



HAL
open science

Ahmed CHENIKI LE THÉÂTRE DANS LES PAYS ARABES Chronique d'une expérience singulière

Ahmed Cheniki

► **To cite this version:**

Ahmed Cheniki. Ahmed CHENIKI LE THÉÂTRE DANS LES PAYS ARABES Chronique d'une expérience singulière. 2019. hal-02314468

HAL Id: hal-02314468

<https://hal.science/hal-02314468>

Preprint submitted on 12 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

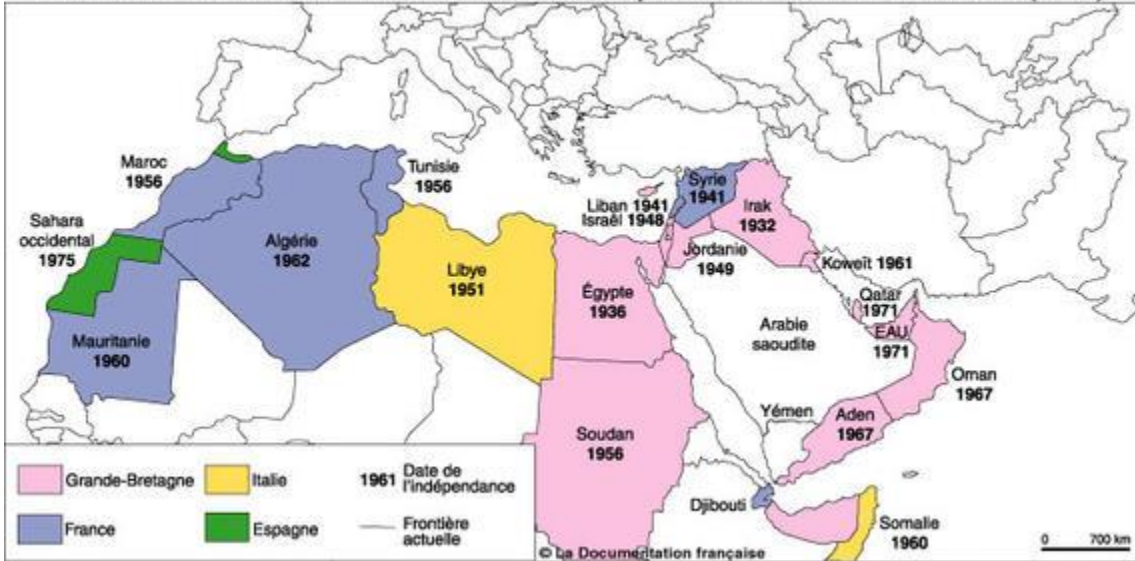
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ahmed CHENIKI

LE THÉÂTRE DANS LES PAYS ARABES

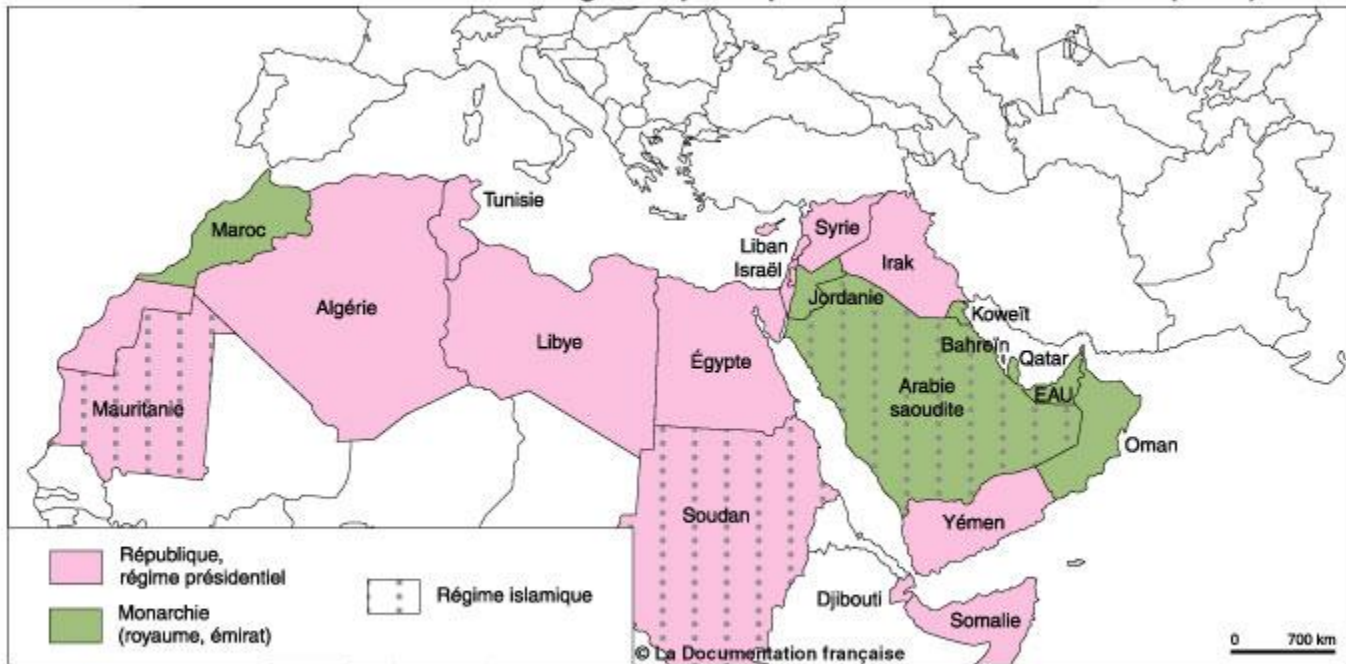
Chronique d'une expérience singulière

ESPACES RÉGIONAUX - Les dominations européennes dans le monde arabe (1930)



Source : Les Études de la Documentation française n° 5158-59

ESPACES RÉGIONAUX - Les régimes politiques dans le monde arabe (2002)



Source : Les Études de la Documentation française n° 5158-59

INTRODUCTION

Écrire sur le théâtre dans les pays arabes n'est pas chose aisée. Il est impossible de produire une lecture exhaustive de la représentation dramatique de cet ensemble géographique qui regroupe une vingtaine de pays d'inégales dimensions, présentant des évolutions parfois très différentes ainsi que des traditions et des coutumes spécifiques.

L'art scénique, dans ces pays, est adopté dans des conditions quelque peu particulières. Des configurations sociologiques et des contingences historiques trop marquées permirent l'adoption ou le rejet de ce type de représentation, au même titre, d'ailleurs, que les autres formes culturelles européennes, comme le roman, le cinéma et les arts plastiques. Il n'est pas du tout surprenant que les pays du Golfe, trop conservateurs et dont le discours wahabite¹ considère l'image comme inadmissible en Islam, n'aient pas adopté rapidement cet art : un pays comme l'Arabie Saoudite reste toujours fermé au théâtre et au cinéma. Mais certains États commencent à s'y ouvrir : c'est le cas du Qatar, de Bahreïn, des Émirats arabes unis et du Koweït.

Les considérations religieuses ne sont en fait qu'une sorte de voile pour dissimuler une résistance d'ordre sociologique et anthropologique. Ibn Khaldoun² parle, de manière extraordinaire, de cette propension des Bédouins à résister à toute réalité nouvelle. Pourquoi les autres pays musulmans prirent en charge les disciplines artistiques alors que la région du Golfe était restée imperméable à tous les bruits du changement ? Il est vrai que ces dernières décennies – surtout grâce au contact avec l'Égypte – le Koweït, Oman, Bahreïn et les Émirats arabes unis commencèrent à créer des troupes théâtrales qui restent encore, il faut le dire, à l'état embryonnaire. Zaki Touleimat, homme de théâtre égyptien,

¹ Le wahabisme est un courant religieux orthodoxe et intégriste saoudien fondé par Mohammed Abdelwahab qui estime que l'islam devrait-être ramené à ses origines.

² Ibn Khaldoun, en arabe, de son nom complet Abou Zeid Abd ur-Rahman Bin Mohamad Bin Khaldoun al-Hadrami, est un historien, philosophe, diplomate et homme politique (1332-1406), auteur d'ouvrages de référence, comme *La Mouqaddima (Prolégomènes)* ou *Kitab el ibar (Le livre des exemples)*

permet au Koweït, vers la fin des années 1960, de découvrir l'art théâtral et de former ainsi le premier noyau qui allait, par la suite, aider d'autres groupes à se constituer. Si les pays du Golfe, isolés et ayant entretenu peu de contacts avec l'Europe, ne connurent l'art théâtral que très tardivement, il en est autrement des États du Machrek et du Maghreb³, qui découvrirent la scène bien avant. C'est au XIX^e siècle que les Moyen-orientaux montèrent les premières pièces.

Ce fut un Libanais, un *maronite* de Beyrouth du nom de Maroun an Naqqash, qui mit en scène le premier texte dramatique, *el Bakhil*, une adaptation du chef d'œuvre de Molière, *l'Avare*, en 1847. Ce sont les conditions socio-historiques qui ont permis aux Libanais d'être à l'avant-garde de la *Nahda*⁴. Les missions chrétiennes, anglo-saxonnes et françaises présentes dans le pays préparèrent en quelque sorte le terrain : plusieurs écoles furent construites par les jésuites, qui trouvèrent ainsi une occasion de propager leur religion. Dans ces établissements scolaires, on jouait des pièces de théâtre et on apprenait aux élèves la manière d'écrire des textes dramatiques. L'université américaine de Beyrouth (The American University of Beirut) vit le jour en 1866 et forma de nombreux étudiants tout en les ouvrant aux cultures occidentales. Moins de vingt ans plus tard, les Français fondèrent dans cette ville, leur propre établissement d'enseignement supérieur, l'Université Saint-Joseph. Ces deux institutions vont avoir un extraordinaire impact sur la formation des élites. La presse publiait des traductions de pièces et de contes et faisait sortir en feuillets certains romans. Le mouvement de traduction connut un essor considérable. Deux familles, les Boustani et les Yaziji, animaient ce bouillonnement culturel qui allait permettre aux Syriens⁵ de dépasser les Égyptiens et de s'ouvrir à l'Occident. Durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, de nombreux intellectuels locaux, ne pouvant plus supporter la répression des Ottomans et les menaces de certains cheikhs conservateurs, décidèrent d'émigrer en Égypte et de poursuivre leur métier d'artistes et

³ Le Maghreb et le Machrek sont deux entités géographiques faisant partie de ce qu'on appelle communément le « monde arabe ». Le Maghreb (le couchant, en arabe) est une région d'Afrique du Nord se situant entre la mer méditerranée, le Sahara, l'Océan Atlantique et l'Égypte, qui comprend l'Algérie, le Maroc, la Tunisie, la Lybie et la Mauritanie. Le Machrek (le levant) comprend les pays arabes d'Asie et du Nord-est de l'Afrique, soit la Syrie, le Liban, la Jordanie, la Palestine, le Koweït, l'Irak mais aussi l'Égypte et le nord du Soudan.

⁴ Les mots en caractères gras font l'objet d'une définition figurant dans le glossaire en fin de document.

⁵ La Syrie comprenait à l'époque la Syrie actuelle, le Liban, la Palestine et la Jordanie avant les accords Sykes-Picot de 1920 qui décidèrent de dépecer la région.

de producteurs culturels. Le Caire allait séduire toute la fine fleur de l'intelligence syrienne. Même un homme comme Abou Khalil el Qabbani, qui réussit la gageure d'animer une troupe à Damas et de faire appel à des femmes comédiennes, finit, à la suite de malheurs successifs et de déboires multiples, par rejoindre en Égypte ceux qui l'avaient précédé.

L'Égypte, terre d'asile et lieu où commençaient à se développer les idées libérales, accueillait toute la fine fleur de la Syrie et prenait ainsi la direction d'un grand bouillonnement culturel qui allait avoir un impact considérable sur le monde arabe, à l'exception peut-être du Golfe et de la Jordanie (alors intégrée à la Syrie) qui, dominée par les structures tribales et une culture bédouine, était, comme les pays du Golfe, fermée à tout changement. De nombreux intellectuels et des artistes syriens arrivés en Égypte commencèrent à animer la vie culturelle de ce pays et à permettre à sa population de se familiariser avec les diverses techniques d'expression occidentales. L'élite syrienne donna une extraordinaire dimension à la vie culturelle égyptienne et permit aux lettrés de leur terre d'accueil de découvrir les formes européennes de représentation. Ces émigrés d'un genre nouveau favorisèrent la mise en branle du discours *nahdaoui* (c'est-à-dire de la « Renaissance ») parmi les élites du Caire et d'Alexandrie, qui découvrirent avec émerveillement les formes d'expression occidentales. Les intellectuels Farah Antoun et Nicolas Haddad, et les hommes de théâtre Salim an Naqqash, Adib Ishaq et Youssef el Khayat, rejoints quelque temps après par Abou Khalil El Qabbani et Georges Abiad, marquèrent pendant une longue période la vie culturelle égyptienne. En Syrie, ces nombreux départs allaient être ressentis de manière dramatique : trop peu de pièces montées, traductions peu nombreuses, débats inexistantes et forte poussée des idées rétrogrades et féodales – tels sont les différents ingrédients pouvant résumer la vie syrienne après l'exil de ses têtes pensantes en Égypte et dans d'autres régions du monde comme l'Amérique. La Nahda, souvent assimilée à une européanisation réussie et à l'imitation des valeurs occidentales – en particulier des valeurs françaises – s'était en quelque sorte déplacée en Égypte.

Les dirigeants politiques de l'Égypte étaient, eux aussi, fascinés par ces nouvelles formes de représentation découvertes grâce à la Campagne d'Égypte menée par Napoléon (1798-1801) et aux émigrés syriens qui prirent en charge la diffusion et la propagation des idées

et des valeurs occidentales. Mohamed Ali Pacha, vice-roi d’Égypte, voulait mettre en œuvre les fondements nécessaires à la constitution d’un État-nation, former une armée nationale forte et développer l’économie en insistant sur l’indispensable centralisation des structures étatiques. Aussi, Mohamed Ali Pacha voulait-il reproduire le schéma institutionnel français. Dans ce dessein, il envoya de nombreuses missions en Europe pour apprendre et comprendre le fonctionnement des institutions européennes. Grâce à Ali Moubarak (1823-1883) et à Rifa’a Tahtawi (1801-1873), un large mouvement de traduction fut lancé, ce qui permit aux Égyptiens d’être à l’écoute des réalisations scientifiques et techniques de l’Occident. Cette ouverture favorisa l’émergence d’élites européanisées et d’un discours libéral qui séduisit énormément de monde. Cette période fut une ère sombre pour les cheikhs d’El Azhar (institution universitaire islamique ayant toujours eu un grand impact en Égypte)⁶, qui ne pouvaient contester ouvertement le discours du pouvoir. D’ailleurs, un courant réformiste représenté par Mohamed Abdouh⁷ et Jamal Eddine el Afghani appelait à la séparation de l’islam et des affaires de l’État, mettait en œuvre un discours qui éloignait la prestigieuse et puissante institution d’El Azhar de la politique et des questions importantes de la société, et demandait la constitution d’un parlement élu, à la manière européenne. Les idées et les valeurs européennes allaient donc caractériser les pratiques culturelles et intellectuelles et dominer la scène égyptienne, qui n’en avait d’ailleurs pas fini avec les houleux débats sur des questions qui ne laissaient personne insensible. Une opposition sérieuse commençait à se dessiner, mais les forces *nahdaouistes* détenaient un atout important : le soutien du pouvoir. Cette situation provoqua la marginalisation progressive des cultures locales et engendra une profonde césure, espace de périls futurs. Il n’y eut aucune analyse sérieuse des formes de représentation européennes, qui auraient dû se prêter à un examen critique et à une adaptation en douceur.

Au Maghreb, dans un contexte socio-historique particulier caractérisé par la présence coloniale, les choses se déroulèrent de façon plus différente. Les pays d’Afrique du Nord

⁶ Fondée en 969 par une dynastie musulmane fatimide qui régna de 909 à 1171, l’université El azhar s’occupe de l’enseignement des sciences islamiques et des sciences humaines et sociales. Depuis 1961, elle s’est ouverte aux disciplines techniques et médiacales.

⁷ Mohamed Abdouh (1849-1905), originaire d’une famille paysanne égyptienne, était, avec Jamal eddine el afghani, un adepte d’une nouvelle lecture du monde islamique et de la langue arabe, défenseur du système parlementaire qui serait compatible avec l’islam.

étaient sous domination française. Les populations et une partie des élites rejetaient toute forme de représentation occidentale, vite assimilée à une sorte de trahison. Il fallut attendre le début du XX^e siècle pour voir les élites de ces pays accepter, souvent par nécessité, la culture de l'Autre. C'est ainsi que commencèrent à se constituer les premières structures politiques, les premiers embryons d'une intelligentsia de type « moderne », et que les premiers écrits romanesques, dramatiques et historiques virent le jour.

Mais ce qui était fondamental, ce fut la rencontre capitale des artistes et des intellectuels du Machrek avec les élites maghrébines. De nombreuses troupes de théâtre égyptiennes organisèrent des tournées dans la région du Maghreb ; ce fut ainsi que, paradoxalement, les Nord-Africains découvrirent et adoptèrent l'art théâtral. Les hommes de théâtre égyptiens et syriens devinrent en quelque sorte les vecteurs de la légitimation des structures de représentation occidentales. Cet étrange paradoxe marqua profondément les options esthétiques, artistiques et politiques des trois pays. Comme au Machrek, les cultures populaires furent considérées comme rétrogrades, réactionnaires et passéistes. Ce regard méprisant porté sur les formes autochtones allait provoquer un fossé entre les élites et le peuple. Ainsi, même aujourd'hui, on ressent encore les conséquences de cette attitude dans l'opposition – certes, encore peu violente – de la société aux élites politiques et intellectuelles. En Algérie, les choses se sont brutalement manifestées, mettant même en cause des structures étatiques héritées de la colonisation qui n'avaient subi aucun changement notable depuis l'indépendance, malgré la profusion de discours qui promettaient de profondes transformations. Cette incapacité des dirigeants à réformer les institutions étatiques a souvent été marquée par des contingences historiques et de sérieuses failles dans l'appréhension des phénomènes caractérisant le fonctionnement de l'État-nation.

Le retard pris dans l'adoption des formes européennes de représentation s'expliquerait donc surtout par les nombreuses résistances des Maghrébins à toute structure européenne. Ce ne fut que vers le début du XX^e siècle que les Tunisiens et les Algériens montèrent leurs premières pièces. Quant aux Marocains, ils durent attendre le début des années 1930 pour mettre en scène leur premier texte dramatique. Cette situation se justifierait par l'arrivée tardive des troupes égyptiennes au Maroc (en 1923) par rapport à ses deux

voisins, et aux traditions conservatrices de l'élite marocaine. Dans les trois pays, l'impact des tournées des troupes égyptiennes fut considérable. D'ailleurs, les élites maghrébines entretenaient avec les Égyptiens et les Syriens des correspondances régulières. Mohamed Abdouh (1849-1905), connu pour ses idées réformistes, avait tissé des liens d'amitié avec de nombreuses personnalités du Maghreb. Des hommes de théâtre comme Georges Abiad ou Zaki Touleimat s'installèrent même en Tunisie pour une assez longue période. Abiad envoyait des textes dramatiques à l'émir Khaled (1875-1936), petit-fils de l'émir Abdelkader. Celui-ci se faisait un plaisir de les remettre aux animateurs des associations culturelles et islamiques, qui les mettaient en scène. Le répertoire des troupes des pays du Maghreb, dominé par des pièces historiques et comiques, était ainsi essentiellement emprunté aux troupes égyptiennes : on reprenait souvent les œuvres déjà jouées par les groupes en tournée à Tunis, à Alger ou à Rabat.

Le théâtre ne s'est donc pas implanté au même rythme dans tous les pays arabes. Cette réalité s'expliquerait par les conditions d'adoption de la pratique théâtrale et des différences historiques, politiques et culturelles entre le Machrek et le Maghreb. Dans les deux ensembles, existent des facteurs communs comme le choix du théâtre populaire, l'usage de la langue « dialectale » et le recours aux formes populaires. Ainsi, nous serons obligé d'interroger la genèse de la représentation théâtrale dans les deux régions et d'explorer l'univers de la culture populaire et de son inscription dans l'expression théâtrale tout en insistant sur les différents emprunts et les rapports de l'art scénique avec les instances politiques et idéologiques. C'est une entreprise trop peu aisée, compte tenu des problèmes documentaires.

Il n'existe pas, au Machreq et au Maghreb, de centre de documentation spécialisé dans la collecte des documents « artistiques » (théâtre, cinéma, peinture...). Nos travaux consacrés à l'art dramatique nous ont permis de mesurer l'ampleur de l'absence de sources documentaires et de comprendre que le théâtre, au même titre que les autres représentations (politique, littéraire, intellectuelle), a été adopté dans des conditions historiques particulières. Les chercheurs, dans leur grande majorité, se plaignent du problème de l'insuffisance de la matière documentaire et évoquent les interminables courses pour pouvoir mettre la main sur un document fiable. On a par ailleurs souvent affaire à des informations contradictoires. Prenons, à titre d'exemple, la pièce du Libanais

Maroun an Naqqash, *el Bakhil*. On ne connaît pas encore avec certitude la date exacte de sa composition : on avance souvent les années 1847 ou 1848. L'auteur évoque dans une autre de ses pièces, *El hassoud essalit (l'Envieux)*, l'année 1847 comme date de sa production, mais l'incertitude demeure. Il est vrai que de très nombreuses traces ont disparu, ce qui favorise la spéculation, synonyme d'absence de rigueur et de précision. D'où le recours constant aux généralisations et aux approximations.

Pourquoi avons-nous choisi le « monde arabe » comme champ d'investigation ? Nous estimons que l'Histoire des différents pays le constituant renferme un certain nombre de similitudes, et nous retrouvons les mêmes formes dramatiques au Machrek et au Maghreb. Le conteur (*gouwal, rawi, hakawati, qussas, meddah, mouqallid*) traverse toute la représentation théâtrale et intervient souvent, de manière implicite, dans l'architecture dramatique. De nombreux auteurs font appel aux contes et aux légendes populaires. La source essentielle est sans aucun doute *les Mille et Une Nuits* qui inspira de nombreux hommes de théâtre. Maroun an Naqqash adapta un des contes de ce chef-d'œuvre de la littérature arabe en 1851. D'autres, comme Abou Khalil el Qabbani, Allalou, Tewfik el Hakim ou Ahmed Bakathir, s'inspirèrent grandement de cet étonnant texte, qui permettait aux auteurs de tirer intrigues, retournements de situations et effets tragi-comiques. On note également certaines similitudes historiques entre les périodes concernées.

Notre travail tentera d'emprunter les sentiers parfois sinueux de l'interrogation des structures macro-théâtrales et des repères micro-dramatiques – entreprise, certes, difficile et fastidieuse, mais qui nous permettra d'aller peut-être dans les profondeurs de l'expérience scénique arabe. Jusqu'à présent, la plupart des auteurs de travaux critiques ont adopté une approche historique ou historiciste du fait théâtral. On s'intéresse souvent aux frontières du texte et on évite toute lecture immanente. La dimension subjective marque le discours d'un certain nombre d'auteurs qui, portés par des attitudes idéologiques, vont parfois user d'un ton polémique et produire ainsi un discours contraint et contraignant. L'approche socio-historique occulte souvent la dimension ludique et esthétique, et limite la portée artistique de l'œuvre théâtrale.

Souvent, on réduit l'art théâtral à une sorte d'appendice de la littérature. Le fait de privilégier le texte dramatique et de passer outre les « trous », les ellipses, le

fonctionnement des couches didascaliques et les instances matérielles contribue à l'effacement du statut spécifique et à l'autonomie de la représentation théâtrale. On ne peut écrire un texte dramatique sans prendre en considération les conditions et le processus de sa mise en scène. Si le signe, dans un texte littéraire, est figé, il se caractérise par un mouvement latent dans une pièce théâtrale.

Un autre point non moins important qui pose sérieusement problème est la notion de « théâtre arabe ». On avance souvent l'idée, considérée comme une évidence, de l'existence d'un théâtre arabe. Aucun auteur ne daigne interroger cette fragile expression qui ne résiste pas à un examen approfondi. On occulte les spécificités et les dimensions esthétiques et artistiques sous-tendant les structures théâtrales du Maghreb et du Machrek. Un rapide parcours des titres d'ouvrages, de thèses ou d'articles produits sur le sujet nous donne à voir cette maladroite propension à user de ce type de syntagmes. Voici quelques intitulés d'ouvrages de référence consacrés à l'histoire du théâtre dans les pays arabes.

Les titres indiquent que la cause est entendue et qu'aucun questionnement n'est possible. La lecture de différents textes critiques nous montre que le qualificatif « arabe » se réduit à la production dramatique du Machrek. Ceci s'expliquerait par une manifeste méconnaissance du Maghreb par les intellectuels du Moyen-Orient. L'Algérien Mostéfa Lacheraf avait déjà succinctement abordé cette question du regard réducteur porté par les intellectuels du Machrek sur le Maghreb (*Algérie, Nation et Société*, 1965). En 1998, une polémique, parfois violente, avait opposé le philosophe marocain El Jabiri au sociologue syrien Georges Tarabichi autour de ce thème. L'intellectuel marocain considérait que les lettrés du Machrek réduisaient souvent la culture arabe à un champ précis, en dévalorisant, par ignorance, le savoir du Maghreb. Notre lecture des textes et nos nombreuses rencontres avec des critiques et des hommes de théâtre arabes nous permettent de conclure que le Machrek méconnaît tragiquement le Maghreb. La réciproque n'est pas vraie : les intellectuels maghrébins sont souvent à l'écoute de toutes les manifestations culturelles du Moyen-Orient. Cette lecture réductrice et prétentieuse résulterait peut-être de l'absence de sources documentaires. En fin de compte, les deux ensembles s'ignorent. Aucune institution culturelle sérieuse pouvant mettre en relation ces deux régions n'existent réellement. L'ALECSO (Organisation Arabe pour

l'Education, la Culture et les Sciences, son siège est à Tunis), une sorte d'UNESCO arabe, une organisation des Etats fossilisée et bureaucratique est inefficace et ne s'intéresse nullement aux questions culturelles arabes ni aux réalités intellectuelles.

