

# (Re)construire la maison de Swift : la scène emprisonnée comme dispositif de recherche

Waël Ali and Simon Dubois

Number 11, Spring 2024

Performance et politiques au Moyen-Orient au XXI<sup>e</sup> siècle : créations,  
documents et témoignages

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1115977ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1115977ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

2563-660X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ali, W. & Dubois, S. (2024). (Re)construire la maison de Swift : la scène  
emprisonnée comme dispositif de recherche. *Percées*, (11).  
<https://doi.org/10.7202/1115977ar>

Article abstract

In this jointly written article, Simon Dubois and Waël Ali revisit a lesser-known aspect of contemporary Syrian theatre history. Their effort to archive a sensitive history of activism in Syria during the 1980s led them to reconstruct the experience of an underground theatre troupe in prison. Here, they provide a historical and analytical overview of these cell-based plays that were staged between 1987 and 1991 in Saindaya prison, where many opposition activists were incarcerated.

© Waël Ali et Simon Dubois, 2024



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

**é**rudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

## Dossier

# (Re)construire la maison de Swift : la scène emprisonnée comme dispositif de recherche

**Waël ALI**

Artiste

**Simon DUBOIS**

Université Jean Moulin Lyon 3

---

## Résumé

Dans cet article écrit à deux mains, Simon Dubois et Waël Ali reviennent sur un pan peu connu de l'histoire du théâtre syrien contemporain. En effet, leur démarche d'archivage d'une histoire sensible de l'engagement en Syrie durant les années 1980 les a conduits à reconstituer l'expérience d'une troupe de théâtre clandestine en prison. Ils réalisent ici un retour historique et analytique sur ces pièces en cellule qui ont été mises en scène entre 1987 et 1991 dans la prison de Saidnaya, où plusieurs militants de l'opposition étaient emprisonnés.

**Mots-clés:** Syrie; prison de Saidnaya; théâtre; années 1980

## Abstract

In this jointly written article, Simon Dubois and Waël Ali revisit a lesser-known aspect of contemporary Syrian theatre history. Their effort to archive a sensitive history of activism in Syria during the 1980s led them to reconstruct the experience of an underground theatre troupe in prison. Here, they provide a historical and analytical overview of these cell-based plays that were staged between 1987 and 1991 in Saidnaya prison, where many opposition activists were incarcerated.



*Je ne m'en souviens plus*, avec Ayham Agha et Hassan Abd Al Rahman. Théâtre Tournesol, Beyrouth (Liban), 2014.

Photographie d'Inediz.

## Présentation de l'artiste : un parcours artistique radicalement documentaire

Depuis 2011, la dimension documentaire marque profondément les productions artistiques syriennes, qu'elles soient manuscrites ou visuelles<sup>1</sup>. Le théâtre n'échappe pas à la règle et de nombreuses pièces documentaires sont produites, en particulier en situation d'exil (Dubois, 2022). Omar Abu Saada, Mohammad Al Attar et Ramzi Choukair, pour ne nommer que quelques artistes, mettent en scène des témoignages en invitant les témoins eux-mêmes à monter sur les planches. Waël Ali, metteur en scène syrien né en 1979, développe quant à lui une forme *post-documentaire* dès sa première création théâtrale.

Ali arrive en 2006 à Lyon pour y poursuivre ses études supérieures. Il est diplômé de l'Institut supérieur d'arts dramatiques de Damas, l'équivalent d'un conservatoire de théâtre (Ziter, 2015; Dubois, 2019), en 2004. En 2011, alors qu'il est inscrit en rédaction de thèse à l'Université Lumière Lyon 2, la révolution débute. À distance, Ali participe au soulèvement avec ses camarades. Il organise l'une des premières manifestations de soutien à Lyon. Son activisme s'intensifie, et il met en pause son doctorat qu'il vient de commencer. Il ne reprend ses études qu'à partir de 2013 pour des raisons alimentaires, la bourse qu'il touchait ayant été coupée. De plus, la migration d'une partie importante de la société syrienne modifie le contexte de lutte dans le pays et reconfigure la mobilisation à distance.

Proche des milieux de gauche syriens, Waël Ali rencontre entre 2008 et 2009 Hassan Abd Al Rahman, un ancien militant du Parti d'action communiste (PAC) incarcéré à Saidnaya et qui réside à Lyon depuis le début des années 2000. Après 2011, Ali assiste à l'arrivée d'ancien-nes camarades de lutte et de prison du PAC qu'Abd Al Rahman aide à s'installer à Lyon. Dès le printemps 2013, le metteur en scène propose à Abd Al Rahman de venir s'installer sur son canapé dans le septième

arrondissement de Lyon. Sur la table basse du salon, Ali pose un enregistreur. Il demande à Abd Al Rahman de raconter. De raconter son parcours de vie à partir d'où bon lui semble. Dès la deuxième séance, l'artiste installe une caméra avec l'aide de la scénographe syrienne Bissane Al Charif, une ancienne connaissance de Syrie.

Abd Al Rahman et Ali conviennent d'avance que l'enregistrement vidéo ne sortira pas du disque dur de l'artiste. La caméra est toujours au même endroit à chaque séance : elle filme Abd Al Rahman tandis qu'Ali est hors champ. Sans jamais être totalement planifiée ou formelle, cette scène se répète une à deux fois par semaine, pendant six mois environ, dans un décor familial et domestique, parfois en présence d'une troisième personne, notamment Al Charif. Sans l'interrompre, Ali pousse Abd Al Rahman à raconter son histoire en entier. Après avoir réécouté les enregistrements, il lui arrive de poser des questions sur certains détails. Cette première narration n'est pas que chronologique : elle suit parfois une logique plus thématique.

En choisissant de travailler avec Abd Al Rahman, Ali se détache de l'injonction à travailler sur un présent syrien en proie à des transformations violentes au quotidien. Il s'agit d'un questionnement qui traverse la création artistique syrienne depuis 2011 et auquel les artistes répondent de manière différente. Ainsi, dans l'optique de réaliser un examen critique du mouvement duquel il est proche (2011), Ali déploie une logique d'analogie. Il choisit de se concentrer sur une autre période clé de révolte en Syrie et sur une autre génération, alors jeune. En effet, la narration des printemps arabes repose très souvent sur le qualificatif « jeune », qui ne désigne pas seulement un aspect générationnel, mais véhicule aussi un ensemble de stéréotypes qui ne collent pas forcément à la réalité de la mobilisation. Cette mise en perspective que réalise Ali est également rendue possible par la distance temporelle avec l'évènement traumatique. Abd Al Rahman a connu l'emprisonnement à la fin des années 1980. Il vit en exil en France depuis la fin des années 1990. Il était un militant actif dans l'organisation et clandestin lorsqu'il a été arrêté. Il n'était pas un membre du bureau politique ou un théoricien du mouvement. En prenant son parcours de vie comme matière pour sa pièce, Ali parvient à interroger un engagement quotidien relativement commun et à comprendre les ressorts de l'entrée en politique. Il cherche davantage à appréhender une base militante qu'une élite politique, ce qui reflète la division, apparue en 2011, entre les activistes sur le terrain en Syrie et les membres de l'opposition en exil.

Dans ce projet, le parcours d'Abd Al Rahman n'est pas retracé dans l'optique de documenter, de constituer une archive ou d'écrire un pan occulté (mais connu) de l'histoire contemporaine syrienne; il est avant tout un matériau brut au service d'une démarche artistique. Les enregistrements vidéos ne sont d'ailleurs pas diffusés sur scène. Ils représentent la première rencontre entre le témoin et l'artiste. C'est bien cette relation qu'Ali souhaite travailler et problématiser. L'acte mémoriel est un objet d'investigation en soi, et l'artiste s'attèle à identifier les angles morts de la démarche du témoignage. La violence, omniprésente dans une expérience carcérale, mais contenue dans le récit, attire son attention. Passer par l'histoire d'un objet, comme le luth qu'Abd Al Rahman a construit en prison, permet de déplier un présent que la mémoire ne semble pas en mesure de transmettre.

À la suite de cette première étape de discussion enregistrée, Ali réécoute les entretiens. Il écrit alors un texte d'une soixantaine de pages, largement trop long pour un format théâtral. Avec Al Charif, la scénographe, il repense et coupe le texte. Il-elles complètent l'équipe artistique en contactant le vidéaste Simon Pochet, le régisseur lumière Hassan Al Balkhi et Ayham Agha, un acteur syrien récemment arrivé en Europe (Dubois, 2018). Cette seconde phase de travail avec l'acteur se déroule à Lyon. Sur scène, Agha prend la place du metteur en scène en train d'interviewer le témoin. La rencontre entre le comédien et le témoin se déroule uniquement à travers les enregistrements vidéos et les récits d'Ali et d'Al Charif. Ensemble, ils répètent et créent un premier spectacle, puis invitent Abd Al Rahman à le découvrir en tant que premier spectateur. La rencontre entre le

spectateur et le spectacle conçu à partir de sa propre mémoire forme la matière première de la pièce *Je ne m'en souviens plus*, produite à la fin de 2013.

