

**UN LIEU POUR LA CRÉATION THÉÂTRALE
INDÉPENDANTE AU CAIRE**
LES MULTIPLES VIES DE L'ESPACE RAWABET
PAULINE DONIZEAU

En Égypte, la pratique théâtrale est historiquement divisée en trois secteurs¹, qui se sont successivement établis depuis l'instauration de la République en 1952, coïncidant avec la fin d'une monarchie égyptienne largement soumise aux intérêts occidentaux – et en particulier britanniques.

Le théâtre national (*al-masrah al-qawmi*), tout d'abord, a été structuré sous la présidence de Gamal Abdel Nasser (1954-1970). Dès son arrivée au pouvoir, le régime républicain octroie à la culture une place majeure dans son projet politique socialiste et nationaliste. En 1952, le pays se dote d'un Ministère de l'Orientation nationale, qui devient en 1955 Ministère de la Culture et de l'Orientation nationale et enfin, à partir de 1965 jusqu'à aujourd'hui, Ministère de la Culture. Le développement du théâtre national est encouragé par l'État, la formation est notamment assurée à l'Académie des Arts (*akademiyyat al-funûn*) qui dispose d'un institut d'études théâtrales, les lieux de répétition et de représentation sont installés dans des bâtiments historiques, certains datant du XIX^e siècle et d'autres bâtis pour l'occasion comme le Théâtre National installé au centre du Caire. Dans les provinces, le maillage culturel est assuré par les

¹ Pour des informations plus détaillées, voir Pauline DONIZEAU, *La Scène égyptienne en révolution*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023.

Palais de la culture (*qasr al-thaqāfā*) et les Maisons de la culture (*dawar al-thaqāfā*)². Les artistes et technicien·nes sont salarié·es. Le pays est donc bien doté en matière de lieux et d'institutions culturelles. Néanmoins, ce théâtre national porte la marque de l'État : il est au service de sa politique. Dès la fin des années 1960, le régime nassérien devient de plus en plus autoritaire, et des structures de contrôle de la production culturelle sont mises en place, en particulier le bureau de la censure, lié au Ministère de la Culture³.

Le second secteur apparaît dans les années 1970, à la faveur de l'ouverture du pays au libéralisme par le successeur de Nasser, Anouar al-Sadate (1970-1981). Les initiatives privées sont encouragées et le théâtre privé, couramment désigné par le terme de « théâtre commercial » (*al-masrah al-tijjārī*), se développe. Il se pratique dans de nouveaux lieux, et est destiné à un public nouveau, plus aisé, constitué des élites économiques et des touristes ou expatriés étrangers – notamment venus des pays du Golfe –, là où le théâtre national s'adressait plutôt aux classes moyennes éduquées et aux populations plus modestes des régions provinciales qu'il devait servir à éduquer. Le style des pièces est généralement comique, les stars du cinéma égyptien investissent les planches. L'objectif est la rentabilité économique, ce qui crée de fait une connivence avec le régime pour éviter toute censure des pièces. Dans le même temps, l'État diminue de manière constante les financements du théâtre national, les structures de formation et les équipes ne se renouvellent pas, et le secteur apparaît comme « suranné », comme l'explique en 2014 le journaliste culturel Joseph Fahim, ajoutant que l'État « a laissé pourrir de nombreuses scènes artistiques à travers le pays »⁴.

C'est face à ce constat qu'une génération d'artistes arrivant à l'âge adulte à la fin des années 1980 et ne souhaitant pas s'affilier ni au théâtre national ni au théâtre privé créent une « troisième voie »⁵, celle du « théâtre indépendant ». La première compagnie se désignant sous cette appellation est la compagnie El Warsha, fondée en 1987 par Hassan El Geretly. Le secteur indépendant se développe tout au long des années

² Jessica WINEGAR, « Culture is the Solution: The Civilizing mission of Egypt's cultural palaces », *Review of Middle East studies*, n°43, 2009 | 2, p. 189-197.

³ Nehad SELAIHA, « The Fire and the Frying Pan : Censorship and Performance in Egypt », *The Drama Review*, Vol. 57, n° 3, automne 2013, p. 20-47.

⁴ Joseph FAHIM, « [Roots in the sand : a timeline of Egyptian theatre](#) », *American Theatre*, 10 mai 2014.

⁵ Hani EL-METENAWI, « [Egypt's independent theater](#) », *Egypt Independent*, 14 avril 2010.

1990, et plusieurs compagnies indépendantes sont créées en Égypte. Le terme « indépendant » désigne ici la volonté de s'émanciper du contrôle de l'État et de sa bureaucratie tentaculaire, et de renouer avec un théâtre exigeant d'un point de vue esthétique et capable de s'emparer de questions politiques et sociales. Si ce théâtre est le plus visible sur les scènes internationales depuis les années 2000 – et en particulier depuis les mouvements de 2011 désignés par les médias internationaux comme les « Printemps arabes » –, il s'est bâti avec peine et continue jusqu'à ce jour à faire face à de nombreuses difficultés. Tout d'abord, il est difficile d'échapper complètement au contrôle étatique, ce qui contraint les artistes à créer et présenter des travaux confidentiels, afin d'éviter les pressions financières et la surveillance de l'État. Les artistes du théâtre indépendant doivent aussi trouver des sources de financement alternatives à celles du secteur public. Ils et elles doivent donc avoir recours à leurs fonds privés, faire appel à des entreprises, mais le plus souvent les financements sont sollicités à l'étranger : auprès des instituts culturels en Égypte (l'Institut français, l'Institut Goethe ou le British Council en particulier), d'ONG ou de fonds spécialement dédiés (par exemple la Swedish International Development Authority ou SIDA, ou les fonds de développement de l'Union Européenne). Les appels à projets spécifiques d'organismes publics ou privés étrangers représentent aussi des sources de financement possibles. Ces artistes financent ainsi souvent leurs projets au coup par coup, sans revenus pérennes. Cette situation entraîne un déficit de professionnalisation : très peu d'entre elles et eux peuvent se consacrer entièrement à la pratique théâtrale, et la plupart doit s'assurer d'une autre source de revenus. Enfin, le manque (en fait, la quasi-absence) de lieux de répétition et de représentation constitue la conséquence et la synthèse de tous ces problèmes. Les lieux du théâtre national n'accueillent pas le théâtre indépendant (ou alors très ponctuellement dans le cadre de festivals), les lieux du théâtre commercial sont trop coûteux et ne correspondent pas au projet artistique. Les premières compagnies menaient souvent leurs répétitions dans des maisons ou appartements privés, dans des jardins, des garages... Progressivement, les centres culturels étrangers ont mis à disposition des locaux. Les universités étrangères, et en particulier l'Université américaine (The American University in Cairo – AUC), disposaient également de salles équipées, mais réservées à leurs étudiant·es ou alumnis. Les centres culturels jésuites du Caire et d'Alexandrie sont aussi devenus des lieux de création théâtrale indépendante.

Aux côtés des questions de production, de formation et de contrôle politique du régime, la question des lieux est donc centrale pour étudier cette scène indépendante égyptienne, et en constitue la synthèse. Aussi le théâtre Rawabet (« les liens ») constitue-t-il l'un des rares lieux où se pratique le théâtre indépendant en Égypte, situé au centre-ville du Caire, avec la particularité de n'être rattaché à aucune institution étrangère ou religieuse.

Ancien garage automobile converti en salle de spectacle, Rawabet a connu plusieurs vies depuis sa création en 2006 sous le nom de Townhouse Rawabet et jusqu'à aujourd'hui où il porte désormais le nom de Rawabet Art Space. Créé par un curateur canadien, devenu haut lieu de la révolution entre 2011 et 2013, fermé temporairement par le régime en 2015, moribond ensuite jusqu'à sa reprise en 2019 par le metteur en scène, directeur de compagnie et producteur Ahmed El-Attar qui ne s'est concrétisée par sa réouverture au public qu'en 2021, le lieu est emblématique de l'histoire récente du pays, de ses soubresauts, mais aussi de la structuration toujours précaire de la scène indépendante égyptienne.

Cet article retrace les différentes étapes de la vie et de l'évolution du lieu, puis laisse la parole à son actuel directeur, Ahmed El Attar, avec qui nous avons réalisé un entretien en janvier 2024, afin qu'il y expose son expérience en tant qu'artiste égyptien indépendant et ses projets pour le lieu.