Le monde arabe se réduirait ainsi à trois entités : Égypte, Syrie et Liban. Seuls Mohamed Aziza (*Regards sur le théâtre arabe contemporain*), Jacob M. Landau (*Études sur le théâtre et le cinéma arabes*), Tamara Alexandrovna Botitsiva (*Mille et une années de théâtre arabe*) et, à un degré moindre, Hassan el Minai (*le Problème de l'authenticité dans le théâtre arabe moderne*) semblent accorder la même importance à l'art théâtral dans les deux sous-ensembles. Les ouvrages comportent, dans certains cas, de très nombreuses erreurs, surtout quand il s'agit d'évoquer la question du théâtre dans l'espace maghrébin. De grands noms de la scène maghrébine sont par ailleurs gommés (Alloula, Kaki, Mohamed Driss, Fadhel Jaibi, Nabil Lahlou...) ou à peine cités, comme Berrechid ou Saddiki, le maître du théâtre marocain. Ce qui témoigne d'une méconnaissance certaine de la « culture arabe ». Cette excessive et abusive généralisation engendre de nombreux malentendus et provoque de profondes erreurs, ce qui altère sensiblement la communication et réduit la portée scientifique du texte.

Les auteurs et les chercheurs posent souvent le problème de « l'authenticité » dans l'expression théâtrale. D'ailleurs, le mot *açala* (authenticité) revient à plusieurs reprises dans les textes critiques. On avance l'idée de l'existence du théâtre avant 1847-1848 en faisant appel aux formes dramatiques populaires sans aucun questionnement préalable de la fragile notion de théâtre. La redéfinition du théâtre, dont la signification est différente selon les civilisations, est nécessaire. Généralement, on épouse hâtivement des thèses sans les analyser, les expliquer ou les confronter à la réalité des faits. Il en est ainsi d'Ali Rai (*le Génie du théâtre arabe des origines à nos jours*), de Leila Nessim Abou Seif (*Najib er Rihani et l'évolution de la comédie en Égypte*) ou de Hassen Sayeh (*la Nouvelle et le théâtre dans la littérature marocaine*), qui considèrent comme évidente la présence séculaire du théâtre dans la civilisation arabe. Ces auteurs justifient leurs propos en exhibant, comme une sorte d'étendard prêt à l'usage, des éléments de théâtralité que contiennent certaines formes de représentation populaire. On cite tout bonnement les drames pharaoniques ou le *khayal eddal* (ombres chinoises) et les autres structures artistiques, comme l'art du conteur ou du *garagouz*. On mentionne régulièrement

l'histoire merveilleuse du *Théâtre d'ombres* et son auteur attiré, Muhammad Ibn Duniyal al Mawsil (1248-1311), qui nous laissa trois « pièces » (ou *babate*) connues : *Tayf el khayal* (*L'esprit de l'ombre*), *Ajib wa gharib* (*L'étrange prédicateur*) et *El mouttayyam* (*L'amoureux*). On continue toujours à s'interroger sur les origines de l'art scénique dans les pays arabes. Pour Jacques Berque (auteur de l'article « Les arts du spectacle dans le monde arabe », dans *le Théâtre arabe*), on ne peut nullement parler de l'existence du théâtre dans les sociétés arabes. Cette idée de Berque est rejetée par quelques auteurs, qui essaient de montrer que le théâtre a toujours existé dans les sociétés arabes. On perçoit parfois, dans le discours de ceux qui soutiennent cette idée, une propension à la fossilisation, à l'uniformisation culturelle et à la mise en exergue d'une « culture de musée ». Chérif Khaznadar (auteur de « Pour la “recréation” d'une expression dramatique arabe. De l'intégration de cette expression aux moyens audio-visuels », dans *le Théâtre arabe*) propose pour sa part la mise en place d'un théâtre fondé essentiellement sur les vestiges des formes dites traditionnelles. Ne serait-il pas extrêmement ardu de tenter de revivifier des formes disparues ou en voie de disparition, broyées par une excessive occidentalisation et définitivement neutralisées, à la suite d'une tragique « hypothèque originelle »⁸, pour emprunter l'heureuse expression du Tunisien Mohamed Aziza ? Penser le moi, c'est nécessairement penser l'Autre ; c'est également intégrer toutes les médiations qui entretiennent l'altérité. Nous tenterons d'ailleurs, dans notre travail, de voir comment sont intégrées les formes populaires dans la structure dramatique, entreprise nécessaire pour déceler les traces indélébiles d'une culture autochtone profondément ancrée dans le subconscient de l'individu. C'est dans cette optique que nous pouvons parler de « syncrétisme ». Cette question des origines nous incite à tenter de plonger dans les arcanes des différentes pistes épistémologiques et ontologiques qui caractérisent l'univers élastique du théâtre. Ainsi la redéfinition du théâtre est-elle utile pour mettre un terme à des discussions parfois confuses dominant le débat culturel arabe.

Il est, à notre avis, pertinent d'interroger les formes « traditionnelles » qui parcourent l'espace artistique arabe : la littérature populaire, les légendes, les contes et certaines expériences dramatiques. Dans la plupart des pièces, les auteurs font appel à la structure

⁸ Mohamed Aziza, *L'image et l'Islam*, Paris, Albin Michel, 1978

du conte populaire. *Les Mille et Une Nuits*, les *maqamate*, les récits des conteurs populaires et des jeux dramatiques comme le *khayal eddal*, le *garagouz* ou les scènes improvisées investissent, dans de nombreux cas, la représentation scénique et orientent parfois les instances esthétiques du texte dramatique. Une interrogation du fonctionnement de cette réalité est indispensable afin de saisir les éléments-clés qui déterminent les multiples relations et les innombrables médiations marquant le discours théâtral. Cette option nous amènera également à questionner les espaces et les différents obstacles ayant retardé l'adoption du théâtre et d'autres formes de représentation artistique dans le monde arabe. Les mêmes arguments se retrouvent essentiellement dans la majorité des travaux que nous avons consultés : interdiction de l'image par l'islam, situation géographique des Arabes, traduction maladroite par Ibn Rochd (Averroès), des mots « tragédie » et « comédie » (cela a été sans incidence sur les conditions d'adoption des formes théâtrales), incapacité des arabes à analyser des réalités complexes, absence de conflits... Tout cela ne résiste nullement à un examen sérieux. On tente tout simplement d'imposer un discours déjà constitué sur une réalité différente. Il est très facile et extrêmement confortable de plaquer des grilles toutes prêtes à l'emploi sur des espaces sociaux possédant déjà leurs propres structures de représentation. On ne reconnaît la richesse d'une chose que si elle obéit aux canons de l'idéologie dominante, c'est-à-dire celle d'un Occident qui tente de dévoyer l'esthétique et de singulariser la beauté devenue une propriété exclusive de l'Europe.

Certes, les Arabes empruntèrent le théâtre à l'Europe, mais l'investirent de leur propre imaginaire et lui apportèrent parfois une dose de création originale. Ces dernières décennies, l'art scénique commence à avoir droit de cité un peu partout dans les pays arabes. Festivals, séminaires, colloques, construction de nouveaux édifices, professionnalisation du corps artistique, création de nombreuses troupes privées, intégration de cours d'art dramatique dans des écoles ou des universités, comme en Tunisie par exemple, caractérisent le champ d'intervention de l'art scénique. La politique des gouvernements en matière culturelle est défailante et ne permet pas à des artistes de travailler librement. La censure est omniprésente. Ces dernières décennies, des pays, autrefois hostiles à la représentation artistique, commencent à s'y ouvrir. C'est le cas du Koweït, d'Oman et des Émirats arabes unis. Les Jordaniens dont le niveau de leur théâtre

reste très limité organisent désormais des manifestations consacrées au théâtre comme le festival de culture et d'arts à Jerash, ancienne ville romaine, au nord d'Amman et un festival de théâtre à Amman ayant un caractère international. Il s'agit de l'unique festival privé dans le monde arabe, dont l'existence est déterminée par un partenariat original entre la troupe El Fawanis (Les lanternes) et l'atelier du théâtre égyptien. La compagnie Hakim Harb d'Amman est très dynamique : elle a surpris, en 2001, le public tunisois avec une très belle pièce adaptée d'un texte d'Albert Camus, *Caligula*, lors des journées théâtrales de Carthage. Le théâtre national palestinien arrive sérieusement à s'imposer, surtout depuis les années 1990. En 2001, il a présenté plusieurs pièces à Tunis (*Fatma*, avec une mise en scène d'Awni Karoumi, *Al zaroub* du théâtre Tell al Fokhar, *Ana ma ourid*, texte de Mahmoud Darwish, monté par Samia Qazmuz Bakri, ou encore *De terre et de pourpre* de Sawsan Darwaz). Ce qui est extraordinaire dans le théâtre palestinien, c'est la part grandissante de la participation féminine. Les femmes metteurs en scène sont aujourd'hui légion et occupent de plus en plus le terrain. Les Algériennes Sonia et les sœurs Ait el Hadj, les Palestiniennes Samia Qazmuz et Sawsan Darwaz, la Libanaise Lina Saneh, la Tunisienne Zahira Ben Ammar et bien d'autres s'imposent. Le théâtre semble vivre un inquiétant statu-quo. Les hommes de théâtre marocains (souvent brillants) vivent un mal-être extraordinaire, sans statut, sans intérêt sérieux de la part de l'État. À l'exception de quelques structures traditionnelles ou d'hommes connus, les auteurs, metteurs en scène et acteurs maghrébins ne s'y retrouvent plus. Les choses ne sont pas très différentes au Machrek, qui voit de plus en plus les troupes commerciales dominer la scène en Syrie et en Égypte. En Libye, un pays perdu entre le Machrek et le Maghreb, l'aide de l'État demeure très limitée. Les groupes privés ou étatiques produisent régulièrement, mais la qualité des pièces reste encore médiocre, en dépit de la grande volonté et de l'extraordinaire enthousiasme qui animent leurs créateurs.

La question de l'emprunt traverse la représentation culturelle et marque profondément la scène théâtrale dans les pays arabes. L'Europe investit le discours artistique et lui confère une certaine légitimité. Tous les textes empruntent leur substance originelle au théâtre occidental, et l'on ne peut comprendre le fonctionnement des pièces si l'on ne tente pas d'analyser les points d'ancrage et l'impact du théâtre européen sur ces productions. Le phénomène de traduction, d'adaptation et d'actualisation est extrêmement important.

Toute contestation de ce schéma passe inévitablement par l'utilisation des instruments de l'Autre qu'on prétend combattre. Ces dernières décennies virent l'émergence de quelques « manifestes » d'auteurs revendiquant une autre manière de faire le théâtre. Tewfik el Hakim, Youssef Idriss, Saadallah Wannous, Roger Assaf, Azzedine Madani, Abdelkader Alloula, Abdelkrim Berrechid et bien d'autres rédigèrent des textes dans lesquels ils expliquaient le fonctionnement d'un autre théâtre fondé essentiellement sur la réappropriation des formes dramatiques populaires. Mais l'élément central qui articulait ces recherches était sans doute la question du ou des publics.

Aujourd'hui, avec les secousses qui agitent toutes les sociétés arabes, mettant en avant la revendication démocratique et la nécessité de changements politiques, le théâtre ne semble pas suivre ce mouvement quelque peu suspect, au regard des grands auteurs et metteurs en scène qui ont, pour beaucoup d'entre eux, donné à voir dans leurs productions, un monde corrompu et répressif qu'il est impératif de changer. On a tendance à considérer que l'adoption des formes de représentation européennes signifie une sorte d'entrée ou de pèlerinage en modernité. Cette idée se retrouve dans de nombreux écrits réduisant ainsi la « modernité » à un ersatz de l'Occidentalisation ou de l'Européanisation. Pour Berque, « les arts du spectacle sont, dans les pays arabes, l'un des acquis de la modernité⁹ ». Le Marocain Mohamed Berrada lui emboîte le pas : « Ainsi le Maroc accédait à la modernité à travers les influences culturelles du Moyen-Orient¹⁰ ». On n'interroge jamais cette notion assimilée à une évidence. Notre ouvrage ne peut prétendre à l'exhaustivité : en effet, il nous est difficile d'évoquer d'autres expériences théâtrales menées dans des régions encore quelque peu hermétiques. Cependant, nous nous proposons d'apporter, par l'intermédiaire de cet ouvrage, une modeste contribution à la lecture du fait théâtral dans les pays arabes, notamment dans les pays du Machrek et du Maghreb.

⁹ Berque, Jacques Berque, « Les arts du spectacle dans le monde arabe », *le Théâtre arabe*, s/d de Nada Tomiche, Paris, UNESCO, 1969, p31.

¹⁰ Mohamed Berrada, « *Le théâtre de langue arabe et les programmes culturels de la télévision au Maroc* » *le Théâtre arabe*, s/d de Nada Tomiche, Paris, UNESCO, 1969, p175

CHAPITRE I

LES ORIGINES DU THÉÂTRE

Aujourd'hui encore, on continue à s'interroger sur les origines du théâtre dans un certain nombre de pays, sans disposer de réponse claire et définitive sur ce sujet. Les universitaires et les chercheurs – qui ont travaillé sur l'image dans les sociétés islamiques – s'accordent pour avancer des hypothèses difficilement vérifiables. Pour Jacques Berque, on ne peut nullement parler de l'existence du théâtre dans les sociétés arabes. Dans une préface à l'ouvrage de Mohamed Aziza, *Regards sur le théâtre arabe contemporain*, il écrit ceci :

De théâtre, il n'est point, au sens habituel du terme, dans le legs arabe. Et chacun de ressasser le contresens paradoxal de cet Averroès, génial interprète d'Aristote et qui, traduisant *la Poétique*, crut pouvoir rendre comédie par satire et tragédie par panégyrique. Il est vrai que les philosophes arabes, ouvertement, insolentement disciples de l'Hellénisme, ignoraient pareillement la poésie de ceux-là mêmes dont ils admiraient si fort, et dans une large mesure adoptaient les concepts. Mais de théâtre, répétons-le, point, encore que çà et là des mimes, des saynètes et même des mystères offrent un legs nullement négligeable et digne de prolongements¹¹.

Ce point de vue est cependant rejeté par certains chercheurs, qui essaient de montrer que le théâtre a toujours existé dans les sociétés arabes, mais que la manière de jouer et le style ne correspondaient pas à la définition dominante de la notion de théâtre.

Aujourd'hui, la majorité des universitaires soutiennent l'idée de l'inexistence de l'art scénique dans les pays arabes avant l'adoption du théâtre de type européen. Les mêmes arguments reviennent dans tous les travaux : interdiction de l'image par l'islam, situation géographique et sociologique des arabes (nomades), traduction maladroite par Ibn Rochd (Averroès) des mots « tragédie » et « satire ». Les raisons avancées ne semblent pourtant pas résister à un examen sérieux. Nous essaierons de démonter les mécanismes du

¹¹ Mohamed Aziza, *Regards sur le théâtre arabe contemporain*, préface de Jacques Berque, Tunis, M.T.E, 1970, p. 5-6.

fonctionnement de cette argumentation. Mais il nous faut commencer par interroger les différentes définitions de la notion de théâtre.

1-Problèmes de définition

La question fondamentale à laquelle nous allons essayer d'apporter quelques éléments de réponse est relative à la définition de la notion de théâtre. Qu'est-ce que le théâtre ? Existe-t-il plusieurs théâtres ?

Si nous consultons *la Poétique* d'Aristote, nous nous rendons rapidement compte que l'élément essentiel du théâtre grec réside dans la mimésis : le poète imite, reproduit une action construite et organisée par lui. Dans la poésie narrative ou dramatique, tout s'articule autour de la fable. Aristote écrit :

Ainsi donc, improvisatrice à sa naissance, la tragédie comme la comédie, celle-ci tirant son origine des poèmes dithyrambiques, celle-là des poèmes phalliques qui conservent encore aujourd'hui une existence légale dans un grand nombre de cités progresse peu à peu, par le développement qu'elle reçut autant qu'il était en elle¹².

Pour Aristote, l'imitation a pour objet la vie humaine, l'homme, ses mœurs, ses coutumes et ses passions. Le théâtre serait donc un lieu de représentation d'événements humains et sociaux, un espace de reproduction par les sentiments de la pitié et de la crainte de ce que Jacques Hardy appelle « la catharsis des affections¹³ ». Partout, le théâtre n'existe souvent que grâce aux spectateurs qui viennent assister à une représentation. La théâtralité résiderait, selon Aristote, dans les actions des hommes répétées et racontées par des acteurs devant un public, une foule. Faire du théâtre, c'est, pour reprendre Nietzsche dans *la Naissance de la tragédie*, « se voir soi-même métamorphosé devant soi et agir alors comme si on vivait réellement dans un autre corps avec un autre caractère¹⁴ ». C'est ce que l'auteur allemand appelle « le phénomène dramatique primordial ». Le théâtre appartient donc au domaine de la mimésis, au même titre que certaines manifestations rituelles et religieuses, qui seraient d'ailleurs aux sources mêmes du théâtre.

¹² Aristote, *Poétique et rhétorique*, Paris, Librairie Garnier frères, 1882, p. 8.

¹³ J. Hardy, Aristote, *Poétique*, Texte établi et traduit par Hardy (J), Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1932, p. 9.

¹⁴ Friedrich Nietzsche, *la Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1940, p. 77.

Si l'on consulte les dictionnaires à propos de la définition de la notion de théâtre, on se rend vite compte qu'on privilégie la fonction de « représentation » et le lieu, l'architecture. Ce qui le rapprocherait des formes dramatiques arabes.

Le petit Robert (1984) : Art visant à représenter devant un public, selon des conventions qui ont varié avec les époques et les civilisations, une suite d'événements où sont engagés des êtres humains agissant et parlant.

Larousse de la langue française : 1- Endroit, édifice où un spectacle est joué par des acteurs, pour un public. 2- Scène, estrade où jouent les acteurs. 3- Art de représenter une action dramatique devant un public.

Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English : 1- Building or arena (open-air) for the performance of plays, for dramatic spectacles, etc. 2- Hall or room with seats in rows rising one behind another for lectures, scientific demonstrations, etc. 3- Scene of important events. 4- Dramatic literature or art ; the writing and acting of plays, especially when connected with one author, country, period, etc.

Dans ces définitions, la fonction de donner à voir est primordiale. L'architecture n'est que le support d'une représentation, d'une reproduction de faits et d'événements précis. Le texte n'est pas considéré comme l'élément fondamental de la représentation. Même dans le théâtre du XIX^e au Machrek et celui des années 1910-1920 au Maghreb, le texte était secondaire par rapport au jeu. On avait souvent affaire à des tranches de texte, à des canevas et à des performances improvisées directement sur scène. La dimension spectaculaire caractérise également les différentes formes populaires, ce qui a souvent incité de nombreux chercheurs (le Syrien Ali akla arsane, l'Égyptien Ali rai, le Tunisien Azzedine madani ou le Marocain Abdelkrim Berrechid) à considérer que le théâtre a toujours existé dans les sociétés arabes. Mais ce type de définitions ne semblent pas s'appliquer aux manifestations rituelles qui correspondent à des logiques spectaculaires particulières.

Nous avons essayé de démontrer, à travers ces définitions et cette tentative d'ordre épistémologique et ontologique, que chaque société produit ses propres normes et puise dans son substrat culturel les codes esthétiques qui régissent la représentation. Il n'est

nullement besoin de chercher par tous les moyens à plaquer des grilles sur des expériences artistiques particulières qui obéissent rigoureusement à des instances sociologiques et historiques précises. Peut-on considérer que les drames égyptiens correspondent au modèle grec, tel qu'il est imposé par la vision européenne des choses, ou répondent-ils à des besoins exprimés par la société pharaonique de l'époque ? Le primat idéologique, nous semble-t-il, marque le discours universaliste sur le théâtre et produit une sorte de vision uniciste qui rejette toutes les autres structures artistiques et esthétiques de peuples affaiblis et dominés par la puissance de l'Occident. Dire que le *gouwal*, le *mouqallid*, le *hakawati* sont des formes pré-théâtrales, c'est soutenir l'idée de l'unicité de pensée et ne pas reconnaître le droit à la différence des autres cultures et des autres peuples qui possèdent leurs propres formes de représentation. Des chercheurs prennent comme unique source de référence le théâtre grec pour rejeter l'existence d'éléments dramatiques dans les sociétés arabes. On appelle ici et là les formes dites traditionnelles, structures « pré-théâtrales », ce qui supposerait qu'on est en présence de formes primaires, qui donneraient inéluctablement naissance au phénomène théâtral – ce qui n'est nullement le cas. Ni le *bsat*, ni le *khayal eddal*, ni le *garagouz*, ni le *mouqqalid* n'ont été à l'origine de la création d'un théâtre de type classique. Ce sont des formes parfaites qui obéissent à des normes bien précises, et c'est la raison pour laquelle nous éviterons d'utiliser l'expression « formes pré-théâtrales ». Celles-ci refléteraient l'image d'une société, d'un peuple, mais ne sont pas du tout, comme on a souvent tendance à le penser, les marques d'une infériorité.

Il est clair que le théâtre, au sens où l'on entend en Occident, est un art d'importation adopté à un moment donné de l'Histoire. Certains spécialistes ont essayé d'expliquer l'adoption tardive de cet art par des considérations religieuses, notamment en raison d'une méfiance de l'islam à l'égard de la représentation, ce qui ne semble pas résister à l'analyse. La relation de l'image et de l'islam est très complexe, c'est ce que nous allons démontrer dans le point suivant.

2- Théâtre et société

C'est à travers le prisme du théâtre conventionnel qu'on observe la représentation dramatique arabe. On est en présence d'un discours qui ne reconnaît la viabilité d'une

chose que si elle obéit à sa propre conception. Le regard porté sur les formes dramatiques arabes est souvent empreint de marques puisées dans un européocentrisme négateur de toute autonomie culturelle des pays anciennement colonisés, et encore prisonnier de schèmes sclérosés hérités de l'ethnologie et de l'anthropologie coloniale. L'unique source de référence demeure la Grèce antique, comme si les autres cultures étaient mineures, incapables de donner vie à des formes culturelles mûres et accomplies. Cette exclusion volontaire correspond au discours dominant sur les pratiques culturelles et à « l'universalité », qui considère que toute forme culturelle savante doit impérativement prendre comme point de départ les signes culturels de l'« Occident » (il faudrait redéfinir cette notion trop ambiguë, d'ailleurs trop vague). Les Asiatiques, très attachés à leur production artistique, n'ont jamais accepté ce diktat de type idéologique. Aussi, le nô et le kabuki japonais ou le chèo vietnamien constituent-ils des formes autonomes obéissant à leurs propres normes, possédant, certes, des ressemblances avec le théâtre européen, sans se fondre dans ce moule gréco-romain. Chaque peuple porte et produit ses propres signes artistiques et esthétiques.

Dans cet ordre d'idées, certains chercheurs estiment que les Arabes ont toujours eu leur propre théâtre. Michel Habart soutient que le théâtre est tout autre qu'un texte écrit¹⁵. Il rejoint d'ailleurs Antonin Artaud qui, dans *le Théâtre et son double*, explique cette idée en se servant du théâtre balinais. Une lecture sérieuse de la tradition et de la littérature arabe, d'Ibn Khaldoun, d'Ibn Rochd, des *maqamate* et des *Mille et Une Nuits*, permettrait au chercheur de connaître et de découvrir des formes artistiques parfaites et fournirait des informations précieuses et très précises sur les instances esthétiques et les manifestations artistiques et culturelles arabes. Pour Habart, on ne peut souscrire à l'idée de l'inexistence du théâtre dans les pays arabes avant l'adoption des formes européennes. Cet auteur ne se démarque pas de cette propension à vouloir toujours considérer les formes dramatiques des peuples anciennement colonisés comme des structures préparant la plongée dans des arts « parfaits » (comme la tragédie grecque et le théâtre élisabéthain), excluant ainsi tout fonctionnement autonome, différent et particulier, et imposant un seul modèle artistique et esthétique. Il écrit ceci :

¹⁵ Michel Habart, in Henri Kréa, *Théâtre algérien*, Préface de Michel Habart, Tunis, SNED, P.J.Oswald, 1962,p.7.

Les formes spontanées, originelles du théâtre populaire – celles dont sont issus la tragédie grecque et le théâtre élisabéthain – fleurissent au Maghreb autant que partout ailleurs. Je pense aux conteurs itinérants, aux récitants des séculaires qacidas, aux mélopées dialoguées du *klam melhoun*, à celle des Ahouah et Ahidous de la montagne marocaine, où le chœur fait sans cesse rebondir les refrains de son rais, aux monologues mimés de ces troubadours berbères, les *indiazén*, si semblables aux *shanashies* irlandais, je pense aux récits épiques déroulés sur le mode du « péonique » dans ces troupes d'aèdes saisonniers où l'homme au roseau, le *bu-ghanim*, dialogue avec les *areddad*, ses confidents. Toutes ces manifestations doivent en principe soutenir l'existence d'un théâtre. Que dire des artistes ambulants qui jouaient des scènes de *Djeha* sur une place publique et se gaussaient de l'administration, du mufti, du cadî, de la police et de l'armée¹⁶ ?

D'autres chercheurs arabes, comme le Syrien Ali Akla Arsan ou Ali Errai, estiment enfin que l'art théâtral vite assimilée à la forme spectaculaire a toujours existé dans les sociétés arabes, citant notamment les différents types de conteurs et des jeux tribaux recourant au dialogue. Ainsi, plusieurs points de vue s'affrontent et se confrontent. Afin d'y voir plus clair, nous tenterons de mettre en relief la place de l'image dans les sociétés islamiques et la relation qu'entretiennent les mythes avec cette pratique artistique.

Chaque société engendre ses propres signes culturels, ses repères artistiques et ses différents espaces de représentation. Les instances sociologiques et historiques constituent des éléments importants dans la production des œuvres d'art. Pour André Schaeffner, le terme « théâtre », selon son acception étymologique, renvoie à la présence de spectateurs et à l'espace qui leur est dévolu – en grec, *theatron* désignant uniquement le lieu où l'on se tient, d'où l'on observe. Dans toute représentation liturgique ou religieuse existent un lieu, des accessoires et des conditions particulières. Les composantes de la représentation théâtrale énumérées par Schaeffner se retrouvent dans de très nombreuses manifestations rituelles – c'est le cas notamment des conteurs, du *mouqallid*, du théâtre d'ombres, du *garagouz*, du drame égyptien ou d'autres formes investissant l'espace artistique et littéraire arabe. Cela ne veut nullement dire que des structures renfermant ces éléments sont assimilables à la forme athénienne du théâtre. Ce serait ainsi faire fi des différences et des dissemblances qui caractérisent les grandes

¹⁶Michel Habart, Henri Kréa, Op.Cit, p.7.

manifestations culturelles et artistiques, et réduire le discours culturel de l'humanité à une sorte de voix monologique. C'est d'ailleurs ce qui ressort de nombreuses thèses, qui rejettent souvent toute forme ne correspondant pas à la norme. Adoptant foncièrement l'idéologie dominante qui reproduit le discours des puissances mondiales du moment, ces thèses accordent le statut d'« universel » ou de « classique » aux œuvres épousant les contours de la culture hégémonique. Les formes dramatiques arabes sont ainsi souvent considérées comme des structures mineures, pré-européennes.

