

La revue étudiante de sciences
humaines et sociales consacrée
au monde arabe
n°03 — mars 2024

**Art et pouvoir
dans le monde
arabe**

03

Bidaya est une revue annuelle en sciences humaines et sociales, en accès libre en ligne, qui se veut un espace de publication inédit pour les étudiants et jeunes chercheurs travaillant sur le monde arabe.

Née d'une réflexion commune entre étudiants et chercheurs du CAREP Paris, Bidaya est un véritable projet transdisciplinaire visant à croiser les analyses et les regards sur le monde arabe.

numéro 3

Art et pouvoir dans le monde arabe



Tous droits réservés
© Bidaya / CAREP Paris
12, rue Raymond Aron 75013 Paris
ISSN 2968 – 4382
Publication en ligne : mars 2024
www.carep-paris.org/bidaya/

Comité scientifique

Responsable scientifique

Isabel RUCK

Membres permanents

Myriam ABABSA
Sonia DAYAN-HERZBRUN
Gaëlle GILLOT
Franck MERMIER
Clément STEUER
Leila SEURAT

Comité de rédaction

Responsable éditoriale

Racha ABAZIED

Membres permanents

Fadwa ABDEL MAWLLA
Sirine BELKHIRI
Lina BENCHEKOR
Yazid BENHADDA
Imane DURELLE
Abdelmounaim FANIDI
Nassima SAID
Joseph SAWAYA
Émilie PASQUIER

Ont contribué à ce numéro

Duarte AMARO
Dan SANAREN
Dorsa FARAJI
Mohamed Taha LAMARTI
Edgar PAYSANT
Maxendre BRUNET
Coline RENAUD-LEBRET
Noor SHIHADDEH
Gaëlle HEMEURY
Florian PERILLIER
Walid CHERQAOU
Côme PLOUVIER
Carla PARIS

Maquette

Estelle CHAUVARD

DOSSIER : ART ET POUVOIR DANS LE MONDE ARABE

- | | | |
|----|--|---|
| 05 | La coproduction politique de la musique : le cas du blues touareg et du hip-hop palestinien | Duarte AMARO, Dan SANAREN, Dorsa FARAJI, Mohamed Taha LAMARTI |
| 23 | Radicalisme musical et hip-hop binational : pour repenser la rencontre judéo-arabe en situation coloniale | Edgar PAYSANT |
| 39 | Les concerts français au Caire dans les années 1920 et 1930 : le rôle de l'Égypte dans la coproduction musicale | Maxendre BRUNET |
| 54 | Les nouveaux musées en Égypte, vitrine de l'État égyptien ? | Coline RENAUD-LEBRET |
| 70 | Narrer la politique au théâtre : les accords d'Oslo dans une pièce palestinienne | Noor SHIHADDEH |
| 79 | Être artiste femme dans l'espace public algérien | Gaëlle HEMEURY |
| 89 | Portfolio | Gaëlle HEMEURY |

VARIA

- | | | |
|-----|--|-------------------|
| 99 | Souveraineté et représentation diplomatique : le Maroc et la Tunisie en France au tournant des indépendances (1956) | Florian PERILLIER |
| 108 | Maroc : un podcast pour déconstruire les masculinités toxiques | Walid CHERQAQOUI |

LU, VU, ENTENDU

- | | | |
|-----|--|---------------|
| 114 | <i>Politiques de lutte contre la radicalisation</i> : recension de l'ouvrage dirigé par J. Galonnier, S. Lacroix et N. Marzouki | Côme PLOUVIER |
| 118 | <i>Les Lueurs d'Aden</i> : recension du film d'Amr Gamal | Carla PARIS |

dossier



Art et Pouvoir

dans
le monde
arabe

La coproduction politique de la musique

Les cas du blues touareg et du hip-hop palestinien

**DUARTE AMARO,
DAN SANAREN,
DORSA FARAJI,
MOHAMED TAHA LAMARTI**

Étudiants en master de Recherche en Science politique,
Sciences Po Paris, École de la Recherche¹

¹ Nous voudrions remercier Taoyu Chen, une partie intégrante de ce projet, et Amira Simon Larrea, qui nous ont accompagnés tout au long de nos investigations. Nous sommes par ailleurs reconnaissants à Juliette Galonnier (CERI - Sciences Po), qui a impulsé cette recherche à travers son cours à l'École de la Recherche de Sciences Po, et qui a suivi son évolution dès nos débuts timides. Enfin, nous sommes reconnaissants à toutes les personnes qui ont accepté de participer à ce travail.

Comment le contexte politique d'une musique et la conscience d'un public extérieur de ce même contexte façonnent-ils la production et la réception artistiques ? Nous examinons comment le hip-hop palestinien et le blues touareg sont reçus lorsqu'ils sont présentés à des publics qui ne vivent pas la même réalité que celle où la musique a été produite. Notre recherche compare deux styles musicaux construits et utilisés comme outils d'expression politique par des populations opprimées. Ces genres musicaux diffèrent néanmoins en fonction de la manière dont leurs contextes politiques sont compris. Basé sur une recherche empirique intégrant l'analyse des textes et des paroles, des entretiens et de l'observation participante, nos conclusions sont triples : les artistes considèrent leur musique comme politique à différents degrés ; il existe des obstacles contextuels à la compréhension de cette intentionnalité, de sorte que l'exposition au contexte politique façonne la manière dont le public perçoit la musique ; les artistes sont conscients de ces obstacles et adaptent leur production à la réaction du public étranger.

Introduction

Historiquement, les musiques dites « révolutionnaires » ont souvent bénéficié d'une diffusion internationale. *Hasta Siempre*, écrite par Carlos Pueblo en 1965 en l'honneur de Che Guevara, est devenue un classique musical pour les mouvements de gauche latino-américains¹ ; *Bella Ciao*, une chanson de résistance italienne, a

¹ Verushka Alvizuri, « Chevolución, Chesucristo: historia de un ícono en dos clichés », *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 98, 2012, p. 135-148.

connu un succès international grâce à sa diffusion dans l'industrie du divertissement, devenant un hymne de résistance universel de plus en plus déconnecté de son contexte d'origine². L'Afrique et le Moyen-Orient peuvent aussi témoigner d'une circulation similaire au niveau régional, des chansons panarabes³ aux hymnes panafricains de décolonisation⁴. Dans plusieurs cas, les artistes eux-mêmes sont devenus des figures majeures de la résistance : Fela Kuti et Miriam Makeba⁵ se sont opposés aux ordres établis sur l'ensemble du continent africain, tandis qu'Oum Kalthoum, la diva égyptienne, était considérée comme la « voix » des aspirations panarabes⁶.

Dans le monde arabe, l'art a joué un rôle central dans l'expression du mécontentement politique⁷, comme lors des Printemps arabes. Le rappeur tunisien El Général est devenu une star du jour au lendemain avec sa chanson *Rayyes El blad* (« Le Chef d'État »). Cette chanson a incité les Tunisiens à descendre dans la rue pour protester contre la corruption qui rongait le système de Ben Ali. La chanson a d'ailleurs dépassé les frontières de la Tunisie, devenant l'hymne des manifestations dans plusieurs pays du Maghreb. Les artistes ont rapidement été placés au premier plan des mouvements sociaux dans la région, et sont alors devenus des vrais porte-étendards d'une jeunesse rebelle⁸. Leur popularité n'est pas passée inaperçue aux yeux des forces politiques, qui reconnaissent leur capacité à mobiliser et à inspirer les masses. Ainsi, ils sont devenus la cible de la coercition gouvernementale, qui tentait de faire taire leurs voix.

2 Licia Bagini, « Bella Ciao : de chant national à chant international », *Studia Universitatis Petru Maior. Historia*, vol. 14, no 2, 2014, p. 31-44 ; Cesare Bermani, « Bella ciao: storia e fortuna di una canzone : dalla Resistenza italiana all'universalità delle resistenze », 2020, p. 1-92. Daniele Salerno et Marit van de Warenburg, « Bella ciao: A portable monument for transnational activism », *International Journal of Cultural Studies*, vol. 26, n° 2, 2023, p. 164-181.

3 Yves Gonzalez-Quijano, « Le rêve arabe en sons et en images. L'opérette de l'arabité populaire », *Vacarme*, vol. 82, n° 1, 2018, p. 119-128.

4 Ophélie Rillon, « Corps rebelles : la mode des jeunes urbains dans les années 1960-1970 au Mali », *Genèses*, vol. 81, no 4, 2010, p. 64-83; Hauke Dorsch, « "Indépendance Cha Cha": African Pop Music since the Independence Era », *Africa Spectrum*, vol. 45 no 3, 2010, p. 131-146.

5 Eesuola Olukayode Segun et Victor Ojakorotu, « Indigenised popular songs for oppositional political communication: Fela Kuti and Miriam Makeba in perspectives », *African Renaissance*, vol. 16, n° 1, 2019, p. 233-251 ; Uche T. Onyebadi et Lindani Mbunya-Memani, « Women and South Africa's Anti-Apartheid Struggle: Evaluating the Political Messages in the Music of Miriam Makeba », *Music as a Platform for Political Communication*, 2017, p. 31-51.

6 Zoé Carle, « Les étranges métamorphoses de la chanson arabe. D'Oum Kalthoum à Haifa Wehbe, la musique moyen-orientale, entre commerce et politique », *Revue du Crieur*, vol. 2, n° 2, 2015, p. 102-111.

7 Xavier Guignard, « Récréation, récréation, résistance. Quels rôles pour la dabké en Palestine ? », dans Laurent Bonnefoy (dir.), *Jeunesses arabes*, Paris, La Découverte, 2013, p. 172-181 ; Anahi Alviso-Marino, « Soutenir la mobilisation politique par l'image. Photographie contestataire au Yémen », *Participations*, vol. 7, n° 3, 2013, p. 47-71.

8 Dominique Cauet et Catherine Miller, « Du rock au Maroc. Quelle place dans la nouvelle scène urbaine casablancaise ? », dans Laurent Bonnefoy (dir.), *Jeunesses arabes*, Paris, La Découverte, 2013, p. 342-354.

Comment la production et la réception artistiques sont-elles donc façonnées par le contexte politique de la musique et par la connaissance qu'en a un public extérieur ? La capacité des productions musicales à voyager et la facilité avec laquelle elles traversent les frontières peuvent servir l'objectif potentiel de promouvoir l'engagement politique, même en dehors du contexte dans lequel la musique a été produite. Exposer les audiences à une performance d'une culture soumise à des tentatives systématiques d'effacement permet de reconquérir un espace public pour une communauté exclue et marginalisée. C'est ainsi qu'une forme musicale engagée peut promouvoir une culture de la résistance au-delà de son contexte d'origine.

Il existe par ailleurs une contradiction entre les récits de l'Etat sur les groupes sociaux subordonnés et leur réalité vécue. Cette contradiction transparaît dans la musique et façonne une forme de résistance face aux récits que le pouvoir tente de propager. Lisa Wedeen, dans ses recherches, examine les logiques idéologiques du texte artistique, et donc des paroles, ainsi que la position qu'il adopte et la manière dont il est reçu et diffusé dans ses processus de réitération et de transmission⁹. Le public joue dans ces processus un rôle essentiel, car il a le pouvoir de redonner un sens différent aux effets des pièces musicales. C'est cette démocratisation du processus artistique lorsque les musiciens se confrontent à un éventail plus large de publics qui nous intéresse dans cette étude.

Ainsi, certaines musiques semblent explicitement politiques ; elles mobilisent des messages anti-establishment, de protestation, et utilisent des marqueurs culturels et identitaires, tels que le folklore, pour porter les revendications d'un groupe particulier dans un contexte politique. Cependant, le caractère politique de la musique ne peut être réduit à un contenu explicite, car il est toujours le résultat d'une coproduction. Le message explicitement politique d'une chanson peut échapper à des auditeurs peu familiers avec son contexte, tout comme une musique ostensiblement apolitique peut acquérir une signification politique grâce à son utilisation dans un contexte particulier, par exemple, lors d'une manifestation. La coproduction, telle que nous l'entendons dans cet article, renvoie donc à un processus dialectique de reconnaissance et de remaniement entre les artistes et le public.

Sélection de cas

En examinant le blues touareg et le hip-hop palestinien, nous visons à comparer deux styles musicaux issus des milieux où la politique fait partie intégrante de la vie de ces sociétés, mais qui diffèrent grandement dans la mesure où les revendications sont connues et comprises à l'étranger. Dans les deux cas, un conflit historique a donné naissance à d'importants mouvements diasporiques, ainsi qu'à une quête

⁹ Lisa Wedeen, *Peripheral Visions: Publics, Power, and Performance in Yemen*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, p. 217.

de reconnaissance à l'international. Néanmoins, la cause palestinienne est bien mieux connue et représentée en Occident, ce qui se reflète par ailleurs dans la couverture médiatique des actualités. Alors que le Moyen-Orient est la région la plus représentée dans les rubriques de l'actualité étrangère, l'Afrique subsaharienne ne représente que 5,9 % de l'actualité mondiale¹⁰.

Cette différence nous permet de nous concentrer sur l'interaction entre la charge politique intentionnelle d'une œuvre d'art et la conscience de son contexte politique par son public. En termes idéaux-typiques, nous faisons la distinction entre la politisation et la conscience, en choisissant d'examiner deux genres où la politisation est élevée, mais où la conscience est faible dans un cas (blues touareg) et élevée dans l'autre (rap palestinien). Notre sélection de cas nous permet de décrire comment les artistes intègrent dans leur production musicale la familiarité de leur public avec leur contexte politique lorsqu'ils concrétisent leur statut d'artistes globaux.

Méthode

Notre méthodologie comporte trois volets : l'analyse des paroles de quinze chansons (dont des traductions originales), treize entretiens semi-directifs et l'observation de six concerts en Île-de-France.

Au cours de cette dernière, l'utilisation de la photographie et des vidéos s'est révélée particulièrement importante. Nous avons ainsi observé quelques concerts d'artistes palestiniens et touaregs. Un concert de hip-hop palestinien a par ailleurs eu lieu au même endroit qu'un concert de blues touareg, ce qui nous a permis de comparer non seulement l'ambiance, mais aussi l'appropriation de la salle avec des stands, ainsi que les interactions entre les membres de l'audience.

Nous avons ensuite mené des entretiens avec des artistes, des managers et des spectateurs de concerts. Cependant, la symétrie de la sélection des cas présente certaines limites. Du côté touareg, compte tenu de la plus grande professionnalisation de l'industrie¹¹, nous avons surtout interrogé des managers qui ont travaillé ou travaillent étroitement avec des artistes comme Bombino ou Tinariwen, des figures incontournables du blues touareg et de la *World Music*. Comme nous l'avons vu lors du concert de Tinariwen à Paris le 28 juin 2023, la salle était comble. Du côté

10 Scott R. Maier, « The world view(ed) through the English-speaking media lens: foreign news coverage steadfastly narrow and uniform », *The Journal of International Communication*, vol. 26, no 2, 2020, p. 155-170.

11 Par professionnalisation, nous voulons ici souligner les différences entre les deux scènes en termes de travail des artistes et de leur représentation par des labels étrangers. En effet, alors que les musiciens touaregs sont bien implantés sur la scène de la *World Music* et sont représentés par des labels principalement occidentaux, les rappeurs palestiniens, bien qu'ils soient de plus en plus associés à des labels nationaux et régionaux, s'appuient encore principalement sur l'autoreprésentation.

palestinien, nous avons parlé directement aux artistes, en ciblant particulièrement les musiciens qui vivent et se produisent en dehors de la Palestine. Parmi nos interlocuteurs, il y avait notamment Osloob qui est né et a grandi dans le camp de Burj al-Barajneh à Beyrouth, et vit actuellement à Paris, et Emsallam, lui né à Amman, et qui vit actuellement à Moscou.

Produire de la musique politique

La musique touareg telle qu'on la connaît aujourd'hui a émergé dans un contexte politique tumultueux au Sahel, où les populations touarègues, bénéficiant parfois d'exceptions pendant la période coloniale¹², ont été confrontées à des changements de régime et à la fragmentation du Sahel en plusieurs pays souverains¹³.

L'émergence de la musique touareg est donc liée aux dynamiques sociales, aux conflits et aux mouvements de populations. L'exode des Touaregs au Mali, résultant de la répression brutale de la rébellion Fellaga (1963-1964), a créé une nouvelle socialisation dans le contexte des camps de réfugiés, où la musique, déjà importante dans la société touareg¹⁴, était un pilier unificateur clé¹⁵. De la même manière, l'expérience des camps d'entraînement de la Légion islamique de Kadhafi a sans doute permis l'introduction de la guitare moderne dans la musique touareg traditionnelle¹⁶. Ces moments ont également coïncidé avec une « révolution » culturelle dans la société touareg, où de nouvelles élites ont progressivement commencé à contester l'hégémonie des chefs tribaux et des figures religieuses¹⁷, dans le but d'unifier le peuple touareg et de présenter une nouvelle identité touareg plus cohésive¹⁸.

S'inspirant de nombreuses influences, allant du rock au jazz, en passant par le blues, le terme de « musique touareg » est une dénomination large qui englobe toute musique créée par des musiciens s'identifiant à la population touareg. Néanmoins, selon Amico, elle est également devenue une étiquette construite par les musiciens, les maisons de disques et d'autres parties prenantes, « dans le circuit des musiques

12 Pierre Boilley, « 8. Les déchirures de la décolonisation », dans Pierre Boilley (dir.), *Les Touaregs Kel Adagh*, Paris, Karthala, 2012, p. 269-316.

13 Baz Lecocq, *Disputed Desert: Decolonization, Competing Nationalisms and Tuareg Rebellions in Mali*, Boston, Brill, 2010.

14 Dominique Casajus, *Gens de parole : Langage, poésie et politique en pays touareg*, Paris, La Découverte, 2002.

15 Marta Amico, *La fabrique d'une musique touarègue : un son du désert dans la World Music*, Paris, Éditions Karthala, 2020, p. 45.

16 Nadia Belalimat, « La guitare des inhuma : émergence, circulations et évolutions », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 6, N° 1-2, 2008, p. 95-112.

17 Baz Lecocq, *Disputed Desert*, op. cit., p. 228.

18 Baz Lecocq, « Unemployed Intellectuals in the Sahara: The Teshumara Nationalist Movement and the Revolutions in Tuareg Society », *International Review of Social History*, vol. 49, no S12, 2004, p. 87-109.

dites "du monde", "ethniques", "traditionnelles", ou de "World Music"¹⁹ ». Ce label s'appuie fortement sur l'identité ethnique des artistes, ainsi que sur « l'authenticité » de leur musique, bien qu'il s'agisse d'une « tradition inventée pour la scène²⁰ ». Il est donc essentiel de souligner la diversité de la musique touareg : des groupes comme Tinariwen et Tartit, considérés comme les plus traditionnels, sont radicalement différents des virtuoses de la guitare comme Bombino ou Mdou Moctar, de la nouvelle vague portée par Kel Assouf et Imarhan, ou encore du psychédélique Téklémek. La musique touareg, telle qu'elle est présente sur la scène internationale, est donc difficile à définir en dehors des liens ethniques, linguistiques et territoriaux qu'elle entretient avec la culture touareg et l'espace saharo-sahélien²¹. Comme nous le verrons, à l'intérieur de ces différentes catégories, le contenu politique est exprimé avec différents niveaux ou degrés d'immédiateté.

En Palestine, l'évolution de la production musicale a suivi de près la trajectoire de la lutte pour la libération. Dans les années 1950 et au début des années 1960, les chansons soutenaient ardemment la cause de la Palestine, reflétant la force des mouvements nassériste et panarabe. Toutefois, l'après-1967 a été marqué par un plus grand pessimisme, quoique mêlé d'espoir grâce à l'émergence de mouvements de guérilla²². Depuis 1998, on assiste à un regain d'enthousiasme pour les chansons consacrées à la Palestine, accompagné de profonds changements dans les paroles, les tempos et les genres. Ces compositions musicales s'inspirent de divers genres littéraires et artistiques, notamment la poésie, les romans, les peintures, les films et les pièces de théâtre²³.

Compte tenu des complexités de la situation palestinienne, le rap est apparu comme un outil politique polyvalent et puissant, servant de « tribune pour la dénonciation des problèmes du quotidien comme pour la promotion de la "cause"²⁴ ». La jeunesse palestinienne s'est particulièrement approprié le rap, qui constitue non seulement une forme distinctive d'expression générationnelle²⁵, mais qui permet également de transcender les frontières²⁶. La jeunesse de la région a trouvé dans ce genre musical des moyens uniques pour exprimer son engagement et ses aspirations notamment en faisant sienne la lutte du peuple palestinien.

19 Marta Amico, *La fabrique d'une musique touarègue*, op. cit., p. 15.

20 *Ibidem*, p. 43.

21 John Connell et Chris Gibson, « World music: deterritorializing place and identity », *Progress in Human Geography*, vol. 28, no 3, 2004, p. 342-361.

22 David A. McDonald, « My Voice Is My Weapon: Music, Nationalism and the Poetics of Palestinian Resistance », *Duke University Press*, n°1, 2013 ; Joseph Massad, « Liberating Songs: Palestine Put to Music », *Journal of Palestine Studies*, vol. 32, no 3, 2003, p. 21-38.

23 Nili Belkind, *Music in Conflict: Palestine, Israel, and the Politics of Aesthetic Production*, Ph.D Thesis, New York, Columbia University, 2014, p. 411.

24 Nicolas Puig, « "Bienvenue dans les camps !" : L'émergence d'un rap palestinien au Liban : une nouvelle chanson sociale et politique » ; Franck Mermier (ed.). « Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient », *Presses de l'Ifpo*, 2009, p. 148-165.

25 Nicolas Puig, « "L'instinct du rap". Le rap palestinien, contenus politiques et explorations artistiques », dans Laurent Bonnefoy (dir.), *Jeunesses arabes*, Paris, La Découverte, 2013 p. 337-341.

26 Charles W. Anderson, « Youth, the "Arab Spring", and Social Movements », *Review of Middle East Studies*, vol. 47, n° 2, 2013, p. 150-156.

Intentionnalité et contenu

L'influence du contexte sociopolitique des artistes sur leur musique est essentielle. Les barrières linguistiques constituent certes un frein à la compréhension de toute la dimension politique de ces musiques à l'étranger, néanmoins, les paroles sont souvent explicitement politiques, et parfois intensément violentes. Bien que le caractère politique de la musique soit le produit d'une interaction entre l'artiste et le public (coproduction), les intentions initiales exprimées par l'artiste méritent d'être étudiées. Cela peut se faire par le biais des paroles, des motifs musicaux ou des tenues vestimentaires, entre autres, et c'est ce que nous appelons l'intentionnalité.

Les artistes touaregs évoquent les souffrances de leur peuple en rappelant les moments clés du conflit et en réaffirmant leurs objectifs (la destruction de leurs adversaires, comme le gouvernement malien, ou l'obtention de l'autonomie et de l'indépendance). Les Tinariwen, par exemple, chantent dans *Chatma* :

***Pour les animaux brûlés et tous les vieux tués
Aux portes de Kidal, il faut se rassembler
Et se battre
Si forts que vous soyez
Dans votre feu vous brûlerez²⁷***

Dans d'autres morceaux, ils chantent que « soixante-trois est passé mais reviendra », une référence au soulèvement touareg de 1963, ou, sur un ton plus pessimiste, ils décrivent comment « la joie nous a abandonnés » maintenant que « les camps ont tous fui » et que « l'on peut lire l'amertume sur les visages des innocents ». Les Tamikrest parlent eux aussi à la fois de leur sort (« pendant des années et des années, ce peuple a subi une domination sauvage ») et de leurs aspirations (« nous marcherons dans l'Azawad » ; « notre seul but est l'indépendance²⁸ »).

Des thèmes similaires apparaissent dans les chansons de rap palestiniennes. Osloob mentionne les camps de réfugiés palestiniens, comme Burj al-Barajneh, au Liban, où il a grandi : l'une de ses œuvres avec son groupe Katiba 5 s'intitule précisément *Ahlâ fik bi-l-mukhayamât* (« Bienvenue dans les camps²⁹ »). Shadia Mansour combine une évocation du calvaire des Palestiniens (« Que veux-tu que nous t'offrions / du sang arabe ou des larmes de nos yeux ? ») avec des affirmations d'indépendance culturelle et politique. Elle chante :

27 Marta Amico, « La fabrique d'une musique touarègue : analyse comparée, du Sahara à la World Music », *L'Homme*, vol. 227-228, n° 3-4, 2018, p. 179-208.

28 Tinariwen, *Soixante-Trois*, dans « Aman Iman », Emma Productions, 2007 ; Tinariwen, *Ténéré Taqqal*, dans « Elwan », Wedge/PIAS, 2017 ; Tamikrest, *As Sastnan Hidjan*, dans « Tamotaït », Glitterbeat, 2020 ; Tamikrest, *Toumast anlet et Tisnant an Chatma* dans « Chatma », Glitterbeat, 2013.

29 Katiba 5, *Ahlâ fik bi-l-mukhayamât* [Bienvenue dans les camps] dans « Ahlâ fik bi-l-mukhayamât », autoproduction, Beyrouth, Liban, 2007.

***Ils veulent notre culture,
Ils veulent notre dignité,
Ils veulent tout ce que nous avons,
Non, nous n'allons pas arrêter d'attirer l'attention sur ça,
non nous ne vous remercions pas³⁰***

Au-delà des paroles, la composition d'un album ou d'un répertoire de concert a également une charge politique. Le manager de Bombino nous a expliqué que les décisions concernant la chanson à inclure dans un album ou la chanson à jouer à un moment donné sont « très influencées par la manière dont il se perçoit [...] en tant qu'ambassadeur du peuple touareg », même si chaque chanson est généralement écrite de manière assez spontanée³¹.

Le genre musical lui-même est une forme d'expression politique. Osloob nous a expliqué que son adoption du hip-hop reflétait une opposition au chant coranique, prédominant à l'époque. Lorsqu'un ami d'origine canadienne lui a fait découvrir le Wu-Tang Clan³², Osloob a raconté qu'il avait « écouté ça comme, putain, comme, c'est tellement beau », et qu'il avait commencé à y réfléchir :

***J'essayais de trouver quelque chose qui corresponde à
notre musique traditionnelle. Et finalement, je l'ai trouvée
- c'est une musique de résistance. [...] Ces gens nous
ressemblent. Ils ont des luttes similaires. Nous avons
donc pensé que nous pouvions faire quelque chose de
proche de ces gens³³.***

Les vêtements, l'image générale et la mise en scène des artistes lorsqu'ils se produisent véhiculent également des messages d'appartenance, d'affiliation et de soutien. Bombino et son groupe, par exemple, jouent toujours en tenue traditionnelle complète car « lorsqu'il [Bombino] présente la musique touareg, il veut attirer l'attention des gens par ce qu'il porte autant que par la musique elle-même³⁴ ». Le port de vêtements traditionnels est un autre aspect du rôle d'ambassadeur assumé par les musiciens touaregs. Omar Adam Goumour, du trio EZZA, considère qu'il est impossible de ne pas jouer en tenue traditionnelle, étant donné la fierté qu'il éprouve pour son identité³⁵. Pour les Tinariwen aussi, jouer dans leurs robes traditionnelles,

30 Shadia Mansour, *Al Kufiya Arabiya* [The Kuffiyeh is Arab], 2011.

31 Entretien avec Eric Herman, fondateur de Modiba Productions, en ligne, 7 mars 2023. Traduction des auteurs.

32 Wu-Tang Clan est un groupe de hip-hop américain formé en 1992, originaire de New York.

33 Entretien avec Osloob, musicien palestinien, Seine-Saint-Denis, 8 avril 2023. Traduction des auteurs.

34 Entretien avec Eric Herman, fondateur de Modiba Productions, en ligne, 7 mars 2023. Traduction des auteurs.

35 Entretien avec Valentine Salazard, étudiante doctorale en ethnomusicologie à l'EHESS et à l'Université de Grenade, Paris, 12 mai 2023.

« c'est une fierté pour eux³⁶ », comme nous avons pu le constater de visu lors de leur concert à Paris (figure 1).

Il en va de même pour le hip-hop palestinien. Lors du concert de Ciné-Palestine, Osloob portait un sweat à capuche en soutien au festival, comme ceux vendus sur un stand de merchandising à l'entrée. Il avait également quelques autocollants bien visibles sur son ordinateur portable (figure 2) : entre autres, on peut voir un autocollant étiqueté *muqāwama* (« résistance »), et un autre disant « Libérez Georges Abdallah », un membre important du Front populaire de libération de la Palestine (FPLP)³⁷.

Il convient toutefois de souligner que tous les artistes ne font pas preuve du même esprit politique dans leur production musicale, même s'ils proviennent de contextes politiques similaires.

L'intentionnalité politique n'est pas seulement une question de contexte ou de position par rapport aux relations de

position par rapport aux relations de pouvoir en présence ; car les facteurs individuels et idiosyncrasiques jouent également un rôle important. Par exemple, il existe des différences entre les artistes d'un même genre musical en ce qui concerne leur position à l'égard d'Israël, y compris sur l'idée de s'y produire. Alors que le manager de Tinariwen a déclaré que le groupe ne jouerait jamais en Israël en raison de son soutien à la Palestine³⁸, Bombino s'est produit à Tel Aviv en mai 2023. Son manager nous a dit qu'il ne jouait pas pour soutenir le gouvernement mais « pour les gens », dans le but de « faire découvrir [sa] musique et [sa] culture³⁹ ». De même, Emsallam s'est également produit en Israël, comme il nous l'a expliqué :



Figure 1 : Tinariwen à la Salle Pleyel, Paris, 28/06/2023, photo prise par les auteurs.



Figure 2 : Osloob à l'Alimentation Générale, Paris, 25/03/2023, photo prise par les auteurs.

36 Entretien avec Patrick Votan et François Gravouil, respectivement fondateur et collaborateur à Wedge, en ligne, 23 mars 2023.

37 Georges Ibrahim Abdallah est un militant communiste libanais. Considéré comme le chef de la Fraction armée révolutionnaire libanaise (FARL) en France, il est emprisonné en 1984 et condamné en 1986.

38 Entretien avec Patrick Votan et François Gravouil, *op. cit.*

39 Entretien avec Eric Herman, *op. cit.*

[...] si vous acceptez le fait que vous avez perdu la guerre et que vous êtes un Palestinien, que pouvez-vous faire ? Je veux visiter [la Palestine]. C'était donc ça la performance. [...] Et ça a été une catastrophe parce que j'y suis allé, j'ai eu un gros contre-coup du mouvement BDS⁴⁰, et c'était fou, à juste titre, parce que j'ai brisé un tabou selon lequel un Palestinien ou un Arabe ne devrait pas se produire en Israël. Mais en ce qui me concerne, je suis un Palestinien et je veux me rendre sur cette terre, et si c'est le seul moyen pour moi d'y aller, j'accepte. Qui que ce soit qui me le donne, si ce sont les autorités israéliennes qui me le donnent ou non, je vais saisir cette chance. Je vais saisir cette chance et je vais me produire devant mon peuple, pour mon peuple, dans mon pays, et je ne m'en soucierai pas. Mais ça m'a valu un énorme revers. Et ça me blesse encore aujourd'hui. Et ça a détruit ma carrière à un moment donné⁴¹.

Diffusion internationale, survie de la musique et déconnexion locale

La diffusion de la musique touareg et du hip-hop palestinien sur la scène internationale est fortement liée à l'acte de se déplacer. Comme indiqué précédemment, la musique touareg elle-même est née dans un contexte de déplacement ou de migration vers les pays voisins, ce qui fait également partie intégrante de l'expérience palestinienne. Ainsi, le premier groupe touareg « traditionnel » à s'être produit en Europe en 1995, Tartit, a été créé à l'origine dans un camp de réfugiés au Burkina Faso⁴². De même, les activités musicales d'Osloob ont débuté dans le camp de Burj al-Barajneh, où il a grandi.

Néanmoins, si les expériences d'exil et de déplacement ont fortement contribué à leur musique, il est important de souligner que plusieurs artistes ont déménagé pour des raisons personnelles, notamment la volonté de développer leur carrière musicale. Le déménagement d'Osloob en France, bien que n'étant pas intentionnel à l'origine, a complètement changé sa musique et ses projets artistiques. Le fondateur de Kel Assouf, Anana Harouna, s'est installé en Belgique en 2006, où il a poursuivi ses études tout en créant de la musique. La conquête de nouveaux publics, notamment en Europe, est pour ces musiciens « une question de survie⁴³ » s'ils

40 Le mouvement Boycott, Désinvestissement, Sanctions (BDS) est une coalition d'organisations de la société civile visant à promouvoir le boycott d'Israël et la reconnaissance de la Palestine sur la scène internationale. Ils encouragent le boycott dans tous les domaines, y compris économique, académique et culturel.

41 Entretien avec Emsallam, *op. cit.*

42 Marta Amico, « La fabrique d'une musique touarègue », *op. cit.*, p. 43-46.

43 *Ibidem*, p. 12.

veulent continuer à rester engagés dans leur art, car la scène musicale internationale leur offre de nouvelles chances. Citée par Amico, Fadimata Walet Oumar de Tartit souligne le manque d'opportunités pour les musiciens professionnels au Sahel, la musique étant avant tout une forme traditionnelle de socialisation :

Tout le monde fait de la musique chez nous, il n'y a pas de musiciens, ou mieux, on est tous musiciens. On se met en cercle en plein air dans le campement pour faire la fête, les femmes jouent le tindé, les hommes sont là aussi, la fille qui a la plus belle voix est appelée à chanter, puis on lui répond en chœur, on danse, on bat des mains, les hommes tournent avec leurs chameaux et on continue jusqu'à ce qu'on soit fatigué⁴⁴.

Lorsqu'ils créent des œuvres fondées sur l'identité, les artistes doivent trouver cet équilibre délicat entre différentes sphères : la sphère internationale et la sphère locale/communautaire. Certains artistes, comme Bombino et Osloob, se considèrent comme des ambassadeurs de leur cause. Comme l'a souligné son manager, Bombino reste attaché à sa communauté locale et utilise sa carrière internationale pour renforcer cette relation :

Il se produit beaucoup chez lui, soit [...] lors de ces concerts publics, soit [...] lors de mariages et de baptêmes de bébés [...] c'est un peu comme ça que les musiciens gagnent leur vie, là-bas [...] Bombino, même s'il est une star internationale et qu'il gagne sa vie en dehors du Niger en faisant des tournées dans le monde entier, il est encore souvent en train de jongler avec différentes choses à la maison et de jouer avec les choses. Et pas seulement au Niger, mais aussi au Bénin, au Mali, en Algérie ou en Libye⁴⁵.

D'autre part, Osloob est passé d'une communauté locale, celle des « camps », à un rôle axé sur la sensibilisation à plus grande échelle. Réfléchissant à cette transition, il confie :

Je devais changer mon discours. Parce que [...] le discours qui fonctionne dans le camp ou au Liban ne fonctionne pas ici. Ils ne comprendront pas exactement si je suis un peu agressif ici, ils le verront d'une manière différente⁴⁶.

44 *Ibidem*, p. 48.

45 Entretien avec Eric Herman, *op. cit.*

46 Entretien avec Osloob, *op.cit.*

Pour les artistes palestiniens, maintenir un lien avec leur patrie peut s'avérer difficile, Osloob décrivant cette situation comme un état de veille : « Nous sommes une grande partie de la cause palestinienne, mais personne ne parle des réfugiés [...] Nous sommes vraiment dans une situation d'attente. Nous attendons quelque chose que nous ne connaissons pas⁴⁷ ». Ils s'identifient fortement à leurs racines et l'expriment dans leur musique, même s'ils se produisent de plus en plus devant un public international, ce qui représente à la fois des opportunités et des menaces sur le plan politique. L'entrée sur les marchés étrangers offre des avantages commerciaux et permet aux artistes politiquement engagés de sensibiliser le public à leur cause. Cependant, il peut y avoir un décalage entre l'intention de l'artiste et la perception du public. Par exemple, le public international peut projeter sa propre compréhension politique sur la musique en fonction des origines et du milieu de l'artiste, ce qui conduit à des interprétations erronées.