LES VICISSITUDES DU THÉÂTRE RAWABET DEPUIS 2006

TOWNHOUSE RAWABET : LA PREMIÈRE VIE DU LIEU ET LA GESTION PAR LA GALERIE D'ART CONTEMPORAIN TOWNHOUSE

La création du lieu

La préhistoire du théâtre Rawabet commence en 1998, lorsque le curateur canadien William Wells et l'artiste et auteur syro-égyptien Yasser Gerab ouvrent la galerie Townhouse dédiée à l'art contemporain.

Avant de s'installer au Caire en 1985, Wells a co-fondé à Londres le collectif pluridisciplinaire d'artistes Seven Unit Studios et a travaillé comme conseiller auprès du British Arts Council. En Égypte, il a d'abord travaillé dans des agences de développement, avant de retourner vers le domaine de la curation, développant des programmes et des agences artistiques dans tout le Moyen-Orient. Au Caire, il rencontre des artistes plasticien·nes, aussi bien ceux et celles liées au Ministère de la Culture que celles et ceux, souvent plus jeunes, créant hors des structures gouvernementales. Alerté par le manque d'espaces dédiés à la création et à l'exposition de leurs œuvres dans la capitale égyptienne – ce problème évoqué en introduction touchant toutes les pratiques indépendantes en Égypte aussi bien dans les arts plastiques que dans les arts de la scène –, il décide d'ouvrir un espace, bénéficiant de l'aide financière des différentes institutions avec lesquelles il a pu collaborer, et notamment le British Council et d'une bourse de longue durée de la fondation Ford destinée à couvrir les coûts de fonctionnement⁶. Son ambition est alors d'abord de « fournir un espace où les artistes peuvent avoir des conversations loin des restrictions gouvernementales »⁷.

Il achète donc le premier étage d'un immeuble dans l'allée Nabawy, une ruelle du centre-ville du Caire (Downtown Cairo ou *mast el-balad* pour les Égyptien·nes), dans un quartier très populaire principalement occupé

⁶ Informations obtenues auprès de Cathy Costain, responsable des programmes artistiques au British Council en Égypte depuis 2010, janvier 2024.

⁷ Sara ELKAMEL, « Townhouse Gallery of Contemporary Art reaches 15 years », *Abram Online*, 28 déc. 2013.

par d'anciens entrepôts transformés en garages automobiles. Il y installe une petite galerie d'art indépendante.

Son entreprise bénéficie de sa notoriété personnelle, mais aussi de la fermeture concomitante de la Cairo-Berlin Gallery, un des seuls autres espaces de la capitale égyptienne où les artistes plasticien·nes pouvaient alors exposer leurs travaux en dehors des lieux institutionnels⁸. Un an plus tard, en 1999, il achète le second étage de l'immeuble puis, en 2000, le troisième.

Le lieu s'agrandit ensuite par l'adjonction de deux espaces voisins, deux entrepôts aménagés qui deviennent des lieux d'exposition sous les noms de « Townhouse Wharehouse » et « Townhouse Factory ». Ces deux espaces servent alors de lieux d'exposition, tandis que l'immeuble initial concentre les activités administratives (services financiers, production). Le dernier étage de l'immeuble est aussi un espace d'accueil d'artistes en résidence. Le lieu acquiert une notoriété de plus en plus importante dans le monde de l'art contemporain.

Le succès du lieu est bien sûr lié à la personnalité et aux réseaux de son charismatique fondateur, mais aussi aux liens établis avec le quartier, ses travailleur·ses, ses habitant·es. Le quartier est petit, les espaces d'exposition sont ouverts sur la rue, un café populaire est installé juste en face, créant une atmosphère chaleureuse : le lieu Townhouse s'est en quelque sorte élargi à tout le quartier. Le lieu a ainsi combiné un ancrage international par ses activités et un ancrage ultra-local à l'échelle d'un quartier. Bien sûr, celui-ci n'a pas échappé à la suspicion du régime. Le groupe de réflexion sur les politiques moyen-orientales Middle East Institute, basé à Washington, rapporte que le lieu a été menacé par les autorités dans les mois qui ont suivi son ouverture : il a ainsi été accusé d'être une entreprise sioniste par le directeur d'une galerie publique, avant que le Ministère de la Culture n'interdise aux étudiant·es des écoles et universités publiques de s'y rendre, et que quelques raids policiers n'aboutissent à la confiscation de matériel informatique dans un but d'intimidation⁹.

En 2006, à l'initiative d'un groupe d'artistes du théâtre indépendant venu·es solliciter Wells, un ancien garage automobile déserté est

⁸ Voir ci-après l'entretien que nous avons réalisé avec Ahmed El Attar le 27 janvier 2024.

⁹ Maria GOLIA, « Cairo's Townhouse Gallery: Social Transformation through Art », Middle East Institute, 27 avril 2015.

transformé en théâtre, afin de fournir un lieu de spectacle aux compagnies. Le théâtre est chichement aménagé, la jauge est de 150 places. Il ouvre ses portes en septembre 2006, sous le nom de Townhouse Rawabet. Il devient rapidement un lieu incontournable pour les artistes du théâtre indépendant.

Comme la plupart des lieux où se pratique le théâtre indépendant au Caire, il est difficile de deviner depuis la rue un théâtre derrière la façade de tôle ondulée. Le public est donc nécessairement limité aux spectateur·rices du milieu, connaissant l'existence de ce lieu. Il est de plus peu équipé, ne dispose pas de lieu d'accueil pour le public... Ainsi, s'il devient un lieu privilégié de la création indépendante, il ne résout pas tous les problèmes rencontrés par les artistes des milieux alternatifs et, notamment, le manque de professionnalisation.

Le théâtre Rawabet pris dans la Révolution

Si le théâtre Rawabet est important, c'est surtout en tant que lieu de rencontre, et parce qu'il incarne symboliquement l'existence d'une scène indépendante, alternative, existant dans les interstices d'un régime qui exerce un contrôle autoritaire sur la société égyptienne. Cette importance symbolique et politique du lieu est confirmée par les activités qui s'y concentrent au cours de la période révolutionnaire que traverse l'Égypte entre 2011 et 2013.

Le 25 janvier 2011, une grande vague de manifestations se déclenche dans le pays. Les Égyptien·nes, à la suite des Tunisien·nes en décembre 2010, réclament la chute du régime et du président Hosni Moubarak, au pouvoir depuis 1981. Le 11 février, le président tombe, et le pays entre dans une phase d'instabilité et d'effervescence politique qui dure près de deux ans. Les artistes indépendant·es, par leur position de refus de l'autorité du régime qui les rapprochent souvent des milieux militants, y jouent un rôle important. L'épicentre de ce mouvement révolutionnaire est la place Tahrir, au cœur du Caire. Le théâtre Rawabet est situé à deux-cents mètres à peine de la place, et devient un lieu important de la géographie révolutionnaire. Les manifestant·es viennent s'y reposer, des événements artistiques et politiques y sont organisés. L'artiste plasticienne Lara Gibali témoigne ainsi :

[La galerie et le théâtre] ont instantanément transformé les espaces en studios, en espaces de conversation, voire en espaces de piratage,

tout en exposant des spectacles et des performances en résonance avec les événements qui se déroulent sur le terrain¹⁰.

Dès le 20 février 2011, Utopia Choir, un projet de chorale populaire initié en mai 2010 par Salam Yousry, y présente une chorale de quinze minutes¹¹. En mars, un documentaire sur l'inflation est projeté, suivi d'un débat¹². La pièce monologuée *Solitaire* de la metteuse en scène Dalia Basiouny, fondatrice de la troupe indépendant al-Sabeel dans les années 1990, est également présentée¹³. La metteuse en scène Laila Soliman y présente deux pièces documentaires, *No Time for Art* en juin et *Lessons in revolting* en août, traitant de la révolution en cours et dénonçant la violence pratiquée par les militaires sur les manifestant·es. On y organise aussi de la danse¹⁴ et des concerts¹⁵, des discussions consacrées à des thèmes politiques¹⁶ ou des ateliers participatifs¹⁷. Rawabet s'ouvre aussi au théâtre politique de toute la région : en octobre 2011, le théâtre accueille la troupe du théâtre Ashtar de Palestine qui y présente les *Monologues de Gaza*¹⁸ et le duo syrien des Frères Malas, connus pour leur engagement dans la révolution syrienne, s'y produit en décembre 2011¹⁹. Il est aussi le lieu privilégié des festivals qui naissent à la faveur du mouvement révolutionnaire, comme par exemple le festival indépendant pluridisciplinaire Combo y tient ses éditions entre 2011 et 2013²⁰.