Un espace religieux ou civil (place publique, marché d'un village) est décrit comme un lieu prédestiné à la représentation théâtrale. Dans l'ancienne Athènes comme dans toutes les sociétés arabes, la place publique (le marché, par exemple) est l'espace où se discutent et se règlent les affaires du pays et de la tribu. Dans certains comptoirs arabes, les places publiques accueillaient des poètes, des conteurs qui jouaient et narraient à un auditoire essentiellement composé de paysans et de gens de la ville, des événements survenus dans leur village ou au sein de leur tribu¹⁷. Cette tradition se poursuit encore aujourd'hui dans certaines régions : qui n'a jamais entendu parler du souk Okad, en Arabie, et d'autres lieux célèbres, où entraînent en compétition des poètes qui faisaient sensation, transformant ainsi les joutes poétiques en un véritable phénomène social ? Le *bsat*, la *halqa*, le *hakawati*, le *muqallid* continuent toujours à alimenter la chronique de certaines contrées.

C'est sur la place publique qu'on joue et qu'on narre des faits et des situations passés. Le meddah, ou le muqallid créent des personnages et les mettent en action dans un espace précis. La fonction d'imitateur, à l'origine du processus dramatique, existe dans la représentation arabe et africaine. Les Arabes et les Africains possèdent leurs propres structures et leur propre organisation. Il est vrai que leur manière de faire ne ressemble pas beaucoup à celle du théâtre gréco-romain ; cela n'exclut pas la présence de certaines similitudes avec le théâtre. Youssef Rachid Haddad estime que l'opposition entre le

¹⁷ Mohamed Aziza, *Image et Islam*, Albin Michel, Paris, Préface de Jean Duvignaud ; Mohamed Aziza, *Patrimoine culturel et création contemporaine en Afrique et dans le monde arabe*, N.E.A, Dakar, 1977 ; Cheldhod, *Les structures du sacré chez les Arabes*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1964 ; Emile Dermengheim, *Le culte des saints dans l'Islam maghrébin*, Gallimard, Paris, 1954 ; Ali Akla Arsan, *Les phénomènes théâtraux chez les Arabes*, Entreprise Générale d'Édition et de publicité, Tripoli, 1987 ; Youssef Rachid Haddad, *Art du conteur, art de l'acteur*, Théâtre Louvain, 1982.

drame local et le théâtre importé s'explique par les dissemblances entre les systèmes arabe et européen :

Cette opposition profonde entre le théâtre importé et l'art local du conteur nous impose une révision de la signification du terme de théâtre pour l'homme arabe. Les arabes n'ont pas nommé ces bâtiments, ces ruines, ils ne leur ont pas donné de noms. Par contre, il existe une multiplicité de mots pour nommer le conteur. L'arabe ne sait nommer que ce qui lui parle directement par les émotions, les sentiments et il utilise, pour citer une même chose, autant de concepts qu'il éprouve de rapports différents à cette chose. En traduisant *la Poétique* d'Aristote, les traducteurs orientaux arabes des II^e et III^e siècles de l'Hégire (VIII^e-IX^e siècle après J.-C.) n'ont pas trouvé d'équivalents pour les mots tragédie et comédie...¹⁸.

Ces propos de Youssef Rachid Haddad, qui reprennent en partie certaines idées de Jacques Berque, faussent le débat en présentant les arabes comme incapables de réfléchir et de construire, à partir de leur imaginaire, des « structures parfaites ». Cette « incapacité congénitale » dont parle Haddad est dangereuse, puisqu'elle réduit l'Arabe à une sorte de bombe d'émotions prête à être activée à tout moment et reproduit inconsciemment le discours de certains orientalistes, fait de clichés et de stéréotypes. Si l'on se réfère à l'histoire arabe, son propos semblera extrêmement léger. Ne serait-il pas intéressant de visiter et de revisiter les traductions initiales d'œuvres arabes produites par des Européens et de s'interroger sur les nombreuses omissions caractérisant cette entreprise de traduction ? Les Arabes n'avaient pas traduit toutes les grandes manifestations culturelles grecques ; ils avaient opté pour l'essentiel, c'est-à-dire ce qui les arrangeait. En outre, les transpositions linguistiques n'étaient pas toutes adéquates. De nombreux textes d'Averroès (Ibn Rochd), d'Avicennes (Ibn Sina), d'Errazi, d'Ibn Khaldoun et de nombreux philologues et philosophes arabes furent traduits dans les langues européennes et adoptés par les philosophes de l'Europe. Pour Georges Marçais, par exemple, « *l'œuvre d'Ibn Khaldoun est l'un des ouvrages les plus substantiels et les plus intéressants qu'ait produit l'esprit humain* »¹⁹. L'âge d'or arabe du 8^{ème} au 14^{ème} siècle, foyer de divers héritages scientifiques de la Grèce, de la Perse, de l'Égypte et de la

¹⁸ Youssef Rachid Haddad, *Art du conteur, art de l'acteur*, Louvain, Cahiers Théâtre Louvain, 1982, p. 25.

¹⁹ Cité par Yves Lacoste, *Ibn Khaldoun, Naissance de l'Histoire, passé du Tiers-monde*, Paris, Maspero, p.7.

Mésopotamie, allait dominer les sciences, poussant les savants à apprendre l'arabe pour mieux comprendre ces savoirs.²⁰

Il se pose ainsi un problème lexical, en raison des différences qui opposent les langues grecque et arabe mais aussi en raison de réalités culturelles fort dissemblables. Si l'on suit la logique de cette traduction par Ibn Rochd (Averroès), « tragédien » signifierait « chanteur de louanges tragiques », « conteur religieux tragique », et le terme « comédien » serait rendu par l'expression « conteur comique ».

Chez les Arabes, il n'existait pas de théâtre de type grec ou européen. Il y avait une autre forme de représentation qu'ils appelaient *meddah*, *mouqallid*, *bsat*, *hakawati*, *maqama*... Il est très facile de dévaloriser une réalité quand on ne retrouve pas d'équivalent lexical. On veut à tout prix faire en sorte que toutes les formes culturelles obéissent au schéma « occidental » pour qu'elles aient le statut de « structure parfaite ». Ainsi, dans ce contexte, les structures locales ont commencé à vivre une grave marginalisation, permettant aux formes exogènes, européennes d'occuper leur espace. Ainsi, le théâtre est un art d'importation. D'ailleurs, le mot *mesrah* (théâtre) a intégré très tardivement les dictionnaires arabes, du moins dans le sens qu'on lui connaît aujourd'hui. *Mesrah*, dans *Lissan el Arab* de Ibn Mandour, signifie « lieu où paissent les moutons ». L'écrivain libanais Georges Zaydan (1861-1914) utilisait le terme *mersah* (inversion du « r » et du « s »), de même que Cheikh Abdellah El Boustani dans son ouvrage, *Faki'hat el bousten*, (*Fruits du jardin*). Des écrivains arabes de renom – El Qabbani, Bachetarzi, Bourguiba, El Akkad, Chawki et bien d'autres – utilisaient, pour nommer le théâtre, le terme de « récit » parfois accolé à un ou deux adjectifs qualificatifs : *tamtilya* (représentés) et/ou *tachkhissiya*²¹. Ce fut Boutros el Boustani qui, dans son encyclopédie *Atlas de l'Atlas* (*Mo'hit el mo'hit*, 1866), employa le mot *mesrah* et lui donna une nouvelle signification : lieu de jeux et de danses. Tewfik el Hakim serait le premier à avoir employé et propagé l'usage de ce mot en dehors des dictionnaires. Le glissement sémantique de ce terme se

²⁰ Diverses traductions au XI^{ème} siècle de Constantin l'Africain (Liber Pantegni, Encyclopédie médicale d'Ali ibn abbas al-majusi), Gérard de Sabbioneta a traduit le Canon de la médecine d'Avicenne et L'Almansor d'Er razi. Bonacosa transpose en italien au XIII^{ème} siècle, le *Kitab al-Taysir* d'Ibn Zuhr (Avenzoar) sous le titre de *Theisir*...Ce ne sont que quelques exemples de traductions qui se comptent en centaines de textes arabes latinisés. Le travail effectué par ce qu'on appelle l'école de Tolède représentée par l'archevêque de Tolède (1125-1152) est significatif de ces relations normales peu tendues entre l'« Orient » et l'« Occident ».

²¹ *Tamtilya* et/ou *tachkhissiya* signifient « représentés », « incarnés ».

fit ainsi graduellement, ce qui permet de comprendre que l'art théâtral est d'adoption récente dans les pays arabes. Trouver un équivalent lexical consensuel n'était pas chose aisée, d'autant plus qu'il existait des formes artistiques arabes, proches de cette nouvelle discipline, qui possédaient déjà leurs propres noms

Les Arabes du Machrek adoptèrent le théâtre de type européen vers la première moitié du XIX^e siècle, c'est-à-dire durant ce qu'on a appelé la *Nahda*, période qui a succédé à la campagne de Napoléon en Égypte, se caractérisant par une ouverture aux formes de représentation occidentales. Les Maghrébins n'ont assimilé cette nouvelle forme que vers les années 1910 et 1920. C'était en quelque sorte une nécessité historique : les cultures locales furent sacrifiées sur l'autel d'une modernité vite assimilée à l'Europe. Tout ce qui venait de France et d'Italie était sacralisé, élevé au rang de mythe. Une grave césure eut lieu, ce qui amena le sociologue tunisien, Mohamed Aziza, à parler à ce propos d'« hypothèque originelle²² ».

Dans tous les pays arabes, les artistes-conteurs animaient des rencontres en utilisant de nombreux gestes et en imitant corporellement des personnages connus pouvant représenter des types sociaux. L'Égypte pharaonique produisit des drames, dont l'argument est très proche des tragédies grecques, à l'instar des pièces poétiques *Akhnatoune* et *Néfertiti* (*nous en parlerons plus longuement dans la section suivante*). Au Maghreb existaient également des formes qui seraient héritées des grecs. Nous pouvons citer notamment les auteurs Tirnessius le Carthaginois et Elius, ou le poète épique Coripus. L'historien Al Bekri fait la description d'un « théâtre » carthaginois et Ibn Tofayl²³, dans *Hay ibn yaqghan*. Dans le Sud Algérien, des manifestations, proches du style du théâtre européen, marquent la culture populaire depuis fort longtemps. L'une d'entre elles consiste en trois ou quatre comédiens reproduisant des situations, des faits connus et invitent les spectateurs qui les entourent à participer à l'action. Si les représentations se déroulent dans des lieux différents, cela ne veut nullement dire que ces spectacles ne procèdent pas d'une certaine théâtralisation tout en obéissant à leur propre

²² Mohamed Aziza, *l'Image et l'islam*, Paris, Albin Michel, 1978.12.

²³ Ibn Tofayl (1110-1185), médecin et philosophe arabe, est l'auteur d'un ouvrage de référence, *Hay ibn Yaqghan* qui raconte l'histoire d'un enfant prodige, vivant seul dans une île lointaine de l'Inde. Cet enfant, qui sera éduqué par une gazelle, apprendra la philosophie tout en entretenant une relation singulière avec Dieu.

logique. D'ailleurs, les expériences de Peter Brook, de Lucien Attoun et d'Augusto Boal montrent bien que le lieu théâtral peut être remis en question.

De nombreux auteurs européens et américains se mettent à s'intéresser aux formes africaines et arabes. Antonin Artaud, le Living Theatre, Kantor et bien d'autres reprennent au spectacle arabe certains de ses éléments. Un début de reconnaissance de la représentation dramatique arabe se fait jour ces dernières décennies, contrastant avec les discours développés par une certaine ethnologie coloniale. Ainsi, déjà, Antonin Artaud exhibait la couleur dans son ouvrage, *Le théâtre et son double*, où il considérait que l'Orient pouvait incarner le vrai théâtre. La découverte de l'Orient et du théâtre balinais allait lui permettre de lancer son théâtre de la cruauté et de rompre avec le théâtre européen, trop bavard à son goût et de découvrir d'autres expressions pouvant permettre une prise de conscience des forces vitales de l'individu et de la libération de toutes ses énergies. Aussi remet-il en question la fonction de la dramaturgie. Le théâtre correspond à un besoin de dépassement qui ne peut pas être réalisé par la logique et le rationnel. Le théâtre devient une aventure permettant à l'homme de se connaître d'entrer en contact avec lui-même, avec les énergies nouvelles et le cosmos, à l'instar de l'expérience Aissaoua qu'affectionnaot Artaud. D'autres auteurs et metteurs en scène vont poursuivre cette quête d'un théâtre constituant une sorte de trait d'union entre les expériences artistiques européennes et arabes et africaines. C'est le cas notamment de Grotowski, de Kantor, de Mnouchkine, de Brook et du Living theatre. Ces manières de faire posent ainsi la question de la définition de la notion de théâtre. Pour ce faire, nous essaierons de cerner les diverses définitions proposées par un certain nombre de dictionnaires qui permettrraient une meilleure lecture d'un champ aussi complexe et ambigu que le théâtre.

2-Théâtre, image et islam

La plupart des chercheurs travaillant sur l'image s'accordent pour dire que l'islam interdit la figuration. Ils concluent que les pays d'islam n'ont pas connu de théâtre et illustrent leur propos en mentionnant l'apparition tardive du théâtre dit moderne dans les pays arabes. Mais si l'on interroge les travaux sur le théâtre produits dans la sphère arabe, on constate que les auteurs ne questionnent pas le monde de l'islam et s'arrêtent à des

jugements de valeur qui n'apportent aucune information sérieuse sur les rapports du théâtre et de l'islam et le problème de la figuration. Les différents groupes sociaux peuplant les territoires arabes ont-ils rejeté la figuration, comme semblent le soutenir de nombreux universitaires qui évitent d'aller au fond des choses et des textes apportant de précieux renseignements sur les pratiques culturelles en pays d'islam ? Certains orientalistes ont fait des ravages, en partant d'une lecture sommaire et simpliste des réalités arabes. Les clichés et les stéréotypes ont décidément la peau dure ! Certains pouvoirs, qui ont, certes, interdit toute représentation artistique – de peur d'être désacralisés, donc contestés – ont justifié leur action par une référence à l'islam, dont ils faisaient le lieu de légitimation de leur règne. Une confusion et un amalgame, parfois sciemment entretenus, marquèrent le discours de certains auteurs peu informés des conditions historiques et des configurations sociales et artistiques. Mohamed Aziza s'insurge contre ce regard simpliste et suspect :

En dehors de l'anathème jeté sur des pratiques païennes bien définies, telles que le culte des statuettes antéislamiques Al lât, Al Ozza et Manat, dans les *Versets sataniques* (*Al ayat ach chaitaniyah*), le Coran n'a édicté aucune interdiction explicite concernant l'art en général et la figuration en particulier [...]. N'est stigmatisé dans le Coran que l'objet d'art qui devient source d'idolâtrie²⁴.

C'est dans les **hadiths** qu'on trouve une condamnation explicite de la figuration, mais c'est surtout la pratique politique de certains gouvernants qui a imposé, en partie, ce principe d'interdiction. Mais parallèlement aux structures officielles – l'État – existent, dans toutes les sociétés, des canaux transgresseurs des normes établies. En peinture, par exemple, les Arabes excellaient dans le figuratif. L'enluminure et la miniature étaient des genres appréciés. Aujourd'hui par exemple, on connaît très bien les miniatures d'El Wassiti, un grand peintre du XIII^e siècle.

Dans le domaine du théâtre, avant et durant l'apparition de l'islam au VII^{ème} siècle avaient lieu des jeux, des manifestations qui faisaient appel à la représentation figurative. Ces « jeux » possèdent un fonctionnement particulier, et ne renferment pas les mêmes caractéristiques que le théâtre européen, recourant parfois à des poètes qui reproduisent des situations vécues. D'ailleurs, il n'est pas obligatoire de chercher à tout prix à les

²⁴ Mohamed Aziza, *l'Image et l'islam*, Op.Cit, p.38

rapprocher du théâtre dans son acception dominante ni de leur attacher un quelconque substantif. Le rejet des expériences de l'Autre et la construction d'un Orient imaginaire participent de la mise en œuvre d'une image dévalorisante des cultures arabes. D'ailleurs, nous avons vu précédemment qu'il n'était pas obligatoire de rechercher une correspondance entre les formes artistiques des pays anciennement colonisés et celles de l'Europe.

Alors que toutes les religions monothéistes émettent des réserves à l'endroit de la représentation de l'image²⁵, certains orientalistes ont rapidement considéré que seul le Coran rejetait la figuration, ce qui ne résiste pas à l'analyse. D'ailleurs, malgré l'ambiguïté traversant cette question dans les sociétés islamiques, les Musulmans ont de tout temps trouvé des subterfuges pour esquiver cette situation. Ainsi par exemple, quelques artistes ont eu recours à la représentation abstraite, qui constituait un moyen de contourner le discours hostile à la figuration. Mohamed Aziza cite une anecdote célèbre : « Un artiste iranien converti à l'islam se désolait de devoir renoncer à son art. Le Khalife Umar lui répondit : “allons donc, tu prends tes personnages, tu leur donnes la forme d'une fleur et tu leur coupes la tête”²⁶. »

Le théâtre, tel qu'il est conçu aujourd'hui, a vu tardivement le jour dans les sociétés arabes. Il n'a été adopté que vers la Nahda, période qui a vu les pays du Maghreb et du Machrek s'ouvrir, bon gré mal gré, à l'Europe. Ainsi, sous la pression des événements, l'Égypte emprunta avec fascination à la France ses modes de représentation, juste après l'expédition de Napoléon. Au Maghreb, ce ne fut que vers les années 1910-1920 que Tunisiens, Algériens et Marocains commencèrent à s'intéresser au théâtre, malgré la présence sur leur sol d'édifices et de troupes de théâtre français.

Les joutes poétiques étaient considérées comme de véritables fêtes, auxquelles étaient conviés tous les membres des tribus. Cette compétition poétique dépassait le domaine artistique pour se frayer un chemin dans les arcanes du politique. Le lieu où se déroulaient ces scènes symbolisait la rencontre des différents groupes sociaux : il s'agit du souk. Le marché renfermait une connotation idéologique et sociale indéniable : c'était

²⁵ Il est écrit, par exemple, dans l'Ancien Testament : « Tu ne feras point d'image taillée, ni aucune représentation des choses qui sont en haut dans le ciel, ici-bas dans la terre ou dans les eaux, au-dessous de la terre. » (Exode, XX, 4) Ce précepte n'a cependant nullement empêché les Européens de faire du théâtre et de représenter des personnages humains.

²⁶ Mohamed Aziza, *le Théâtre et L'islam*, Alger, SNED, 1966, p. 23.

là que se faisaient et se défaisaient les affaires de la cité. Les souks Okad, Marbed, Kénassa et bien d'autres accueillait des cérémonies poétiques, qui mobilisaient toute la société. Les poètes représentaient, en quelque sorte, des strates sociales et des clans précis. Ces joutes étaient arbitrées par de hauts dignitaires de l'État et parfois par le calife lui-même, ce qui donnait une signification particulière à l'événement. On ne peut ignorer les orageuses discussions entre Hassan ibn tâbit et Ennabigha edoubiyani²⁷ ou la compétition entre Amr Ibn Keltoum et El hareth ben helza²⁸ devant le sultan Amrou Ben Hind. Ces formes, comme d'ailleurs le *khayal eddhal*, émerveillèrent certains souverains arabes amateurs d'art. El Ghazali, un grand penseur musulman mort en 1111, rapporte que Salah Eddine el ayyoubi ou Saladin assistait à ce type de spectacle. El Moutawakil introduisit dans le sérail jeux, danses, musiques, bouffonneries et chansons satiriques. Chaque roi interprétait ainsi à sa manière les décrets se rapportant à la représentation artistique.

Les interdits frappant l'image n'engagent pas tous les **oulémas**; chacun d'eux propose sa propre lecture. Ainsi par exemple, la reproduction d'images de prophètes et de dessins portés sur des traversins ou des oreillers est prohibée parce que pouvant permettre une certaine désacralisation de symboles religieux (une grande polémique fut à l'origine de ce décret). El Ghazali²⁹ indique dans *Ah'ya' ouloum eddin* qu'il est proscrit de décorer les murs et les enceintes des hammams (bains) et ainsi de décorer les rideaux et de fabriquer des jouets ayant une forme humaine, mais il est autorisé d'illustrer les ouvrages traitant de sujets quotidiens, les tapis, les verres et les assiettes... Ibn Rochd, Ibn Sina et Ar-Razi³⁰ recommandaient notamment la mise en forme (ou en images) des batailles, des

²⁷ Ennabigha Adoubiyani, poète arabe du VI^e siècle, né près de la Mecque, qui a surtout écrit des textes satiriques sur les tribus de Bani Abs et de Dhubyani, connu pour ses discussions et ses compétitions poétiques. Il fait partie des auteurs des mou'allaqat (les suspendues) ou odes arabes constituées de sept à dix pièces de sept poètes qui auraient vécu entre le VI^e et le VII^e siècle. Quant à Hassan Ibn Tâbit, c'était un poète, mort en 660, compagnon du prophète Mohammed.

²⁸ Amr Ibn Keltoum (possiblement mort en 584), était un poète préislamique. L'un de ses poèmes est l'une des sept pièces que comportait la célèbre anthologie poétique préislamique (Mouallaqat).

²⁹ Abou Hamid Mohammed ibn Mohammed Al-Ghazali (1058-1111) était un penseur musulman d'origine persane. Ce philosophe mystique est surtout connu pour son ouvrage *Tahafut al falasifa* ou *l'Incohérence des philosophes*, une sévère critique contre l'aristotélisme d'Avicenne (Ibn Sinna) et *Ihya ouloum eddin* (*Revivification des sciences religieuses*). Son influence est visible chez de grands philosophes et savants européens de l'ère médiévale et pré-moderne (Thomas d'Aquin, Dante et David Hume). Ses textes ont été à l'origine de grandes polémiques.

³⁰ Abu'l-Walid Muhammad ibn Rochd de Cordoue (né en 1126 à Cordoue, en Andalousie (Espagne), mort le 10 décembre 1198 à Marrakech (Maroc), plus connu en Occident sous son nom latinisé d'Averroès, est

paysages naturels et des scènes de la vie quotidienne. Mais déjà, les palais, surtout ceux des Abbassides, contenaient des reproductions d'images représentant des danseuses et des guerriers. Généralement, les lieux de rencontre étaient également illustrés d'images et de portraits d'êtres humains. La représentation n'était donc pas prohibée dans toutes les situations et dans tous les cas. Ce n'était pas un interdit absolu et uniforme. Des formes singulières marquées par des expériences religieuses existent dans certaines sociétés islamiques.

Une forme particulière séduit énormément de monde et permet encore de relativiser l'idée de l'interdiction de l'image défendue par un certain nombre de chercheurs : il s'agit de la *ta'zié* (lamentations), genre tragique, qui apparut après la mort du petit-fils du prophète Mohamed, Hussein, massacré avec toute sa famille et ses partisans par l'armée du calife Yazid, fils de Mou'awiya, l'adversaire de Ali Ibn Abi Taleb³¹. Cet événement a été vécu en Perse comme un moment de grand deuil. Les chiites commémorent chaque année le massacre de Hussein en usant de flagellations, lamentations et pleurs. Sur une place publique ou dans la cour d'une mosquée, la tragédie de Kerbéla, une ville d'Irak située au Sud-Ouest de Bagdad, est mise en scène³². Les « pièces » conçues par des auteurs anonymes sont « jouées » par des acteurs amateurs qui s'habillent sur une estrade faisant fonction de scène installée au centre du lieu choisi. La caravane d'Hussein est représentée par la présence de chameaux et de chevaux. La représentation dure des heures et des heures. On commence souvent la pièce par un prologue où l'on montre le roi Salomon ou Mejnoun Leïla se plaignant à l'Imam Djaafar Saddik du fait qu'on ne veut pas lui accorder la main de Leïla, ou par l'histoire d'Agualdeïn dont la mère vient se plaindre au prophète. Spectacle ouvert à la manifestation des énergies vocales et corporelles, la *ta'zié* est avant tout une tentative de libération, de purification des sentiments par l'intermédiaire d'un rapport cathartique. Les habitants de la cité se

un philosophe, juriste, mathématicien et médecin. Grand commentateur d'Aristote et de la pensée grecque, Ibn Sina ou Avicenne (980-1037) était un philosophe et un médecin d'origine perse. Il étudie la métaphysique aristotélicienne et traduit Galien et Hippocrate. Quant à Fakhroddîn Râzî¹ ou Fakhr ad-Dîn ar-Râzî Amolî², c'est un théologien musulman de rite chaféite, né à Ray (Perse) vers 1150, et mort en 1210, auteur notamment du *Précis des idées des savants, des philosophes et des théologiens anciens et récents* et d'un *Grand commentaire du Coran* (aussi connu sous le titre *les Clés de l'invisible*).

³¹ Ali Ibn Abi Taleb était le cousin et le gendre du prophète, quatrième calife (656-661), après Abou Bakr Essedik, Omar Ibn El Khattab et Othmane Ibn Affane.