Ce phénomène a été évoqué dans les entretiens avec les participants et les artistes. Osloob, par exemple, a raconté un incident au cours duquel le directeur d'un festival parisien a mal compris le sens du titre de sa chanson, confondant *ahla* (bienvenue) avec *Allah* (Dieu) : « J'ai une chanson qui s'appelle *Ahlâ fik bi-l-mukhayamât* (« Bienvenue mon frère, dans les camps ») [...] Le directeur du festival est venu me voir en me demandant "pourquoi tu dis beaucoup Allah ?" et je n'ai pas compris au début⁴⁸ ».

L'internationalisation du travail des artistes implique des efforts tels que la traduction des chansons et des messages clés ou l'exploration de nouvelles collaborations et de nouveaux genres. Tinariwen et Bombino ont intégré leur musique à de nouveaux publics, et Osloob a cherché des collaborations en France pour transmettre efficacement ses messages.

Les artistes doivent naviguer entre les complexités de la communication et de la perception, en essayant de trouver un équilibre entre leurs intentions originales et les interprétations de leurs œuvres par un public mondial de plus en plus diversifié. Néanmoins, leur dévouement à la sensibilisation à leurs causes et à leurs communautés reste inébranlable, et ils continuent d'élargir leurs horizons artistiques à la recherche d'une expression personnelle. On peut penser à la participation de Bombino à la chanson *La Sombra* de Residente, où l'artiste portoricain, l'un des plus influents d'Amérique latine, se penche sur la situation au Sahel⁴⁹. De même, Osloob multiplie les collaborations :

Je préfère travailler avec beaucoup de rappeurs, de musiciens et de chanteurs, et je préfère mettre toute mon énergie dans la musique plutôt que dans les individus. Je

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Felix Contreras, « Residente's Favorite Protest Songs », *NPR*, le 17 juillet 2020. [URL] : (consulté le 14 septembre 2023).

*n'aime pas mettre mon image devant un grand nombre de personnes [...] J'ai cessé d'être aussi critique. Et c'est pourquoi j'ai créé cette façon d'écrire, comme une sorte de narration*⁵⁰.

La coproduction de musique politique : du *feedback* au nouvel art

Le contenu politique présenté par plusieurs artistes touaregs et palestiniens fait souvent partie intégrante de l'image et de la performance qu'ils proposent. Ces deux composantes (contenu et image) constituent des expériences uniques et leur offrent la possibilité de se présenter comme différents des autres. Pour attirer le public, plusieurs artistes s'appuient alors sur ce contenu et cette image politique. La perception de Tinariwen qui « ont troqué leurs kalash contre les guitares » est un exemple clé de ce type de narration⁵¹. Andy Morgan, manager de Tinariwen jusqu'en 2009, a écrit sur son site web :

*En l'absence de journaux, de magazines, de stations de radio ou de télévision en langue tamashek, les chansons de Tinariwen ont porté le message d'espoir, de lutte, de douleur, d'exil et de nostalgie au peuple tamashek. (...) Comme presque tous les Européens et les Nord-Américains, j'ai d'abord été ébloui par ces histoires de « vraie » rébellion et j'avoue que j'y ai accordé trop d'importance lorsque nous avons commencé à promouvoir Tinariwen en Europe*⁵².

Pendant longtemps, c'est principalement l'image de musiciens rebelles qui a été véhiculée : Le *Guardian* parlait d'artistes « avec des kalachnikovs à la main et des guitares attachées dans le dos⁵³ », Reuters de « poètes-guerriers⁵⁴ » et le *New York Times* de « nomades musicaux⁵⁵ ». D'autres artistes, comme Mdou Moctar, ont explicitement adopté ces images, y compris dans les titres et les descriptions de leurs albums. Son album *Afrique Victime*, sorti en 2021, est décrit sur son *Bandcamp*

50 Entretien avec Osloob, *op. cit.*

51 Entretien avec Patrick Votan et François Gravouil, *op. cit.*

52 Andy Morgan, « TINARIWEN - Sons of the desert », février 2007, [URL] (consulté le 14 septembre 2023).

53 Tim Cumming, « Sandblasters », *The Guardian*, le 8 janvier 2004, [URL], (consulté le 14 septembre 2023).

54 Nick Tattersall, « From rebels to rock stars, desert nomads tour Europe », *Reuters*, le 12 février 2007, [URL], (consulté le 14 septembre 2023).

55 Larry Rohter, « Musical Nomads, Escaping Political Upheaval », *The New York Times*, le 30 juillet 2013, [URL], (consulté le 14 septembre 2023).

comme « des méditations poétiques sur l'amour, la religion, les droits des femmes, l'inégalité et l'exploitation de l'Afrique de l'Ouest par les puissances coloniales⁵⁶ ».

S'appuyant sur son travail avec les Touaregs⁵⁷, Pierre Peraldi-Mittelette soutient que les récits qui incluent une notion d'« étrangeté » et qui s'appuient sur des stéréotypes populaires, sont utilisés par la diaspora⁵⁸ :

L'enjeu, la question de la communication, l'idée du sentiment d'exil pour les Touaregs, c'est à la fois de pouvoir dire qui ils sont, mais surtout, pouvoir attirer l'attention des gens. Ils sont obligés de jouer sur les stéréotypes qui les construisent en fait. Et alors ils le font de manière plus ou moins consciente mais comme un peu tout le monde⁵⁹.

La carrière artistique d'Osloob a également été constamment influencée par la façon dont son public le percevait. Avec la Katiba 5, alors qu'il se trouvait au Liban, il s'est fortement impliqué dans la politique du camp :

Nous nous voyions comme les porte-parole du camp, comme, vous savez, les leaders lorsque nous parlons de la Palestine et des réfugiés. C'était notre image. (...) Nous parlons des tabous de la communauté palestinienne. Nous parlons de Yasser Arafat. C'est un tabou. D'accord, non, nous parlons de l'OLP [Organisation de libération de la Palestine]. Nous parlons de ce qui se passe en Palestine, parce que je n'accepte même pas l'Autorité palestinienne en Palestine, tout comme je n'accepte pas Israël⁶⁰.

Mais son approche s'est étendue en France, où il a été perçu non seulement comme un Palestinien issu d'un camp libanais, mais plus largement comme un Arabe, avec de nouveaux stéréotypes qui lui sont attachés, ainsi que de nouveaux enjeux politiques :

Je suis Arabe ici en France. Donc, c'est vraiment parfois pas grave [d'être] Palestinien, Algérien. (...) Ici, je me suis rendu compte qu'il fallait que je défende l'islam et Mahomet, le prophète. Pourquoi ? Parce que parfois, les gens vous poussent dans vos retranchements parce que vous suivez cette religion. Et cette chose, elle vous pousse encore plus⁶¹.

⁵⁶ Mdou Moctar, « Afrique Victime », *Bandcamp*, le 21 mai 2021, [URL], (consulté le 14 septembre 2023).

⁵⁷ Pierre Peraldi-Mittelette, *Les Touaregs d'Europe et leurs « amis » : diffusion et réception d'une cause saharienne mythifiée*, Thèse de doctorat, Paris 10, 2019 ; Pierre Peraldi-Mittelette, « Touaregs 2.0 », *Netcom, Réseaux, communication et territoires*, n° 32-34, 2018, p. 331-346.

⁵⁸ Susan J. Rasmussen, « A Temporary Diaspora: Contested Cultural Representations in Tuareg International Musical Performance », *Anthropological Quarterly*, vol.78, n° 4, 2005, p. 793-826.

⁵⁹ Entretien avec Pierre Peraldi-Mittelette, anthropologue, en ligne, le 31 mars 2023.

⁶⁰ Entretien avec Osloob, *op.cit.*

⁶¹ *Ibidem*.

D'autres sont plus nuancés dans la manière dont ils intègrent la politique dans leur musique. Les Tinariwen, par exemple, ont changé de cap en ce qui concerne leur image publique de rebelles engagés. Les artistes eux-mêmes en avaient « un peu marre qu'on leur parle toujours de la même chose », se lassant du lien persistant entre musique touareg et résistance. Leur nouvelle direction a cherché à remodeler leur stratégie. Des éléments tels que le désert, les traditions culturelles, la langue tamashek et les vêtements distinctifs ont depuis lors pris une place centrale dans leurs efforts pour redéfinir le récit entourant la musique de Tinariwen, dans le but de mettre en évidence les multiples facettes de la culture touareg et de dissiper l'idée qu'elle est uniquement liée à un conflit politique⁶². En essayant de véhiculer d'autres messages que celui de la résistance, certains groupes de musique touareg « dépolitisent » leur image, ce qui est moins le cas du rap palestinien.

Comme l'explique Emsallam, « dans toute conversation normale, si vous êtes en Jordanie, vous finirez par parler de religion, de politique, peu importe comment vous essayez de l'éviter ». Il a pris soin d'ajouter qu'il a « toujours refusé d'être étiqueté comme un artiste politisé ». Il a critiqué les « grimpeurs », ces personnes qui « essaient d'atteindre une certaine classe de réussite en grimpant sur la souffrance des autres », nous disant que « je ne voulais pas être l'une de ces personnes qui, à chaque fois que Gaza est bombardée, sort une chanson, ou que l'Irak se fait baiser, je sors une chanson ou quelque chose du genre, juste pour rester dans la tendance⁶³ ».

Même si l'on ne peut « séparer la politique de la musique », Emsallam a simplement « décidé de se concentrer sur d'autres choses à un moment donné⁶⁴ ». Dans son approche politique de la musique, il fait clairement écho à la théorie d'Adorno sur l'esthétique et l'asocialité de l'art. Une œuvre d'art ne peut jamais être perçue comme « strictement esthétique⁶⁵ ». Pourtant, le caractère social de l'art n'est jamais immédiatement social ; au contraire, « le social dans l'art est son mouvement immanent contre la société, et non ses opinions manifestes⁶⁶ ».

Je ne parlerais jamais de la Palestine dans une chanson, parce que je l'aime tellement. C'est parce que je m'opposais à cette attitude qui consiste à dire que pour réussir en tant que rappeur, à l'époque, il faut parler de politique. Et ce n'était pas du tout mon approche de la musique⁶⁷.

La charge politique de la musique n'est pas intrinsèque, elle ne résulte que de son contenu objectif ou de l'intention originelle de ses créateurs. Elle est produite au fur

62 Entretien avec Patrick Votan et François Gravouil, *op. cit.*

63 Entretien avec Emsallam, *op. cit.*

64 *Ibidem*.

65 Theodor W. Adorno, « Aesthetic Theory », 1997, *Continuum*, p. 6.

66 *Ibidem*, p. 227

67 *Ibidem*. Emsallam fait ici référence à sa chanson "Sababa", sortie en 2014.

et à mesure qu'elle est jouée et entendue, et change souvent lorsqu'elle voyage de son lieu de naissance à des scènes étrangères. Il ne s'agit pas nécessairement d'une fausse représentation de la charge politique de la musique, puisqu'elle ne naît qu'à l'issue d'une co-production extensive.

Nous avons observé que l'intentionnalité peut également être imposée à la musique par le public. Chris Eckman, cofondateur de Glitterbeat et producteur ayant travaillé avec plusieurs groupes touaregs, a également souligné leur rôle dans l'évolution de la conscience sociale :

En 2011 et 2012, la politique est devenue très claire parce que les sables - vous savez, sans vouloir utiliser un mauvais cliché, mais les sables se mouvaient dans cette région sur le plan politique. On avait le sentiment que l'idée de l'Azawad⁶⁸ n'était pas vraiment [...] possible, mais on en parlait de plus en plus [...] au printemps 2013, le Sahel était en feu, et cela a changé la conscience des gens sur ce qui se passait avec l'aspect politique de la musique et ainsi de suite⁶⁹.

Les attentes en matière de contenu politique sont projetées sur la performance de l'artiste et promues par le public, créant ainsi un sentiment d'intentionnalité indépendant de celui de l'artiste.

La puissance des productions musicales dans le contexte du hip-hop palestinien et du blues touareg peut être comprise sous deux angles. Premièrement, c'est la tentative de changer la conscience sociale du public qui a été observée comme un objectif partagé par les artistes à différentes étapes de leur carrière. Ce changement de conscience sociale reste donc une étape nécessaire pour que les productions musicales interviennent en politique et contribuent à la communication de la résistance à travers la musique dans ces deux études de cas. Deuxièmement, l'intentionnalité politique peut être revendiquée par les artistes, ou imposée par les interactions avec le public, ces dernières pouvant potentiellement influencer les œuvres. Le pouvoir des productions musicales repose donc sur leurs interactions avec le public. Car ces productions n'existent pas dans le vide contextuel. Les réalités vécues dans des groupes sociaux subordonnés au pouvoir étatique résonnent souvent parmi d'autres groupes sociaux, qui peuvent alors associer un motif politique à ces productions musicales. Cependant, lorsque la musique voyage au-delà de son lieu d'origine, elle est exposée à un autre niveau de politisation internationale, ou de dépolitisation dans le cas du blues touareg.

68 En langue tamasheq, l'Azawad est le territoire du Nord du Mali qui fait l'objet de revendications d'indépendance des groupes à majorité touarègue, comme le Mouvement national de libération de l'Azawad (MNLA).

69 Entretien avec Chris Eckman, producteur et co-fondateur de Glitterbeat, en ligne, 28 juillet 2023. Traduction des auteurs.

Conclusion

Cet article a examiné de quelle façon le contexte politique de la musique et la compréhension du contexte par un public extérieur façonnent la production artistique et la réception. La capacité de la musique politique à voyager et à provoquer l'engagement dans la situation qu'elle souhaite dénoncer en dehors de son contexte d'origine nécessite un certain degré de partage, ou plutôt suppose l'existence de compréhensions contextuelles communes. Pour les deux genres (le blues touareg et le hip-hop palestinien) qui diffèrent par le degré de connaissance de leur contexte politique original à l'étranger, nous avons examiné comment cette connaissance contextuelle affecte la production musicale.

Les deux genres abordés ici sont profondément politiques : les paroles rappellent des griefs et réaffirment des revendications, la composition d'un album ou d'un répertoire de concert est affectée par le contexte politique, les vêtements portés par les musiciens témoignent de leur identité politique, et le genre lui-même exprime une position politique. Néanmoins, il y a des nuances dans la façon dont ces artistes, tout en étant également conscients de leur rôle d'ambassadeurs de leur cause, l'articulent – ces différences sont fortement visibles quand on considère, par exemple, le fait qu'un artiste soit prêt à jouer en Israël ou non.

Même si les artistes se déplacent pour de multiples raisons, y compris simplement pour faire avancer leur carrière musicale, ces genres sont souvent confrontés à des épisodes de déplacement, voire à des exodes communautaires/diasporiques importants, ce qui les oblige à trouver un équilibre, parfois difficile, entre leur activité internationale et leur implication locale/communautaire. Si entrer sur les marchés internationaux est à la fois commercialement avantageux et essentiel pour sensibiliser à l'étranger, il n'en demeure pas moins que cela constitue une menace pour le maintien du lien avec la patrie et creuse un fossé entre l'intentionnalité politique de l'œuvre et son appréciation par le public. Parfois, l'absence d'une conscience du contexte, les barrières linguistiques et les stéréotypes réduisent l'efficacité de la musique en tant qu'outil politique en dehors de son contexte d'origine, malgré son intention ou son contenu politique objectif.

La charge politique de la musique dépend donc crucialement de l'interaction entre l'artiste et le public. La prise de conscience de cette interaction affecte à son tour la façon dont les musiciens se présentent, tantôt comme des rebelles, tantôt comme des artistes politiques, et parfois même en évitant une telle caractérisation et en soulignant d'autres aspects moins explicitement politiques de leur musique. Quel que soit l'accueil du public, les professionnels de la musique (qu'il s'agisse d'artistes, de managers ou de producteurs) estiment qu'il existe des obstacles importants qui entravent la capacité de la musique politique à voyager, bien que l'expansion sur les marchés de l'Occident soit toujours considérée comme souhaitable, et qu'ils voient donc le public comme un coproducteur du contenu politique de leurs œuvres.

*

Radicalisme musical et hip-hop bi-national

**pour repenser la rencontre
judéo-arabe en situation
coloniale**

EDGAR PAYSANT

Master de recherche en Sciences politiques, mention Relations
internationales. Sciences Po Paris, École de la Recherche

Cet article vise à explorer la production musicale dite collaborative en Israël/Palestine¹ en se concentrant sur l'étude de cas d'un groupe « mixte » : System Ali. Ce groupe a la particularité de refuser toute labélisation israélienne de mixité ou de collaboration et de proposer ses propres épistémologies pour déconstruire la hiérarchisation coloniale d'Israël qui inévitablement dépolitise, orientalise et instrumentalise la rencontre judéo-arabe. Grâce à une composition allant à l'encontre des dichotomies enracinées dans la société israélienne, le groupe System Ali offre une réalité alternative en s'appuyant sur son activité culturelle binationale et multi-langagière. Dans cette étude, nous nous intéresserons aux limites de la démocratie coloniale libérale² en Israël/Palestine, entre multiculturalisme fade et déni mémoriel. Nous montrerons la persistance d'un continuum de domination sociale et politique, fruit du colonialisme de peuplement³, malgré le discours affiché de paix et de coexistence. Nous verrons ainsi comment, dans ce paradigme colonial et dans les hiérarchies qu'il impose, System Ali redéfinit par la musique et la production culturelle, la mixité et la rencontre judéo-arabe en proposant un projet musical et politique radical.

1 Bien que notre étude se concentre sur Israël dans ses frontières de 1948 reconnues internationalement, nous utilisons ici le terme « Israël/Palestine » pour permettre de rapprocher la Palestine d'Israël et décrire une entité géographique particulière où s'est tissée une Palestine « en réseaux » (voir Al Hussein, Jalal, Véronique Bontemps, Clio Chaveneau et al., *Penser la Palestine en réseaux*, Marseille/Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2022.) dépassant les Territoires Occupés de 1967 et s'étendant sur toute la Palestine historique/mandataire et en diaspora. De plus la juxtaposition des deux termes/entités rappelle la réalité d'une puissance occupante désormais partie intégrante et non-négligeable de la « Palestine ».

2 Areej Sabbagh-Khoury, « Conscience bifurquée et défense de la démocratie coloniale », *Sociologie israélienne/Soziologia Israelit*, n° 2, juillet 2023. (article original en hébreu : [\[URL\]](#))

3 Le paradigme d'étude du colonialisme de peuplement n'est pas une théorie monolithique mais plutôt un cadre d'interprétation qui permet d'analyser des sociétés qui ont été façonnées telle des sociétés de peuplement du début de la période Moderne jusqu'à aujourd'hui.

Le virage des accords d'Oslo : entre collaboration musicale et dépossession politique

Oslo : curiosité et ouverture

Le « moment Oslo » fait référence aux années 1990, période durant laquelle les accords d'Oslo sont signés entre Yitzhak Rabin et Yasser Arafat, et où un accord de paix entre Israël et la Jordanie est aussi conclu en 1994, s'ajoutant ainsi à celui passé avec l'Égypte en 1979. C'est durant cette période, symbole d'une « paix froide » et marquée par des perspectives optimistes, qu'émerge la « musique de collaboration ». En officialisant une reconnaissance mutuelle des Palestiniens et Israéliens, les accords d'Oslo confient à l'Autorité palestinienne la représentation du peuple palestinien, reconnue du même coup comme porteuse de l'identité palestinienne. Acteurs et cosignataires de la paix, les Palestiniens deviennent alors des interlocuteurs avec qui composer dans une ère où le libéralisme triomphe.

Comme le note Galeet Dardashti, anthropologue et artiste israélienne, le processus d'Oslo marque le début d'une curiosité et d'une ouverture envers la culture arabe parmi les Israéliens⁴ avec une interaction entre le local et le global. En effet au niveau local, la *Muzika Mizrahit* (musique orientale en hébreu, en référence aux Yehudim Mizrahim, Juifs orientaux originaires des pays arabo-musulmans), qui était déjà pratiquée dans certains cercles Mizrahim⁵, émerge sur la scène *mainstream* israélienne, elle-même influencée au niveau global par la tendance générale à l'ethnic/world music⁶. Cela contribue à une floraison de groupes interprétant de la musique arabe moyen-orientale dont beaucoup mettent l'accent sur la coexistence entre Israéliens et Palestiniens. Cette « musique de collaboration » prend aussi la dénomination de « musique de paix ». Le changement de direction officielle israélienne encourageant la coexistence, couplé à l'intérêt des Israéliens pour de nouvelles mélodies et de nouveaux horizons politiques, fait prospérer la collaboration entre Juifs et Arabes avec des groupes comme Bustan Abraham⁷ fondé en 1991. Ce groupe composé de deux Palestiniens et de six Israéliens propose un mélange très diversifié : musique classique arabe, musique classique européenne, jazz, musique

4 Galeet Dardashti, "Sing us a Mawwal": The Politics of Culture-Brokering Palestinian Israeli Musicians", *Minad: Israel Studies in Musicology Online* 7, 2008, p. 89.

5 Nous utilisons le terme de « Mizrahi » ou « oriental » en connaissant la généralisation et les problématiques qu'il implique (voir Ella Shohat, "The Invention of the Mizrahim", *Journal of Palestine studies*, vol. 29, no 1. 1999, p. 5-20). Cependant, cela nous permet également d'aborder une réalité d'expérience due à cette construction sociale précise.

6 Galeet Dardashti, *op.cit.*, p. 64.

7 Bustan Abraham (« Bustan », mot hébreu ou arabe signifiant « jardin de fruits et d'essences » et « Abraham » qui souligne l'ancêtre commun des Juifs et des Musulmans) – voir : « Metamorphosis » – 2010 [[URL](#)]

turque, persane et indienne, flamenco et musique folk américaine. À cette même période, Yair Dalal, descendant de Juifs irakiens et militant pacifiste revendiqué ayant plusieurs fois partagé la scène avec des artistes palestiniens, offre une performance pour le premier anniversaire des accords d'Oslo⁸. Une représentation arabo-juive d'Israël est enfin donnée à l'Eurovision de 2009 avec *There Must Be Another Way*⁹.

Oslo : arabité désituée et israélité exclusive

Mais si Oslo ouvre une reconnaissance et une collaboration avec « l'Autre », cet Autre reste imbriqué dans les dynamiques coloniales israéliennes nourries par l'Orientalisme et l'ascendant israélien-sioniste. En effet seule « l'arabité désituée, débarrassée des traces menaçantes de l'ethnonationalisme palestinien » attire la majorité des Juifs israéliens¹⁰. Les musiciens palestiniens-israéliens¹¹ ont ainsi beaucoup à gagner en Israël, à condition qu'ils soient prêts à jouer selon les règles qui leur sont dictées : convaincre le public israélien que la culture arabe qu'ils présentent est « israélienne » plutôt que « palestinienne¹² ». L'arrivée des Palestiniens sur la scène israélienne est corrélée à la volonté d'écouter des chansons arabes plutôt que des chansons spécifiquement palestiniennes perçues comme politiques. Amal Markus, chanteuse et actrice palestinienne, déclare : « Chaque fois qu'on me demandait de chanter à la télévision arabe, ils voulaient que je chante de vieilles chansons égyptiennes, pas des chansons palestiniennes – ils ne voulaient pas de paroles de chansons avec le mot *Biladi* [mon pays] ou des chansons comme ça¹³ ». La chanteuse emploie même le terme de « censure » pour parler de cet intérêt fort pour la musique arabe en Israël, un intérêt néanmoins limité à des modes d'expressions non menaçants et non ouvertement « palestiniens ». Ainsi similairement à ce que Adam Dahl a analysé aux États-Unis¹⁴, c'est aux intersections de la fragmentation, de l'expropriation territoriale et du déni des origines coloniales et violentes de l'État que s'insère un multiculturalisme particulier avec une mise en avant culturelle mais surtout médiatique et commerciale des populations autochtones. L'indigénité est ainsi présentée comme une addition divertissante au sein d'autres groupes ethniques coexistant de manière apaisée dans une structure étatique¹⁵, excluant premièrement les communautés concernées de la possibilité

8 Yair Dalal – « Zaman el Salam » - 1994 [\[URL\]](#)

9 Noa & Mira Awad – "There Must Be Another Way (Israel) LIVE 2009 Eurovision Song Contest" - 2009 [\[URL\]](#)

10 Amy Horowitz, "Dueling Nativities: Zehava Ben sings Oum Kalthoum", in *Palestine, Israel, and the Politics of Popular Culture*, Stein and Swedenburg, Durham and London, Duke University Press, 2005.

11 Palestiniens détenant la citoyenneté Israélienne, appelée « Arabes israéliens » par Israël, ou encore « Arabes de 1948 » par la plupart des Palestiniens vivant en Israël ou en Cisjordanie.

12 Galeet Dardashti, *op.cit.*, p. 89.

13 Galeet Dardashti, *op.cit.*, p. 71.

14 Adam Dahl, *Empire of the People: Settler Colonialism and the Foundations of Modern Democratic Thought. American Political Thought*, La Vergne, University Press of Kansas, 2018.

15 Adam Dahl, Elizabeth Warren, *Settler Colonialism, and the Limits of Democratic Citizenship*,

de définir leur « auto » dans « auto-détermination » (*self in self-determination*) et niant deuxièmement une réalité historique vis-à-vis de cette structure étatique.

Toute l'ambiguïté coloniale se concentre dans le précepte « sois comme moi » dont le but est de façonner un Autre réformé et reconnaissable, non pas celui qui est récalcitrant au projet colonial, mais celui qui est un exemple de maniabilité. Cet Autre réformé n'est donc pas engagé dans un processus de construction nationale : l'Arabe est alors préféré au Palestinien.

Oslo : la réalité d'une asymétrie coloniale dans la production culturelle

Cette réalité nous invite à repenser Oslo, aussi bien l'accord de paix que la période culturelle décrite précédemment, comme l'illusion d'une symétrie. En effet les dynamiques de résolution de conflits et de processus de paix impliquant « Israéliens » et « Palestiniens » en tant que parties égales du dialogue ont produit une chimère d'équivalence entre les deux récits et ont exigé d'importantes « concessions » de la part des Palestiniens afin de montrer leur bonne volonté. Ces concessions portent notamment sur le droit au retour, les revendications territoriales, la souveraineté, la rétribution des habitations saisies en vertu de la loi sur les absents¹⁶, ou encore l'affirmation d'une identité culturelle et politique propre dans le cas de la musique.

Dans le cadre de la production culturelle, la coexistence selon Oslo équivaut *in fine* à une domination mêlée à des conceptions orientalistes de l'Autre. À ce titre la professeure post-coloniale israélienne Ella Shohat¹⁷ citant Edward Saïd¹⁸, rappelle que l'orientalisme tend à maintenir une « supériorité positionnelle flexible » qui place l'Occidental dans toute une série de relations possibles avec l'Oriental, mais sans jamais que l'Occidental ne perde l'avantage relatif. C'est exactement ce dont nous avons été témoins dans le contexte de la soi-disant musique et politique de collaboration en Israël. Les partenariats musicaux arabo-juifs ont proliféré depuis les années 1990, cependant, ils se sont principalement formés au sein de ce qui est qualifié de « musique ethnique » ou de projets conçus pour favoriser la « coexistence », des concepts impliquant les catégories binaires¹⁹ - Juifs contre Arabes, Est contre Ouest, Occident contre Orient, civilisé contre barbare, etc.²⁰. Ainsi,

University Press of Kansas Blog, 2018. [URL]

16 Gail J. Boling, "Absentees Property", *Laws and Israel's confiscation of Palestinian property: a violation of U.N. General Assembly resolution 194 and international law*, *The Palestine yearbook of international law*, vol. 11, 2000, n° 1. p. 73-130.

17 Ella Shohat, "Sephardim in Israel: Zionism from the Standpoint of Its Jewish Victims", *Social Text*, n° 19/20, 1988, p. 1-35. [URL]

18 Edward W. Saïd, *Orientalism* / *Edward W. Saïd*, First Vintage books edition, New York, Vintage Books, 1979.

19 Ella Shohat, *op.cit.*, p. 11.

20 Israël n'est évidemment pas le seul pays à procéder ainsi. Même de nombreux pays

cette production musicale « orientale » pour l'Occident est finalement le résultat d'une production de l'Occident sur l'Orient simulant un multiculturalisme et une hybridité.

Louise Bethléhem, professeure d'études coloniales à l'université hébraïque de Jérusalem, indique que « lorsque l'hybridité est récupérée dans sa dérivation conservatrice en tant que forme faible de multiculturalisme, elle est [...] récupérée contre le défi de la gestion des différences sociales de plus en plus ramifiées dans la formation racialisée de l'État moderne²¹ ». Selon Bethléhem, ce phénomène est d'autant plus fort « lorsque l'État nationaliste se présente à nous sous son aspect sioniste²² ». Ainsi, la dépolitisation par l'identité crée un multiculturalisme fade au sein d'une démocratie coloniale²³ qui bloque les projets de gouvernance fondée sur l'égalité des droits au lieu de les faciliter. La collaboration sous joug colonial est donc factice puis qu'elle traduit la domination exercée à l'encontre de l'Autre, l'indigène, qui n'est pas totalement incorporé mais seulement toléré dans un cadre précis où la production musicale n'est que *power over*.

« Reconstruire cette maison²⁴ » : redéfinir le paradigme politique via la production artistique

Périphéries spatiales et sociales du sionisme

La publicisation n'est pas pleinement synonyme de considération, de collaboration et d'égalité, et dans le cadre de notre étude, elle a pris un sujet politique et l'a dépolitisé. En effet, la musique et les politiques de collaboration arabo-juive soutenaient plutôt une forme d'introduction aux sons arabes ou orientaux pour un public israélien. Cela conduisait dans certains cas à une essentialisation des

post-coloniaux, c'est-à-dire se situant dans l'espace post-colonial et qui ont acquis leur indépendance au XX^e peuvent aussi fonctionner sur des bases auto-orientalistes, fruit du colonialisme et de l'impérialisme occidental. Voir « Mésaventures de la conscience nationale » dans Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspéro, 1961. (Cahiers libres).

21 Louise Bethlehem, "Likra't hibridiyut aheret." ("Towards a different hybridity"). *Teoriya Ubikoret (Theory & Criticism)*, n° 29, 2016

22 *Ibid.*

23 Areej Sabbagh-Khoury, « Conscience bifurquée et défense de la démocratie coloniale », *Sociologie israélienne/Soziologia Israelit*, numéro 2, juillet 2023. Article original en hébreu : [\[URL\]](#)

24 Traduction du titre de la chanson (en arabe) : *Nabni al bayt min jaded*.

identités : Juifs et Arabes collaborant musicalement en signe de coexistence, effaçant toutes les subdivisions identitaires peu évoquées (chrétiens et musulmans, femmes, Mizrahim, Sépharadim, Éthiopiens, Arméniens ou autres). Pourtant, au vu de la diversité des sociétés israélo-palestiniennes, d'autres collaborations sont possibles si l'on sort de cette binarité pour capter ce que l'on peut qualifier de « périphérie » d'Israël : les quartiers et villes pauvres à dominante mizrahi, les villes mixtes arabo-juives (Jaffa, Acre, Lod, Ramle), et les villes arabes (Oum el-Fahem, Qalansuwa, Tira)²⁵. Ces espaces se sont constitués aux marges du sionisme dominant porté par la classe ashkénaze puisqu'on y retrouve majoritairement les Palestiniens non expulsés en 1948 ainsi que les Juifs mizrahim, vus par l'élite Ashkénaze comme le Tiers-Monde pour les Palestiniens ou dérivés du Tiers-Monde pour les Juifs orientaux²⁶. À ce titre, Ella Shohat poursuit la réflexion d'Edward Saïd dans *Zionism from the Sandpoint of its victims* avec *Zionism from the standpoint of its Jewish victims* où elle fait le constat d'un colonialisme israélien à partir d'un point de vue largement ignoré : celui des Juifs mizrahim originaires du Maroc, du Yémen, d'Irak, d'Iran, d'Égypte, de Libye, d'Inde ou d'Éthiopie. Shohat indique que tout droit à l'autoreprésentation en Israël a été nié à ces communautés car elles sont considérées comme primitives, cantonnées dans des traditions et un folklore dépassés, n'ayant reçu aucune éducation valable, ni vécu aucun contact avec la technologie et la modernité²⁷. Comme les Palestiniens, les Mizrahim viendraient d'un monde arabo-musulman rétrograde, et leur « infériorité et bestialité » les empêcheraient d'être agents de leur histoire. Ainsi une fois en Israël, un processus brutal de désarabisation et de sionisation attendait les Juifs arabes, condamnés à la périphérie spatiale et sociale dans des *Ma'abarot* puis *Ayarot Pituha*, des « camps de transition » puis « villes de développement » loin des centres urbains, pour « sécuriser la frontière non seulement contre les attaques militaires arabes mais aussi contre toute tentative de réfugié palestinien de retourner dans son pays d'origine²⁸ ».

Jaffa et le groupe System Ali

C'est dans cette périphérie, et plus précisément dans la ville de Jaffa, banlieue sud de Tel-Aviv qu'est né le groupe System Ali. Les efforts de l'État et des municipalités israéliennes successives n'ont pas réussi à définir cette ville, historiquement palestinienne, comme juive. La communauté locale n'est pas non plus parvenue à la réaffirmer comme ville palestinienne²⁹. C'est en 2008 que System Ali tient sa

25 Nili Belkind, "Israel's J14 Social Protest Movement and Its Imaginings of "Home": On Music, Politics and Social Justice", *Middle East Journal of Culture and Communication* 6 (janvier 2013), p. 333. [URL]

26 Shohat, Ella. *op.cit.*, p. 2.

27 Shohat, Ella. *op.cit.*, p. 7.

28 Shohat, Ella. *op.cit.*, p. 18.

29 La vieille-ville de Jaffa est aujourd'hui un quartier tout à fait gentrifié, vitrine d'un « vieux Tel-Aviv » fantasmé, pour autant, hors des sentiers touristiques et dans les arrières de Jaffa, les dynamiques de périphérie évoquées plus haut sont totalement identifiables. Voir Sharon

première représentation publique, sur le toit d'un abri anti-bombes, en réponse à une vague d'avis d'expulsion et de démolition adressée aux résidents majoritairement Palestiniens d'Ajami (quartier de Jaffa). Dès la première chanson – *Intro*³⁰ – le groupe fait état de la pauvreté et de la criminalité qui règnent dans ces quartiers ségrégués :

*We are the knife the fist
The memory of those you loved but never kissed
The endless to do list
Coming at you slowly from the Mount Zionist
With no foster parents
Or imposter carobs
Just a bunch of Jews and Arabs
Buried under the barracks*³¹

Le groupe s'est créé en donnant des performances sur l'abri ou bunker³² appartenant à l'organisation judéo-arabe de jeunesse *Sadaka Re'ut* du quartier d'Ajami de Jaffa. Les membres du groupe étaient conseillers de ce centre où l'on pratique photographie, théâtre, écriture et musique. Parmi les membres de System Ali, nous trouvons : Luna, chrétienne Palestinienne de Nazareth guitariste et chanteuse ; Liba au violon et au chœur, fille d'une icône de gauche du cinéma israélien ; Amneh, Palestinienne d'Ajami à Jaffa, rappe en arabe ; Neta, israélien ayant grandi en kibboutz, joue de l'accordéon, fait du beat-box, chante et rappe en trois langues (hébreu, arabe et russe) ; Mohammed Aguani de Jaffa, rappe et écrit des poèmes dont un recueil avec Yonatan Kunda, guitariste et coordinateur né aux États-Unis ; Mohammed Mugrabi, poète, rappeur et percussionniste de Jaffa ; Yonash/ Yehonatan, bassiste Mizrahim ayant grandi à Ramat Gam (banlieue Est de Tel-Aviv) ; Enver, *oleh*³³ né en Ouzbékistan et habitant de Jaffa, rappe en russe et en hébreu. Ce groupe très ancré à Jaffa rappelle ainsi la vision de ville « mixte » de Monterescu, anthropologue israélien et professeur à la Central European University, pour qui la « ville mixte » est à la « base de la construction instable et continue de (dés)ordres

Roṭbard, *White city, black city: architecture and war in Tel Aviv and Jaffa*, Cambridge (MA), MIT Press, 2015.

