous avons les artistes de la génération née en exil. Leur appartenance à une communauté politique leur permet de se projeter dans l'avenir. Elle s'exprime dans leur désir de rejoindre un État-nation palestinien, dont ils aiment représenter les contours géographiques et le drapeau. Enfin, il y a Samîr, qui se situe entre les deux schémas évoqués. Né dans le camp, Samîr peint les symboles d'un État-nation palestinien imaginaire et d'une Palestine mythifiée. Ceci s'explique partiellement par le fait que l'artiste est originaire d'un village qui maintient toujours des liens familiaux et claniques dans le camp. Cette forme d'organisation garantit la continuité des structures sociales de base et de la mémoire de groupe des villages. Alors que les villages de la Palestine d'avant la *Nakba*⁵ témoignent d'un rêve tourné vers le passé – un passé mythique de paix et de tranquillité –, les cartes et les drapeaux palestiniens expriment une projection dans un futur où les réfugiés d'aujourd'hui jouiront d'un statut de citoyens nationaux dans leur propre pays.
- 12 Quand les Palestiniens ont quitté leurs villages, ils ont laissé leurs maisons derrière eux. Dans ces maisons involontairement abandonnées, des cactus ont poussé. Ces cactus, appelés en arabe *subbayr*, sont devenus les symboles de *al-sumûd*, une lutte journalière exprimant la résistance, la patience et l'endurance. Contrastant avec les villages d'une Palestine rêvée, nous avons ainsi les images du quotidien des camps, quotidien dessiné sous la forme de petits drames, que les tableaux ont pour fonction de souligner. Ce sont des scènes dans les camps de réfugiés, des images de la pauvreté, des petites injustices auxquelles les Palestiniens sont soumis régulièrement. Ainsi, Burhân représente, comme il nous l'explique, « une petite fille d'un camp en Palestine [...] elle veut remplir une bouteille d'eau mais il n'y a plus d'eau » (fig. 4).

Figure 4. Tableau de Burhân Husayn Sulaymân.



- 13 On observe, à côté de ces images quotidiennes, des peintures qui parlent d'une réalité plus tragique, celle de la destruction. On y représente le plus souvent des victimes palestiniennes, mais le conflit est présent de façon plus directe, dans les décombres des maisons⁶. Ces images sont l'expression d'un nationalisme palestinien qui dépasse les frontières pour rejoindre la diaspora installée dans les camps au Liban.
- 14 De jeunes porteurs de pierres au regard fier sont les héros des tableaux de Burhân. Icônes de la première Intifada, ils nous rappellent la résistance palestinienne. Les artistes de la génération suivante font référence surtout au martyr auto-sacrificiel, phénomène par excellence du second soulèvement. Le martyr, ou *shahîd*, est présent dans plusieurs des créations des artistes du camp, occupant une place centrale dans l'imaginaire palestinien⁷. Il s'agit non seulement de représenter le martyr auto-sacrificiel, mais aussi les « martyrs innocents » : Muhammad al-Dura, Imân Hijiû, Nûr⁸... Nous faisons une distinction entre ces deux catégories de « *shahîd* ». La première renvoie aux combattants et aux kamikazes. La seconde, relative aux « martyrs innocents », représente des personnes décédées à la suite de la répression, devenues des héros de la cause nationale.
- 15 Les martyrs innocents mettent en évidence l'asymétrie de la lutte armée entre Israéliens et Palestiniens, dans un effort pour attirer la compassion de l'opinion internationale. Cependant, l'inaction de la communauté internationale et des gouvernements arabes vis-à-vis des Palestiniens finit par générer un sentiment d'abandon. Ce sentiment est clairement exprimé dans l'œuvre des artistes de Beddawi : ils ressentent le fait que, victimes d'une grande injustice, les Palestiniens ont été abandonnés par leurs « propres frères ». Leur désespoir face à la passivité de la communauté internationale, et en particulier des gouvernements arabes, quant à la résolution du conflit israélo-palestinien est une thématique très présente dans le discours des artistes palestiniens de Beddawi.
- 16 La notion de « peuple palestinien » est développée par les artistes tout au long de leurs représentations et de leurs discours. Cette notion renvoi à une construction identitaire

nationale, et témoigne de la manière dont les réfugiés du Liban se sentent solidaires dans la douleur avec les autres Palestiniens de la diaspora. S'il leur manque un État-nation proprement dit, avec pleine souveraineté et délimitations territoriales, la souffrance, la résistance et le désir de retourner dans leur terre d'origine finissent par créer une notion de la nationalité unifiée dans les subjectivités⁹.

- 17 La **figure 5** est une peinture de Yûsuf Shams. Il s'agit d'un tableau complexe, qui réunit plusieurs symboles importants pour la compréhension de l'imaginaire politique palestinien.

Figure 5. Tableau de Yûsuf Shams.



- 18 Yûsuf dessine en prenant pour thème les couleurs du drapeau palestinien : « le rouge est pour la lutte et l'Intifada, le noir est pour les massacres de nos victimes ». Dans le rouge, l'artiste a aussi dessiné la carte de la Palestine, en une coulée de sang. Parmi les symboles lisibles sur cette image : l'islam et la terre d'origine – représentés par la mosquée *Al-Aqsâ*, derrière les nuages ; le martyr innocent – évoqué par l'image du petit Muhammad Al-Dura, qui se cache derrière son père ; le martyr auto-sacrificiel – porté, selon l'artiste, par un futur martyr ; et l'espoir – symbolisé par les oiseaux blancs. Ces symboles articulent différents aspects de l'imaginaire national et politique palestinien contemporain : le *shahîd*, le fondement religieux mais aussi « national », la résistance, l'espoir, la continuité de la lutte à travers les générations sont des éléments indispensables à la compréhension de l'imaginaire du peuple palestinien.

Le camp de Beddawi

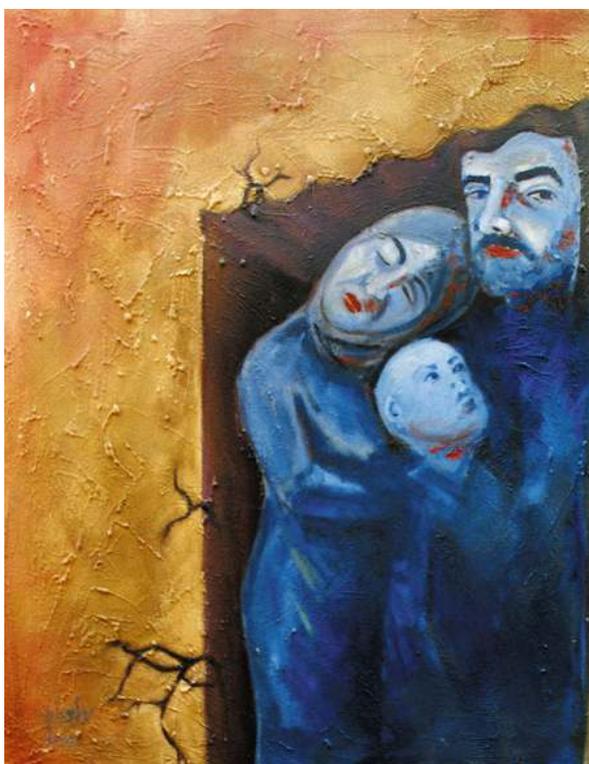
- 19 Un groupe de jeunes amis Palestiniens portant leur keffieh se promène dans les rues de Beddawi ; derrière eux, des lanceurs de pierres sont peints sur les murs. Au même

moment, un grand-père décrit son village en Palestine, brandit la clé de son ancienne maison et raconte le jour où il a dû quitter sa terre natale. Des adolescents armés assurent fièrement la sécurité de cette petite communauté, à côté du monument en souvenir de la bombe israélienne tombée à Beddawi en 1975. Dans un défilé d'écoliers, les petits enfants portent la photo d'un bébé assassiné par les soldats israéliens. Nizâr, artiste de Beddawi, parle du camp comme de sa « Petite Palestine » :

« Le camp de Beddawi ou n'importe quel autre camp palestinien, pour moi, c'est l'endroit où je me trouve. Les personnes, la vie en général, les toits de zinc, tout me rappelle que je suis Palestinien, et ainsi donc que je dois revenir. Je pense que les habitants de Beddawi sont d'accord avec moi. On aime le camp, parce qu'ici c'est l'endroit qui nous rappelle notre village et la Palestine. »

- 20 Nizâr fait référence à la façon dont, à Beddawi, la nationalité palestinienne est évoquée et saluée quotidiennement. Il a réalisé une peinture représentant une famille du camp (**fig. 6**) : cette toile exprime la douceur qui règne entre les familles, malgré les mauvaises conditions de vie des réfugiés dans le camp.

