

# Introduction

Le 25 janvier 2011, les Égyptien·nes descendent dans les rues du pays pour manifester leur mécontentement à l'égard du régime de Hosni Moubarak. Cette mobilisation constitue alors les prémices d'une Révolution provoquant dix jours plus tard la chute d'un président au pouvoir depuis trente ans, à la tête d'un régime autoritaire vieux de près de six décennies. L'Égypte, bientôt rejointe par la Syrie, entre après la Tunisie dans « l'actualité planétaire sublime<sup>1</sup> », vivant à son tour ce que la presse internationale a rapidement qualifié de « Printemps arabe ».

L'événement a eu lieu il y a maintenant plus d'une décennie. Il appartient sans doute déjà au passé, à l'histoire, à la mythologie peut-être.

La destitution du président Mohamed Morsi le 3 juillet 2013, élu un an plus tôt lors d'élections démocratiques mais dont l'action politique demeure contestée, marque, à ce jour, la fin de la période révolutionnaire en Égypte. Le retour des militaires aux affaires et aux commandes du pays est venu sanctionner une période de liberté sans précédent, apparaissant comme un retour à l'ordre prérévolutionnaire d'un État autoritaire mâtiné de capitalisme. Dans ce sens, le terme de « révolution » prend bien le sens de la *revolutio* latine, soit du « retour ». Tel un astre sur son orbite, le pays aurait fait un tour sur lui-même pour revenir à sa position initiale.

Pourtant, entre le point de départ et le point d'arrivée, le trajet ne peut pas être effacé. *Il s'est passé quelque chose*, la Révolution a eu lieu. Il y a eu *événement*, disruption dans un ordre des choses qui semblait immuable. La Révolution a fait rupture et a modifié la trajectoire politique et sociale du pays.

---

• 1 – L'expression empruntée à Milan Kundera est employée par Bernard Rougier et Stéphane Lacroix en introduction de leur ouvrage : LACROIX Stéphane et ROUGIER Bernard, *L'Égypte en révolutions*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Proche Orient », 2015.

L'amplitude temporelle dont nous disposons permet ainsi de prendre du recul sur l'événement, de confronter le temps court de l'actualité politique réinscrire dans le temps long de l'histoire. C'est ce que propose de faire ce travail, en adoptant une nouvelle perspective : aborder l'événement politique par le biais de la production culturelle, et en particulier théâtrale avant, pendant et après la Révolution, avec des objectifs pluriels.

## Ancrages et horizons de recherche

### Aborder le contexte sociopolitique égyptien par les études culturelles

Tout d'abord, nous souhaitons proposer une nouvelle approche, et de nouveaux types de sources pour appréhender l'étude du « Printemps » égyptien. En France, l'événement a fait l'objet de nombreuses études, et enclenché une dynamique de recherche autour des questions politiques et sociales en Égypte et dans le monde arabe, dans des disciplines aussi diverses que les sciences politiques<sup>2</sup>, l'histoire<sup>3</sup>, la géographie<sup>4</sup>, la sociologie<sup>5</sup> ou l'anthropologie<sup>6</sup>. Cependant, et bien que les années

---

• 2 – Nous pouvons citer ici les travaux de Sarah Ben Néfissa, et en particulier les articles suivants : BEN NÉFISSA Sarah, « Le temps électoral, le temps révolutionnaire et l'idiome islamiste en Égypte », in INSTITUT DE RECHERCHE ET DÉBAT SUR LA GOUVERNANCE (IRG), *La gouvernance en révolution(s), Chroniques de la Gouvernance 2012*, Paris, ECLM, 2012, p. 205-2015, et BEN NÉFISSA Sarah, « Confluence médiatique et protestations sociales avant la Révolution du 25 janvier en Égypte : interrogations », in OUALDI M'hamed, PAGÈS-EL KRAOUI Delphine et VERDEIL Chantal, *Les ondes de choc des révolutions arabes*, Beyrouth, Presses de l'Institut français du Proche-Orient (IFPO), 2014, p. 143-161. Nous pensons également aux travaux de Clément Steuer sur les partis politiques dans la Révolution égyptienne (voir par exemple STEUER Clément, « Les partis politiques égyptiens dans la révolution », *L'Année du Maghreb*, n° 8, 2012, p. 181-192). Nous renvoyons aussi vers l'ouvrage de Stéphane LACROIX et Bernard ROUGIER, *L'Égypte en révolutions*, cité ci-dessus.