30 System Ali – « Intro (Time of the circus) » – 2019 [URL]

31 Traduction :

*Nous sommes le couteau le poing
Le souvenir de ceux que tu as aimés mais jamais embrassés
La liste interminable des choses à faire
Venant lentement à toi du Mont Sioniste
Sans parents adoptifs
Ni chérubins imposteurs
Juste un tas de Juifs et d'Arabes
Enterrés sous les casernes*

32 Appelée *mamad* en hébreu, cette pièce fortifiée présente dans chaque habitation/ bâtiment est utilisée lorsque des missiles ciblent Israël.

33 Juif ayant fait l'*aliyah* – Juifs né hors d'Israël acquérant la citoyenneté israélienne. « Oleh » signifie monter en hébreu, les nouveaux immigrants sont donc appelés comme tel puisqu'ils montent vers Sion.

politiques, sociaux et moraux³⁴ » réfutant les lectures largement répandues de la société israélienne, fondées sur des dichotomies catégoriques et des processus d'exclusivité ethno-nationale dans une « société duale » ségréguée³⁵ ou système ethnocratique³⁶. La particularité de Jaffa réside aussi dans le fait que, comme de nombreuses villes en Israël telles que Lod/Lyddā ou Ramle³⁷, elle canalise de nombreux narratifs traumatiques entre Palestiniens non expulsés mais locataires de leurs propriétés expropriées par l'État, et Israéliens précarisés et marginalisés. Ces histoires sont reprises par System Ali pour en produire une cartographie textuelle et musicale qui localise la ville dans sa composante humaine plutôt que dans sa pure géographie. La ville mixte devient un espace culturel surchargé de sens et de souffrance entremêlés³⁸, source d'une critique judéo-arabe partagée et équivoque de la classe politique israélienne. Cette amertume et condamnation des gouvernants se retrouvent par exemple dans les paroles de la chanson *Vaina*³⁹ qui décrit la violence à la fois matérielle et symbolique d'un « intraitable conflit⁴⁰ » :

*All that is left is the shock
Spinning around the block of our souls like a hoc
As our ministers mob of blood with theoretical talk
They know you can't hear anything but fear when
marking your body in shark
Now on the left, on the right
All the kings are cons
In this political ping-pong we ain't nobody's pong
[...] in persistence of resistance System rocks this song⁴¹*

34 Daniel Monterescu, « Estranged Natives and Indigenized Immigrants: A Relational Anthropology of Ethnically Mixed Towns in Israel », *Ethnicity and Ethnic Strife* 39, n°2 (1^{er} février 2011), p. 270-281.

35 Zachary Lockman, *Comrades and enemies: Arab and Jewish workers in Palestine, 1906-1948*, Berkeley, University of California Press, 1996.

36 Oren Yiftachel, "'Ethnocracy' and Its Discontents: Minorities, Protests, and the Israeli Polity", *Critical Inquiry* 26, n°4, 2000, p. 725-756.

37 Voir Benny Morris, "Operation Dani and the Palestinian Exodus from Lydda and Ramle in 1948", *Middle East Journal*, vol.40 n° 1, 1986, p. 82-109.

38 Daniel Monterescu et Miriam Schickler, « Marginalité créative. La scène alternative judéo-arabe de Tel Aviv-Jaffa », *Ethnologie française* 45, n° 2 (2015), p. 293-308.

39 System Ali – « Vaina » – 2014 [URL]

40 En anglais « intractable conflict ». Voir Nadim Rouhana et Daniel Bar-Tal, « Psychological dynamics of intractable ethnonational conflicts: The Israeli-Palestinian case », *American Psychologist* 53 (1998): 761-770.

Voir aussi : Daniel Bar-Tal, "Sociopsychological Foundations of Intractable Conflicts", *American Behavioral Scientist* 50, n°11 (juillet 2007): 1430-1453.

41 Traduction :

Tout ce qui reste est le choc

Tournant autour du pâté de nos âmes comme un hoc

Tandis que nos ministres, une foule de sang, avec des discours théoriques

Ils savent que tu ne peux entendre que la peur lorsqu'on marque ton corps à la craie

Maintenant à gauche, à droite

Tous les rois sont des escrocs

Le dépassement d'Israël par System Ali en historisant la diversité d'expériences, confronte les membres du groupe et son public à un exercice moral et politique de compréhension critique mutuelle du désir de leurs peuples de vivre dans la dignité, en toute sécurité et de manière autodéterminée. System Ali compose ainsi en dehors du paradigme colonial pour créer ses propres rationalités, subjectivités et identités non hiérarchisées.

Construire une réalité alternative

System Ali ne vise pas des images statiques « harmonieuses » de la coexistence. En effet il n'y a pas de « chants de paix » dans son répertoire, d'autant plus quand la « paix » d'Oslo en Palestine/Israël n'a créé qu'une illusion de symétrie et demande bien souvent aux Palestiniens de jouer le « jeu de l'humanité » dans les productions artistiques. La proposition musicale de System Ali catalyse des revendications diverses qui, parce qu'elles relèvent des subjectivités diverses (l'expérience vécue des Arabes en Israël, des femmes, des Olim de l'ex-URSS, des Mizrahim, des Éthiopiens, des Chrétiens), en différentes langues (hébreu, arabe, anglais, russe, amharique), échappent aux logiques de concurrence. L'emphase est mise sur la révolte et l'*uprising*, comme se nomme une de leur chanson⁴². Le groupe appelle frontalement à la révolution, symptomatique d'une génération post-Oslo et post-Intifada prise entre néolibéralisme et sclérose politique⁴³ refusant l'aseptisation de leurs identités et de leurs productions culturelles. Le groupe System Ali pratique donc, via son radicalisme musical, un engagement demandant une refonte totale du système politique qui le gouverne.

Les « déterritorialisations » produisent une « reterritorialisation » via des processus coloniaux d'appropriation, de fragmentation et de dépossession. En réaction à ces processus, des tentatives cherchent à déterritorier à nouveau en alliant de manière non-concurrentielle « palestinité », « judéité », « israélité », « éthiopiennité » et autres. Cette dynamique permet la création de solidarités globales susceptibles de donner naissance à un nouvel espace politique postnational. C'est le cas de System Ali, qui bouscule la prétendue naturalité du sujet (social, politique, racial, sexuel) donnée en évidence dans les affirmations dominantes tant individuelles que politiques⁴⁴. Le groupe effectue ainsi une remise en question de la supériorité juive-israélienne, telle qu'institutionnalisée dans la loi de l'État-Nation du Peuple Juif de 2018⁴⁵. Ce passage de l'assignation à la subjectivisation s'exprime par un refus des

Dans ce ping-pong politique, nous ne sommes les pions de personne

42 System Ali – « Uprising » - 2019 [URL]

43 Marion Slitine, « Les réseaux de l'art contemporain de Palestine : Un nouvel espace postnational ? », In Véronique Bontemps, Nicolas Dot-Pouillard, Jalal Al Hussein, et Abaher El Sakka (éd.), *Penser la Palestine en réseaux*, Marseille, Diacritiques Éditions, coll. « Sciences humaines et sociales », 2022.

44 Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 2008.

45 Hassan Jabareen, et Suhad Bishara, "The Jewish Nation-State Law", *Journal of Palestine studies*, vol. 48 2 (190), 2019, p. 43-57.

rôles attendus en tant que « Juifs » et « Arabes », avec par exemple des Israéliens prêts à comprendre la *Nakba*⁴⁶ et à examiner sa pertinence dans le présent. Par sédimentation et via cette nouvelle expérience de subjectivation de soi par rapport à leurs groupes d'appartenance, les artistes de System Ali – dans le microcosme musical mais aussi dans le public – produisent de nouveaux repères, de nouvelles identités, et ouvrent le champ de la résistance. Le projet porté par le groupe rend possible le passage d'une solidarité intra-identitaire à une solidarité inter-identitaire et propose une réalisation musicale non pas déterminée par le *power over*, mais par le *power with/to*, appelant à la révolution judéo-arabe. Cela s'entend par exemple dans la chanson *Building This House Anew*⁴⁷ (« Reconstruire complètement la maison », en hébreu : *Bonim at HaBayt MeKhadash*, en arabe : *Nabni albayt min jaded*) où Amneh, accompagnée par le groupe de rap Palestinien DAM, commence en arabe par :

***Nous sommes arabes
Nous avons été battus
Nous sommes des soigneurs
La blessure de la Palestine n'est pas cicatrisée***

Neta poursuit ensuite⁴⁸ :

***La révolution viendra grâce à mon amour pour ma
communauté ; pas à cause de ma haine envers les gens
qui marchent sur moi, sur mes amis ; et qui émascule la
critique, ferme ma gueule***

***Walak, fermer ma gueule ? Ashkénaze Redneck,
pourquoi es-tu si en colère ?
Tais-toi et deviens soldat...
Les gens vivent en cage ici, c'est la culture du cirque...
c'est une maladie !***

***System Ali est l'antibiotique
Seuls Dieu et moi déciderons qui sont mes ennemis et
dans quelle armée je serai enrôlé ici ;
Toute la violence, l'impuissance et l'ignorance je les
accroche à un grand arbre sur la place de la ville pour la
dénonciation publique !***

46 « Catastrophe » en arabe, en référence à l'expulsion de 700 000 Palestiniens suite à la guerre israélo-arabe de 1948-1949 et à l'établissement de l'État d'Israël.

47 System Ali ft. DAM – "Building The House Anew" – 2010. [\[URL\]](#)

48 Texte original en hébreu, traduit par l'auteur.

En s'attaquant à des sujets comme l'armée, la religion, la violence, la culture de méfiance et la haine intercommunautaire, le couplet de Neta défie la structure socio-psychologique des « conflits intractables » tels que définis par Daniel Bar-Tal et Nadim Rouhana⁴⁹. Les « conflits intractables » sont en effet caractérisés par une mémoire collective propre à chaque groupe, une mémoire qui entérine des rôles précis et oriente les émotions sur les sujets liés au conflit (ici l'armée, la religion, la violence, entre autres). Cette mémoire collective, dans le cas israélo-palestinien, est non sans lien avec le système mémoriel colonial dénoncé par System Ali.

Cette chanson a aussi été utilisée dernièrement dans le cadre des élections municipales de Tel-Aviv Jaffa en février 2024 par la liste *Kulna al-Balad/Kolnu Haair*⁵⁰. Cette liste est affiliée au Parti Communiste Israélien *Hadash/Al-Jabhah*⁵¹, qui se définit comme non-sioniste et dont les têtes de listes sont toujours mixtes arabo-juives. La réactualisation de la chanson *Building This House Anew* dans le cadre d'élections locales à Jaffa montre l'implantation de System Ali dans sa (ses) communauté(s) et son potentiel dans la mobilisation sociale et politique.

Dénouement du système mémoriel colonial

Dans une réalité israélo-palestinienne où la mémoire remplit une fonction cruciale de légitimation du passé, du présent et du futur, la mémoire coloniale est une forme de capital à travers lequel la domination est reproduite. En effet, comme le note Areej Sabbagh-Khoury, maître de conférences à l'université hébraïque de Jérusalem, la production mémorielle coloniale est une pratique qui « implique des dimensions fracturées, contingentes et stratégiques pour légitimer l'accumulation/dépossession territoriale et la présence spatiale par le remplacement⁵² ». Sabbagh-Khoury note que la mémoire attribue une signification politique à l'action passée et à son héritage et en cela, est une politique de la signification qui offre une manière hégémonique de rationaliser la présence et la possession. Grâce à la mémoire, les individus et les collectifs donnent un sens à leurs rôles dans le passé. Ainsi dans le cas d'Israël, cette mémoire s'articule autour d'un agenda socialiste orientaliste incarné par le mouvement kibboutz qui projetait une vision négative envers la population arabe (un *lumpenprolétariat* impuissant et exploité, non-agent de lui-même, incapable d'une conscience de classe), justifiant par conséquent sa déterritorialisation et permettant d'affirmer la territorialisation et la souveraineté

49 Nadim Rouhana et Daniel Bar-Tal, « Psychological dynamics of intractable ethnonational conflicts: The Israeli-Palestinian case », *American Psychologist* 53 (1998), p. 761-770. [URL]

50 Traduction : « Nous sommes tous la ville ».

51 Nom complet et traduction : « Le front démocratique pour la paix et l'unité » (*Hazit Demokratit LeShalom veLeShivion - al-Jabhah ad-Dimuqrāṭiyyah lis-Salām wa'l-Musāwah*).

52 Notre traduction de « a social practice that entails fractured, contingent, and strategic dimensions to legitimate territorial accumulation/dispossession and spatial presence through replacement » in Areej Sabbagh-Khoury, "Memory for Forgetfulness: Conceptualizing a Memory Practice of Settler Colonial Disavowal", *Theory and Society*, juillet 2022. [URL]

juive⁵³. Il est important néanmoins de reconnaître le caractère unique des premiers immigrants juifs européens, qui étaient eux-mêmes sujets à la domination raciale, à l'exclusion et à l'extermination. La recherche de l'indigénat ultime et premier en Palestine-Israël est d'ailleurs une entreprise vaine et essentialisante. Pour autant, le projet d'auto-détermination par son exécution dans le sionisme, contient manifestement des structures de subordination légitimées par une mémoire sioniste et désormais coloniale.

L'institutionnalisation d'une mémoire coloniale est donc rigidifiée par une structure socio-psychologique de conflit. Les récits de System Ali convergent dans une lutte contre les formes de conquête coloniale qui établissent le fondement matériel et conceptuel de l'autonomie et de domination des colons. Par ses narratifs multiples, System Ali dénonce en somme un système mémorial de domination et crée de nouvelles rationalités politiques qui permettent de redonner un sens et une valeur à la voix palestinienne tout en reconnaissant les trajectoires très particulières de nombreux Juifs au sein du système colonial. La ville de Jaffa reflète à cet égard la diversité des narratifs et des trajectoires non historicisées d'une multitude de réfugiés : à la fois les Palestiniens, pouvant être qualifiés de réfugiés internes⁵⁴, ayant été expulsés en 1948 ou tolérés en tant que locataires des propriétés expropriées suite à la Loi des Absents⁵⁵ ; les Juifs rescapés de la Shoah et sans ressources venus occuper les maisons vidées des Palestiniens⁵⁶ ; ou encore les Juifs arrivés en masse après la chute de l'Union soviétique, un régime qui leur a interdit de pratiquer leur judaïsme pendant des décennies⁵⁷.

Imaginaire de maison : le « festival » pour de nouvelles frontières et épistémologies

Mahrajan, festival en français, est le nom du dernier album de System Ali sorti en 2019. Il est présenté par le groupe comme une « fête de rue puissante, à la croisée des chants russes, des chansons de fanfares militaires, de la musique classique arabe, des textes bibliques, du jazz et du klezmer⁵⁸ ». En proposant sur scène « une

53 Areej Sabbagh-Khoury, *op. cit.*, p. 266-276.

54 Areej Sabbagh-Khoury, "The internally displaced Palestinians in Israel", *The Palestinians in Israel: Readings in history, politics and society*, 1^{er} janvier 2009, pp. 2646.

55 Naama Blatman et Areej Sabbagh-Khoury, "The Presence of the Absence: Indigenous Palestinian Urbanism in Israel", *International Journal of Urban and Regional Research* 47, n° 1 (1^{er} janvier 2023), p. 119-128. [URL]

56 Nili Belkind, "Israel's J14 Social Protest Movement and Its Imaginings of "Home": On Music, Politics and Social Justice", *Middle East Journal of Culture and Communication* 6, 1^{er} janvier 2013, p. 343. [URL]

57 Nili Belkind, *op.cit.*, p. 343

58 Musique instrumentale de fête qui était autrefois pratiquée dans les communautés juives d'Europe de l'Est lors de l'accompagnement des mariages ou de festivités religieuses joyeuses

collaboration et des dialogues artistiques impossibles⁵⁹ », l'album cherche à établir une « opposition active à tous les phénomènes auxquels System Ali est confronté en tant que groupe mixte : le racisme, la séparation et la peur⁶⁰ ». Ainsi, le festival devient « action de construction d'une réalité alternative⁶¹ ». System Ali déconstruit les dichotomies préétablies afin de construire un nouvel imaginaire qui met en valeur les subjectivités individuelles et les réintègre dans les images et les symboles qui produisent une maison. En cela les membres du groupe font preuve d'une double conscience, comme définie par Du Bois, universitaire, journaliste, romancier et militant politique en faveur de la cause afro-américaine et panafricaine. Du Bois, réhabilité par Magali Bessone et Matthieu Renault⁶², se concentre surtout sur l'expérience des Noirs américains. Il décrit une conscience de soi dédoublée : en tant que Noir américain au temps de la ségrégation, et en tant qu'Américain faisant partie d'un ensemble national qui lui transmet le regard que les Blancs portent sur les Noirs. Cette double perception amène le sujet à se considérer à la fois comme Américain et comme Noir : membre de la communauté nationale, ou plutôt présent sur le territoire étatique-national, mais soumis à des formes spécifiques d'exclusion et de domination⁶³. Transposée au cas israélo-palestinien, cette double-conscience qu'éprouve System Ali composé en majorité de Palestiniens, est source de lucidité sur la construction des rapports de pouvoir, poussant le groupe, dans une dynamique plus globale post-sioniste, à vouloir proposer de nouvelles rationalités et épistémologies. Le groupe tente de reconstruire une maison commune et passe pour cela par une pratique multi-langagière, comme avec la chanson *Aremat Yeladim* (« Un tas d'enfants »), performée en 5 langues. On y retrouve un mélange de gangsta rap en russe par Enver, de nombreux couplets en rap arabe et hébreu, des tonalités d'Europe de l'Est par Yonatan dont la famille est Hassidique⁶⁴ avec un refrain chanté au féminin rappelant les grandes chanteuses méditerranéennes telles que Fairuz ou Oum Kalthoum, références à la fois arabes et séfarades. Cette chanson se concentre sur la trajectoire personnelle de chaque interprète, comme dans un passage en langue amharique où le chanteur rappelle la destinée et la précarité des Juifs d'Éthiopie une fois arrivés en Israël : un mari travailleur dans les champs et une femme au ménage⁶⁵.

System Ali a concrétisé cette maison commune dans « System Ali House » (*Beyt System Ali* en arabe et hébreu) à Bat Yam, banlieue Sud de Tel-Aviv-Jaffa où le

⁵⁹ Site du groupe : [\[URL\]](#)

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Magali Bessone et Matthieu Renault, *W. E. B. Du Bois. Double conscience et condition raciale*, Paris, Amsterdam éditions, coll. « L'émancipation en question », 2021, 168 p. [\[URL\]](#)

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Pratique ultra-orthodoxe importée par les Ashkénazes dont les plus grosses communautés sont aux États-Unis et en Israël

⁶⁵ *L'amour de la paix bénit la famille*

Ma bien-aimée Éthiopie, comment vas-tu ?

Un mari revient des champs ou du marché

Et une épouse du ménage ou du Jardin

Traduction disponible dans le clip réalisé par System Ali – « Aremat Yeladim » – 2019. [\[URL\]](#)

groupe enregistre et répète, et où des projets éducatifs pour la jeunesse sont mis en place. Une tentative d'une telle maison peut aussi se trouver à Feel Beit, un espace à Jérusalem sans réelle définition, à la fois centre culturel, bar, club, café, pour lequel System Ali en collaboration avec Apo Sahagian (communauté arménienne de Jérusalem), Muzi Rap, Adnan Ahmad et Raed Bassam (artistes palestiniens) a réalisé la chanson « Feel Beit⁶⁶ ». Feel Beit accueille de nombreux événements remettant en lumière les récits palestiniens et mizrahim, comme en avril 2023 avec l'organisation d'un *iftar*, repas de rupture du jeûne de Ramadan, couplé à une *mimouna*, repas de célébration séfarade-nord-africaine de la fin de Pessah, créant ainsi des ponts entre les deux cultures via des références culturelles méditerranéennes partagées. Si cette étude s'est concentrée sur la négation des aspects culturels (race, ethnicité, sexe) et des aspects matériels (classe, ressources, privilèges) à l'œuvre dans la répartition du pouvoir en Palestine/Israël, se pencher aussi sur les discours mystiques permet de faire le constat d'un sionisme ayant englobé des formes de spiritualité et d'attachement à la terre. Un tel discours, moins matérialiste, permet aussi d'aborder une perspective post-nationaliste, post-sioniste et post-coloniale.

Conclusion

Au terme de cet article, nous affirmons que System Ali, en opposition aux catégories coloniales d'Israël, refuse les pratiques culturelles tendant à présenter Israël comme une démocratie libérale multiculturelle où Juifs et Arabes peuvent chanter pour la paix, à condition que cela se déroule selon le paradigme sioniste, à savoir une pratique nationaliste dont la mise en œuvre peut s'apparenter à un colonialisme de peuplement. Nous avons montré l'imbrication entre fragmentation de la population indigène, et mise en avant de cette population indigène dans un multiculturalisme policé où l'indigénat et l'orientalité sont traités comme une appartenance à un groupe ethnique dépolitisé et contrôlé parmi d'autres, érodant ainsi la capacité des concernés à se déterminer selon leurs propres termes. Par conséquent, dans cette rationalité politique israélienne, la position palestinienne est dans l'impossibilité de déterminer sa propre identification communautaire, c'est-à-dire ses propres normes d'appartenance et d'expression ainsi que de faire valoir son régime d'historicité vis-à-vis de la puissance occupante – Israël. La rencontre judéo-arabe, la mixité et la collaboration dans leur aspect sioniste ne permettent pas de créer un pied d'égalité entre les parties prenantes puisque ces pratiques sont ancrées dans un fonctionnement colonial qui souhaite se convaincre de sa capacité à intégrer l'Autre dans son système de domination. L'intégration, quand elle a lieu, est cependant basée sur une mémoire coloniale, forme de capital par laquelle la domination est reproduite. Voilà pourquoi, System Ali nourrit, via ses métaphores portant sur la « maison », un projet post-sioniste et post-colonial, faisant appel à des contres-mémoires, c'est-à-dire des récits arabes (et juifs) jusqu'ici

66 En référence à *Beit*, « maison » en hébreu et en arabe, et *Fi e-Beit*, « à la maison » en arabe.

occultés et menaçant le discours mémoriel institutionnalisé. Ainsi, System Ali grâce à son rap radical permet de penser le sujet palestinien comme vecteur de son histoire et de ses représentations et non déterminé par le dogme colonial résultant de nombreuses prénotions orientalistes, d'une production de savoirs et de discours hégémoniques essentialisants.

*

Les concerts français au Caire dans les années 1920 et 1930

Le rôle de l'Égypte dans la coproduction musicale

MAXENDRE BRUNET

Professeur d'histoire géographie dans le secondaire,
diplômé d'un master d'Histoire contemporaine de La Sorbonne.

À travers l'étude de la scène musicale française au Caire pendant l'entre-deux-guerres, cet article définit les contours de la politique culturelle française en Égypte à l'époque et souligne comment cette dernière véhicule une forme d'engagement diplomatique. Bien que découlant d'un personnel français expert, à mi-chemin entre la diplomatie et le monde culturel, la présence musicale française semble néanmoins loin de constituer une propagande artistique imposée au public cairote. Les projets de tournées et de concerts portés au Caire par les musiciens occidentaux s'inscrivent en effet dans un contexte plus large de rivalités d'influence que se livrent les puissances européennes coloniales dans la région, en particulier la France et la Grande-Bretagne. Le gouvernement et certains notables égyptiens jouent sur cette concurrence pour enrichir à bas coût l'offre musicale du Caire, comme le révèle l'étude des interactions entre les sociétés musicales françaises et égyptiennes. Ainsi, sans nier l'asymétrie de la coopération musicale franco-égyptienne, cet article met en lumière l'agentivité des acteurs égyptiens dans la programmation musicale au Caire et un réseau complexe d'acteurs locaux concourant à produire une véritable « diplomatie du concert » en Égypte

Introduction

Le pianiste français Henri Barda, né au Caire en 1941, a suivi une double formation, sur une rive et l'autre de la Méditerranée : d'abord, au Caire, auprès du grand pianiste Ignace Tiegerman, puis à Paris, avec Lazare Lévy¹. Il raconte s'être rendu à Paris avec une lettre de son premier maître dans la poche, adressée au second. Les deux musiciens s'étaient en effet rencontrés lors des tournées en Égypte de Lévy² dans les années 1930. Le parcours et les tournées de Lévy illustrent bien les échanges musicaux importants existant entre les scènes musicales françaises et égyptiennes à l'époque.

De nombreux travaux ont déjà souligné l'importance de l'implantation culturelle française en Égypte³ et le rôle de la musique dans l'imaginaire politique français sous la III^e République⁴. L'étude de la présence musicale française au Caire dans l'entre-deux-guerres permet néanmoins de mettre en lumière une activité artistique riche et ambitieuse, en tant qu'elle est chargée d'un objectif politique de promotion culturelle française en Europe. Elle peut dès lors constituer une « diplomatie du concert⁵ ». Sous domination politique anglaise au début du XX^e siècle, l'Égypte et ses élites, en particulier politiques, accordent une place prépondérante à la culture française, notamment relayée grâce à un réseau dense d'écoles françaises, au sein duquel se forment les classes supérieures égyptiennes. Elles y trouvent à la fois une alternative à la domination politique britannique et un moyen d'ascension sociale, assurée par le prestige et le rayonnement de la culture française dans le monde durant l'entre-deux-guerres⁶. Un projet musical français en Égypte s'inscrit donc dans ce contexte spécifique, porté par un personnel expert et dédié, à mi-chemin entre la diplomatie et le monde musical. De nombreux concerts français se tiennent ainsi dans la capitale égyptienne durant cette période. Les élites égyptiennes accèdent à une offre variée, tant en termes de genre (récital classique, opérette, opéra), que de formation (solistes, ensembles de chambre, orchestres, voire troupe lyrique complète). Les musiciens français les plus célèbres du début du XX^e siècle s'y font entendre et y rencontrent, d'après une presse francophone dont on peut toutefois nuancer les éloges, un grand succès.

1 « Un pianiste français flamboyant : Henri Barda samedi 15 octobre 2016 », *France musique*, 2016.

2 Centre des archives diplomatiques de la Courneuve. Série Association française d'action artistique, boîte 830, 1^{er} versement : « Saison lyrique au Caire, tournées et concerts d'Henri Gil-Marchex, Marcelle Heuclin et Henry Merckel, violoniste - 1937-1946 ». Dossier « Égypte, Syrie – Projet de concerts de M. Lazare Lévy – 1937 ».

3 Delphine Gérard-Plasmans, *La présence française en Égypte entre 1914 et 1918, de l'impérialisme à l'influence à la coopération*, éditions Darnetalaises, 2005, 604 p.

4 Jann Pasler, *La république, la musique et le citoyen. 1871-1914*, Paris, Gallimard, 2015, 688 p.

5 Maxendre Brunet, « Une diplomatie du concert : La présence musicale française au Caire dans les années 1920-1930 », *Manazir Journal*, 2, 2021, pp 16-33, [\[URL\]](#)

6 Magda Baraka, *The Egyptian Upper Class between Revolutions, 1919-1952*, Ithaca Press, 1998, 348 p.

Ce travail s'appuie sur des sources françaises. Elles sont d'abord officielles, en tant qu'elles émanent d'administrations, et prennent la forme de correspondances préparatoires aux manifestations musicales françaises au Caire. Conservés aux archives diplomatiques du centre de La Courneuve et au département de la musique de la Bibliothèque nationale de France⁷, ces documents contiennent la correspondance de l'Association française d'action artistique, souvent entretenue avec des acteurs égyptiens. Ces courriers offrent donc un angle pour étudier les relations artistiques qui se sont tissées entre la France et l'Égypte, mais ne permettent évidemment pas de connaître les rouages égyptiens à l'œuvre en marge de cette relation. Ces archives ont été complétées par des sources de presse issues en particulier du *Courrier du Caire*, un journal égyptien francophone et de *Comoedia*, un journal parisien couvrant la vie musicale française du Caire. Ces journaux transcrivent un point de vue de Français ou d'Européens d'Égypte sur les tournées françaises au Caire, mais avec un biais fort, celui d'être à destination d'un lectorat francophone⁸. Le succès des musiciens français qu'on y lit doit donc être compris avec une certaine distance. Enfin, certains témoignages personnels ont renseigné et enrichi l'étude du contexte culturel et musical cairote : celui d'Edward Saïd⁹, dans son autobiographie, où il évoque ses années d'étude du piano auprès du grand pianiste établi au Caire Ignace Tiegermann, bien intégré au sein de l'élite européenne du Caire, que côtoyait enfant Edward Saïd ; celui du musicien français Reynaldo Hahn¹⁰, dont le journal intime garde la trace d'un de ses voyages en Égypte. Ces sources présentent un défaut majeur et évident : ne pas être égyptiennes. Elles permettent toutefois, en raison de la coopération étroite entre les gouvernements français et égyptien pour la mise en place des tournées françaises au Caire, de prendre la mesure du rôle joué par les deux partenaires. Les initiatives égyptiennes, les financements, les efforts d'organisation pratiques sont ainsi mis en lumière par les travaux préparatoires à ces tournées, qu'ils soient produits en Égypte ou en France.

Ainsi, pour défendre l'influence culturelle française en Égypte, un champ politique et artistique se constitue à Paris pour favoriser, voire organiser, la vie musicale française au Caire. Il intègre des grands ministères, en particulier celui des Affaires étrangères et celui de l'Instruction publique puis, à partir de 1932, de l'Éducation nationale. Cette implantation politique de premier plan se reflète dans la composition du conseil d'administration de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques, puis d'Action artistique – où l'on trouve notamment les ministres de l'Éducation nationale¹¹ et des Affaires étrangères, le directeur du service des œuvres et le contrôleur général des beaux-arts – qui forme la cheville ouvrière des projets musicaux français en Égypte. Dans l'entre-deux-guerres, son

7 En particulier le fonds Montpensier, du nom de la rue à laquelle se trouve, à Paris, le bureau du président de l'AFAA.

8 Il s'agit principalement de *Comoedia* et du *Courrier du Caire*.

9 Edward Saïd, *A contre-voie, mémoires*, trad. B. Caland et J. Genet, Le serpent à plumes, 2002, 430 p.

10 Fonds Reynaldo Hahn, Documents personnels – Journaux : Premier voyage d'Égypte.

11 On trouve de nombreux courriers signés par Jean Zay pour l'organisation de tournées caiotes de musiciens français.

directeur, Robert Brussel, figure majeure des sphères musicales parisiennes, tient la baguette de cette entreprise. Responsable pendant près de 30 ans de la chronique musicale du *Figaro*, Brussel est très proche de nombreux musiciens importants de son temps, comme Chabrier, Debussy, Ravel, Fauré, ou encore Dukas¹². Cette proximité avec les musiciens est largement confirmée par les échanges écrits qu'il entretient avec eux, même dans le cadre de l'organisation de leurs tournées en Égypte, et alors qu'il joue son rôle de directeur de l'Association française d'action artistique. Robert Brussel assure un suivi attentif des projets et fait le lien entre les acteurs français et égyptiens de la « diplomatie du concert » française en Égypte. Les sources à l'origine de cette étude mettent évidemment en lumière la facette française de cette entreprise, mais les communications entre Brussel et différents interlocuteurs égyptiens sont une fenêtre ouverte sur le rôle et l'action de ses partenaires en Égypte. C'est grâce à son travail que l'on peut mesurer l'importante collaboration qui s'est nouée entre les responsables politiques, ainsi qu'entre les champs musicaux, français et égyptiens. Une étude approfondie des travaux préparatoires à ces tournées permet ainsi de repousser l'idée d'une simple politique française à destination d'un public colonial « captif ». Elle permet d'interroger la manière dont le pouvoir égyptien a pu profiter des jeux d'influence en place en Égypte – notamment fondés sur la concurrence entre les puissances européennes (France, Italie, Grande-Bretagne) – pour favoriser, au Caire, l'essor d'une vie musicale française et en faire ainsi profiter un public égyptien connaisseur et demandeur.

L'Égypte et Le Caire : des hauts lieux de la musique

Le Caire, capitale musicale du Moyen-Orient

Le Caire est une capitale musicale. À l'échelle régionale, l'Égypte est la figure de proue de la musique arabe. Les plus grands interprètes et compositeurs du pays jouissent même d'une renommée internationale. C'est le cas, s'il ne fallait en citer qu'une, d'Oum Kalthoum. Cette centralité musicale à l'échelle régionale est confirmée au début des années 1930, avec la tenue au Caire d'un grand congrès de musique arabe en avril 1932. Celui-ci doit catalyser une réflexion musicologique ambitieuse sur la musique traditionnelle arabe et doit lui permettre d'entrer pleinement dans une modernité musicale dont les canons sont largement européens¹³.

12 Site de l'Institut mémoires de l'édition contemporaine (archives fondées par son arrière-petit-fils, Olivier Corpet), Fonds Robert Brussel. [URL]

13 François Bensignor, « Congrès de musique arabe du Caire. L'intégrale publiée par la BnF », *Hommes & Migrations*, 2015/3, n° 1311, p. 174-179.

La richesse musicale du Caire ne tient toutefois pas seulement à son caractère incontournable en matière de musique arabe. C'est également la présence active d'acteurs musicaux internationaux, entretenue par la concurrence qu'ils se livrent, qui achève de faire du Caire une capitale musicale. En ce sens, Le Caire constitue un carrefour culturel, ce que soutient Nicolas Puig, qui reprend les propositions de l'anthropologue Ulf Hannerz pour avancer qu'« en des moments précis de leur histoire, les villes captent des flux culturels de diverses origines et alimentent ainsi leur dynamisme culturel¹⁴ ».

Ulf Hannerz cite notamment Vienne, Calcutta et San Francisco. Nicolas Puig ajoute Le Caire à cette liste, précisément pour sa capacité à concentrer des influences musicales multiples. Les sources diplomatiques françaises le confirment et permettent d'aller plus loin encore, en constatant que la réelle concurrence diplomatique qui se joue au Caire en matière de musique soutient le dynamisme et l'innovation musicale au Caire. La France, l'Italie, l'Allemagne et la Grande-Bretagne cherchent toutes à supplanter les autres, et redoublent donc d'efforts pour proposer une activité musicale la plus soutenue et la plus prestigieuse possible. Le pouvoir français tente ainsi de mettre en place un impérialisme « original », qui doit assurer de bonnes relations économiques et culturelles avec les élites égyptiennes¹⁵. Adam Mestyan décrit la densité du réseau des salles de concert qui place la musique au cœur de la construction urbaine de la ville. La fréquence, dans le paysage cairote, de grandes salles de concert, en particulier dans le quartier de l'Azbakiyya, renforcent en effet l'identité artistique de la ville¹⁶.