Figure 6. Tableau de Nizâr Abû Ayid.



- 21 La situation des réfugiés palestiniens au Liban est unanimement reconnue comme la plus difficile et la plus précaire au regard des autres communautés de la diaspora palestinienne. Au Liban, le système politique basé sur la répartition confessionnelle du pouvoir constitue un problème fondamental dans la gestion des affaires des réfugiés. L'intégration des Palestiniens à la population libanaise a toujours représenté une menace pour le fragile équilibre confessionnel. Le fait que le Liban soit le pays qui présente aujourd'hui la proportion la plus importante de Palestiniens habitant encore dans des camps témoigne de leur non-intégration au sein de la société libanaise. D'après l'UNRWA¹⁰, les douze camps officiels dans le pays présentent de sérieux problèmes : absence d'une infrastructure appropriée, surpeuplement, pauvreté, chômage¹¹...

- 22 Établi par l'UNRWA en 1955, le camp de Beddawi accueille une population condamnée à une gestion du provisoire depuis plus de cinquante ans. Avec Nahr el-Bared, il est l'un des deux camps de réfugiés palestiniens reconnus par l'agence au Liban-Nord. D'après l'UNRWA, Beddawi comptait 15 947 réfugiés d'origine palestinienne enregistrés en décembre 2006. Le nombre de personnes d'origine palestinienne vivant sur place mais non enregistrées est estimé à plus de 380. Le camp compte aussi entre 1 400 et 1 500 personnes d'autres nationalités (Libanais, Syriens, Kurdes...) et d'origine sociale très modeste¹². Les non-Palestiniens sont attirés par les loyers à bas prix des habitations dans le camp. En dépit de cette « présence étrangère », Beddawi est un camp investi par la mémoire palestinienne. En comparaison avec des camps de réfugiés où le nombre d'habitants d'autres nationalités est encore plus élevé (comme par exemple Chatila, situé dans la périphérie de Beyrouth), Beddawi conserve des repères identitaires palestiniens importants. Les drapeaux de la Palestine, les fresques murales, les magasins de souvenirs palestiniens de Beddawi nous rappellent à tout moment qu'il s'agit d'un « territoire palestinien ».
- 23 Beddawi est désigné par ses propres habitants comme l'un des camps de réfugiés les moins difficiles à vivre au Liban, et cela pour deux raisons principales : en premier lieu, les camps de réfugiés palestiniens du Liban-Nord sont moins étroitement surveillés par l'armée libanaise que ceux du Sud du pays. À la différence des camps du Sud, l'entrée de Beddawi est libre ou peu contrôlée. En second lieu, Beddawi comporte un nombre d'habitants limité si on le compare à Nahr el-Bared, le camp de réfugiés voisin, qui compte plus de 30 000 personnes enregistrées¹³. Enfin, Beddawi est le camp qui s'enorgueillit d'avoir le plus grand nombre de lettrés et d'artistes, selon Burhân, peintre et ancien professeur de l'UNRWA.
- 24 En effet, Beddawi rassemble une petite communauté d'artistes plasticiens, dont les acteurs se connaissent, entretenant des relations professionnelles et amicales. Comme la quasi-totalité des Palestiniens au Liban, ces artistes sont issus de la génération des réfugiés de 1948, originaires de la Galilée et des villes côtières du Nord de la Palestine¹⁴. Parmi eux, un seul, Burhân, appartient à la première génération arrivée au Liban. Les autres, âgés entre 30 et 40 ans, appartiennent à la génération des Palestiniens nés dans les camps mêmes. Enfin, Imân, dont nous parlerons plus loin, est libanaise et mariée avec un Palestinien qui appartient à la minorité originaire de Gaza émigrée au Liban lors de l'invasion israélienne en 1967.
- 25 Beddawi agit comme un espace d'identification, un lieu de rappel au sein d'une situation envisagée comme provisoire. C'est dans le camp que les réfugiés élaborent leur appartenance à la Palestine. Si la diasporisation des Palestiniens s'est le plus souvent effectuée dans la douleur, en raison des difficultés d'intégration dans les pays d'accueil, cette diasporisation est aussi à la source des recompositions de « l'identité-mémoire » palestinienne¹⁵. Si le lien de mémoire implique une mise à distance de son objet, dans le cas palestinien, l'exil a fourni l'expérience extrême de cette mise à distance. Autrement dit, c'est dans l'écart et la rupture que les réfugiés ont construit leur identité-mémoire, une identité construite à travers la mémoire d'un lieu absent. À l'identification aux villages s'est surimprimée l'identification au camp. Cette nouvelle identification, par rapport à l'endroit où les réfugiés se trouvent dans le présent, leur fournit également un cadre de projection dans l'avenir. Pour les réfugiés des camps, il n'est pas question de nier la précarité dans laquelle ils vivent, mais plutôt de l'assumer dans un registre de dignité.

Les motivations d'une peinture engagée

- 26 Ancien professeur de l'UNRWA, âgé de 63 ans, Burhân est un artiste autodidacte qui, depuis sa retraite, a la possibilité de se consacrer exclusivement à son travail artistique. Pour lui, l'art se définit en termes de fonctionnalité :
- « La peinture, même le dessin, c'est un art qui aime expliquer les problèmes aux peuples ; sinon ce n'est pas de l'art. Il faut chercher les manières de résoudre ce problème. Les difficultés pour vivre, la position économique, la pauvreté... comment peut-on l'expliquer ? Par exemple, l'auteur écrit : c'est un art, l'art d'écrire ; le poète fait un poème : c'est un art ; les gens du théâtre, les artistes du théâtre, font des pièces pour résoudre un certain problème. Donc les peintres, ils doivent s'interroger sur les problèmes qu'ils rencontrent. Pour moi, quel est le problème le plus important ? C'est le problème de la Palestine. Je parle du problème palestinien. Mais à l'aide des personnes. Et tu vois que tous les tableaux parlent, ou bien cherchent à résoudre, ou à faire comprendre, le problème palestinien. »
- 27 Peut-être influencé par son ancienne profession, Burhân conçoit ses tableaux comme des instruments didactiques. Dans un style plutôt classique et très réaliste, l'artiste raconte les événements de la lutte palestinienne qu'il trouve pertinents. Le plus souvent, Burhân reproduit les photos des scènes qu'il trouve dans les journaux, les livres, sur internet, tout en ajoutant des couleurs ou des détails de son choix. Un livre de photos de la seconde Intifada, par exemple, est largement utilisé par l'artiste. Ce sont des images dont l'horreur est frappante : des personnes ensanglantées, des enfants déchiquetés, des maisons détruites... À travers la représentation de ces scènes, il défend la cause palestinienne et lui apporte sa contribution.
- 28 Pour Burhân, il est impossible d'oublier la Palestine : « Comment me demander d'oublier le problème principal de ma vie ? [...] Comment me demander de quitter et d'oublier mon pays [...] ? ». De la même façon, plusieurs artistes disent leur incapacité à peindre quelque chose d'autre que la cause nationale palestinienne. Né à Beddawi, Samîr Abû Shâ'ir, 30 ans, l'explique d'une façon très simple : « Je ne peux pas ne pas parler de la Palestine dans mes peintures. Je ne peux parler que de notre situation. »
- 29 Yûsuf Shams, 36 ans, développe le problème des motivations personnelles d'une peinture engagée :
- « Quand je considère mon travail comme une carrière, il n'y a pas de problème, je peux peindre et parler de quelque chose d'autre. Mais quand j'ai envie de peindre mon expérience, mes idées, mes sentiments, je ne peux parler que de la cause palestinienne. Parce que je suis né palestinien. Quelquefois, quand j'ai besoin de faire un peu d'argent, je fais des paysages, etc. Mais quand je veux parler d'une chose à laquelle je crois, par exemple une idée, mon opinion, des choses qu'il y a dans ma tête... »
- 30 Quand son art n'a pas vocation à être commercialisé, Yûsuf se met au service de la cause palestinienne. En général, le travail des artistes de Beddawi ne répond pas à des fins commerciales. La condition de réfugié au Liban n'est pas favorable au travail des Palestiniens et, pour les artistes, la situation n'est pas différente. Des trois artistes de Beddawi qui travaillent essentiellement dans le domaine de l'art, un seul arrive à le faire grâce à sa retraite, tandis que les deux autres sont obligés de chercher des occupations sporadiques et mal rémunérées pour maintenir leur activité de peintres. Le plus souvent, ils ne vendent pas leurs peintures, mais les offrent à leurs proches. Il leur arrive aussi de peindre sur leurs anciennes peintures, faute de ressources pour acheter des toiles.