³² Pour les chiites, Kerbala est considéré comme un lieu saint après La Mecque, Médine et Nadjaf. En 680, Hussein Ibn Ali a été décapité par les soldats de Yazid 1^{er} parce qu'il refusait de reconnaître sa légitimité.

transforment en acteur collectif : ils vivent l'espace d'une très longue représentation l'expérience tragique du meurtre d'Hussein Ils plongent totalement dans la peau des personnages représentés et entament une aventure physique, très violente et extrêmement cruelle, qui les pousse parfois au sacrifice suprême : la mort. Les acteurs conjuguent leurs actes au « présent antérieur » – puisque passé et présent se confondent – et vivent une situation tragique. On ne joue plus mais on devient ces personnages réels ayant connu cette difficile expérience. Le mythe se drape des oripeaux du réel et engendre des quiproquos temporels et spatiaux, qui créent souvent des situations indéniablement graves. Ainsi, Kerbéla se fait obsessionnellement ressentir comme un acte présent, un passé paradoxalement actuel qui libère les hommes d'un douloureux sentiment de culpabilité les affectant depuis des siècles, et qui leur donne l'illusion de sauver l'irréparable tout en aggravant le schisme vécu durant cette période. L'acteur se voit investi d'un rôle de purificateur et doté d'une fonction poétique qui dit la blessure et la césure. L'espace est ouvert : toute la ville se voit concernée par cette théâtralisation, proche par certaines techniques (mise en espace, costumes, accessoires, relations cathartiques...) du théâtre européen.

D'autres formes dramatiques ont existé dans les sociétés islamiques. Nous pouvons citer le mime, le *khayal eddhal*, le *garagouz*, la farce, le drame improvisé, la chanson de geste mimée... Toutes ces formes contiennent des éléments évidents de théâtralité : mise en scène, musique, personnages, dialogues, récits, chœur... Le *garagouz*³³ par exemple, comporte de nombreux traits qu'on retrouve dans le théâtre de marionnettes actuel :

D'origine turque (*kara guz*, signifie en turc œil noir), ce personnage a été introduit de bonne heure en Syrie, en Égypte et au Maghreb. La scène et les accessoires sont rudimentaires. Il y avait un angle de mur où l'on tendait une tapisserie dans laquelle se découpait un carré de toile blanche éclairé par derrière [...]. Il était entouré de figurines affublées d'habits grotesques, qu'il agitait et faisait parler³⁴.

Les spectateurs suivaient avec une joie mal contenue et une bruyante allégresse les aventures de ce personnage fantasque et quelquefois vulgaire, ce qui nous fait penser à certains personnages d'Aristophane : *Garagouz et les voleurs*, *Garagouz en voyage*,

³³ Voir ce lien vers une expérience de type garagouz : http://www.youtube.com/watch?v=bmUXo6I9x_Y&feature=related

³⁴ Rachid Bencheneb, *Islam, spectacles populaires*, in *Histoire des spectacles*, Paris, La Pleïade, p. 491.

Garagouz chez le cadi... Les mêmes sujets revenaient sans cesse. En Algérie, le *garagouz* aurait fait son apparition au temps d'Arroudj et Kheirredine Barberousse³⁵. Sa verve satirique était redoutable. Son interdiction par les autorités coloniales françaises en 1843 montre à quel point cette expérience dramatique était subversive : dans une des pièces représentées à Alger, on y voyait Garagouz rouant de coups des personnages portant l'uniforme militaire français.

Le *garagouz* reprend certaines techniques du *khayal eddhal* et est parfois proche de la *commedia dell'arte*. On a recours à une sorte de mise en scène et à la musique, deux éléments incontournables dans la réalisation de ce type de représentation, qui puise ses sujets dans la société. Le public participe, de manière significative, au jeu, en intervenant souvent pour arrêter ou accélérer les actions. Ses interpellations sont généralement bruyantes et orientent parfois le discours scénique.

L'islam n'a donc en aucun cas freiné la naissance de cette discipline artistique, comme il ne l'a pas favorisée outre-mesure. Les pays arabes avaient leurs propres représentations artistiques ainsi que des codes esthétiques spécifiques, et une lecture de *l'Épître des Apôtres* d'Abou el Ala' el Maari³⁶ nous permettrait sans doute de mieux apprécier certaines formes littéraires arabes. C'est la conclusion à laquelle nous parvenons, et nous invitons les chercheurs à approfondir la question et ne pas rester précisions d'arguments peu opératoires devant être profondément interrogés. Souvent, on s'arrête à la reproduction de traductions antérieures des mots « tragédie » et « comédie » (initialement traduits par Matta ben Younès) par Ibn Rochd, El Kindi, Hanin Ben Ishaq, El Farabi et Ibn Sina pour nier la présence de toute manifestation dramatique dans les pays d'islam. Ce regard porté sur les cultures arabes est renforcé par certains arguments tirés de l'histoire politique arabe, comme l'interdiction par le sultan Hokmoq de tout jeu dramatique (en 1451) ; il a d'ailleurs incendié toutes les marionnettes du *khayal eddal*, prétextant que l'islam prohibait la figuration et la reproduction de la parole et des êtres. Ces faits et bien d'autres événements historiques, souvent mal interprétés, vont donner une vision négative de la relation de l'islam avec l'image. Cette vision effaçant toute

³⁵ Kheirredine, dit Barberousse (1466-1546), amiral de l'Empire ottoman d'origine albanaise, est le frère cadet d'Arroudj. Les deux frères débarquèrent en Algérie en 1512, appelés par l'émir berbère de Béjaia pour l'aider à chasser les Espagnols.

³⁶ Abou el Ala' El Maari (973-1057) était un poète arabe développant une vision pessimiste du monde. Son ouvrage le plus connu, *Risalat el ghofran (l'Épître du pardon)* est traduit dans plusieurs langues.

possibilité de conflit ne semble pas crédible dans des sociétés arabes qui n'ont jamais cessé de connaître depuis Othmane, un des compagnons du prophète de l'islam, les malheurs de la division et de la course pour le pouvoir. Le conflit était bel et bien au milieu de toute l'expérience historique arabe. Zaki Touleimat va plus loin dans sa reproduction de certains clichés et stéréotypes de bon nombre d'ethnologues et d'anthropologues européens en décrétant, sans aucun examen critique sérieux, que les Arabes, condamnés à développer des images simplistes, sont incapables de mettre en forme et de décrypter des réalités complexes. Ce regard, amplifié par des voix moyen-orientales, s'expliquerait par la fascination pour l'Europe, et plus particulièrement pour la France, qui façonne, depuis la fameuse campagne de Napoléon, le discours culturel. Le francophonisme idéologique caractérise la scène nationale de pays comme l'Égypte et le Liban et parcourt toute la représentation culturelle. Il n'est donc pas surprenant de lire les affirmations péremptoires d'un Ahmed Amin, d'un Zaki Touleimat ou d'un Tewfik el Hakim, qui ne daignent pas interroger le fonctionnement de la représentation européenne ni les formes artistiques locales. Ils retirent, sans aucune investigation rigoureuse, toute valeur artistique à des formes autochtones considérées comme primitives. La superficialité du discours développé par ces hommes est sérieusement piégée par des « évidences » entretenues par la relation qu'ils ont tissée avec la culture française, considérée comme un modèle tutélaire.

Même la fameuse notion de conflit devrait être sérieusement revisitée pour ne pas exclusivement la limiter, dans le cas de la scène arabe, à l'absence d'une relation antagonique avec Dieu, chose qui, d'ailleurs, altère le débat. Des conflits d'ordre social, politique, économique et idéologique caractérisent la scène arabe, d'où le traitement de ces luttes dans le discours des conteurs et du *khayal eddal*, comme d'ailleurs dans le drame égyptien. Ne faudrait-il pas interroger la représentation dramatique européenne pour se convaincre des transformations et des évolutions opérées dans la mise en forme des conflits et des intrigues dans cette zone géographique, lieu essentiel de la présence chrétienne ? L'image ne semble pas être, outre mesure, rejetée explicitement par les autorités religieuses en islam.

Le théâtre dans les pays arabes est traversé par la présence de drames rituels engendrant ainsi une forme de type syncrétique. La question des mythes et des manifestations

rituelles est primordiale pour redéfinir les jeux théâtraux, souvent prisonniers des traces obsédantes de la culture autochtone et du primat de l'appareil théâtral. Ainsi serions-nous appelé à définir les drames rituels et à cerner la place qu'ils occupent dans l'économie générale de la représentation.

3-Les drames rituels et les différentes formes littéraires

a- Les drames rituels

Le mot « théâtre » suggère dans son étymologie l'idée de spectacle, de vision. Dans les différentes cultures africaines, même si les traditions reposent sur des formes orales, la notion de spectacle n'est pas absente. Les liturgies masquées, les *aissaoua*, le *khayal eddal*, le *talghoundja*, qui impliquent un aspect spectaculaire, sont-elles du théâtre ? Les fêtes des moissons, les cultes périodiques des ancêtres et des saints donnent-ils lieu à des manifestations qui relèvent du théâtre ? Ce sont des interrogations essentielles nous permettant peut-être de mieux saisir la différence entre le théâtre et les formes culturelles africaines et arabes. L'adoption du théâtre n'exclurait pas la présence de résidus et de stigmates des structures autochtones qui travailleraient considérablement la représentation se caractérisant par une certaine singularité.

Annoncer le plan suivi avec une phrase du style : Il s'agira à présent de passer en revue les différentes formes culturelles existant dans les pays arabes afin de voir ce qui, en elles, relève du théâtre

En Afrique noire comme dans les pays arabes, le quotidien est peuplé de manifestations rituelles et liturgiques. Plusieurs chercheurs tentent d'interroger les formes « traditionnelles » et d'analyser les règles et le fonctionnement des phénomènes rituels. Le sociologue malien Bakary Traoré écrit ceci dans son ouvrage consacré au théâtre négro-africain :

Si l'on considère comme trouvant principalement matière dans le folklore, c'est-à-dire dans un ensemble de mythes, de légendes, de traditions, de contes, il existe un théâtre spécifiquement africain, remontant aussi loin que les civilisations africaines³⁷.

³⁷ Bakary Traoré, *le Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence africaine, 1958, p. 17.

La grande partie des manifestations rituelles et mythologiques procèdent de certaines formes de théâtralisation. Les croyances, les fêtes et les cérémonies consacrant la présence de l'homme au monde sont manifestées au moyen de rites cycliques. Les occasions de ces manifestations sont nombreuses et sont liées au culte des ancêtres, aux fêtes accompagnant des naissances. Il existait, dans certaines sociétés africaines et arabes où la vie collective l'emportait sur la vie individuelle, des formes dramatiques (scènes publiques de récitation, conteur, *khayal eddal*, le mime, scènes de village, *aissaoua*, *garagouz*, imitateur...) apparaissant essentiellement dans les rites collectifs. Les grands événements de la vie sont ainsi diversement ritualisés.

Les marionnettes, les jeux des conteurs (*gouwal*, *hakawati*, *mourchid*, *errawi*...) comme les rites de possession donnaient lieu à des spectacles de divertissement qui accompagnaient des représentations mythiques et légendaires. Les récitations constituaient un élément essentiel de la vie sociale. De nombreuses formes populaires contenaient donc un certain nombre d'éléments dramatiques. Une petite visite dans l'Égypte ancienne nous permettrait de découvrir des représentations artistiques particulières qui ressemblaient sensiblement à certains spectacles grecs, mais le primat idéologique fondé sur une culture européocentriste chauvine marquait une préférence trop subjective pour des jeux européens et mettait en avant les codes esthétiques de l'Occident judéo-chrétien. À ce niveau, la laïcité dont se vantent souvent les Européens emprunte des voies trop clandestines et trop peu transparentes, c'est-à-dire marquées par la marginalisation de toutes les formes non « occidentales ». Ainsi, la Grèce se muait, malgré elle en une sorte d'étendard du fameux discours judéo-chrétien. L'européocentrisme caractérise toutes les pratiques artistiques et participe de l'exclusion des autres espaces culturels. Jean Duvignaud a bien perçu ce phénomène, lui qui écrit :

L'invention de la Grèce par les intellectuels européens rappelait les démarches de l'anthropologie : fasciné par la différence, l'homme qui pense ou qui ne trouve pas dans sa propre existence la complétude projette ses rêveries et ses nostalgies sur une réalité qui lui apparaît comme différente mais dont tout son effort est de l'intégrer. La notion d'héritage est confuse³⁸.

³⁸ Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1965, p.43.

Ce phénomène d'exclusion caractérise toutes les manifestations culturelles des sociétés anciennement colonisées qui possèdent, comme nous l'avons déjà souligné, leurs propres formes dont nous nous proposons de faire le tour en présentant différentes représentations rituelles qui traversent certains territoires arabes.

La légende d'Isis et d'Osiris

L'Égypte connut une forme dramatique puisant son essence et son origine dans une sorte d'agora religieuse. Le spectacle se voulait libération et légitimation de l'État pharaonique, qui avait besoin d'un espace de justification et d'expression de sa puissance et qui devait imposer le respect par sa « divinisation » et sa force surnaturelle. Ces constructions symboliques engendraient, au niveau de la cité, des mouvements d'approbation et de fidélité à un État perçu comme abstrait, intouchable et inaccessible. Les « pièces » jouées par des acteurs participaient donc d'un projet étatique précis et contribuaient à donner à voir une image positive des gouvernants. Ceux-ci prenaient totalement en charge la représentation et protégeaient cette forme dramatique religieuse. Une des salles du lieu du culte était exclusivement réservée à ce type de représentations. Les textes traitaient surtout de la légende d'Isis et d'Osiris et de la naissance du dieu Hour, et représentaient sur scène le triomphe du bien sur le mal et la victoire des dieux incarnant la bonté sur ceux représentant l'hypocrisie et la méchanceté. D'ailleurs, Hérodote relève ces ressemblances dans ses récits de voyage³⁹. On ne peut qu'être surpris par les multiples éléments communs se retrouvant dans des textes comme la légende d'Œdipe et le récit d'Akhnatoune (Akhenaton) l'Égyptien. Les pièces en vers, souvent chantées, et s'articulant autour de deux types de drames : religieux et profane, étaient présentées à l'occasion d'événements particuliers et permettaient aux gouvernants de développer leur propre discours idéologique aux habitants de la cité. Le roi veillait à ce que les différents types de représentation dominants engendrent une sorte d'harmonie et de cohésion sociale. Ainsi, la représentation artistique est instrumentée par les tenants du pouvoir, qui y trouvent un espace privilégié de propagande. Les pièces jouées contribuent à la mise en œuvre d'un processus de sacralisation des élites régnantes et participent de

³⁹ Hérodote (484 ou 482-420 av. J.-C.) est considéré par Cicéron comme « le père de l'Histoire ». Cet historien grec est surtout connu pour ses récits de voyage, qui en font un grand géographe. Il est l'auteur d'œuvres telles qu'*Histoires* ou *Enquête*. Immanuel Velikovski a consacré un livre aux liens entre les deux personnages : Œdipe et Akhenaton, Paris, Robert Lafont, 1999.

l'embrigadement actif de la foule, qui est appelée, comme chez les Grecs, à se déplacer dans les espaces de représentation. Trois types dramatiques caractérisaient cette forme artistique, qui constituait un véritable phénomène social et qui marquait le quotidien :

- 1) « Pièces » d'El Ahram : celles-ci étaient présentées deux fois par jour (4000 ans avant J.-C.) ;
- 2) Pièces jouées à l'occasion de l'anniversaire et du couronnement du roi (3100 ans avant J.-C.) .
- 3) « Pièces » spleen ou de la souffrance : la particularité de ce type de texte résidait dans une sorte de volonté de réincarnation éternelle de l'âme. L'individu était mis dans une situation de quête d'une éternité à assumer dans la douleur (2500 ans avant J.-C.). Une série d'oppositions articulaient ces représentations : mort/vie, bien/mal, être/néant... On peut citer le cas des drames d'*Epidus* et d'*Osiris*.

La « littérature » dialogique existait depuis plus d'une quarantaine de siècles dans l'Égypte ancienne et utilisait de nombreux éléments de théâtralité, tels qu'ils sont connus dans les conditions actuelles. Le lieu de représentation comportait un dispositif spécifique : une scène où jouaient les acteurs, le parterre ou le « poulailler », des loges...

Le *khayal eddal* ou le « théâtre » d'ombres

Les différentes expériences rituelles algériennes et maghrébines, notamment le garagouz, trouvent des manifestations similaires dans d'autres pays arabes. L'Égypte connut une forme dramatique qui mettait en scène les travers et les vices de la société : le *khayal eddal*, appelé communément en Europe « théâtre d'ombres » et que nous intitulons « images d'ombres ». Ce genre fut surtout conservé et choyé grâce à trois textes d'un médecin et poète du XIII^e siècle, Mohamed Jamal Eddine Ibn Daniyal, qui installait sur scène divers personnages puisés essentiellement dans la vie quotidienne : un charmeur de serpents, un dompteur de lions, un médecin nain, un charlatan, l'entremetteuse Oum Rachid, l'écrivain public, un oculiste, deux hypocrites, Gharib et Ajib, un vendeur de plantes médicinales, deux acrobates, un sorcier, un garçon débile... Dans les trois « pièces » gardées jusqu'à présent – à savoir : *Taif el khayal (l'Esprit de l'ombre)*, *Gharib et Ajib et Gharib (l'Étonnant et l'étrange)* et *El moutayyam (l'Amoureux)* – pullulent de très nombreux personnages qui représentent différents groupes de la société. Jeux de mots, quiproquos, expressions vulgaires et obscénités donnent un

caractère comique aux représentations qui décrivent, de manière extraordinaire, la vie du marché et donnent à voir les diverses facettes de la société égyptienne du XIII^e siècle. Jacob M. Landau parle ainsi de ce genre :

Ces trois pièces sont des plus intéressantes : elles constituent un vaste ensemble dramatique en arabe, antérieur au dix-septième siècle, et le seul qui nous soit parvenu. Mais leur importance vient de leur peinture de la société égyptienne d'il y a sept siècles. Les personnages sont si vivants qu'il nous semble que nous pourrions bien les rencontrer dans les vieilles rues du Caire. Ibn Daniyâl est bien sûr remarquable lorsqu'il décrit les différents types de médecins, ses collègues ; mais il fait merveille également quand il dépeint tous les artisans, respectables ou non⁴⁰.

Ces « pièces » décrivent, avec force détails, les couches populaires et portent un regard sévère et comique sur le marché, lieu de rencontre de plusieurs métiers et des habitants de la cité. Le recours au souk comme espace d'investigation et de représentation permet à l'auteur de brosser une description kaléidoscopique de la société égyptienne. Le choix des noms (Gharib ou étranger, Ajib ou étrange) participe de la dimension comique des textes et apporte de nombreuses informations sur les objectifs d'Ibn Daniyal. Le *khayal eddal* ou théâtre d'ombres, bien avant Ibn Daniyal, connut des moments forts. Salah Eddine el Ayoubi⁴¹ appréciait énormément ce type de spectacle, et le roi turc, Sélim 1^{er}, invita une troupe égyptienne à se produire à Istanbul. Cependant, comme nous l'avons mentionné précédemment, un peu plus d'un siècle auparavant, en 1451, le sultan Hoqmoq fit brûler toutes les marionnettes des images d'ombres en se cachant derrière le fallacieux prétexte de l'interdiction de ce jeu par l'islam. En vérité, ce roi avait agi ainsi en raison de la liberté que prenaient les marionnettistes dans le traitement des questions sociales et de leur audace, qui les poussait parfois à critiquer le pouvoir. Plus tard, le *khayal eddal* fut de nouveau interdit durant la présence des troupes de Napoléon en Égypte parce qu'il osait donner une image négative des soldats.

Trois textes, qui devaient être joués durant trois nuits successives, sont toujours conservés au Caire et témoignent de la force dramatique de cette forme, qui avait pour objectif

⁴⁰ Jacob M. Landau, *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1965, p. 31.

⁴¹ Salah Eddine El Ayoubi ou Saladin (1138, Tikrit-1193, Damas), est le principal adversaire des Francs et l'artisan de la reprise de Jérusalem par les musulmans en 1187.

essentiel de faire rire le public. *Le khayal eddal* permet de mettre en scène des situations difficiles et d'inaugurer un autre style de jeu représenté par les fabliaux.

Les fabliaux

Si le « théâtre d'ombres » marqua en quelque sorte l'imaginaire arabe, une autre forme dramatique, qui s'apparentait sensiblement à la *commedia dell'arte*, s'était également imposée avant le dix-neuvième siècle : il s'agit des fabliaux ou des scènes comiques. Masques, bastonnades, quiproquos, jeux de mots et de situations constituaient les éléments essentiels autour desquels s'articulait la représentation et qui donnaient à la « pièce » une indéniable dimension satirique. Les personnages de ces fabliaux souvent improvisés ressemblaient étrangement à ceux qu'on rencontre dans la *commedia dell'arte*. Ainsi, Hussein, le serviteur, est en quelque sorte analogue à Arlequin ; sa femme porte les mêmes traits que Colombine ; le grec idiot possède les mêmes caractéristiques que Scaramouche ; le riche marchand connaît les mésaventures de Pantalon, etc. On y rencontre également le docteur et l'officier. Dans les scènes comiques égyptiennes, on trouve, en revanche, de nouveaux personnages, comme le cadî véreux, le voleur, le vizir, l'avare, le garçon débile...

Ces fabliaux présentent des caractéristiques communes : le discours moral parcourt ces récits, qui donnent à voir des héros triomphant constamment à la fin, et des riches malfaisants alors que les pauvres sont investis d'une charge positive. Ainsi est reproduit le conflit entre le Bien et le Mal. Dans ce type de représentation, des hommes interprétaient les rôles féminins. On recourait au chant et à la musique, et les acteurs entretenaient une relation directe avec les spectateurs qui, souvent, participaient à la représentation, intervenaient au milieu de la « pièce », arrêtaient les acteurs et dialoguaient avec eux. L'improvisation tenait une place importante dans le jeu – d'ailleurs, il n'y avait pas de texte écrit, mais un canevas qui fournissait les axes essentiels de la pièce et les indications nécessaires à la représentation. Les thèmes traités dans les pièces de *khayal eddal* et les scènes comiques vont constituer, après l'adoption du théâtre de type européen, les sujets-clés de l'art scénique dans les pays arabes. La musique et le chant investirent également la représentation dramatique arabe : on ne pouvait s'en détacher, au risque de perdre le public. Les rares personnes qui cherchèrent à

monter des pièces sans chant connurent d'ailleurs des échecs retentissants et furent obligées d'assimiler la leçon, comme nous le verrons plus loin.

Les conteurs

On ne peut parler de l'expérience dramatique arabe sans évoquer ces conteurs qui voyageaient, de marché en place publique, pour raconter des histoires et des aventures héroïques. Ces « troubadours » narraient souvent l'épopée d'Antar Ibn Cheddar, fils d'un prince arabe de la tribu Abs et d'une mère noire, essentiellement connu comme poète et comme guerrier et pour avoir, après de nombreuses péripéties, épousé sa cousine Abla. En Égypte, on racontait surtout l'histoire rocambolesque du roi mamelouk du XIII^e siècle, Eddaher Bibros, réputé pour sa cruauté mais bénéficiant paradoxalement d'une grande popularité due à sa victoire contre les Moghols et aux nombreuses légendes tissées autour de sa prétendue invincibilité. Il existe encore des milliers de pages qu'on appelle *eddahiriata*. Ces scènes interprétées par un certain Mahieddine, de facture comique, sont racontées par des *hakawati* qu'on appelait des horaciens. Ibn Khaldoun brosse de longs tableaux de ces *rawis* qui portent l'histoire et témoignent des réalités politiques et sociales du moment. Ibn Tofail, à travers l'expérience de Hay Ibn Yaqhdhan, retrace l'évolution d'une époque. Les *qussas* (conteurs) de l'ère Omeyyades (661-750) parlaient, dans des espaces publics, des affaires de la cité et engageaient un dialogue infini avec les spectateurs, qui se transformaient en acteurs et en citoyens à part entière. On improvisait sans cesse et on construisait les contes en fonction de l'auditoire, qui recherchait souvent des fins heureuses. Le *hakawati*, le *qussas*, le *mouqallid*, le *mounchid*, le *gouwal*, le *meddah* ou le *rawi* se déplaçaient dans des lieux publics pour raconter des histoires à des spectateurs qui assistaient à ce type de représentation pour apprendre et pour s'amuser. Un genre comme le *bsat* (tapis) au Maroc, apparu au XVII^e siècle, donnait à voir de nombreux jeux interprétés par des « comédiens » accompagnés de musique.

Les mélopées dialoguées du *kalam malhoun* – dans lesquelles un poète raconte, avec gestes à l'appui, des aventures burlesques, et se voit relancé par les spectateurs à chaque fois qu'il interrompt son récit – existent encore dans les pays du Maghreb et du Moyen-Orient. Dans certaines villes d'Algérie et de Tunisie, deux conteurs, aveugles et âgés

d'une soixantaine d'années, munis chacun d'un *bendir* et d'un *r'bab* (sorte de violon composé de deux fils de fer), racontent sur une place publique la vie du prophète et de ses compagnons. Ils miment les personnages qu'ils évoquent et, entourés des spectateurs, ils utilisent un bâton pour délimiter l'espace. Dans le Sud Algérien, bien avant la colonisation, des groupes de trois ou quatre personnes jouent de petits sketches, reproduisent des faits vécus par leur entourage et portent des jugements sur les questions de la cité. En Kabylie, les *indiazen*, troubadours kabyles, disent des poèmes mimés. Le *bou-ghanim* ou l'homme au roseau, joue et discute avec les *arreddad*, sortes de compagnons. Mohamed Aziza évoque dans son ouvrage, *le Théâtre et l'islam*, une forme dramatique qui existe en Tunisie : *Nbitet el ballout ou veillée du mensonge et la mère Balâza*. Dans le premier sketch, on montre un sultan sur le trône tenant une tomate. Des gens se prosternent à ses pieds. Sa femme Zouleikha (un homme travesti) lui fait croire qu'elle l'aime mais elle le trahit avec le poète Abou Nouwas. Le second sujet porte sur une entremetteuse, sage-femme de son état. Ce type de « jeu » use d'un style satirique et emploie un ton ironique, ridiculisant les puissants.

Le spectacle « traditionnel » accompagne l'activité quotidienne et fait appel à une foule, à un public qui pavoise, illumine le lieu de la représentation. Si plusieurs manifestations sont organisées à l'occasion de commémorations ou d'événements exceptionnels, il en existe d'autres qui sont préparées durant l'année par des amateurs ou parfois des professionnels. À l'occasion des fêtes patronales des saints, une fois la cérémonie terminée, une troupe improvise des saynètes satiriques et amusantes traitant de sujets quotidiens et recourant à des personnages ordinaires : le cadî ignare, le nègre ou le campagnard naïf découvrant la ville, le naïf, le marchand, le bègue, l'idiot, l'ivrogne... Ce sont des personnages qu'on retrouvera par la suite dans les pièces de Bachetarzi, de Qabbani, de Rihani ou de Hijazi.