Sur scène, Agha dialogue avec Abd Al Rahman et revient sur son parcours. Ensemble, ils discutent de la mémoire en tant qu'objet et concept, bien plus que de l'histoire qu'elle véhicule. En 2014, la pièce tourne au théâtre Tournesol de Beyrouth au Liban puis dans plusieurs lieux et festivals, dont le Théâtre Gorki à Berlin, la Maison d'Europe et d'Orient, l'espace Confluences à Paris, le Toneelhuis d'Anvers en Belgique, puis à Tunis dans le cadre des Journées Théâtrales de Carthage. Le texte est traduit en néerlandais et publié aux éditions Bebuquin et Moussem en 2019. C'est un extrait de ce texte, traduit en français, qui est présenté ci-dessous. Ce premier travail de recherche et de mise en scène de Waël Ali marque le point de départ de la collaboration qu'il installe avec Simon Dubois et qui fait l'objet de la suite de cet article. Ce travail à deux prolonge hors des sentiers de la recherche et de la mise en scène les questionnements autour de l'acte mémoriel sur cette période de l'histoire syrienne.

En 2016, Waël Ali écrit et met en scène, en collaboration avec l'artiste libanaise Chrystèle Khodr, le projet *Titre provisoire*. La première a lieu en 2017, et le spectacle est ensuite présenté dans divers théâtres et festivals d'Europe. Il s'agit d'une performance basée sur une cassette audio envoyée par un oncle de Khodr, réfugié en Suède pendant la guerre civile, à sa famille restée au Liban. Ce spectacle traite des migrations du Proche-Orient, de l'exil, de la trace, mais également du statut d'exilé-e, en particulier lorsqu'il est accolé à celui d'artiste. Avec ce statut, qu'Ali découvre être le sien, un travail introspectif est systématiquement attendu. Il devient une condition *sine qua non* pour le théâtre. L'artiste ne peut plus monter une histoire sans interroger le fait de la monter et sans revenir sur sa condition d'artiste ne travaillant plus dans son pays. Au début de la pièce, Ali déclame un long texte à ce sujet devant l'équipe artistique, réunie sur scène. De ce fait, il expose les coulisses de sa fabrique créatrice.

Ali pousse encore plus loin la réflexion sur l'identité de l'exilé-e, du-de la migrant-e dans sa troisième pièce, *Sous un ciel bas*, écrite et réalisée en 2019. Produit par les bancs publics à Marseille dans le cadre du projet Europe créative, le spectacle fait une tournée européenne à Naples, Londres, Weimar, Plovdiv, Athènes, Bruxelles, Amsterdam et Marseille. Sur scène, Sharif Andoura, comédien français d'origine syrienne, et Nanda Mohamad, actrice syrienne, partent du récit d'un camarade de Waël Ali, Jamal Muhammad, personnage fictif créé à partir des personnalités de plusieurs amis du metteur en scène. Comme un pied de nez à cette injonction identitaire, Andoura, qui ne parle pas arabe et ne connaît pas la Syrie, s'interroge sur une identité qu'il n'a pas, mais qui revient sans cesse.

## Parole d'artiste

*Je ne m'en souviens plus*, avec Ayham Agha et Hassan Abd Al Rahman. Théâtre Tournesol, Beyrouth (Liban), 2014.

Vidéo du théâtre Tournesol.

Média disponible au: <https://id.erudit.org/iderudit/1115977ar>

Extrait de la pièce *Je ne m'en souviens plus*, écrite et mise en scène par Waël Ali, traduite en français par Rania Samara en 2014 (traduction inédite) :

## Scène 2 Les noms

*Pendant la projection du passage vidéo précédent, Ayham s'approche de l'écran pour écrire le titre de cette scène : « Les noms », puis il ajoute une date, le 28 mai 2013, avec les premières lignes du dialogue.*

HASSAN. – C'est un spectacle alors?

AYHAM. – Oui, presque.

HASSAN. – Si c'est une pièce de théâtre, je pense qu'elle ne doit pas dépasser une heure.

AYHAM. – C'est ça, plus ou moins.

HASSAN. – Tu l'envisages comme une *interview* devant le public? Et chaque fois la même *interview* se répète?

AYHAM, *s'adressant à Hassan directement*. – Oui. Mais ce qui est différent, c'est que tu es présent, ici. Tu as raconté et moi, c'est-à-dire l'équipe et moi, nous en avons fait un récit. Je te montre ce qui s'est passé dans ce récit. Je ne sais pas ce que tu vas faire, toi, je ne sais pas ce qui en sortira.

HASSAN. – ...

AYHAM. – Tu peux intervenir, ou pas, changer d'avis, ou ne rien faire. Décider de rester spectateur par exemple. La seule consigne c'est de ne pas quitter le théâtre.

HASSAN. – Mais nous sommes en train de recommencer l'histoire et tu sais bien sûr ce que je vais faire?

*Ayham acquiesce d'un mouvement hésitant.*

HASSAN. – La seule chose que je peux faire maintenant et qui pourrait te surprendre, c'est de m'en aller d'ici, effectivement.

AYHAM. – Oui, tu as ça en tête...

HASSAN, *souriant*. – Dans la situation où vous m'avez fourré, les possibilités de changement sont limitées. À cet instant, je dis que je vais essayer de faire quelques modifications, d'apporter des réformes, n'est-ce pas? Qu'est-ce qui est écrit?

AYHAM, *riant*. – Comme tu voudras. C'est ce qui est écrit.

HASSAN. – Le problème c'est la répétition. Qu'est-ce qui arriverait, mon vieux, même à la scène la plus douloureuse quand tu la répètes 2 fois, 20 fois? Qu'est-ce que je dis 20 fois! Plus même... Est-ce que ça reste toujours authentique? T'as pas l'impression de copier ce que tu as déjà fait? Tu joues ce que tu as fait et ce que tu as dit avant? Tu joues malgré toi? Je n'en savais rien, moi, je ne suis pas comédien... Tu ajoutes donc d'autres détails à l'histoire, de nouveaux détails, pour faire en sorte de la rendre authentique de nouveau. Je t'explique : je suis ici, pendant les répétitions, je me souviens de détails, d'images, d'idées qui n'existent pas dans l'histoire que tu as échafaudée. Ils viennent spontanément, je te les raconte juste pour ne pas répéter la même chose chaque fois. Pour toi aussi, c'est plus amusant, parce que je sais maintenant que nous racontons quelque chose qui va s'effacer, qui n'a plus sa place dans le temps qui nous est alloué. Laisse-moi quand même ajouter cette histoire, c'est important. Après la première représentation à Beyrouth, un jeune homme est venu me parler dans les coulisses. Il m'a dit : « Le luth que tu as fabriqué, nous l'avons mangé ». Imagine qu'on vienne te surprendre avec une telle réplique après la représentation! J'ai pensé qu'il plaisantait, je te jure, mais il a poursuivi : « J'étais à la prison de Saidnaya. C'était après 2000. Les prisonniers ont mis la main sur la prison, des évènements horribles s'y sont passés comme tu sais. Il y a eu un siège, long, long, très long. Tout était fabriqué avec de la pâte à pain : les pions pour les échecs, les tables mêmes, ton luth. Nous avons tout mangé ».

*Il se tait quelques instants avant d'ajouter :*

*J'ai trop parlé, j'arrête ici.*

*Ayham se contente de hocher la tête.*

## Scène 3 Le décor

AYHAM. – Je peux allumer la caméra?

HASSAN. – Tu peux.

AYHAM. – On est quel jour?

*Ayham annonce la date et le lieu de l'enregistrement.*

AYHAM. – Est-ce que tu penses visiter la prison de Saidnaya, si le régime tombe?

HASSAN. – Non. Surement pas. Avant, je t'aurais dit oui, mais une année est passée, beaucoup de choses ont changé. J'ai entendu dire qu'il y a eu des actes barbares à la prison. Ce n'est plus le même endroit pour moi. Peut-être aussi parce que je t'en ai beaucoup parlé... je sais pas... Même la prison a dû changer entre temps.

AYHAM. – Je pense recréer le dortoir sur scène, qu'en dis-tu?

HASSAN. – Pourquoi pas... D'ailleurs, ce n'est pas trop compliqué... Quelques matelas... quelques affaires... quelques boîtes en carton...

AYHAM. – Est-ce que l'idée serait cruelle?

HASSAN. – Non... Même si tu faisais une copie conforme de la prison, ce ne serait que du décor. Mais ça pourrait m'aider à me rappeler plus de détails. Pas plus. *Il reprend, faisant appel à sa mémoire*. En prison, tu te réveilles le matin et tu trouves 20 types en face de toi. Chacun sur son matelas. Tous moustachus. Regards perdus. Bonjour...