• 3 – Voir les ouvrages GUIRGUIS Laure, *Égypte : révolution et contre-révolution*, Laval, Presses de l'université de Laval, 2014 et GAYFFIER-BONNEVILLE Claire de, *Histoire de l'Égypte moderne. L'éveil d'une nation*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Histoire », 2016, et les travaux d'Amélie Régnauld, par exemple RÉGNAULD Amélie, « Opposition de gauche et opposition islamiste en Égypte : concepts et pratiques révolutionnaires partagés », *Confluences méditerranée*, vol. 77, n° 2, 2011, p. 37-50.

• 4 – Voir les travaux de Delphine Pagès-Karoui, notamment PAGÈS EL-KAROUI Delphine et VIGNAL Leila, « Les racines de la "révolution du 25 janvier" en Égypte : une réflexion géographique », *EchoGéo*, Sur le Vif, mis en ligne le 27 octobre 2011, [<http://journals.openedition.org/echogeo/12627>].

• 5 – Voir notamment EL-CHAZLI Youssef, *Devenir révolutionnaire à Alexandrie*, Paris, Dalloz, 2020, 392 p.

• 6 – Citons ici la synthèse réalisée par Vincent Battesti (anthropologue) et François Ireton (sociologue) : BATTESTI Vincent et IRETON François (dir.), *L'Égypte au présent, inventaire d'une société avant révolution*, Arles, Sindbad/Actes Sud, 2011.

qui ont précédé l'événement révolutionnaire et les mois qui l'ont suivi aient été marqués par une augmentation du nombre de productions artistiques, et en particulier théâtrales et performatives – comme le note la chercheuse américaine Rebekah Maggor dans l'introduction au recueil *Tahrir Tales, plays from the Egyptian Revolution*<sup>7</sup> et ce dont témoigne une analyse quantitative des archives de la presse égyptienne de cette période – la production théâtrale révolutionnaire a été, et demeure encore à ce jour, peu prise en compte par la recherche. De même, l'approche de la situation politique par la production culturelle n'a pas été privilégiée.

Les quelques études dont nous disposons émanent de la recherche anglo-saxonne. Nous pouvons ainsi citer, outre le travail de Mohammed Albakry et Rebekah Maggor mentionné ci-dessus, qui propose un archivage et des traductions de pièces de la période, le chapitre de l'ouvrage de Brinda J. Mehta *Dissident writings of Arab women*<sup>8</sup> consacré au travail de la metteuse en scène Laila Soliman, qui propose une analyse dont la perspective est néanmoins plus proche des études de genre que des études théâtrales. Nous pouvons y ajouter les travaux de la chercheuse et journaliste égyptienne Nehad Selaiha<sup>9</sup> ainsi que ceux de l'universitaire américaine Jessica Winegar<sup>10</sup>, qui prennent en compte la période révolutionnaire tout en adoptant une perspective historique depuis le règne de Gamal Abdel Nasser. Les études arabophones sur le théâtre égyptien pendant la Révolution se sont révélées rares – et ce, notamment, à cause d'un contexte de publication spécifique en Égypte, soumis à une censure sévère. Nous pouvons ainsi mentionner le travail de Girgis Shukry<sup>11</sup>, relativement exhaustif mais qui n'est pas un travail de recherche puisqu'il s'agit là d'une compilation d'articles de presse rédigée par l'auteur au cours de l'année 2011. La bibliographie dont nous disposons est donc en partie produite par les artistes eux-mêmes, ou les journalistes, qui commentent l'état de la scène théâtrale égyptienne et leur travail à un moment spécifique de l'histoire du pays. Ces analyses doivent toujours être envisagées avec précautions dans la mesure où elles constituent aussi un métadiscours sur le théâtre, médié par le point de vue des auteurs dans un contexte politique spécifique.

• 7 – ALBAKRY Mohammed et MAGGOR Rebekah (dir.), *Tahrir Tales: plays from the Egyptian Revolution*, Londres, Seagull Books, 2016.

• 8 – MEHTA Brinda J., « The darker side of Tahrir in Laila Soliman's No time for art and Blue Bra day: Scene two – Tahrir Square, Cairo », in *Dissident writings of Arab Women*, Routledge, Londres/ New York, 2011, p. 218-252.

• 9 – PAWHA Sonali et WINEGAR Jessica, « Culture, State and revolution », *Middle East research and Information*, n° 263, été 2012, [<http://www.merip.org/mer/mer263/culture-state-revolution>].

• 10 – SELAIHA Nehad, « The Fire and the Frying Pan: Performance and censorship in Egypt », *The Drama Review*, vol. 57, n° 3, 2013, MIT Press, p. 20-47.

• 11 – SHUKRY Girgis, *al-khuruuj bi-malâbis al-masrah*, Le Caire, al-hi'a' al-masriyya al-'âma li-l-kitâb, 2015.

Ce travail propose donc d'analyser les productions culturelles, leurs contenus formels et discursifs, mais aussi leurs conditions d'émergence, et également de mobiliser de nouvelles sources afin d'aborder le contexte politique égyptien contemporain par le biais des études culturelles.