Toutes ces manifestations qui investissent la cité font souvent appel à la collectivité : les spectateurs sont en même temps acteurs ; ils jouent leur propre vie dans un espace réduit. Ils reproduisent leurs désirs, leurs fantasmes et leurs angoisses. L'événement rituel est attendu, célébré avec éclat, et la fête se termine toujours par l'organisation de sketches et de jeux. Le conteur qui caractérise le vécu arabe retrouve sa place dans l'expérience théâtrale.

Ce qui est fondamental dans toutes les manifestations que nous venons d'énumérer, c'est la présence d'un élément dramatique primordial : la mimésis, qui se trouve être à la base de tout le théâtre grec. Dans les *r'bab* ou les fablediaux, on imite des personnages réels et des situations vécues. Le conteur (*rawi*, *hakawati*, *gouwal* ou *meddah*) reproduit des événements qui se sont déroulés dans son village ou dans sa tribu tout en leur donnant parfois une lecture personnelle, faite de grossissement et d'exagération : « Tout artiste, écrit Nietzsche, est un "imitateur", qu'il soit artiste apollonien du rêve ou l'artiste dionysiaque de l'ivresse, ou même comme dans la tragédie grecque, l'artiste du rêve et de l'ivresse⁴². » Les drames rituels participent d'une théâtralité, d'un spectacle total, où danses, trances et musiques se rencontrent et donnent naissance à une autre vie et à un autre espace. C'est ce qu'explique Nietzsche : « Le dialogue est l'image de l'Hellène dont la nature se révèle dans la danse, l'énergie la plus grande n'est que latente et se traduit par la souplesse et l'exubérance du mouvement⁴³. »

Dans les rites et les cérémonies liturgiques, le mouvement est fondamental. L'acte dramatique obéit à une logique particulière qui fait mouvoir les corps et engendre un langage physiquement violent et une parole tout à fait cruelle. La gestuelle est marquée par la force de la parole et la puissance des sentiments. Le temps et l'espace perdent tout repère et se fondent dans une unité mythique qui donne à la représentation une sorte d'éternité et d'illusion de continuité. Le « jeu » ne se conjugue ni au passé ni au futur. L'acteur est tout simplement là, obsessionnellement présent et dépourvu de pesanteurs historiques. Il s'exprime ici et maintenant, fait appel à toutes ses qualités physiques et exprime ainsi toute la puissance de ses émotions. Cette pulsion cathartique le libère de toute possibilité d'associer sens et parole, geste et utilité ou efficacité pratique. L'acte de jouer est lui-même un espace de libération. Le drame mobilisait ainsi les énergies vitales de l'individu et engendrait une surexcitation de tous les sens, comme une autre forme artistique maghrébine, les *aissaouas*, dont un certains éléments dramatiques avaient été repris par Antonin Artaud.

Les *aissaouas*

⁴² Nietzsche, *la Naissance de la tragédie*, p. 27.

⁴³ *Ibid.*, p. 65.

Dans son ouvrage très documenté, *le Culte des saints dans l'islam maghrébin*, Émile Dermengheim décrit quelques manifestations rituelles contenant plusieurs éléments de théâtralité. Ces formes dont certaines sont très anciennes, décrites par Ibn khaldoun dans son ouvrage, *Voyage d'occident et d'orient*⁴⁴, ressemblent à celles déjà citées par Antonin Artaud dans *le Théâtre et son double*. Les *aissaouas*, par exemple, observent des règles et respectent des normes précises. Ils s'adonnent à une sorte de cure douloureuse :

Voici un danseur qui s'agite dans une simple gandoura les mains croisées derrière le dos. [...] Tout d'un coup, il sort des rangs, se jette sur un jeune homme de l'assistance et veut le mordre au mollet. On le retient à temps et le jeune homme, quitte pour la peur, gravit en hâte le talus. Alors, l'homme se met à genoux, les mains toujours dans le dos, et la bouche au sol, veut manger une pierre. Son surveillant l'empêche encore une fois de faire un malheur. D'autres « frères » d'ailleurs, font une haie entre les énergumènes, les enthousiastes au sens grec du mot, et la foule et assument non sans fatigue le service d'ordre⁴⁵.

Quelques *khouan* (frères) se transforment en chacals, en chameaux ou en chiens et miment les attitudes des animaux. Ensuite, ils se mettent à danser en se tenant par les mains et en prononçant des paroles ponctuées par un refrain invoquant le saint Sidi Aissa. Toute cette séance est accompagnée par des *bendirs* et des *t'bals*, une sorte de tambourin. Un conteur ou un coryphée dirige le jeu dans un espace réduit (une petite salle de *zaouia*, un local, lieu de rencontre des *khouan*

Les acteurs dépensent une extraordinaire énergie et expriment, de manière violente et passionnée, leur désir de se libérer de leur propre corps et de mettre en branle l'inévitable unité entre le corps et l'esprit. Il s'agit d'une sorte de confrontation physique et d'une manière d'extérioriser leurs sentiments et d'exposer la cruauté des choses et des réalités qu'ils présentent à des spectateurs, témoins de cette violence physique et également acteurs. D'ailleurs, on ne peut parler de spectateurs, puisque tout le monde est emporté par le jeu et obéit à une sorte de relation cathartique qui investit toute la représentation. Le jeu est, ici, synonyme d'affrontement réel avec des forces surnaturelles, qui menacent la nécessaire unité et la cohésion de la communauté. Corps et âme fusionnent et organisent une autre cohérence, un nouvel espace qui détermine et engendre une sorte de

⁴⁴ Ibn khaldoun, *Le voyage d'occident et d'orient*, Paris, Sindbad-Actes sud, 1995

⁴⁵ Émile Dermengheim, *le Culte des saints dans l'Islam maghrébin*, Paris, Gallimard, 1954, p.111

destinée épique et éternelle. Le temps éclate et le lieu devient mythique. Ainsi, les acteurs abandonnent leur propre moi, égarent leurs certitudes et leurs vérités pour plonger corps et âme dans un monde homogène, cohérent et cruel. Tout devient stable. L'homme redécouvre un autre être libéré des atrocités et des contingences du réel. Il va à la redécouverte et à la connaissance de soi. Il ne sent plus rien, il fait un avec le monde. Cette fusion avec les éléments naturels lui fournit les moyens de se libérer des contraintes sociales et d'oublier son propre corps voué à une sorte de « disparition » rituelle. Il se donne en spectacle à lui-même et aux autres. C'est la signification du cérémonial de la fête, que Jean Duvignaud décrit en ces termes :

La fête suppose que la société elle-même ou du moins, la communauté plus étroite, se donne à elle-même spectacle d'elle-même sans isoler un de ses membres pour le détruire. Elle ne divise point le groupe mais provoque un dynamisme interne et un mouvement d'innovation qui échappent l'un et l'autre au langage ou qui ne prennent qu'accidentellement le chemin ou le détour du langage. La substance collective s'anime et ne forme plus qu'un seul tout qui se représente lui-même, se théâtralise lui-même sans avoir besoin de trouver pour cela le chemin du supplice⁴⁶.

Ainsi, les *aissaouas*, comme d'autres formes dramatiques arabes, renferment certains éléments de théâtralité, sans qu'on puisse leur appliquer, de manière violente, les critères et les normes du théâtre de type européen. La parole prend le dessus sur le mot et se manifeste par l'articulation d'onomatopées et de sons incessants. Certaines fêtes, comme celle de Sidi Mansour en grande Kabylie (Algérie), nous font penser aux dionysies grecques : des garçons déguisés, travestis, des mouchoirs à bout de bras, dansent et miment des personnages humains et des situations diverses (scènes de chasse au chacal...). Ce spectacle s'articule autour de l'**Ouchen**, héros des contes représenté par un jeune homme masqué d'une peau. On retrouve la même réalité dans le *r'bab* de Beni Farah et de Ouargla, toujours en Algérie. Émile Dermengheim évoque également plusieurs manifestations à caractère dramatique. À l'occasion des pèlerinages, on y joue des sketches burlesques représentant des scènes de ménage ; on y expose des tableaux satiriques et on y présente des personnages de **cadis** véreux, de paysans roulés par des hommes d'affaires juifs, des personnages qui caractérisent le théâtre d'ombres.

⁴⁶ Jean Duvignaud, *Sociologie...*, Op.Cit, p. P.42.

Nous pouvons citer plusieurs autres formes dramatiques existant dans les sociétés arabes, dont la plupart ont disparu (le gouwal, le meddah, le bsat, le hakawati...). L'introduction du théâtre de type européen a fini par les éclipser ou les marginaliser. Mais restent les traces des textes littéraires qui portent la mémoire artistique arabe : *Les Mille et Une Nuits*, les *maqamate*, *le Livre des avars d'El Jahiz*, *Hay ibn yaqdhan de Ibn Tofail* ou *kalila wa dimna*.

b. Les formes littéraires

La fête et les cérémonies rituelles traversent, certes, la représentation arabe, mais la littérature écrite ou savante fournit une extraordinaire dimension formelle qui associe le merveilleux, le fantastique et le réalisme et donne à voir les contours des sociétés arabes. Ainsi, des textes comme *le Livre des avars d'El Jahiz (776-869)*, *Hay ibn yaqdhan de Ibn Tofail (1100-1185)*, *les Mille et Une Nuits* et les *maqamate (séances)* permettent de cerner l'espace arabe et de fournir une certaine idée de la qualité et de la force de cette littérature qui reste emblématique, même si certains lecteurs, arabes de surcroît, fascinés et marqués par la conventionnelle et traditionnelle classification des genres, la réduisent à des sortes d'esquisses imparfaites et d'expériences incomplètes. Ce regard péjoratif et dépréciatif est dicté par des considérations extra-littéraires et anhistoriques. Ces textes nous intéressent surtout en raison de la présence de ressorts dramatiques indéniables, de l'intérêt accordé aux dialogues, de la complexité des intrigues et de la « convocation » latente d'une relation privilégiée avec le lecteur. Les contes et les *maqamate* construisent leur récit autour d'une possible participation de ceux à qui le texte est destiné. Cette notion de participation est l'élément autour duquel est bâtie toute la représentation moderne. Articulant son récit autour de deux ou trois personnages centraux, le conte ou la séance est le lieu de rencontre d'une pluralité de genres, qui vont se manifester à travers le fonctionnement de chaque rôle ou de chaque situation et qui déterminent le discours littéraire.

a) **Les *maqamate* ou séances**

Les *maqamate*, ou séances d'El Hamadhani (969-1007) et d'El Hariri (1054-1122), les auteurs les plus connus de ce genre, sont de courts récits, en prose rimée, présentant des

insertions poétiques. Elles comportent de nombreux éléments dramatiques, qui nous font penser, à certains moments, à la représentation théâtrale européenne. Dialogues, intrigues, indications spatiales, conteurs investissent l'univers de ces récits, qui se caractérisent par un ton didactique et un comique extraordinaire. La séance n'est pas uniquement un conte, mais un récit qui met en scène de nombreuses situations et qui aborde des sujets précis, tout en brossant des portraits minutieux de types sociaux. La représentation est prise en charge par les mêmes personnages, avec comme élément catalyseur les conteurs-narrateurs, des personnages récurrents, Issa Ibn Hicham (chez El Hamadhani et El Hart Ibn Hammam El Basri (chez El Hariri). Chaque séance fonctionne comme un tableau relativement autonome comportant deux parties pas tout à fait semblables. La première phase est marquée par la présence d'un socle narratif pris en charge par les « conteurs », Issa Ibn Hicham et El Hart Ibn Hammam El Basri. Ces derniers ne sont pas uniquement des narrateurs, mais participent à l'action. La deuxième période est marquée par la présence d'un dialogue qui met en situation deux ordres, deux réalités opposées. C'est d'ailleurs autour de cette opposition que se construit le récit, qui donne à voir deux protagonistes s'excluant l'un l'autre et portant deux expériences thématiques différentes. La *maqama* qui donne son nom aux *maqamate* est à l'origine d'une assemblée, une situation s'articulant autour du discours d'Aboul'Fath un personnage central, un grand voyageur, tenu dans les arcanes d'un espace clos (un salon) ou sur les travées d'un univers ouvert (la place publique). Ici et là, les situations, le langage et le public sont différents. Ce qui frappe également dans ces textes, c'est le comique et la présentation des personnages, qui se caractérisent par une attachante unité. Ce sont aussi les retournements de situation qui font que les moments graves – comme les enterrements, par exemple – se transforment en réjouissances et en assemblées joyeuses. Hamadhani et El Hariri⁴⁷ distribuent la parole à leurs personnages en fonction de leur statut social et des conditions d'énonciation de ce discours. Les auteurs se cachent

⁴⁷ Badi'Ezzamane El Hamadhani (968-1008), voyageur, poète et épistolier en prose rimée, était surtout connu pour ses *maqamate* qui avoisineraient le nombre de 400, dont uniquement 52 nous seraient parvenues.

Quant à Abou Mohammed Al Qacem Ibn Ali El Hariri (1054-1122), originaire de Bassorah, en Irak, il compose une cinquantaine de séances mettant en scène deux personnages : le narrateur El Harith et Abou Zeid, le héros, aventurier et vagabond, dont les portraits constituent une sorte de description extraordinaire des sociétés arabes médiévales. Ces *maqamate* ont été illustrés par le grand spécialiste de l'enluminure, El Wassiti en 1237 dans 99 miniatures représentant la période abbasside.

derrière leurs personnages et se limitent souvent à donner à voir des réalités vécues. Abdelfatah Kilito explique ainsi la composition des *maqamate* :

La composition des séances est à mi-chemin entre l'écrit et l'oral. Hamadhâni dicte des textes qui sont confiés au papier. [...] Outre les redites que l'on remarque parfois dans les séances, l'improvisation explique la constance du schéma narratif. La répétition de ce schéma ne doit pas être imputée à on ne sait quel manque d'originalité, mais aux conditions mêmes dans lesquelles s'est élaborée l'œuvre de Hamadhâni. Adjuvant de la mémoire, il fournit également le cadre où s'insère chaque fois une matière nouvelle⁴⁸.

La poésie est le lieu de description d'une action et de ponctuation du mouvement dramatique ; elle synthétise l'expérience thématique et sociale du protagoniste central. Deux personnages marquent l'itinéraire de ces deux textes : il s'agit d'Abul'Fath el Askandari (hamadhani), qui produit le langage d'un certain nombre de locuteurs (mimésis ?) et d'Abou Zeid, qui n'arrête pas de remettre en question les normes établies, de transgresser les lois et de sortir des sentiers battus. Le bouffon a le droit de tout renverser et de tout faire exploser ; c'est d'ailleurs une de ses fonctions.

Chez El Jahiz, également, dans *le Livre des avarès*, le conflit oppose deux univers, deux ordres différents. Chaque représentant de ces deux groupes développe un discours précis, porte les prémices d'une expérience inachevée et tente d'exclure définitivement l'autre. Les *maqamate* d'Ibn Hafs Omar, d'Ibn El Khattib ou les *manamate* (rêveries) d'Ibn Mahraz el Ouahrani (XII^e siècle) reproduisent le même schéma narratif.

La lecture de ces textes donne ainsi à voir des situations et des ressorts dramatiques qu'on retrouve dans le théâtre de type européen. D'ailleurs, l'idée d'intrigue serait tirée du fameux livre d'El Jahiz, *le Livre des animaux*, adapté d'Aristote, qui aurait inspiré le chef d'œuvre de l'ancien théâtre français, *la Farce de maître Pathelin*. Les *maqamate* constituent une série littéraire caractérisée par la présence de contes enchâssés comme d'ailleurs dans *Les Mille et Une Nuits* que nous allons présenter.

b) *les Mille et Une Nuits*

⁴⁸ Abdelfatah Kilito, *les Séances, récits et codes culturels chez Hamadhani et el Hariri*, Paris, Sindbad, 1983.

Les Mille et Une Nuits sont des contes anonymes en arabe, mais d'origines persane et indienne, qui furent fixés par l'écrit au XIII^{ème} siècle, après avoir été transmis de bouche à oreille. Le titre originel en persan, *hazâr hafsân*, sera transformé en arabe, *Les 1001 Nuits*.

Dès les débuts de l'adoption du théâtre, les premiers auteurs s'intéressèrent sérieusement au récit-cadre des *Mille et une nuits* et mirent en scène des contes, tout en recourant parfois à des situations tirées de la littérature orale. Il faut signaler que les contes écrits des *Mille et une nuits* s'enrichirent d'une autre dimension, une fois pris en charge par les conteurs et l'imaginaire populaire. C'est le texte dramatique par excellence, qui associe dialogues, intrigues, attentes d'un dénouement, suspense et merveilleux. Les actions participent d'une dramatisation qui donne aux situations et aux personnages une dimension fantastique. Il s'agit d'une suite d'une trentaine de contes qui concourent au même objectif : faire reculer une fin imminente. Deux personnages – le couple Shahrayar-Shehrazade – articulent le récit. Le personnage féminin est condamné à repousser à l'infini un dénouement qui semble presque consommé. C'est en utilisant un subterfuge consistant à raconter des histoires enchâssées les unes dans les autres que l'échéance est différée. Ainsi, Shahrayar se trouve piégé par cette multitude de contes plaisants, narrés avec art par Shehrazade, dont l'objectif est de convaincre le roi de ne plus tuer les femmes une fois le jour levé, après avoir veillé avec elles. Ces histoires constituent, d'une certaine manière, une sorte de thérapeutique qui pourrait libérer progressivement Shahrayar de cette envie pathologique de dissimuler son mal. Les contes transgressent de nombreux codes langagiers et se fondent sur une structure circulaire, qui fait fonctionner de nombreux personnages dans un univers clos. Nous sommes en présence de plusieurs espaces et de plusieurs temps qui déplacent souvent le discours dans des instances esthétiques plurielles. Le fantastique côtoie le merveilleux et le réalisme. Par ailleurs, le langage scatologique anime le récit et lui donne un statut ordinaire.

C'est le texte dramatique par excellence, qui associe dialogues, intrigues, attentes d'un dénouement, suspense et merveilleux. Les actions participent d'une dramatisation qui donne aux situations et aux personnages une dimension fantastique. Il s'agit d'une suite d'une trentaine de contes qui concourent au même objectif : faire reculer une fin

imminente. C'est en utilisant un subterfuge consistant à raconter des histoires enchâssées les unes dans les autres que l'échéance est différée. Ainsi, Shahrayar se trouve piégé par cette multitude de contes plaisants, narrés avec art par Shehrazade, dont l'objectif est de convaincre le roi de ne plus tuer les femmes une fois le jour levé, après avoir veillé avec elles. Ces histoires constituent, d'une certaine manière, une sorte de thérapeutique qui pourrait libérer progressivement Shahrayar de cette envie pathologique de dissimuler son mal. Les contes transgressent de nombreux codes langagiers et se fondent sur une structure circulaire, qui fait fonctionner de nombreux personnages dans un univers clos. Nous sommes en présence de plusieurs espaces et de plusieurs temps qui déplacent souvent le discours dans des instances esthétiques plurielles. Le fantastique côtoie le merveilleux et le réalisme. Par ailleurs, le langage scatologique anime le récit et lui donne un statut ordinaire.

La composition de ces récits permet à l'homme de théâtre de ressortir les éléments dramatiques essentiels, de puiser l'essence thématique et de mettre en branle les différents « jeux » suggérés par la parole de Shehrazade, à la fois conteuse et actrice, metteur en scène et technicienne. Elle organise tous les ressorts dramatiques, structure les instances spatio-temporelles et met en œuvre sens et significations, lieux métaphoriques et réseaux thématiques. Nous avons affaire à plusieurs cercles concentriques faisant appel à une pluralité de genres reflétant et mirant les différents plans de signification. L'opposition entre Shehrazade, porteuse de vie, et Shahrayar, synonyme de mort, articule le macro-récit et structure les micro-récits ou contes qui se caractérisent par une autonomie relative. D'ailleurs, les adaptateurs puisèrent surtout dans ces histoires (ou nuits) la substance de leurs pièces. Le narrateur prend de la distance avec ses personnages : il reste en retrait par rapport aux situations et au discours qu'il a pourtant mis en forme. Il installe les deux personnages centraux dans l'univers de la représentation et laisse le soin à Shehrazade de distribuer la parole aux locuteurs qui investissent ses contes et qui fonctionnent comme des types sociaux. On est en présence de deux conteurs, et parfois, une pluralité de narrateurs interviennent dans le texte global. La caractéristique commune à tous ces textes réside dans la présence d'une série d'oppositions consolidant la portée dramatique et renforçant le suspense qui travaillent toute l'œuvre. Les nombreux effets de reconnaissance et de focalisation, les leitmotifs,

les différentes péripéties, les rebondissements successifs de l'action, les motifs de retardement et les profondes tensions dramatiques donnent au conte une puissance et une disposition latente à la mise en scène théâtrale.

Les Mille et Une Nuits ne furent pas les seuls récits à intéresser les hommes de théâtre, mais également des fables animalières qui abordèrent des sujets tabous à l'époque comme la critique des mœurs politiques. Ce n'est pas pour rien que de nombreux auteurs et metteurs en scène arabes et étrangers adaptèrent ces contes ou s'en inspirèrent au fil des ans. Nous pouvons citer, entre autres, le Syrien El Qabbani, les Égyptiens Tewfik El Hakim, Bakathir ou Najib Er Rihani et l'Algérien Allalou. La composition de ces récits permet à l'homme de théâtre de ressortir les éléments dramatiques essentiels, de puiser l'essence thématique et de mettre en branle les différents « jeux » suggérés par la parole de Shehrazade, à la fois conteuse et actrice, metteur en scène et technicienne. Elle organise tous les ressorts dramatiques, structure les instances spatio-temporelles et met en œuvre sens et significations, lieux métaphoriques et réseaux thématiques. Nous avons affaire à plusieurs cercles concentriques faisant appel à une pluralité de genres reflétant et mirant les différents plans de signification. L'opposition entre Shehrazade, porteuse de vie, et Shahrayar, synonyme de mort, articule le macro-récit et structure les micro-récits ou contes qui se caractérisent par une autonomie relative. D'ailleurs, les adaptateurs puisèrent surtout dans ces histoires (ou nuits) la substance de leurs pièces. Le narrateur prend de la distance avec ses personnages : il reste en retrait par rapport aux situations et au discours qu'il a pourtant mis en forme. Il installe les deux personnages centraux dans l'univers de la représentation et laisse le soin à Shehrazade de distribuer la parole aux locuteurs qui investissent ses contes et qui fonctionnent comme des types sociaux. On a affaire à deux conteurs, et parfois, une pluralité de narrateurs interviennent dans le texte global. La caractéristique commune à tous ces textes réside dans la présence d'une série d'oppositions consolidant la portée dramatique et renforçant le suspense qui travaillent toute l'œuvre. Les nombreux effets de reconnaissance et de focalisation, les leitmotifs, les différentes péripéties, les rebondissements successifs de l'action, les motifs de retardement et les profondes tensions dramatiques donnent au conte une puissance et une disposition latente à la mise en scène théâtrale.

Ce texte n'intéressa pas uniquement les hommes de théâtre arabes, mais également des européens, qui furent séduits par la dimension dramatique, les ressorts et la présence manifeste d'intrigues et de conflits qui structurent la représentation. Le personnage d'Ali Baba fut réutilisé par quelques écrivains, et même en dehors des pays arabes Guilbert Pixéricourt, avant Dumas, mit en forme en 1823 *Ali Baba ou les quarante voleurs*. Eugène Scribe, de son côté, intitula sa pièce, tout simplement, *Ali Baba* (1833). Albert Vanloo et William Busnach créèrent en 1867 un opéra intitulé *Ali Baba et les quarante voleurs*, qui inspira largement Tewfik el Hakim. Les auteurs arabes, comme les Européens, commencèrent vite à adapter les récits merveilleux et fabuleux d'Ali Baba et les quarante voleurs, de Qamar Ezzamane et Boudour, de Khalifa le pêcheur, du fameux barbier bavard, de Ma'rouf le savetier et bien d'autres, qui éveillèrent la curiosité du public et donnèrent lieu à de véritables pièces comiques. Les *Mille et une nuits* séduisaient les spectateurs et leur permettaient de faire une sorte de voyage initiatique dans le passé glorieux des arabes, oubliant le temps d'une représentation les malheurs du présent. Maroun an Naqqash fut le premier à mettre sur scène une des « nuits » de ce merveilleux texte : la 153^e. Il procéda à une sorte d'alliance entre la forme européenne, à laquelle il emprunta la structure externe (fonctionnement en actes) et le conte, qui lui fournit les éléments de l'intrigue. An Naqqash apportait un certain nombre de transformations au contexte du récit et à certaines situations dramatiques. Ce qui est particulièrement nouveau, c'est cet étrange amour que porte Abou Hassan à Da'd et cette compétition un peu spéciale entre son frère et lui pour l'appropriation de ce territoire féminin. Da'd est fait l'objet d'une sérieuse et absurde confrontation. L'auteur humanise ses personnages en les évacuant de l'univers clos du texte et en en faisant des êtres à part entière, doués de jalousie, d'amour, de regret et de grandeur d'âme. Le chant tenait une part importante dans cette pièce.

Un autre auteur syrien installé au Caire s'intéressa très particulièrement à ces contes. Il s'agit, bien entendu, d'Ahmed Abou Khalil el Qabbani, qui puisa souvent les sujets de ses pièces dans *les Mille et une nuits*. Il transposait fidèlement les situations et les actions principales du récit et reproduisait des dialogues et des expressions intégraux. Le personnage qui revenait sans cesse fut incontestablement celui d'Haroun ar Rachid qui gardait sur scène de nombreux attributs du conte. *Haroun Er Rachid, l'Émir Ghanem Ben*

Ayoub et Qawt el Qouloub (52^e nuit) et *Haroun ar Rachid avec Ans el Jalis* (45^e nuit) reprenaient les éléments principaux du conte, articulaient la représentation autour de certains personnages centraux et obéissaient à une forme en spirale. El Qabbani ne prenait pas de grandes libertés avec les textes originels, mais ne s'empêchait pas de reprendre la structure externe du théâtre européen, avec son découpage en cinq actes. Ce n'étaient pas uniquement An Naqqash et Al Qabbani qui puisèrent dans ces trésors littéraires, mais également d'autres auteurs parfois peu connus, comme Mahmoud Wacef (*Haroun er Rachid avec Qawt el Qouloub et Khalifat es Sayyad*), Amin Sidqi (*Aladin ou la lampe merveilleuse, le Barbier de Baghdad, Ali Baba, Ma'rouf le savetier...*), Mohamed Abdelqaddous (*Al hallaq al faylasouf*) et l'Algérien Allalou (*Aboul Hassan el Moughafal, le Pêcheur et le génie, El Khalifa wa essayad*), qui transforma les situations, écorcha les noms des personnages (Haroun er Rachid devint Qaroun er Rachiq) et changea les lieux.