Bonjour. Tu es sur ton matelas aussi... Qu'est-ce que tu peux faire? Si tu pouvais me les ramener, tous ces yeux-là, ce serait autre chose.

AYHAM, *reprenant le dialogue du texte*. – « Est-ce que l'idée serait cruelle? / Au contraire! J'aurais l'impression d'être chez moi. Moi, j'accepte la prison plus que mon village, plus que mon quartier à Damas. Tu peux me prendre pour un fou, vieux, mais en prison, j'étais en sécurité. / Tu as la nostalgie de la prison? / Pas du tout! Quand je suis sorti, je n'ai pas cessé de voir la prison dans mes cauchemars... J'avais peur de revenir. Et puis, en prison, il y avait la liberté... La liberté de parole. Je ne l'ai connue ni avant ni après la prison. C'était le 26 mai 2013 ».

HASSAN. – Ça, c'est de la malice pure! Tu as insisté pour ajouter ce passage. Je ne me souviens pas l'avoir dit exactement comme ça. J'ai des doutes et pourtant, je t'ai dit de le laisser. Bien sûr, je n'ai pas voulu dire qu'il y avait une telle liberté. Quand tu sors, tu découvres que tu dois te réadapter pour beaucoup de choses. Parmi ces choses, il y a la parole. Certainement, il est impossible de dire que la sécurité régnait! Parmi les choses importantes, il y avait tous ces instants d'intimité que nous avons réussis à créer dans la prison. C'est tout. Quelquefois tu es fatigué... exténué... et dans ta mémoire, la prison apparaît comme un lieu isolé, une île. Ça donne une impression de nostalgie.

AYHAM, *reprenant la voix d'Hassan*. – Le 3 juin 2013 : « Je ne veux pas entrer dans ces histoires-là. Je ne sais pas pourquoi elles t'intéressent. Laisse-moi te dire : il y a autre chose, c'est en rapport avec la mémoire. Une histoire qui s'est passée dedans, en prison. Tu te trouves avec un ami, dans les mêmes conditions, sous la torture. Je ne sais pas pendant combien de temps... une demi-heure... une heure... ou plus... Tu perds la notion du temps. En nous rappelant cette affaire après 20 ans, il m'a raconté des choses dont je ne me souvenais plus du tout. Dans ma tête, l'histoire était complètement différente. Il ne mentait pas bien sûr et moi, je n'avais rien changé. Chacun se souvient à sa façon et raconte l'histoire autrement. Plus tard, il la formule et l'organise de manière différente. Ce n'est pas dans le but de mentir, mais ça arrive quand il s'agit de la mémoire. C'est ce que tu veux, non? Parler de la mémoire... de la violence... »

AYHAM. – Pas du tout... Je voudrais savoir de qui tu parles.

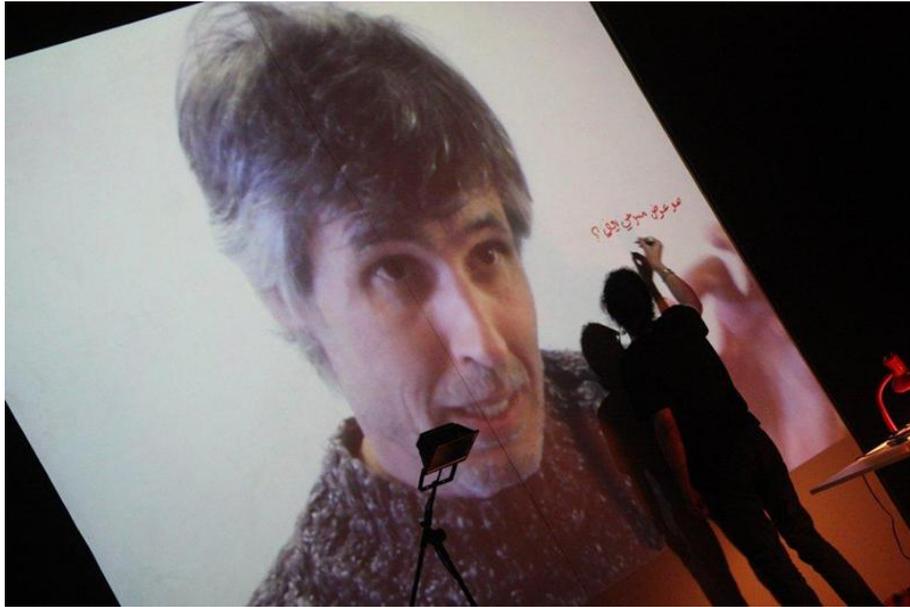
HASSAN. – Non, je ne dirai pas son nom.

AYHAM. – Hmm.

HASSAN. – Bien sûr!

AYHAM. – « Je te le dirais si tu arrêtais la caméra ». Tu peux me raconter à moi, exceptionnellement, mais tu ne permets pas qu'on enregistre, ou qu'on raconte de ta part quelque chose qui gênerait tes compagnons. Avec le temps, j'ai dans l'idée que tes rapports avec tes amis correspondent au nombre de fois où nous avons dû arrêter la caméra.

HASSAN. – Là tu exagères un peu!



*Je ne m'en souviens plus*, avec Ayham Agha et Hassan Abd Al Rahman. Théâtre Tournesol, Beyrouth (Liban), 2014.

Photographie du théâtre Tournesol.

## L'espace scénique au croisement des lieux perdus

En juin 2020, au sortir d'une première période de confinement et d'isolement liée à la pandémie de COVID-19, nous commençons tous deux (Waël Ali et Simon Dubois<sup>2</sup>) à préparer une série d'entretiens auprès d'ancien·nes détenu·es d'opinion des années 1980 en Syrie. C'est une période extrêmement répressive dont le point culminant est le massacre de la ville de Hama par l'armée. Le nombre de victimes civiles est toujours en débat, mais il est courant d'avancer le nombre de 10000 personnes. Cette décennie est souvent qualifiée de « noire » ou de « plomb ». Cette histoire a été officiellement tue, bien qu'elle circule encore dans la société syrienne. Après le début de la révolte en 2011, les narratifs autour de cette période refont surface. Les parallèles qu'entretient le printemps syrien avec une mobilisation intense dans un contexte de répression sauvage et sanguinaire deviennent de plus en plus évidents. Cette période des années 1980 devient le symbole d'une lutte contre la dictature qui n'a en réalité jamais cessé, et permet dans le même temps d'agiter l'épouvantail d'une mobilisation islamiste et sectaire qui vient renforcer les narratifs contre la révolte.

Pour nous, l'histoire non écrite de la répression est un objet de recherche légitime qui fait écho à nos engagements personnels vis-à-vis d'un peuple qui se soulève et à notre participation à la mémoire de la lutte. Nous cherchons à lui donner une profondeur sensible et historique en retraçant des parcours d'engagement dans les années 1980. Notre objectif, en creux, est de montrer que malgré une rhétorique portée par des actes de répression politique (comme le massacre de Hama en 1982), les Syrien·nes continuent de s'engager et de lutter contre la dictature d'Assad père, arrivé au pouvoir en 1970 lors d'un énième coup d'État. Notre projet de recherche prend racine dans la constitution d'une archive orale de cette période. L'archive est une autre dynamique en tension dans ce projet. Le document, la trace, le témoignage gagnent une véritable valeur politique

en 2011. Douze ans plus tard, la documentation de ce qui se passe ou s'est passé sur le terrain révolutionnaire est intégrée dans une logique d'archive. Les militant·es, journalistes, etc., cherchent à déposer de manière pérenne ce qui a été collecté durant la mobilisation (et sa répression). Plusieurs facteurs peuvent expliquer ces démarches qui fleurissent à divers endroits : l'enlisement de la situation politique en Syrie même; l'exil de plus d'un cinquième de la population dont de nombreux·euses activistes. Il faut également envisager les démarches juridiques, dont les procès d'anciens tortionnaires en Europe, comme participant à cette volonté d'archivage.

Dans notre cas, travailler sur la mise en archive d'une mobilisation plus lointaine dans le temps représente aussi un moyen de mettre en perspective le mouvement qui est né en 2011. En juin 2020, nous arpentons pendant deux semaines Lyon, où vit un noyau d'ancien·nes militant·es qui sont passé·es par la prison dans les années 1980. Il·elles ont été membres du PAC, parti communiste clandestin qui a vu le jour à la fin des années 1970.