## Participer au renouvellement des études des scènes arabes contemporaines

Le bref état des lieux bibliographique que nous venons d'effectuer nous amène à un constat plus large, produisant un second objectif pour notre étude. Ce constat de la rareté des productions académiques sur le théâtre égyptien pendant la Révolution nous amène à en établir un second, plus large, pour considérer notre objet : comme le rappelle Najla Nakhlé-Cerruti en introduction de son travail de thèse *La Palestine sur scène, une approche géocritique du théâtre palestinien (2006-2016)*<sup>12</sup>, « La recherche dans le champ des études théâtrales, qui émerge au début des années 1950, a d'abord écarté le théâtre en arabe<sup>13</sup> », s'appuyant elle-même sur un constat déjà formulé par les chercheurs et praticiens Khalid Amine, Hazem Azmy et Marvin Carlson<sup>14</sup>. La première étude consécutive consacrée au théâtre arabe est un ouvrage collectif paru en 1969, sous la direction de Nada Tomiche et Chérif Khaznadar<sup>15</sup>, mais dont les contributions sont toutes produites par des chercheur·euses extérieur·es au champ des études théâtrales. Par la suite, la bibliographie sur le théâtre arabe (nous nous concentrons ici sur le Machrek, soit le Proche-Orient et le Moyen-Orient, le Maghreb demandant à être étudié à part) tend à s'étayer, grâce notamment aux travaux de Monica Ruocco<sup>16</sup>, de Luc-Willy Deheuvels<sup>17</sup> et de Laurence Denooz<sup>18</sup>, chercheur·euses appartenant au champ

• 12 – NAKHLÉ-CERRUTI Najla, *La Palestine sur scène, une approche géocritique du théâtre palestinien (2006-2016)*, thèse de doctorat sous la direction de Luc-Willy Deheuvels, soutenue à l'INALCO le 30 novembre 2017. Un ouvrage a été tiré de ce travail : NAKHLÉ-CERRUTI Najla, *La Palestine sur scène. Une expérience théâtrale palestinienne (2006-2016)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022.

• 13 – *Ibid.*

• 14 – AMINE Khalid, AZMY Hazem et CARLSON Marvin, « IFTR's Arabic theatre working group », *Theatre Research International*, vol. 35/3, 2010, p. 263-274.

• 15 – TOMICHE Nada et KHAZNADAR Chérif (dir.), *Le Théâtre arabe*, Unesco, 1969.

• 16 – Il faut notamment mentionner ici son travail sur le dramaturge syrien Saadallah Wannous (voir l'article RUOCCO Monica, « Il teatro e la Storia nel masrah al-Tasyi di Sa'd Allāh Wannūs », *Oriente moderno*, n° 6, vol. 67, 1987, p. 7-12) et sa synthèse : RUOCCO Monica, *Storia del teatro arabe de la nabda a oggi*, Rome, Carocci, 2010.

• 17 – DEHEUVELS Luc-Willy et RUOCCO Monica, « L'évolution du théâtre dans l'entre-deux-guerres », in HALLAQ Boutros et TOELLE Heidi (éd.), *Histoire de la littérature arabe moderne*, éd. Boutros Hallaq et Heidi Toelle, Arles, Actes Sud, 2007, p. 467-516.

• 18 – DENOZ Laurence, *Entre l'Orient et l'Occident : rôles de l'hellénisme et du pharaonisme dans l'œuvre de Taoufiq al-Ḥakīm*, Liège, Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'université de Liège, 2002.

des études littéraires et arabes. En ce qui concerne l'Égypte, nous citerons les deux synthèses de Mohammed Badawi *Early Arabic drama*<sup>19</sup> et *Modern Arabic drama in Egypt*<sup>20</sup> publiées à la fin des années 1980. Plus récemment, des ouvrages collectifs ont adopté une perspective transnationale pour étudier le théâtre arabe, comme *Doomed by hope*<sup>21</sup>, sous la direction de Eyad Houssami, ou *Théâtre dans le monde arabe*<sup>22</sup>, sous la direction de Rolf C. Hemke. Pourtant, là encore, un constat s'impose : si la littérature académique s'intéresse davantage au théâtre arabe depuis les années 1970, ces ouvrages traitent majoritairement du théâtre dans le monde arabe aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. La scène immédiatement contemporaine demeure mal connue, et peu étudiée. Ce n'est que très récemment que des travaux de recherche, dont la plupart émanent de doctorant-es ou de jeunes docteur-es avec une pratique de terrain, se sont emparés du sujet<sup>23</sup>. Nous souhaitons nous intégrer à cette dynamique de recherche réinscrivant le théâtre arabe au cœur des études théâtrales comme objet légitime, et participer à sa (re)connaissance dans la sphère académique française et européenne. Voilà pourquoi notre travail cherche à la fois à établir un état des lieux (quel théâtre produit-on en Égypte à un moment donné?), tout en centrant notre étude sur une période spécifique permettant d'interroger également les liens entre théâtre et politique.