Comme souvent, les pièces étaient une sorte d'assemblage de textes épars, sans fil d'Ariane ni discours plus ou moins organisé. Il était facile d'entreprendre un collage d'éléments ne correspondant nullement à une construction logique et à une structure narrative cohérente. Ces œuvres étaient souvent accompagnées de chants et montées parfois avec un impressionnant dispositif scénique, statique, et des costumes extraordinaires. Le succès de ce type d'adaptation était assuré. Une pièce comme *Al Layali el Milah* de Najib er Rihani tint l'affiche durant six mois, à raison de trois représentations par jour. Ainsi, le texte des *Mille et une nuits* se prête facilement à une écriture dramatique. Les intrigues, le fonctionnement des personnages, les coups de théâtre, les différents ressorts dramatiques et les effets de reconnaissance constituent des éléments déjà présents dans la représentation dite « moderne ».

Le travail d'adaptation s'enrichit, avec l'apparition de quelques noms qui allèrent retravailler ces textes et leur donner une dimension plus large. Tewfik el Hakim, Ahmed Bakathir, Alfred Faraj, Saadallah Wannous et bien d'autres dramaturges arabes d'après les années 1930 donnèrent au récit une nouvelle dimension en dépassant les limites du texte littéraire, et en l'intégrant dans une logique consistant à la mise en œuvre d'un autre

type de représentation. Rachid Bencheneb décrivait ainsi cette nouvelle relation avec *les Mille et une nuits*, apparue à partir des années 1930 :

Cependant, aux alentours de 1930, quelques hommes de théâtre conçoivent une ambition nouvelle. Ils nourrissent une vive curiosité pour toutes les manifestations de la vie et de l'âme, ainsi qu'un désir ardent d'initier les spectateurs arabes tant aux recherches de la pensée qu'aux découvertes de la science européenne. Il leur arrive aussi de s'interroger sur la condition humaine. Leurs réponses portent l'empreinte non seulement de leurs convictions philosophiques, mais de leurs opinions politiques et sociales. C'est dans cet esprit qu'ils abordent à leur tour *les Mille et une nuits*. Or, renonçant aux contes populaires auxquels leurs devanciers s'étaient si longtemps intéressés, ils s'inspirent du récit qui en forme le cadre : l'histoire du couple Shahrayâr-Shéhérazade⁴⁹.

Le récit-cadre devenait un prétexte pour aborder des thèmes sociaux, philosophiques et politiques. L'opposition Shahrayar-Shahrazade permettait la mise en forme de nouveaux rapports et l'émergence de réseaux thématiques originaux. Même si, dans *Ali Baba* (1925), qui n'était qu'une reprise de l'opéra de Vanloo et Busnach, Tewfik el Hakim restait prisonnier du texte des deux auteurs français, il démontra dans *Shéhrazade* (1933) qu'il pouvait transgresser le texte originel. En prenant comme prétexte dramatique le couple Shahrayar-Shahrazade, el Hakim s'est lancé dans une aventure dramaturgique originale qui mettait en œuvre de nouvelles trouvailles esthétiques et une approche thématique originale alimentant des débats philosophiques et humains. La pièce commence par la fin des *Mille et une nuits* : Shahrayar, inquiet, qui s'en va en quête d'une impossible vérité. Ce long voyage qui le mènera dans de lointaines contrées et qui lui fera découvrir, en quelque sorte, certains secrets de l'univers humain, lui révélera, en fin de compte, son impuissance et sa faiblesse. Sa volonté de surpasser l'homme est demeurée comme suspendue, non satisfaite. Son expérience est à la fois un échec et une réussite. Cette quête de la connaissance et la mise en condition d'une sorte de surhomme, cher à Nietzsche, le mèneront au néant et à l'échec. La chute de la pièce est révélatrice de l'inquiétude et de l'angoisse de ce héros déchu qui veut, à travers l'effacement de son expérience antérieure, lieu de connaissance et de vérité. Shahrayar perd son âme et sa

⁴⁹ Rachid Bencheneb, *Les dramaturges arabes et le récit-cadre des Mille et Une Nuits*, Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée, N° 18, 2^{ème} semestre 1974, P. 9.

liberté. Shahrazade conforte finalement cette idée de l'insaisissable et révèle ainsi la complexité du personnage.

Ahmed Bakathir, dans *Ser Shahrazade (le Secret de Shahrazade)*, qui commence avec la scène du meurtre, met en scène le couple et donne à voir une sorte de séance de psychanalyse conduite par le médecin du Sultan et Shahrazade, qui feront défiler devant le roi tout son passé et ses erreurs. Chahrayar est malade, incapable d'entretenir des relations sexuelles et extrêmement malheureuse. La découverte de ses méfaits le pousse, à la fin, à solliciter le pardon de ses victimes et à entreprendre un long voyage qui serait peut-être libérateur.

D'autres auteurs contemporains, comme Alfred Faraj, Saadallah Wannous et Khalil El Handawi, donnèrent à ces contes une dimension extraordinaire, d'autant qu'ils faisaient obéir les récits des *Mille et une nuits* à une logique dramaturgique ouverte aux courants contemporains, représentés notamment par Bertolt Brecht. *Ali Janah Ettabrizi et son valet Qoffa* d'Alfred Faraj conserve les grandes artères du récit initial, mais le place dans une structure ouverte empruntée à la pièce de Brecht, *Maître Puntila et son valet Matti*. C'est justement cet extraordinaire mariage de deux formes apparemment peu communes qui marque l'originalité du travail de Faraj. Ce dernier reprend les lignes générales du conte et les installe dans un univers dramaturgique cohérent et obéissant à une logique narrative qui ne répudie nullement les techniques du conte (forme circulaire). Ainsi, l'effet de distanciation brechtien et le dédoublement servent de manière extraordinaire la structure en spirales du conte. *Hallaq Baghdad* correspond également à ce discours, même si, dans ce texte, Alfred Faraj s'empare sérieusement des procédés narratifs et accorde à la parole un statut à part. C'est la parole qui fait fonctionner le l'intrigue et structure la représentation. Saadallah Wannous, lui aussi, recourt à l'expérience brechtienne dans sa réappropriation des contes des *Mille et une nuits*. *El Malik houa el Malik* conserve le récit initial déjà pris en charge par Maroun an Naqqash (un « citoyen » qu'Haroun er Rachid transforme en roi pendant vingt-quatre heures, ce qui corresponda à la 153^e nuit) et intègre certains procédés brechtiens (distanciation, dédoublement, fragmentation des éléments théâtraux, théâtre dans le théâtre...). *Sahra avec Abou Khalil el Qabbani*, qui est surtout une sorte de présentation de la vie de Qabbani, illustre ce

propos en faisant jouer des extraits d'une pièce de l'auteur tirée des *Mille et une nuits* (*Haroun ar Rachid avec Ghanem ben Ayyoub et Qawt el Qouloub*).

c) *Kalila wa Dimna*

Kalila wa dimna consiste en la reprise des fables animalières de Bidpai par Ibn El Muqaffa' (720-757) vers 750. Cet auteur, condamné à mort à Bagdad par le calife Mansour en 757 pour des motifs politiques et idéologiques, et connu essentiellement par ses écrits politiques et ses ouvrages sur l'éthique gouvernementale, expose, à travers des fabliaux mettant en scène en 18 chapitres deux chacals, Kalila et Dimna, les intrigues de cour tout en donnant des conseils de savoir-vivre et de comportement. Ces textes ont fondamentalement inspiré les frères Grimm et surtout Jean de la Fontaine, qui emprunta à Ibn El Muqaffa' sa structure et ses thèmes dans quelques-unes de ses fables, notamment *le Chat, la belette et le petit lapin*, ou encore *la Laitière et le pot au lait*.

Ici également, le récit s'organise autour d'une série d'oppositions et d'une multiplicité de codes esthétiques. Personnages anthropomorphes et animaux peuplent l'univers diégétique. Les réseaux thématiques tournent autour de sujets sociaux et moraux : le bien et le mal, la justice... L'auteur, qui tente, à travers ces fables, d'orienter et de conseiller les rois, met en situation des comportements humains. Le discours moralisateur traverse ce texte, qui n'hésite pas à recourir parfois au merveilleux et au fantastique. Ces contes alimentèrent la production dramatique des premiers hommes de théâtre qui employèrent certaines techniques tirées de ces fables (discours moralisateur, fin heureuse, thèmes liés aux jeux de cours...).

Djeha

C'est un personnage faussement naïf qui tourne en dérision les puissants en usant d'humour et de jeux de situations cocasses. On ne connaît pas sa véritable origine. Il est revendiqué par de nombreux pays où on raconte ses histoires, au Maghreb, au Moyen Orient, en Chine, en Turquie, en Afghanistan. Certes le nom change en fonction du pays (Djeha, mullah nasr edin, nasr eddin hodja...), mais les histoires sont similaires. Elles auraient été publiées, pour la première fois, en turc, vers la fin du XV^{ème} siècle. Ce personnage mi fou, mi sage, toujours facétieux, qui interprète différents types sociaux et évolue dans des lieux clos et ouverts (marché public, mosquée, maison, hammam...) est réadapté dans de nombreuses œuvres littéraires, cinématographiques et théâtrales. Le

réalisateur Jacques Baratier a mis en scène un film, *Goha*, avec Omar Sharif et Claudia Cardinale. De nombreux romans, des bandes dessinées et des pièces de théâtre ont été inspirés par ce personnage.

Les auteurs arabes dramatiques arabes reprirent des contes de Djeha dans leurs pièces. *Djeha* (1926) de Allalou constitua une véritable bombe et orienta définitivement le théâtre en Algérie rompant ainsi avec l'usage de l'arabe « littéraire ». Kateb Yacine articule ses pièces satiriques autour de quatre contes de Djeha (*La poudre d'intelligence*, 1959 ; *L'homme aux sandales de caoutchouc*, 1972 ; *Mohamed, prends ta valise*, 1971 ; *Le roi de l'Ouest...*). Saadallah Wannous reprend les contes et les investit d'un nouveau contenu et d'un discours marxiste..

Les histoires de Djeha autour duquel s'articule la représentation comportent des éléments de théâtralité, comme les quiproquos, les méprises, les renversements et les effets comiques.

On peut ainsi repérer de nombreuses formes dramatiques dans les contes. Ceux-ci fonctionnent de manière autonome, mais possèdent quelques traits que l'on retrouve dans le théâtre de type européen. Ces formes autochtones qui, certes, comportent des éléments de théâtralité, obéissant à une logique narrative et structurale particulière et se caractérisant par une certaine autonomie, ne peuvent cependant, selon nous, être présentées comme des œuvres théâtrales en tant que telles. Certes, les rites, expression par excellence d'une culture et de traditions populaires, referment quelques éléments de théâtralité qui donnent l'illusion qu'on est en présence d'un théâtre. Nous essaierons de voir comment fonctionnent ces éléments rituels tout en les mettant en relation avec la représentation scénique.

4-Eléments de théâtralité

Le spectacle est toujours tributaire d'une structure, d'une organisation et d'une forme précises. Il est fait pour être vu, donné à voir. Interviennent toujours des conditions de temps et de lieu, d'accessoires, de décor, d'acteurs, de spectateurs, de costumes, de masques et de musique. Le drame implique obligatoirement la présence de plusieurs éléments matériels, sans lesquels la représentation n'a pas lieu. Peut-on imaginer un théâtre sans public, une manifestation spectaculaire (ou forja) sans spectateurs ? C'est du

domaine de l'impossible. Le spectacle constitue l'objet d'un désir et d'une attente : on se déplace pour aller assister à une représentation, qui doit susciter le plaisir du spectateur. Plaisir et désir sont les deux vecteurs essentiels du rapport entre les acteurs primordiaux de la représentation. Trois éléments constituent ainsi le noyau central de tout spectacle : les comédiens, les spectateurs et le lieu. Si l'un d'entre eux faisait défaut, la représentation n'aurait pas lieu. Le théâtre qui fonctionne, dans de nombreux cas, comme un rituel, un cérémonial investit les manifestations rituelles d'éléments de théâtralité.

Nous allons essayer de montrer que le drame rituel, ou quelque autre forme dramatique arabe, renferme, malgré son autonomie, de nombreux aspects de théâtralité : espace, mise en scène, danse, musique, costumes, décors, accessoires. La présence d'éléments de théâtralité ne veut nullement dire que les formes dont il est question procèdent du théâtre proprement dit, c'est à dire européen. Elles obéissent à leurs propres lois qui, certes, ne sont pas très éloignées, par certains aspects, de la représentation européenne. La théâtralité est perçue dans notre conception comme recouvrant la spatialité, la visualité et l'expression et ce qu'Arthur Adamov nomme la représentation, c'est à dire « la projection dans le monde sensible des états et des images qui en constituent les ressorts cachés⁵⁰ ». Les éléments de théâtralité caractérisant la représentation rituelle sont divers : similarité du lieu où se déroule la performance spectaculaire, processus narratifs, construction des personnages, accessoires et objets. Nous esquisserons ici les différentes traces de théâtralité structurant les manifestations rituelles.

Le lieu de la représentation

Le spectacle populaire ou rituel suppose un lieu. Tantôt, il se déroule à l'air libre (place publique, marché...), tantôt, il se passe dans un lieu clos (*zaouia*, salon, maison...). L'espace de la représentation est sacré et respecté. Il est parfois sacralisé, marqué par une extrême religiosité – c'est le cas du lieu scénique dans l'Égypte ancienne. Le jeu se déroule dans un espace réservé exclusivement à ce type de spectacles à l'intérieur du bâtiment culturel. Même les *aissaouas* vouent une grande admiration et un respect considérable à la *zaouia*, espace de purification.

L'espace du conteur (*mouqallid*, *qassas*, *rawi*, *meddah*, *gouwal*, *el mounchid*, *hakawati*...) est souvent divisé en deux parties : au milieu du cercle (*halqa*), les acteurs,

⁵⁰ Cité par Patrice Pavis, in *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1981, P.410.

et à sa périphérie, les spectateurs. Youssef Rachid Haddad écrit à ce sujet : « Le conteur prend le théâtre sur son dos, sur la scène du quotidien. C'est lui qui allait sur la scène de la représentation, non le public. Il faisait de l'espace naturel son espace scénique⁵¹. »

Cet espace naturel se transforme en un univers scénique respecté, au moment de la représentation. La place du village et/ou du marché est un lieu prédestiné aux représentations rituelles et dramatiques – cela est aussi vrai pour la civilisation africaine que pour la Grèce antique. C'est l'espace de recentrement du discours des habitants du village ou de la ville. Les souks, dans la culture arabe, sont, en plus de leur vocation commerciale, des univers où se discutent et se règlent les affaires de la cité. La représentation artistique investit ces lieux, qui se transforment en véritables centres de rayonnement culturel et en arènes où s'affrontent pacifiquement, par le truchement des jeux langagiers, poètes et conteurs. Ibn Khaldoun, dans *la Mouqaddima*⁵², explique d'ailleurs l'importance, pour les arabes, de ces souks, qui constituaient des espaces culturels exceptionnels. Les souks Okad et Marbed, en Arabie et en Irak, sont d'extraordinaires comptoirs commerciaux, mais également et surtout les lieux privilégiés des joutes artistiques, d'ailleurs souvent soutenues et organisées par l'État. Au Maghreb, des espaces culturels investissent les grandes villes : bab Adjissa, bab el Foutouh (Fès), bab Mansour (Meknès) et jama' Lefna (Marrakech). Toutes les rencontres se déroulent sur ces lieux, qui accueillent commerçants, artisans, dompteurs de lions, bouffons, musiciens et conteurs. Jama' Lefna, l'espace le plus connu, était initialement un lieu où étaient suspendues les têtes des condamnés à mort. L'espace dévolu au rituel est donc ouvert : il favorise ainsi le contact direct entre le conteur, l'artiste et le peuple. Souvent, la scène se trouve installée au milieu des spectateurs, qui n'hésitent pas à intervenir en plein spectacle. Le lieu de la représentation entretient donc une relation extrêmement étroite avec la société. C'est ce que souligne André Schaeffner dans son article, « Rituel et pré-théâtre » :

Plus ou moins imaginaire, le lieu de l'action garde cependant quelque rapport avec la ville ou le village des spectateurs. D'abord, il emprunte son cadre ou ses

⁵¹ Youssef Rachid Haddad, *Art du conteur, art de l'acteur*, Louvain, Cahiers Théâtre Louvain, 1982, p. 32.

⁵² *La Mouqaddima* (ou *Prolégomènes*) d'Ibn Khaldoun (1332-1406) est l'un des textes-phares de la pensée sociologique arabe et constitue une introduction à l'Histoire universelle.

coordonnées au lieu réel où le public s'est assemblé et où les acteurs joueront généralement sur la plus grande place, celle du marché comme ç'aurait été le cas dans la vieille Athènes, ou toute autre place où se règlent les affaires du pays, sinon s'accomplissent les rituels les plus publics aux abords d'un sanctuaire important⁵³.

La place du village, décorée et illuminée, est le lieu de rencontre des habitants du village et de la ville. On se réunit autour de conteurs et de jongleurs qui forment leur espace scénique à l'aide d'un bâton, accessoire présent dans le jeu de la plus grande partie des conteurs (*gouwals* et des *meddahs*). Le *bsat*, apparu vers le XVII^e siècle au Maroc, associe plusieurs types de représentations, qui vont du dresseur d'animaux aux jeux interprétés par deux ou trois comédiens, en passant par des variations musicales.

L'espace est suggéré par le jeu. Le *meddah* ou le *hakawati* impose aux spectateurs une manière d'être, d'écouter et structure l'espace à l'aide de ses gestes et de ses mouvements. Ce qu'il est important de relever, c'est l'existence d'espaces imaginés, suggérés par le conteur. Dans la *halqa* (cercle), le *bsat* (tapis), chez le *hakawati* ou le *rawi*, nous avons affaire à un « espace vide », pour reprendre Peter Brook. Le *hakawati* raconte ses histoires mais laisse le soin au spectateur de composer ses propres espaces ; il prononce son discours devant une foule préparée à l'écouter⁵⁴. Les fabliaux ou drames improvisés se jouaient également dans des espaces ouverts. La nudité du lieu donnait la possibilité au spectateur de se transformer en acteur et d'orienter parfois à sa guise le cours du récit. Que dire des images d'ombres ou *khayal eddal* qui, certes, ont besoin de l'obscurité dans certaines conditions, mais qui investissent la place publique – sauf dans des moments où ils sont les hôtes de quelque prince ou de quelque notable de la cité ! La préférence de l'espace ouvert, nu, s'expliquerait, en partie, par le fait que les sociétés arabes étaient avant tout des pays à tradition orale. Les expériences des Marocains Berrechid et Saddiki, de l'Algérien Alloula, du Libanais Roger Assaf, du Syrien Saadallah Wannous et de l'Égyptien Youssef Idriss sont parties d'un constat simple, selon lequel il n'est possible de transformer la relation avec le public que si l'on remet en question le lieu et si on laisse la liberté au spectateur d'intervenir, donc d'être partie

⁵³ André Schaeffner, op. cit., p. 39.

⁵⁴ Cette forme de spectacle existe encore aujourd'hui, puisque nous avons, en 1997, assisté à ce type de représentation dans un café de Damas, dans les environs de la mosquée des Omeyyade.

prenante du spectacle. Abdelkader Alloula nous expliquait dans un entretien comment les circonstances d'une représentation influent sur le choix de l'espace. Lors d'une expérience effectuée chez des paysans, habitués beaucoup plus à écouter qu'à regarder, il fut obligé de se remettre en question et de transformer la scène de fond en comble :

Nous sommes partis à Aurès El Meïda avec un camion-décor, c'est à dire un décor qui correspond à celui utilisé sur les scènes du théâtre. Parti d'une réflexion théorique, notre travail initial se voyait mis en question sur le plateau. Nous jouions en plein air, nous nous changions en public. Les spectateurs s'asseyaient autour des comédiens, ce qui fait penser à la *halqa*. Cette réalité nous obligeait à supprimer certains éléments constitutifs du décor (surtout là où le public nous regardait de dos). Et au fur et à mesure de la discussion, la troupe était obligée de revoir certaines choses. Nous essayions d'être utiles. Nous nous rapprochions graduellement du *meddah* [...]. On refaisait la jonction avec un type d'activité théâtrale interrompu par la colonisation⁵⁵.

Le fait de jouer dans un lieu public (place, marché) et de construire et de figurer un lieu scénique disposé à l'intérieur du cercle des spectateurs-auditeurs, implique un rapport de participation, de complicité acteurs-public(s). Cette relation exclut l'illusion de regarder un spectacle-durée mythique, mais entretient une relation réelle, vraie avec l'objet regardé, le sujet traité, l'événement ou la situation racontés.

L'espace du conteur ou du drame improvisé convoque un autre public, un public participant, agissant, c'est-à-dire qui fait fonctionner la fable. La place publique et le souk sont les univers les plus fréquentés, parce qu'ils permettent la participation des spectateurs qui, dans la représentation dramatique arabe, se transforment en acteurs et, par leurs interventions, accélèrent ou ralentissent l'action. La scène publique, ouverte, donne à la foule des libertés que le théâtre à l'italienne refuse de concéder. Le lieu, généralement circulaire, dessiné par le conteur et/ou ses accompagnateurs, détermine parfois le fonctionnement du récit et installe des éléments de distance marqués par les nombreux arrêts effectués par le conteur. Le drame improvisé (ou les fabliaux) fait parfois appel à un tréteau mais n'empêche nullement l'établissement d'un dialogue avec le public qui manifeste bruyamment sa présence permettant de redéfinir les relations

⁵⁵ Abdelkader Alloula, entretien avec l'auteur réalisé par Ahmed Cheniki, *Algérie-Actualité*, avril 1982, Alger, p. 32.

entre la scène et le public, engendrant une rupture radicale avec le théâtre à l'italienne et transformant le cadre structural de la représentation.

La structure

Nous n'avons pas l'intention de faire ici une analyse approfondie de la structure du récit, mais nous cherchons simplement à souligner le cadre structural. Le conte, le drame improvisé ou *khayal eddal* ont leur propre morphologie et leur forme particulière. Le conteur raconte une histoire, des événements vécus, organise ses informations en fonction d'une réalité précise et ne se laisse pas piéger par un schéma unique, mais recourt à une pluralité des genres et des discours. La matière narrative est également travaillée par les nombreuses interventions des spectateurs, qui imposent donc redites et sorties improvisées. Le conteur commence souvent par des expressions-leitmotif dont « *bismillah* » (Au nom de Dieu) et « il était une fois », et interrompt son récit dans les moments forts. Le conte est construit de façon à attirer l'attention des spectateurs : les répétitions et les formules redondantes (cher public ; cette belle histoire) sont légion ; le mime, la parole, les onomatopées et les expressions métaphoriques jouent un rôle important ; on fait appel à des noms historiques comme Antar, Eddaher Bibros, Salah Eddine ou Haroun Er Rachid⁵⁶ ; on introduit des formules comme « untel a dit », « le prophète a dit », « un sage a dit », etc., et on alterne temps forts et temps faibles. Le narrateur laisse parfois la parole au héros et se faufile dans sa peau comme, s'il se métamorphosait en Haroun Er Rachid ou en Salah Eddine⁵⁷. Le conteur met en haleine l'auditeur, et son récit est souvent entrecoupé de chansons. Les *aissaouas* commencent toujours leurs histoires par des chants et terminent par des exhibitions magiques. Le temps et le lieu ne sont pas précisés, ce qui fait écrire à Youssef Rachid Haddad, dans son ouvrage *Art du conteur, art de l'acteur*, au sujet du conteur : « En reniant le concept temps-lieu de l'histoire, il (narrateur)est arrivé à un style très élaboré de "flash-back", il confronte dans une même scène des personnages situés dans des temps et des lieux

⁵⁶ Antar Ibn Chaddad (525-615) était un poète arabe préislamique reconnu pour son esprit chevaleresque et sa bravoure, Son œuvre et son courage ont inspiré de grands musiciens et poètes européens, dont le Russe Rimski Korsakov, dans sa symphonie n° 2.

⁵⁷ Haroun Ar Rachid (766-809) était le cinquième calife abbasside, qui avait pris le pouvoir à l'âge de 20 ans. Le calife Haroun Ar Rachid figure dans plusieurs contes des *Mille et Une Nuits*. Quant à Salah Eddine Al Ayoubi ou Saladin (1138-1193), surtout connu pour la récupération de Jérusalem par les Musulmans en 1193, il régna sur l'Égypte de 1169 à 1193.

différents⁵⁸. » Dans le *r'bab*, même si l'on a souvent recours à l'improvisation, les scènes constituent un patrimoine hérité d'un passé ancien. D'ailleurs, on ne connaît pas les véritables auteurs de ces textes qui obéissent à une indéniable logique narrative. La caricature et l'exagération sont deux éléments-clés du *rawi*, du *meddah* et du *garagouz*, participent d'un procédé intégrant des éléments puisés dans le merveilleux et le fantastique, et démystifient et ridiculisent certains personnages. Le héros est le réceptacle des passions les plus inimaginables et le catalyseur des actions et des situations.