Arrêtons-nous cependant sur un spectacle présenté à Rawabet au cours de cette période, et qui est emblématique de la position du lieu comme espace à la fois politique et artistique, entre l'espace clos du théâtre et l'espace ouvert de la rue. En mai 2013, le spectacle *Tabrir Monologues (bikâyat Tabrîr en arabe)* est présenté par un collectif du même nom, à l'initiative d'une jeune journaliste convertie au théâtre, Sondos Shabayek. Ce spectacle a été réalisé à partir de témoignages récoltés auprès des manifestant·es qui ont occupé et occupent encore,

¹⁰ Maria GOLIA, « Cairo's Townhouse Gallery: Social Transformation through Art », art. cité.

¹¹ « Utopia Choir to perform tonight », *Abram Online*, 20 fév. 2011.

¹² « Documentary on rising food prices in Rawabet », *Abram Online*, 17 mars 2011.

¹³ « 'Solitaire' at the Rawabet theatre », *Abram Online*, 29 mars 2011.

¹⁴ « Rawabet theatre to host contemporary dance night », *Abram Online*, 4 oct. 2011.

¹⁵ « Ashra Gharbi at El-Rawabet theatre », *Abram Online*, 4 sept. 2011.

¹⁶ « Revolutionary graffiti at the Rawabet Theatre », *Abram Online*, 20 oct. 2011.

¹⁷ « A mime performance at Rawabet », *Abram Online*, 9 mai 2011.

¹⁸ « Gaza Monologues in Rawabet », *Abram Online*, 10 janv. 2011.

¹⁹ « Syrian Malas twins perform tonight at Rawabet », *Abram Online*, 27 déc. 2011.

²⁰ « Independent Combo returns to Rawabet Theatre », *Abram Online*, 22 déc. 2011.

au printemps 2011, la place Tahrir. Ces témoignages sont portés au plateau par des comédiens et comédiennes (parfois eux et elles-mêmes des militant·es), et impliquent une importante interaction avec le public, qui est invité à réagir, à chanter des slogans ou revêtir des masques à gaz. Il s'agit donc non seulement d'un témoignage de l'expérience révolutionnaire, mais aussi de sa poursuite dans le temps de la séance de théâtre. C'est ici la scénographie, réalisée par Mariam el-Quessny, qui se révèle particulièrement intéressante. Sur un plateau nu, des pans de tissu blanc sont suspendus. Sur ceux-ci sont reproduits des graffitis que l'on retrouve au même moment dans les rues du Caire en révolte. Plutôt qu'une reproduction mimétique de la rue, la scène de théâtre en devient le prolongement. La séance théâtrale interactive est alors envisagée comme le prolongement de l'action politique en cours dans l'espace public.

Ainsi, le théâtre Rawabet, si l'on ne peut pas aller jusqu'à dire qu'il est l'épicentre de la révolution, est en tous cas, pendant près de deux années, l'épicentre de la culture révolutionnaire dans la capitale égyptienne.

Après le printemps : le déclin de Rawabet

L'épisode révolutionnaire égyptien s'achève à l'été 2013. L'élection présidentielle qui a eu lieu un an auparavant a porté au pouvoir les islamistes, et à leur tête le président Mohamed Morsi, issu des Frères Musulmans. Ce gouvernement rencontre l'hostilité d'une partie importante de la population, et concurrence le pouvoir exercé par l'armée. À la suite d'une série de décisions jugées problématiques, de gigantesques manifestations se forment en juin 2013. Le 3 juillet 2013, Morsi est contraint de renoncer au pouvoir à la suite d'un ultimatum posé par l'armée. Celle-ci reprend la tête du régime. C'est un général issu de ses rangs, Abdel Fattah al-Sissi, qui devient l'homme fort du régime, puis président en mai 2014.

Dès la seconde moitié de l'année 2013 et la reprise en main de l'État par l'armée, l'atmosphère du pays se transforme. L'objectif est clair : il s'agit de mettre fin à toute agitation révolutionnaire et d'affirmer l'autorité du régime. Les lieux et outils de diffusion des discours contestataires sont surveillés et progressivement supprimés. Si la presse dissidente est la première visée, la culture ne tarde pas à être l'objet d'un contrôle étroit. En novembre 2013, une loi contre les rassemblements publics est promulguée. Elle vise d'abord les manifestations politiques,

mais empêche dans les faits tout type d'événement dans l'espace public, y compris culturel. Les institutions assurant le contrôle de la société civile sont rétablies, et ces mesures sont accompagnées par un discours étatique qui se durcit.

La galerie Townhouse et le théâtre Rawabet traversent alors une période difficile et sont affectés par ce nouveau paysage politique de façons directe et indirecte. De manière directe, la loi de 2013 restreignant les financements étrangers et des ONG porte un coup aux programmes culturels menés par la structure, allant jusqu'à « réduire l'activité artistique à environ un quart de ce qu'elle était en 2012 » d'après la curatrice Amina Diab²¹. En décembre 2015, tout le complexe de la galerie et du théâtre est fermé pour des raisons administratives floues, et ne rouvre que quelques mois plus tard. De manière plus indirecte, l'activité artistique pâtit de la contre-révolution. Diab témoigne ainsi de cette période dans les milieux artistiques égyptiens :

Les artistes et les intellectuels se sont mis en retrait ; beaucoup ont quitté le pays par désespoir et aliénation ; d'autres se sont retirés dans leurs ateliers dans les banlieues de la ville. Sous l'effet d'une censure étouffante et d'une répression de la liberté d'expression, la sphère publique s'est érodée. Les discussions publiques, les conférences et les symposiums ont été remplacés par des discussions en tête-à-tête derrière des portes closes²².

En 2016, quelques temps après la réouverture administrative, l'immeuble principal de la galerie Townhouse, le premier acheté par Wells en 1998, s'effondre partiellement²³.

Les bureaux administratifs sont provisoirement installés à Rawabet, qui ne peut ainsi plus héberger d'activités théâtrales. Il faut attendre 2018 pour que l'immeuble soit rénové et que le lieu retrouve sa pleine capacité d'activité. C'est une exposition consacrée à la mémoire du lieu qui est organisée à l'occasion de sa réouverture, intitulée *Dialogue with 10 Nabrawy* (l'adresse de la galerie) par l'artiste Malak Yacout. Si les activités plastiques de la galerie reprennent progressivement, l'activité théâtrale est laissée de côté. En 2019, avec le retrait de William Wells rentré à Londres et le décès de son associé Yasser Gerab, la galerie,

²¹ Amina DIAB, « The remarkable rebirth of the Townhouse Gallery in Cairo », *Apollo Art Magazine*, 31 août 2018.

²² *Ibid.*

²³ Alexandra STOCK, « Five critical days in the life of 10 Nabrawy Street », *Mada Masr*, 27 avril 2016.

menée par une nouvelle équipe de direction, change de nom et abandonne celui de Townhouse Gallery pour celui d'Access Art Space.

Le 19 juin 2019, la fermeture définitive du théâtre Rawabet est annoncée par un post sur la page Facebook de la galerie Access Art Space.

Nous sommes profondément attristés d'annoncer que le #Rawabet_theater ne sera pas en mesure de poursuivre son rôle de soutien aux artistes indépendants et à la scène culturelle du Caire et de l'Égypte, rôle qu'il a joué depuis sa fondation en 2006. La décision de fermer l'espace Rawabet intervient après plusieurs tentatives de renouvellement de son bail, mais elle était inévitable.

Nous remercions tous ceux qui ont fait partie de Rawabet, en déployant des efforts pour en faire ce qu'il est devenu, au cours des 13 dernières années²⁴.