Un public connaisseur et exigeant

Le premier constat que les sources françaises poussent à faire sur le public des concerts européens en Égypte est celui de sa petitesse, incitant la pianiste française Janine Weill à utiliser, après sa venue au Caire, la formule « public musicien peu nombreux¹⁷ ». Celle-ci implique un « entre-soi¹⁸ » accompagné, même si les sources

14 Synthèse d'articles de Nicolas Puig intitulée « Musiques et usages sociaux de la culture », in Vincent Battesti et François Ireton, *L'Égypte au présent : inventaire d'une société avant révolution*, Actes-Sud, Sindbad, 2011. Voir également : Ulf Hannerz, *La complexité culturelle. Études de l'organisation sociale de la signification*, À la Croisée, coll. « Cultures publiques et mondes urbains », 2010, 357 p.

15 Delphine Gérard-Plasmans, *La présence française en Égypte entre 1914 et 1918, de l'impérialisme à l'influence de l'influence à la coopération*, éditions Darnetalaises, 2005, 604 p. On y lit le rôle donné à l'influence culturelle dans la mise en place de l'impérialisme économique.

16 Adam Mestyan, "Power and music in Cairo: Azbakiyya", in *Urban History*, Volume 40, *Special Issue 4: Music and the city*, November 2013, Cambridge University Press, 2013, p. 681-704 ; doi : 10.1017/S0963926813000229

17 Bibliothèque nationale de France. Archives du département de la musique. Fonds « Montpensier – Égypte » - Boîte II. Pochette « Égypte — Exposition française du Caire – 1929 ». Chemise « Artistes pressentis ». Feuillet « Mme Janine Weill ».

18 Bibliothèque nationale de France. Archives du département de la musique. Fonds

sont plutôt discrètes à ce sujet, d'une appartenance homogène à une élite sociale, en particulier francophone¹⁹. En fait, la presse francophone du Caire décrit un noyau de spectateurs issus d'une élite sociale et culturelle, inégalement rejoint par un public plus nombreux mais probablement moins averti ou moins riche, en particulier à l'occasion de grandes manifestations, et certainement pour les programmes les moins exigeants (opérette, opéra-comique), dont les thèmes sont plus accessibles et divertissants et dans lesquels les Français s'illustrent particulièrement. Certains concerts sont effectivement des échecs commerciaux, alors que parfois, une grande salle est trop petite pour la masse des intéressés.

Les sources, et notamment la presse²⁰, suggèrent qu'entre 1920 et 1940, le goût du public cairote pour la musique instrumentale française se développe. Les politiques publiques égyptiennes et les efforts français semblant porter leur fruit. Sylvio Lumbroso, journaliste à *Comoedia* constate en effet qu'en 1931, le goût pour Debussy commence à se développer en Égypte²¹, reflétant la volonté française d'influencer les goûts et la culture musicale française, grâce à de fréquents concerts. Le pianiste Henri Gil-Marchex poursuit ce constat à la fin des années 1930. À son retour du Caire, il écrit à Robert Brussel : « Le véritable public cosmopolite²², celui qui ressemble le plus à celui de Paris, snobisme inclus, je l'ai trouvé en Chine et en Égypte²³ ».

Un personnel égyptien expert et dévoué

La construction du projet de vie musicale française au Caire s'élabore d'abord en France. Les sources révèlent toutefois que le projet d'une « propagande musicale » française en Égypte, et en particulier au Caire, se serait révélé irréalisable sans la volonté partagée en Égypte d'y promouvoir les musiciens français. C'est seulement grâce au concours actif de certains acteurs présents sur place que cette entreprise d'influence culturelle a pu être envisagée. Si les diplomates et les musiciens français n'avaient pas rencontré en Égypte les relais nécessaires, ce programme de tournées françaises, en raison de ses exigences matérielles et budgétaires, serait resté lettre morte. Ce constat permet de nuancer un avis qui pourrait être suggéré par des sources uniquement françaises : la constitution d'une

« Montpensier – Égypte » - Boîte I. Pochette « Alexandrie – 1922 ». Chemise : « T. Mohamed Aly ».

19 Les programmes de concert conservés dans les archives sont en français.

20 En particulier *Comoedia* et *Le Courrier du Caire*.

21 Bibliothèque nationale de France. Archives du département de la musique. Fonds « Montpensier – Égypte » - Boîte I. Pochette « Alexandrie 1922 ».

22 Le pianiste fait certainement référence à la communauté européenne et levantine du Caire, qui, appartenant à l'élite sociale souvent francophone, était la cible des tournées françaises.

23 Centre des archives diplomatiques de la Courneuve. Série Association française d'action artistique, boîte 830, 1^{er} versement : « Saison lyrique au Caire, tournées et concerts d'Henri Gil-Marchex, Marcelle Heuclin et Henry Merckel, violoniste - 1937-1946 ». Dossier « Égypte, Palestine, Japon, Syrie - Tournée de M. Henri Gil-Marchex - 1939 ».

vie musicale française au Caire ne correspond pas seulement à un projet français de « propagande artistique », qui se réduirait à une forme originale d'entreprise coloniale en Afrique du Nord. Ce projet rencontre les aspirations d'une grande partie des élites égyptiennes, qui ne sont pas passives face à une offre musicale européenne, à tel point que le gouvernement égyptien joue le rôle d'arbitre au milieu de la concurrence culturelle entre les pays européens sur la scène cairote, et parvient à en tirer parti. En 1938 le gouvernement égyptien accorde à la France la possibilité d'assurer une saison lyrique d'un mois à l'opéra khédivial du Caire. L'année précédente, il l'avait attribuée à la Grande-Bretagne. Le gouvernement français met donc tout en œuvre pour soutenir la concurrence anglaise et justifie ainsi d'importantes dépenses, que le gouvernement égyptien s'épargne donc. Ce dernier navigue ainsi entre les puissances européennes, bien conscient des logiques de concurrence qui existent entre elles. Il n'est cependant pas possible de conclure qu'un rapport culturel, ici musical en particulier, symétrique s'établit entre l'Égypte et la France, car la dynamique inverse n'existe pas. Il s'agit donc de relever le rôle des acteurs égyptiens, sans nier la réalité d'un rapport déséquilibré entre une puissance coloniale européenne et un pouvoir soumis à sa pression, malgré la spécificité du cas égyptien, d'abord protectorat anglais jusqu'en 1922, puis en « semi-indépendance » dans l'entre-deux-guerres.

Les promoteurs locaux de la musique française au Caire

Le gouvernement égyptien

De retour d'une tournée en Égypte, la pianiste Janine Weill écrit que « le gouvernement semble s'intéresser au développement du goût musical en Égypte²⁴ ». Elle note en particulier qu'il vient d'acheter un nombre considérable de pianos pour les écoles. Adam Mestyan montre effectivement que les autorités égyptiennes mettent en place une politique culturelle ambitieuse, notamment appuyée sur une offre artistique européenne²⁵. En particulier, le roi Fouad souhaite développer le goût pour la « grande » musique, c'est-à-dire d'abord pour l'opéra italien, mais la France tient également un rôle important dans ce projet. La musique française, au début du XX^e siècle, connaît une grande vitalité (groupe des Six, Satie, Debussy)²⁶

24 Bibliothèque nationale de France. Archives du département de la musique. Fonds « Montpensier – Égypte » - Boîte II. Pochette « Égypte – Exposition française du Caire – 1929 ». Chemise « Artistes pressentis ». Feuillet « M^{me} Janine Weill ».

25 Adam Mestyan, *Arab Patriotism: The Ideology and Culture of Power in Late Ottoman Egypt*, Princeton, Princeton university press, 2017, 356 p.

26 Le groupe des Six se compose de Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Arthur Honegger, Louis Durey, Georges Auric et Francis Poulenc. Ils sont influencés par Satie et Cocteau et

et se distingue par des formes « légères », comme l'Opéra-comique ou l'opérette (Reynaldo Hahn, André Messager)²⁷, qui rencontrent un grand succès en Égypte. Le rapport de Louis Hautecoeur, directeur général des Beaux-arts d'Égypte sur lequel nous reviendrons, confirme en 1928 cette « opportunité » pour les musiciens français d'occuper une place sur la scène égyptienne, dès lors que la France « bénéficie de la confiance du roi Fouad [...] en matière artistique, et singulièrement musicale²⁸ ». Hautecoeur ajoute enfin, sans la nommer, que l'inspectrice de la musique au ministère de l'Instruction publique égyptien est française.

Les sources françaises ne permettent pas de saisir pleinement le cheminement qu'ont suivi ces projets au sein du gouvernement égyptien, mais elles révèlent que certaines tournées françaises sont d'abord voulues par le pouvoir égyptien, qui sollicite à cette occasion son homologue français. En 1928, par exemple, Brussel écrit au compositeur André Messager au sujet d'une tournée qu'il projette au Caire et dont la tenue est compromise : « votre présence au Caire cette année et l'influence que vous pouvez y exercer, font partie d'un programme d'action que la présence du roi Fouad à Paris et les diverses négociations qui ont eu lieu au point de vue artistique rendent encore plus désirable²⁹ ». En 1938, c'est également une initiative égyptienne qui engage la plus grande entreprise musicale française en Égypte dans l'entre-deux-guerres. Lors d'une grande tournée lyrique, dirigée par le chanteur, compositeur et chef d'orchestre de premier plan Reynaldo Hahn un ensemble complet de musiciens, chanteurs et danseurs français donnent une série de 30 représentations à l'opéra khédivial du Caire, rencontrant, si l'on en croit la presse francophone, un immense succès³⁰. L'année précédente, une troupe anglaise avait eu les faveurs du gouvernement égyptien, qui fait jouer la concurrence d'influence entre les pays d'Europe³¹.

ont pu écrire ensemble comme séparément. Dans l'entre-deux-guerres, ils incarnent la modernité musicale française.

27 Ces deux compositeurs sont très célèbres dans l'entre-deux-guerres pour leur qualité de chef d'orchestre ainsi que de compositeurs. Ils écrivent notamment des pièces d'opérette, très à la mode de leur vivant.

28 Bibliothèque nationale de France. Archives du département de la musique. Fonds « Montpensier – Égypte » - Boîte I. Pochette : « Égypte - Enseignement - Inspections de M. Hautecoeur et de M Philipp ». Chemise : « Hautecoeur – 1928 ».

29 Fonds « Montpensier – Égypte » - Boîte I. Pochette « Société des Amis de la Musique d'Égypte – Projet 1926/1927 – Négib Sursock - saison 1928-1929 ».

30 C'est ce que rapporte Reynaldo Hahn dans sa correspondance avec Robert Brussel.

31 Centre des archives diplomatiques de la Courneuve. Série Association française d'action artistique, boîte 830, 1^{er} versement : « Saison lyrique au Caire, tournées et concerts d'Henri Gil-Marchex, Marcelle Heuclin et Henry Merckel, violoniste - 1937-1946 ». Dossier « Égypte - Saison lyrique française au Caire - 1938 ».

Mahmoud Bey Khalil

Au début des années 1920, en Égypte, différentes sociétés musicales sont formées pour favoriser la venue de musiciens de renommée internationale dans les grandes villes du pays, en particulier au Caire, à Alexandrie et à Ismaïlia. Certaines de ces sociétés sont fondées à l'initiative d'Européens, mais il en est une dont le rôle est prépondérant jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, et qui reflète la volonté du gouvernement égyptien. Il s'agit de la Société de musique d'Égypte. À sa tête se trouve Mahmoud Bey Khalil, dont la personnalité est centrale dans la coopération musicale franco-égyptienne de l'entre-deux-guerres. Né au Caire en 1877, issu d'une riche famille propriétaire terrienne, il étudie l'agriculture après une scolarité au Lycée Français du Caire. Il se rend à Paris en 1903 pour étudier le droit à l'université de la Sorbonne et y épouse une Française avec laquelle il s'établit au Caire. Collectionneur d'œuvres d'art français moderne dont il fait l'acquisition lors de ses fréquents voyages à Paris, Mahmoud Bey Khalil rassemble une des plus belles collections d'art du Moyen-Orient. Elle comprend des chefs-d'œuvre de l'art français du XIX^e et du XX^e siècles. En 1924, il fonde la Société des Amis des Beaux-Arts du Caire³², qui regroupe des membres de la famille du sultan, des financiers, des ingénieurs britanniques, français et italiens travaillant au Caire. En 1937, il est le commissionnaire logique du pavillon égyptien de l'Exposition universelle de Paris. Sur une proposition de Jean Zay, Mahmoud Bey Khalil est nommé grand officier de la Légion d'honneur³³. Son parcours reflète une forte francophilie, propre aux classes supérieures égyptiennes. Il mène également une carrière politique d'envergure, notamment comme ministre de l'Agriculture et président du Sénat, et s'impose à l'intermédiaire entre deux champs : le pouvoir politique égyptien et celui des amateurs de la culture française. C'est donc sans surprise qu'il occupe la présidence, dans les années 1930, de la Société de musique d'Égypte, « association qui œuvre pour le développement et l'encouragement de la musique³⁴ ». L'implication de Mahmoud Bey Khalil dans le développement et l'épanouissement d'une activité musicale française dans la capitale égyptienne peut aisément être perçue comme la manifestation de la volonté publique égyptienne de favoriser au Caire l'art occidental³⁵. Il est l'interlocuteur direct et privilégié de Robert Brusell lorsque celui-ci dirige l'Association française d'action artistique (AFAA). Il programme des engagements pour les musiciens français, arrange les questions matérielles et pratiques de leur venue, leur obtient des subventions auprès de la puissance publique égyptienne. En 1939, c'est lui qui garantit au pianiste français Henri Gil-

32 Nadia Radwan, *Les modernes d'Égypte*. Lausanne, Peter Lang Verlag. Retrieved Sep 18, 2023, page 135.

33 « Notice sur la vie et les travaux de Mahmoud Bey Khalil », par J. Torres-Bodet, Publications de l'Institut de France, 1956, n° 23.

34 Centre des archives diplomatiques de la Courneuve. Série Association française d'action artistique, boîte 830, 1^{er} versement : « Saison lyrique au Caire, tournées et concerts d'Henri Gil-Marchex, Marcelle Heuclin et Henry Merckel, violoniste - 1937-1946 ». Dossier « Égypte, Syrie - Projet de concerts de M. Lazare Lévy - 1937 ».

35 Adam Mestyan, *Arab Patriotism: The Ideology and Culture of Power in Late Ottoman Egypt*, Princeton, Princeton university press, 2017, 356 p.

Marchex les engagements pour deux récital-conférences, des représentations au cours desquelles le musicien alterne entre moment de musique et moment d'exposé, les 17 et 22 février, à la suite de la simple demande formulée par Robert Brussel le 11 janvier précédent³⁶.

La diaspora française en Égypte

L'expansion artistique française trouve également comme relais en Égypte des Français et des Françaises, de statuts très divers. Les premiers interlocuteurs auxquels les musiciens et l'Expansion artistique ont recours sont les diplomates français en poste en Égypte. Ceux-ci apparaissent, avec une certaine évidence, comme le relais privilégié des ambitions françaises, *a fortiori* lorsqu'elles sont de nature publique et qu'elles sont formulées, au moins en partie, par le Quai d'Orsay. Leur autorité en matière administrative est une facette importante du rôle que les diplomates peuvent jouer dans l'organisation pratique des tournées françaises.

Le gouvernement français engage comme responsable privilégié des questions culturelles un directeur général des Beaux-arts d'Égypte. Il est le premier concerné par la vie musicale française au Caire et se révèle être un acteur majeur de sa mise en place. Au cours des années 1920 et 1930, trois hommes se succèdent à ce poste : Louis Hauteœur, pour qui le poste est créé³⁷, remplacé en 1931 par Charles Terrasse³⁸, auquel succède par la suite Georges Rémond³⁹. Leur position en Égypte fait d'eux des acteurs clés des tournées françaises : ils sont parfois à l'initiative de celles-ci, comme Charles Terrasse, qui est le premier à évoquer la possibilité d'une grande saison lyrique française au Caire en 1933 ; ils assurent des engagements pour les musiciens, comme Georges Rémond, qui permet au pianiste Henri Gil-Marchex de se rendre au Caire au début de l'année 1938⁴⁰.

Les musiciens reçoivent également l'aide et l'accueil de ressortissants français au Caire ou à Alexandrie, particulièrement concernés par la promotion de la musique française. C'est notamment le cas de M^{me} Delprat, trésorière de la Société

36 Centre des archives diplomatiques de la Courneuve. Série Association française d'action artistique, boîte 830, 1^{er} versement : « Saison lyrique au Caire, tournées et concerts d'Henri Gil-Marchex, Marcelle Heuclin et Henry Merckel, violoniste - 1937-1946 ». Dossier « Égypte, Palestine, Japon, Syrie - Tournée de M. Henri Gil-Marchex -1939 ».

37 Mercedes Volait, « Les années égyptiennes de Louis Hauteœur ou l'art de la « diplomatie culturelle » en terrain contesté », dans *Relire Louis Hauteœur*, Patricia Meehan et Patrice Gourbin (dir.), Rouen : Points de vue, 2019.

38 Bibliothèque nationale de France. Archives du département de la musique. Fonds « Montpensier – Égypte » - Boîte II. Pochette. Pochette « manifestation française lyrique – Théâtre royal », Chemise « M. Terrasse. »

39 Centre des archives diplomatiques de la Courneuve. Série Association française d'action artistique, boîte 830, 1^{er} versement : « Saison lyrique au Caire, tournées et concerts d'Henri Gil-Marchex, Marcelle Heuclin et Henry Merckel, violoniste - 1937-1946 ». Dossier « Égypte, Syrie – Projet de concerts de M. Lazare Lévy – 1937 ».

40 *Idem*.

des concerts d'Alexandrie, qui obtient, grâce à ses relations à la Compagnie des messageries maritimes, une réduction systématique de 30 % sur toutes les traversées entre Marseille et Alexandrie pour les musiciens français qui vont se faire entendre en Égypte sous le patronage de l'Association française d'action artistique⁴¹. Le récit que Reynaldo Hahn fait dans son propre journal de son voyage en Égypte de 1932, mentionne une réception chez Madame Delprat. Elle fait partie des nombreuses familles françaises aisées installées au Caire et à Alexandrie, qui accueillent le maître avec joie et lui font visiter l'Égypte⁴². Les sources françaises révèlent également le rôle de Messieurs Vincenot et Miriel, respectivement membres influents de la Société de musique d'Égypte et de la Société des amis de la musique du Caire et de la Société des arts français du Caire. Ces sociétés jouent, comme évoqué plus haut, un rôle majeur dans la promotion de la musique française en Égypte, en tant que relais de la volonté publique française. Il n'est dès lors pas étonnant de lire dans une note de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques du 8 juin 1926 que Robert Brussel préconise la création d'un petit comité de promotion de la musique française pour Le Caire et d'un autre pour Alexandrie, ainsi que l'implication de Miriel et de Négib Sursock⁴³ en leur sein. Leur objectif est d'abord d'organiser la venue ponctuelle de quelques grands noms de la musique française en Égypte, grâce à un cachet fixe et un pourcentage sur les bénéfices éventuels. Messieurs Miriel et Négib Sursock écrivent à Brussel qu'ils espèrent que, dès 1927, le pianiste Alfred Cortot et le violoniste Jacques Thibaud (deux musiciens français très célèbres dans les années 1920) se fassent entendre à l'Opéra royal du Caire. Ces sociétés parviennent en effet à faire venir au Caire des musiciens de renommée internationale durant les années 1920 et 1930. En février 1927, Jascha Heifetz, un violoniste de renommée mondiale, donne deux concerts en Égypte. En 1930, Alfred Cortot, qui est en outre une figure de proue de l'école musicale française, en tant que directeur de l'École normale de musique de Paris, donne, lui aussi, un concert au Caire. Un article du journal francophone *Comoedia* de juin 1930 rapporte également que la Société des concerts d'Égypte a inauguré des concerts symphoniques dignes des meilleures salles d'Europe⁴⁴.

41 Bibliothèque nationale de France. Archives du département de la musique. Fonds « Montpensier – Égypte » - Boîte I. Pochette « Delprat – Propagande ».

42 Bibliothèque nationale de France – Fonds d'Archives de l'Opéra de Paris : Fonds Reynaldo Hahn – Documents personnels – Journaux : Premier voyage d'Égypte. Cote 14 : « jeudi 10 mars – lundi 11 avril ».

43 La famille Sursock est une importante famille grecque orthodoxe de Beyrouth.

44 Bibliothèque nationale de France. Archives du département de la musique. Fonds « Montpensier – Égypte » - Boîte I. Pochette « Alexandrie – 1922 ».

Une politique égyptienne habile et ambitieuse

Le jeu de la concurrence : l'exemple de la tournée française de 1938

L'implication de Mahmoud Bey Khalil dans le développement et l'épanouissement d'une activité musicale française dans la capitale égyptienne peut aisément être perçue comme la manifestation de la volonté publique égyptienne de favoriser au Caire l'art occidental. Membre des plus hautes sphères politiques égyptiennes, il relaie un soutien déjà manifesté sous la forme de subventions accordées par le gouvernement égyptien à des troupes françaises, lors des deux tournées lyriques françaises en 1933⁴⁵ et en 1938⁴⁶. Les difficultés de budget, clairement exprimées par les organisateurs de ces saisons lyriques, prouvent que celles-ci seraient absolument inenvisageables sans la participation initiale du gouvernement égyptien, si bien que Mahmoud Bey Khalil doit être à leur initiative pour que leur organisation soit envisagée par l'Association française d'action artistique. À la fin des années 1930, le gouvernement égyptien soutient en effet chaque année une troupe européenne pour une saison lyrique d'un mois à l'opéra khédivial du Caire. En 1938, la France est retenue et c'est Reynaldo Hahn, un musicien de premier plan, qui est choisi pour diriger l'entreprise. L'année précédente, un ensemble anglais avait rencontré un grand succès au Caire, dans les mêmes conditions⁴⁷. Les travaux préparatoires à la grande tournée française, qui compte 30 représentations, renseignent sur les difficultés de budget rencontrées par ses organisateurs. Lors des négociations entre l'Association française d'action artistique et la Société de musique d'Égypte, il ressort que le gouvernement égyptien est très réticent à revoir à la hausse sa contribution. Le gouvernement français, refusant d'envisager l'annulation de la tournée ou d'en brader sa qualité, est contraint d'assurer les financements supplémentaires. Dans le contexte d'une rivalité culturelle entre les puissances européennes en Égypte dans la première moitié du XX^e siècle, prendre la suite d'une tournée anglaise implique pour la France de rivaliser de talent et de succès. Le gouvernement égyptien profite de cette concurrence européenne pour obtenir à bas coût, la venue d'artistes de renom. Ainsi, en 1937, le Quintette instrumental de Paris est mis en concurrence avec un ensemble hongrois, le Quatuor Lener. L'ensemble français doit demander une aide conséquente à l'Association française d'action artistique car son homologue

45 Bibliothèque nationale de France. Archives du département de la musique. Fonds « Montpensier – Égypte » - Boîte II. Pochette. Pochette « manifestation française lyrique – Théâtre royal », Chemise « Saison lyrique française – 1933 ».

46 Centre des archives diplomatiques de la Courneuve. Série Association française d'action artistique, boîte 830, 1er versement : « Saison lyrique au Caire, tournées et concerts d'Henri Gil-Marchex, Marcelle Heuclin et Henry Merkel, violoniste - 1937-1946 ». Dossier « Égypte - Saison lyrique française au Caire - 1938 ».

47 *Idem*.

hongrois est prêt à accepter des conditions inférieures aux leurs⁴⁸. Encore une fois, c'est au gouvernement français, et non au gouvernement égyptien, de payer pour que le Quintette instrumental de Paris puisse se rendre au Caire.

Les sources françaises révèlent une sorte de stratégie mise en place par le gouvernement égyptien, qui parvient à tirer parti de la concurrence culturelle européenne au Caire : s'il doit accorder une subvention de départ pour les plus grosses manifestations, il laisse ensuite aux gouvernements des pays d'origine des musiciens la charge de financer leur tournée. La concurrence se mesure aussi sur le plan artistique : comme la France souhaite faire mieux que l'Angleterre, elle engage Reynaldo Hahn, et débauche des musiciens des meilleurs ensembles parisiens pour constituer la troupe qui embarque avec lui vers l'Égypte. C'est donc au public du Caire que bénéficie cette volonté de faire jeu égal avec l'ensemble anglais qui s'est fait entendre au Caire l'année précédente⁴⁹.

Un « monde de l'art »

Le sociologue américain interactionniste Howard Becker dédie, dans *Les mondes de l'art*⁵⁰, une étude approfondie aux dynamiques et aux mécanismes qui sous-tendent la naissance, la vie et la mort de tout phénomène artistique. La thèse principale de l'ouvrage pose l'œuvre d'art comme systématiquement le produit d'une coopération. Ce système complexe de coopération forme ce qu'il nomme un « monde de l'art », et qui rassemble tous les acteurs impliqués dans le processus de création ainsi que l'ensemble des relations qu'ils tissent à cette occasion. À ce stade de notre étude, les propositions de Becker permettent de fonder une approche pertinente et heuristique du personnel et des équilibres diplomatiques et artistiques qui président à la mise en place de la vie musicale française au Caire.

Ce concept permet de comprendre le rôle d'un réseau vaste et complexe d'acteurs qui concourent à la réalisation de la « diplomatie du concert » française. Des éléments supplémentaires sont également à prendre en compte, comme l'existence de conservatoires en Égypte, qui permettent de former des musiciens capables d'accompagner les solistes français, on le constate notamment lors de la saison lyrique de 1933, pour laquelle l'Expansion artistique française assume engager des musiciens égyptiens qui permettent de réduire le coût de l'entreprise⁵¹. Le gouvernement égyptien participe également à la mise à

48 Centre des archives diplomatiques de la Courneuve. Série Association française d'action artistique, boîte 830, 1^{er} versement : « Saison lyrique au Caire, tournées et concerts d'Henri Gil-Marchex, Marcelle Heuclin et Henry Merckel, violoniste - 1937-1946 ». Dossier « Égypte, Italie, Angleterre - tournée du quintette instrumental de Paris - 1937 ».

49 Centre des archives diplomatiques de la Courneuve. Série Association française d'action artistique, boîte 830, 1^{er} versement : « Saison lyrique au Caire, tournées et concerts d'Henri Gil-Marchex, Marcelle Heuclin et Henry Merckel, violoniste - 1937-1946 ». Dossier « Égypte - Saison lyrique française au Caire - 1938 ».

50 Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1982, 379 p.

51 Bibliothèque nationale de France. Archives du département de la musique. Fonds « Montpensier - Égypte » - Boîte II. Pochette « manifestation française lyrique - Théâtre

disposition des musiciens français d'un « personnel de renfort », notamment technique. Les décors, la logistique des salles sont d'ailleurs toujours assurés par des Égyptiens.

L'ambition française en Égypte de constituer une vie musicale requiert ainsi un personnel dédié, spécialiste des questions culturelles et artistiques, fermement ancré dans les milieux diplomatiques français et étroitement lié aux Égyptiens. Il semble cependant évident que si un tel appareil politique est nécessaire à la réalisation des tournées musicales françaises à l'étranger, il n'est pas suffisant. Il est en effet indispensable que le projet français, exprimé en métropole, rencontre son pendant à l'étranger. Dans le cas de l'Égypte, l'écho des volontés d'expansion artistique résonne en différents endroits. Si le personnel politique parisien forme une catégorie assez homogène, son *alter ego* égyptien est en effet plus composite.

Conclusion

À l'issue de cette étude, nous espérons avoir montré que ces acteurs égyptiens ont joué un rôle de premier plan dans le projet français en Égypte, si bien qu'il est tentant de nuancer le discours français de « propagande artistique ». Le gouvernement égyptien, en particulier à travers l'action de la Société de musique d'Égypte et de son président Mahmoud Bey Khalil, en est effectivement un acteur décisif. Le regard porté sur un tel rôle permet de défendre l'idée que sur le plan artistique, la France et l'Égypte mettent plus en place une coopération que la France n'impose, ou tente de le faire, son influence. Le rapport qui s'installe en matière d'échanges musicaux reste a priori asymétrique, mais, de toute évidence, les Égyptiens et leur puissance publique ne subissent pas passivement la « propagande artistique » française. Au contraire, la culture des élites égyptiennes en fait un public exigeant et de plus en plus familier de la musique française, même la plus en vogue à Paris. Cela est sans aucun doute à mettre en lien avec la sociologie spécifique des élites égyptiennes de l'entre-deux-guerres, cosmopolites, francophones et souvent francophiles.

Enfin, les sources égyptiennes sont une autre porte d'entrée nécessaire pour comprendre davantage les logiques qui président, au sein du pouvoir khédivial à la venue de musiciens français au Caire. Elles permettraient de pleinement mesurer la marge de manœuvre et de choix d'élites égyptiennes face à des puissances coloniales.

*

Les nouveaux musées en Égypte, vitrine de l'État égyptien ?

COLINE RENAUD-LEBRET

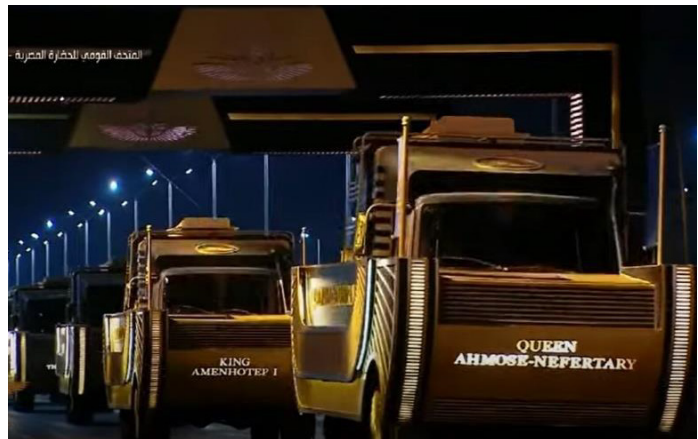
Étudiante à l'École Normale Supérieure de Paris,
diplômée d'un master de Géopolitique spécialisé sur le Moyen-Orient.

Au cours des dernières années, de nombreux nouveaux musées dédiés à l'Égypte ancienne ont été inaugurés dans tout le pays, dont deux institutions majeures situées dans le Grand Caire : le Musée national de la civilisation égyptienne (NMEC) et le Grand Musée égyptien (GEM). Ces projets sont portés au plus haut niveau politique, y compris par le président Abdel-Fattah Al-Sissi lui-même, et accompagnés d'une forte communication nationale et internationale. En s'appuyant sur un travail de terrain, cet article interroge la visée économique et politique de ces musées. Il met en lumière les différents enjeux sous-jacents à ces projets et leurs conséquences sociales et culturelles, en articulant les échelles internationale, nationale, urbaine et muséale. Derrière l'image d'un État fort, porteur de projets culturels et économiques innovants destinés à lui servir de vitrine sur les scènes nationale et internationale, se dessinent d'autres enjeux économiques et politiques, notamment un « nettoyage urbain », à la fois socio-économique et sécuritaire.

Le 2 avril 2021, le président de la République égyptienne, Abdel Fattah al-Sissi, inaugure en grande pompe le Musée national de la civilisation égyptienne (NMEC), situé dans le quartier de Fustat, proche du Caire islamique. L'inauguration du NMEC a été l'occasion de donner un « show », un grand spectacle national de deux heures largement suivi et retransmis sur les chaînes de télévision et réseaux sociaux, en Égypte et dans le monde entier. Ce spectacle est composé de plusieurs tableaux, de marches, danses, chants et musiques dont le point d'orgue est la « parade des momies » (ou « Golden Parade »), soit le transport des momies du Musée égyptien au NMEC. Pour l'occasion, la place Tahrir sur laquelle est situé le Musée égyptien a fait l'objet d'un réaménagement complet, notamment par l'installation d'éclairages et de gradins. Cet événement officiel spectaculaire joue avant tout sur « l'égyptomanie », à savoir le goût du grand public pour l'Égypte ancienne, dans une version plus sensationnaliste qu'historique. Les références historiques et

culturelles s'y croisent dans un mélange des genres éclectique et anachronique. Les références à l'Égypte ancienne sont simplifiées, voire caricaturées dans un spectacle kitsch qui emprunte aux genres du péplum, de la comédie musicale, du clip vidéo musical et de l'opéra. La procession, qui constitue le cœur de la parade, mêle des groupes aussi hétérogènes que des chars blindés dorés transportant les momies et escortés par des motos, les tambours de l'armée et des enfants habillés aux couleurs de la parade (bleu et or).

À la même période, le « trésor de Toutankhamon » est en tournée dans les capitales du monde entier afin de récolter des fonds et d'annoncer l'ouverture d'un nouveau musée, le Grand Musée égyptien, situé en bordure du Caire, sur le plateau de Gizeh. L'ouverture, à seulement quelques années d'intervalle, de deux musées majeurs dédiés en grande partie ou entièrement à l'Égypte ancienne¹ et situés dans le Grand Caire, éveille la curiosité, d'autant qu'un musée national renommé dans le monde entier exposait ces mêmes collections depuis plus d'un siècle. Selon certaines sources, le ministère du Tourisme et des Antiquités aurait pour ambition l'ouverture de dix-sept musées consacrés



Défilé des chars dorés, de la Place Tahrir au NMEC. Chaque char contient la momie d'un roi ou d'une reine dont le nom est inscrit devant. Capture d'écran à partir de la vidéo de « La parade des momies » (*Experience Egypt*). Diffusée en direct le 3 avril 2021.

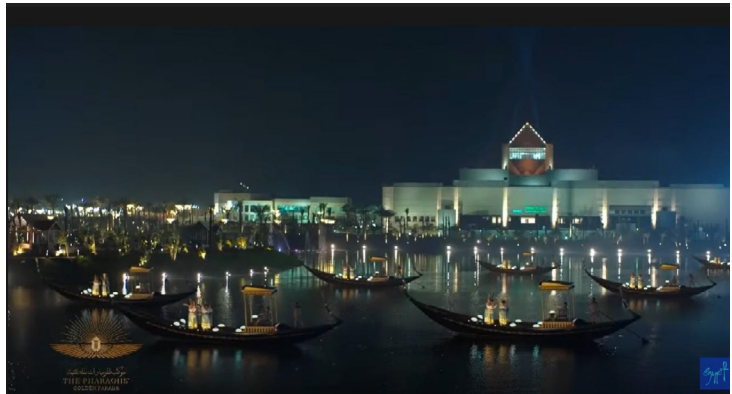


Le Président Al-Sissi, accompagné du ministre du Tourisme et des Antiquités Khaled al-Anani, salue un groupe d'enfants. Capture d'écran personnelle à partir de la vidéo de l'inauguration de l'allée des sphinx (*Experience Egypt*). Diffusée en direct le 25 novembre 2021.

¹ Le Grand Musée égyptien (GEM) est entièrement dédié à l'Égypte ancienne ; le Musée national de la civilisation égyptienne (NMEC) est quant à lui dédié à l'ensemble de la civilisation égyptienne de la préhistoire à nos jours, pourtant, plus de la moitié de la galerie principale est dédiée à l'Égypte « pharaonique » et une galerie entière est dédiée aux momies (sur trois galeries actuellement ouvertes). Le déséquilibre en faveur de la période Ancienne est donc flagrant

également aux antiquités égyptiennes dans l'ensemble du pays². En parallèle, le Président Al-Sissi a également inauguré l'allée des Sphinx, reliant Louxor à Assouan, au cours d'un spectacle similaire à la parade des momies.