31 Si tous les artistes rencontrés à Beddawi se consacrent presque exclusivement à la cause palestinienne dans leurs œuvres, Nizâr tente de faire une part à l'universel dans l'art. Il s'agit de s'arracher à une sorte de pré-connaissance de la cause palestinienne pour parler à un public international. Comme il nous l'explique :

« J'essaie toujours de rendre mon travail plus humain. Je n'aime pas peindre la spécificité de la cause palestinienne [...] Parce que comme ça je peux parler avec les Anglais, les Hollandais, les Japonais, les gens de n'importe où. Je peux parler avec ces personnes quand je fais mon travail en tant qu'individu. Je pense que c'est la meilleure façon d'établir mon langage et d'expliquer ma cause, la cause palestinienne. »

32 Le discours de l'artiste dévoile une ambiguïté : alors qu'il veut créer un art qui ne soit pas identifiable en tant que palestinien, il revient toujours à la question nationale. Sa façon de créer un art universel est en fait une manière d'importer dans sa peinture les valeurs universelles que prétend refléter la cause palestinienne. Si la situation palestinienne y est toujours présente, on ne le découvre que quand l'artiste explique son travail. Au premier regard, ses tableaux expriment des souffrances et des situations qui sont humaines avant d'être nationales.

« Mes peintures, chaque chose que je peins est en général politique, mais je ne parle pas des événements politiques directement. J'essaie toujours de les [mes peintures] rendre plus individuelles, quelquefois personnelles. Elles tirent toutes leur origine d'une expérience personnelle [...]. Je dessine mon expérience en tant que Palestinien, mais j'essaie de lui donner un langage humain, qui puisse être lu par les autres, par de plus en plus de personnes [...] Je ne réfléchis pas pour savoir si je vais faire un travail sur la cause palestinienne ou non avant de commencer à peindre. Tout simplement, je n'ai pas le temps de penser à d'autres choses. Je pense que l'artiste peint toujours quelque chose qu'il a vécu ou senti. Tu vois ?... Je ne peux pas parler d'une chose dont je ne sais pas comment la penser. Comment est-ce que je peux peindre une cause dont je ne sais rien ? Il faut que je vive l'expérience elle-même pour pouvoir l'expliquer, pour m'exprimer à son sujet. »

33 Alors que Nizâr tente de produire un art qui puisse toucher un public universel, il se trouve dans la nécessité de mettre ses capacités au profit de la cause palestinienne. L'artiste a résolu cette dualité en développant son art dans deux directions : peintures et caricatures. D'une part, ses peintures répondent à des besoins artistiques et personnels – même si l'arrière-fond demeure palestinien. D'autre part, dans sa quête nationale, l'artiste crée des caricatures. Ces dessins, toujours politiques, expriment sa façon de contribuer à la cause nationale qui le dépasse tout en modelant son existence¹⁶.

34 Parmi les artistes de Beddawi, Imân représente une double exception : elle est à la fois la seule femme et la seule personne de nationalité libanaise du groupe. Mariée à un Palestinien, Imân habite à Beddawi depuis huit ans. Ils ont deux enfants, âgés de 6 et 2 ans. Imân est aussi la seule artiste du camp qui ne peint pas la cause palestinienne. Sûrement en raison de sa nationalité, l'artiste ne ressent pas l'obligation, le besoin ou même l'envie de la peindre. Cependant, la situation des réfugiés l'inquiète de plus en plus, d'autant que selon la loi libanaise, ses enfants acquièrent la nationalité du père, et non la sienne. Par conséquent, ils sont privés des droits civiques libanais.

35 Son œuvre montre avec subtilité comment la question palestinienne infiltre les maisons du camp et investit les esprits les moins engagés. La seule artiste de nationalité libanaise de Beddawi peint toujours des tableaux abstraits ou des images de femmes et d'animaux qui caractérisent son travail. Cependant, selon elle, si le sujet de ses tableaux n'a pas changé, les formes en ont été bouleversées :

« Quand j'ai épousé un Palestinien et suis venue vivre ici dans le camp, au fil du temps je me suis aperçue que les femmes que je peins ne sont plus les mêmes : c'est une nouvelle femme, car indirectement, je suis toujours en train de réfléchir aux femmes palestiniennes et à d'autres aspects du peuple palestinien. Comme maintenant, je pense toujours au cas palestinien, sans que je m'en rende compte mes chevaux sont devenus des chevaux de guerre, mes femmes des femmes dans la guerre... Le cheval est devenu le cheval de la révolution. Avant, mes chevaux étaient stables, maintenant ils sont toujours en mouvement, en train de sauter, de courir... ».

- 36 La transformation des chevaux de l'artiste peut être perçue dans deux de ses tableaux, reproduits dans la **figure 7** (a et b). Sur la figure 7a, peinture réalisée en 1995, nous apercevons cette stabilité des chevaux dont nous parle Imân, avant qu'elle ne vienne s'installer à Beddawi. Dans la deuxième reproduction, qui date de 1997, deux ans après son installation dans le camp, les chevaux prennent une allure plus inquiète, absorbant le mouvement de la cause palestinienne. Selon l'artiste, les changements dans ses peintures se sont produits notamment au niveau des détails, comme dans les couleurs : « Elles sont devenues plus fortes et plus sombres, il n'y a plus de couleurs fraîches ». Si l'artiste ne réfléchit pas directement au cas palestinien – à la différence des autres artistes de Beddawi –, ses tableaux témoignent, de façon non intentionnelle, de l'imprégnation des habitants du camp par la cause palestinienne.

Fig. 7a. Cheval sur une toile d'Imân 'Ayyâsh (1995).



Fig. 7b. Cheval sur une toile d'Imân 'Ayyâsh (1997).



- 37 Le fait qu'Imân et Nizâr soient les seuls artistes à envisager un art qui soit avant tout universel n'est pas innocent : ils sont aussi les seuls à avoir suivi une éducation artistique en dehors du camp et du milieu militant palestinien¹⁷. En effet, la peinture est une pratique solitaire : les artistes de Beddawi travaillent individuellement, le plus souvent chez eux. Contrairement au cas des musiciens, par exemple, la peinture n'est pas pour eux l'occasion d'une série de rencontres¹⁸. Il reste difficile d'exposer leurs œuvres au Liban. Dans la mesure où la création des artistes de Beddawi exprime leur expérience personnelle, et que cette dernière coïncide largement avec le vécu de leur cause nationale, ils se trouvent dans l'impossibilité de peindre des images qui ne soient pas liées au conflit israélo-palestinien ou à la Palestine¹⁹.

Artistes ou militants ?