Le choc qui touche la communauté artistique à la suite de cette annonce est de courte durée : le même mois, l'espace Rawabet est racheté par l'entreprise immobilière al-Ismaelia, qui annonce la prochaine réouverture du lieu sous le nom de Rawabet Art Space, dirigée par une figure bien connue de la scène artistique et théâtrale égyptienne – et internationale : Ahmed El Attar.

**RAWABET ART SPACE :
LA SECONDE VIE DU LIEU SOUS LA DIRECTION D'AHMED
EL ATTAR**

Un nouvel acteur : l'entreprise al-Ismaelia for Real Estate Investments

Créée en 2008, l'entreprise al-Ismaelia for Real Estate Investments, dirigée par l'homme d'affaires Karim Shafei, est une société immobilière avec un projet et un modèle économiques bien spécifiques. L'entreprise rénove des bâtiments emblématiques du centre-ville du Caire, quartier historique et cœur vibrant de l'activité culturelle de la capitale égyptienne depuis la fin du XIX^e siècle. C'est là qu'ont été construits à cette époque les principaux théâtres, puis les cinémas et cabarets qui ont fait la gloire de l'Égypte à partir des années 1930. On y trouve une architecture à l'européenne, datant également des grandes rénovations urbaines menées par le khédivé Ismail, fasciné par l'Europe, à la fin du XIX^e siècle. Les bâtiments ainsi rénovés

²⁴ Voir le post du 19 juin 2019 sur [la page Facebook de la galerie Access Art Space](#). Notre traduction.

par l'entreprise sont ensuite destinés à être loués à des acteurs culturels, des entreprises ou des particuliers. Le secteur est donc bien celui de l'immobilier de luxe, ce qui a entraîné des critiques à l'égard de l'entreprise accusée d'être le fer de lance de la gentrification du centre-ville du Caire. Néanmoins, le projet conserve le mérite de sauver de la ruine un patrimoine négligé par les autorités publiques.

Al-Ismaelia bâtit aussi son projet et son image en se positionnant au plus près des activités et des acteurs culturels du pays. C'est ainsi que l'entreprise fait l'acquisition de l'espace Rawabet, ainsi que des espaces attenants autrefois liés à la galerie Townhouse : the Warehouse et the Factory, bâtiments à l'architecture modeste, mais lieux emblématiques de la vie culturelle contemporaine du Caire. Depuis plusieurs années, le metteur en scène, directeur de compagnie et producteur de théâtre Ahmed El Attar entretient des liens étroits avec l'entreprise, qui a régulièrement mis à sa disposition des locaux dans le cadre de l'organisation du Downtown Contemporary Arts Festival, créé en 2012. En juin 2019, un accord est conclu : al-Ismaelia est propriétaire des murs de Rawabet, mais il met l'espace à disposition de Attar qui s'engage en retour à rénover le théâtre. Il en devient le directeur artistique.

Un nouveau directeur pour le lieu : Ahmed El Attar

Ahmed El Attar fait partie de la génération des artistes indépendantes qui ont développé leur travail au cours des années 1990, et est aujourd'hui une figure majeure de la scène artistique et culturelle en Égypte. Son travail est également reconnu à l'échelle internationale. En 1993, il fonde avec des camarades de l'Université Américaine du Caire, où il a obtenu un diplôme d'études théâtrales, la compagnie The Temple (*al-ma'bad*). En 1998, il dirige et écrit la pièce *The Committee* (*al-lagna – Le Comité*) qui lui permet de s'ouvrir à l'étranger. À l'instar des autres compagnies indépendantes à cette époque, la compagnie travaille et se produit hors des lieux institutionnels. La compagnie répète chez Attar, mais peut aussi bénéficier d'espaces de travail au sein de l'Université Américaine ou dans les instituts culturels étrangers²⁵. *The Committee* est ainsi présenté publiquement à l'Institut Français du Caire. Parfaitement francophone, Attar complète au début des

²⁵ Voir ci-après l'entretien que nous avons réalisé avec Ahmed El Attar le 27 janvier 2024.

années 2000 sa formation par l'obtention d'un master en management culturel à la Sorbonne, à Paris.

Tout au long des années 2000, il monte plusieurs pièces, souvent en partenariat avec des institutions basées en Europe. Son travail alterne entre des grandes formes à plusieurs acteur·rices, dans lesquelles il met en scène les relations intra-familiales qui sont présentées comme le réceptacle des tensions sociales et politiques (*Life is beautiful or Waiting for my uncle from America* en 2000, *Mother, I want to be a millionaire* en 2004, *Othello or Who's afraid of William Shakespeare* en 2006 en partenariat avec les Berliner Festspiele, *Fuck Darwin or How I've learned to love Socialism* en 2007, en collaboration avec la troupe du Théâtre National Monténégrin) et des formes performatives plus courtes, avec un ou deux acteurs, et plus directement politiques : dans *On the importance of being an Arab* en 2009, il performe lui-même seul en scène.

En 2005, alors qu'il acquiert une reconnaissance artistique internationale, il fonde le studio Emad Eddin afin de remédier au problème du manque d'espaces de travail et de structures de formation théâtrale en Égypte. Dans un immeuble du centre-ville du Caire sont aménagés des bureaux et des espaces de répétition, servant à la compagnie mais qui sont également loués à d'autres artistes, et où sont organisés des *workshops* afin de pallier au manque de formation des acteur·rices. En 2007, il fonde sa propre société de production, Orient Productions. En 2008, Orient Productions fait partie des membres fondateurs du réseau inter-arabe Tamasi, constitué de onze entités indépendantes (collectifs, théâtres, troupes) basées en Égypte, en Jordanie, en Palestine et au Liban, fédérées pour faciliter la production des œuvres et l'accès à des espaces de travail à l'échelle régionale.

En 2012, alors que l'Égypte est en pleine effervescence politique et que de nombreux festivals indépendants voient le jour, il fonde le festival pluridisciplinaire D-CAF (Downtown Contemporary Arts Festival), dont la programmation mêle artistes internationaux et artistes locaux. En 2014, il ajoute à la programmation régulière un programme spécifique : le Arab Arts Focus, consacré à la création arabe contemporaine. Alors que la présentation de D-CAF permet au public égyptien de découvrir une programmation internationale, le Arab Arts Focus permet au public de découvrir les travaux des artistes venu·es des autres pays de la région, mais devient surtout un rendez-vous important pour les programmeur·ices d'Europe (et de manière plus marginale des États-Unis ou d'Asie) pour rencontrer des artistes arabes et leurs travaux.

Bénéficiant d'un ancrage local, régional et international important, mais aussi de l'intérêt renouvelé des programmateur·rices étranger·ères pour les sociétés civiles arabes à la suite des « Printemps arabes », Attar s'est imposé comme un artiste égyptien majeur en Europe. En 2014, il crée *The Last Supper*, qui bénéficie notamment du soutien de l'office national de diffusion artistique (Onda) en France où le spectacle a ainsi été largement programmé. En 2018, il crée *Mama*, spectacle co-produit par plusieurs institutions françaises et notamment la MC93, le Festival d'Avignon (le spectacle fait partie de la programmation du In) et le Festival d'Automne. Ces deux spectacles s'inscrivent dans la continuité de la recherche esthétique de Attar, mettant en scène le cercle familial de la bourgeoisie égyptienne, qui devient le prisme de l'analyse de la situation politique du pays. Entretiens, en 2017, il monte un petite forme à deux acteur·rices (Nanda Mohammad et Ramsy Lehner) intitulée *Avant la Révolution*. Cette performance aux propos très virulents, énumérant des faits divers sordides de la fin des années 2000 et dépeignant une Égypte rongée par le libéralisme économique, le conservatisme social et l'inconséquence politique, a subi les foudres de la censure lors de sa présentation au festival D-CAF au printemps 2018 dans le cadre du Arab Arts Focus. Grâce à la visibilité internationale du festival, Attar a alors pu médiatiser l'événement pour témoigner des difficiles conditions de travail des artistes indépendant·es en Égypte. Les représentations ont dû être en partie annulées, mais il n'en a pas subi de conséquences personnelles. Le discours qu'il a tenu à propos du spectacle était alors volontairement ambigu, comme en témoigne l'entretien que nous avons pu mener avec lui en 2019 :

Ce spectacle ne parle pas de la révolution, mais de ce qui s'est passé avant. Je parle peut-être des causes de la révolution, mais je ne parle pas de ce qui s'est passé pendant la révolution, ni même de ce qui s'est passé après. [...] J'ai avant tout choisi de parler des faits les plus marquants du règne de Moubarak. [...] Après, des événements similaires se sont produits sous le nouveau régime... L'idée, c'est de regarder l'actualité et de réfléchir. La situation est-elle la même ? Est-elle différente ? J'estime que ce n'est pas mon rôle, mais celui des spectateurs d'analyser ces faits avant et après la révolution, et de s'interroger²⁶...