### Interroger les liens entre théâtre et politique

En effet, notre travail s'ancre dans la discipline spécifique des études théâtrales, pour interroger à notre tour ce qu'est, devrait être ou pourrait être un théâtre politique, au prisme des liens entre théâtre et événement politique révolutionnaire dans l'Égypte contemporaine. Dans le champ universitaire français, l'intérêt pour la question du théâtre politique a produit de nombreuses études, même si la définition-même du terme reste impossible à fixer, tant ses manifestations sont nombreuses et diverses, depuis les premiers écrits théoriques de Piscator jusqu'à la remise en question du terme, ou plutôt de l'emploi démesuré que l'on tend à en

- 
- 19 – BADAWI Muhammad Mustafa, *Early Arabic drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
  - 20 – BADAWI Muhammad Mustafa, *Modern Arabic Drama in Egypt*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
  - 21 – HOUSSAMI Eyad (dir.), *Doomed by hope. Essays on Arab Theatre*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.
  - 22 – HEMKE Rolf C., *Théâtre dans le monde arabe*, Tunis, Sud éditions, 2015.
  - 23 – Nous pouvons évoquer les travaux suivants : la thèse en études arabes de Simon Dubois sous la direction de Richard Jacquemond *De la marge au centre, de Syrie en exil : itinéraires d'un jeune théâtre syrien*; le travail de Najla Nakhlé-Cerruti sur la Palestine (voir *supra*), ceux d'Emmanuelle Thiébot sous la direction de Chantal Meyer-Plantureux (thèse soutenue en 2019) et d'Astrid Chabrat-Kajdan sous la direction de Bérénice Hamidi (en cours).

faire aujourd'hui, par Olivier Neveux dans *Contre le théâtre politique*<sup>24</sup>. Si l'on peut donc, grâce aux études menées, identifier des dramaturgies, des dispositifs et des rôles attribués au théâtre politique, cela ne parvient pas à fournir une base théorique immuable et définitive sur ce qu'est, ou peut être, le théâtre politique. Tout au plus, nous pouvons en remarquer des occurrences, dans des contextes spécifiques, dont l'efficacité réelle ou postulée est anéantie dès lors que les données sociales, politiques et économiques changent, car, comme le souligne Neveux, « il n'y a pas d'éternité dans la subversion<sup>25</sup> ». Le sujet a donc donné lieu à de nombreuses études, et la notion continue d'être discutée dans des travaux récents. Dans le contexte arabe, le travail de Ma'sud Hamdan dans son ouvrage *Poetics, politics and protest in the Arab theatre*<sup>26</sup> ouvre des perspectives, bien que sa définition du théâtre arabe comme intrinsèquement politique ne soit nécessairement pas satisfaisante et appelle à être discutée. Par ailleurs, on notera que certaines formes traditionnelles dans les arts du spectacle arabes engagent des dispositifs performatifs et des registres discursifs que l'on pourrait *a priori*, d'un point de vue européenocentré, considérer comme caractéristiques du théâtre politique, ce qu'il conviendra d'éclairer.

Envisager un lien de corrélation entre théâtre et révolution a souvent conduit à postuler – ou peut-être à espérer et idéaliser – un lien de cause à effet. C'est du moins en inscrivant le théâtre dans cette perspective révolutionnaire, militante ou de combat que les dramaturges occidentaux du xx<sup>e</sup> siècle ont théorisé<sup>27</sup> de nouvelles dramaturgies, puis inventé et mis en pratique de nouvelles formes et de nouveaux dispositifs. C'est donc sous cet angle, et avec cet ancrage théorique – en raison, aussi, d'une culture théâtrale occidentale qui correspond à la position depuis laquelle nous parlons – que nous avons choisi notre objet, et que nous l'avons abordé.

Ainsi, nous étudions ici le théâtre pendant la Révolution égyptienne de 2011 afin d'examiner les rapports entre celui-ci et la politique, dans un contexte événementiel, géographique et culturel spécifique. Il revient alors de nous interroger sur le rôle postulé ou réel que le théâtre a joué dans le mouvement révolutionnaire égyptien, en prenant en compte les thématiques abordées à la scène, les formes et les dispositifs, ainsi que de considérer le théâtre lui-même comme un objet

• 24 – NEVEUX Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019.

• 25 – *Ibid.*, p. 190.