- 38 Les Palestiniens des camps de réfugiés du Liban vivent dans l'angoisse de ne pas pouvoir avancer dans leur vie personnelle et professionnelle. Ils sont en attente et à la merci d'une résolution de ce conflit qui affecte durement leur vie quotidienne. L'angoisse de se sentir paralysé, l'impression de voir passer le temps en dépit d'eux-mêmes, est présente dans le camp comme dans les œuvres des artistes de Beddawi.
- 39 L'image de la **figure 8** est un des tableaux de Nizâr. Il représente, selon lui, sa sensation d'impuissance : « Je veux faire quelque chose mais je sais clairement que jusqu'à maintenant je n'ai pu rien faire. Mais je veux faire de plus en plus de choses. »

Fig. 8. Toile de Nizâr Abû Ayid.



- 40 Cette image est un autoportrait de l'artiste. La figure dans la peinture le représente, et le bleu serait le temps qui est en train d'effacer sa figure :

« Le temps. Parce que cet homme voit aussi qu'il ne peut rien faire. Dans ce cas-là, le temps est un grand assassin. Mais une partie de lui est toujours vivante [...] J'ai fait cette peinture dans une période où je n'arrêtais pas d'attendre, et tu sais que je déteste attendre. J'ai attendu pendant des mois ici, c'était la période de la deuxième Intifada et je voulais faire quelque chose pour mon peuple, quelque chose pour nous ici, mais qu'est-ce que je peux faire ? Qu'est-ce que je peux faire ? »

- 41 L'art est compris comme instrument de la lutte palestinienne dans les divers mouvements de résistance. « Au lendemain de l'occupation de 1967, il s'est avéré que la lutte et la confrontation à celle-ci nécessitaient la mobilisation de toutes les forces et potentialités²⁰. » En effet, convaincus que l'art a un rôle important à jouer dans leur cause, les artistes plasticiens originaires de la Palestine ont, pendant les années 1970 et 1980, et malgré la difficulté de la tâche, organisé plusieurs expositions collectives ou individuelles à l'intérieur et à l'extérieur des frontières de la Palestine.

- 42 Pourtant, Nizâr a le sentiment qu'aujourd'hui, les artistes palestiniens sont, comme il le dit, « *paintless* », au sens où ils n'arrivent plus à rien peindre. Selon lui,

« Le moment présent est un moment de faillite [*ihbât*], comme en 1948. À propos de quoi je peux peindre ? C'est une mauvaise période. Les événements sont plus nombreux que ce que je peux peindre. Il y a un massacre chaque jour en Palestine, et maintenant en Irak, comment est-ce que je peux parler de ça ? »

- 43 À un moment du conflit où la violence prédomine en tant que stratégie de lutte, les arts plastiques ne trouvent plus la même place qu'auparavant dans la résistance palestinienne. Ayant pourtant choisi la peinture pour se battre pour la cause nationale, l'artiste ressent son impuissance quand il se compare aux peintres des années 1970 et aux martyrs d'aujourd'hui. L'activisme, qu'il soit militaire ou pas, apparaît comme une manière de dépasser l'humiliation, de réagir à la dislocation sociale et à la dépendance politique. Plus encore, il devient « le moyen privilégié d'un accès à l'historicité qui implique dans le même temps de renouer le lien mémoriel avec un passé de combat²¹ ». Pour leur part, les arts plastiques ont, depuis le début de la deuxième Intifada, plus de

difficultés à s'inscrire dans « une longue destinée de lutte commune²² » partagée avec l'ensemble des Palestiniens.

- 44 Nizâr a choisi deux murs, l'un à côté de l'autre, où, depuis 2001, il peint des caricatures qu'il renouvelle régulièrement (tous les deux ou trois mois). Si cela n'est pas son idéal, au moins ces fresques lui permettent-elles de parler aux habitants de Beddawi :
- « Toujours quand je suis en train de dessiner il y a quelqu'un qui passe et me demande : "Alors, qu'est-ce que tu es en train de dessiner ?" Normalement, les gens savent de quoi je parle, mais c'est bien pour eux si je l'exprime avec les caricatures [...]. Quand tu fais une caricature, tu dessines une situation politique et tout de suite elle devient claire ».
- 45 Pourtant, il est difficile pour Nizâr de maintenir ce type d'activité autonome, vu qu'il n'a pas toujours l'argent nécessaire pour acheter le matériel dont il a besoin. Une autre manière de mettre son art au service du camp est de peindre les fresques murales que les organisations palestiniennes présentes à Beddawi ou encore les *qashshâf*²³ commandent. Normalement, ces organismes proposent aux artistes de réaliser une fresque sur un des murs de Beddawi, en disant que cela est « pour le bien du camp ». Ils fournissent le matériel nécessaire aux artistes, qui réalisent les peintures bénévolement (les organisations et *qashshâf* négocient aussi auprès des commerçants de Beddawi, qui leur offrent la peinture et le matériel).
- 46 Les artistes ne se sentent pas gênés d'avoir pour cadre imposé le sujet de la cause palestinienne. Leur effort revient alors à négocier un espace de création. La fresque de la **figure 9** a été réalisée par Nizâr, à la demande d'un *qashshâf* qui l'avait sollicité pour peindre le portrait des principaux leaders de la cause nationale. Nizâr a négocié le sujet : il a peint un jeune porteur de pierres qui se met devant la mosquée *Qubbat al-Sakhrâh* dans le but de la protéger, à côté des représentations du drapeau et de la carte de l'État rêvé.

Figure 9. Fresque murale de Nizâr Abû Ayid.



- 47 Faire quelque chose « pour le bien du camp » signifie faire quelque chose pour la Palestine. Quand les fournisseurs, les organisations et les artistes réunissent leurs efforts pour réaliser une fresque murale dans le camp, ils sont motivés par un sentiment d'appartenance. Les camps de réfugiés doivent être conçus moins comme des espaces physiques que comme les lieux par excellence de la résistance de la mémoire palestinienne. En tant que gardiens de cette mémoire, les camps constituent le support de la continuité du groupe qui l'habite. Cela explique le fait que, à côté de leur préoccupation de faire quelque chose pour la cause nationale et la Palestine, les artistes essaient aussi d'agir dans le camp.
- 48 S'il est vrai que Beddawi compte quelques fresques murales produites par les artistes locaux (quatre au moment de l'enquête de terrain), en fait la majorité des fresques n'a pas été produite par eux, mais par des peintres iraniens ou ceux au service du Hezbollah²⁴. L'anecdote suivante illustre bien le rapport entre les artistes, les organisations palestiniennes et le Hezbollah.
- 49 Selon Nizâr, pendant la deuxième Intifada, à la fin de 2001, une des organisations palestiniennes présente à Beddawi lui a demandé de peindre une fresque sur le mur situé à l'entrée du camp de réfugiés. Nizâr a choisi de faire une image qui évoque l'Intifada et qui selon lui veut dire « Dieu croit en nous et nous soutient, il est notre révolution » (**figure 10**). Alors qu'il venait de finir sa peinture, les artistes iraniens sont arrivés et ont revendiqué le mur où il avait fait sa fresque. Il s'agissait d'un grand mur situé à l'entrée du camp, la première chose qu'une personne aperçoit lorsqu'elle arrive à Beddawi. Il a donc une valeur stratégique évidente. Ainsi, les peintres du Hezbollah ont fait valoir qu'ils avaient déjà choisi ce mur pour leur fresque principale, et l'organisation palestinienne a consenti à ce que celle-ci soit réalisée au-dessus de la peinture de Nizâr. C'est ainsi que la création d'un des artistes de Beddawi, avec sa conception personnelle de l'Intifada et de la lutte palestinienne, a été remplacée par une fresque murale portant une inscription du leader de la révolution iranienne, l'ayatollah Khomeiny (**figure 11**). S'il est vrai que cela n'a pas plu à Nizâr de voir son œuvre remplacée, il ne s'oppose pas au travail du Hezbollah. Selon lui :

« Ils auraient pu attendre une année pour ensuite faire une autre fresque murale, cela aurait été bien, mais ils l'ont fait juste quelques jours après que je l'ai finie. [...] Le Hezbollah les a payés pour venir et peindre, cela est une bonne chose. On aime le Hezbollah, ils sont contre notre ennemi. Si tu regardes leur chaîne télévisée, tu penses qu'il s'agit d'une chaîne palestinienne, ils sont toujours en train de parler de la Palestine, la Palestine et la Palestine, tu vois, c'est bien. Ils ont trouvé que c'est une bonne chose de faire des peintures pour les Palestiniens dans les camps de réfugiés. [...] Ce n'est pas le Hezbollah, ce sont nos organisations palestiniennes. Nos organisations devaient penser à cela et payer nos artistes pour faire des peintures, le Hezbollah ne devait pas avoir besoin d'envoyer et payer des artistes iraniens [...] c'est de la faute des organisations palestiniennes ».