²⁶ Pauline DONIZEAU et Ahmed EL ATTAR, « La pièce *Avant la Révolution* face à la censure, entretien avec Ahmed El-Attar », *Théâtre/Public*, n° 233, juin-sept. 2019, p. 44.

Cette négociation permanente avec un régime autoritaire et sa censure est une tâche à laquelle toutes les artistes indépendantes en Égypte sont contraintes. À titre d'exemple, la metteuse en scène Laila Soliman évoque la difficulté à trouver comment « conserver un équilibre pour dire ce [qu'elle] voulait dire au moment où [elle] voulait le dire, tout en restant “presque” en sécurité, garantissant une “relative” sécurité à [s]on équipe »²⁷.

Ahmed El Attar sait indéniablement naviguer avec habileté dans un système égyptien complexe, afin de mener à bien ses projets personnels mais aussi de travailler à maintenir un équilibre parfois périlleux entre son engagement politique personnel et la sécurité de ses projets.

Le projet artistique et économique de la nouvelle direction

En 2019, Ahmed El Attar obtient du directeur général de l'entreprise al-Ismaelia la possibilité de rénover le lieu et de prendre la direction du théâtre Rawabet, après avoir obtenu les autorisations nécessaires à l'ouverture d'un lieu accueillant du public de la part des autorités publiques²⁸. La collaboration entre Orient Productions et al-Ismaelia, entamée depuis le début des années 2010 mais dont le projet autour de Rawabet constitue l'aboutissement le plus récent, est intéressante car elle est emblématique des stratégies développées par les artistes du théâtre indépendant en Égypte. Elle incarne l'une des solutions trouvées pour ne pas dépendre des financements étatiques, et pour assurer une certaine pérennité que les financements étrangers, souvent octroyés par projet, ne permettent pas. À côté de la formation de réseaux transnationaux arabes du théâtre indépendant, la collaboration avec des entreprises privées représente alors une stratégie d'émancipation à l'égard des financements publics et européens (émancipation relative dans ce second cas car, on l'aura compris, les fonds européens continuent de financer largement la production indépendante en Égypte). Cette collaboration brouille aussi les pistes entre le secteur du théâtre privé et celui du théâtre indépendant du point de vue du statut économique, puisque le projet théâtral est ici adossé à une entreprise privée. Enfin, cette collaboration est symptomatique de l'évolution de l'Égypte, où l'État n'est pas un interlocuteur

²⁷ Laila SOLIMAN, « Créer de l'intérieur », texte traduit de l'anglais par Pauline Donizeau, *Théâtre/Public*, n° 233, juin-sept. 2019, p. 46.

²⁸ Cela est précisé par Ahmed El Attar dans l'entretien ci-après.

fiable et où le libéralisme est exacerbé, où le pouvoir économique devient une condition de l'autonomie des acteur·rices de la société civile.

La prise de direction s'accompagne d'un projet artistique et économique pour le lieu, avec un ancrage à la fois local et international.

D'un point de vue artistique, l'objectif d'Ahmed El Attar est de rénover le lieu afin d'améliorer ses équipements et les conditions d'accueil du public. Des travaux importants sont entrepris, l'espace scénique et le hall du théâtre sont réaménagés, afin de permettre aux artistes de travailler dans des conditions professionnelles²⁹, et avec l'objectif d'accueillir un public plus large – au-delà du cercle restreint qui fréquentait jusqu'alors le théâtre – et régulier.

Pour renouveler et fidéliser le public, le projet de direction est fondé sur une programmation plus constante destinée à créer des habitudes chez un public potentiel en lui permettant d'identifier Rawabet comme un lieu de spectacle et accueillant des événements culturels. En mai 2021, Ahmed El Attar nous explique vouloir mettre en place cette programmation dès l'ouverture du lieu au public en septembre de la même année, en ayant déjà identifié une dizaine de spectacles prêts, dont certains des siens, pour lancer le lieu³⁰. Le détail de ces spectacles et événements est ici intéressant car il témoigne de la régularité mais aussi de la diversité de la programmation de Rawabet dans les premières semaines de la direction de Attar, exemplaire de ce qui s'y passe depuis. Ainsi, du 8 au 13 septembre 2021, la compagnie Kenoma présente une pièce inspirée du film *Reservoir Dogs*, titrée *The Warehouse (al-makhẓen)*. Il s'agit d'une comédie jouant sur les stéréotypes des films de gangsters présentant une bande de voyous un peu potaches. La pièce, assez éloignée des standards esthétiques et politiques du théâtre indépendant, a déjà été programmée au printemps précédent où elle avait rencontré un certain succès³¹. Elle témoigne de cette volonté de s'ouvrir à un public plus large, moins initié. En novembre 2021, la pièce *Clôture de l'amour (Nibāyat al-hubb)*, écrite et mise en scène par le Français Pascal Rambert³² est programmée pour neuf dates. La

²⁹ Ahmed El Attar revient en détails sur ces travaux d'aménagement et de rénovation dans l'entretien ci-après.

³⁰ Entretien avec Ahmed El Attar, réalisé au Caire le 27 mai 2021.

³¹ Nous avons pu y assister le 21 mai 2021 dans une salle comble et enthousiaste.

³² À la suite de la création de la pièce en 2011 au Festival d'Avignon, Pascal Rambert a monté cette pièce dans une dizaine de pays, avec des duos d'acteur·rices locaux·les et dans des traductions, dont en Égypte, mais aussi le Japon, les États-Unis, la Croatie, etc.

pièce avait été créée en 2017 à l'occasion du festival D-CAF. L'acteur Mohamed Hatem et l'actrice Nanda Mohammad qui incarnent les deux personnages de la pièce sont des célébrités en Égypte, en particulier Mohamed Hatem qui a joué en 2016 dans la série télévisée à succès *Grand Hotel*. La pièce avait rencontré un succès important lors de sa création, notamment grâce à la notoriété des deux interprètes, et sa programmation dès l'ouverture du théâtre peut également être lue comme une stratégie pour attirer le public. La programmation des premiers mois compte également des spectacles de danse contemporaine signés de chorégraphes appartenant à des structures indépendantes en Égypte comme la compagnie MAAT fondée par Karima Mansour (septembre 2021), ou *Fighting* de Shaymaa Shoukry, issue du centre de formation indépendant Cairo Contemporary Dance Center (présenté du 4 au 6 novembre 2021). La programmation compte également des débats, des projections de films et des *workshops*. Plusieurs événements ont donc lieu chaque mois, les spectacles sont joués sur plusieurs dates³³. La programmation rassemble des spectacles comiques grand public, des créations indépendantes plus exigeantes, mais dont certaines sont interprétées par des acteur·rices jouissant d'une certaine notoriété, y compris auprès d'un public néophyte de théâtre.

Cette programmation est principalement annoncée via les réseaux sociaux sur Facebook et Instagram. Depuis 2023, Orient Productions s'est associé à la plateforme Alafein (*'ala feyn*, locution que l'on peut traduire par « vers où ? » ou « on va où ? ») créée par Ahmed Ashmawy et qui recense tous les événements culturels de la capitale égyptienne, palliant ainsi au manque de visibilité de ceux-ci pour le public désireux de s'y rendre.

Concernant le fonctionnement économique du lieu, celui-ci accueille les spectacles d'Ahmed El Attar et des artistes associé·es à Orient Productions, mais les autres compagnies qui s'y produisent le louent. Cette location comprend la mise à disposition du lieu, de ses équipements et de son personnel technique. En fonction des cas, il peut aussi y avoir un partage des recettes de la billetterie. L'espace peut enfin être loué pour des événements privés³⁴.