Le parti duquel est issu Abd Al Rahman est celui avec lequel Ali a monté *Je ne m'en souviens plus*. Le réseau de connaissances que l'artiste a tissé représente initialement une entrée pour notre recherche. En effet, ces militant·es croisent en prison d'autres militant·es : des Kurdes, des Palestinien·nes, des Libanais·es, des membres du bureau politique du parti communiste, mais aussi des personnes issues de tendances plus conservatrices, comme les frères musulmans. Notre démarche est alors d'élargir l'éventail des tendances politiques en passant par ce réseau d'ancien·nes prisonnier·ères. Il ne s'agit pas pour nous de travailler sur une histoire du parti, puisque ces activistes sont devenu·es leurs propres historien·nes. En effet, Rātīb Ša'bū, militant du PAC emprisonné de 1983 à 1999 dans la prison de Palmyre puis de Saidnaya, a publié une histoire de son parti<sup>3</sup> (2020). D'autres formes de transmission de cette mémoire existent, notamment dans la littérature des témoignages, les publications dans les blogues du Web 1.0, les films documentaires, etc. Ce mouvement qui commence dans les années 2000 connaît un véritable envol après 2011.

Au cours de six très longs entretiens biographiques, nous abordons les périodes de l'enfance, de l'adolescence, de l'entrée en militance et de la sortie de prison. Nous faisons le choix de ne pas nous attarder trop longuement sur l'histoire carcérale, mais cette expérience traverse en permanence les récits. N'étant pas spécialistes du traumatisme ou des histoires carcérales, nous décidons de travailler l'enfermement par le biais d'une autre modalité que le récit de prison et qui entre en résonance avec notre domaine de spécialité : les arts performatifs. Ce déplacement du regard est rendu possible par l'expérience théâtrale qui s'est déroulée dans la prison de Saidnaya (une prison pour hommes). Entre 1987, date de la campagne d'arrestations massives qui met fin aux activités militantes du PAC, et 1991, date des premiers procès, une troupe de théâtre clandestine propose six mises en scène en cellule. Parmi les anciens militants directement interrogés, trois ont fait partie intégrante de la troupe. Nous discutons avec le metteur en scène, l'un des acteurs et l'un des musiciens. Nous prenons la dernière pièce comme focale d'observation et menons de nouveaux entretiens précisément axés sur sa création. Cette pièce est intéressante à différents égards. Elle est créée à un moment historique charnière, marqué par la chute de l'Union soviétique, un évènement qui résonne chez les militants communistes de la prison, même s'ils n'y sont pas particulièrement affiliés. C'est également la fin de l'invasion du Koweït par l'Irak, action vue par certain·es comme une lutte légitime contre l'impérialisme américain. Le processus d'Oslo vient également redistribuer les enjeux de la cause palestinienne, motrice d'engagement au centre du débat politique. À ce contexte géopolitique global en profonde mutation s'ajoutent le début des procès des militant·es et la perspective d'une libération.

L'existence d'une production artistique en prison n'est pas du tout surprenante. La littérature carcérale dans le monde arabe, qu'elle soit en prose ou en vers, est d'ailleurs foisonnante<sup>4</sup>. Mais ce qui est fascinant dans cette expérience théâtrale, c'est l'espace de fiction qui parvient à émerger au plus profond de l'enfermement, dans un pays répressif et refermé sur lui-même, en particulier

dans les années 1980. Dans l'une de ses prisons politiques est installée une convention de théâtre qui vient à son tour redécouper l'espace limité de la cellule. Il s'agit d'une véritable convention, tant par le rapport qui se constitue avec le public que par la construction d'une scène avec ses composantes spatiales. Ainsi, en nous focalisant sur cet espace de fiction éphémère et fragile, nous réalisons un sondage archéologique dans la prison, mais également dans la vie culturelle en Syrie. C'est l'un des points que défendent Ali et certains de ces anciens militants : cette expérience théâtrale carcérale est partie prenante de l'histoire contemporaine du théâtre syrien. Comme nous le verrons, cette troupe clandestine monte, en prison, une *première* dans le monde arabe!

Notre démarche performative réside dans la reconstitution de cette scène carcérale. Construite en dépit de tous les éléments, en particulier l'espace lui-même, il n'en reste presque rien si ce n'est la parole des participants et spectateurs. À travers les discussions, nous reconstruisons une image mentale de cette troupe en train de jouer. Notre idée initiale réside dans la reproduction à l'identique d'une de ses pièces, ce qui pose d'emblée un ensemble de questions éthiques, mais également de catégories. Qui est l'artiste de notre projet? L'acte de création scénique est lui-même suspendu : il s'agit de dégager une mise en scène déjà existante, ce que nous faisons avec une grande précision en plongeant dans les détails des objets présents. Le texte a disparu dans sa version carcérale; il n'existe plus que dans son format livresque. La fonction de chercheur est également suspendue. Il s'agit là d'une démarche archivistique sur un objet fictionnel et par définition éphémère (une pièce). Les enjeux de la mémoire dans cette recherche scénique ne sont pas ceux de l'écriture de l'histoire, mais tout y est condensé. D'un point de vue géographique, cette archive sonore que nous constituons nous est éloignée. Elle est récoltée en exil. Ainsi, notre démarche de reconstitution permet de créer une situation empirique complexe, comme une expérience hors sol dont nous souhaitons observer les effets à la fois sur nous-mêmes et sur sa réception par un public.

Cet article nous permet de présenter une étape intermédiaire de ce travail de reconstitution. Il s'agit de camper, dans un premier temps, le contexte et l'équipe théâtrale de la prison avec laquelle nous discutons. L'analyse des enjeux de l'installation d'une convention théâtrale carcérale permet ensuite de saisir cette condensation du présent qu'a commencé à révéler notre travail de récolte de mémoire. L'épopée de la dernière pièce de cette troupe est relatée en détail, puisqu'elle forme le cœur de notre recherche. Nous concluons sur les premières pistes tangibles que nous souhaitons présenter sur scène.

## La troupe clandestine de la prison de Saidnaya

L'expérience théâtrale dans la prison de Saidnaya n'est pas une découverte en soi. En plus des témoignages que nous récoltons auprès du metteur en scène Badr Zakariyyā, de Hassan Abd Al Rahman, qui est l'un des musiciens, et de l'un des acteurs, s'ajoutent plusieurs publications, documentaires et émissions relatant cette expérience<sup>5</sup>. Ils forment des sources premières qui s'ajoutent aux récits que nous avons écoutés. Cette troupe fonctionne de 1987 à 1991, période durant laquelle les membres du PAC sont emprisonnés sous un régime extrajudiciaire. Ils ne peuvent pas recevoir de visites de manière régulière même s'ils parviennent à communiquer avec l'extérieur. Durant ces quatre années, un ensemble d'activités se met en place dans l'aile de la prison où la majeure partie des militants du PAC sont regroupés. Les témoignages évoquent les formations qui se déroulent en prison, la lecture des livres d'une bibliothèque gérée par un détenu faisant office de bibliothécaire, les séances matinales de sport, la formation musicale et les concerts. À cet effet, Yāsīn Al-Ḥāğ Şāliḥ (2012) parle de l'apparition d'intellectuels *de* prison.

Ces différentes activités se déroulent en journée, lorsque les portes des cellules sont ouvertes. La prison en étoile est divisée en trois ailes de trois étages, eux-mêmes divisés entre une partie droite et une partie gauche contenant chacune dix cellules. Elles sont côte à côte, face à un corridor. Un espace vide (*al-faṣḥa* ou *mu'tariq*) sépare la dernière cellule du mur d'enceinte. Il joue un rôle important dans la tenue des diverses activités organisées par les détenus. C'est l'endroit où se trouve la bibliothèque improvisée, dont les étagères sont faites de cagettes de légumes et qui est entretenue par les prisonniers pendant des années. Les étages supérieurs contiennent les prisonniers considérés comme les plus dangereux. C'est au premier étage que les détenus de divers partis de gauche sont réunis. C'est cet étage qui se transforme en « centre culturel<sup>6</sup> » (Al-Ġbāī, 2021 : 274), selon les dires de Ġassān Al-Ġbāī.

Al-Ġbāī (1955-2022) est un metteur en scène formé à Kiev à l'Université nationale Karpenko-Kary de 1976 à 1981. Il est arrêté très rapidement à son retour en 1982. Il est alors détenu à la tristement célèbre prison de Palmyre (au sud du pays) avant d'inaugurer celle de Saidnaya (au nord de Damas) à l'été 1987. Il écrit en prison trois pièces de théâtre qu'il publie en 1995 dans un livre édité par le ministère de la Culture syrien (*ibid.* : 270). Al-Ġbāī publie par ailleurs un livre en 2021 contenant ses mémoires et dans lequel il revient sur une tentative de mise en scène de la nouvelle « La salle n° 6<sup>7</sup> » (1892) d'Anton Tchekhov qu'il réalise dans la prison de Saidnaya (*ibid.* : 275). Il s'agit de sa première pièce depuis celle préparée pour son diplôme! L'assistance est composée d'une dizaine de personnes debout, les acteurs devant chuchoter pour ne pas attirer l'attention du gardien. Cette expérience théâtrale se déroule au premier étage de l'aile A de la prison dans la partie droite et la partie gauche. Le directeur de la prison avait en effet décidé de relier les deux parties du premier étage en ouvrant un espace au fond du corridor permettant aux détenus des vingt cellules de circuler durant la journée. Cette situation ne dure pas, les ailes sont à nouveau séparées, mais cette fois par un mur de béton. Al-Ġbāī perd une partie de sa troupe et l'expérience s'arrête là. Ironie du sort, l'artiste tentera, à sa libération, de remettre en scène cette pièce, mais en vain.