Figure 10. Nizâr devant sa fresque murale à l'entrée du camp de Beddawi.



Figure 11. La fresque murale commanditée par le Hezbollah et réalisée sur celle de Nizâr.



- 50 L'histoire de la fresque de Nizâr témoigne surtout de la précarité de l'espace dont les artistes de Beddawi disposent pour effectuer leurs créations. Non seulement le Hezbollah a réalisé en priorité les fresques sur les murs du camp qui sont le mieux situés, mais la situation économique des artistes locaux se révèle également extrêmement difficile, ce qui limite les possibilités d'initiatives individuelles. Si quatre des fresques de Beddawi

sont l'œuvre de Nizâr et Yûsuf, trois ont été faites à la demande des organisations présentes dans le camp.

- 51 Les peintres de Beddawi développent également des activités éducatives liées à leur pratique artistique. Dans son atelier, Burhân apprend le dessin aux adolescents de Beddawi : « Lorsque j'ai terminé mon service à l'UNRWA, j'ai trouvé qu'il y a beaucoup de jeunes élèves qui aiment dessiner, mais qui ne savent pas comment il faut faire pour être un artiste. Je leur ai demandé s'ils voulaient venir chez moi ici, pour apprendre le dessin. » Il s'agit d'un travail qu'il réalise avec les élèves du camp qui ne sont pas encore au lycée, de sa propre initiative. Le plus souvent, il doit même acheter le matériel pour ses élèves, qui ne disposent pas de ressources pour le faire.
- 52 Samîr Abû Shâ'ir, né à Beddawi, apporte aussi sa contribution au camp dans le domaine de l'éducation. Il est bénévole dans une association palestinienne de camps de réfugiés libanais, présente à Beddawi, The Handicap Social Association. Dans cette association, il donne des cours aux enfants handicapés. En échange, l'association l'aide à acheter le matériel pour son travail artistique (l'artiste fait de la peinture et de la pyrogravure sur bois). L'artiste est lui-même handicapé, à cause d'une bombe tombée à Beddawi lorsqu'il avait seulement 10 mois.
- 53 Alors que les artistes du camp veulent défendre la cause palestinienne, ils sont soucieux d'être reconnus en tant qu'artistes. Ainsi, ils cherchent à ce que leurs créations artistiques soient comprises en tant que telles, et non en tant que propagande politique : s'ils peignent la cause palestinienne, ils s'efforcent de ne pas attacher leur art à un organisme ou à un parti politique²⁵.
- 54 Yûsuf apportait son soutien à la cause nationale à travers son engagement auprès de l'organisation palestinienne Fatah. Lui aussi est né dans un camp au Liban. Il fait partie de ces Palestiniens qui ont dû se déplacer plusieurs fois à cause des conflits libanais et israélo-palestinien. C'est en 1987 qu'il a intégré le Fatah. Il composait et chantait des chansons politiques pour l'organisation, qui l'aidait à poursuivre ses activités artistiques. En 1990, il est sorti du Fatah : « [...] car je voulais m'affirmer en tant qu'artiste, indépendant de toute organisation politique. » Même quand l'artiste était affilié à l'organisation, il était déjà soucieux de ne pas y enfermer son art. Ainsi, en 1989, à l'occasion de sa première exposition personnelle, Yûsuf a voulu organiser celle-ci sans le soutien du Fatah. À la place, l'artiste a demandé l'aide financière des *qashshâf* de Beddawi. Il aurait refusé des invitations de l'UNRWA et de Rafic Hariri (alors Premier ministre du pays) à participer à des expositions au Sud-Liban, pour ne pas voir son œuvre attachée à une organisation ou un parti politique.
- 55 Dans le même esprit, alors que Nizâr insiste sur son désir de collaborer à la cause nationale, il n'a jamais voulu s'attacher à l'une ou l'autre des diverses organisations politiques palestiniennes présentes dans le camp. Il en est de même pour Burhân, qui produit ses œuvres de façon autonome.

Conclusion

- 56 Les artistes de Beddawi s'efforcent de créer un espace intermédiaire entre leur condition de réfugiés palestiniens et celle d'artistes. À travers la création des images de la Palestine, de la lutte nationale et de la souffrance qu'ils partagent, les artistes de Beddawi préservent la mémoire de la terre natale, tout en s'inscrivant dans un registre de

résistance et en cultivant l'illusion du retour. Artistes et réfugiés à la fois, ils doivent faire face à un double défi : donner du sens à leur statut de réfugiés et s'affirmer en tant qu'artistes.

- 57 Finalement, il nous semble que l'existence que les artistes mènent dans le camp les laisse dans l'impossibilité de créer des images qui ne soient pas, directement ou indirectement, volontairement ou involontairement, liées à la cause nationale palestinienne. Leur art est à la fois révélateur et créateur de récits, de croyances et de tout un système complexe de normes et de conventions qui structurent le quotidien du camp de Beddawi. Les peintures des artistes de Beddawi doivent ainsi être appréhendées comme une pratique symbolique, un système de représentations qui participe activement à la diffusion et à l'élaboration du discours palestinien.
- 58 À travers l'analyse de la production artistique de Beddawi, c'est la création d'un discours de la résistance palestinienne qui entre en jeu. L'omniprésence de la question nationale dans l'œuvre des artistes du camp révèle la prédominance écrasante d'un discours sur la condition collective des Palestiniens et sur une situation nationale, qui s'imisce jusque dans l'intimité et le quotidien du camp.
- 59 La production des artistes de Beddawi ne doit pas être réduite à de la propagande ; ici, nous essayons d'éviter une lecture instrumentaliste des œuvres d'art de Beddawi. Le plus souvent, les tableaux des artistes ne sont pas conçus comme une façon de faire de la propagande, mais comme une forme d'expression. Il existe une différence profonde entre la production des artistes de Beddawi et les fresques murales faites dans le camp à la demande du Hezbollah²⁶. Même si l'œuvre des artistes de Beddawi peut être considérée comme une représentation « intéressée » de la cause nationale, avec ses finalités propres par rapport à la justification de sa position politique, elle n'est pas conçue dans un cadre fonctionnel : ces peintures sont moins là pour faire de l'effet que comme résultat d'un sentiment d'appartenance. Cette approche atténue donc le caractère fonctionnel souvent attribué aux créations résultant de situations conflictuelles. Ainsi, dans la mesure où nous nous rappelons que ces images ne sont pas une sorte de « bras idéologique » des organisations palestiniennes, comme une lecture trop pressée a tendance à le laisser penser, elles deviennent un moyen privilégié pour comprendre les idées qui circulent parmi la communauté de réfugiés.

BIBLIOGRAPHIE

ABDULAZIZ A., 1994 : « La résistance culturelle du peuple palestinien dans les territoires occupés. Rôle des institutions culturelles, 1967-1987 », dans *Palestine : mémoires et territoires. Cahiers d'Études Stratégiques*, 14, Groupe de Sociologie de la défense, EHESS, juillet, p. 41-75.

COUTAU C., 2002 : « La création comme acte de résistance », *Les Cahiers de l'Orient*, 67, p. 152-158.

FOLGARAIT L., 1998 : *Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940. Art of the New Order*, Cambridge, Cambridge University Press.