L'ouverture du Musée national de la civilisation égyptienne (NMEC) en 2021 et celle du Grand Musée égyptien (GEM) en 2023 sont donc au cœur d'un investissement majeur dans le patrimoine de l'Égypte ancienne, et sa prise en charge au plus haut niveau politique. Conçus comme de véritables attractions pour touristes internationaux et destinés à redorer l'image de l'Égypte, ils sont emblématiques des dynamiques à l'œuvre derrière la valorisation du patrimoine dans le pays. À première vue, les projets des nouveaux musées s'inscrivent dans la volonté de valoriser le patrimoine égyptien pour relancer le tourisme tout en montrant la grandeur et le dynamisme du pays après plusieurs années de crise politique et économique dans le sillage de la Révolution égyptienne de 2011. Mais cette façade éclipse les questions culturelles et sociales que pose la valorisation du patrimoine, et notamment, l'exclusion des communautés locales de ces projets. Au-delà de l'attraction, les musées sont également le théâtre d'une mise en scène politique : ils servent à promouvoir le pouvoir et masquent une dimension contre-révolutionnaire.



Les barques sont sur le lac au premier plan et le NMEC est à l'arrière-plan. Capture d'écran à partir de la vidéo de « la parade des momies » (*Experience Egypt*), diffusée en direct le 3 avril 2021.

À qui profitent les nouveaux musées ?

Le patrimoine, un atout dans la mondialisation du tourisme

L'ouverture de nouveaux musées en Égypte et notamment des deux plus médiatisés, le Grand Musée égyptien (GEM) et le Musée national de la civilisation égyptienne (NMEC), s'inscrit dans la stratégie économique de l'Égypte et

² Sources : entretiens menés entre avril et juin 2022 avec des conservateurs des trois musées du Caire dédiés à l'Égypte ancienne : le GEM, le NMEC et le Musée égyptien, ainsi que des professionnels internationaux du secteur.

révèle le poids de la mondialisation sur le tourisme dans les choix effectués en matière de valorisation du patrimoine. Ainsi, le patrimoine est perçu comme une ressource économique – une rente culturelle –, mais aussi comme un outil de développement du territoire permettant de capter les flux touristiques et de renforcer l'attractivité d'un territoire en lui fournissant un marqueur culturel fort.

Dès le XIX^e siècle, l'Égypte se place sur les circuits du tourisme international, notamment en raison de son patrimoine antique qui fascine les orientalistes, favorisant ainsi son passage dans l'imaginaire européen par le biais des œuvres et descriptions qu'en font les voyageurs et les artistes. Après l'indépendance, le tourisme occupe une place importante au sein de l'économie du nouvel État égyptien. Mais la mondialisation et l'évolution régionale en faveur des pays du Golfe enrichis par les pétrodollars viennent menacer l'hégémonie de l'Égypte. Alors que la période dorée de l'Égypte comme phare culturel de la région appartient au passé, les principautés du Golfe annoncent dans les années 1990 des projets de musées à forte visibilité internationale³. C'est dans ce contexte qu'est annoncé le projet du Grand Musée égyptien (GEM), dans une surenchère qui promet « le plus grand musée du monde », sur le plateau de Gizeh. La réalisation des projets du GEM et du NMEC débute dans les années 2000, alors que le musée du Louvre Abu Dhabi sort également de terre. La révolution de 2011 met un coup d'arrêt à des projets qui prenaient déjà du retard et connaissaient des difficultés économiques. L'économie égyptienne est durement touchée par la crise politique. Les entrées de touristes baissent drastiquement et mettent à mal un secteur qui représente en 2010 environ 11 % du PIB et 12,5 % des emplois⁴. La relance des projets de musées à partir de 2015 et la reprise en main du pays par le général Abdel Fattah el-Sissi est présentée par les acteurs du secteur comme le fruit d'une volonté de relancer le tourisme et de devenir plus compétitifs.

C'est dans ce contexte de crise du tourisme et de volonté de reprise, qu'ont fusionné les ministères du Tourisme et des Antiquités en 2019. Cette fusion en dit long sur la manière dont est perçu le patrimoine de l'Égypte ancienne dans le pays : le tourisme prime et les « Antiquités » sont appréhendées comme une ressource permettant de développer l'attractivité d'un territoire pour le tourisme, en lui donnant une « image de marque » essentielle pour le singulariser. Si cette « logoisation⁵» du patrimoine de l'Égypte ancienne n'est pas nouvelle et s'est développée dès la période coloniale puis en parallèle de la construction de l'État moderne égyptien⁶,

3 Voir à ce sujet : Alexandre Kazerouni, *Miroir des cheikhs. Musée et politique dans les principautés du golfe persique*, Paris, PUF, coll. « Proche-Orient », 2017, 276p.

4 Chiffres OCDE, en considérant les revenus directs et indirects.

5 Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983), Chapitre 10 "Census, Map, Museum", Revised Edition, London, New York, Verso, 2006.

6 En 1914 les pyramides ou le sphinx figuraient déjà sur les timbres; voir à ce sujet : Donald Malcom Reid, *Contesting Antiquities in Egypt, Archaeologies, Museums and the struggle for Identities from World War I to Nasser*, AUC Press, Cairo, 2015, 516 p. et Elliott Colla, *Conflicted Antiquities, Egyptology, Egyptomania, Egyptian modernity*, Duke University Press, Durham and London, 2007, 345p.

il est manifeste qu'elle connaît un nouveau souffle aujourd'hui. Pour ne citer que quelques exemples, l'ensemble de la communication de la compagnie nationale Egyptair est placé sous le paradigme de l'Égypte ancienne ; de même, le logo de la COP 27 accueillie par l'Égypte à Charm el-Cheikh représentait le symbole du soleil d'Aton de manière stylisée.

Par ailleurs, cette volonté de visibilité se traduit dans la communication qui a entouré les projets de nouveaux musées. Ainsi, la communication autour du Grand Musée égyptien (GEM) a multiplié les annonces sensationnalistes depuis le lancement du projet, décrit comme le plus grand musée du monde et fruit d'un concours architectural international⁷. L'aspect spectaculaire et gigantesque du musée n'est pas non plus sans rappeler celui d'un parc d'attraction dont le thème serait l'Égypte ancienne⁸. Les expositions de la « tournée » de Toutankhamon (à Paris, Londres, Los Angeles ou Sidney) ayant servi à récolter les fonds pour le musée et à l'annoncer sur la scène internationale, étaient également de véritables « shows » attirant des millions de visiteurs⁹. En ce qui concerne le NMEC, outre la « parade des momies », dont la dimension spectaculaire a été évoquée en introduction, on retrouve une dimension sensationnaliste dans la galerie dédiée aux momies, dont la scénographie joue avec le clair-obscur pour mieux évoquer une atmosphère d'outre-tombe.

Muséification et destruction du patrimoine

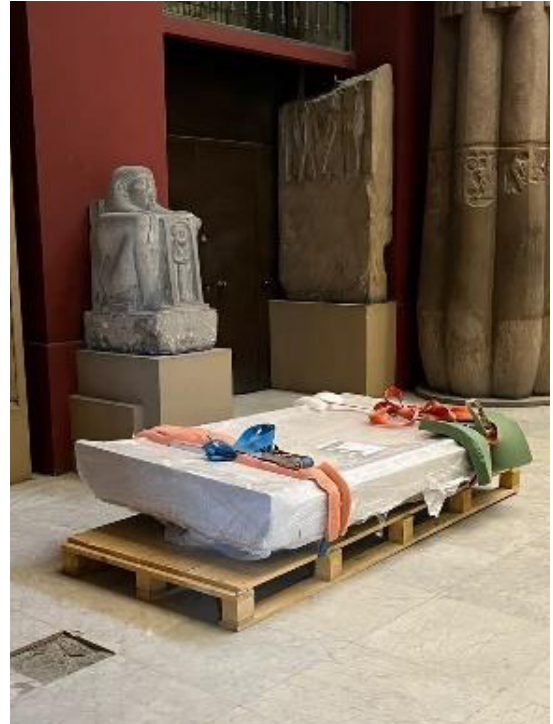
De l'aveu même des conservateurs qui y travaillent, les musées qui ouvrent n'apportent aucune nouveauté, ni dans les collections ni dans la muséographie. Ils ne répondent pas à un besoin scientifique ou à une volonté d'innovation ou

7 Le concours architectural a été lancé le 7 janvier 2002 par le ministère égyptien de la Culture, il est souvent présenté comme l'un des plus grands concours d'architecture dans le monde avec la participation de plus d'un millier de bureaux d'architectes. Il a été remporté par les architectes Róisín Heneghan et Shih-Fu Peng. Ces deux architectes diplômés d'un master à Harvard ont monté ensemble leur cabinet d'architectes - Heneghan-Peng -, fondé à New York en 1999 puis basé à Dublin depuis 2001.

8 L'espace total du GEM couvre une surface totale d'environ 500 000 m² dont 167 000 m² construits, les galeries s'étendent sur 40 000 m² dont 24 000 m² pour les collections permanentes. Il mesure plus de 46 mètres de haut (l'équivalent de plus de quinze étages) et la façade mesure plus de 800 mètres de large. Le musée est divisé en deux, une partie correspondant au musée même, l'autre est un centre commercial. Les douze galeries principales occupent 20 000 m² auxquelles s'ajoutent les deux galeries pour Toutankhamon (7 500 m²). À titre de comparaison, les galeries du British Museum s'étendent sur 25 000 m². En plus des galeries d'exposition permanente, le projet comprend des galeries d'expositions temporaires, un centre éducatif ou « children museum », un cinéma, un auditorium, un centre de conférence, des commerces et restaurants ainsi que des espaces extérieurs (110 000 m²) aménagés pour accueillir différentes activités.

9 En effet, l'exposition « Toutankhamon, le trésor du pharaon » (23 mars-22 septembre 2019) à la Villette, qui servait à lever des fonds pour ce musée a attiré plus d'1,4 million de visiteurs.

de création culturelle. Seul le bâtiment de ces musées est différent des musées préexistants : neuf, moderne et monumental. Dès lors, les anciens musées ne sont plus que des doublons datés, dont la muséographie et les infrastructures n'ont jamais été mises à jour. En parallèle, ils sont vidés de leurs collections, qui se trouvent transférées dans les nouveaux musées. Les visiteurs les délaissent donc au profit des nouveaux musées, plus attrayants. Ainsi de nombreux musées au Caire



Les salles du Musée égyptien en mai 2022, photos personnelles.

sont progressivement abandonnés, jusqu'à leur fermeture définitive. C'est le cas du musée du Textile situé dans Le Caire islamique, dont la fermeture a été annoncée en 2020 et dont les collections sont venues orner une des six galeries du NMEC, restées vides depuis l'ouverture du musée, faute de moyens pour mettre en place les collections permanentes. Dès lors, les conservateurs du Musée égyptien de la Place Tahrir craignent pour le sort de leur musée, alors que les collections qui ont fait sa renommée – le trésor de Toutankhamon et les momies – ont été transférées respectivement au GEM et au NMEC¹⁰.

¹⁰ En 2019, un projet a été lancé : « *Transforming the Egyptian Museum of Cairo* ». Ce projet financé par l'Union Européenne (3,5 millions de dollars) est porté par une collaboration entre le ministère des Antiquités égyptien et un consortium de cinq musées européens : le musée du Louvre, le British Museum, le Musée Égyptien de Berlin, le Musée National des Antiquités de Leiden, le Musée Égyptien de Turin. Selon plusieurs conservateurs du Musée Égyptien, du GEM et du NMEC, l'idée serait d'en faire un musée d'art, exposant des chefs d'œuvre de l'art égyptien antique, notamment des statues. En attendant, le musée reste

Par ailleurs, le projet du NMEC, largement soutenu par l'UNESCO, devait permettre la préservation du patrimoine immatériel. Il a été construit dans le quartier de Fustat, première cité islamique établie au Caire et centre d'une production artisanale depuis la période fatimide. Jusqu'à la construction du musée, ce quartier perpétrait cette production artisanale traditionnelle. Or la construction du musée a entraîné le transfert des lieux de production vers de nouvelles zones industrielles, loin du Caire islamique. De même, les communautés locales et les artisans, détenteurs du patrimoine immatériel que devait préserver le musée, ont été déplacés de manière contrainte.

Le projet du NMEC s'inscrit en effet dans un plan de réaménagement du quartier de Fustat et plus généralement des quartiers historiques du Caire – Le Caire islamique et le centre-ville. Cet aménagement urbain est justifié par un discours de « réhabilitation » du centre-ville, de « régénération », mettant l'accent sur la propreté ou « l'embellissement ». Il permet de justifier le déplacement des populations et de laisser le champ libre aux promoteurs immobiliers. Des normes hygiénistes sont souvent invoquées : dans le cas de la fermeture du musée du Textile comme dans le cas des populations vivant à al-Fustat, des problèmes liés à des nappes d'eau ont été évoqués. Il est difficile de savoir ce qu'il en est réellement : certains conservateurs affirmaient qu'il s'agissait d'une décision politique et non pas d'un impératif environnemental.

De manière générale, Le Caire a vu, ces dernières années, des déplacements de populations ainsi que des destructions d'habitats et d'éléments du patrimoine afin de laisser place à d'importants projets d'aménagement qui n'incluent pas les populations¹¹. Le cas de la Cité des morts qui jouxte le NMEC a été largement médiatisé. Cette nécropole, la plus grande d'Afrique, classée au patrimoine mondial de l'UNESCO, est en train d'être détruite pour laisser place au projet d'une route qui desservira la nouvelle capitale. Malgré les protestations et l'indignation internationale face à ce projet, les considérations financières priment. Plus récemment, la destruction des péniches sur le Nil a ému l'opinion publique au Caire. Ces péniches sur lesquelles vivaient des Caiotes depuis plusieurs générations ont été détruites, leurs habitants priés de quitter les lieux dans les quarante-huit heures sous prétexte qu'ils n'étaient pas en règle, pour laisser place à d'immenses bateaux-centres commerciaux sur lesquels on trouve des restaurants, des cafés et autres activités de loisir¹².

Dès lors, l'État égyptien ne semble protéger le patrimoine que s'il peut en tirer une valeur économique, autrement, celui-ci est au mieux délaissé, sinon détruit. Les dynamiques de muséification et de concentration du patrimoine dans les nouveaux musées masquent, voire permettent en creux, la destruction d'autres éléments du patrimoine, à commencer par le patrimoine immatériel.

ouvert, malgré les déplacements en cours.

11 Insaf Ben Othmane et Roman Stadnicki, « De vieilles recettes pour de nouveaux projets d'aménagement en Égypte : une "contre-révolution urbaine" en marche ? », *Maghreb-Machrek*, 2016, Vol. 4, n°226, p. 11-31. Version utilisée : [\[URL\]](#), 13p.

12 Voir par exemple : Yolande Knell & Wael Hussein, "Outcry in Egypt as iconic Nile houseboats are destroyed", BBC News, 29 juin 2022. [\[URL\]](#)

Au-delà de la concentration géographique des œuvres dans deux musées massifs, l'ouverture des musées sert une dynamique de centralisation du patrimoine, placée sous contrôle encore plus étroit du pouvoir - le NMEC et le GEM étant sous l'autorité directe du ministre du Tourisme et des Antiquités, et non sous l'autorité des musées. Le GEM et le NMEC étaient censés être des « *white spaces of power* » (c'est ainsi qu'ils ont été annoncés) mais ces musées sont, au contraire, complètement sous la coupe du Ministère. Les postes les plus importants au sein des musées comme du ministère sont occupés par ceux qui ont la confiance du ministre, et non par les personnes les plus qualifiées. De manière significative, les directeurs des deux nouveaux musées sont des « *officiels* » et non des archéologues ou conservateurs¹³. Selon un ancien conservateur du Grand Musée égyptien, le conseil scientifique au sein des nouveaux musées occupe une fonction de représentation mais ne détient aucun pouvoir décisionnel et aucune indépendance. Le ministre seul détient le pouvoir décisionnel : « nous préparons des propositions et c'est lui qui décide¹⁴ », confiait-il.

Musée et exclusion socio-spatiale

La volonté d'inscrire ces nouveaux musées dans les réseaux mondialisés du tourisme conduit en outre à une forme de « déterritorialisation » : plus qu'ancrés dans un territoire, ils sont reliés à des flux à échelle globale. L'exemple le plus flagrant est la création d'un « *hub* » au niveau de Gizeh comportant les pyramides et le GEM ainsi que de nouveaux hôtels de luxe. Ce *hub* sera connecté à échelle internationale grâce au nouvel aéroport (Sphinx Airport) permettant de se rendre au musée en 15 minutes, et surtout d'éviter Le Caire. Si la visite du Caire était déjà peu intégrée dans les circuits touristiques, en raison de la mauvaise presse de la mégapole perçue comme surpeuplée et polluée, le transfert des collections du Musée égyptien de la Place Tahrir vers le GEM accentuerait la dynamique d'évitement du Caire. Le hub de Gizeh fonctionnera comme un isolat, une « bulle » réservée aux touristes venus du monde entier, coupé du Caire mais connecté par avion aux autres « bulles » touristiques de l'Égypte : Louxor et les stations balnéaires de la mer Rouge (Sharm el-Sheikh et Hurghada).

Cette exclusion des populations locales est également manifeste dans le projet du NMEC qui fonctionne comme un îlot au milieu du Caire. Car si le musée est situé au cœur de la ville historique du Caire, et si cet emplacement est mis en avant dans la communication du musée, dans la pratique, le musée n'est pas inséré dans

13 Le directeur actuel du NMEC, Ahmad Ghoneim, n'est pas spécialiste d'archéologie, d'histoire ou d'art, c'est un ancien professeur d'économie de la faculté du Caire et surtout, un proche du ministre. De même, le major-général Atef Mofteh, ingénieur et militaire, a succédé à l'égyptologue Tarek Tawfik. Il s'agit dans les deux cas d'une rupture avec la tradition instituée au Musée égyptien, dirigée depuis sa création par des experts de l'Égypte ancienne.

14 Extrait d'un entretien avec un ancien conservateur du Grand Musée égyptien.

Le Caire islamique. Il est de fait nécessaire de posséder une voiture ou de prendre un taxi pour s'y rendre, y compris depuis les quartiers attenants dont le musée est coupé par des axes de circulation infranchissables. Le musée est donc dans une situation d'isolement vis-à-vis des quartiers voisins. Contrairement à ce qu'annonce la communication officielle, la visite du musée n'incite nullement à la visite des sites historiques qui lui sont pourtant voisins.

Cet isolement spatial, caractéristique du rapport des deux musées au territoire local dans lequel ils sont situés, traduit également une exclusion sociale : les communautés locales ne sont pas intégrées dans les projets. La visite du musée, et l'ensemble de pratiques et de rites qui l'accompagnent, constituent une forme de distinction sociale. Espace socialement exclusif, le musée fonctionne à cet égard comme un microcosme, reflétant la dynamique de privatisation des espaces et d'accentuation d'un entre-soi caractéristique de l'évolution de la société égyptienne.

Ainsi, le GEM comme le NMEC sont des espaces de consommation mixte, mi-marchands mi-culturels, comportant de larges espaces dédiés aux commerces, restaurants et à l'accueil d'événements. Mais si les raisons sont avant tout budgétaires et permettent au musée de se décharger d'une partie des frais de maintenance des bâtiments¹⁵, le type de commerce et restaurants présents ainsi que les services proposés ne s'adressent qu'à un certain type de groupes sociaux : les touristes et l'élite égyptienne. Les termes de propreté et de sécurité reviennent constamment dans le discours des conservateurs égyptiens sur les nouveaux musées. Si cette insistance peut être lue comme la volonté de s'aligner sur des standards internationaux et de montrer une image positive de l'Égypte à travers un discours développementaliste, il souligne également que les musées ont vocation qu'à n'inclure une minorité de la population égyptienne, une élite bourgeoise internationalisée. En effet, ce type de discours et le mode de vie auquel il renvoie font écho au modèle de développement urbain plébiscité par l'élite bourgeoise égyptienne qui vit dans des « *compounds*¹⁶ », un entre-soi classiste, dont les mots d'ordre sont également propreté et sécurité. Cette élite possède une voiture – indispensable pour se rendre au musée –, peut payer le prix conséquent du ticket¹⁷ et consommer dans les commerces du complexe muséal. Ce modèle « socialement exclusif¹⁸ », inspiré et financé par les pays du Golfe, croît très rapidement dans les

15 Ces espaces et services sont gérés par des compagnies privées : Maxim dans le cas du NMEC

16 Terme employé en Égypte pour désigner des « *gated-community* », quartiers résidentiels privés et clos.

17 Le prix d'entrée du ticket au NMEC, en 2022, pour les Égyptiens est parlant : 60 EGP pour un adulte égyptien, 30 EGP pour un étudiant égyptien, ce qui signifie que pour une famille de quatre personnes, cela revient à un budget de 180 ou 240 EGP dans un pays où le salaire minimum est de 2 400 EGP (à l'été 2022). Les conservateurs égyptiens interrogés anticipaient un prix encore bien plus élevé au GEM (au moins 100 EGP) qui le rendrait selon eux inaccessible pour la très grande majorité des Égyptiens. En avril 2023, le prix du ticket pour un adulte égyptien est de 150 EGP – sachant qu'il n'a ouvert que partiellement et que les galeries ne sont pas encore ouvertes.

18 Insaf Ben Othmane, Roman Stadnicki, « De vieilles recettes pour de nouveaux projets d'aménagement en Égypte : une "contre-révolution urbaine" en marche ? », *op. cit.* p.5.

villes nouvelles aux abords du Caire (Cheikh Zayed, Tagamo'). Les musées reflètent par conséquent le développement de cette société à deux vitesses dans laquelle les grands projets s'adressent à une élite, au détriment de l'inclusion du reste de la population.

Antiquités et contre-révolution

La parade des momies : mise en scène du pouvoir

Si la forte visibilité des projets de musées et du patrimoine antique de l'Égypte permet d'attirer les touristes et ainsi de relancer l'économie, elle offre également une vitrine à la mise en scène du pouvoir et de ceux qui le détiennent - le président et l'armée.

En effet, les projets de musées diffusent un discours sous-jacent visant à légitimer le régime et son dirigeant dont l'accession au pouvoir s'est faite par la force. Ouvrir des nouveaux musées et promouvoir la culture et le patrimoine permet de se donner une image positive sur la scène internationale et notamment auprès des démocraties occidentales. Cette stratégie est également celle des principautés du golfe Persique qui entendent se donner une image plus « démocratique » à travers l'ouverture de musées¹⁹. Mais au-delà de la légitimation du régime, il s'agit également d'une promotion personnelle des détenteurs du pouvoir, illustrée à l'occasion de la « parade des momies ». Lors de ce spectacle, la figure du président est mise au premier plan. Plus que les momies, il est la véritable « star » du spectacle.

La séquence dédiée à son arrivée lors de la « parade des momies » ne dure pas moins de trois minutes, et le spectacle est entrecoupé de plans du président qui suit la parade depuis la salle de conférences du NMEC. Sa politique de grandeur est exaltée à de nombreuses reprises. La présentatrice commence ainsi son discours au NMEC avec les propos suivants :

Comme notre pays est beau, comme notre histoire est grande ! Ce sentiment de fierté face à tous les trésors de l'Égypte est encore accentué par la présence

¹⁹ Voir : Alexandre Kazerouni, *Le miroir des Cheikhs. Musée et politique dans les principautés du golfe Persique*, op. cit., p. 20 : « La place accordée à l'éducation dans les discours joue ici un rôle de première importance. Elle est cette étape intermédiaire qui permet de prolonger le temps d'attente de la libéralisation politique à l'infini. La formation de la population locale est posée comme un préalable sans lequel la démocratie serait dangereuse. Or ce discours a pour corollaire une image obscure de la population locale d'âge adulte, présentée comme incompetente, paresseuse ou conservatrice, quand n'est pas agitée la menace de l'islamisme ».

d'un pouvoir politique éclairé, représenté par son excellence le Président Abd Al-Fattah al-Sissi, un pouvoir politique désireux de représenter l'Égypte de la meilleure des manières, désireux de créer un futur riche en opportunités pour l'ensemble des Égyptiens, en préservant l'histoire et le patrimoine de l'Égypte pour les générations futures et l'humanité tout entière²⁰.

Le nationalisme est au cœur de cet événement qui entend s'appuyer sur le patrimoine et l'imaginaire de l'Égypte ancienne dont il tirerait sa grandeur. Le paradigme de la filiation est présent dans l'ensemble des discours. Par exemple, la présentatrice au NMEC affirme : « Nous, les descendants d'ancêtres Glorieux, nous devons continuer l'aventure entreprise par nos grands-parents, nous devons poursuivre leur légende comme leur héritage, et les préserver²¹ ». L'identification avec l'Égypte ancienne est totale, comme la montre, dans le discours l'emploi répété du terme « l'Égyptien » (comme si être égyptien était une essence) ou « les Égyptiens », suivi d'affirmations énoncées au présent de vérité générale²². La comparaison est également transmise ici par l'idée d'un peuple bâtisseur, puisqu'après avoir dit que les Égyptiens (sous-entendu, « de tout temps ») construisent, le parallèle avec le présent est explicitement établi : « L'Égypte consacre des efforts prodigieux afin de préserver ses antiquités pour l'humanité et en même temps, elle s'attelle à de nouveaux ouvrages²³ ».

La grandeur de la nation, de l'Égypte passée mais aussi présente, est attribuée non seulement au président mais également à l'armée : « leur armée était de loin l'une des armées les plus puissantes, protégeant et œuvrant pour la sauvegarde de leur peuple et honorant leurs antiquités, qui sont toujours debout²⁴ ». Derrière l'éloge de l'armée dans l'Égypte Ancienne c'est l'armée de l'Égypte actuelle, et sa « protection » des Antiquités qui transparaît. Et la parade le montre, l'« État nouveau²⁵ » de Sissi est un État militaire. Le paradigme militaire infuse ainsi différentes dimensions du spectacle : de la musique, qui évoque parfois une marche, à grand renfort de cuivres et de percussions, aux différents éléments du défilé, véritable « parade » militaire. De manière très éclectique, défilent la garde présidentielle et des « tambours » tandis que des chars blindés dorés transportant les momies constituent le clou du spectacle. Pour accueillir les momies, des militaires postés dans la cour du NMEC tirent des coups de canon, vingt-deux, un pour chaque momie.

20 Vidéo « La parade des momies », version anglaise : " Experience Egypt live stream | The pharaohs'Golden Parade", *Experience Egypt*, Diffusée en direct le 3 avril 2021. [URL] Traduction personnelle. Version arabe : « بث مباشر موكب المومياوات الملكية », ministère du Tourisme et des Antiquités, Diffusée en direct le 3 avril 2021.

21 Vidéo « la parade des momies », *Ibid.*

22 Par exemple : "Through the course of time the Egyptian was known to be a meticulous builder. The Egyptians build and their edifices withstand for thousands of years and outlive generations", Vidéo « La parade des momies », *Ibid.*

23 Vidéo « La parade des momies », *Ibid.* Traduction personnelle.

24 Vidéo « La parade des momies », *Ibid.* Traduction personnelle.

25 En arabe « دولة جديدة » dans la vidéo « La parade des momies », *Ibid.*

La présence de l'armée et du président au cœur de cet événement n'est pas seulement le reflet de leur contrôle politique sur la nation, mais aussi sur les musées mêmes. Le poids de l'armée sur le GEM est mentionné par les professionnels de la culture, Égyptiens ou étrangers, mais s'accompagne systématiquement d'un refus d'en dévoiler davantage. Si peu d'informations précises peuvent être trouvées en source ouverte sur le rôle exact de l'armée dans ce projet, la présence d'un haut gradé de l'armée à sa tête suggère son importance. En 2019, le major général Atef Moftah (ancien directeur du comité d'ingénierie du musée), a ainsi succédé à l'égyptologue Tarek Tawfik, professeur associé à la faculté d'archéologie du Caire, en tant que directeur du GEM. De plus, le terrain du GEM appartenait à l'armée et continue d'être sous surveillance militaire, ce qui n'est pas insolite puisque l'armée contrôle la majeure partie des territoires désertiques en Égypte.

Transfert des musées et sécurisation du centre-ville

L'évolution du musée Égyptien, de musée-star, centralité du tourisme et du paysage culturel égyptien, à musée secondaire, éclipsé par le GEM, vidé de ses œuvres et de son public, s'inscrit dans une dynamique plus générale qui tend à vider les lieux phares de la place Tahrir de leur pouvoir pour n'en faire plus qu'un lieu d'apparat, une coquille vide. La place Tahrir perd ainsi tous ses éléments de centralité : l'université américaine a été déplacée à Tagamo' (New Cairo, une ville périphérique construite dans le désert à l'Est du Caire, où l'on trouve notamment des « *compounds* » et la population la plus aisée) ; le bâtiment de l'université américaine du Caire, situé place Tahrir, n'abrite plus que quelques cours et sert surtout de lieu de réception pour héberger les événements culturels (spectacles vivants) ; le bâtiment de la *Mogamma*²⁶, cœur de l'administration égyptienne, va devenir un hôtel de luxe tandis que les services administratifs sont en train d'être transférés vers la nouvelle capitale²⁷ ; le bâtiment du ministère de l'Intérieur a été vidé également et ses activités transférées à Tagamo' / New Cairo en 2016²⁸ ; le bâtiment du Parti national démocratique de l'ex-président, Hosni Moubarak, a quant à lui été rasé en 2015²⁹.

La place n'a donc conservé que ses activités commerciales et touristiques (hôtels, boutiques, restaurants) et sa fonction de nœud de circulation ; sa dimension politique a été évacuée. Ce déplacement de centralité participe de la dimension

26 Inauguré en 1952 et situé à l'angle de la Rue Mogamma et de la place Tahrir, ce bâtiment dépendant du ministère de l'Intérieur égyptien rassemblait de nombreux services administratifs.

27 Voir par exemple : « A sneak peak at the New Tahrir Complex Design », Cairo Scene, 8 décembre 2021. [URL] ou : [URL]

28 Voir par exemple : Adham Youssef, "Al Sissi inaugurates new Ministry of Interior headquarters", *Daily News Egypt*, 27 avril 2016. [URL]

29 Youssef Osman, "Demolishing The NDP Headquarters: Corruption Isn't A Building, Just As Revolution Isn't A Square", *The Egyptian streets*, 4 juin 2015. [URL]

sécuritaire et contre-révolutionnaire³⁰ puisque ces nouveaux espaces (la nouvelle capitale administrative, les nouvelles villes) sont habités par les élites clientélisées par le pouvoir, tandis que les masses sont maintenues à distance des institutions pour l'instant inaccessibles en transports en commun. En outre, l'urbanisme de ces espaces est pensé en termes sécuritaires afin de ne pas laisser la possibilité à une nouvelle révolution d'advenir : « autant dans les premières expériences de villes nouvelles que dans les nouveaux projets urbains où, de façon plus affirmée encore, les largeurs de rue, les accès, les équipements, sont tous pensés en termes sécuritaires, en fonction d'une hypothétique "guerre à venir" [...] »³¹.



Défilé des percussionnistes de l'armée devant le Musée égyptien, Capture d'écran personnelle à partir de la vidéo de « la parade des momies » (*Experience Egypt*). Diffusée en direct le 3 avril 2021.

La place Tahrir elle-même a été transformée, au nom d'un discours d'embellissement et de régénération du centre-ville. Les façades ont été repeintes et un système d'éclairage puissant a été installé. Mais cet apparent « embellissement » s'inscrit dans la dimension contre-révolutionnaire et la sécurisation du centre-ville. Repeindre les façades a permis d'effacer le *street art*, les graffitis, traces du passé révolutionnaire de la place³². Éclairer permet de faciliter la surveillance du lieu. Sur la place, il n'y a pour l'instant que des espaces de passage, ce n'est qu'un lieu de circulation, un énorme rond-point, et non un endroit où l'on pourrait se retrouver ou s'asseoir. Les seules personnes pouvant se rendre sur ce terre-plein sont les gardes de la société de sécurité privée Falcon, postés à intervalle régulier et reconnaissables à leur uniforme bleu.

30 Voir à ce sujet les travaux de Laura Monfleur, « À l'épreuve des murs. Sécurisation et pratiques politiques dans le centre-ville du Caire post-révolutionnaire (2014-2015) », *Égypte/Monde arabe*, 16 | 2017, pp. 39-56.

31 Insaf Ben Othmane, Roman Stadnicki « De vieilles recettes pour de nouveaux projets d'aménagement en Égypte : une "contre-révolution urbaine" en marche ? », *Ibid.*

32 À ce sujet, voir les travaux de Mona Abaza. Pour les images, voir par exemple : "Street art in the revolution", DW. [URL] ; Manasi Gopalakrishnan, "How street-art influenced Arab spring protest in Egypt", DW, 23/01/2021. [URL]

« Je pense que le message principal est que le peuple n'appartient pas à la place et que la place n'appartient pas au peuple. Cette place appartient à l'État³³. », résume l'historien Said Khaled Fahmy, professeur d'histoire à l'université de Cambridge.

En outre, le terre-plein central a été complètement transformé. Au centre, un monument aux morts avait d'abord été dressé mais celui-ci a été détruit par des révolutionnaires qui protestaient contre l'appropriation de la mémoire révolutionnaire par le pouvoir. Ce sont finalement quatre sphinx et un obélisque qui sont venus orner la place.

La transformation de la place et des bâtiments qui l'entourent ainsi que la destruction du bâtiment du Parti national démocratique (NDP) - le parti de Moubarak³⁴ - situé juste derrière le musée montrent la volonté d'effacer les marques mémorielles de la révolution. De même, le choix d'exposer des antiquités montre une volonté de faire table rase de l'histoire contemporaine, et notamment de la révolution. La place devient donc un lieu muséifié, un « *open-air museum*³⁵ » (un musée à ciel ouvert) donnant l'image d'une nation sous contrôle, dont les symboles sont maîtrisés et a priori apolitiques. Mais ces symboles ne sont apolitiques qu'en apparence, car le choix des antiquités est en réalité très politique. Sissi privilégie le patrimoine antique et en fait le symbole de son pouvoir, un pouvoir qui joue avec la veine nationaliste tout en ne souhaitant pas se confronter aux enjeux contemporains, passant sous silence la période révolutionnaire.

Conclusion

Fruits d'une manière néolibérale de concevoir la culture et le patrimoine au moment de la libéralisation économique, le GEM et le NMEC sont emblématiques d'un nouveau type de musée, - ou plutôt de « hub culturel » - : un musée souvent semi-privé, placé sous le signe du loisir et de la consommation, mi-musée mi-centre commercial. L'adjectif « nouveau » pour qualifier ce type de musée n'est donc pas à comprendre comme un simple marqueur temporel, mais aussi comme faisant signe vers la communication qui entoure ces musées et le besoin de faire « neuf » comme pour montrer un stade plus avancé de « développement », de « progrès ». En effet, ce modèle de musée est destiné aux touristes mais aussi, et c'est notamment le cas du NMEC, à l'élite économique égyptienne, bourgeoisie mondialisée, pleinement intégrée dans une société de loisirs. L'objet-musée est donc révélateur d'une société à deux vitesses où la libéralisation économique et

33 Aidan Lewis, Nadeen Ebrahim, "Cairo's Tahrir Square gets a contested make-over", *Reuters*, 10 août 2020. Traduction personnelle.