• 26 – HAMDAN Ma'sud, *Poetics, Politics and protest in Arab theatre – The bitter cup and the holy rain*, Sussex Academic Press, Brighton – Portland, 2006.

• 27 – Nous mentionnerons ici les écrits pionniers de Piscator : PISCATOR Erwin, *Le Théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1962 pour la version française (œuvre initialement publiée en 1929 sous le titre *Das proletarische Theater*), et de Brecht, disponibles en traduction française : BRECHT Bertolt, *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1978 et BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre I*, Paris, L'Arche, 1972 et *Écrits sur le théâtre II*, Paris, L'Arche, 1979.

discursif, sur lequel les praticiens et les observateurs extérieurs ont produit des commentaires déterminant aussi un horizon d'attente et de réception.

Afin de produire une analyse satisfaisante et d'étudier la dimension structurelle du sujet et non uniquement conjoncturelle, il est vite apparu comme nécessaire de ne pas se limiter à la Révolution (les dix-huit jours d'occupation de la place Tahrir en janvier et février 2011) et à la période révolutionnaire (s'étendant jusqu'à la démission de Mohamed Morsi le 3 juillet 2013), mais de s'intéresser aussi à ce qui préfigure l'événement et à ce qu'il a transformé, en privilégiant une étude commençant sous le règne de Moubarak (1981-2011) et s'étendant jusqu'à la fin de la décennie 2010.

## Une nécessaire approche empirique

### Une étude de la scène et de la performance

La bibliographie lacunaire, et souvent partielle, sur notre sujet, ainsi que notre position extérieure au pays et à la culture étudiés, a nécessité une approche empirique, et par le terrain, en complément d'une approche historique que pouvait nous apporter la bibliographie existante. Nous avons effectué plusieurs séjours de recherche en Égypte, afin d'assister à des spectacles, de mener des entretiens avec metteurs et metteuses en scènes, acteurs et actrices, producteur·rices ou directeur·rices de compagnies (certains occupant plusieurs positions à la fois), et de récupérer des matériaux, traces, archives des créations. La majorité des acteurs et actrices de la scène culturelle et théâtrale égyptienne auquel·les nous avons eu affaire est issue de la sphère indépendante, bien que nous soyons également entrés en relation avec des metteurs en scène plus proches des réseaux officiels et/ou privés. Si cela est au départ sans doute dû à un biais de recherche (les artistes indépendant·es sont plus facilement anglophones et francophones, plus proches des milieux universitaires et journalistiques français, plus visibles aussi, parfois, en Europe), la place centrale qu'ils et elles occuperont dans cette étude est entièrement justifiée par leur rapport à l'État, et à leur engagement artistique et politique.

En parallèle, nous avons entrepris un travail de recensement des pièces et performances présentées en Égypte à partir de 2011, en considérant exclusivement pour notre étude les spectacles créés par des artistes égyptien·nes<sup>28</sup>. Nous avons travaillé à partir de la presse égyptienne, en choisissant de sélectionner deux

---

• 28 – À l'exception du spectacle *J'aurais voulu être égyptien*, mis en scène par Jean-Louis Martinelli d'après *Chicago* de Alaa El Aswany, créé aux Théâtre Nanterre-Amandiers en septembre 2011, dont nous prendrons en compte la représentation au Théâtre al-Gomhorreya, au Caire, en novembre 2012.

médias, l'un officiel, l'autre indépendant. Le premier est *Al-Ahram*, qui se décline en version papier (l'hebdomadaire *Al-Ahram Weekly*, dont les articles sont aussi publiés sur le site en ligne, en arabe et en anglais, bien que la version anglaise diffère parfois de la version arabe) et en version numérique (*Ahram Online*, dont les articles sont publiés en anglais exclusivement). Le second est *Egypt Independent*, hebdomadaire indépendant en anglais fondé en novembre 2011 à la suite d'une scission de la rédaction de *Al-Masry al-youm*. En juin 2013, une seconde scission dans la rédaction du journal *Egypt Independent* donne naissance au site *Mada Masr*, média indépendant publiant ses articles en arabe et en anglais. Aujourd'hui bloqué en Égypte, le site de *Mada Masr* est le véritable dernier média indépendant du pays. À partir de 2013, donc, nous avons pris en compte ce média pour la presse indépendante. Nous avons établi une liste de spectacles à partir de cette étude de la presse. La quantité et la qualité des informations sur ces spectacles ne sont pas égales, certains étant simplement mentionnés, d'autres faisant l'objet d'une analyse plus développée. Certains sont évoqués à la fois par la presse officielle et la presse indépendante, d'autres sont complètement passés sous silence dans l'un ou l'autre des médias (ainsi, la presse indépendante envisage presque exclusivement des pièces indépendantes ou affiliées comme les projets amateurs ou certains spectacles privés, alors que la presse officielle propose un panorama plus exhaustif, du moins jusqu'à 2013 et le retour au contrôle étatique strict, comme nous le verrons). Ce travail sur la presse nécessite bien sûr de prendre en compte le point de vue des journalistes et la position depuis laquelle ils et elles écrivent, en fonction d'affiliations institutionnelles et de lignes politiques qui leur sont propres.