Les témoignages font état d'autres expériences théâtrales, en particulier dans le café-théâtre (au troisième étage) qui s'est ouvert dans l'espace au fond du corridor (Dāġistānī, 2017). 'Alī Al-Ḥakīm devient alors fšéfēs, le personnage de patron du café. Il a des acolytes qui font office de garçons de café. Ce sont bien des rôles qu'ils jouent, par exemple celui d'un serveur marié à deux femmes. Al-Ḥakīm transforme le café en fonction de l'actualité politique, comme le relate l'anecdote de sa militarisation à l'occasion du putsch de 1991 contre Mikhaïl Gorbatchev. Il y organise des tournois internationaux d'échec, de backgammon, instaure une journée mondiale du mensonge et en fait un lieu de pronostiques pour la coupe d'Europe de football. Le café est également un lieu d'improvisation ouvert à tous, et Ayman Qārūt y propose un spectacle de conte traditionnel (ḥakawātī) en se vêtant pour l'occasion d'un tarbouche rouge et de vieilles lunettes.

Toutes ces anecdotes permettent de saisir le contexte *performatif* qui se développe dans la prison et qui mène à l'établissement d'une troupe de théâtre dont la longévité est étonnante. C'est 'Alī Al-Kurdī, journaliste palestinien et complice de Ġassān Al-Ġbāī dans sa tentative de mise en scène, qui relate le mieux la genèse du groupe<sup>8</sup>. Il est également un ancien détenu de Palmyre, transféré dans l'aile droite du premier étage de Saidnaya, tandis qu'Al-Ġbāī est dans l'aile gauche. Al-Kurdī a participé à une première expérience de théâtre en prison avant de rejoindre la troupe d'Al-Ġbāī. Les dates ne sont pas précises et reflètent une temporalité carcérale particulière, où la chronologie est d'abord marquée par des événements. Ici, c'est la dynamique de répartition des cellules qui compte. Ainsi, avant de pouvoir circuler librement entre les deux ailes du premier étage et de rencontrer Al-Ġbāī, Ali voit arriver en 1987 un grand nombre de militants du PAC, nouvellement arrêtés à la suite d'une campagne de très grande ampleur contre le parti. Ils sont alors répartis dans les différents étages et ailes.

Zakariyyā (né en 1957), ingénieur agronome, atterrit vraisemblablement dans l'aile d'Al-Kurdī en décembre 1987 (il est arrêté en novembre). C'est un grand amoureux du théâtre, qu'il pratique dans les cercles amateurs de la ville côtière de Lattaquié. Zakariyyā est arrêté alors qu'il prépare une pièce à partir du roman *Le comité* (1992 [1981]) de l'auteur égyptien Sonallah Ibrahim<sup>9</sup>. Al-Kurdī raconte que Zakariyyā arrive en prison en demandant si ce livre est disponible, puis le charge d'adapter le texte pour le théâtre. La pièce est alors jouée dans l'aile gauche du premier étage avec une troupe composée d'*anciens*, c'est-à-dire de prisonniers passés par Palmyre. Dans le témoignage publié dans le livre d'Al-Ġbā'ī (2021 : 288-298), Zakariyyā parle de trois représentations données trois jours d'affilée dans une cellule à l'été 1988. Les représentations sont suivies d'une discussion collective. Mais une réorganisation des cellules met un coup d'arrêt à la pièce. Les *nouveaux* arrêtés du PAC en 1987 sont isolés au troisième étage, dans l'aile gauche. Ils sont coupés du monde, bien qu'ils continuent de communiquer, notamment grâce aux conduits d'aération sanitaire reliant les étages. Jusqu'alors, les *anciens* servaient d'intermédiaires avec l'extérieur, car ils avaient droit aux visites. Désormais, la rupture avec l'extérieur est quasi totale et perdure jusqu'en 1991. C'est durant cette période que Zakariyyā forme une véritable troupe de théâtre en prison. En effet, bien qu'ayant perdu l'intégralité de la première équipe qui a joué *Le comité*, 'Alī Al-Kurdī compris, Badr Zakariyyā remonte la pièce avec de nouveaux acteurs : Bāsīl Ḥūrī, Ḥaldūn Ḍaww et Ma'an Ibrāhīm. Elle est jouée en 1988 et devient la première d'une série de six pièces mises en scène par Zakariyyā et jouées au troisième étage.

L'idée de monter une seconde pièce apparaît dès la séance de discussion critique qui se déroule après les représentations<sup>10</sup>. Le metteur en scène choisit d'adapter une pièce de l'auteur turc Aziz Nesin<sup>11</sup>, qu'il intitule *Al-'awrāq* (*Les feuilles*). La pièce dure vingt-deux minutes, et Zakariyyā, Ibrāhīm et Abd Al Rahman en sont les acteurs. Les accompagne à la guitare Anwar Ġa'far; Ġamāl Kurdī conçoit les costumes et les décors. La pièce est jouée trois fois à la fin de l'année 1988, puis est suivie d'une discussion animée par Mālik Dāġistānī. Une troisième pièce de vingt-cinq minutes est jouée quatre fois durant l'hiver 1989 : *Al-Ziyāda* (*L'augmentation*) est adaptée de la pièce *L'aumento* de Dino Buzzati, écrite en 1961 et publiée en 1972. Elle est jouée par Ḥalīl Ḥamsorik, 'Adnān Al-Bub et Ḥaldūn Ḍaww, accompagnés en musique par Anwar Ġa'far (guitare) et Hassan Abd Al Rahman (oud) avec Ġamāl Kurdī aux costumes et aux décors.

D'après son metteur en scène, cette pièce forme un tournant dans la pratique théâtrale en prison. La discussion qui suit la pièce s'appuie sur des critiques qui puisent dans la théorie théâtrale. Ce tournant sémantique est également souligné par Dāġistānī dans un article qu'il publie en 2017 dans le journal en ligne syrien *Aljumhuriya*. Il revient sur l'expérience théâtrale de Zakariyyā, qu'il a suivi en prison, et remarque l'arrivée de concepts théâtraux dans un milieu plutôt habitué à un dictionnaire militant et communiste. La quatrième pièce s'inscrit dans cette dynamique d'appropriation de la culture théâtrale par les prisonniers de l'aile. Ibrāhīm propose un texte qu'il a écrit à Zakariyyā, vraisemblablement durant la première moitié de l'année 1989. *Al-naddāra* (*La garde à vue*) explore la relation entre le prisonnier et le maton. La pièce commence hors de la scène lorsque deux acteurs, Ibrāhīm et Ḍaww, poussent violemment les spectateurs dans la cellule où est jouée la pièce. La troupe est composée des acteurs Dāfir Mī'mār, Tā'ir Dīb, 'Adnān Al-bub; on retrouve Anwar Ġa'far (guitare) et Hassan Abd Al Rahman (oud) à la musique et Ġamāl Kurdī à la conception des décors et de la brochure.

Pour la cinquième mise en scène, Zakariyyā hésite entre plusieurs pièces internationales : *Faust* (1808; 1832) de Goethe, *Ubu roi* (1895) d'Alfred Jarry et *Mort accidentelle d'un anarchiste* (1970) de Dario Fo. Finalement, il se décide pour *Oubliez Erostrate* (1972), pièce de l'auteur russe Grigori Gorine traduite en arabe et publiée en 1981 chez Dār Al-Fārābī. Cette pièce, réintitulée *Lā tansū Ḥūrūstrāt* (*N'oubliez pas Erostrate*), est jouée au milieu de l'année 1989<sup>12</sup>. Elle est l'une des œuvres les plus *complètes* montées en prison selon le metteur en scène, notamment en raison du nombre d'acteurs impliqués. Sur scène, on retrouve Ġamāl Kurdī, Ḥalīl Ḥamsorik, 'Adnān Al-Bub, Rašād 'Abd Al-Qādir, 'Alī Al-Ḥakīm, Karīm Al-Sayyid et Haytam Ḥammūd. Dāġistānī, qui assiste à la pièce,

parle d'une représentation de 2 h 15. Si nous ne savons pas exactement combien de temps elle dure, le changement de format est notable. Dans les témoignages, bien que le talent des acteurs soit loué, il est très souvent fait mention d'une dimension technique complète ou du moins maîtrisée. De notre point de vue, cette affirmation recouvre l'instauration, dans l'esprit des prisonniers, d'une norme théâtrale qui est au coeur de la longévité de la troupe.