PICAUDOU N., 2001 : « Identité-mémoire et construction nationale palestinienne », *La Palestine en Transition, Les Annales de l'autre islam*, 8, INALCO-ERISM, p. 339-361.

PUIG N., 2006 : « “*Shi filastini*, quelque chose de palestinien”. Musiques et musiciens palestiniens au Liban : territoires, scénographies et identités », *Tumultes*, 27, *Entre résistance et domination. Figures libres ou mouvements imposés*, novembre, p. 109-134.

NOTES

1. Le présent article se base sur une enquête ethnographique effectuée au Liban pendant la période du 4 avril au 2 mai 2004. Il s'agit du travail de terrain réalisé dans le cadre d'un DEA de sociologie de l'EHESS. Le mémoire de DEA, intitulé : « Peintres de Beddawi. Création artistique et imaginaire politique dans un camp de réfugiés palestiniens au Liban », est disponible en ligne sur <http://terra.rezo.net/rubrique59.html>. L'enquête a été menée dans le camp de réfugiés palestiniens de Beddawi, situé à 5 km de Tripoli, au nord du pays. Au moment de l'enquête de terrain, le camp comptait huit artistes plasticiens : Burhân Husayn Sulaymân, Husan Ahmad Muhammad, Imân 'Ayyâsh, Muhammad Sulaymân, Nizâr Abû Ayid, Samîr Abû Shâ'ir, Yûsuf Shams et Anwar. L'intégration à la communauté d'un camp de réfugiés palestiniens et à la communauté d'artistes de Beddawi est passée largement par mon séjour avec une famille du camp. Grâce à l'intervention de Nizâr, un des peintres de Beddawi qui, dans les faits, est devenu mon guide sur le terrain, j'ai réussi à mener des entretiens approfondis avec chacun des artistes, à l'exception d'Anwar.

2. Ici, nous adoptons le concept d'idéologie tel qu'il est défini par L. Folgarait, dans son étude sur les fresques murales et la révolution sociale au Mexique entre 1920-1940. Selon lui, « Une idéologie est un corps de valeurs qui donne un propos à la pensée et à l'action humaines ; en fait, une couverture rationnelle qui permet et restreint le comportement dans ses limites légales et ses paramètres du possible, donnant un sens à la fois à ce qui est dans et à ce qui est au-dehors de ces limites. » FOLGARAIT 1998, p. 11 (la traduction est la nôtre).

3. La peinture palestinienne comporte des symboles reconnus par les Palestiniens en général et largement utilisés dans les arts plastiques. Les beaux-arts palestiniens ont pris leur essor en 1948, à la suite du « désastre » (voir note 5). Ainsi, ce que nous nommons des « symboles traditionnels » sont en fait des symboles qui font référence au paradis perdu et à un mythe pastoral fabriqué. Ils firent leur apparition en même temps que l'art palestinien lui-même et les artistes les utilisent en général avec la même signification. En effet, à partir de la multitude d'images liées au vécu du peuple palestinien, la mémoire a fétichisé certains éléments, promus au rang de symboles, par un processus de synecdoque dans lequel la partie vaut pour le tout. Ces symboles sont toujours des éléments de la nature, comme par exemple les oliviers, qui condensent la mémoire de la terre.

4. Les artistes de Beddawi parlent de ces mosquées comme des deux mosquées les plus importantes pour les Palestiniens. Leur présence dans le camp est frappante : les mosquées sont représentées soit dans les fresques murales, soit sur les affiches à côté des martyrs. On les trouve aussi sur des pendentifs, à l'intérieur des maisons, et il y a également une petite sculpture de la mosquée *Qubbat al-Sakhrâh* dans la rue principale de Beddawi.

5. « La catastrophe », terminologie utilisée par les Palestiniens pour se référer à l'expulsion du peuple palestinien en 1948.

6. Éloignés des check points et des humiliations auxquels les Palestiniens des Territoires occupés sont soumis quotidiennement, les artistes de Beddawi ne s'abstiennent pas de les peindre. De la même façon que la présence du *shahîd* dans leur œuvre et leur discours révèle leur soutien à la lutte des Palestiniens en Israël, ces tableaux – représentant les soldats de Tsahal et les prisons israéliennes – témoignent de leur solidarité face à la souffrance de leurs compatriotes « restés en Palestine ».

7. La forte présence de l'image du *shahîd* dans la création des artistes de Beddawi témoigne de l'ampleur du phénomène. Ici, en effet, la production artistique reflète l'importance du martyr dans l'imaginaire du camp. Ce phénomène est visible dans les photos des martyrs affichées sur les murs ou portées en pendentifs par les jeunes Palestiniens.

8. Muhammad al-Dura est une icône symbolisant le martyr palestinien. La scène filmée du petit Muhammad et de son père, terrorisés, tentant d'échapper aux tirs israéliens, a occupé les écrans de télévision. L'enfant est mort et le père est tombé en état de choc devant les caméras, dans un épisode qui tend, comme dans le tableau de la **figure 5**, à intégrer l'imaginaire de la deuxième Intifada. Imân Hijjû est connue pour être le martyr le plus jeune de la deuxième Intifada. La photographie d'Imân, un bébé de quelques mois, assassinée par les soldats israéliens, est aussi devenue un des principaux points de référence du soulèvement. Ainsi, dans le défilé d'une école maternelle à Beddawi, les enfants portaient la photo d'Imân (encore plus petite qu'eux) morte sur leurs affiches. Nûr, enfin, est, selon M. Burhân, « une petite fille que les Israéliens ont bombardée pendant la guerre en 1982, lorsque Israël a envahi le Sud du Liban. Dans sa famille, tous sont morts, sauf elle, mais elle est maintenant dans une chaise roulante. » Bien que Nûr soit libanaise, sa présence dans l'œuvre de deux artistes de Beddawi témoigne de sa participation à l'imaginaire palestinien – participation qui se justifie moins par sa nationalité que par le fait qu'elle aussi est une victime des Israéliens.

9. La notion de « peuple palestinien » se manifeste le plus souvent en termes de souffrance et de résistance. Le peuple palestinien est représenté par les artistes du camp comme un peuple uni par la douleur et dans la lutte pour un objectif commun : l'État-nation. Effectivement, les tragédies et les traumatismes successifs vécus par les Palestiniens ont eu pour effet de renforcer leur « paletinité », ayant ainsi renforcé l'idée de l'existence d'un peuple palestinien. La production artistique de Beddawi soutient l'idée d'un seul peuple uni autour du « désastre », malgré la dispersion territoriale.

10. Agence de secours et de travaux des Nations unies pour les réfugiés de Palestine dans le Proche-Orient, créé en 1951.

11. Parmi les régions desservies par l'agence, celle du Liban compte le plus grand pourcentage de Palestiniens vivant dans des conditions de pauvreté extrême, enregistrés auprès du programme des cas sociaux difficiles de l'UNRWA.

12. L'UNRWA ne collecte que les statistiques concernant les réfugiés enregistrés auprès de l'agence. Les statistiques concernant les réfugiés non enregistrés, les « *non-id refugees* » et les habitants d'autres nationalités sont des estimations obtenues auprès de Beddawi Heath Clinic.

13. www.un.org/unrwa/

14. Parmi les quelque 400 000 Palestiniens résidant au Liban (349 532 enregistrés auprès de l'UNRWA en décembre 2003), la quasi-totalité sont des réfugiés de 1948 originaires de la Galilée et des villes côtières qui sont devenues territoire israélien. Initialement, les réfugiés se sont concentrés dans le Sud du Liban, attendant de retourner dans leur région d'origine à la fin des combats. La notion de frontière, et même celle d'État-nation, leur était étrangère : pour eux, ce déplacement ne signifiait pas le passage dans un autre pays. Les réfugiés ont été transférés vers la vallée de la Bekaa, pour s'installer ensuite dans les autres régions du pays.