Notre travail part, et se concentre, sur une étude de la représentation, de la scène, et non du texte. Cela est d'abord lié à un parti pris historiographique : la recherche sur le théâtre a souvent considéré ce théâtre en fonction de critères européens et d'un théâtre textocentrée, négligeant tout ce qui relevait de la dimension spectaculaire et performative<sup>29</sup>. Nous souhaitons prendre nos distances avec cette tradition académique. La focalisation sur le spectacle comme performance est donc directement liée à un parti pris de recherche. Le théâtre est abordé comme une pratique sociale, du point de vue de sa place dans la société à un moment donné et en regard d'un événement politique déterminé, ce qui conduit à une étude qui relève à la fois du champ des études théâtrales, mais aussi de l'approche historique et de l'anthropologie politique. Nous avons donc accordé une place aux créations se rapprochant davantage de la performance ou de l'événement

• 29 – Collectif Poolpe, « Manifeste de Jérusalem. Pour une approche décoloniale du théâtre (en arabe) », *Les Carnets de l'Ifpo. La recherche en train de se faire à l'Institut français du Proche-Orient*, 6 avril 2020, [<https://ifpo.hypotheses.org/10233>].

spectaculaire. Par ailleurs, dans le contexte révolutionnaire auquel nous nous intéressons, les artistes ont souvent privilégié un art de l'urgence répondant à l'actualité, invitant à convoquer des matériaux non textuels (documents, vidéos, musique, etc.) et une écriture de plateau. Enfin, cela est lié à une spécificité du terrain de recherches, où le milieu de l'édition est soumis à la censure et dissuade une partie des auteur-ices de soumettre leurs textes à la publication, mais aussi à une évolution de la pratique théâtrale contemporaine en Égypte où le texte tend de plus en plus à être dissocié de la représentation<sup>30</sup>.

## Multiplier les échelles d'analyse

Au total, nous avons recensé et recueilli des informations sur 130 performances, présentées en Égypte par des artistes Égyptien-nes, entre 1980 et 2018.

Le plus aisé aurait sans doute été de limiter ce travail à une étude des créations de la scène indépendante, mais ce corpus est encore trop large pour être étudié de manière satisfaisante. Par ailleurs, et peut-être paradoxalement, prendre en compte exclusivement le théâtre indépendant nous aurait semblé trop restrictif. D'abord, parce que notre recherche est la première à proposer une étude du théâtre égyptien au cours de la période immédiatement contemporaine. Dans cette mesure, une exigence de rigueur impose de s'intéresser à la production égyptienne de manière large, et de décrire son fonctionnement global de la manière la plus objective possible. De plus, parce que la période est celle d'une révolution et donc d'une reconfiguration permanente des champs institutionnels, au cours de laquelle les affiliations préalablement établies se brouillent et où une certaine perméabilité se met en place. Enfin, parce que la Révolution est un rapport de forces, et l'on ne peut pas l'étudier au théâtre sans étudier la manière dont les artistes y participent en fonction de leurs appartenances sociales, politiques et institutionnelles. Nous avons donc décidé d'y ajouter des créations d'artistes affilié-es au théâtre public et au théâtre privé, mais aussi des praticiens amateurs, *a priori* plutôt rangés dans la catégorie des artistes indépendant-es, mais qui s'en distinguent souvent par leur présence éphémère dans le paysage culturel égyptien, ce qui empêche de les situer définitivement dans l'une des catégories institutionnelles. La majorité des productions mentionnées dans ce travail ont été présentées dans les grandes villes, en particulier Le Caire et Alexandrie, centres de la production d'un théâtre demeurant une pratique principalement urbaine, même si certaines créations ont fait l'objet de tournées.

Cet ouvrage s'appuie sur un corpus principal et un corpus secondaire. Le corpus principal est constitué de spectacles qui nous semblent les plus exemplaires et

• 30 – Voir BADAWI Mohammed Mustafa, *Modern Arabic Drama in Egypt*, *op. cit.*, p. 6.

symptomatiques des problématiques propres à la période étudiée, sans impératif d'unité formelle ou discursive. Ils entretiennent un lien étroit avec la politique, et nous permettent de dégager des lignes de forces, des points communs, du point de vue des formes, des dispositifs, des contenus discursifs, et des postures d'artistes. Le corpus secondaire constitue la trame de fond, et répond à notre objectif d'établir un panorama de la production égyptienne à un moment donné de l'histoire du pays. Il est utilisé comme point de comparaison, pour confirmer ou modérer les analyses et les conclusions tirées de l'étude des pièces composant le corpus principal. Si l'on y aborde des créations indépendantes, il sera majoritairement constitué d'analyses de la scène officielle, en contre-point de l'évolution du théâtre indépendant.