## Une convention théâtrale carcérale?

Avant d'aborder la dernière mise en scène qui forme l'objet de notre dispositif, nous détaillerons la *convention théâtrale* qui s'installe en prison, soit un point central qui revient dans différents témoignages et que Zakariyyā souligne souvent dans notre entretien. Plusieurs niveaux sont à différencier. La forme du spectacle émerge en premier lieu à travers un ensemble de détails que la troupe installe. Dès les premières mises en scène, un système de billets est mis en place. Quarante billets manuscrits sont distribués à quarante détenus. Ils sont collectés à l'entrée de la cellule dans laquelle la pièce est jouée, puis redistribués pour la représentation suivante. Dāgīstānī raconte également avoir été impressionné par la capacité de la troupe à susciter du silence, chose rare en prison. Ce silence est crucial pour entendre les acteurs qui ne peuvent pas hausser la voix par peur d'attirer les soupçons des gardiens. La porte de la cellule est fermée, personne n'a le droit de sortir pendant la pièce et il est interdit de fumer, ce qui peut être compliqué pour certains gros fumeurs!

13

La seconde convention d'un théâtre carcéral clandestin réside dans l'espace scénique. Celui-ci est extrêmement restreint : ses dimensions ne font que quelques mètres. Il est compliqué de connaître ses dimensions précises, mais Zakariyyā fait état d'un rectangle d'un mètre cinquante de large sur cinq mètres de long. Le premier rang de spectateurs, assis par terre, est situé à un mètre de la scène. La scène est délimitée d'un côté par le mur des toilettes de la cellule et de l'autre par la cloison en taule qui ferme la cellule et dans laquelle est découpée la porte. Au fond, des couvertures (grises, dites « militaires ») suspendues à un fil forment un espace de séparation avec des coulisses. Les coulisses sont très exigües : elles font soixante centimètres de large. Un directeur de plateau est désigné pour gérer le déplacement derrière les rideaux. Les musiciens, également placés dans les coulisses, collent leurs instruments sur leur poitrine pour gagner en espace. L'éclairage constitue l'élément le plus codifié. En effet, il est compliqué d'obtenir un noir complet. La porte en fer qui sépare la cellule du corridor est composée de barreaux qui laissent passer l'air, notamment au sol et en hauteur. L'étroitesse de la scène ne permet pas de véritable changement de décor et certains personnages restent en scène en attendant l'attribution d'un nouveau rôle. Les lumières, une douzaine de *spots* dans les dernières mises en scène, indiquent au spectateur où regarder et l'invitent par la même occasion à faire abstraction des personnages, décors ou mouvements qu'il perçoit forcément. Les erreurs techniques sont courantes en raison du système artisanal d'interrupteurs.

Tous les témoignages s'accordent sur les prouesses techniques que les prisonniers réalisent. Zakariyyā dégage notamment plusieurs avancées technologiques qui font évoluer les possibilités scéniques. Par exemple, les *spots* sont fabriqués à partir de cartons sur lesquels est collé du papier aluminium récupéré de paquets de cigarettes. Les ampoules sont reliées à des interrupteurs par des fils électriques récupérés de l'ancien système de radio interne de la prison. Pour les premières versions des *spots*, ce sont des seringues qui font office d'interrupteurs; le préposé aux lumières doit donc avoir une certaine dextérité. L'arrivée des interrupteurs change le système et une console en bois est fabriquée pour simplifier le travail du régisseur lumière. Il faut savoir que cette construction d'un espace scénique est très ancrée dans la vision de ce qu'est le théâtre en Syrie dans les années 1980.

Si ce que nous avons décrit jusqu'à présent n'est pas fondamentalement différent de ce qui est courant sur les planches de théâtre, ces conventions recouvrent systématiquement une réalité carcérale dramatique et tragique, une violence quotidienne que les détenus-spectateurs acceptent de ne pas voir et qui forme à notre avis la véritable convention. En examinant de plus près le système d'éclairage, Dāgīstānī (2017) rappelle le tragique incident qui a conduit à l'arrêt du système et permis le réemploi des fils. En 1987, l'administration de la prison décide de diffuser un discours de Hafez Al Assad. Iḥsān 'Azzū, détenu du PAC, proteste. Il est alors puni par les gardiens et meurt en isolement. L'autre développement technologique majeur qui permet de faire ces spectacles est celui de la colle. Les prisonniers mettent au point des recettes de fabrication de colle (pain, carton d'oeufs, sucre, eau). Cette colle permet non seulement de fixer des *spots* au plafond, mais également de tendre la corde sur laquelle sont suspendues les couvertures. C'est la durée de l'emprisonnement, remontant parfois aux années 1970, qui se loge dans tous ces détails. Zakariyyā relie également la capacité des acteurs à évoluer dans l'espace extrêmement réduit et étouffant des coulisses à l'expérience des cellules bondées qu'ils ont vécue dans différents centres d'interrogation de la Sureté. Il s'agit de parcours de torture, d'une durée de quelques mois à un an (ou plus), qu'ils traversent avant d'atterrir en prison.

Toutes ces remarques soulignent combien la prison et sa violence sont intriquées dans ce théâtre carcéral. Mais il nous semble que cela va plus loin. En effet, dans cet univers social refermé sur lui-même, le théâtre dépasse son cadre scénique. Les personnages se confondent avec leurs acteurs, comme le relate Dāgīstānī (2017) dans une anecdote. L'un des acteurs de *N'oubliez pas Erostrate* joue tellement bien son rôle de *méchant* que l'on conseille au metteur en scène d'assouplir le personnage pour que l'acteur ne soit pas détesté. Zakariyyā ne cesse de nous décrire comment certains rôles pouvaient correspondre à la personnalité des acteurs qui les jouaient.

Les personnages sortent des planches et deviennent, à l'instar du personnage du patron de café mentionné précédemment, des personnalités de la vie quotidienne. Des saynètes sont rejouées de manière informelle par les prisonniers. Toutes ces anecdotes convergent pour montrer combien cette convention théâtrale s'étend à toute l'aile. Cet espace de fiction extrêmement réduit, héroïquement construit contre tous les éléments, profondément en lien avec l'histoire interne de la geôle, représente dans le même temps une fenêtre qui permet de sortir de la prison, de sa temporalité, mais également du statut de prisonnier.

## Une première en prison!

Nous évoquons plus haut la présence d'une bibliothèque en prison. Les prisonniers reçoivent des livres, des magazines et des journaux, dont *Al-ḥayat al-masraḥiyya* (*La vie théâtrale*). Ce magazine est édité par le ministère de la Culture syrien. Il a été fondé en 1977 par les pères du théâtre moderne en Syrie. Zakariyyā nous explique que c'est entre autres à travers ce médium qu'il suit la vie théâtrale syrienne. Son choix de travailler sur une pièce de Fo est en lien avec la publication de la traduction arabe (par Tawfiq al-Asādī) de *Mort accidentelle d'un anarchiste* dans le numéro double 28-29 de *Al-ḥayat al-masraḥiyya* en 1987. Le choix de jouer Gorine reste encore énigmatique. Nous ne savons pas exactement ce qui pousse Zakariyyā à choisir *Oubliez Erostrate*, bien que sa traduction et sa publication en arabe en 1981 aient sans aucun doute joué un rôle prépondérant. *Al-bayt al-laḏī šayyadahu Suwīft* (*La maison construite par Swift*) (1990) représente la sixième et dernière mise en scène en prison. Il s'agit également d'un texte de Gorine, mais qui n'a pas encore été traduit en arabe à ce moment. Il faut revenir à la cellule de Zakariyyā et à sa promiscuité sociale et spatiale pour comprendre cette épopée.

À trente centimètres du lit de Badr Zakariyyā se trouve celui de Tā'ir Dīb. Ce dernier a étudié la médecine et s'est familiarisé avec la traduction durant ses études. D'ailleurs, après son incarcération, il travaillera au ministère de la Culture syrien en tant que traducteur littéraire (Saleh, 2006). Quelques semaines avant son incarcération, Dīb avait terminé une première traduction de *La maison construite par Swift* pour l'envoyer à la série sur le théâtre mondial « silsila al-masraḥ al-ālamī », publiée par le ministère de l'Information koweïtien depuis 1969. La pièce a été traduite à partir d'une version anglaise elle-même publiée dans le numéro 12 de la revue *Soviet Literature* en 1984. La pièce traduite en arabe ne paraît qu'en août 1991, et ce, dans le premier numéro de la série publié depuis la libération du Koweït à la suite de l'invasion irakienne! À la suite du succès de *N'oubliez pas Erostrate*, Dīb propose à Zakariyyā de réécrire de mémoire le texte de la pièce qu'il avait traduit.