34 Youssef Osman, « Demolishing The NDP Headquarters: Corruption Isn't A Building, Just As Revolution Isn't A Square », *Ibid.*

35 "The Ministry of Culture intends « to transform the whole area into an open-air museum » (Hassan 1999)". Caroline Williams, "Reconstructing Islamic Cairo: Forces at Work", in Singerman D. et Amar P. (dir.), *Cairo Cosmopolitan. Politics, Culture, and Urban Space in the New Globalized Middle East*, Le Caire/New-York, The American University in Cairo Press, p. 275.

les grands projets à forte visibilité internationale ne profitent qu'à une minorité. Dès lors, le GEM et le NMEC sont à comprendre dans la même dynamique que les rêves de nouvelles villes apparus dès les années 1980 et renouvelés par Sissi récemment. L'Égypte entend montrer son développement, sa prospérité, sa stabilité et redorer son image ternie par la révolution et la contre-révolution à coups d'annonces de projets « pharaoniques » : nouvelle capitale avec la plus haute tour du monde, nouvelles routes, nouveaux aéroports, nouveaux musées dont « le plus grand musée du monde », etc. Néanmoins, ces projets dont la communication est à la fois tournée vers l'extérieur et l'intérieur ne profitent en Égypte qu'à une minorité, la classe la plus aisée qui elle seule détient un véritable pouvoir de consommation. Les nouveaux musées sont des lieux d'exclusion sociale, à la fois en tant que tel, par les publics qu'ils visent et les comportements qu'ils imposent, mais aussi par les dynamiques d'urbanisation dans lesquelles ils s'inscrivent, comme nous l'avons montré pour le NMEC. Les nouveaux musées sont à l'image des nouvelles villes dans lesquelles veut s'enfermer une élite clientélisée par le régime, des bulles loin de l'habitat informel et de la pollution du Caire. Mais quelle est la pérennité d'un système politique visant à construire une tour d'ivoire depuis laquelle il entend diriger ? L'exclusion sociale a déjà nourri les racines de la révolution de 2011. La forteresse que construit Sissi et la militarisation du pays suffiront-elles à protéger son pouvoir ? Les nouveaux musées visent à doter ce nouvel État d'une nouvelle nation, en niant l'épisode révolutionnaire et en présentant une histoire nationale unie dans la filiation pharaonique. Le patrimoine de l'Égypte ancienne, à l'image du pays, est mis sous cloche et tenu d'une main de fer par le plus haut niveau décisionnel. Le patrimoine contemporain ou immatériel est quant à lui nié ou détruit, la création culturelle bridée par la censure. Et en parallèle des nouveaux musées, sont construites de nouvelles prisons. Le musée et la prison seraient alors les deux faces de Janus du pouvoir : la pédagogie et la répression.

L'exemple des nouveaux musées du Caire illustre le propos du sociologue Tony Bennett dans son ouvrage sur l'histoire des musées : « Là où la rhétorique et l'instruction échouent, débute le châtiment³⁶ ».

36 Tony Bennett, *The birth of the museum, History, theory, politics*, New York and London, Routledge, 1995, p.88. Traduction personnelle.

*

Narrer la politique au théâtre

**les accords d'Oslo
dans une pièce
palestinienne**

NOOR SHIHADAH

Doctorante à l'université L'Orientale de Naples.

Cet article traite de *Jéricho année zéro*, pièce écrite par François Abou Salem, Francine Gaspard et jouée par la troupe El-Hakawati. Ce travail met en évidence la manière dont la pièce exprime les sentiments ambivalents des Palestiniens à l'égard des accords d'Oslo. Le choix de monter cette pièce dans la zone même de Jéricho est aussi singulier, car il illustre comment la troupe El-Hakawati a immédiatement saisi les opportunités offertes par le passage de Jéricho sous administration autonome grâce au processus de paix. La troupe a ainsi pu explorer de nouvelles formes de création, démocratiser l'art théâtral et réinvestir cet espace qui lui avait été longtemps interdit.

Il y a trente ans, alors que les accords d'Oslo marquaient un tournant majeur dans l'histoire du conflit israélo-palestinien, une pièce de théâtre intitulée *Jéricho année zéro*¹, créée par la troupe El-Hakawati², voyait le jour.

La pièce a été produite à la demande du Festival de Lille en 1994, lors de sa 23^e édition intitulée « Le nouveau Moyen-Orient ». Parmi les créations palestiniennes/israéliennes qui ont également été présentées au festival (*Monologues Bakri* et *Romeo et Juliette*), *Jéricho année zéro* est celle qui a suscité le moins d'attention, probablement en raison de son orientation politique³.

Afin de dépasser ce premier accueil lillois, cet article cherche à mettre en lumière *Jéricho année zéro* en montrant les différentes relations que la pièce entretient avec le contexte politique et social de sa création à travers l'analyse de son contenu et de sa genèse. Pour mieux le comprendre, il convient d'abord d'exposer le contexte historique, avant d'aborder le processus de création. Enfin, il s'agira de présenter la manière dont cette œuvre a été accueillie, tant en Palestine qu'en France.

1 Le titre original de la pièce est *ārīḥā 'am šifr*. La pièce n'a pas été publiée, ni traduite.

2 Pour faciliter la lecture, les termes arabes et les noms d'artistes arabes n'ont pas été translittérés scientifiquement, mais ont été rapportés selon l'orthographe courante utilisée dans les articles de journaux.

3 Emmanuelle Thiébot, « Les accords d'Oslo sur les scènes du Festival de Lille (1994) : quand la réception contradictoire de deux spectacles confond universalité et unilatéralité », *Double jeu. Théâtre / Cinéma*, no. 17 (31 décembre 2020), pp. 71–89.

Cette étude repose sur le texte original en arabe de la pièce fourni par Amer Khalil, directeur du Théâtre national palestinien. L'analyse s'appuie sur une série d'entretiens et d'échanges menés avec lui et avec d'autres personnes qui ont travaillé à la création du spectacle⁴.

Cadre historique : le Théâtre national palestinien (El-Hakawati) et les accords d'Oslo

En 1984 à Jérusalem-Est, François Abou Salem⁵ a fondé le Théâtre El-Hakawati, qui sera appelé quelques années plus tard EL-Hakawati-Théâtre national palestinien (TNP). Ce lieu a été et reste fondamental pour le développement de l'art théâtral en Palestine car l'existence d'un espace stable pour répéter a permis à la troupe de se professionnaliser, de former des nouveaux comédiens et à d'autres compagnies de disposer d'une scène où présenter leurs spectacles. De plus, l'institution se targue de n'avoir « jamais demandé de subventions auprès de la mairie de Jérusalem, israélienne, pour des raisons politiques et pour préserver son indépendance dans la création⁶ ». Le TNP est devenu un lieu permettant de consolider l'identité nationale palestinienne ainsi que de manifester l'opposition à l'occupation israélienne. Vers la fin des années 1980, à la suite d'une scission au sein de la troupe, François Abou Salem et Amer Khalil se sont établis en France. Le théâtre a cependant continué à être actif en leur absence⁷.

4 L'entretien concernant la pièce *Jéricho année zéro* s'est déroulé le 10 avril 2021. Les citations directes des propos d'Amer Khalil sont issues de cet entretien. J'ai pu aussi échanger en août 2023 avec le comédien Ahmad Abou Salloum et le technicien lumières, Philippe Andrieux, qui ont participé à la création de la pièce en Palestine/Israël mais qui n'ont pas participé à la représentation du spectacle au Festival de Lille.

5 François Abou Salem (Provins 1951- 2011 Ramallah) était un comédien, auteur et metteur en scène principalement de théâtre. De père hongrois et de mère française, il a grandi et vécu plusieurs années de sa vie en Palestine.

6 Najla Nakhlé-Cerruti, *La Palestine sur scène : une expérience théâtrale palestinienne, 2006-2016*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, "Interférences", 2022. p.44.

D'un point de vue politique, le TNP n'accepte pas les subventions de la municipalité de Jérusalem car il s'agit d'une institution représentant l'occupant. Par ailleurs, dépendre des financements israéliens peut s'avérer risqué puisque le ministère de la culture israélien peut couper les fonds aux théâtres qui produisent des spectacles dont les thématiques sont considérés subversives par le gouvernement. Le cas du théâtre Al Midan à Haïfa, financé par le ministère israélien de la culture et du sport, a été emblématique : Al Midan a dû fermer ses portes en raison d'une réduction drastique de son financement à la suite d'une pièce sur le prisonnier politique Walid Dakka, pour plus d'informations voir *ibidem*. pp. 64-67.

7 Najla Nakhlé-Cerruti, « Diriger un Théâtre national sans État », *Double jeu. Théâtre /*

Pendant cette période, de nombreux événements ont secoué la Palestine et Israël. La première Intifada a éclaté, Yitzhak Shamir a subi une défaite électorale (1992) et les Travailleurs ont pris le pouvoir à la Knesset. Dans cette atmosphère complexe, les négociations entre des membres de l'OLP et le camp israélien ont connu une avancée notable⁸. L'histoire du ainsi-nommé « processus de paix », caractérisée par des échanges à la fois publics et secrets, ainsi que par de multiples plans de résolution du conflit, est trop longue pour être résumée en détail ici⁹. Néanmoins dans ce contexte, les deux parties sont arrivées à l'élaboration des accords d'Oslo dont la Déclaration de principes a été signée à Washington, le 13 septembre 1993.

Ces accords incluaient une période de cinq ans d'autonomie transitoire, après laquelle un statut permanent aurait dû être défini pour les Territoires occupés¹⁰. Le processus d'Oslo a pris forme le 4 mai 1994 avec l'accord dit de « Gaza-Jéricho » qui fixait l'établissement de l'Autorité nationale palestinienne. Les zones de Gaza et Jéricho ont été les projets pilotes en matière d'autonomie et, bien que leurs frontières aient continué à être contrôlées par Israël, l'intérieur de ces régions a été libéré de la présence des militaires israéliens. Ainsi, le 1^{er} juillet de la même année, et après 27 ans d'exil, Yasser Arafat a pu rentrer à Gaza, apportant un espoir pour le peuple palestinien¹¹.

Au début de la même année, François Abou Salem et Amer Khalil sont rentrés en Palestine, reprenant leurs activités artistiques dans la région en tant que El-Hakawati-TNP et créant la première production de la troupe post-Oslo : *Jéricho année zéro*. Cette pièce est donc étroitement liée aux accords, au moins pour deux raisons : d'une part, le processus de paix et les concessions qu'il a impliqués constituent une thématique intégrante de l'intrigue, d'autre part, la troupe a immédiatement exploité la nouvelle situation géopolitique en choisissant la région de Jéricho pour monter le spectacle.

Cinéma, no. 17 (31 December 2020): 127–32. p. 130.

8 Elias Sanbar, *Les Palestiniens dans le siècle*, Paris, Gallimard, 2007. p.109.

9 Une étape du « processus de paix » qu'il convient de mentionner est la conférence de Madrid en 1991, dans laquelle, pour la première fois, les Palestiniens ont participé officiellement à des négociations aux côtés des Israéliens. Les représentants palestiniens venaient de Cisjordanie et de Gaza, lieux de la première Intifada. La conférence de Madrid a donné une visibilité importante et positive aux Palestiniens, mais les accords sont restés au point mort. À la suite de cette impasse, en secret, des membres de l'OLP en exil ont entamé des négociations qui ont abouti aux accords d'Oslo. Pour une vision globale voir : "Madrid and the Oslo Agreement", *Interactive Encyclopedia of the Palestine Question* – Palquest.

Consulté le 2 décembre 2023, sur [URL](#). Voir aussi : Peters, Joel, and David Newman, eds., *The Routledge Handbook on the Israeli Palestinian Conflict*. 1 vol. Routledge Handbooks. London New York: Routledge, 2013.

10 Declaration of Principles on Interim Self-Government Arrangements (Oslo Accords) | UN Peacemaker.

11 Si les accords d'Oslo ont été porteurs d'espoir, ils ont aussitôt été sévèrement critiqués. Edward Saïd s'est immédiatement opposé aux accords d'Oslo et, en octobre 1993, les a appelés « an instrument of Palestinian surrender, a Palestinian Versailles ». Voir : Edward Saïd, « The Morning After », *London Review of Books*, le 21 octobre 1993.

Jéricho année zéro dans le camp de réfugiés d'Aqabat Jaber

L'intrigue de la pièce se déroule dans le camp de réfugiés d'Aqabat Jaber à Jéricho, où Betty, une touriste française, rencontre les membres d'une famille palestinienne : Musa, le grand-père, Islam, un jeune résistant recherché par l'armée israélienne, et sa sœur, Haya¹². Islam, tout juste sorti de prison et déterminé à poursuivre la lutte, entreprend la quête d'une cache d'armes dont il a eu vent. Les recherches d'Islam se révèlent décevantes : la cache ne recèle que des objets inutiles et des armes obsolètes. C'est alors qu'une amnistie est annoncée pour les personnes recherchées, leur permettant de circuler sans risque après cinq heures. La pièce se termine sur la sortie de prison d'Islam avec deux variantes : dans le texte, Islam sort prématurément, provoquant une explosion qui laisse présager sa mort. Dans la représentation théâtrale, la dernière scène s'achève par une danse soufie¹³ d'Islam, offrant ainsi une fin plus ouverte et laissant au spectateur plusieurs possibilités d'interprétation.

Jéricho année zéro a été créé dans le camp où se déroule son intrigue, après le retrait des troupes israéliennes en 1994. L'équipe y a répété pendant deux mois. Par la suite, le spectacle a été finalisé dans les locaux du Théâtre national palestinien. Le choix de travailler dans le camp traduit une volonté de vivre et de faire vivre ce lieu à travers les répétitions et la représentation du spectacle.



Photo de François Abou Salem jouant le rôle du grand-père dans « Ariha 'am Šifr » (*Jéricho, année zéro*), camp Aqabat Jabr, The François Abou Salem Collection, Fonds d'archives du Musée Palestinien (palarchive.org), 1994.

¹² Dans ce résumé, je n'ai cité que les personnages principaux.

¹³ Reuven Snir, « Al-Hakawati Theatre and its Contribution to Palestinian Nation Building », in *Linguistic and Cultural Studies on Arabic and Hebrew*, Judith Rosenhouse (dir.), Wiesbaden, Harrassowitz, 2001. p. 309.

À ce propos Amer Khalil, qui a aussi participé au spectacle en tant que comédien a raconté que la troupe avait choisi ce lieu :

Parce que l'histoire se déroule dans le camp, Musa et Betty se rencontrent dans le camp d'Aqabat ġabr. Betty est une touriste française qui vient pour visiter Jéricho. Nous y avons fait toutes les répétitions, au milieu des maisons, nous nous déplaçons d'un endroit à l'autre. Certaines scènes se sont déroulées dans telle ou telle maison, d'autres dans des rues. Nous n'avons pas de scène, le spectacle était composé d'étapes dans le camp. Il était important pour nous d'offrir aux habitants du camp, qui ne pouvaient pas se déplacer librement et se rendre au Théâtre national palestinien (à Jérusalem est, N.D.T), la possibilité de voir un spectacle de professionnels.

Les mots d'Amer Khalil laissent entrevoir que les implications de la production de l'œuvre dans le camp sont à la fois artistiques et politiques. Les changements territoriaux qui ont suivi les accords d'Oslo ont permis à la troupe de rester en territoire palestinien, ce qui a ouvert le champ à de nouvelles possibilités créatives pour El-Hakawati. L'accès à de nouvelles zones a enrichi la variété du matériel théâtral à disposition, l'espace étant en soi un matériel de création. À cet égard le comédien a indiqué que :

Le rôle du lieu était très important, car nous étions présents dans le camp, si nous avions répété dans un théâtre fermé par des portes, nous aurions créé un spectacle complètement différent. Notre présence dans le camp, avec les gens, les personnages, parmi les maisons, les arbres, l'eau, les ordures... était vraiment essentielle. Le lieu était fondamental, en fait la représentation dans le théâtre était différente.

Ce développement artistique inédit a bien sûr aussi revêtu une dimension politique puisque le lieu en question était précédemment sous occupation. L'idée de réinvestir un lieu évoque la pratique de réappropriation des espaces qui a émergé à partir des années soixante, notamment aux États-Unis avec le Living Theatre¹⁴. À cette époque, artistes et activistes ont modifié la notion d'espace public, en s'en emparant après les périodes de restrictions dictées par la Seconde Guerre mondiale et poursuivies dans l'immédiat après-guerre.

14 Bradford D. Martin, *The Theater is in the street : Politics and Performance in Sixties America*, Amherst, Boston, University of Massachusetts Press, 2004.

De la même manière, à la suite des accords, la troupe El-Hakawati s'est approprié le camp d'Aqabat Jaber permettant aux habitants de bénéficier d'un spectacle professionnel dont les thématiques les touchent directement. Bien que les accords d'Oslo aient libéré Jéricho de l'occupation militaire, l'accès à la zone demeure contrôlé par les forces israéliennes et les habitants du camp de réfugiés ne peuvent pas se rendre à Jérusalem sans autorisation.

Ainsi, l'action de la troupe a une double valeur politique : pour créer l'œuvre El-Hakawati s'approprie l'espace surveillé et délimité du camp, tout en démocratisant l'art théâtral proposé aux habitants qui n'y auraient autrement pas accès.

La production théâtrale dans le camp de réfugiés met en évidence la proximité d'El-Hakawati, en tant que troupe palestinienne, avec le territoire ; une caractéristique qui se retrouve dans les théâtres palestiniens en général. Le cas de *Jéricho année zéro* s'inscrit dans l'histoire de la compagnie, qui a toujours sillonné la Palestine malgré des ressources limitées et le manque d'infrastructures appropriées.

Les accords d'Oslo dans *Jéricho année zéro*

La pièce a donc été créée auprès du public palestinien, mais elle est aussi arrivée jusqu'en Europe. En 1994 a eu lieu la première représentation intégrale à l'intérieur du camp – Amer Khalil se souvient que la troupe aurait donné « la première de la pièce le jour du retour d'Arafat à Gaza ». Ensuite, elle a été présentée au Festival de théâtre alternatif de Saint-Jean d'Acre et enfin au festival de Lille. Comme démontré par Emmanuelle Thiébot¹⁵, la critique française a accueilli l'œuvre avec peu de chaleur en raison de son positionnement prudent par rapport au processus de paix.

Le contenu du texte, accompagné des souvenirs des participants, offre un éclairage significatif sur la manière dont cette pièce a rendu compte du ressenti palestinien. Au cours de leurs péripéties, les personnages de la pièce expriment à plusieurs reprises leur point de vue sur le processus de paix, mettant en scène les différentes opinions qui circulaient dans la société palestinienne. À cette époque, les partisans des accords¹⁶ affirmaient que cette étape représentait une avancée et que sa réalisation conduirait à la concrétisation des objectifs nationaux palestiniens et à la création d'un État palestinien indépendant. Les opposants¹⁷, quant à eux, considéraient Oslo comme une négligence des droits légitimes du peuple palestinien. Les sondages ont montré que, quelques semaines après leur signature, 63 % des Palestiniens

¹⁵ Emmanuelle Thiébot, *op. cit.*

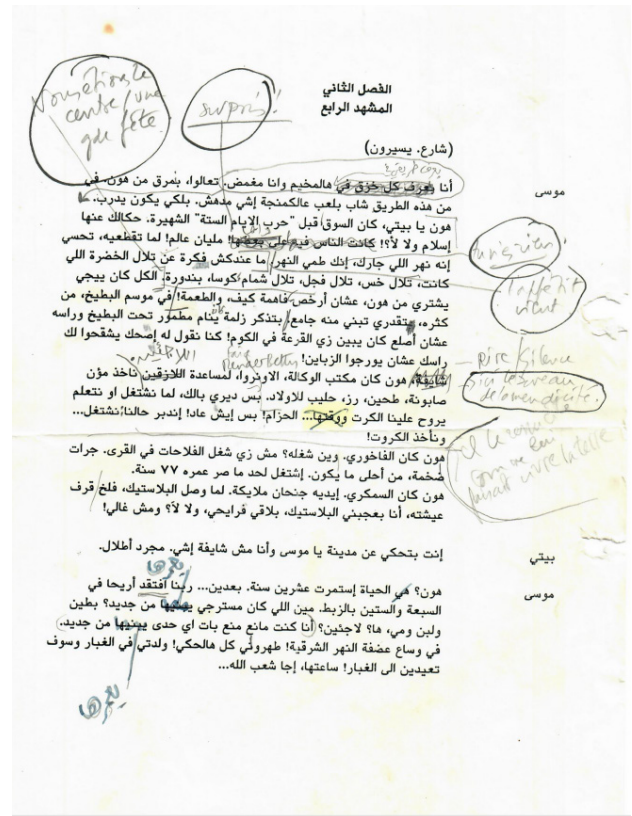
¹⁶ Fatah, Le parti du peuple, L'union démocratique.

¹⁷ FPLP, FDLP, Hamas, Jihad islamique.

soutenaient les accords, tandis que 30 % s'y opposaient et 7 % étaient indécis¹⁸.

Dans *Jéricho année zéro*, on retrouve la pluralité du ressenti des Palestiniens. Le personnage du Grand-père, Musa, représente la partie de la population qui voit dans les accords une possibilité de vivre pour la nouvelle génération, même si la paix se base sur les concessions faites à l'ennemi occupant. Dans une réplique, il affirme : « Écoute, Islam, si tu parles des grands-pères, laisse le grand-père parler. Tu es sûr que nous t'avons demandé de mourir ? [...] Il faut savoir que si l'on veut conserver notre mémoire, il faut vivre ». Le personnage de Sana, ancienne petite amie d'Islam, exprime par ailleurs une opinion similaire : « Islam [...] Tu appartiens à un monde qui me fait peur, un monde où tout est blanc ou noir, un monde de mort. La vie demande d'énormes efforts pour trouver ses compromis... ». Dans ces extraits, la positivité exprimée par les personnages n'est pas sans ombres. De leurs paroles émerge l'idée d'accepter un compromis pour éviter d'autres tragédies plutôt que la confiance dans un futur radieux. À ce propos, Sana affirme qu'il faut négocier et accepter des accommodements puisque « c'est Eux (les Israéliens) qui fixent le prix » de morts à payer par les Palestiniens. En opposition à ces personnages, Islam déclare : « [...] nous les jeunes, nous ne sommes pas guéris en voyant deux mains se serrer audacieusement à l'ombre d'un morceau de drapeau américain ». Le personnage d'Islam ne représente pas uniquement la partie de la population qui avait prédit l'échec des accords d'Oslo, il incarne aussi le désespoir d'un jeune qui essaye de donner du sens à sa vie. Selon Amer Khalil : « la liberté pour Islam, c'est la mort ». Il ne s'agit pas d'un héros positif, sa volonté de continuer la lutte armée est nuancée et la résistance démystifiée.

En mettant en scène différentes positions qui reflètent celles de la société palestinienne, *Jéricho année zéro*, propose un « optimisme prudent¹⁹ » à l'égard des accords d'Oslo. Selon François Abou Salem, le spectacle aurait été considéré comme



Photographie de l'auteur d'une page du tapuscrit de la pièce *Jéricho année zéro*, annoté de de la main de François Abou Salem, Théâtre national palestinien.

18 Qustandi Shomali, « L'accord et le désaccord dans les textes d'Oslo », *Mots. Les langages du politique* 50, no. 1 (1997): 8-22.

19 Emmanuelle Thiébot, *op. cit.* p.87

la meilleure pièce d'El-Hakawati par le public palestinien à qui le personnage d'Islam avait beaucoup plu. L'affirmation du réalisateur est renforcée par les propos d'Amer Khalil selon lequel le public du camp « s'est beaucoup amusé²⁰ ». En revanche, en France, c'est précisément cette non-idéalisation par les Palestiniens du processus de paix qui a valu à la pièce d'être reçue par la critique occidentale comme une œuvre pessimiste et qui a quelque peu conduit à sa mise à l'écart par rapport aux autres œuvres présentées au Festival de Lille de 1994.

Dans une Europe enthousiasmée par ce qui semblait être le début de la paix au Moyen-Orient, les membres d'El-Hakawati ont été « perçus comme des rabat-joie, des gens qui cassent la fête²¹ », selon les mots d'Abou Salem. Il faut toutefois souligner comme le précise Khalil : « Au niveau politique, dans la pièce, nous parlons de la fin d'une période, de la "résistance" et du début du dialogue, du début de la paix²² ».

La troupe a été confrontée aux effets concrets des accords d'Oslo lors de la création de la pièce. Elle a choisi de raconter les accords du point de vue palestinien, mais leur retour d'expérience a laissé perplexe le public français. Il semble donc que le public occidental ait été surpris par ce qu'Edward Saïd appelle « the Palestinian narrative²³ » : un contre-récit par rapport au discours politique dominant, dans lequel l'histoire et l'avenir des Palestiniens sont décrits et commentés de leur point de vue.

En définitive, *Jéricho année zéro* se distingue comme une représentation théâtrale lucide sur les premières répercussions des accords d'Oslo vues du côté palestinien. Le choix du camp de réfugiés d'Aqabat Jabr à Jéricho, comme scène de théâtre, démontre l'engagement d'El-Hakawati pour la démocratisation de l'art théâtral et le réinvestissement de l'espace public. Cette démarche artistique, enracinée dans la réalité du camp, incarne l'évolution organique du théâtre en tant qu'institution, soulignant la résilience et la détermination du théâtre palestinien à naviguer dans des paysages politiques complexes. La pièce offre un éclairage authentique sur les sentiments ambivalents, les espoirs fragiles et les dilemmes qui ont caractérisé cette période, tout en donnant voix aux réalités politiques et sociales palestiniennes. Outre sa valeur artistique, cette œuvre et le processus de sa création constituent un précieux témoignage sur une époque clé de l'histoire du Moyen-Orient.

20 Bien que Khalil et Abou Salem aient affirmé que l'œuvre était très appréciée par le public palestinien, *Jéricho année zéro* a été sévèrement critiqué dans le journal *Al-Ittihad*. Toutefois, le détail de la pièce qui a interpellé le journaliste Zaydan Salame ne concerne pas les accords, mais la mention d'un soldat druze. Cela a poussé Salame à écrire que El-Hakawati favorisait « le démantèlement des fils de notre peuple et démantèlement du patriotisme ». Voir : Zeidan Salameh, Shifa Amro, « Ḥawl mshrḥyat āryḥā 'ām šfr » (« Autour de la pièce *Jéricho, année zéro* » (en arabe) *Al-Ittihad*, 10 October 1994, 24 juillet 2023, Consultable sur : The National Library of Israel.

21 « Le théâtre judéo-arabe », *Tsafon, revue d'études juives du Nord*, no 19-20 : hiver 1994, p.94.

22 Amer Khalil a indiqué qu'il a rapidement été désillusionné par la perspective qu'Oslo puisse induire un événement positif.

23 Edward Saïd, "Permission to Narrate", *Journal of Palestine Studies* 13, no. 3 (1984): pp. 27-48.

*

Être artiste femme dans l'espace public algérien

GAËLLE HEMEURY

Doctorante à l'Université de Tours, rattachée au laboratoire CITERES.

En Algérie, depuis le milieu des années 2010, on observe un renouvellement des formes et des lieux d'expression artistique au sein de la société qui questionne le rapport à l'espace public, à l'art public et aux publics. La scène artistique contemporaine, très majoritairement masculine, est toutefois pourvue de quelques artistes femmes et ce malgré les injonctions qui pèsent à leurs égards. Elles contribuent ainsi à transformer l'espace public en un temps public. Dans cette optique, il s'agit d'étudier dans quelle mesure l'être artiste femme algérienne dans l'espace public permet de mettre en lumière les logiques socio-spatiales-temporelles genrées et s'érige en contre-pouvoir et/ou contre-proposition aux normes établies.

« *Blasti [...] ma fi-ch fil cousina* ».

Ce hashtag, signifiant « Ma place n'est pas dans la cuisine », devenu viral en Algérie au cours de l'année 2019, illustre le desserrement des formes d'injonctions multiples et inaugure l'accession des femmes à une forme de visibilité nouvelle¹. En effet, à partir du milieu des années 2010, dans la continuité des premiers événements artistiques indépendants organisés en 2014² et plus récemment à travers les manifestations du Hirak³ (année 2019), on observe un renouvellement des formes et des lieux

1 Ghallya Djelloul, « Algérie : les femmes à la conquête de l'espace public », dans *The Conversation France*, 2019. [URL]

2 Djart 14 est le premier festival d'art urbain organisé par la plateforme Trans-Cultural Dialogues (TCD), fondée par deux jeunes algérois, et soutenu par le programme européen EuroMed. Il s'agit d'un festival d'art urbain qui s'est déroulé à Alger du 6 au 15 novembre 2014 et dont l'objectif était de promouvoir l'art contemporain indépendant et les artistes en investissant l'espace public tout en privilégiant une approche participative en conviant les Algérois et les artistes à des discussions et à des actions collaboratives. Propos recueillis le 11 février 2021, lors d'un entretien réalisé à distance avec Myriam Amroun, co-fondatrice de TCD et co-organisatrice de Djart 14.

3 Hirak, ce terme signifie « mouvement » en arabe et désigne les manifestations pacifiques organisées durant l'année 2019 contre le 5e mandat de l'ancien président et après son retrait contre le malaise sociétal en Algérie.

d'expression de la société civile qui questionne le rapport à l'espace public⁴, à l'art public⁵ et aux publics⁶. Et ce malgré, l'interdit qui sanctionne la plupart des initiatives d'art public⁷ et les injonctions qui pèsent à l'égard des artistes et tout particulièrement des artistes femmes⁸. Ainsi, cette étude porte sur la production artistique publique non officielle et indépendante (fresques murales, théâtres de rue, performances) et sa réception en tant qu'outil de (ré) appropriation, (ré) politisation, (ré) esthétisation et (re) création de l'espace public en Algérie. Autrement dit, il s'agit de questionner le pouvoir de l'art public en contexte algérien et d'identifier s'il est en mesure de permettre des requalifications urbaines et/ou des réhabilitations citoyennes. Dès lors, si l'enquête de terrain a révélé une scène artistique majoritairement masculine, les artistes femmes n'en demeurent pas moins présentes. À cet effet, ces dernières contribuent à transformer l'espace public en un « temps public » c'est-à-dire une parenthèse temporelle et spatiale⁹ d'une part et à mettre en lumière les carences urbaines, culturelles voire sociales¹⁰ et notamment celles de genre, d'autre part.

Dans cette optique, il s'agit d'étudier l'appropriation artistique de l'espace public par les artistes femmes et ce que disent leurs productions artistiques sur les logiques socio-spatiales effectives. Pour ce faire, nous analyserons la démarche de trois artistes performeuses, ayant performé à Alger, parmi lesquelles Ghyslène Boukaïla, Sarah el-Hamed et Souad Douibi.

Cette étude s'appuie sur des entretiens semi-dirigés et des parcours commentés réalisés auprès des artistes. De plus, elle s'inscrit à la croisée de la géographie de l'art, culturelle, sociale et urbaine, et dans la continuité de travaux portant sur les relations entre arts et villes. Dès lors, elle questionne les possibilités de l'art public au prisme de la société civile réhabilitée notamment dans la compréhension des bouleversements socio-urbain depuis les révolutions arabes de 2011 et au regard du genre.

4 Voir : Thierry Paquot, *L'espace public*, La Découverte, 2009. Ou encore : Nassima Dris, *Les paradoxes de l'espace public. Local, complexe, incertain*, L'Harmattan, 2020.

5 Voir : Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Flammarion, 2009 ; Joëlle Zask, *Outdoor art, la sculpture et ses lieux*, La Découverte, 2013.

6 Laurent Fleury, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Armand Colin, 2006.

7 Code pénal – livre quatrième, les contraventions et leur sanction – section 5 contraventions relatives aux biens – Art 450 (loi n° 82-04 du 13 janvier 1982) « Sont punis d'une amende de 100 à 500 DA et peuvent l'être, en outre de l'emprisonnement pendant dix jours au plus, ceux qui sans autorisation de l'administration, effectuent, par quelques procédés que ce soit, des inscriptions, tracent des signes ou dessins sur un bien meuble ou immeuble du domaine de L'État, des collectivités locales ou sur un bien se trouvant sur ce domaine. » Pour aller plus loin : Julie Vaslin, *Gouverner les graffitis*, PUG, 2021

8 Safaa Monquid (dir.), « Gouvernance locale dans le monde arabe et en Méditerranée : Quels rôles pour les femmes ? », *Égypte/monde arabe*, n° 9/3^e série, Le Caire, CEDEJ, 2012.

9 Guy Di Méo et Pascal Buléron (dir.), *L'espace social. Lecture géographique des sociétés*, Armand Colin, 2005.

10 Pauline Guinard, *Johannesburg l'art d'inventer une ville*, PUR, 2014.

En Algérie, l'espace public est un concept complexe dans la mesure où il est labile dans la langue, le temps et l'espace ; qualifié par la négative, il rejaillit directement sur les personnes qui en font l'usage ; et il recouvre selon les situations sociales et de genre un caractère excluant¹¹ ou a contrario inclusif¹². Dès lors, « cet agencement spatial partagé par les individus qui entretiennent des interactions¹³ » soulève de nombreux enjeux, par rapport aux appropriations de l'espace public, qui rendent compte de logiques socio-spatiales-temporelles genrées. À ce titre l'art public, à savoir « l'art du dehors¹⁴ », est un témoin et un support de « ses réalités en mouvement¹⁵ ». En effet, en Algérie, l'art public est une pratique ancienne et revendiquée qui demeure sous contrainte au regard du droit algérien – qui encadre les productions et les rassemblements publics – et du positionnement de certains individus. Dès lors « les artistes prennent un pouvoir et un espace et entrent en concurrence avec l'ordre¹⁶ » venant rompre l'ordre esthétique urbain, en proposant par leur geste, un autre discours. Toutefois, si l'art public peut avoir vocation à embellir un lieu « les artistes ne sont pas de simples décorateurs ou ambiançeurs¹⁷ » et peuvent s'inscrire dans la contestation. Par ailleurs, « l'atelier sans mur¹⁸ » soulève plusieurs questionnements socio-spatiaux à savoir les raisons et les modalités d'appropriation de l'espace par les artistes ainsi que la nature des sociabilités recherchées et entretenues à travers leur présence physique et leurs productions. Dès lors, à partir des démarches artistiques de trois performeuses, nous allons dresser le rapport socio-spatial-temporel de ces artistes femmes à l'espace public et à l'art public au regard de leur engagement esthétique et/ou politique potentiel contre-pouvoir et/ou contre-proposition aux normes sociétales sous-jacentes.

Déambuler : un contre-pouvoir ?

Ghyzlène Boukaïla est une artiste et réalisatrice multimédia algérienne qui vit et travaille entre Alger et Lille. Ancienne étudiante du Fresnoy, sa démarche artistique est née d'un militantisme familial hérité et se concentre autour du post-colonialisme et du post-humanisme.

11 Michel Lussault et Marc Levy, 2013. Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés, Belin, 1228p.

12 Nora Semmoud, « La ville rend libre. L'urbanité au féminin dans le Maghreb », dans « Gouvernance locale dans le monde arabe et en Méditerranée : Quels rôles pour les femmes ? », in *Égypte/monde arabe*, n° 9/3^e, Le Caire, série CEDEJ, 2011, pp. 37-54.

13 Paul Claval, « Clithènes, Habermas, Rawls et la privatisation de la ville », dans Cynthia Ghorra-Gobin, *Reinventer le sens de la ville : les espaces publics à l'heure globale*, L'Harmattan, 2001, p. 23-31.