15. Selon Nadine Picaudou, l'identité palestinienne doit être pensée comme une « identité-mémoire », au sens où elle permet d'opposer « au présent éternel un passé érigé en absolu, là où l'histoire conduit une analyse critique qui déconstruit le passé vécu. La mémoire sacralise ce que l'histoire délégitime. » PICAUDOU 2001, p. 340.

16. Au Liban, l'artiste arrivait à publier ses travaux au *Trablus Post Magazine*, un magazine local qui circulait dans le Nord du Liban. Étant donné que le réseau de diffusion de ce magazine était assez réduit, il lui était possible de véhiculer ses caricatures. Cependant, le *Trablus Post* a grandi et a commencé à circuler dans tout le pays, de sorte qu'il ne peut plus actuellement publier les travaux de Nizâr (selon celui-ci, la loi libanaise interdit les propos politiques dans ce type de

magazine). Nizâr publiait des caricatures dans ce magazine surtout pour avoir la possibilité de diffuser ses pensées : mal rémunéré, il ne gagnait que 17 dollars par mois, « [...] pas assez pour dire que j'avais un salaire, juste suffisant pour m'acheter des paquets de cigarettes ». Maintenant qu'il lui est interdit de traiter des sujets qui l'intéressent, il a perdu sa motivation pour continuer ce travail.

17. Les cinq autres artistes concernés par cet article ont appris l'art d'une façon plutôt intuitive, même s'il leur est arrivé d'acquérir des notions de dessin à l'école ou au lycée, ou encore de suivre un cours d'art *a posteriori*, comme c'est le cas de Yûsuf.

18. Voir PUIG 2006.

19. Dans un article de Caroline Coutau, une certaine distance par rapport à l'environnement apparaît comme plus propice à la création artistique. COUTAU 2002.

20. ABDULAZIZ 1994, p. 55.

21. PICAUDOU 2001, p. 344.

22. *Ibid.*

23. Mot en arabe qui désigne les scouts. Il y en a plusieurs dans le camp. Le plus souvent, ils organisent des activités culturelles et éducatives.

24. D'après les artistes locaux, le Hezbollah a envoyé, il y a cinq ans, deux ou trois peintres iraniens pour faire des fresques murales dans tous les camps de réfugiés palestiniens du Liban. Ils ont fait des fresques qui représentent les scènes de l'Intifada, comportent des phrases de soutien à la résistance palestinienne et des symboles importants pour les musulmans et les Palestiniens, tels que les mosquées *Al-Aqsâ* et *Qubbat al-Sakhrah* à Jérusalem.

25. Au moment de mon voyage de terrain, aucun des artistes rencontrés n'était affilié à une organisation palestinienne, à part l'un d'entre eux, artiste encore en formation dont l'art ne constitue pas la principale activité.

26. Il est remarquable que ces fresques aient été produites par des artistes iraniens : rappelons-nous l'importance fondamentale des posters iconographiques de la révolution iranienne.

INDEX

Index géographique : Liban

Mots-clés : art contemporain, camps

AUTEUR

AMANDA DIAS

VI. Hors texte

L'art, la guerre et la mémoire au Liban

Victoria Chenivesse

La mémoire recréée

- 1 La guerre au Liban et dans toute la région traverse l'enfance et la vie des artistes libanais, habite leur mémoire et parfois leur création.
- 2 Dans son très beau travail sur la guerre, Zena El Khalil joue les contrastes. Elle produit un art modeste à l'aide de matériaux fragiles et de photos dont la réalité est maquillée par un kitsch naïf : paillettes et papier toilette roses. Une tétine à la bouche, un enfant tient une kalachnikov. Sa blondeur tranche avec le voile noir qui couvre en partie sa tête et l'innocence s'accroît d'une touche de féminité induite par le port du voile (**fig. 2**).
- 3 Loin d'enjoliver l'horreur, le kitsch ici l'exacerbe par la tension qu'il crée entre une esthétique racoleuse et la tragédie du sujet. La cruauté du monde vient relayer l'innocence. Il en va de même avec la jeunesse et la beauté. Ce porteur de rêve américain à la fois sexy et nonchalant, dont les traits et la mise rappellent les révolutionnaires latinos, est auréolé d'étoiles comme son fusil de paillettes. Il semble évadé d'un décor de cauchemar que figure une épaisse fumée noire, sans doute protégé par la petite madone au kitsch classique de l'iconographie religieuse populaire (**fig. 3**).
- 4 Les traces de la guerre, lieux de mémoire des destructions passées, occupent le présent et l'espace urbain dans une abolition de l'histoire, c'est-à-dire du temps révolu. Mémoire et présent se côtoient, reflets l'un de l'autre, le deuil coïncidant avec la terreur et finalement le retour de la guerre. Nadim Karam se fait créateur de mémoire en substituant ses sculptures monumentales, porteuses de rêve, à la terreur inscrite dans la ville et dans les souvenirs de ses habitants (fig. 4, 5 et 6). De 1997 à 2000, ces personnages naïfs et poétiques, à la matérialité presque irréelle, au semis aéré, parcourent le centre selon une géographie mobile, réorganisant l'espace urbain en demi-cercle autour du bord de mer. C'est d'ailleurs dans la mer que finissent ces sculptures éphémères. Ce caractère elliptique

de l'œuvre joue contre la trace, substituant la mémoire immatérielle des hommes à celle des lieux et cloisonnant l'histoire. Avant que celle-ci ne rattrape le présent et finalement triomphe dans la guerre de juillet 2006.

L'histoire ennemie des hommes : la mémoire manipulée

- 5 Nadim Karam peint cette irruption de l'histoire dans le présent et ce retour à la guerre, dans une série réalisée durant l'été 2006. Il réutilise les personnages représentés neuf ans plus tôt sous forme de sculptures, en les figurant sous le feu intense des bombardements aériens. Leur esthétique naïve et poétique n'est plus au service d'une substitution du rêve à la mémoire traumatisée, mais stigmatise cette fois l'innocence aux prises avec la violence aveugle (**fig. 7**).
- 6 Traumatisée, la mémoire est aussi parfois manipulée sous la forme d'un culte des martyrs. Celui des treize hommes qui, à la suite de Rafiq Hariri, sont morts assassinés et obsèdent étrangement le paysage urbain de Beyrouth. Condamnant ce qu'il perçoit comme une complaisance morbide et une mémoire complice, Alfred Tarazi prépare une installation pour le Dôme du centre-ville, cette immense coquille désaffectée qui abritera son œuvre (**fig. 8 et 9**). Il s'agit de placer cinq cents têtes grandeur nature, en argile, dans un espace en forme de théâtre antique, d'une hauteur de trois mètres, sur des gradins entourant une arène vide, destinée à accueillir le public. Contre l'érection d'un monument valorisant une mémoire vivante de la guerre et de la mort, l'orientation descendante des gradins et le vide de l'arène affirment la nécessaire pudeur du regard à l'égard des victimes. L'œuvre promeut une mémoire humanisée, qui est celle du deuil, délestée de toute récupération politique. Les morts ne sont pas des héros et ne méritent ni le culte réservé aux champions de la guerre ni le kitsch qui enjolive leur représentation, comme c'est le cas avec le Nasrallah « superstar » de Zena El Khalil (**fig. 1**).

Figure 1. Superstar. Zena El Khalil.