Bien qu'ils soient voisins de lits, leurs rythmes sont complètement différents. Dīb, qui ne s'endort que très tard, rédige le texte la nuit, à la lumière des lampes de chevet construites avec la même technologie que les *spots* pour la scène. Zakariyyā, quant à lui, se lève tôt et lit le matin. À la première lecture, il hésite fortement. Le texte est très compliqué scéniquement et sa dimension absurde et surréaliste l'inquiète. Dans la balance, il y a aussi le *Faust* de Goethe qui est plus clair à ses yeux. Il consulte même *l'Histoire du théâtre*<sup>14</sup> (1968) de Vito Pandolfi pour le préparer. Le metteur en scène est également réticent, car le succès de sa dernière pièce a placé la barre très haut. Il est devenu une personnalité publique en prison et ne veut pas décevoir. Il relit la traduction pendant une semaine. Ils discutent régulièrement du texte jusqu'à ce que Zakariyyā soit convaincu de l'envie de le mettre en scène.

Commence alors le travail sur le texte. Peu familier avec Jonathan Swift (1667-1745), Zakariyyā a recours aux connaissances des *anciens* qui sont au premier étage et qui lui apportent de la matière sur son oeuvre. Les livres de Swift ne sont pas dans la bibliothèque des prisonniers et il n'arrive pas à en faire rentrer. L'univers de Gulliver qui imprègne la pièce de Gorine est relativement commun. Plusieurs productions cinématographiques existent et ont été diffusées à la télévision syrienne. En parallèle, le metteur en scène réunit la troupe qui compte désormais une trentaine de personnes en raison du succès des pièces précédentes. Afin de se rassembler, ils utilisent l'espace vide au fond du corridor après avoir fixé un horaire avec les autres usagers. Un rideau est tiré pour l'espace de répétition et la consigne donnée aux détenus est de baisser la voix lorsqu'ils se trouvent à proximité. Le choix de l'heure est crucial : il faut qu'il y ait suffisamment de prisonniers hors des cellules pour qu'un brouhaha couvre le son des répétitions; l'administration de la prison doit être occupée ailleurs pour ne pas risquer d'inspection.

Zakariyyā nous décrit en détail les premières étapes de la construction de la pièce. Après avoir réuni la troupe et expliqué son choix, il donne le texte à des copistes. Il faut réaliser une vingtaine de copies manuscrites, l'équipe pour ce spectacle se composant de vingt-deux personnes. En l'absence d'imprimante, cette fonction est essentielle. L'équipe de copistes est composée de prisonniers volontaires ayant une belle calligraphie. Ils sont souvent mentionnés dans la diffusion du journal clandestin *al-farraša* (*Le papillon*), qui circule entre les cellules. La lecture individuelle est suivie d'une période de discussion autour de la pièce qui inclut l'équipe technique, puis c'est le moment des exercices théâtraux. Zakariyyā nous explique que c'est une partie appréciée du travail, car elle donne lieu à beaucoup de rigolades et qu'elle permet de sortir à la fois de la routine carcérale, des discussions idéologiques et de la lutte politique dans laquelle ils se situent en tant que prisonniers politiques. C'est durant cette phase du travail que la distribution est fixée. Le travail de construction du décor commence en parallèle. Al-Kurdī est à l'oeuvre, en coordination avec Zakariyyā. Le cahier des charges est clair : il faut réutiliser des choses déjà construites, parce que les possibilités de fabrication sont limitées. Les éléments de décor sont amenés à avoir plusieurs rôles sur la scène, car ils ne la quitteront pas. Il faut que le tout soit relativement discret pour ne pas éveiller les soupçons du gardien, et facilement démontable en cas d'inspection en pleine représentation. La cellule choisie pour la représentation est suffisamment loin de l'entrée

pour que les prisonniers aient le temps d'être avertis et de démonter le spectacle, ou plutôt de remonter celui de la vie quotidienne.

En comparaison avec la cinquième pièce, qui demande deux mois de répétitions, la sixième en prend six ou sept. Elles débutent à la fin de l'année 1989, deux mois après la représentation de *N'oubliez pas Erostrate. La maison construite par Swift* est jouée à l'été 1990. Elle est une première du texte de Gorine en arabe, mais aussi la dernière pièce de cette troupe de théâtre clandestine. La suite de son activité est en effet perturbée par le début des procès qui dérèglent complètement le rythme et l'état d'esprit des prisonniers. Dīb est rapidement libéré en 1991. Il fait publier la traduction qu'il avait achevée quatre ans plus tôt. Dans sa réédition de 1997 aux presses du ministère de la Culture syrien, apparaît une dédicace du traducteur aux « membres de cette "troupe" qui ont joué cette pièce sur des planches impossibles<sup>15</sup> » (1997 : 3). Zakariyyā n'est libéré qu'en 1994, mais il reçoit la publication koweïtienne en prison. Ses complices et lui sont unanimes : la version du texte qu'ils ont jouée en prison était bien meilleure!

## Une mise en science réflexive

*La maison construite par Swift* est au cœur de notre démarche en cours de reconstitution théâtrale. En discutant, lisant et écoutant, nous recollons à deux un casse-tête d'images de ce qu'a pu être cette expérience carcérale. Nous avons cherché à comprendre la construction scénique, le travail sur le texte, les répétitions, le choix des acteurs, mais également les anecdotes qui entourent la pièce. Tout cela dans l'optique de visualiser les scènes de la pièce, ce qui s'avère désormais de plus en plus impossible, notre processus faisant ainsi écho aux « planches impossibles » que mentionne Dīb. Mais nous ne souhaitons pas nous arrêter à un questionnement sur la mémoire et sur sa perte. En effet, cette enquête s'est effectuée dans un dialogue permanent entre nous, souvent effectué à distance, mais aussi avec Zakariyyā et d'autres voix en toile de fond. C'est cette discussion qui forme l'objet principal de notre performance scénique, qui veut rendre visible notre présence dans le processus d'archéologie théâtrale et mettre en scène la reconstitution en elle-même. À l'image de ce premier article, elle oscille entre le fond du témoignage et la forme de celui-ci, avec une forte dimension réflexive rendue possible par la suspension de nos fonctions de chercheurs et d'artistes.

Notre projet s'ancre aujourd'hui dans un moment particulier de la contestation politique en Syrie, où l'archive et la mémoire occupent une place prépondérante. Il se veut un examen critique du paradigme mémoriel qui tend à toucher toutes les personnes qui ont un rapport à ce pays. La réflexion autour de notre recherche scénique nous a par exemple permis de travailler la dualité des témoignages entre le collectif et l'individuel. En effet, ces récits de prison nous donnent l'impression de suivre une matrice narrative commune, comme s'il existait *une* manière de raconter la prison de Saidnaya. En déplaçant notre regard vers l'expérience théâtrale qui s'y déroulait clandestinement, une autre géométrie de la geôle se dessine. On saisit ses murs, ses barreaux, la répartition de ces occupants, mais surtout comment ces militants s'emparaient des contraintes physiques et sociales pour poursuivre une lutte politique ou intellectuelle. Le récit collectif se transforme sous nos yeux. Le dialogue entre les témoignages individuels et le narratif commun dévoile en creux une violence entre les prisonniers. En effet, la lutte politique ne s'est pas arrêtée aux portes de Saidnaya. Les militants ont transformé l'aile en un lieu politique (ce qu'elle était!) où l'on discutait, débattait et condamnait. Ils reproduisaient la hiérarchie du parti et ses tendances. Cette activité théâtrale qui s'installait avait pour caractéristique d'être pensée par son metteur en scène comme un lieu en dehors de la lutte politique, ce qui n'était pas sans provoquer des heurts avec les dures tendances militantes.

À l'image de la réplique d'Abd Al Rahman dans *Je ne m'en souviens plus* (voir plus haut), les témoignages des militants ne livrent pas de propos pouvant aller à l'encontre d'un camarade de prison. Nous découvrons les animosités au passage d'une réplique, d'une image rapide. Mais reconstruire un récit carcéral objectif n'est pas du tout notre but. Au contraire, la violence contenue et euphémisée dans un détail de la mise en scène, une anecdote ou une situation nous fait prendre conscience de la violence de notre démarche, qui déterre une expérience à forte dimension traumatique. Mais l'effort réflexif que nous cherchons à déployer sur scène ne veut pas se limiter à ce constat. Le dépôt de cette *petite* histoire dans une *grande* histoire de la Syrie nous semble détacher la mémoire de son ou de ses porteur-euses pour devenir un objet de recherche. C'est cet acte de mise en archive qui nous questionne fondamentalement et qui fera l'objet d'un examen clinique sur les planches.