Ainsi, le conte, les scènes populaires et l'épopée ne sont pas écrits. Il s'agit d'une création collective, et le plus important, c'est le rapport entretenu avec les spectateurs, leurs réactions. On fait appel à l'émotion, aux sentiments et à la mémoire populaire. Yvon Belaval l'explique ainsi : « La possibilité fondamentale du spectacle appartiendrait ainsi à la mémoire ou plus exactement à un certain niveau de la mémoire⁵⁹. » Les sujets sont puisés dans l'histoire et le quotidien : épopées, innocentes victimes du rusé, paysans arrivés en ville, récits religieux ou héros légendaires. Le conteur est en quelque sorte le témoin d'une époque et l'éveilleur d'une mémoire menacée de disparition. Il assure la continuité et se permet des libertés avec ses récits, dont il cherche, chaque fois, à combler les trous. Le discours moral et moralisateur investit la représentation et dirige les personnages vers une fin presque annoncée. Le récit est le lieu de synthétisation historique et spatiale ; il est également l'univers où s'opèrent toutes les transgressions et se construit une sorte de discours original. L'histoire du roi mamelouk Eddaheer Bibros, un tyran sanguinaire qui se fait adopter par les siens, est peuplée d'images tirées de légendes et marquées par le merveilleux et le fantastique. Ces éléments associés à certains faits d'armes de ce souverain (victoire contre les mongols) donnent à voir une figure emblématique, surhumaine. Les contes décrivant Antar ou Salah Eddine obéissent parfois à la même conception formelle. Le merveilleux et le fantastique qu'on retrouve dans *les Mille et Une Nuits* ou *Kalila wa Dimna* procèdent d'un désir d'élever au rang de mythes certains héros et d'éveiller l'engagement du lecteur-spectateur. Les fabliaux ou les drames improvisés (*fasl el moud'hik*) accordaient une grande importance à l'improvisation et construisaient leurs intrigues autour de personnages puisés dans le

⁵⁸ Youssef Rachid Haddad, *Art du conteur...*, op. cit., p. 79.

⁵⁹ Yvon Belaval, in *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres, ouverture sur spectacle, ville, éditeur, année*, p. 3.

quotidien. Le Bien et le Mal, deux champs qui s'opposent dans la plupart des contes, caractérisent le discours des personnages. Au terme du parcours diégétique, c'est le bien qui triomphe dans un univers recouvrant ainsi sa stabilité et sa cohérence. C'est le cas, par exemple, dans le *fasl el moud'hik* ou chez Djeha, cet empêcheur de tourner en rond qui utilise la dérision et la satire comme armes pour ridiculiser les puissants du moment. Cette dualité d'essence morale suggère la présence d'instances spatio-temporelles mythiques et expose deux entités opposées, l'une dans le cas de Djeha, employant l'intelligence et la ruse, l'autre exploitant sa force. Ce sont souvent ces deux paramètres qui déterminent la construction du récit et orientent toute mise en scène ou l'usage des différents codes esthétiques. Quiproquos, malentendus, méprises, effets de reconnaissance et de dénégation et usages d'expressions imagées marquent l'univers du récit, porté souvent par une forme circulaire, et lui fournissent sa dimension comique et sa puissance satirique. Le conteur, dans la plupart des cas, ou les comédiens du *fasl el moud'hik* (acte comique) prennent parti pour les pauvres, les démunis et les plus défavorisés de la société.

Les conteurs, en retrait par rapport à leurs personnages, attribuent à chacun d'eux les paroles correspondant à leur situation et à leur statut social. Cette distance prise avec les événements racontés provoque l'illusion et met en situation deux instances discursives. Le conteur raconte l'histoire et laisse le soin aux personnages de s'entretenir et de construire leur propre univers. Le « je » de l'auteur n'impose pas sa présence, mais s'efface devant les différentes composantes des histoires narrées mettant en scène des personnages singuliers. L'improvisation des comédiens allongeait la durée du spectacle qui dépendait de la réceptivité du public.

Horaire et durée

On ne peut donner d'une manière précise la durée d'une représentation : elle varie d'une forme à l'autre et d'une séance à l'autre, en fonction des interventions du public. Le temps est élastique. À l'occasion des cérémonies célébrant un saint, où le jeu dure souvent toute la soirée, les conteurs racontent leur histoire pendant moins d'une heure, de préférence dans les souks. Le *khayal eddal* ou images d'ombres dure en principe toute une soirée. Les trois séances d'Ibn Daniyal (*Taif el khayal*, *Adjib wa ghaib* et *el Moutayyem*) se jouent généralement durant trois soirées successives. Quant à la *ta'zia*,

elle est représentée durant toute la journée d'Achoura⁶⁰, et les *aissaoua* se produisent le soir pendant plus de quatre heures. On ne fixe jamais l'horaire précis de la représentation. Les conteurs ne sont pas tenus à une durée déterminée, et c'est souvent l'histoire racontée qui délimite le temps de la représentation. Le conte ne se lit pas entièrement en une seule séance mais se répartit souvent en plusieurs moments (jours), ce qui crée une sorte de suspense et tient en haleine le spectateur. La durée, prisonnière du mouvement narratif et du processus discursif, permet de mettre en œuvre la mobilisation des énergies vitales de l'individu et donne à voir une certaine manière de s'exprimer physiquement. Conclure sur ce sujet, en établissant par exemple une comparaison avec le théâtre occidental. La question du temps et de la durée, extrêmement importante ne peut-être cernée sans la référence au fonctionnement des personnages.

La construction des personnages

Le personnage est un homme qui se dédouble : c'est un double. Un acteur le fait exister, lui donne vie et lui attribue certains traits qui lui fournissent une forme de pertinence. Il peut être également le produit de l'imaginaire de l'auteur ou du conteur, et il reviendrait au lecteur-spectateur de lui donner vie. Quand le *gouwal*, le *hakawati* ou le *qas* (conteur) s'expriment, plusieurs personnages parlent et gesticulent tour à tour à travers eux, comme dans une sorte d'affabulation sublimée. On utilise la voix, le geste ou un accessoire (surtout un bâton) pour figurer tel ou tel personnage. Ainsi, le *meddah* met en situation une multitude de personnages. Il en est, en quelque sorte, l'incarnation et l'expression. Il est le centre à partir duquel les rôles et les types peuplant le récit se répartissent et se manifestent dans l'univers. Il porte durant la représentation le costume et la voix de l'un d'eux. Avant de commencer, le conteur-acteur informe les spectateurs que ce qu'il va raconter s'est passé autrefois. Il reproduit des modèles existant dans sa société, tantôt marchand, tantôt riche négociant, femme coquette ou pauvre paysan débarquant en ville...

Le conteur, le *meddah*, le *rawi*, le *qas*, le *mounchid* ou le *hakawati* ne font pas seulement parler différents personnages qu'ils mettent en situation mais interviennent souvent pour

⁶⁰ Achoura est un événement religieux musulman qui a lieu le dixième jour de Mouharam. Les Chiites commémorent à l'occasion de cette journée l'assassinat de Hussein, fils d'Ali Ibn Abi Taleb, quatrième calife, et de ses compagnons. C'est à Kerbala que se célèbre cet événement, qui est rejoué et remis en scène.

repandre la parole et décrire les faits. D'acteurs jouant plusieurs rôles, ils se transforment en simples narrateurs. Les deux situations sont différentes : le narrateur utilise un ton et une voix propres à sa fonction ; il se dissimule derrière la personne « il », se distancie des personnages qui sont impliqués et prend ainsi position dans les conflits qui les concernent. Le conteur s'adresse directement aux spectateurs et perd son masque ; il se découvre et dévoile ses vraies cartes. Il provoque ainsi ce que Bertolt Brecht appelle l'effet de distanciation. Il commence son récit, l'arrête ; le public souffle et réfléchit ou se met à discuter des différentes scènes racontées. Il met en situation des personnages, qu'il décrit parfois avec force détails, et qu'il plonge dans des actions précises. Les personnages principaux sont très bien dessinés, ce qui permet au lecteur-spectateur de figurer ces « créations » et de leur coller un visage et une âme.

Dans le *garagouz*, des figurines affublées d'habits grotesques incarnent les personnages que l'on agite et que l'on remue. Le marionnettiste s'emploie à mimer des personnages qu'il incarne. Ceux qui reviennent le plus souvent sont le cadi ignare, le campagnard naïf, le mufti, le marchand – personnages que nous retrouvons d'ailleurs ultérieurement dans le théâtre du Machrek et du Maghreb, notamment dans les pièces des Syro-Libanais An Naqqash et Qabbani, dans celles de l'Algérien Bachetarzi et de bien d'autres auteurs arabes au XX^e siècle. La réappropriation des rôles et des personnages « traditionnels » est une entreprise effectuée surtout par les auteurs comiques. Aujourd'hui encore, certains hommes de théâtre mettent en situation des types habituellement présents dans la tradition orale.

Le personnage devient physiquement violent et cruel dans les spectacles de *ta'zié*, qui mobilisent toutes les émotions et les pulsions de vengeance. Il perd toute autonomie : c'est l'action qui détermine ses positions et ses comportements. Poussé par une irréversible soif de revanche, il manifeste toute sa haine à l'égard d'ennemis cachés, mais symboliquement présents ; il se transforme en personnage *séculaire* portant comme dans une valise toute l'Histoire de sa tribu. Il n'est plus lui, il est un autre, il est profondément l'autre à tel point qu'il est, dans ces moments d'aliénation avancée, capable de commettre un meurtre. D'ailleurs, dans ce type de spectacles, plusieurs assassinats réels ont parfois lieu.

Le personnage qui est l'élément central du texte et un facteur décisif de la verticalité de la représentation s'inscrit ici dans une figure de rhétorique (métonymie ou métaphore) articulant une certaine poétique du conte et permettant la mise en œuvre d'un discours teinté de violence. Il peut-être construit à l'aide d'accessoires.

Les accessoires, les costumes et le maquillage

Les objets constituent des éléments importants dans toute manifestations spectaculaires. Ils prennent une place de choix dans le fonctionnement des personnages et de la délimitation des instances spatio-temporelles. Il n'est nullement possible d'évoquer le conteur sans interroger un certain nombre d'éléments qui caractérisent son évolution/ Est-il imaginable de décrire leurs performances sans mettre en relief l'usage d'accessoires essentiels comme le bâton ou la canne, son costume et ses différents grimages ? Le bâton est l'outil essentiel de tout conteur, digne de ce nom, qui l'emploie souvent comme un instrument permettant d'esquisser les contours de l'espace et de déterminer les instances temporelles. Le *meddah* et le *gouwal* utilisent essentiellement, comme accessoire, un bâton ainsi que des instruments de musique (*r'bab* et *bendir* ou tambourin, flûte...). Dans une ville de l'Est Algérien, des conteurs-acteurs font parler leurs bâtons, les agitent, les remuent et les transforment en personnages anthropomorphes. Chez les conteurs arabes, le bâton suggère un personnage précis, dessine la spatialité, construit les signes essentiels de la représentation et participe parfois à l'élaboration de l'organisation matérielle du spectacle. Il perd sa fonction première pour épouser plusieurs rôles et de nombreuses actions. Le *fasl el moud'hik* fait appel au bâton, à une chaise et à des masques. Le *garagouz* ou le *khayal eddal* utilisent également les bâtons; d'ailleurs, les bastonnades font partie du spectacle. La *ta'zié*, un véritable spectacle populaire mobilisant tout un groupe religieux, recourt surtout à des armes (épées, bâtons), qui participent de la reconstitution historique de cette tragédie qui a lieu à Kerbela.

Le *hakawati* est généralement affublé d'un livre et est souvent installé par terre ou sur une chaise (dans un café). En Kabylie, à la fête de Béni Mansour, on utilise un autre objet : le mouchoir. Ici, le fonctionnement de la scène s'apparente à la *commedia dell'arte*. Les mêmes attributs se retrouvent dans les deux formes.

Les costumes appartiennent à l'univers « traditionnel » : *gandoura*, *burnous*, *a'baya* (habit ample), etc. Certains conteurs, les *aissaouas* (au Maghreb), les « acteurs » de la *ta'zié* et

les comédiens de *fasl el moud'hik* égyptien s'habillent de manière spéciale pour la représentation. Les couleurs sont vives et éclatantes. Pour se déguiser ou transformer leur visage, ils utilisent la cendre, la poussière, des produits végétaux, etc. Ils se font coller une barbe ou des poils de bête. L'emploi des masques est fréquent : ils désindividualisent l'acteur, font de lui un être collectif, fonctionnant comme des archétypes, comme dans le théâtre grec. Dermengheim décrit ainsi une fête :

Les garçons jouent alors avec les bâtons tenus tour à tour à bout de bras, à hauteur de poitrine sur les côtés ou au-dessous de la tête, avec toutes sortes de contorsions et d'entrechats. Puis ils miment la chasse au chacal, l'*ouchen*, héros des contes, pendant de notre Renart, et parfois bouc émissaire, représenté par un jeune homme masqué d'une peau percée de trois trous pour les yeux et la bouche⁶¹.

Le masque constitue un élément important de la représentation. Il est également utilisé dans plusieurs sociétés africaines et asiatiques, mais il n'existe pas de masques pour telle ou telle catégorie artistique. Ils sont, certes, expressifs, faits de peaux, de matières végétales ou de cendres, transformant l'individu. Les instruments de musique sont peu nombreux : le luth, le *r'bab*, le tambourin ou la flûte, mais participent à la mise en œuvre du processus de narration. Ainsi, l'usage du luth sert tantôt d'élément de ponctuation, tantôt d'élément permettant d'insister sur un point et de décélérer ou d'accélérer l'action. Les accessoires qui permettent aux personnages de délimiter les contours de l'action usent souvent de gestes qui donnent et apportent une indéniable puissance poétique.

Expressions gestuelles et corporelles

On ne peut parler de gratuité à propos d'un signe et d'un geste : tout signifie. Chaque acte est producteur de sens et d'histoire. Le conteur crée et suggère l'espace scénique à l'aide d'accessoires mais aussi à travers des gestes et des mimiques. Le geste est la matérialisation d'une idée, d'un fait concret, d'un personnage ou de la scène. À travers le corps, on suggère un monde, un univers. Youssef Rachid Haddad ne manque pas d'expliquer l'importance de l'expression corporelle : « Ainsi l'intervention physique du

⁶¹ Émile Dermengheim, *Le culte des saints...* Op.cit, p. 220.

conteur est-elle ponctuelle, précise ; elle illustre une idée, une forme imaginaire, elle rythme le récit d'un certain nombre de points de repère⁶². »

Les trances sont, dans certaines formes dramatiques, nécessaires à la communication avec une force transcendante ou une puissance mythique. Rien dans le jeu gestuel, dans les petits sketches (*fasl el moud'hik*) n'est insignifiant. C'est ce que montre d'ailleurs Antonin Artaud dans son ouvrage, *le Théâtre et son double* : « Il parle d'un langage à base de signes et non de mots et d'une mobilisation intense d'objets, de gestes, de signes utilisés dans un esprit nouveau⁶³. »

Le geste et l'objet perdent leur sens initial pour signifier autre chose ; ils ont une fonction métaphorique et poétique. Quand le *gouwal* ou le *rawi* et le *qas* esquissent un geste large autour d'eux, c'est pour délimiter et donner à voir l'espace scénique. Point de rencontre de plusieurs lieux et de nombreux personnages, le corps est essentiel dans les différents jeux dramatiques arabes. L'organisme est constamment en éveil ; il est ainsi producteur d'un réseau complexe de significations. Il s'approprie un nouvel espace, investit des territoires inconnus et provoque une nouvelle dynamique qui engendre des relations originales avec le(s) public(s). Il parle avec les gestes, les mots et les objets.

Il faut dire également que le rapport acteur-spectateur est direct. Le public s'investit souvent dans l'action, détermine les enjeux dramatiques et impose parfois les réseaux thématiques. Il freine ou accélère l'action, marque sa préférence pour tel ou tel personnage, s'exprime bruyamment et refuse parfois certains retournements dramatiques, comme par exemple des dénouements qui ne lui conviennent pas. Il n'est pas passif et fonctionne même, dans certains cas, comme un véritable acteur. Il a donc un statut différent du spectateur du théâtre de type « classique ». Même s'il n'intervient pas tout le temps dans l'espace scénique, il peut agir en toute liberté et exprimer son accord ou sa désapprobation. Tout geste signifie, c'est un acte performantiel. Souvent, on fait appel à des mouvements amples qui signifient une certaine ouverture et une amplification de l'espace. Chez les conteurs, les gestes sont codifiés, obéissant à des normes précises, participant de la production du sens de la représentation.

⁶² Youssef Rachid Haddad, *Art de l'acteur...* Op. cit., p. 70.

⁶³ Antonin Artaud, *le Théâtre et son double*, Op cit , p.51.

La représentation dite traditionnelle obéit à des normes précises et n'est nullement condamnée à produire, par la suite, une forme théâtrale. Elle est dotée d'une autonomie et d'un fonctionnement qui assurent la pertinence de ses codes esthétiques et de ses réseaux thématiques, produits d'une civilisation déterminée. Le drame *Osiris* est une parfaite illustration de la présence de formes dramatiques appelant la participation de nombreux acteurs et traitant de sujets qu'on retrouve par la suite dans le théâtre grec.

L'écriture dramatique arabe possède ses structures grammaticales et morphologiques, son organisation matérielle, ses éléments de théâtralité et une cohérence interne extraordinaire. Certains aspects du théâtre de type européen se retrouvent dans la représentation dramatique arabe : le rite, le jeu du conteur ou le drame *Osiris* possèdent ainsi leurs éléments de théâtralité tout en différant de l'art scénique occidental. Or, depuis un certain temps, cette notion de théâtralité est au centre d'un passionnant débat. Antonin Artaud s'insurge contre ce qu'il appelle « le refoulement de la théâtralité sur la scène européenne traditionnelle » et réhabilite des formes jusque-là dévalorisées, marginalisées et méprisées.⁶⁴ Dans toute forme de jeu existent des aspects scéniques latents et des éléments de théâtralité évidents. La visualité d'une scène et la mise en scène d'une situation constituent les paramètres-clés de la dramatisation du discours des conteurs, du *khayal eddal* ou du *garagouz*. Les manifestations religieuses ou parareligieuses méritent d'être sérieusement interrogées. Nous avons ici tenté de montrer que les Arabes possédaient leurs propres manifestations artistiques et littéraires, et ce bien avant l'adoption du théâtre « à l'européenne » à partir du XIXe siècle. Le théâtre est en effet, dans les pays arabes, un art importé. Aussi, le prochain chapitre sera consacré à l'examen des conditions historiques et culturelles ayant permis l'émergence de cet art nouveau.

Le prochain chapitre sera consacré à l'examen des réalités ayant permis l'émergence de cet art nouveau.

⁶⁴ Antonin Artaud, *le Théâtre et son double*. Op cit, p.55

CHAPITRE II

HISTOIRE D'UNE GENÈSE

Même si les formes dramatiques dites traditionnelles comportent un certain nombre d'éléments de théâtralité, comme nous venons de le montrer dans le premier chapitre, on ne peut affirmer que celles-ci obéissent aux mêmes lois que celles qui font fonctionner l'art théâtral européen. Le théâtre dans les pays arabes est venu de l'extérieur : c'est un art importé. Son apparition tardive s'expliquerait par de nombreuses raisons que nous essayerons de mettre en lumière tout au long de notre travail.

C'est en 1848 que le Libanais Maroun an Naqqash joua *el Bakhil*, adaptée de *l'Avare* de Molière, considérée comme la première pièce, au sens moderne du mot, dans l'espace arabe. Au même moment, dans des circonstances particulières, en pleine colonisation française, un Algérois, Abraham Daninos (1797-1872) publia une pièce, *Nazahat al mushtaq wa ghusst al ushaq fi madinat tiryag bi l'Irak (le Plaisant voyage des amoureux et la souffrance des amants dans la ville de Tiryag en Irak)*, qui narrait un voyage dans une ville imaginaire, et comprenait également des dialogues. Interprète juif, maîtrisant parfaitement le dialecte algérois, Daninos, dont le texte était écrit en arabe d'Alger, servait d'intermédiaire entre les autochtones et les autorités françaises⁶⁵. Il s'agit là d'une première tentative de théâtre à l'occidentale dans le paysage culturel algérien. Au Machrek comme en Afrique du Nord, c'est au contact de la France que les Arabes ont fait la découverte, certes tardive, de la représentation théâtrale. Les conditions historiques particulières (expédition de Napoléon et Nahda au Machrek ; colonisation dans les pays du Maghreb) ont permis aux uns et aux autres d'adopter le théâtre. En ce qui concerne Daninos, il se trouve qu'il avait la nationalité française et qu'il entretenait d'étroites relations avec les autorités coloniales, ce qui a sans doute favorisé son contact avec la

⁶⁵ Le texte de cette pièce d'Abraham Daninos a été découvert par les professeurs britannique, Philip Sadgrove, de l'Université de Manchester, et israélien, Shmuel Moreh de l'Université hébraïque de Jérusalem (*Jewish Contributions to Nineteenth-Century Arabic Theatre : Plays from Algeria and Syria, a Study and Texts*, Londres, Oxford university Press, 1996). Daninos, né à Alger en 1797, a exercé la fonction d'interprète au Tribunal de commerce de la Seine avant de devenir le grand auxiliaire du commandant de la frégate-pilote d'Alger.

culture du colonisateur. En effet, compte tenu du taux élevé d'illettrisme et d'analphabétisme et de la volonté des colons d'exclure les autochtones de toute manifestation culturelle, les Maghrébins, en dehors de certaines élites juives assimilées, avaient peu accès à l'art théâtral. D'ailleurs, même si des théâtres français existaient en Algérie, au Maroc et en Tunisie, les « indigènes » se méfiaient de toute forme culturelle européenne, craignant de reproduire le schéma colonial.

Ce n'est que vers les années 1900-1910 que les premières représentations montées par des Nord-Africains furent données dans les pays arabes. Paradoxalement, ce furent des Syro-Libanais, en tournée à Alger et à Tunis vers le début du XX^e siècle qui firent accepter le théâtre aux Maghrébins. Ces artistes étaient en quelque sorte perçus comme des vecteurs de légitimation de la forme théâtrale européenne.

Le phénomène d'« acculturation » permit à tous les pays colonisés d'épouser la représentation européenne, d'adapter parfois, non sans méfiance, toutes ses formes et de marginaliser, par la même occasion, les phénomènes artistiques locaux. Le sociologue tunisien Mohamed Aziza emploie à ce sujet l'expression d'« hypothèque originelle⁶⁶ ». Faut-il parler de théâtre arabe ou plutôt de théâtre dans les pays arabes ? Nous optons pour la deuxième thèse. En effet, nous avons affaire à une reprise directe de formes européennes sans questionnement ni interrogation, ce qui contribue ainsi à la marginalisation des structures autochtones, considérées comme archaïques et trop peu modernes. Les premières pièces n'empruntèrent que très peu d'éléments aux formes « traditionnelles », ce qui revenait à exclure du champ de la représentation dramatique un public non habitué à regarder passivement des comédiens jouer sur une scène dans un lieu clos. La non-adhésion au jeu est évidente. Seule l'élite lettrée pouvait assimiler cette nouvelle discipline, qui utilisait certains éléments matériels que l'on ne retrouvait pas dans la représentation locale. La presse évoque sans discontinuer le « problème » du public qui n'est jusqu'à présent pas réglé. D'ailleurs, la structure « rurbaïne » de la ville, lieu par excellence où se développent les nouvelles formes, empêcherait l'adaptation de disciplines originales et provoquerait de nombreux désagréments et de sérieux conflits culturels, rendant tout développement et toute évolution suspects. Même les groupes dirigeants marqués profondément par ce phénomène sont incapables de produire un

⁶⁶ Mohamed Aziza, *L'image et l'Islam*, Paris, Albin Michel, 1978, p. 34

projet culturel ou de reconnaître, malgré un snobisme outrancier, ces nouvelles réalités. Ibn Khaldoun a bien expliqué cette situation « syncrétique », caractérisant le fonctionnement de la cité, en évoquant l'idée de la *açabiya*⁶⁷ et des regroupements d'intérêt.

Le théâtre dans les pays arabes hérite ainsi d'une « faute originelle », d'un hiatus et d'une conscience malheureuse. La colonisation, évacuant toute possibilité d'expression nationale, fut à l'origine de la découverte du théâtre par les autochtones, qui adoptèrent cet art par nécessité historique pour les uns et par fascination envers l'Occident pour les autres. Les sociétés arabes, marquées par la prédominance du discours religieux et des pratiques tribales, caractérisées par d'inimaginables discriminations sociales et un important sous-développement, acceptaient difficilement de recourir aux instruments provenant du monde occidental. Notons cependant que les choses ne se sont pas passées de la même manière au Maghreb et au Machrek, en raison de conditions historiques et sociologiques tout à fait différentes. Mohamed Aziza souligne bien ce phénomène :

Malgré tous ses méfaits, la colonisation a permis la découverte de l'altérité. Certes, ce fut là une découverte faussée en ce qu'elle fut imposée et non consentie. Mais face à l'autre, s'est façonnée cette curieuse attitude, faite d'un mélange ambigu de répulsion et de secrète tension, de refus et d'acceptation, de dialogue allusif et de surdité soudaine⁶⁸.

Les propos d'Aziza posent la question de l'altérité, notamment dans les pays du Maghreb, marqués essentiellement par des tensions et des jeux conflictuels. Si au Machrek, les dirigeants et les élites avaient été rapidement séduits et fascinés par les formes de représentation européennes, les Maghrébins, en revanche, cherchaient, par tous les moyens, avant d'y succomber par nécessité, à éviter l'adoption de formes considérées comme fortement suspectes. Cet état de fait s'expliquerait par la nature de la colonisation, qui diffère dans les deux ensembles. Ainsi par exemple, un pays comme le Liban était très proche de l'Occident, essentiellement pour des raisons religieuses. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que les formes de représentation européennes furent adoptées sans grande opposition dans ce pays, dont la population comportait une forte proportion de

⁶⁷ La *açabiya* chez Ibn Khaldoun est l'expression des solidarités conjoncturelles ou permanentes scellant des groupes sociaux, une sorte d'esprit clanique et tribal.

⁶⁸ Mohamed Aziza, *l'Image et l'islam*, p. 54.

chrétiens (presbytériens et catholiques). Dans les pays du Maghreb, cependant, la résistance anticoloniale caractérisait le discours de nombreuses tribus, qui s'opposaient fermement à la présence de l'occupant⁶⁹.

Nous verrons donc, dans les pages qui suivent, de quelle façon les Arabes en sont venus à emprunter les expressions théâtrale et artistique européennes, en opérant une distinction entre la situation du Machrek et celle du Maghreb. Nous soulignerons, entre autres, le rôle fondateur du mouvement de traduction – qui s'est développé suite à la mise en œuvre d'une politique d'occidentalisation appelée *Nahda* – dans l'adoption du théâtre par les pays arabes.

Les signes d'une revendication nationale

Le théâtre permit aux élites des deux ensembles régionaux d'affirmer l'existence de productions culturelles et de tenter de mettre en œuvre un discours autonome. La rencontre avec l'Occident, au Maghreb et au Machrek, a provoqué une rupture radicale avec les formes autochtones, engendrant la mise en œuvre d'un discours nouveau.