³³ La programmation depuis septembre 2021 est accessible sur la page Facebook de [Rawabet Art Space](#) ainsi que sur son compte [Instagram](#).

³⁴ Les coûts de location sont précisés par Ahmed El Attar dans l'entretien ci-après.

La volontaire diversité des spectacles présentés permet d'étendre les cercles de spectateur·rices potentiel·les, en misant également sur le relai des informations par les compagnies au sein de leurs propres réseaux. Il est également intéressant de noter que si la majorité des spectacles font l'objet d'une annonce sur les réseaux sociaux en arabe et en anglais (ce bilinguisme étant fréquent en Égypte, en particulier dans les cercles éduqués), certains événements sont uniquement annoncés en arabe. On comprend que la programmation s'adresse à la fois à un public local égyptien, à un public local expatrié, et à un public international, ce qui révèle l'ambition de faire exister Rawabet à plusieurs échelles. Le lieu s'adresse bien au public local, mais peut aussi avoir un rayonnement international. C'est notamment le cas lors du festival D-CAF : en 2022 et 2023, le théâtre Rawabet a hébergé une partie importante de la programmation du festival et a dans ce cadre ouvert ses portes à des spectateur·rices étranger·ères (dont beaucoup de directeur·rices et programmateur·rices venues d'Europe).

Le projet d'Ahmed El Attar pour la direction du lieu est donc ambitieux. Il s'agit de faire de Rawabet un lieu incontournable, et de lui assurer une pérennité économique. Le projet artistique et politique qui avait caractérisé le lieu depuis son émergence en 2006 est sans doute rendu plus flou et moins radical, mais l'on peut dire qu'il s'agit là encore d'une stratégie pour permettre au lieu d'exister, et pour favoriser l'intégration d'une programmation indépendante à l'intérieur d'une programmation plus consensuelle. Cela illustre là encore la position de la création indépendante en Égypte et les solutions trouvées pour exister, malgré tout. À ce jour, le théâtre n'a pas été inquiété par les autorités, car les règles de la censure (que Attar préfère nommer dans l'entretien qui suit « la bureaucratie », mais ne nous y trompons pas) sont respectées. Les textes des pièces présentées sont soumis en amont des représentations aux autorités, chaque spectacle est précédé d'une répétition générale à laquelle assistent des fonctionnaires des ministères. La stratégie intègre donc la nécessité de faire certains compromis, qui permettent au lieu – et au théâtre indépendant – d'exister, même si demeure toujours cette « épée de Damoclès »³⁵ qu'évoque

³⁵ Hassan EL GERETLY, « La part du feu, entretien avec Charlotte Granger », *Études théâtrales*, dossier « Le théâtre de rue, un théâtre de l'échange », 2008 | 1-2, n° 41-42, p. 67 : « Elles [les lois de la censure] ne s'exercent pas brutalement mais plutôt de manière diffuse, dans le sens où elles peuvent resurgir selon les besoins du moment. Les pouvoirs successifs s'en sont servis comme d'une épée de Damoclès, laissant entendre qu'une interprétation plus stricte des lois est toujours

Hassan El Geretly, un autre metteur en scène indépendant, planant au-dessus de la tête des artistes égyptien·nes.

L'autrice

Pauline Donizeau est maîtresse de conférences en études théâtrales à l'Université Lyon 2. Elle est l'autrice de *La Scène égyptienne en révolution* (Presses universitaires de Rennes, 2023). Elle a également dirigé l'ouvrage collectif *Greek Tragedy and The Middle East: Chasing The Myth* (avec Yassaman Khajehi et Daniela Potenza, Bloomsbury, 2024) et plusieurs numéros spéciaux de revue consacrés aux scènes arabes contemporaines (*Théâtre/Public* n° 233 en 2019 et *Études théâtrales* n° 74 en 2024). Elle fait partie du bureau éditorial de la revue *théâtre*. Ses recherches portent sur les théâtres contemporains dans les pays arabes et leurs réceptions sur les scènes européennes, ainsi que sur les circulations artistiques et théoriques entre le Maghreb, le Moyen-Orient et l'Europe depuis les indépendances.

possible. Ces limitations touchent aux sujets tabous : la religion, la sexualité, la politique, c'est-à-dire la matière-même du théâtre ! Elles peuvent mener à l'auto-censure. »

**DONNER AUX ARTISTES INDÉPENDANTS LA
POSSIBILITE DE TRAVAILLER DANS DES CONDITIONS
PROFESSIONNELLES**

AHMED EL ATTAR

ENTRETIEN RÉALISÉ PAR PAULINE DONIZEAU

Pour commencer, je souhaiterais revenir sur ton parcours d'artiste en Égypte, depuis la création de ta compagnie The Temple en 1993, et en particulier sur la manière dont tu as pu être confronté, au cours de ton parcours en tant qu'artiste indépendant, au manque d'infrastructures autour de la production et de la création théâtrales en Égypte – bien avant que tu ne prennes la direction de Ravabet, donc. Au début de ton parcours, avec quels moyens pouviez-vous financer les productions, où répétiez-vous et où aviez-vous la possibilité de présenter au public vos créations ?

Tout au début, quand j'étais étudiant à l'Université Américaine, j'étudiais le théâtre et ainsi j'avais accès aux infrastructures de l'université. Quand j'ai commencé à monter mes propres projets au sein de l'université, je pouvais réserver le théâtre ou des salles comme la salle de musique pour travailler. Et même après l'obtention de mon diplôme, j'ai pu avoir accès aux salles de l'université. Pas autant qu'avant, mais quand même. Et quand je n'avais pas accès à l'université, je répétais chez moi.

Comme tout le monde, je n'avais pas vraiment accès à un lieu pour présenter mon travail, et comme je n'avais pas de relations dans et avec le théâtre d'État, je n'avais bien sûr pas accès aux théâtres publics... J'ai créé le spectacle *L'Autobus* [en 1995] dans la maison d'une amie, à Shabramant, à trente kilomètres du Caire. Le spectacle s'y prêtait : ça se passait dans un bus, qui tombait en panne. Cette amie avait une grande maison avec un patio et on avait installé sous ce patio des chaises comme s'il s'agissait du bus. Les spectateurs étaient dans le bus avec les acteurs. Après, on a parfois pu utiliser des salles. J'ai présenté *The Committee* [en 1997] à l'Institut Français, où la pièce a d'ailleurs été censurée – par les autorités égyptiennes, mais l'attachée culturelle française a suivi. J'ai aussi profité du fait d'être un alumni de l'Université Américaine et j'utilisais le théâtre de l'université, le théâtre Falaki. Le lieu était disponible parce que l'université n'avait pas de demandes pour des projets similaires. J'utilisais aussi le lieu quand

c'était possible : pendant l'été et les vacances universitaires. Le théâtre était vide et on m'en accordait l'usage. J'y ai monté *Mother, I want to be a millionaire* [en 2004] et *Othello or Who's afraid of William Shakespeare* [en 2006]... En revanche, pour les petites formes, le théâtre Falaki ne convient pas, ça manque d'intimité. Alors j'utilisais le Howard Hall, qui était une *black box* formidable – qui n'existe plus maintenant, qui a été transformé en salle de conférences. J'ai aussi créé *De l'importance d'être un Arabe* à Rawabet [en 2009], qui était le seul autre espace existant pour faire du théâtre. J'avais repris *The Committee* en 2007 à Rawabet, et puis j'y ai créé le spectacle *Avant la Révolution* [en 2017].

Est-ce que tu estimes que le théâtre Rawabet, depuis son ouverture en 2006, a joué un rôle important dans ton parcours ? Est-ce que c'est un lieu où tu te rendais en tant que spectateur ?