## Notes biographiques

Waël Ali est un auteur et metteur en scène syrien. Né en 1979, il est diplômé en études théâtrales de l'Institut supérieur d'art dramatique de Damas en 2003. Il s'installe en France en 2006 et poursuit ses études à l'Université Lumière Lyon 2 où il obtient une licence en arts du spectacle. Il a mis en scène *Je ne m'en souviens plus* en 2014, *Titre provisoire* en 2017 et *Sous un ciel bas* en 2019. Il travaille actuellement sur deux projets théâtraux, *Pianola* et *Répétition : la maison construite par Swift*, qui visent à relier le travail d'écriture et de mise en scène à la recherche en sciences sociales.

Simon Dubois est chercheur. Il est actuellement chargé d'enseignement et de recherche à l'Université Jean Moulin Lyon 3. Il est également chercheur associé à l'Institut français du Proche-Orient (Ifpo, UMIFRE 6, USR 3135) et à l'Institut de Recherches et d'Études sur les Mondes Arabes et Musulmans (UMR 7310). Ses travaux en littérature et en sociologie portent sur la production théâtrale et scénique contemporaine au Proche-Orient. Dans le cadre de sa thèse sur l'exil d'une jeune génération du théâtre syrien après 2011, il rencontre le metteur en scène syrien Waël Ali. Depuis 2020, le chercheur forme avec l'artiste un duo de recherche dans le cadre du projet ERC DRafting and Enacting the Revolutions in the Arab Mediterranean (DREAM).

## Notes

[1] Simon Dubois est l'auteur de cette section.

[2] Dans cet article à deux mains, le « nous » désigne systématiquement notre duo. Ce duo s'est formé à la suite de notre rencontre lors d'une représentation de *Je ne m'en souviens plus* à Marseille en 2016.

[3] Un compte rendu de lecture par Joseph Daher (2021) existe en français. Il est accessible à l'adresse suivante : [www.contretemps.eu/parti-laction-communiste-syrien/](http://www.contretemps.eu/parti-laction-communiste-syrien/) (<http://www.contretemps.eu/parti-laction-communiste-syrien/>)

[4] La littérature carcérale syrienne a même fait l'objet d'un projet de recherche (SYRAPS) soutenu par l'European Research Council et dirigé par la chercheuse Anne-Marie McManus.

[5] Badr Zakariyyā a écrit son témoignage à plusieurs reprises. Il a également témoigné de cette expérience théâtrale à la télévision, notamment dans l'émission *Yā hūrriya* de Syria TV en août 2018.

- [6] Cette citation a été traduite par nos soins.
- [7] Lorsque nous savons quelle version du texte source a été utilisée ou lue par le metteur en scène, nous indiquons la référence en bibliographie.
- [8] Son témoignage est présent dans le livre de Ġassān Al-Ġbā'ī (2021 : 279-288). Nous nous appuyons sur cette source.
- [9] Le livre est traduit et publié en français en 1992 chez Actes Sud.
- [10] Dans ce qui suit, nous nous appuyons sur le témoignage de Zakariyyā présent dans le livre d'Al-Ġbā'ī (2021). Dans le cas contraire, nous signalons la source.
- [11] Le témoignage mentionne l'adaptation d'une pièce intitulée *Rağul 'āša fi Rūmā qabl alf 'ām* (*Un homme qui vécut à Rome il y a mille ans*) que nous n'avons pas retrouvée parmi les pièces de l'auteur turc. Nous ne savons donc pas exactement de quelle pièce il s'agit.
- [12] Nous contredisons la date donnée dans le témoignage de Zakariyyā paru dans l'ouvrage d'Al-Ġbā'ī, qui place les représentations au début de l'année 1990. Nous nous appuyons sur notre propre entretien avec Zakariyyā.
- [13] Il s'agit d'une anecdote relatée par Dāğistānī.
- [14] Livre présent dans la bibliothèque de l'aile, probablement dans sa version en cinq volumes traduite en arabe par Ilyās Zaḥlāwī et publiée entre 1979 et 1989 en Syrie par le ministère de la Culture.
- [15] Cette citation a été traduite par nos soins.

## Bibliographie

- AL-ĠBA'Ī, Ġassān (2021), *Al-masraḥ fi ḥaḍrat al-ītma*, Paris, Dār maysalūn li-l-ṭibā'a wa-l-našr.
- AL-ĠBA'Ī, Ġassān (1995), *Ṭalāt Masraḥiyyāt*, Damas, Manšūrāt wizārat al-ṭaqāfa.
- AL-ḤĀĠ ŠĀLIḤ, Yāsīn (2012), *Bi-l-ḥalāš yā šabāb! 16 'āman fi al-suğūn al-sūriyya*, Beyrouth, Dār al-sāqī.
- ALI, Waël (2019), *Ik herinner het mij niet meer*, trad. Lore Baeten, Anvers, Bebuquin; Moussem.
- BUZZATI, Dino (1972 [1961]), « L'aumento », *Carte segrete*, vol. 6, n<sup>o</sup> 19, p. 73-85.
- DĀĞISTĀNĪ, Mālik (2017), « Qabl rub' qarn, masraḥ ṣaydnāyā al-sirrī », *Aljumhuriya*, 14 juillet, <https://aljumhuriya.net/ar/2017/07/14/مسرح-صيدنايا-السري-قبل-ربع-قرن/> (<https://aljumhuriya.net/ar/2017/07/14/%D9%82%D8%A8%D9%84-%D8%B1%D8%A8%D8%B9-%D9%82%D8%B1%D9%86%D8%8C-%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD-%D8%B5%D9%8A%D8%AF%D9%86%D8%A7%D9%8A%D8%A7-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%B1%D9%91%D9%8A/>)
- DAHER, Joseph (2021), « Le parti de l'action communiste syrien : expérience et héritage », *Contretemps*, 9 février, [www.contretemps.eu/parti-laction-communiste-syrien/](http://www.contretemps.eu/parti-laction-communiste-syrien/) (<http://www.contretemps.eu/parti-laction-communiste-syrien/>)
- DUBOIS, Simon (2022), « Young Documentary Theatre on Syrian Stages: An Aesthetic of Circulation, Exile, and Engagement », dans Pénélope Larzillière (dir.), *The Global Politics of Artistic Engagement: Beyond the Arab Uprisings*, Leyde, Brill, p. 181-209.

DUBOIS, Simon (2019), « A Field in Exile: The Syrian Theatre Scene in Movement », dans Richard Jacquemond et Felix Lang (dir.), *Culture and Crisis in the Arab World: Art, Practice and Production in Spaces of Conflict*, Londres, I.B. Tauris, p. 169-192.

DUBOIS, Simon (2018), « Négociant son identité artistique dans l'exil : les recompositions d'un paysage créatif syrien à Berlin », *Migrations société*, n° 174, p. 45-57.

FO, Dario (1987 [1970]), « Mawt fawdawī šudfa », trad. Tawfīq al-Asadī, *Al-ḥayat al-masraḥiyya*, n°s 28-29, p. 102-142.

GORINE, Grigori (1997 [1980]), *Al-bayt al-laḍī šayyadahu suwift: fantāziyā masraḥiyya fī fašlayn*, trad. Tā'ir Dīb, Damas, Manšūrāt wizārat al-Ṭaqāfa.

GORINE, Grigori (1991 [1980]), *Al-bayt al-laḍī šayyadahu suwift*, trad. Tā'ir Dīb, Koweït, Wizārat al-Īlām, « silsila al-masraḥ al-ālamī ».

GORINE, Grigori (1984 [1980]), « The House That Swift Built: A Theatrical Fantasy in Two Parts », *Soviet Literature*, n° 12, p. 38-93.

GORINE, Grigori (1981), *Insū Hīrūstrāt*, Beyrouth, Dār Al-Fārābī.

IBRAHIM, Sonallah (1992 [1981]), *Le comité*, trad. Yves Gonzalez-Quijano, Arles, Actes Sud.

PANDOLFI, Vito (1968-1969), *Histoire du théâtre*, Verviers, Gérard & Co, « Marabout Université », 5 vol.

ŠA'BU, Rātīb (2020), *Qiṣṣat ḥizb al-amal al-šuyū'ī al-sūrī (1976-1992): faṣl min tāriḥ al-yasār fī Sūriyā*, Le Caire, Al-Marāyā.

SALEH, Yassin al-Haj (2006), « L'univers des anciens prisonniers politiques en Syrie », trad. Fayza el-Qasem, *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n°s 115-116, [journals.openedition.org/remmm/3037](https://journals.openedition.org/remmm/3037) (<https://journals.openedition.org/remmm/3037>)

ZAKARIYYĀ, Badr (2021), « Šahāda ḥāwla al-masraḥ fī al-siġin: wilāda masraḥ wa mawtūhu », *Qalamūn*, n° 17, p. 107-127.

ZITER, Edward (2015), *Political Performance in Syria: From the Six-Day War to the Syrian Uprising*, Londres, Palgrave Macmillan, « Studies in International Performance ».