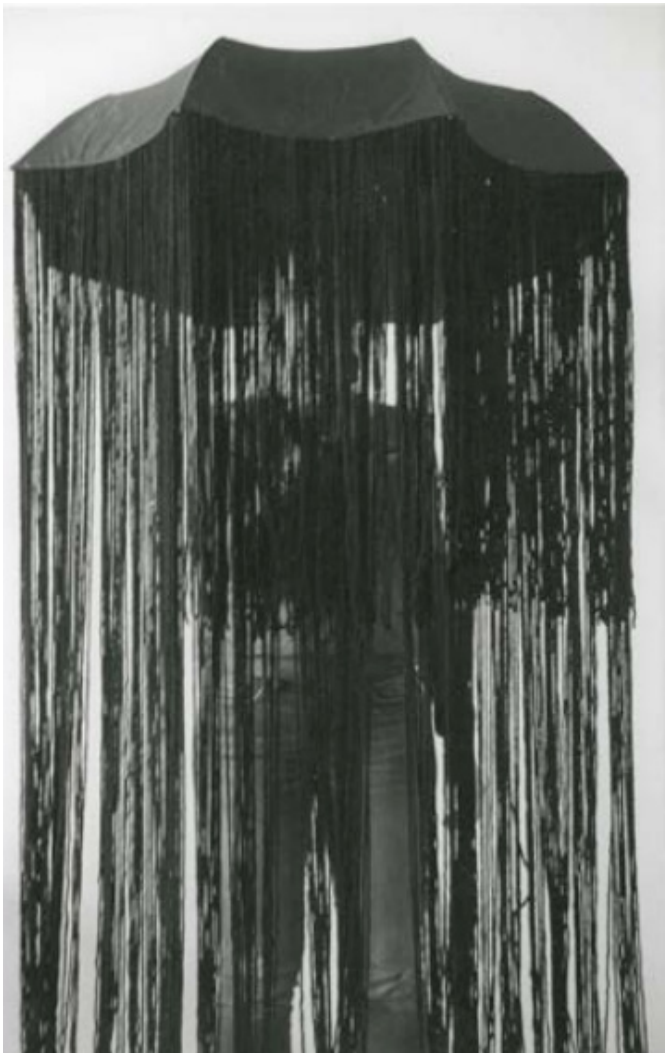
14 Joëlle Zask, *Outdoor art, la sculpture et ses lieux*, La Découverte, 2013.

15 Nassima Dris, *Les paradoxes de l'espace public : local, complexe, incertain*, L'Harmattan, 2020.

16 Pauline Guinard, 2014. *op.cit.*

17 Serge Dufoulon et Jacques Lolive, *Esthétiques de l'espace public*, L'Harmattan, 2014.

18 Paul Ardenne, *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Flammarion, 2009.



© Ghylène Boukaïla, site internet de l'artiste, à ce jour désactivé.

Le corps en performance

En 2017, à Alger-centre, à la tombée de la nuit, elle réalise seule une première performance intitulée « Espace mobile privé ». Munie d'un parapluie modifié, auquel elle a ajouté de longues bandes de tissus qui permettent de jouer sur le visible/invisible, le tissu faisant alors office d'interface entre soi et autrui, elle marche le long de la rue Hassiba Ben Bouali. Seule femme dans un espace public masculin, elle suscite rapidement les réactions qui oscillent entre regards incompris, mots déplacés, insultes et altercations physiques.

Dès lors, cette performance met en lumière un espace public aux logiques socio-spatiales temporelles genrées et révèle la difficulté pour les femmes de se l'approprier en dehors des normes d'usages, vestimentaires et temporelles.

Le corps témoin et support de l'art engagé

Ghylène Boukaïla affirme sans détour son engagement politique à travers sa démarche artistique et justifie ainsi le choix de la rue et de l'heure : puisqu'à la tombée de la nuit le nombre de femme dans l'espace public se réduit de manière importante, et qu'en conséquence, la seule présence féminine qui demeure est le nom de la Moudjahidat Hassiba Ben Bouali accolé à la rue.

Ainsi, cette performance, filmée, rend compte de l'expérience violente de l'artiste femme dans l'espace public ainsi que de la réception de celle-ci auprès du public masculin d'une part et inscrit l'artiste dans une démarche artistique engagée affirmée sur les questions du genre d'autre part.

Déambuler : une contre-proposition ?

Souad Douibi est diplômée des Beaux-Arts d'Alger et professeure d'art plastique et d'art-thérapie. Elle est connue pour ses performances au sein de l'espace public comme *Naqi mohek* (« Nettoie ton cerveau »), exposition ambulante de ses tableaux ; ou encore celle du *Haïk*¹⁹ où elle revêt la tenue traditionnelle algéroise. Elle réalise ces performances seule ou accompagnée d'un groupe de femmes et aborde respectivement la situation environnementale, la démocratisation de l'art en dehors des galeries, le patrimoine algérien. Si elle partage avec la performeuse Ghylène Boukaïla le caractère déambulatoire, l'engagement de l'artiste semble en revanche plus ambigu.

La déambulation : support et témoin des logiques socio-spatiales de l'espace public

En effet, les performances de Souad Douibi se caractérisent par la déambulation dans l'espace public. Ainsi, celles-ci s'organisent autour d'un itinéraire que l'artiste a étudié et pratiqué en amont afin d'avoir des repères et des appuis de la part des habitants habitués à sa présence. À cet effet, elle entame sa démarche dans les quartiers mixtes où l'art est accepté comme Alger-centre (Telemly et Didouche Mourad) afin d'entrer en performance en toute confiance, avant de se diriger vers des quartiers plus populaires, plus masculins où ce genre d'art est moins présent, à savoir la Casbah et Bab el Oued. Pour autant, c'est dans ses derniers espaces que le public semble le plus réceptif à sa démarche et n'hésite pas à entrer en interaction avec elle. À titre d'exemple, lors de la performance



Neqi Mohek, 2018, Alger © DR

¹⁹ Le haïk est un vêtement traditionnel algérien, porté par les femmes particulièrement à Alger, au centre de l'Algérie et au Maroc. Il s'agit d'un symbole emblématique du rôle des femmes dans la libération du pays.

Naqi Mohek, elle marchait avec un panier et distribuait des papiers sur lesquels il était inscrit « Naqi Mohek » (Nettoie ton cerveau). Alors que dans les quartiers centraux, les habitants s'offusquaient de son ton et de sa démarche, jugés péremptoires, à la Casbah et à Bab el Oued, les habitants se sont rassemblés autour d'elle et ont commencé à ramasser les déchets et nettoyer leur quartier.

En effet, les entretiens réalisés avec Souad Douibi, rendent compte de l'importance accordée au repérage de l'itinéraire afin de performer en confiance d'une part, et contredisent les stéréotypes accolés aux quartiers populaires insensibles à l'art d'autre part.

L'art engagé dissimulé ?

Dans cette optique, nous sommes tentés de qualifier sa démarche artistique d'engagée. Notamment au regard de certaines performances qui abordent des sujets de société comme la femme qui fume dans l'espace public (Dinar, Hlib, Cigare) ou encore l'art de galerie non accessible (Déambulation de ses tableaux). Pour autant, lorsqu'on l'interroge sur son engagement au regard de son genre, par rapport à l'importance accordée à la définition de l'itinéraire en tant que femme, des thématiques abordées, ou encore des difficultés rencontrées, Souad Douibi répond qu'elle ne se « [...] compare jamais avec l'homme. L'art est difficile pour tous les artistes. La vraie difficulté est dans la démarche de l'artiste en dehors de son genre²⁰ ».

Aussi, cet échange illustre la tentation du chercheur de qualifier et justifier l'artiste « d'engagé » d'une part et la difficulté de l'artiste de se dire « engagé ».

Déambuler malgré soi, le droit au stationnement empêché

Sarah el-Hamed est une artiste performeuse et vidéaste franco-algérienne. Lors des manifestations du *Hirak*, le jour de la fête de l'indépendance, elle a décidé de se poster à même le sol dans l'espace public. Avec son nécessaire de couture, elle a commencé à coudre le drapeau en hommage aux Moudjahidates qui, dans le passé, l'ont cousu comme un acte de résistance. Seule et en silence, elle a peu à peu été rejointe par le public (habitant-es du quartier, citoyen-nés, manifestant-es) qui, durant ce moment de couture, a partagé leurs souvenirs familiaux. Cependant, malgré le caractère nationaliste de cette performance que l'on pourrait interpréter comme étant en accord avec la vision du pouvoir, celle-ci ne s'est pas déroulée de manière linéaire. En effet, à plusieurs reprises, l'artiste et les participant-es ont été contraints par la sécurité de se déplacer en raison de la manifestation au risque d'être assimilés à une tentative de contre-pouvoir. Aussi, la date du vendredi 5 juillet 2019 et la thématique de la performance en mémoire de l'indépendance entrent

20 Propos recueillis lors d'un entretien réalisé avec Souad Douibi, Alger, juillet 2022.

subtilement en résonance avec la volonté d'indépendance scandée par le peuple durant les manifestations du *Hirak* (*Chaab iurid el istiqlal*, « Le peuple veut l'indépendance ») dont les enjeux soulevés illustrent la rencontre entre l'artiste et le public dans une spatialité et une temporalité donnée.

Dans cette optique, au regard des performances précédentes, celle-ci qui entremêle mémoire et histoire au prisme d'événements contemporains, qui cherche à stationner dans l'espace public et à fédérer le public, permet après une étude des logiques socio-spatiales de son déroulement d'aborder plusieurs enjeux de l'appropriation artistique de l'espace public en Algérie.



Performance Sarah el Hamed, 2019
© Photo : Nassim Herkat

Une performance itinérante malgré elle

Pour réaliser sa performance, Sarah el-Hamed, a souhaité s'installer sur l'itinéraire des marcheurs. Ainsi, elle a tout d'abord pris place sur le parvis de la Grande Poste avant d'être rapidement approchée par le cordon de sécurité, lorsque des personnes se sont rassemblées autour d'elle. Contrainte de quitter le lieu, elle s'est installée sur la symbolique place Emir Abdel Kader, mais là encore elle a été invitée à se déplacer. De ce fait, elle s'est repliée dans la rue adjacente sur la place Ben Boulaïde pour coudre sereinement avant de rejoindre les marcheurs-euses.

Cette situation illustre le paradoxe effectif à l'égard de l'art public. En effet, celui-ci, bien qu'ancien et revendiqué demeure une pratique interdite dans le droit pénal algérien. Toutefois, lorsqu'il ne présente pas un caractère politique ou religieux affirmé et ne suscite pas de rassemblement, il est admis par les publics, y compris par les autorités. À cet égard, on observe que la performance est tolérée dès lors qu'elle quitte l'artère principale, qu'elle est moins visible et qu'elle ne semble plus représenter un trouble dans l'ordre. De plus, l'itinérance à laquelle Sarah el-Hamed est soumise illustre les injonctions qui pèsent à l'encontre des femmes dans l'espace public. En effet, contrairement aux hommes qui bénéficient d'un droit de stationnement, les femmes quant à elles doivent se contenter d'un droit de passage. Ainsi, si les performances masculines se déroulent dans un lieu fixe, on note que celles de leurs homologues féminins sont le plus souvent en mouvement.

Une performance interactive genrée

Assise à même le sol, l'artiste est rejointe par de jeunes hommes du quartier qui souhaitent apporter leur aide. La performance, pratique artistique qui sollicite le public à entrer en interaction avec l'artiste et/ou avec l'œuvre prend donc forme. Les jeunes hommes basculent progressivement du statut de spectateur au statut de co-acteur de l'œuvre. Face à leurs incompétences en couture, ces derniers appellent leurs sœurs, mères et tantes à se joindre à l'exercice. Entre l'aiguille et le fil, les langues se délient pour se remémorer les souvenirs des Moudjahidates. Si les femmes, sont au cœur de l'exercice par la couture et la parole, au moment de soulever le drapeau, les hommes s'y emploient avec fierté alors que les femmes s'effacent en arrière-plan pour photographier ou filmer la scène.

Ainsi, on observe une répartition genrée implicite et intériorisée dans laquelle les femmes officient dans le rôle d'assistante alors que les hommes s'évertuent dans la monstration.

Conclusion : des performances engagées pour qui ?

Au regard des démarches artistiques présentées ci-dessus et des enjeux sous-jacents soulevés, en tant que chercheuse occidentale, mes travaux m'ont d'abord conduit à qualifier ces performances artistiques comme « engagées ». Cela a suscité des débats avec celles qui reconnaissent avoir conscience de leur influence, en tant qu'artistes, à faire passer des messages. Pour autant, elles ne souhaitent pas qualifier leur art d'engagé ou de féministe. Au fur et à mesure, j'ai donc nuancé mon jugement en précisant que celui-ci était de mon fait et non des artistes elles-mêmes. Enfin, j'ai interrogé ma posture de chercheuse étrangère et la notion d'engagement au regard des formes et des temporalités que celle-ci revêt selon le contexte. Pourquoi voulais-je les qualifier ainsi ? Pour conférer de la valeur à leur art ? Au nom de quelle légitimité ? Aussi, je me suis aperçue que mon comportement était inapproprié en tant que chercheuse qui se doit d'être objective.

Dès lors, ces productions artistiques publiques prennent sens au regard du « contenu, contenant, contexte²¹ » et mettent en lumière les enjeux sous-jacents de l'appropriation de l'espace public différenciée selon le statut, le genre, l'usage. Ainsi, par le biais de ces œuvres, les artistes participent, par conviction ou non, à mettre en lumière des disparités. Toutefois, bien que leur identité de genre soit une clé de compréhension de leurs œuvres publiques, elles ne veulent pas que ces dernières soient interprétées et/ou appréciées pour cette unique variable dont elles cherchent à s'affranchir. En conséquence, une double interrogation s'ouvre sur la difficulté et la méfiance des artistes, selon les contextes, de se revendiquer

21 Boris Grésillon, « Géographie de l'art. Ville et création artistique », in *Belgeo* 1/2014, éd. Economica, 2014.

« féministe²² », « engagé-e » d'une part et l'approche conceptuelle parfois biaisée du chercheur qui [doit] « co-construire sa réflexion avec son terrain²³ », d'autre part, au risque de répéter des classifications maladroites. Ainsi, à l'instar du peintre algérien M'Hamed Issiakhem²⁴, « Laissons donc les artistes faire, laissons naître les œuvres. L'œuvre elle-même, [...] évitons d'y mettre des étiquettes ».

22 Amel Mahfoudh et Christine Delphy, « Entre dictatures, révolutions et traditions, la difficulté d'être féministe au Maghreb », *Nouvelles questions féministes*, vol. 33, n° 2, 2014, pp. 4-12.

23 Valérie Gelézeau et Benjamin Joineau, *Faire du terrain en Corée du Nord*, Essais, 2021.

24 Nadira Laggoune-Aklouch, *Issiakhem, la face oubliée de l'artiste, œuvres graphiques*, Casbah, 2007.

Portfolio

Gaëlle HEMEURY

En Algérie, à partir du milieu des années 2010, dans la continuité des premiers événements artistiques indépendants organisés en 2014 et plus récemment à travers les manifestations du Hirak (2019), on observe un renouvellement des formes et des lieux d'expression de la société civile dans les principales villes du pays qui questionne le rapport à l'espace public, à l'art public et aux publics. Dès lors, les pratiques artistiques, qui oscillent entre geste esthétique et discours politique, semblent, de manière indépendante et/ou concomitante, mettre en lumière les carences urbaines, culturelles voire sociales, reconfigurer en partie la fonction de la ville et participer à faire de celle-ci un témoin et un support de l'expression de la société civile. Dans cette optique, cette étude doctorale, qui questionne la pouvoir de l'art public en contexte contraint, m'a amené à comprendre les logiques socio-spatiales de l'espace public algérien, étudier la production, l'organisation et la réception de l'art public.

Agrégée de géographie, Gaëlle Hemeury est doctorante en géographie à l'université de Tours, sous la direction de M^{me} Nora Semmoud, et rattachée au laboratoire CITERES. Ses recherches inscrites à la croisée de la géographie de l'art, culturelle, urbaine et sociale portent sur les relations art et ville en Algérie et interroge le pouvoir de l'art public et l'espace public comme un témoin et un support de l'expression de la société civile.

**Droit de stationnement
pour les hommes**



**Droit de circulation
pour les femmes**



Art public de commande



Fresque réalisée en 2022, à Alger-centre, à l'occasion du 60^e anniversaire de l'indépendance de l'Algérie.



Fresque réalisée en 2022, à Oran sur le front de mer, à l'occasion de l'organisation des Jeux Méditerranéens. Fresque de l'artiste algérois Fouad.



Art public autorisé

Fresque réalisée en 2022, à Alger-centre, par l'artiste Oulmi, avec autorisation. Celle-ci, qui représente le footballeur Ryad Mahrez, a rencontré un succès auprès du public.



Art public toléré

Fresque réalisée en 2023 sur les murs de la Casbah. Elles sont un hommage aux deux clubs de foot historiques et rivaux de la capitale : l'USMA et le MCA.



Fresque réalisée en 2020 sur les murs de la Casbah en hommage au MCA.

Fresque réalisée en 2017 lors de l'événement *Casbah behind the legacy* par l'artiste Saddik. Poème de Momo, extrait du film *Tahia Didou* de M.Zinet (1971).

Fresques vandalisées



Fresque réalisée en 2014, lors de l'événement Djart 14, à Alger-centre par l'artiste Slimane Sayoud et vandalisée au printemps 2020 par des conservateurs religieux. Ces derniers ont repeint les productions artistiques, qui représentaient le portrait des artistes ayant participé à l'événement, sous l'argument qu'elles exprimaient des symboles franc-maçonneriques. Leur acte, auquel s'ajoutaient des menaces de mort exprimées à l'encontre des artistes a été relayé dans la presse et sur les réseaux sociaux, et a suscité un vaste débat au sein de la société algéroise et de la communauté artistique.



Art public vandalisé : adaptation ou résignation ?

Fresques en hommage aux supporters du club de foot le CRB, réalisées en 2021, à Belouizdad, par un artiste qui souhaite conserver l'anonymat. Lors des premières productions, l'artiste dessinait les yeux et la bouche. Mais ces derniers attributs figuratifs étaient régulièrement vandalisés par les conservateurs religieux. Ainsi, l'artiste, s'est-il adapté ou résigné à dissimuler les yeux et la bouche ?



**Art public :
des identités visuelles
qui s'imposent
dans le temps
et dans l'espace.**

El Fatcha, fresque réalisée par l'artiste Mohic, à Alger-centre, en 2023. Cet ancien étudiant des Beaux-Arts décline son œuvre emblématique selon les contextes et s'impose dans les rues d'Alger. Photo : Mohic.



La main du peuple, fresque réalisée par l'artiste Méline plus connu sous le nom La main du peuple à Alger-centre, en 2020. Cet artiste accompli, installé à Sidi Bel Abbès, décline son œuvre éponyme dans toute l'Algérie. Photo : La main du peuple.

Le pouvoir de l'art public



Fresque réalisée dans le cadre de l'événement Nursum Bledi au printemps 2019 à Blida – Son étude permet de mettre en lumière les carences urbaines et culturelles. Traduction : "L'art de rue c'est la culture".



Fresque réalisé dans le cadre de l'événement l'Art est public au printemps 2019 à Blida – Son étude permet d'interroger le pouvoir de l'art public au regard d'une possible requalification urbaine. Traduction : "Vole vers ton rêve".

**V
A
R
I
A**

Souveraineté et représentation diplomatique

Le Maroc et la Tunisie
en France au tournant
des indépendances
(1956)

FLORIAN PERILLIER,

Master 2 Histoire contemporaine des relations internationales,
Université Paris I - Panthéon Sorbonne.

La France demeure le premier partenaire commercial de la Tunisie¹ et le troisième fournisseur du Royaume du Maroc derrière l'Espagne et la Chine², c'est dire l'ampleur des relations entre les trois pays qui trouve son origine dans une histoire dense et complexe. Protectorats français dès 1881 pour la Tunisie et à partir de 1912 pour le Maroc, les deux États retrouvent en 1956 leur indépendance et leur souveraineté qui leur avaient été « arrachées³ » par la France. Aux yeux des autorités françaises, les protectorats représentaient une formule « élastique⁴ » : ils dépendaient du ministère des Affaires étrangères et n'étaient donc pas des territoires français à proprement parler, à la différence de l'Algérie⁵. Ce statut colonial autorisait l'État « protégé » à conserver son gouvernement et son administration, mais le forçait à abandonner sa souveraineté externe (la diplomatie et la défense) exercée par la France jusqu'en 1956.

Se pencher sur l'année 1956, c'est tenter de comprendre comment les deux protectorats se réapproprient cette souveraineté. Ce concept apparaît au XVI^e siècle sous la plume du juriste Jean Bodin dans son ouvrage *La République* (1576)⁶. La souveraineté est définie comme la « puissance absolue et perpétuelle d'une République ». C'est le principe de base sur lequel repose l'État : sans souveraineté, l'État n'existe pas. On distingue la souveraineté interne de la souveraineté externe. D'une part, la *souveraineté interne* est la capacité qu'a l'État d'exercer le « monopole de la violence physique légitime⁷ » sur son propre territoire ; d'autre part, la *souveraineté externe* repose sur le principe d'égalité entre États, quelles que soient leur puissance effective, leurs ressources ou leur démographie⁸. Cette « égalité souveraine⁹ » n'est pas innée, elle est à construire. Or, lorsque le Maroc et la Tunisie retrouvent leur indépendance en 1956, ils disposent à nouveau de leur souveraineté externe. C'est donc tout naturellement qu'ils cherchent à établir des relations diplomatiques, sur la base d'une « égalité d'État à État¹⁰ », en se représentant à l'étranger.

1 Source : Relations bilatérales, Dossiers Pays/Tunisie, France diplomatie. [URL]

2 Source : Relations bilatérales, Dossiers Pays/Maroc, France diplomatie. [URL]

3 Samya El Machat, *Les relations franco-tunisiennes. Histoire d'une souveraineté arrachée (1955-1964)*, Paris, L'Harmattan, 2005.

4 Daniel Rivet, *Le Maghreb à l'épreuve de la colonisation*, Paris, Fayard, 2010, p. 212.

5 Maurice Flory, « La notion du Protectorat et son évolution en Afrique du Nord », *Revue juridique et politique de l'Union française, octobre-décembre 1954*, n°4, LGDJ, p. 449-475, et janvier-mars 1955, n°1, pp. 53-82.

6 Il existe plusieurs éditions en français moderne de *La République*, voire par exemple : *Les Six Livres de la République / De Republica libri sex* (3 vols.), Classiques Garnier, 2013, 2020, 2022. La version originale est consultable sur Gallica : [URL]

7 Max Weber, *Le Savant et le politique*, Paris, Librairie Plon, coll. « Recherches en Sciences humaines », 1959, p. 125.

8 Source : *Qu'est-ce que la souveraineté dans les relations internationales ?* Fiche thématique, *Vie publique*, 22 août 2019. [URL]

9 Charte des Nations Unies, art. 2, § 1. Source : [URL]

10 Archives diplomatiques, La Courneuve, Fonds « Afrique du Nord Moyen-Orient », 24QO/1006, Note pour Monsieur Basdevant, diplomate au Quai d'Orsay en charge des Affaires marocaines et tunisiennes, concernant les négociations des Conventions franco-marocaines, 1956.

La notion de représentation diplomatique correspond à la désignation par un gouvernement d'une mission diplomatique auprès d'un autre gouvernement dans le but de maintenir des relations positives et durables ainsi que de défendre les intérêts nationaux. Par conséquent, l'État représenté délègue au(x) représentant(s) les attributs de sa souveraineté extérieure (signature de traités, défense des intérêts par exemple). Deux éléments doivent être distingués. D'une part, le représentant est vu comme agissant pour le représenté (chef de l'État, gouvernement), soit parce qu'il n'a pas la compétence technique ou professionnelle, soit parce que le représenté ne peut pas être partout à la fois. D'autre part, le représentant est présent comme s'il était le représenté, il en tient lieu, l'incorpore symboliquement¹¹. L'ambassadeur est alors une émanation de son souverain à l'étranger. Cette distinction entre l'*action* et l'*incarnation*¹² est parfois invisible : le représentant agit tout autant qu'il incarne. Or, elle peut parfois être fondamentale : le représentant n'agit pas, il ne fait qu'incarner son souverain. Dans ce cas, on peut employer le terme de *représentation dissociée*. La souveraineté extérieure est entre les mains du chef de l'État, seul représentant légitime de son pays, et n'est pas déléguée à l'ambassadeur qui exerce une représentation fantoche.

Cet article se propose ainsi d'élucider le paradoxe suivant : comment le Maroc et la Tunisie vont-ils envisager leur représentation diplomatique dans l'État même qui leur avait supprimé toute souveraineté extérieure lors de la période coloniale ?

Nous étayerons notre propos à partir des sources d'archives du ministère de l'Europe et des Affaires étrangères. Cela pose un problème méthodologique évident, puisque l'histoire des diplomaties étrangères se fait au regard d'acteurs français, mais les sources arabes concernant les affaires étrangères après 1956 sont limitées voire inaccessibles¹³. Leur exploitation en parallèle aurait été le meilleur moyen de dégager la vision la plus proche de la réalité des relations diplomatiques au lendemain des indépendances. Nous tenterons néanmoins d'utiliser les sources françaises avec la vigilance qu'impose l'absence de sources contradictoires. Après avoir montré que la représentation diplomatique est une construction juridique établie dans le cadre des conventions qui visent à redonner la souveraineté externe des deux États, nous chercherons à comprendre comment le Maroc et la Tunisie s'approprient le concept à partir d'une base idéologique qui mêle autoritarisme et néo-patrimonialisme, avant de voir que la représentation diplomatique du Maroc et de la Tunisie est une *représentation dissociée* qui ne traduit que partiellement leur souveraineté extérieure.

11 Marc Lorient, Françoise Piotet, David Delfolie, « Ce que représenter veut dire », *Le travail diplomatique. Un métier et un art*, Rapport de recherche pour le ministère de l'Europe et des Affaires étrangères (MEAE), Paris, 2008, p. 40-64.

12 Christer Jönsson et Martin Hall, « Chapter 5. Diplomatic Representation », *Essence of Diplomacy*, New York, Palgrave Macmillan UK, 2005.

13 Houda Ben Hamouda, « L'accès aux fonds contemporains des archives nationales de Tunisie : un état des lieux », *L'année du Maghreb*, 2014, p. 41-48. Sur le cas marocain cf. Perrier Antoine, « Le Makhzen introuvable : les sources marocaines de l'histoire de l'État à la période contemporaine », *Le carnet du centre Jacques Berque*, mai 2017, hal-03111145. [URL]

Du protectorat à l'indépendance : construire la représentation diplomatique et rétablir la souveraineté extérieure

Les protectorats du Maroc et de la Tunisie sont mis en place dans un contexte économique et diplomatique particulier. Les puissances coloniales européennes planifient l'endettement des deux États et cherchent à ouvrir leur commerce¹⁴. Cette pression économique s'inscrit dans le cadre d'un « concert européen ». La France, en rivalité avec l'Italie, prétexte un incident aux frontières avec l'Algérie française pour instaurer son protectorat en Tunisie. Le traité du Bardo est signé le 12 mai 1881¹⁵. Au Maroc, La Grande-Bretagne n'appuie la colonisation française qu'après que la France a accepté la colonisation de l'Égypte par les Anglais. Le protectorat est officialisé par la signature du Traité de Fès le 30 mars 1912.

Mais la formule « élastique¹⁶ » du protectorat ne dure pas. Des tendances nationalistes se structurent autour de partis politiques et de grandes figures telles qu'Habib Bourguiba en Tunisie ou Mohamed V au Maroc. L'idéologie panarabe de Nasser ainsi que le mouvement des non-alignés leur donnent une impulsion nouvelle. Face à leur pression, et dans un contexte de guerre d'Algérie (1954-1962) qui oblige la France à concentrer ses efforts militaires et diplomatiques, celle-ci est contrainte de signer des accords temporaires afin de redonner plus d'autonomie aux protectorats. Mais ces demi-mesures apparaissent vite dépassées. Les négociations se poursuivent avec le Maroc en présence de René Coty et de Mohamed V pour aboutir à la proclamation de l'indépendance de l'Empire chérifien le 2 mars 1956¹⁷. Les modalités de l'indépendance tunisienne sont similaires¹⁸. La France « reconnaît solennellement l'indépendance de la Tunisie¹⁹ » le 20 mars 1956 ce qui a pour conséquence de rendre caduque le traité du Bardo de 1881, qui « ne peut plus régir les rapports franco-tunisiens²⁰ ». Ces négociations ont été le cadre d'une proto-diplomatie où des personnalités telles que le Tunisien Mohamed Masmoudi se sont improvisées diplomates et forment le vivier d'une « diplomatie militante²¹ » en représentant leur pays en France.

14 Edmund Burke, *Prelude to protectorate in Morocco: precolonial protest and resistance, 1860-1912*, The University of Chicago press, États-Unis d'Amérique, 1976.

15 Archives diplomatiques, La Courneuve, Fonds « Afrique du Nord Moyen-Orient », 30QO/64, *Traité du Kassar Saïd* signé par le Général Bréart et le bey, 12 mai 1881.

16 Daniel Rivet, *op. cit.*, p. 212.

17 Archives diplomatiques, La Courneuve, Fonds « Afrique du Nord Moyen-Orient », 24QO/1006, *Déclaration commune*, 2 mars 1956.

18 Daniel Rivet, *op. cit.*

19 Archives diplomatiques, La Courneuve, Fonds « Afrique du Nord Moyen-Orient », 30QO/72, *Protocole d'accord franco-tunisien*, 20 mars 1956.

20 *Ibid.*

21 Abderrahman Belgourch, *Les Politiques étrangères maghrébines. 1962-1992 : spécificités des trajectoires nationales et divergences des pratiques*, Marrakech, Université Cadi Ayyad, 2001, p. 172.

Au lendemain des indépendances, l'idée qui domine l'esprit des dirigeants est de construire un État fort et moderne. Le fondement qui le constitue est le principe de souveraineté. L'acquisition de l'indépendance par les peuples colonisés consiste à nier la souveraineté de la puissance coloniale et de lui substituer une nouvelle²². Or, pour que la souveraineté soit totale, aussi bien interne qu'externe, l'État doit pouvoir entretenir des relations avec l'étranger et donc s'y représenter et accueillir des représentants. Les conventions diplomatiques du 20 mai 1956²³ et du 15 juin 1956²⁴ visent à rétablir la souveraineté externe du Maroc et de la Tunisie tout en proposant une coopération étroite avec la France qui n'est pas sans réduire, paradoxalement, une part de cette souveraineté. En effet, les conventions posent le principe d'une « diplomatie concertée²⁵ » entre la France et ses anciens protectorats, synonyme d'un alignement diplomatique sur les intérêts de l'ancienne puissance coloniale. Ce principe déplaît au Maroc et à la Tunisie qui s'empressent de le dénoncer. L'accord de Rabat du 20 mai 1956 est resté « lettre morte²⁶ » après que le Maroc en a eu déclaré le caractère « factice et inopérant²⁷ » en dénonçant les essais nucléaires français au Sahara. La crise de Bizerte de 1961 qui oppose la France et la Tunisie au sujet de l'évacuation d'une base militaire a raison de l'accord du 15 juin 1956 et libère la Tunisie des chaînes de l'interdépendance diplomatique.

Néanmoins, si le principe d'une « diplomatie concertée » est remis en cause, les accords ont défini le cadre juridique de la représentation diplomatique. Les articles posent tour à tour le statut des représentants qui portent le titre d'« Ambassadeur Extraordinaire, Envoyé Exceptionnel²⁸ » ainsi que le principe d'une délégation de la représentation diplomatique en vertu du droit de légation et de « protection des intérêts²⁹ ». Autrement dit, la France peut se charger de représenter le Maroc et la Tunisie dans un État tiers en l'absence de relations diplomatiques directes entre ces derniers. La France s'engage à appuyer la candidature du Maroc et de la Tunisie au sein des instances internationales (ONU notamment). Ces accords sont déterminants pour comprendre comment vont se construire les diplomaties du Maroc et de la Tunisie et quels acteurs vont représenter leur pays en France.

22 Samya El Machat, *op. cit.*, p. 24.

23 Archives diplomatiques, La Courneuve, Fonds « Afrique du Nord Moyen-Orient », 24QO/1028, *Accord diplomatique entre la France et le Maroc*, 20 mai 1956.

24 Archives diplomatiques, La Courneuve, Fonds « Afrique du Nord Moyen-Orient », 30QO/63, *Accord du 15 juin 1956*.

25 Archives diplomatiques, La Courneuve, Fonds « Afrique du Nord Moyen-Orient », 30QO/72, *Note sur les négociations franco-tunisiennes et les questions diplomatiques*, 14 avril 1956.

26 Archives diplomatiques, La Courneuve, Fonds « Afrique du Nord Moyen-Orient », 24QO/1007, *Projet de note pour le Secrétaire Général. De la dénonciation par le Gouvernement marocain d'un accord diplomatique du 20 mai 1956*.

27 Archives diplomatiques, La Courneuve, Fonds « Afrique du Nord Moyen-Orient », 24QO/1006, *Note de l'Ambassade du Maroc en France*, Paris, 15 février 1960.

28 Archives diplomatiques, La Courneuve, Fonds « Afrique du Nord Moyen-Orient », 30QO/63, *Accord du 15 juin 1956*.

29 Laurence Badel, *Diplomaties européennes, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Sciences Po Les Presses, 2021, p. 423.

Déléguer la souveraineté et donner corps à la représentation diplomatique : des États néo-patrimoniaux

Les diplomaties marocaines et tunisiennes sont héritières de pratiques anciennes que la période coloniale n'a pas entièrement gommées. Les sultans marocains envoyaient des ambassadeurs ou *safīr*³⁰ en France dès le XVII^e siècle à l'instar d'Ahmed El-Guezouli en 1612³¹. Hammouda Pacha (1782-1814) est le premier bey de Tunis à exprimer de manière explicite son désir de disposer de représentants ou agents (*wakils*) établis de manière permanente auprès de ses principaux partenaires européens ainsi que dans quelques provinces ottomanes. Ces premiers représentants du bey ont une fonction essentiellement commerciale. Il ne s'agit pas de consuls au sens occidental mais de représentants qui veillent à défendre les intérêts économiques de la régence, la période étant marquée par une participation accrue des marchands tunisiens au commerce entre le Maghreb, le Levant et l'Europe. L'itinérance diplomatique est une caractéristique commune à l'empire chérifien et à la régence tunisienne, mais n'est pas propre à ces deux États. Les ambassades itinérantes existent chez les Russes jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Certains États européens, faute de moyens financiers, ne pouvaient entretenir un réseau diplomatique coûteux³². Lorsque l'on traite de la représentation diplomatique, il faut donc distinguer la représentation de la *circonstance* de la représentation de la *permanence*³³.

C'est à partir de 1956 que s'inaugure une pratique de permanence de la représentation et que la diplomatie se constitue en système. Les systèmes diplomatiques marocains et tunisiens s'apparentent à un système hybride entre perpétuation des traditions et importations des conceptions de l'État moderne occidental³⁴. Le centre politique de ces États est privatisé, c'est-à-dire détenu comme un patrimoine privé, résultat d'une conception autoritaire du pouvoir politique. Shmuel Noah Eisenstadt désigne par néo-patrimonialisme ce processus de concentration du pouvoir politique et diplomatique qui caractérise les États maghrébins post-coloniaux³⁵. Ces conceptions de l'État permettent de comprendre comment s'envisage la représentation diplomatique : dans la représentation diplomatique, ce qui est représenté c'est le souverain.

30 En langue arabe, le mot « ambassadeur » est la traduction de *safīr* سفير de la racine [s ; f ; r] qui renvoie au champ sémantique du voyage soulignant le caractère itinérant de la fonction.

31 Boussif Ouasti, *Une ambassade marocaine chez Louis-Philippe (1845-1846)*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, 2002, p. 13.