J'étais un peu spectateur, mais j'ai toujours eu un problème avec Rawabet... Je comprends le théâtre pauvre comme un choix artistique, pas comme une obligation parce qu'il n'y a rien d'autre. Le problème avec Rawabet, c'est que je sais que l'ancienne direction a reçu des subventions pour refaire le théâtre, mais ça n'a pas été bien fait. Et de fait, ça n'a jamais été un vrai lieu de représentation, c'était un lieu qui avait du potentiel mais qui n'était pas bien adapté pour le théâtre. Pour se faciliter la tâche, les gens se complaisaient en disant qu'ils faisaient un théâtre de l'urgence, un théâtre pauvre. Je veux dire, si quelqu'un veut faire ça, c'est très bien, mais il faut déjà avoir un lieu pour pouvoir faire autre chose. Donc, j'y allais parfois en tant que spectateur, et j'y montais parfois des choses car il n'y avait que ce lieu qui correspondait à certains de mes spectacles. Mais j'ai toujours pensé qu'il nous fallait un vrai espace de théâtre, bien équipé, qui fonctionne comme un théâtre. En plus, ce problème de pauvreté allait avec celui de la viabilité du lieu. Avec un lieu mal équipé comme il l'était, ce n'était pas possible de le louer très cher à des artistes ou même d'accueillir un public payant régulièrement.

Oui, c'est vrai qu'à l'époque, c'était vraiment un garage dans lequel il y avait des chaises...

Oui, il y avait des gradins en bois, il n'y avait pas vraiment de régie. Il n'y avait pas d'isolation sonore. Grâce à une subvention, ils avaient quand même isolé le toit pour la lumière. Les coulisses étaient visibles depuis les gradins, il fallait bricoler avec des rideaux noirs, il n'y avait pas d'espace pour faire attendre le public, il n'y avait même pas de toilettes pour le public... Le public allait aux toilettes des artistes dans

les loges. C'était n'importe quoi en fait. C'est ça qui me gênait à Rawabet, car je pensais vraiment qu'on pouvait faire mieux. Tout cela avait des conséquences sur l'esthétique des spectacles, et cela rendait impossible de générer un revenu qui justifierait la continuité de ce lieu.

On comprend bien les problèmes du lieu à cette époque. Néanmoins, il faut reconnaître que ce lieu a joué un rôle important pour le théâtre indépendant et a connu des moments de grande effervescence, en particulier en 2011-2012...

Oui, c'est sûr ! Et d'ailleurs auparavant, je n'aurais jamais parlé en ces termes de Rawabet ! Parce que ça n'aurait servi à rien. C'était le seul lieu vraiment indépendant, et ceux qui le géraient faisaient leurs propres choix. C'était un lieu important malgré tout. Et moi, j'étais bien content, quand j'avais besoin d'un petit espace pour faire mes petites formes, de jouer là-bas, même avec les problèmes du lieu. Donc, je ne vais pas cracher dans la soupe. Quand il n'y a qu'un lieu, c'est comme ça.

En fait, ce que tu dis au sujet de Rawabet illustre les grands problèmes que rencontre le théâtre indépendant en Égypte : c'est le problème de la formation et de la professionnalisation, le manque des lieux (de répétition et de représentation) et le manque de structures de production. On a l'impression que durant ton parcours, c'est à ces problèmes que tu as cherché à donner des solutions de manière autonome, en créant tes propres structures : le studio Emad Eddin en 2005 pour les espaces de répétition et la formation, puis Orient Productions en 2007 comme structure de production... Est-ce que tu pourrais revenir sur la genèse de ces structures ?

L'idée part au départ d'un besoin personnel. Comme je l'ai dit, je répétais souvent chez moi. Au bout d'un moment, j'ai commencé à avoir des subventions, des fonds, des coproductions, de l'argent qui me permettait de monter les spectacles que je voulais monter et de travailler avec les artistes avec lesquels je voulais travailler, et je n'avais toujours pas de lieu de répétitions. Il me fallait un lieu de répétition. C'est pour cela que j'ai créé le studio Emad Eddin. J'ai ajouté à la structure un volet formation, parce que je voyais que dans certains domaines de la création théâtrale ou artistique, les artistes égyptiens manquaient quand même de formation. Avec Orient Productions, on a organisé le festival « To be continued » pour la jeune création. On a fait huit éditions, on a porté la production de vingt-quatre spectacles... Maintenant, je peux affirmer que la création de cet écosystème est nécessaire à la pérennité de la création théâtrale. Mais ma vision s'est construite au fur et à mesure. Quand ces structures ont été créées, c'était pour répondre à des besoins immédiats, on pensait d'abord à la survie.

Ensuite, quand l'Université Américaine a déménagé [du centre-ville du Caire à la ville nouvelle New Cairo], le théâtre Falaki a fermé, et on en a repris la direction en 2010. En 2017, l'Université Américaine a repris la direction du théâtre Falaki. En vérité, on était quand même un peu soulagés car c'était une charge assez lourde, avec tous les changements politiques en cours, on sentait la pression augmenter, notamment en ce qui concerne la censure et l'alourdissement de la machine bureaucratique – cette machine bureaucratique qui est utilisée en Égypte pour freiner les choses sans les arrêter complètement et sans les contraindre à s'arrêter pour des raisons autres que la bureaucratie elle-même... Mais, quand on a appris [en 2019] que le théâtre Rawabet allait fermer, sachant que l'Université Américaine avait repris le Falaki et qu'elle a une vision toujours très capitaliste en réfléchissant à rendre le lieu rentable notamment en le louant plus cher, on s'est dit qu'il allait n'y avoir plus de lieu indépendant dans la ville... Il ne restait plus que le centre culturel jésuite, et il se trouve que la salle de théâtre a brûlé quelques temps plus tard [en 2021³⁶]. On s'est donc dit que si on ne reprenait pas les choses en main, il n'y aurait plus de lieu indépendant au Caire, et cela annonçait aussi la fin de la scène artistique indépendante ou alternative. C'était alors la compagnie immobilière al-Ismaelia qui était propriétaire des murs du théâtre, on s'est donc adressés à eux pour conclure un accord et faire fonctionner le lieu. On a récolté des financements en particulier auprès des Pays-Bas et du British Council pour rénover le théâtre.

En 2019, tu obtiens donc la direction du théâtre Rawabet, et tu décides de rénover le lieu. Avec qui as-tu travaillé pour rénover le théâtre ?

J'ai travaillé avec Husein Baydoun, qui est le scénographe avec lequel je travaille pour mes pièces, et avec Ahmed Ashmawy qui est son assistant.

Quels sont les travaux et aménagements du lieu que vous avez réalisé ?

On a racheté le peu de matériel qui était au Rawabet pour le son et la lumière. Avec Orient Productions et Emad Eddin, on avait aussi du matériel de notre côté. Avec le tout, on a un parc de matériel qui est plus que correct désormais. On avait aussi des gradins en aluminium, que l'on avait importés de Chine il y a plusieurs années, qui sont des

³⁶ Les travaux sont en cours et le lieu devrait rouvrir prochainement. Voir « [Fire causes partial damage to Cairo's Jesuit Culture Centre](#) », *Abram Online*, 1^{er} nov. 2021.

gradins modulables, que l'on a installés. Mais, surtout, on a réorganisé l'espace. Quand on a repris le lieu, al-Ismaelia nous a donné accès à un tout petit espace, un ancien magasin attenant au bâtiment. On a cassé le mur, et on a pu agencer un lobby pour l'accueil du public. On y a fait des toilettes, une cafétéria. On a construit un mur entre le lobby et la salle, parce qu'avant il n'y avait qu'un demi-mur, et la technique était installée à cet endroit. Hussein Baydoun a eu l'idée de changer la direction de la scène. Avant, quand on entrait dans la salle, on entrait par les gradins et la scène était en face, la technique était donc au-dessus de la porte d'entrée. Nous, on a installé la salle en longueur, la scène est à droite de l'entrée et les gradins à gauche, ce qui nous a permis de gagner de l'ouverture de scène et en nombre de places. On a aussi pu fermer le mur entre le lobby et la salle jusqu'au plafond, ce qui permet d'isoler la salle du bruit de la rue. On a construit derrière la scène des corridors où se trouvent les loges et on a créé un étage, où se trouvent les bureaux et qui nous sert aussi d'espace de stockage.

Est-ce qu'il y a une équipe permanente qui travaille au théâtre ?

Oui, il y a un technicien son et un technicien/régisseur, un assistant, et une personne qui s'occupe du management du lieu (réservations, etc.). On a aussi une équipe de marketing, qui travaille pour le théâtre, nous utilisons principalement les réseaux sociaux.

Est-ce que vous avez dû obtenir des autorisations spécifiques pour reprendre le lieu et le réaménager ?