## Théâtre et politiques en révolution(s)

### Le théâtre et la politique sous tous ses aspects

À partir de ce corpus, large, et de l'amplitude historique définie dépassant l'événement révolutionnaire à proprement parler, l'étude déployée dans cet ouvrage se focalise sur les liens entre théâtre et révolution, et plus largement entre théâtre et politique, dans le contexte du « Printemps arabe » égyptien.

Nous entendons ici le terme « politiques » sous plusieurs aspects, que nous aborderons au fil du travail.

Il s'agit d'abord d'interroger le lien entre théâtre et événement politique (ici, la Révolution), à ses acteurs et actrices et aux formes de la mobilisation politiques (ce que la recherche anglo-saxonne nomme *politics*).

Dès lors, c'est d'abord la possible contradiction existant entre une « actualité qui est une injonction à écrire<sup>31</sup> » et la difficulté d'en faire un objet de représentation :

« face à cet appel de l'actualité, comment éviter l'effet de sidération qu'elle provoque ou le risque de "l'universel reportage" (Mallarmé)? Comment répondre à "l'injonction de l'actualité vivante" sans être aveuglé par cette Gorgone? Inaccessible, car sidérante et complexe, tout autant qu'hyper-visible à travers les images qu'en diffusent constamment les médias, l'actualité, surexposée dans une succession d'événements, de crises et de catastrophes immédiatement commentés, serait-elle de l'ordre de l'irreprésentable<sup>32</sup>? »

Ce sont ici des questions esthétiques et politiques qui se posent, postulant un potentiel écart entre un éthos créateur et un éthos militant. Cela conduit alors à

• 31 – BODIER Marion, « Introduction », *Agôn*, HS n° « Mettre en scène l'événement », 2011, 26 novembre 2015, [<http://agon-enslyon.fr/index.php?id=1800>].

• 32 – *Ibid.*

une seconde problématique propre au théâtre militant : le théâtre de l'événement doit-il (peut-il) participer aux événements ou seulement en faire la chronique? Peut-il influencer l'événement ou est-ce plutôt l'événement qui transforme le théâtre?

Enfin, on note que chez les premiers théoriciens et praticiens du théâtre politique occidentaux, la définition de celui-ci serait en effet celle d'un théâtre d'opposition à toute forme de domination systémique, d'un outil utilisé par ses praticiens pour intervenir dans le champ de la politique. Cette conception d'un théâtre engagé, militant et aux aspirations révolutionnaires s'appuie, dans sa formulation première chez des artistes européens, sur un ancrage idéologique relayé par des appartenances et des structures partisans. Sa théorisation et sa mise en pratique sont en ce sens d'abord liées à l'éthos militant de ses fondateurs, et leur position d'opposant-es par rapport à un système dominant – qu'il soit politique et/ou économique. Ce serait donc par la position de ses praticien-nes dans le champ d'un rapport de force que le théâtre serait envisagé comme politique. Mais juger de la qualité d'un théâtre exclusivement en vertu de la position de ceux et celles qui le pratiquent n'est pas satisfaisant, et il ne s'agit pas uniquement d'affirmer une dissidence pour provoquer une perturbation. Aussi, le lien entre théâtre et *politics* ne peut faire l'économie d'une étude d'une analyse de la position sociologique et politique de ses praticiens et praticiennes.

Le sujet appelle également à s'intéresser à la constitution d'un ordre politique (*polity*), ou, en l'occurrence ici, à celle d'un *nouvel* ordre politique, réclamé, revendiqué, symbolique ou réel. Si l'on se rapporte à l'analyse du sociologue Youssef El Chazli, rappelant la faiblesse des milieux militants en Égypte avant 2011, et soulignant que ce sont les « "profanes" qui ont fait la Révolution<sup>33</sup> », et que l'on compare cela à l'augmentation spectaculaire du nombre de performances théâtrales à partir de 2011, peut-on envisager le théâtre comme un vecteur de politisation et comme moyen de mise en place d'un nouvel ordre? Ou encore, comme Augusto Boal qui envisageait le théâtre comme une « répétition » de la Révolution, la séance pourrait-elle devenir lieu d'expérimentation de nouvelles pratiques politique pour une Égypte à (re)construire?