32 Laurence Badel, *op. cit.*, p. 394.

33 Boussif Ouasti, *op. cit.*, p. 13.

34 Bertrand Badie, *L'État importé. L'occidentalisation de l'ordre politique*, Paris, Fayard, 1992.

35 Shmuel Noah Eisenstadt, *Traditional patrimonialism and modern neopatrimonialism*, Beverly Hills, Sage Publications, 1973.

Qu'il soit sultan au Maroc ou président de la République en Tunisie, le souverain « privatise³⁶ » le pouvoir (« Le système ? C'est moi le système³⁷ », disait Habib Bourguiba). Cette privatisation du pouvoir est la conséquence d'une légitimité historique acquise lors des combats pour l'indépendance (Bourguiba se voit attribuer le qualificatif de « Combattant suprême³⁸ »). Cette légitimité leur confère un véritable « droit historique³⁹ » de sorte qu'il est naturel que les affaires étrangères soient l'expression privilégiée de leur pouvoir politique. Lorsque se déclenche la crise de Bizerte en 1961, c'est Bourguiba qui fait le déplacement à Rambouillet rencontrer le général de Gaulle tout en rappelant son ambassadeur à Paris. Cette compétence élargie en matière de politique étrangère des chefs d'État n'a pas de contrepartie puisque, politiquement, ils ne sont pas responsables. En cas d'échec, la responsabilité est endossée par le ministre des Affaires étrangères, ce qui offre au souverain une marge de manœuvre non négligeable dans la gestion des relations extérieures⁴⁰.

Si bien que le chef de l'État est en proie à un dilemme : comment choisir un représentant capable de représenter ? Autrement dit, comment Bourguiba, Mohamed V et son successeur, Hassan II, vont-ils déléguer la souveraineté extérieure de l'État qu'ils se réservent ? La première génération de diplomates marocains et tunisiens est une nouvelle élite ouverte aux idées occidentales en rupture avec la classe dirigeante du protectorat. Ils sont jeunes, d'origine aisée, ont pour la plupart étudié en France⁴¹ et sont bercés par les idées nationalistes au point de former une « diplomatie militante⁴² ». Le premier ambassadeur de Tunisie à Paris, Hassen Belkhodja, nommé le 5 juillet 1956, est un membre actif du Néo-Destour et appartient au cercle proche de Bourguiba⁴³. Il doit sa nomination car il détient la confiance du président tunisien. De même, Moulay Slama Ben Zidane El Alaoui, consul du Maroc à Marseille de 1961 à 1965, appartient à la famille royale des Alaouites⁴⁴ et est donc le plus à même de représenter le roi. Le fait de nommer un représentant en France qui soit proche du pouvoir voire un membre de la famille est une caractéristique de ces États néo-patrimoniaux et répond de la nécessité pour le chef de l'État d'être représenté par une personne de confiance. Ce qui se joue alors dans la représentation diplomatique c'est de donner corps à une absence : il ne s'agit pas de re-présenter – de présenter à nouveau – mais de rendre l'absence présente. Si bien que leur marge de manœuvre est très réduite : ils n'agissent pas, mais incarnent le souverain⁴⁵.

36 *Ibid.*

37 Jean Lacouture, *Quatre hommes et leur peuple : sur-pouvoir et sous-développement*, Paris, Seuil, 1969, p. 148.

38 Tahar Belkhodja, *Les Trois Décennies Bourguiba*, Paris, Publisud, 1998, p. 11.

39 *Ibid.*, p. 184.

40 Abderrahman Belgourch, *op. cit.*, p. 115-119.

41 Pierre Vermeren, *La formation des élites marocaines et tunisiennes : des nationalistes aux islamistes 1920-2000*, Paris, La Découverte, 2002.

42 Abderrahman Belgourch, *op. cit.*, p. 172.

43 Archives diplomatiques, La Courneuve, Fonds protocole, « série A - corps diplomatiques », 123SUP/284, *Notice biographique au sujet de Hassen Belkhodja*, 1956.

44 Archives diplomatiques, La Courneuve, Fonds protocole, « série B - corps consulaire », 69SUP/314, Dossier Maroc, 1961.

45 Christer Jönsson et Martin Hall, *art. cit.*

Une représentation diplomatique dissociée ? La primauté de l'incarnation sur l'action

Cette primauté de l'incarnation sur l'action traduit ce que nous appelons une *représentation diplomatique dissociée* à savoir une représentation diplomatique qui ne réalise pas pleinement la souveraineté extérieure des États. En effet, si les représentants sont bridés dans leurs actions, ne font qu'incarner une absence mais ne peuvent agir, la représentation diplomatique est limitée. Cela se traduit dans le rôle qu'accordent les dirigeants à leur ambassade à Paris. Si les traités d'indépendance ont été négociés dans ce qui deviendra l'ambassade du Maroc⁴⁶, son rôle se fait moins sentir après 1956. Les contacts entre les ambassades et le Quai d'Orsay sont fort limités et concernent souvent des sujets à caractères mineurs⁴⁷. Ces ambassades sont des lieux symboliques plus que de négociations : anciens hôtels particuliers, l'ambassade de Tunisie accueille ainsi de nombreuses fêtes et cérémonies non sans un certain folklore⁴⁸. En réalité, et comme nous l'avons déjà souligné, l'essentiel des relations diplomatiques se polarise autour du chef de l'État résidant la capitale de son pays, Tunis ou Rabat. De fait l'ambassadeur est bridé dans sa marge de manœuvre, il joue un rôle bien plus symbolique que de négociateur. Lorsqu'en 1961 la crise de Bizerte se déclenche, l'ambassadeur en poste à Paris, Mohamed Masmoudi, est rappelé à Tunis. Il ne négocie pas et Bourguiba prend la relève traduisant, de fait, l'insignifiance du rôle de représentant. Ce pendant symbolique de la représentation diplomatique s'exprime à travers le cadre protocolaire.

Le protocole diplomatique se définit comme l'ensemble des règles, des usages et des pratiques associés à la bienséance dans le cadre des relations internationales. Il s'illustre à travers les réceptions, les cérémonies, les discours, les visites officielles, etc. Il est l'occasion d'évoquer la manière dont deux pays envisagent leur rapport. Il en est ainsi lorsque l'ambassadeur tunisien Hassen Belkhodja remet ses lettres de créance au Président français alors que la Tunisie vient à peine d'accéder à l'indépendance :

En désignant parmi les premiers son Ambassadeur en France, le Gouvernement tunisien a tenu à marquer ainsi qu'il entend entretenir des relations d'amitié féconde

46 Archives diplomatiques, La Courneuve, Fonds « Afrique du Nord Moyen-Orient », 24QO/879, *Note de juillet 1965*.

47 Archives diplomatiques, La Courneuve, Fonds « Afrique du Nord Moyen-Orient », 24QO/879, Lettre de L. de Guiringaud, Directeur des Affaires marocaines et tunisiennes, à Roger Seydoux, Ambassadeur de France à Rabat, 27 février 1961.

48 Archives de l'Institut national de l'audiovisuel (INA), Paris 13^e, *Cérémonie à l'ambassade de Tunisie en l'honneur de jeunes mariés*, Actualités françaises, non daté (vers 1960).

avec le Gouvernement de la République Française. La Tunisie indépendante n'a nullement l'intention de s'isoler dans le monde mais bien au contraire de coopérer sur un pied d'égalité avec toutes les nations qui respecteront sa liberté⁴⁹.

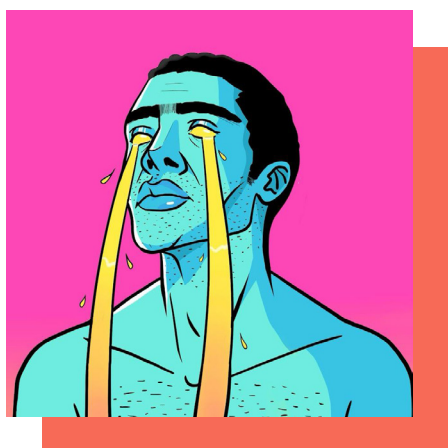
Cette mise en scène de la représentation suppose d'adopter des règles et des pratiques communes. Or, dépourvus de cadre protocolaire, le Maroc et la Tunisie s'inspirent de celui de la France. Lors d'un échange de lettres entre Monsieur de La Chauvinière, chef du protocole au Quai d'Orsay, et George Gorse, ambassadeur à Tunis, ce dernier est sollicité par le gouvernement tunisien pour lui adresser un ensemble de textes (circulaires, décisions) qui fixent les règles du protocole de la présidence de la République française dont les « autorités tunisiennes souhaitent largement s'inspirer⁵⁰ ». Monsieur de La Chauvinière lui adresse en réponse le *Manuel pratique de Protocole* publié en 1950 par le diplomate Jean Serres qui reste, aujourd'hui encore, une référence en la matière. Les 733 alinéas qui constituent cet ouvrage exposent tour à tour les éléments utiles aux diplomates pour poursuivre sur la scène internationale une action conforme à une étiquette mais également à une éthique sociale internationale.

Ce mimétisme diplomatique est paradoxal : au moment où les deux États affirment leur spécificité culturelle ; dans l'espace de la diplomatie, ils gardent une représentation associée à des pratiques occidentales françaises.

En 1956, la représentation diplomatique du Maroc et de la Tunisie s'inscrit dans une diplomatie à (re)construire. Les deux États fondent leur système diplomatique sur la figure charismatique et légitime du chef de l'État, souverain absolu. Or, cette prépondérance du roi au Maroc et du président de la République en Tunisie empêche la représentation diplomatique de se constituer véritablement. Les ambassadeurs, les consuls sont bridés dans leur marge de manœuvre, ils jouent un rôle de second plan. En réalité, la représentation diplomatique ne traduit pas l'expression de la souveraineté extérieure des États. Il s'agit d'une représentation symbolique, immatérielle et abstraite : une représentation dissociée.

49 Archives diplomatiques, La Courneuve, Fonds protocole, série A – « Corps diplomatique », 123SUP/284, *Allocution prononcée par M. Hassen Belkhodja, Ambassadeur de Tunisie à Paris lors de la remise de ses lettres de créance*, 5 juillet 1956.

50 Archives diplomatiques, La Courneuve, Fonds protocole, Série C – « Cérémonial », 125SUP/520, *Télégramme de l'ambassadeur de France en Tunisie, George Gorse, à l'attention de Monsieur de la Chauvinière*, le 17 octobre 1957.



© Zainab Fasiki pour Machi Rojola

Maroc : un podcast pour déconstruire les masculinités toxiques

PROPOS RECUEILLIS PAR WALID CHERQAOU,
doctorant en sciences politiques à l'université Paris 8,
rattaché à l'Institut d'histoire du temps présent (CNRS/Paris 8)

Le chercheur en sciences de la santé et activiste pour les droits humains Soufiane Hennani revient, dans cet entretien accordé à Bidaya, sur son podcast, « *Machi Rojola* », qui questionne la notion de masculinité et appelle à des masculinités positives.

**Qu'est-ce que *Machi Rojola* et pourquoi l'avoir créé ?
Pourriez-vous revenir sur le contexte particulier dans lequel le podcast a vu le jour ?**

Machi Rojola est un podcast qui questionne les masculinités au Maroc. Je voulais travailler sur les masculinités au prisme du genre, de la sexualité et des libertés individuelles, car, pour moi, la question des masculinités dans toutes les sociétés, mais surtout dans la société marocaine, peut ouvrir le débat et régler des problèmes politiques, intimes ou sociaux. En 2018, j'ai lancé avec des camarades de lutte le collectif Elille¹ qui a pour but la promotion de la diversité sexuelle et la pluralité de genre au Maroc. Mais il a fallu attendre le confinement de 2020 pour que je transforme mon engagement jusqu'à concevoir un projet de sensibilisation. Il se trouve que le podcast est un outil innovant, très lié à la voix et à la libération de la parole, d'où le choix de ce format.

1 Créé au Maroc en 2020, le collectif Elille promeut la diversité sexuelle et la pluralité du genre à travers l'art et la culture.

En quoi consiste ce podcast et comment est-il reçu ?

Le podcast est ventilé en saisons, chaque saison se répartissant entre huit et douze épisodes, avec, de manière ponctuelle, des hors-saisons et des épisodes spéciaux. L'idée, c'est de choisir un sujet lié (in)directement à la masculinité (la religion, le cinéma, le féminisme, la santé mentale, etc.) et d'inviter une personne qui pourrait nous en parler. Les personnes invitées sont des femmes, des hommes de différents milieux, qui peuvent être des spécialistes, des influenceurs, etc.

Je pense que le podcast fait vraiment son travail, c'est-à-dire qu'il dérange ceux qui doivent être dérangés, ou les provoque un petit peu. Et puis il y a des personnes qui sont contentes de l'écouter parce qu'il donne une voix à des réflexions qu'elles ont probablement toujours eues. Quant au public, *Machi Rojola* est écouté principalement par des jeunes, ce qui est le but, parce que le podcast comme outil innovant veut s'adresser à cette partie de la population². Je pense aussi que la plateforme a réussi à insérer la question des masculinités dans des sphères qui ne s'étaient jamais posées la question auparavant, notamment dans les médias traditionnels, dans certains espaces associatifs, dans les écoles, etc. Mais il est peu probable qu'on puisse changer, à court terme, des comportements toxiques à travers un podcast

2 Le podcast comptabilise 200 000 écoutes, toutes saisons et plateformes confondues.

seulement. C'est pour cela qu'en plus du podcast nous animons aussi des ateliers et des conférences, et nous intervenons dans des écoles et des centres d'intégration professionnelle.

Vous parlez de masculinités positives, qui plus est au pluriel. Mais la masculinité n'était-elle pas par essence toxique ? Est-ce un moyen de questionner le mythe de la virilité dans la société marocaine ?

Je doute que les masculinités soient par essence toxiques, pour la simple raison que *le* masculin, la masculinité ou les masculinités, sont un genre comme d'autres. Si on croit que le genre est une construction sociale, les masculinités le seront aussi. Quand on parle de masculinités toxiques, on fait référence à ce que le patriarcat a fait des masculinités. Les masculinités ont été construites dans un contexte patriarcal où les hommes dominent, où des systèmes d'injustice dominent, et donc ça a produit des hommes avec des comportements toxiques. Je sais que le choix du mot toxique dérange beaucoup mais, personnellement, j'adhère beaucoup à ce mot-là. Étant biologiste, je crois que la masculinité a ses caractéristiques toxiques qui sont liées à la dose d'abord, c'est-à-dire qu'on ne peut pas considérer que tout homme est toxique de la même manière. Chaque homme est le produit de sa société, de son contexte, de son éducation, du système politique dans lequel il évolue.

Quant à la société marocaine, je pense qu'elle a effectivement sa particularité par rapport à la construction des masculinités. Si on prend en compte les contextes politique et religieux, couplés à ce que nos traditions ont de patriarcal aussi, cela donne une particularité. Mais il ne faut pas oublier que les hommes au Maroc font partie d'un système patriarcal, historique, politique et mondial. Et donc c'est ce qui fait que, finalement, on ne peut pas parler d'une masculinité toxique chez les hommes marocains seulement.

Pour accompagner les épisodes de votre podcast, vous les illustrez de dessins presque provocateurs, déconstruisant cet imaginaire qui veut qu'un homme soit viril. Expliquez-nous un peu plus cette démarche artistique.

Il se trouve que Zainab Fasiki³ et moi nous nous connaissons depuis des années et avons déjà collaboré par le passé. Lorsque je prépare les épisodes du podcast, je lui laisse la liberté artistique pour les illustrer. Bien sûr, nous discutons de ce que nous voulons faire passer comme message à travers l'illustration, mais cela se fait vraiment dans un esprit de liberté artistique. C'est Zainab l'artiste, c'est elle l'illustratrice.

³ Bédéiste et illustratrice marocaine engagée dans la défense du droit des femmes, Zainab Fasiki est autrice de la BD *Hshouma, corps et sexualité au Maroc*, parue en 2019 aux éditions Massot.

Vous avez invité plusieurs personnes à intervenir dans *Machi Rojola*. Quelle place accordez-vous aux minorités de genre dans votre podcast ?

Il y a effectivement des épisodes qui sont dédiés exclusivement à la question queer, à la question des minorités de genre ou toutes les questions qui fâchent aujourd'hui. En fait, on ne peut pas parler de masculinité positive tout en pensant les masculinités positives d'une façon binaire, d'une façon patriarcale qui cantonne le masculin et le féminin dans des cases très strictes, exactement comme le fait le patriarcat. À travers les masculinités, il s'agit aussi de libérer le masculin et le féminin de ces cases-là et de représenter le genre dans sa pluralité et sa diversité. C'est vrai qu'aujourd'hui il y a beaucoup de personnes qui veulent penser les masculinités positivement mais qui ont encore du mal à imaginer le masculin en dehors des prismes de l'hétérosexualité, de la virilité, etc.

Avez-vous reçu des menaces et des entraves de quelque nature que ce soit ? Comment assumer un choix aussi courageux que ce podcast ?

Je ne me considère pas comme courageux, je me considère seulement comme quelqu'un qui a voulu prendre la parole sur un sujet qui l'intéresse et qui a eu la possibilité de le faire. Quant aux menaces, il y a des moments

où je reçois des messages sur les réseaux sociaux, mais je préfère ne pas les prendre au sérieux parce que je n'ai pas à avoir peur. En tout cas, dans la vraie vie, les gens qui viennent me parler, c'est soit pour dire qu'ils sont d'accord, soit pour débattre.

Les associations féminines au Maroc sont en pleine (re) mobilisation depuis quelques mois pour la refonte du Code de la famille. Pourrions-nous voir une collaboration entre elles et *Machi Rojola* ?

Au-delà de la plateforme *Machi Rojola* comme projet à part entière qui travaille sur les masculinités, je pense qu'aujourd'hui le fait de repenser les masculinités est quelque chose de très important, et c'est une dimension qui devrait être présente dans notre façon de penser tout ce qui est en relation avec le genre. Évidemment, quand on parle du Code de la famille, il ne faut pas oublier d'abord que ceux qui font ce Code sont des femmes et des hommes, et donc ces hommes-là doivent être sensibilisés et être capables de penser les masculinités autrement. Il y a beaucoup d'hommes qui croient que la refonte du Code de la famille est une guerre contre eux, or c'est un combat pour la justice sociale ! Et pour expliquer cela aux hommes, il faut passer par les masculinités positives.

Je pense qu'au-delà des lois, il y a quelque chose de très important : exister dans la société en tant qu'hommes et femmes épanouis

avec des masculinités et des féminités alliées et solidaires. Mais pour répondre précisément à la question, je reste personnellement ouvert à toute collaboration avec les associations féministes de différentes générations.

Une chose est sûre : depuis que *Machi Rojola* a commencé, la question des masculinités est prise au sérieux. Je suis très content qu'on en parle, c'est une dimension très présente aujourd'hui au Maroc dans le travail de la société civile.

Avec *Machi Rojola*, vous avez multiplié les voyages, les conférences, les rencontres, les passages médiatiques. Aujourd'hui, quel est le bilan trois ans après le lancement du podcast et quels impacts et diffusion espérez-vous pour les années à venir ?

Mon combat, c'est de promouvoir les masculinités positives et de lutter contre les masculinités toxiques avec différents outils : le podcast, l'écriture, la prise de parole publique, les conférences, les ateliers, etc. Tous ces outils sont légitimes et nécessaires pour répandre ce concept. Il m'arrive de prendre des pauses, de voir ce qui a été accompli et comment les choses peuvent évoluer à l'avenir.

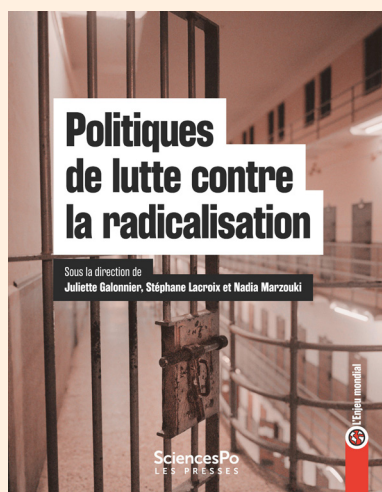
Dans la prochaine saison du podcast que je suis en train de préparer, j'essaie de penser toutes les questions qui sont en relation indirecte avec les masculinités positives : la santé mentale, l'éducation sexuelle, les violences digitales, etc.



LU,

VU,

entendu



Politiques de lutte contre la radicalisation

Recension de l'ouvrage
dirigé par Juliette Galonnier,
Stéphane Lacroix et Nadia Marzouki

CÔME PLOUVIER
Sciences Po

La notion de « radicalisation » est traversée par une « instabilité sémantique ». Chaque acteur qui y est confronté (hommes politiques, experts en sécurité, juges, chercheurs ou rédacteurs de *think tank*) propose une définition, propre à son domaine d'expertise et à ses sensibilités. La réduction de ce phénomène pluridimensionnel à certaines spécificités n'est pas étrangère au politique et s'observe dans la conception des politiques publiques afférentes. En effet, selon les perspectives adoptées par les pouvoirs publics, les politiques de lutte contre la radicalisation sont déclinables en trois stratégies distinctes : la contre radicalisation, qui s'attaque aux groupes et à leurs moyens – cellules, flux financiers –, la prévention de la radicalisation, qui cherche à dissuader les potentiels terroristes en amont d'un passage à l'acte, et la déradicalisation devant *in fine* aboutir à une rupture entre l'individu et le réseau violent ainsi qu'à un changement cognitif. Le choix par les auteurs de l'expression, au pluriel, « politiques de lutte contre la radicalisation » permet d'englober toutes les dimensions des différents programmes.

La force de cet ouvrage collectif est l'échelle d'étude adoptée. La présentation des politiques mises en œuvre en Europe, aux États-Unis, en Chine, au Nigéria ou dans le monde arabe, invite à la comparaison. Cela permet de rendre compte de la diversité des programmes, qui sont généralement dépendants de contextes politiques particuliers, et des problématiques qu'ils soulèvent : leur efficacité à grande échelle au regard des moyens engagés, la menace qu'ils font peser sur le droit des individus en raison de leur orientation systématique vers certaines communautés, leur instrumentalisation par certains régimes autoritaires à des fins de renforcement de leur pouvoir. Par ailleurs, il se distingue d'une partie de la littérature en présentant ces politiques comme globales, insistant particulièrement sur la circulation internationale des concepts et de méthodes utilisés pour appréhender le phénomène de radicalisation.

La prévalence du paradigme religieux dans l'appréhension du phénomène par les pouvoirs publics

C'est le critère religieux qui préside à la mise en place des politiques de lutte contre la radicalisation, aussi bien en Europe que dans le monde arabe. Dans sa contribution « Mais pourquoi veut-on déradicaliser », Olivier Roy relève que pour les autorités publiques c'est la matrice religieuse qui irrigue les réseaux terroristes – la radicalisation religieuse précédant le passage à l'action violente. Cette analyse trouve illustration dans l'article de Tom Pettinger « La déradicalisation en Europe : perspectives critiques » où il explique comment la politique du Royaume-Uni cherche à prévenir le djihadisme, dans une perspective « pré-criminelle ». En effet, le programme anglais *Prevent* est basé sur le signalement de certains signes ou propos jugés radicaux. Les individus signalés sont ensuite entendus par un *mentor* qui juge ou non de leur dangerosité. Le programme est ainsi caractérisé par la subjectivité, la spéculation, et reste d'une efficacité limitée, selon l'auteur. Au Moyen-Orient, les programmes de lutte contre la radicalisation interviennent davantage après le passage à l'action violente. Stéphane Lacroix et Erik Skare présentent dans leur travail intitulé « Les quatre « R » de la déradicalisation dans le monde arabe

(1990-2020) » l'évolution des politiques à l'œuvre dans la région. Entre la fin des années 1990 et le début des années 2000, le gouvernement égyptien encourage le *révisionnisme idéologique par le haut* : des réunions entre militants emprisonnés sont autorisées pour une réévaluation de leur doctrine et la direction de leur groupe est forcée de promouvoir un message de non-violence. Au cours des années 2000, la stratégie saoudienne de la *rééducation idéologique par le bas* consiste à instaurer une « guerre des idées » et un débat religieux au sein de la société. Il s'agit de revitaliser les préceptes islamiques wahhabites, à l'origine de la création du royaume, et relégitimer le clergé saoudien. Enfin, la *réforme religieuse initiée par l'Etat* émirati se double de la stigmatisation du groupe *Al-Islah* et d'un mouvement d'ouverture à l'égard des autres religions – un ministère de la Tolérance est créé en 2016. La focalisation sur la variable religieuse dans ces programmes tend à sous-estimer les motifs politiques du passage à l'acte. Olivier Roy appelle d'ailleurs à replacer le terrorisme islamique dans une perspective socio-politique. Pour le chercheur, l'action violente permet de déstabiliser un régime avant de le subvertir et d'établir un nouvel ordre social. La religion peut être analysée autant comme un fait générateur, que comme une ressource fédératrice.

Des programmes élaborés au nom d'un impératif sécuritaire et qui interfèrent sur les droits des individus

Dans les pays où la religion est au cœur des politiques de lutte contre la radicalisation, certains auteurs pointent la focalisation des programmes sur certaines populations. Sahar Azziz, dans sa contribution, souligne la surveillance massive de la minorité musulmane aux États-Unis. L'auteur s'interroge en parallèle sur le degré moindre d'attention que portent les renseignements à ce qu'elle appelle « les extrémistes blancs ». Tom Pettinger dresse un constat identique dans son article : le programme de lutte contre la radicalisation *Prevent* au Royaume-Uni ne s'applique pas à l'Irlande du nord où la radicalité politique est pourtant source de violences. Du reste, en Norvège un programme de déradicalisation est mis en place concomitamment à l'apogée du groupe État islamique en 2014, et non après l'attentat du suprémaciste Breivik en 2011. Sous les régimes autoritaires, les politiques de lutte contre la radicalisation servent à renforcer le pouvoir en place. Comme l'expliquent Stéphane Lacroix et Erik Skare, dans le monde arabe la *répression* est adossée de manière systématique à ces politiques ; elle constitue le dernier « R » de leur classification. La recherche de Jérôme Doyon sur la « Déradicalisation et assimilation de masse en République populaire de Chine » démontre qu'au prétexte de lutter contre l'extrémisme islamique, l'État chinois entreprend l'assimilation, « à marche forcée », de la population ouïghoure. Il s'agit d'effacer toute différenciation avec l'identité chinoise promue par le parti-État : les Ouïghours présentés comme des ennemis intérieurs sont envoyés dans des camps de rééducation, les symboles jugés comme étrangers – minarets, croissants – sont retirés des mosquées conformément au projet de sinisation des religions. À l'inverse au Nigeria, les personnes radicalisées suivent un programme de réintégration sociale : elles bénéficient d'un suivi psychosocial, d'une alphabétisation et de formations. Vincent Foucher, dans son article, rapporte que le programme *Safe Corridor* – en vigueur depuis 2016 – permet aux terroristes

d'abandonner leur idéologie violente sans toutefois qu'ils renoncent au salafisme. Un rejet qui s'observe en très grande majorité chez les djihadistes défecteurs des zones de combats.

Les cas présentés par l'ouvrage permettent de saisir la grande diversité des politiques de déradicalisation à travers le monde. Ces dernières éclairent sur la manière dont chaque État définit la notion de radicalité, selon ses propres préoccupations : terrorisme islamique, renforcement de son autorité, uniformisation culturelle. Ainsi, les auteurs rendent compte de la plasticité de cette notion, d'abord relative à un contexte, que les travaux limités à l'étude d'un État et d'un contexte national tendent à invisibiliser.



Les Lueurs d'Aden

Recension du film
d'Amr Gamal

CARLA PARIS

Étudiante en Master Relations internationales,
Sciences Po Paris.

Déjà limitée avant la guerre civile, la production cinématographique au Yémen a été durement empêchée par les conflits qui meurtrissent le pays depuis 2011. Alors que peu de films nous parviennent aujourd'hui du Yémen, il paraît important de mettre en lumière les créateurs qui tentent d'en faire vivre la scène artistique. En janvier 2024 est ainsi sorti en France *Les Lueurs d'Aden*, second long-métrage du réalisateur et metteur en scène de théâtre yéménite Amr Gamal. Si les documentaires portés par des réalisateurs yéménites, à l'instar du travail de Khadija Al-Salami (*Une étrangère dans sa ville*, 2005), ont connu un certain succès à l'international, le film *Les Lueurs d'Aden* est la toute première fiction yéménite à être distribuée dans les salles françaises. Tourné dans la ville même, ce film nous offre un visage inédit du Yémen et d'Aden à travers la chronique d'une famille assommée par ses difficultés financières. Après *Ten Days Before the Wedding* (2018), mettant en scène l'épopée d'un jeune couple en voie de se marier dans un pays bouleversé par la guerre, Amr Gamal s'impose comme référence du cinéma yéménite contemporain, ses deux longs-métrages ayant été retenus pour représenter le Yémen aux Oscars.

Dans *Les Lueurs d'Aden*, l'intrigue se déploie autour des personnages d'Isra'a et d'Ahmad. Le couple a trois enfants et peine à subvenir aux besoins de la famille dans un pays en pleine crise politique et économique. Ahmad, ancien employé de la chaîne Aden TV, n'a pas été payé depuis plusieurs mois et fait désormais chauffeur de taxi collectif. Le loyer devenu trop élevé oblige la famille à quitter son appartement du vieux port pour un taudis aux murs effrités. Le quotidien de la famille est rythmé par la hausse des prix, les coupures de courant, le rationnement de l'eau. C'est dans ce contexte déjà précaire qu'Isra'a apprend qu'elle est enceinte d'un quatrième enfant. Inspiré de l'histoire vraie d'amis du cinéaste, le film retrace les efforts du couple pour avoir recours à l'avortement. À ceux qui leur assurent qu'un enfant est une bénédiction, Ahmad rétorque : « sans moyens, cela devient un malheur ».

De la cellule familiale à un pays en crise

En mettant en scène l'histoire d'une famille d'Aden, Amr Gamal nous donne surtout à voir une société yéménite fragilisée économiquement et socialement par des années de guerre civile. Le titre anglais du film – « *The Burdened* » (litt. « Les accablés ») – induit plus frontalement cette grille de lecture que sa version française.

Le film dépeint en effet le ras-le-bol et le naufrage de la classe moyenne yéménite face à la crise économique. Dès les premières scènes, Isra'a s'inquiète de ne pouvoir payer les frais de scolarité de ses enfants. Néanmoins, elle ne se résout pas à les inscrire à l'école publique, une posture rappelant un statut social de moins en moins assuré. Le prix des fruits, des réparations du taxi, des uniformes scolaires, tout est en effet devenu source de préoccupation pour la famille. Dans les zones contrôlées par le gouvernement yéménite internationalement reconnu, comme c'est le cas d'Aden, on estime que depuis janvier 2020 le prix d'un panier alimentaire pour un foyer moyen a doublé.¹ Dans l'ensemble, les salaires des Yéménites n'ont pas suivi la forte inflation, provoquée par la dépréciation du riyal depuis le début de la guerre.

1 International Crisis Group : How Yemen's War Economy Undermines Peace Efforts

Ahmed comme Isra'a doivent aussi compter sur le soutien financier de leurs plus jeunes frère et sœur, employé dans une entreprise « qui paye en dollars » ou mariée à un membre des forces armées. Au sentiment de rabaissement que cela provoque, s'ajoutent des violences conjugales de plus en plus récurrentes. Le quotidien dévoilé dans *Les Lueurs d'Aden* met ainsi en lumière des équilibres sociaux et familiaux mis à mal par la guerre. Dans le film, la détresse financière est telle que les événements et les acteurs politiques finissent presque par s'effacer, renforçant l'impression d'une société en suspens, amputée de perspectives. Le personnage d'Ahmad porte ainsi un ressentiment généralisé envers tous les partisans de la guerre. Quand son beau-frère lui demande de « quel camp » était le pick-up militaire qui a embouti son taxi, Ahmad répond impatiemment : « Va savoir, le camp qui dirige le pays en ce moment ».

L'avortement, révélateur d'une misère sociale

Au vu d'un tel contexte d'incertitude économique, sociale et politique, le recours à l'avortement dans le film n'est pas abordé comme une question intime. Au contraire, il devient le miroir d'une précarité étendue à tout un pays.

Cependant, si l'avortement apparaît comme l'unique solution à Isra'a et Ahmad, Amr Gamal est loin d'en faire le plaidoyer. Dans un pays où avorter n'est autorisé que pour sauver la vie de la femme enceinte, le réalisateur choisit de montrer les réflexions et les divers positionnements que le sujet soulève. Alors que cinq ans plus tôt, Isra'a et Ahmad avaient renoncé à arrêter une troisième grossesse, ils adaptent désormais leurs convictions religieuses pour justifier leur démarche, se référant à une interprétation coranique permettant l'avortement jusqu'à 120 jours. Ni les réactions de leurs proches, ni le labyrinthe des procédures médicales et les refus initiaux des médecins ne les font revenir sur leur décision. C'est finalement la docteur Muna, amie de longue date d'Isra'a, qui se résout à les aider, au risque d'aller à l'encontre de ses croyances religieuses.

Entre le couple rongé par ses problèmes financiers, les avorteurs clandestins grassement payés et la très pieuse docteur Muna, Amr Gamal ménage un espace pour que le spectateur puisse s'imprégner des dilemmes que pose la question de l'avortement et s'y identifier. Rien n'est tenu pour acquis, que ce soit le soulagement final des parents ou les regrets de Muna. En s'emparant de la question sensible de l'avortement, *Les Lueurs d'Aden* dissèque en fait les dynamiques de la moralité et de la croyance dans un contexte de guerre civile où le quotidien se transforme en survie.

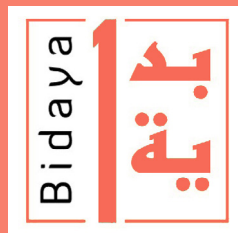
Aden dans l'œil du réalisateur

Si le réalisateur s'attache à exposer les troubles de la société yéménite, la ville d'Aden elle-même, où Amr Gamal vit depuis 1989, est un personnage à part entière du film. « Sudiste » revendiqué, le cinéaste assume créer des spectacles et filmer pour « garder la trace » de son pays, et surtout d'une Aden durement touchée par les conflits.

Dans cette ville portuaire que « tout le monde veut contrôler », Amr Gamal s'inquiète : « J'ai peur de me réveiller un jour et de ne plus retrouver les bâtiments, les magasins, les détails que j'aime ». Au gré des trajets en voiture d'Isra'a et d'Ahmad, la caméra s'arrête certes sur des maisons en ruines, des checkpoints et des pick-up militaires, mais favorise surtout les scènes de rues, de métiers en tous genres (tailleurs, libraires, médecins) et d'intérieurs familiaux. *Les Lueurs d'Aden* est un film précieux dans la mesure où il offre regard personnel et profondément attaché à la ville et à ses habitants.

Au vu des évolutions violentes du Yémen, Amr Gamal est conscient de porter une responsabilité dans la documentation de l'histoire et des événements de son pays. Dans le film, il favorise ainsi les vues d'ensemble montrant la ville, son architecture et ses lieux emblématiques. L'usage systématique de longs et larges plans fixes, présentant des scènes urbaines, d'hôpital ou de repas en famille renforce le caractère de fresque documentaire. Le spectateur est happé par une cuisine ou une rue que viennent simplement meubler des acteurs au jeu par ailleurs minimaliste.

Avec *Les Lueurs d'Aden*, Amr Gamal fait non seulement vivre le cinéma yéménite à l'étranger mais nous donne à voir la société yéménite à travers la vie d'une famille usée par le conflit. À rebours des clichés touristiques et des visions médiatisés d'un pays dysfonctionnel, c'est un portrait authentique du Yémen que Gamal nous propose, précieux par ses nuances et ses complexités.



www.carep-paris.org/bidaya