Oui, bien sûr. En fait, on voulait que le théâtre soit prêt en mars 2020, au moment du festival D-CAF. On s'est vite rendu compte que cela n'allait pas être possible. Le Covid est alors arrivé, on était en pleine rénovation du lieu. Et, en fait, on a continué les travaux pendant le Covid. En Égypte, il n'y a eu qu'un confinement partiel avec un couvre-feu entre 18h et 6h du matin, du coup, on travaillait de 6h du matin à 18h... Après, on a eu tous genres de complications avec l'arrondissement (le *hay*), mais finalement on a eu toutes les autorisations qu'il nous fallait, on a travaillé de manière réglo.

Est-ce que tu as eu besoin de présenter un projet pour la reprise du lieu aux autorités ?

Non, même pas. Mais en fait, le Covid nous a vraiment servi. Il n'y avait plus d'activités, les théâtres étaient fermés, donc on n'était pas pressés. S'il fallait attendre deux mois pour avoir un papier, et bien on attendait deux mois, et ce n'était pas un problème. On a eu tout terminé

en avril-mai 2021. À ce moment-là, il restait encore le problème de l'électricité. On a découvert que l'électricité du théâtre était prise chez un voisin, enfin sur un câble dans la rue, et nous, on ne voulait pas faire ça. On a fait une demande pour avoir notre propre électricité et pour augmenter le débit. Donc on a mis cinq mois pour régler le problème de l'électricité, et on a finalement ouvert en septembre 2021.

Quel est le modèle économique de Rawabet pour que le lieu soit viable, quels sont vos revenus ? Est-ce qu'il s'agit d'un écosystème qui fonctionne aussi avec des autres structures comme le studio Emad Eddin et les jeunes qui y répètent ou y suivent des formations ?

Non, pas vraiment, car les jeunes qui travaillent au studio présentent généralement leurs travaux dans leurs universités, ou alors dans des petits lieux comme ceux que l'on trouve dans le centre-ville du Caire et que l'on peut louer à l'heure. On n'essaie pas du tout de rentrer en compétition avec ces lieux-là, car ils n'ont pas du tout la même vocation que nous. Notre lieu est conçu pour les artistes qui veulent travailler dans des conditions professionnelles. Si tu veux jouer dans une salle avec uniquement des chaises, c'est possible, mais c'est autre chose.

En ce qui concerne le modèle économique, aujourd'hui, je n'ai pas les chiffres exacts en tête mais je sais qu'on fonctionne à près de 65 % d'occupation du théâtre à l'année sur l'ensemble des représentations. C'est pas mal ! Et la majorité de ces places sont payantes. On loue l'espace à des compagnies qui souhaitent y présenter leurs spectacles. La location coûte 6000 livres égyptiennes [LE – environ 180 euros] par jour de représentation, et 3000 LE [environ 60 euros] par jour d'installation, avec tout le matériel du lieu, la fiche technique, tout. Ce sont des prix très bas. On a fait le calcul. Si tu remplis la salle à 60 %, c'est-à-dire que tu vends 90 places environ [sur 150], et tu fais un billet à 200 LE, tu gagnes 18000 LE. Si le billet est à 150 LE, tu es à 13 500 LE. Si tu ôtes les 6000 de location, tu es à 7 500 LE de bénéfice, il faut aussi enlever un peu pour les taxes, il reste donc à peu près 6000 LE. Donc la compagnie qui loue est bénéficiaire, et si elle souhaite gagner davantage, il est toujours possible d'augmenter le prix des places... Les artistes ne peuvent peut-être pas gagner leur vie avec ça, mais au moins ils gagnent quelque chose. Auparavant, lorsque tu étais artiste indépendant, tu ne gagnais rien.

On n'a pas encore de pérennité financière totale, mais quand même on génère une bonne partie de ce qu'on dépense, de nos coûts

de fonctionnement. De fait, c'est plus facile de trouver des soutiens, des subventions pour un lieu qui est capable de générer des recettes qui couvrent 60 % de ses charges.

Tu parlais des taxes, celles-ci sont prélevées par les pouvoirs publics ? De quel type de taxe s'agit-il ?

Il s'agit principalement de la « taxe sur le divertissement », qui a récemment augmenté. Pour le théâtre et la danse, elle est d'environ 8 % à 10 % des recettes, mais pour la musique par exemple, elle peut monter jusqu'à 45 % des recettes. Il y a aussi 5 % des recettes prélevé par la plateforme de vente en ligne des billets, TicketsMarche³⁷.

Est-ce que tu as un regard sur la programmation ? Est-ce que tu opères une sélection parmi les projets des compagnies qui souhaitent louer Rawabet ?

Un tout petit peu. Mais, de toutes façons, les demandes qui nous parviennent correspondent généralement à notre projet. Ce ne sont jamais des compagnies qui se fichent de l'artistique.

Et est-ce que tu as, en tant que directeur du lieu, une responsabilité juridique sur ce qui est présenté ?

Bien sûr. On est obligés d'obtenir l'accord de la censure pour tout ce qui est présenté. C'est notre responsabilité, pas celle de l'artiste. En cas de problème avec les autorités, c'est le lieu qui est tenu responsable. Et c'est pareil partout³⁸.

³⁷ TicketsMarche est une plateforme en ligne de vente de billets de spectacles. La majorité des lieux culturels privés et indépendants en Égypte externalisent la vente des tickets et passent par cette plateforme.

³⁸ Les sanctions peuvent être de natures très diverses, allant de l'amende à la prison en passant par la fermeture temporaire ou définitive. Comme l'indique Attar, celles-ci touchent les lieux et non les artistes. Mais elle peuvent toucher directement les artistes lorsque les représentations ont lieu dans des lieux privés. Un exemple nous permet d'évaluer les sanctions potentielles. En février 2018, les six acteurs de la pièce *Suleïman Khater* (évoquant un fait divers des années 1980 mettant en cause un soldat égyptien et interrogeant les relations diplomatiques entre l'Égypte et Israël), ainsi que le dramaturge Waleed Atef et le metteur en scène Ahmed el-Garhy, sont arrêtés et emprisonnés dans l'attente de leur procès à la suite de la présentation de leur pièce au Shooting Club de Giza. Accusés d'avoir insulté les Forces Armées, porté l'uniforme militaire sans permission, et joué sans l'accord de la censure, les acteurs de la pièce ont finalement été condamnés à deux mois de prison avec sursis en juillet 2018, et la pièce fut interdite. À ce sujet, voir par exemple l'article « [Suleïman Khater play creators sentenced to 2-month suspended prison](#) », *Egypt Today*, 26 juillet 2018.

Est-ce que tu trouves que c'est une lourde contrainte ?

Honnêtement, à la fin, tout devient un processus bureaucratique... On finit par connaître les gens du bureau de la censure, ça devient une couche supplémentaire de paperasse. Ils lisent les textes, ils doivent approuver...

Pour finir, quel est ton projet pour la suite dans ce lieu, dans l'idéal et, de manière plus pragmatique, au vu des difficultés qui existent ?

Notre objectif – et c'est ce que l'on ne cesse de répéter à nos partenaires et nos financeurs – depuis la reprise du lieu, c'est de favoriser le financement de la production. C'est bien, et nécessaire, d'avoir un lieu de répétition, d'avoir un festival, d'avoir désormais un lieu de spectacle, mais il faut mettre de l'argent dans la production pendant quelques années pour favoriser la création. Aujourd'hui, en Égypte, il n'y a plus que quatre ou cinq artistes vraiment actifs...

Oui, c'est vrai que le théâtre égyptien s'est concentré autour de quelques personnes. Mais il faut aussi faire preuve de motivation pour tenir malgré les contraintes qui existent, et puis il faut aussi avoir des réseaux, y compris à l'international...

Oui, mais c'est pour ça qu'il faut soutenir les jeunes. Je pense qu'il faudrait au moins cinq vraies productions égyptiennes par an pendant trois ans pour relancer la machine. Ce n'est pas grand-chose pourtant, mais c'est nécessaire. On a refait Rawabet, on a rebâti un public constitué de l'ancien public qui est revenu et d'un nouveau public qui vient désormais car le lieu est accueillant et équipé. Désormais, il faut refaire des spectacles.

Entretien réalisé en français à Paris
le 27 janvier 2024