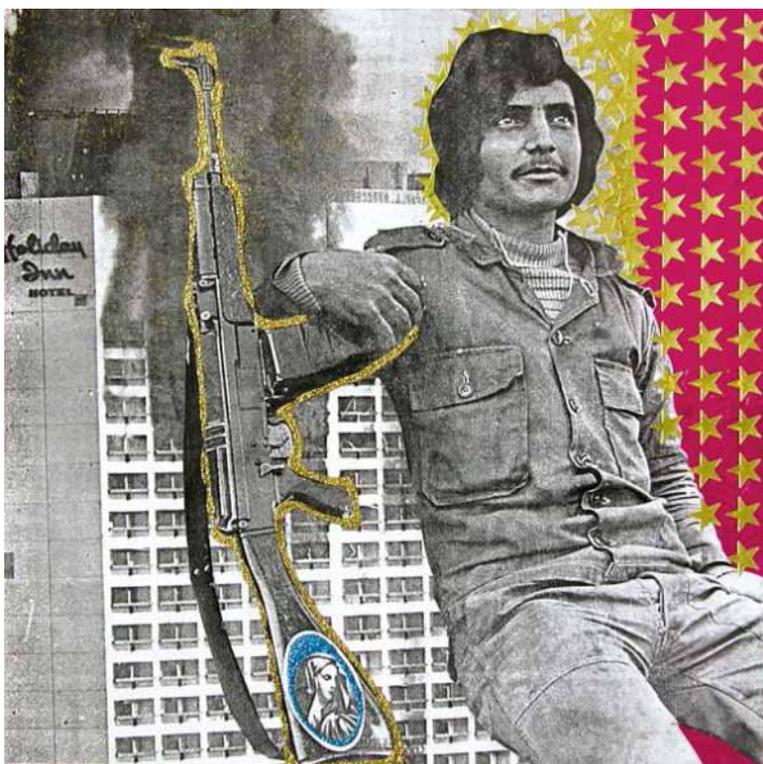


Figure 2. Shopping for Terrorism. Zena El Khalil.

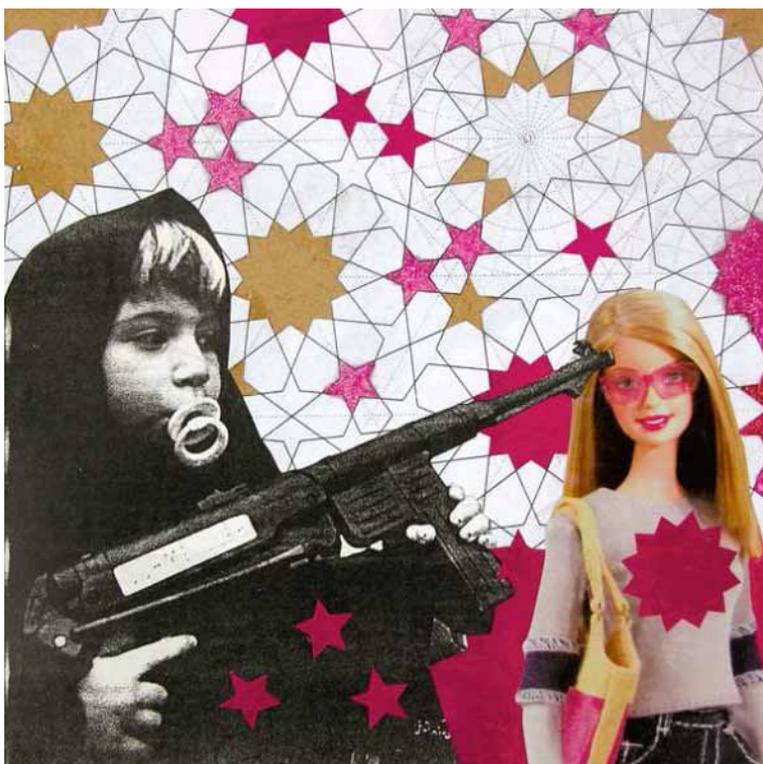


Figure 3. American Dreams. Zena El Khalil.

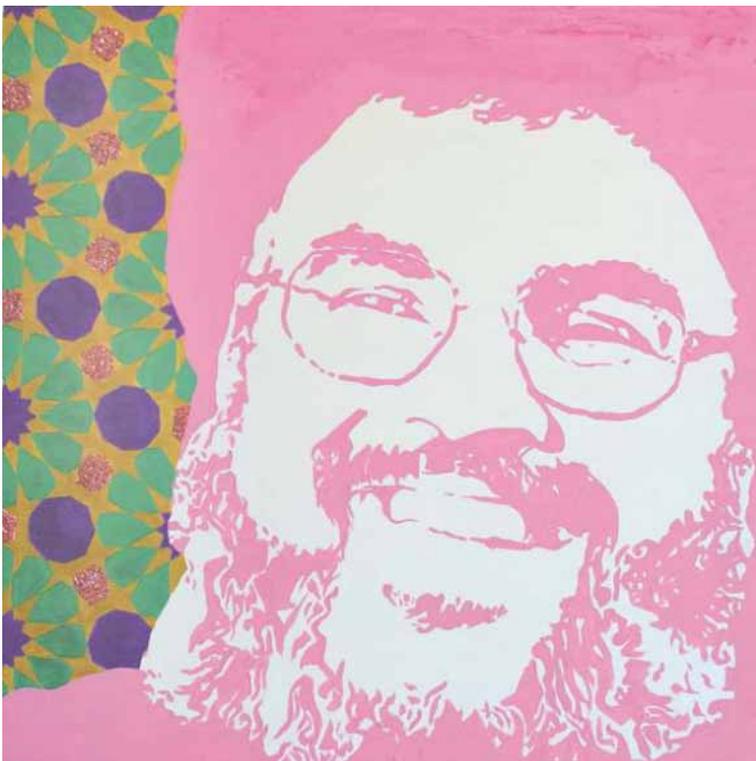


Figure 4. Sculptures monumentales, 1997. Nadim Karam.



Figure 5. Sculptures monumentales, 1997. Nadim Karam.



Figure 6. Sculptures monumentales, 1997. Nadim Karam.

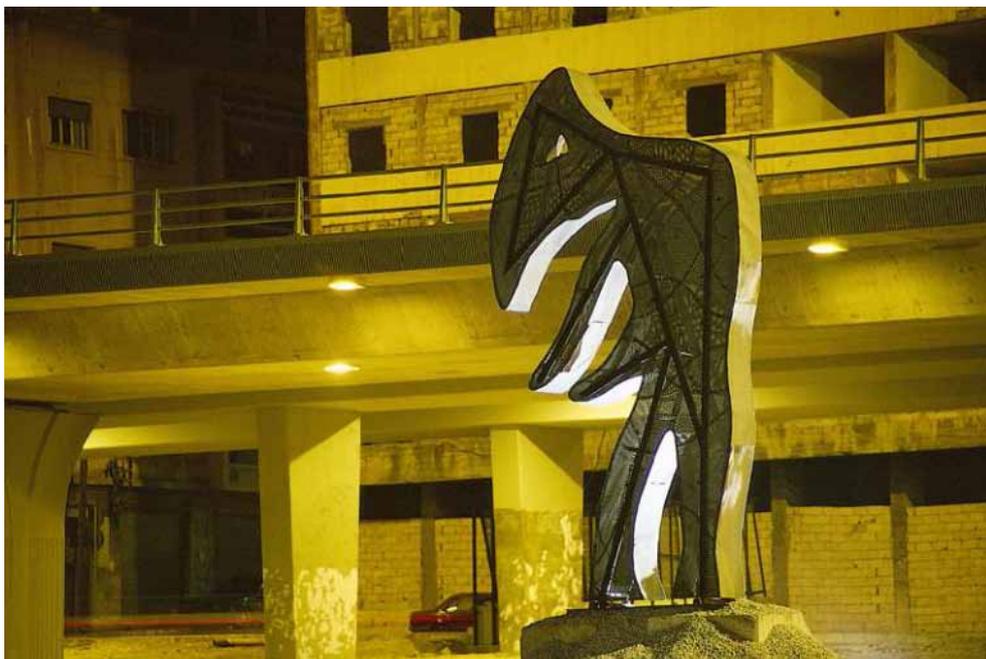


Figure 7. Peinture, été 2006. Nadim Karam.



Figure 8. Travail en cours de réalisation. Alfred Tarazi.



Figure 9. Travail en cours de réalisation. Alfred Tarazi.



INDEX

Index géographique : Liban

Mots-clés : art contemporain, guerre, mémoire

AUTEUR

VICTORIA CHENIVESSE

Puig Nicolas (dir.), Mermier F. (dir.) (2007)

Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient

Beyrouth : IFPO, 228 p.

ISBN 978-2-35159-062-1