Enfin, quel rôle le théâtre, en tant que mise en action performative de corps sur un plateau tout autant que représentation du monde, pourrait-il permettre la mise en œuvre d'un nouvel ordre politique, d'une communauté inventée, d'une citoyenneté à construire?

---

• 33 – EL CHAZLI Youssef, « Sur les sentiers de la révolution. Comment des Égyptiens "dépolitisés" sont-ils devenus révolutionnaires? », *Revue française de science politique*, vol. 62, n° 5, 2012, p. 843-865.

Interroger les liens entre théâtre et *politics* d'une part, et théâtre et *polity* d'autre part, c'est donc s'interroger sur le contenu formel et discursif des productions culturelles, et sur ce qu'elles peuvent produire, en regard de l'événement politique et de la rupture qu'il crée dans l'ordre politique existant. Quel rapport le théâtre égyptien a-t-il entretenu avec l'actualité et l'événement? Comment en a-t-il *parlé*? A-t-il seulement pu en faire un objet de représentation, à moins que les artistes n'aient cherché à l'inscrire dans cette actualité? Il s'agit donc là de faire la différence entre un théâtre qui se ferait en marge de l'événement, se positionnant en témoin de celui-ci pour rendre compte des transformations à l'œuvre; et un théâtre qui aurait prétention à s'inscrire au cœur de l'événement, un théâtre à vocation performative, qui chercherait, par le discours et par les dispositifs proposés, à être l'un des lieux où se jouent les nouveaux rapports de force politiques et sociaux.

Mais un troisième sens demande à être exploré, celui des politiques publiques (*policies*), soit des solutions proposées au niveau de l'État. Il s'agit donc de se demander comment, à l'épreuve de l'événement politique, les institutions et structures culturelles se transforment dans les différents secteurs du théâtre égyptien : public, privé et indépendant. Mais il semble également essentiel de s'interroger sur une possible pérennisation des expériences, structures, associations nées de la Révolution, et sur les potentiels écueils d'une institutionnalisation des structures révolutionnaires.

Ainsi, il s'agira tout autant de se demander *ce que le théâtre fait à la politique* ou produite de politique, que de se demander, à l'inverse et réciproquement, *ce que la politique fait au théâtre*, dans le cadre d'un événement révolutionnaire.

Les perspectives d'analyse seront donc à la fois esthétiques, politiques et sociologiques, pour interroger le théâtre de la Révolution égyptienne en prenant à la fois en compte ses dramaturgies, ses formes et dispositifs, la position de ses praticiens dans le champ social et politique, ainsi que le contexte discursif produit sur le théâtre avant, pendant, et après la Révolution.

### **Avant, pendant, après la Révolution : théâtres et politique en mouvement**

L'ampleur des perspectives d'approches, la densité du corpus ainsi que la complexité d'un événement politique révolutionnaire, tout autant que notre choix d'approche historique par le contexte, nous a conduit à adopter un plan chronologique en trois temps : avant, pendant et après la Révolution.

La première partie s'intéresse à l'état du théâtre et de la culture avant le déclenchement de l'épisode révolutionnaire. Il s'agit de montrer comment les transformations politiques, économiques et sociales ont façonné le paysage théâtral égyptien sous Moubarak. Il s'agit d'abord de mettre en lumière la synthèse moubarakienne entre

un théâtre au service de l'État et le modèle du théâtre privé, pour ensuite exposer l'émergence et les caractéristiques d'une scène indépendante, de sa richesse et de ses paradoxes. Ces éléments posés, nous pourrions nous intéresser aux changements qui s'opèrent dans la société et au théâtre dans la seconde moitié des années 2000.

La seconde partie s'attache à l'étude de la création théâtrale pendant la période révolutionnaire, en suivant une chronologie des événements, afin de témoigner d'un changement de paradigme chez les artistes, qui cherchent désormais à faire du théâtre un outil au cœur de la Révolution. Il s'agira de voir comment la pratique artistique et théâtrale se transforme à l'épreuve de l'événement, dans les rues puis dans les salles, puis d'étudier de nouveaux dispositifs émergeant et témoignant d'un art engagé et d'une politisation de l'esthétique.

La dernière partie traitera de la période qui succède à la reprise en main du pouvoir par les militaires, au cours de laquelle Abdel Fattah al-Sisi occupe le poste de vice-premier ministre puis de président de la République d'Égypte. Au cours de la période, les artistes sont confronté.es à un retour brutal à l'ordre prérévolutionnaire et à une reprise en main de la création par l'État. Privé.es de la liberté de parole et d'action qu'ils et elles avaient (brièvement) connue et de l'accès à l'espace public, leur art doit se transformer, passant d'un art militant à un art de résistance, voire de résilience.