1-Le regard critique du Maghreb

L'influence occidentale prend des accents tragiques au Maghreb, qui fit une rencontre douloureuse avec l'Europe par le biais de la colonisation française. Les populations d'Afrique du Nord résistèrent longtemps aux charmes de la culture occidentale avant d'adopter les structures culturelles européennes. L'altérité était synonyme d'exclusion et de déni d'identité. Ainsi, les Algériens refusaient, au départ, toute assimilation et considéraient toute collaboration avec les autorités françaises comme une trahison. La langue arabe fut poussée à la clandestinité.

Les années 1910-1920 permirent la mise en place des premiers embryons de structures de type européen : fondation du premier parti de type européen par d'anciens syndicalistes, l'Étoile Nord-Africaine ; émergence des premiers textes historiographiques

⁶⁹ La colonisation cherchait à nier l'identité et la culture des Maghrébins, tout en évitant de leur permettre – du moins la grande majorité – d'acquérir les outils culturels et intellectuels de l'Autre, de crainte qu'ils soient utilisés comme des instruments de libération contre l'occupant. Même la loi Jules Ferry, qui rendait, en principe, l'école publique, gratuite et obligatoire, n'était pas appliquée pour tous, mais concernait uniquement les enfants de notables.

« modernes » ; apparition des premiers romans et des éléments latents d'une éventuelle intelligentsia. Certains lettrés commençaient également, au milieu de ce bouillonnement nationaliste, à appeler à l'assimilation. Au Maghreb, le colonialisme français ne fit pas de grands efforts pour permettre la constitution d'une élite autochtone. Bien au contraire, toute tentative de changement et de revendication culturelle était suspecte aux yeux des colonisateurs, qui marginalisèrent la langue arabe. Même la fameuse loi Jules Ferry ne régla rien, d'autant plus qu'elle faisait l'objet de sérieuses résistances de la part des colons, qui voyaient d'un mauvais œil l'application de ce texte et de la part des Maghrébins, qui la considéraient comme « impie ». Il faut signaler que des intellectuels formés essentiellement en arabe publièrent des textes qui développaient des thèses nationalistes ou culturalistes. Il y avait même certains lettrés qui appelaient à l'assimilation. Ainsi, le Tunisien Mohamed Bayrâm el Khamis (1840-1889) racontait, avec enthousiasme et ferveur, sa rencontre avec l'Occident et militait pour une reproduction des schémas européens. Les réformateurs Ahmed Ibn Dhyaf (1802-1874) et Kheirredine (1820-1889) aspiraient à l'édification d'un État fondé sur la *chari'a* et les progrès techniques et scientifiques de l'Occident. Al Baji el Mas'oudi (1811-1890) et le Marocain Al Naciri Assalawi (1835-1897) rédigèrent des épopées historiques qui remettaient en selle le nationalisme arabe. En Algérie, Mohamed Atfiyech (1818-1914) de Ghardaia (M'zab) – qui connaissait Mohamed Abdou, le sultan Abdelhamid et le roi de Zanzibar, avec lesquels il entretenait des relations épistolaires régulières – réclamait dans ses nombreux textes le retour aux sources de l'islam. Il publia plusieurs ouvrages au Caire (*Wafa ad'damana baa'da al amana*, en 3 volumes), à Tunis (*Fi At-tahfa wa'taw'am ilm al fara'id*), à Zanzibar (*Himyan az-zad*, en 14 volumes), et à Alger (*Taysir at taysir, tartib attartib et ar-rissala as salafiya ba'd tawarikh ahl wadi M'zab*). Ben Rahal (1857-1928), un lettré francisant, tout en revendiquant sa culture, cherchait à s'approprier les formes européennes.

Les choses sont plus ou moins semblables en Tunisie et au Maroc, qui jouissaient du statut de protectorat, contrairement à l'Algérie qui subissait une atroce colonisation de peuplement. En Tunisie, des réformateurs appelaient à la construction d'un État central fondé sur la *chari'a* et les progrès techniques et scientifiques. La colonisation freina toute entreprise nationaliste et mit un terme à toute tentative de « modernisation » de la vie

politique et sociale. Ce n'est que vers le début du XX^e siècle que le sentiment national gagna profondément les élites et leur permit de constituer des formations politiques de type européen, comme les Jeunes Tunisiens (à l'image des Jeunes Turcs), le Parti libéral et constitutionnel, le Destour et le Parti réformiste tunisien. Cette période fut, comme en Algérie, fertile en productions historiques, littéraires et politiques. Le Maroc, gouverné depuis 1631 par la dynastie alaouite, vécut de nombreux conflits et de sombres réalités comme de grands moments de résistance, à l'instar de la fameuse proclamation de la république du Rif par Abdelkrim (1921) et l'amorce, en 1930, d'une violente campagne nationaliste (qui se terminera par l'indépendance du Maroc). C'est à cette époque que les Marocains commencèrent à s'organiser et à réfléchir aux meilleurs moyens de combattre le colonialisme français.

En 1933 fut créé le premier journal nationaliste en langue française, *l'Action du peuple*, qui fut interdit quelques mois plus tard. De jeunes patriotes constituaient, en 1934, un « comité d'action marocaine » (C.A.M.) qui se scinde, en 1937, en deux formations politiques – le Parti National dirigé par Allal el Fassi et Mouvement populaire, conduit par Bel Hassan Ouazzani – vite dissoutes. C'est à partir de cette période que les Marocains découvrirent les formes artistiques et les structures culturelles et politiques européennes.

L'adoption de structures européennes résulte ainsi davantage, dans les pays du Maghreb, d'une nécessité. D'abord hostiles à la culture de l'Autre, les maghrébins finissent par emprunter au colonisateur certains de ses modes de fonctionnement. Il en va tout autrement dans les pays du Machrek, alors sous le joug ottoman, dans la mesure où le modèle européen apparaît à certaines élites, à certains égards, comme un moyen d'affirmation nationale.

Les années 1910-1920 furent des années importantes pour le mouvement culturel nord-africain. La rencontre avec le Machrek constitua une donnée essentielle dans le regard porté par les élites sur les formes culturelles occidentales. La francophonie ou « l'europanisme » furent adoptés après ce contact avec les lettrés du Moyen-Orient qui firent paradoxalement connaître aux Nord-Africains des disciplines culturelles pourtant présentes mais considérées par les autochtones comme des formes « impies ». Le colonisé prenait ainsi conscience de la nécessité de « posséder » une culture utilitaire,

nourricière. Les Maghrébins découvraient d'autres formes de représentation et se rendaient tragiquement compte du retard accumulé par leurs sociétés qui, faibles, étaient facilement colonisables. L'Algérien Mostéfa Lacheraf comme les Marocains Abdellah Laroui et Abed El Jabiri et le Tunisien Hichem Djait relevèrent cette situation dans leurs écrits. Mostéfa Lacheraf explique ainsi dans un article :

Cette société paysanne, par la force des choses, l'inertie du conservatisme et le déclin des valeurs culturelles par rapport à l'ère classique de la civilisation arabe, de la spiritualité musulmane et de l'ancienne prospérité du Maghreb, avait tout naturellement sécrété des institutions plus ou moins carencées, des normes de vie, des concepts et idéaux se caractérisant en majeure partie par les traits d'une société féodale et d'une éthique soufie à la limite de l'orthodoxie⁷⁰.

L'« acculturation » assumée, parfois revendiquée, toucha de nombreux courants politiques et culturels. La résistance des premières décennies disparut pour laisser place à une adoption ambiguë et problématique de la culture de l'Autre. Le regard éclectique et étranger porté sur le corps du colonisateur correspondait à la montée du nationalisme, qui s'était paradoxalement nourri en partie de valeurs européennes. L'école, en principe obligatoire depuis 1883, permit, même si elle était très sélective, la formation d'une élite maghrébine. C'est dans ces conditions que furent assimilées les formes de représentation occidentales qui furent tardivement admises par les trois pays, c'est-à-dire vers les années 1910-1920 pour les Algériens et les Tunisiens et les années 1930 pour les Marocains. Les conditions d'adoption des formes occidentales de représentation sont différentes d'une région à l'autre. Si les élites du Machrek les empruntaient avec émerveillement et fascination, les Maghrébins, quant à eux, étaient très méfiants parce qu'ils confondaient les valeurs occidentales avec la colonisation.

2-La fascination du Machrek pour l'Europe

Le XIX^e siècle permit aux Arabes du Machrek de s'interroger sur leur présent, de s'organiser en associations et de revendiquer une autre manière de vivre, c'est-à-dire l'autonomie ou l'indépendance. Les choses devinrent claires pour de nombreux réformateurs, qui voulaient en finir avec leur statut de « colonisés » et décider librement

⁷⁰ Mostéfa Lacheraf, *Paysannerie, colonialisme et révolution*, el Moudjahid, 16 janvier 1971.

de leurs orientations et de leur devenir. L'Europe semblait fasciner certaines élites Beyrouthines et damascènes qui voyaient en elle une sorte d'ersatz à la présence ottomane, dont elles commençaient à contester les pouvoirs et à dénoncer les décisions répressives et le mépris affiché à l'égard des Arabes. La langue arabe était marginalisée, les postes-clés de l'administration et de la politique étaient tenus par les Turcs, qui pouvaient se permettre toutes les fantaisies et les lubies.

En Syrie, qui comprenait alors le Liban, la Jordanie et la Palestine, commençait à se développer une conscience nationale. Les élites s'organisaient et animaient des clubs politiques. Les cafés se transformaient en autant de lieux d'opposition au régime en place. Les relations qu'entretenaient les Syriens avec les Européens et les Américains favorisaient cette prise de conscience, qui allait provoquer des réactions violentes de la part des dirigeants turcs.

Tout le monde connaît les liens établis par les missionnaires chrétiens venus d'Amérique et de France avec les Libanais, qui furent d'ailleurs les premiers à adopter les formes de représentation occidentales. De nombreuses écoles furent ouvertes par les Missions occidentales. Les Maronites prenaient en charge un enseignement en arabe parallèlement à la langue turque obligatoire, et animaient certains cercles politiques semi-clandestins. Des groupes de Libanais étaient envoyés en Europe afin d'y poursuivre leurs études. Les Syriens, grâce à certains dirigeants turcs plus ou moins ouverts et séduits par les idées libérales de l'Europe, accueillirent sans trop de résistance les formes de représentation européennes. Déjà, le sentiment national commençait à gagner de grands pans de l'élite qui, divisée, cherchait à mettre en œuvre une entreprise nationale de mobilisation sociale. On trouvait ici et là des « intellectuels », surtout des chrétiens, qui militaient pour la prise en charge totale des valeurs occidentales ; d'autres, essentiellement d'extraction musulmane, voulaient créer une synthèse entre les idées de l'Occident et de l'islam. Le débat autour de cette question se caractérisait parfois par une grande violence, qui mettait face à face les deux courants dominants de la société syrienne. Ces discussions étaient également menées en Égypte, en dépit du soutien apporté par Mohamed Ali (dont le règne s'étire de 1805 à 1848) à une politique de rapprochement mimétique avec l'Europe. Cependant, ce choix politique et idéologique dérangeait profondément les membres d'El Azhar, qui considéraient cette option comme une remise en question des valeurs arabo-

islamiques⁷¹. El Azhar, qui n'accordait aucun intérêt aux disciplines nouvelles, n'enseignait que les sciences religieuses et se retrouvait ainsi isolée dans un Orient, qui ne dissimulait pas son engouement et son admiration pour l'Europe. L'université d'El Azhar, dissimulant mal son opposition à ce processus d'occidentalisation, allait finir par se plier aux exigences des khédives et des nouvelles élites égyptiennes, qui permirent la mise en œuvre de différentes ruptures, au niveau culturel et politique. De nouvelles disciplines séculières, comme la géographie et l'histoire – enseignées, au départ, par des professeurs français invités – sont alors introduites dans le cursus scolaire d'El Azhar. Durant la même période, des savants musulmans reconnus, comme Mohamed Abdou et Jamal Eddine El Afghani, appelaient ouvertement à une sorte de conciliation entre la « modernité » et les valeurs de l'islam, ce qui contribuait à une relative marginalisation d'El Azhar.

L'Égypte s'engagea dans une entreprise de construction d'un État central fort et d'une armée nationale forte. Elle œuvra également à la mise en place d'une économie puissante et à la modernisation de l'agriculture. Ainsi, la faiblesse des résidus de l'appareil étatique sous les mamelouks incita Mohamed Ali à élaborer un sérieux programme de rénovation de toutes les structures politiques, militaires, économiques et culturelles. De 1808 à 1815, il entreprit une grande réforme agricole qui vit l'État devenir maître des terres, et lança une grande opération d'irrigation ayant pour objectif de rénover l'agriculture. De nombreuses usines furent construites. Des embryons d'une vie parlementaire de type européen commencèrent à se mettre en place, et les germes d'un syndicalisme militant voyaient le jour. Comme au Liban, de nombreuses écoles furent ouvertes. En 1875, l'Égypte ne comptait pas moins de 4 685 établissements scolaires (pour un nombre de 100 000 élèves), ce qui était énorme, comparativement à ce qui prévaut au début du XX^e siècle. Sous le règne de Mohamed Ali, un État central doté de structures à l'occidentale vit ainsi le jour et donna de l'Égypte l'image d'un pays « moderne », mais encore accroché à l'Europe.

Les conflits idéologiques s'exacerbaient cependant. La féodalité laissait place à une bourgeoisie ambitieuse, qui cherchait à dominer tous les paliers de l'État. Deux éléments

⁷¹ Une opposition sourde caractérisait les relations d'El Azhar avec les nouvelles institutions de l'État calquées sur le modèle français. Cette séduction de la France poussa le souverain jusqu'à soutenir la colonisation française en Algérie.

caractérisent alors cette période : la fondation des partis politiques représentant les différents courants de la bourgeoisie et de l'aristocratie (Le parti El Oumma, La nation, El Islah ou la réforme et le parti national de Mustapha Kamel), et les conflits entre la bourgeoisie naissante et la féodalité, qui commença ainsi à perdre ses privilèges et ses avantages. Ainsi, on ne peut ignorer la révolution d'El Orabi⁷², qui poussa les masses à se mobiliser contre le pouvoir central dirigé par Tewfik et les Anglais – ces derniers dominaient l'administration et dictaient sa politique au Khédivé. Il donna une place importante à l'arabe (qui fut la langue exclusive de la presse après 1840) et permit aux Égyptiens d'entrer au gouvernement : Ali Moubarak fut ainsi nommé ministre, ce qui était une grande nouveauté et constituait une profonde révolution. L'adoption des formes européennes provoquait une profonde rupture avec la société profonde. Les pays du Machrek s'inspirent ainsi grandement du modèle européen et semblent accepter avec une relative bienveillance la culture de l'Autre, qui s'exprime dans différents domaines de l'organisation politique et sociale. Alors qu'elle se faisait instrument de domination dans les pays du Maghreb, encore sous occupation française, la culture européenne tend à favoriser, au Machrek, l'émergence d'une revendication nationale et permet l'émancipation vis-à-vis du pouvoir ottoman. Bien plus, la culture occidentale semble exercer sur cette région une véritable fascination, qui explique sans doute l'adoption plus précoce de l'art théâtral.

Le Machrek connut ainsi, vers le XIX^e siècle, une grande ferveur pour les valeurs européennes. Même des « réformateurs » connus – comme Jamal Eddine el Afghani et Mohamed Abdou, qui fut rédacteur en chef d'*El waqa'i el masria* (journal officiel) à partir de 1877 – furent relativement séduits par la culture européenne et invitèrent les dirigeants de l'institution à procéder à de profondes réformes. Les choses n'étaient pas simples, d'autant plus qu'une grande césure entre les élites et la société rendait la communication extrêmement difficile et délicate.

2-La fascination de l'Occident

⁷² Ahmed Orabi (1841-1911) était un colonel et un homme politique égyptien, qui dirigea la première révolte contre les khédives en Égypte réclamant l'installation d'une assemblée parlementaire et contre les occupants européens. Cet événement est appelé communément « Révolte d'Ahmed Orabi ».

Si l'école était un élément incontournable de la *Nahda*, les voyages et les tournées en Europe de boursiers égyptiens et syriens apportèrent de très nombreuses informations sur les progrès scientifiques et techniques accomplis par les occidentaux et mirent en relief l'inquiétant retard du monde arabe en la matière. Au retour, les auteurs décrivent, dans le menu détail, leurs découvertes et leurs expériences et appelèrent leurs dirigeants à recopier le modèle européen. Rifa'a Tahtawi fut ainsi le premier à diriger une mission en France. Il y resta quatre années et traduisit de très nombreux ouvrages (on insistait surtout sur les livres scientifiques et techniques). Il décrit son voyage et ses découvertes dans un ouvrage intitulé *Takhlis al ibriz ila talkhis bariz (du Raffinement de l'or au résumé de Paris)*, publié en 1834, qui mettait en lumière les multiples facettes d'une société française avancée et les grandes découvertes scientifiques et techniques de ce pays qui figurait à leurs yeux une sorte de paradis sur terre. Atia Abul Naga cite un passage de Tahtawi où il est d'ailleurs question de théâtre :

Sache que ces peuples, après les travaux indispensables de la vie quotidienne, ne s'occupent pas des choses divines ou des œuvres de piété ; mais ils passent leur temps dans les choses de ce monde, dans les jeux et les divertissements, et ils varient ceux-ci en cent manières avec une ingéniosité merveilleuse. Parmi leurs lieux de plaisir, il en est un qu'ils appellent le théâtre. On y présente l'imitation de tout ce qui peut arriver. Et en réalité, ce jeu est sérieux sous forme de plaisanterie, car les spectateurs en tirent des leçons. Ils y voient figurer les actes bons et les actes mauvais ; ils y entendent louer les premiers et blâmer les seconds. C'est pourquoi les Français disent que le théâtre châtie et corrige les mœurs ; et quoique le théâtre soit compris parmi les choses qui font rire, on y trouve cependant beaucoup de choses qui font pleurer. Sur le rideau que l'on baisse à la fin du spectacle, il est écrit en langue latine : « la comédie améliore les mœurs »⁷³.

Le titre de l'ouvrage inaugure déjà le protocole de lecture donnant une idée de l'émerveillement et de l'enchantement de l'auteur qui ne pouvait imaginer un autre monde plus beau que Paris. Tahtawi n'était pas le seul à être séduit par les valeurs européennes, même les dirigeants politiques de l'époque vouaient une grande admiration pour l'Europe. Le khédivé Ismail s'est même proposé de faire de son pays une partie intégrante de l'Europe. Son règne de 1863 à 1879 était, en quelque sorte, le moment le plus important où se sont cristallisées les idées occidentales. Ce discours pro-européen,

⁷³ Atia Abul Nada, *les Sources françaises du théâtre égyptien*, Alger, SNED, 1972, p. 51.

ou plutôt pro-français, s'accompagnait d'une marginalisation des cultures locales considérées comme rétrogrades. Ismail avait une grande admiration pour Louis XIV et Napoléon III, et appréciait spécialement la France, dont il adopta la langue dans ses relations avec l'étranger. Les élites étaient véritablement séduites par le mode de vie français et les formes culturelles et scientifiques développées dans ce pays. On reproduisait discours, vêtements, architecture... C'était le temps du mimétisme absolu. Van Bemmelen écrivait ceci dans son livre (*l'Égypte et l'Europe*) à propos du khédivé Ismail :

Dès qu'il fut monté sur le trône, il se mit à vivre en grand seigneur à la franque. Palais, ameublement, cuisine et table, voiture et harnais, costumes de cour et uniformes militaires, il lui fallait tout à la franque comme à Paris. Puis, il était impatient d'étaler tout son luxe devant les étrangers auxquels il préparait de grandes fêtes nocturnes à l'européenne et devant les princes européens qu'il traitait splendidement à la franque s'ils voulaient bien venir voir le Caire. Ce fut dans l'accueil fait à l'impératrice Eugénie que cette hospitalité démesurée atteignit son apogée...

Non content de sacrifier lui-même à son idole, Isma'îl engagea les membres de sa famille, les pachas, les fonctionnaires du gouvernement, à en faire autant, à se vêtir, à se loger, à se meubler et à vivre le plus possible à la franque. Il ne fut que trop écouté ; et ce ne fut pas seulement par obéissance que les turcs et même les égyptiens, riches ou aisés, au Caire surtout, s'empressèrent de demander à l'Europe des vêtements, des tapis et des rideaux, des voitures et des meubles⁷⁴.

La campagne de Napoléon mit en lumière le sous-développement des pays arabes et poussa quelques dirigeants politiques comme Mohamed Ali et des lettrés « modernistes » à assimiler toutes les formes de représentation européennes. Il est vrai que quelques intellectuels comme Al Afghani ou Abdou tentaient de provoquer une sorte de rencontre entre les deux cultures et insistaient exclusivement sur l'apport scientifique et technique de l'Occident.

La francophonie investissait les structures politiques, culturelles et économiques au Machrek. Il est évident que les voyages en Europe, l'ouverture de centaines d'écoles par les missionnaires, le rejet de la présence ottomane, les contacts permanents avec l'Europe ont favorisé l'installation de ce discours francophoniste sous-tendu par des relents idéologiques profonds. La lecture des textes politiques, économiques, sociologiques et

⁷⁴ Pieter Van Benmelen, *l'Égypte et l'Europe*, Leyde, E. J. Brill, 1884, p. 142.

littéraires montre à quel point l'influence française et européenne est considérable. On ne peut que s'interroger sur l'« originalité » de certains textes, qui ne font que reproduire des passages ou la structure architecturale de quelque roman ou pièce de théâtre français. Ainsi par exemple, un auteur aussi célèbre que Tewfik El Hakim reprit pour sa pièce tirée des *Mille et Une Nuits*, *Shahrazade* (1934), les principaux éléments de la construction dramaturgique d'un opéra-comique en quatre actes, *Ali Baba de William Busnach et Albert Vanloo* (1887) et ignora quelque peu le texte originel. Les écrivains reprirent souvent, sans les interroger, un certain nombre de structures inspirées d'ouvrages d'Alexandre Dumas, d'Alphonse Daudet ou de Victor Hugo, pour n'en citer que quelques-uns.

Ce discours pro-européen de la *Nahda* engendra une confusion autour de la notion de modernité souvent assimilée à l'Occident, sans une interrogation sérieuse sur ce terme ni sur l'évolution de cet Occident, souvent lieu de fascination et d'admiration, alors qu'il était responsable de massacres et d'expéditions coloniales. Cette idée se retrouve chez beaucoup d'auteurs qui réduisent la « modernisation » à l'« occidentalisation » ou à l'europanisation.

L'attrait exercé par l'Occident au Machrek est toujours perceptible aujourd'hui, notamment au niveau de la représentation littéraire et artistique, où les traces intertextuelles sont fortement présentes. Grâce à un vaste mouvement de traduction encouragé par les dirigeants égyptiens de la période de la *Nahda*, les élites ont réussi à s'approprier, souvent sans les interroger, les savoirs de l'Europe.

La *Nahda* favorisa un éveil des élites, qui commençaient à se rendre compte des dégâts occasionnés dans les sociétés arabes par leurs dirigeants et leurs clercs. Le « futur antérieur » – temps très usité par les dirigeants et les élites, qui se gargarisaient d'un passé révolu, exagérément embelli, et d'un avenir enchanteur – perdait de sa puissance et laissait place à un présent qui dévoilait toutes les scories et les faiblesses de gouvernements et d'appareils politiques trop marqués par la corruption et l'absence de perspectives sérieuses.

Si, dans les pays du Maghreb, la colonisation française cherchait à marginaliser la langue arabe au profit du français, au Machrek, c'était le turc qui était l'unique outil de communication. Les luttes engagées allaient transformer le rapport de forces au XIX^e

siècle, d'autant plus que certains dirigeants turcs se faisaient remarquer par leur ouverture d'esprit. Finalement, à partir de 1840, la majorité des journaux étaient rédigés en arabe. Des hommes comme Mohamed Abdou et Rachid Rida se mirent à demander la séparation des pouvoirs religieux et étatiques, ainsi qu'une profonde réforme du système d'enseignement, qui mettrait un terme à l'encadrement de la société par la prestigieuse institution d'El Azhar, fonctionnant comme une sorte d'État dans l'État. L'imprimerie allait révolutionner la représentation culturelle, transformer profondément les relations sociales et entamer un véritable mouvement d'éveil culturel, notamment au Liban (qui eut sa première imprimerie en 1697) et en Égypte, où l'imprimerie se fit connaître avec les presses abandonnées par l'armée de Bonaparte. Mohamed Ali ne pouvait rester insensible aux bruits de ces machines : il en fit commander une, qu'il installa en 1820 dans le quartier Boulaq⁷⁵, au Caire. Avec l'essor de l'impression se développait la presse permettant aux élites de s'exprimer, d'organiser des débats, de faire connaître l'Europe et de publier les premiers textes littéraires de type européen. Il est vrai qu'au début, les romans se caractérisaient par un ton mélodramatique et une forme proche de la *maqama*. Le premier journal officiel, *El waqa'i el masria*, rédigé en arabe et en turc, parut le 3 décembre 1828. Au Liban, en 1859, Khalil el Khouri créa le premier périodique privé arabe, *Hadiqat el akhbar (le Jardin des nouvelles)*. De nombreux autres organes d'informations furent créés par la suite : les frères Takla donnèrent naissance, en 1876, à l'emblématique *al Ahram* ; quant à *Wadi an nil (la Vallée du Nil)*, considéré comme le premier périodique égyptien, il vit le jour en 1866 ; Ali Moubarak fonda en 1870 *Rowdat el madaris (le Jardin des écoles)* ; Jurgi Zaydan (1861-1914), enfin, créa *al Hilal* en 1892, dans lequel in publia, entre autres, ses propres romans largement influencés par les œuvres d'Alexandre Dumas père et de Walter Scott. La presse joua un rôle extrêmement important dans la prise de conscience nationaliste, le débat d'idées et la transformation de l'outil linguistique arabe, libéré de ses scories et de ses tournures emphatiques et archaïques. C'est dans les organes d'information que se développaient des tribunes politiques et s'exprimaient différentes tendances politiques et idéologiques.

⁷⁵ Boulaq est un quartier très connu du Caire, qui doit son nom au sultan Abou el Ala. Ce dernier construisit une mosquée portant toujours son nom. Ce district va changer de nom après la révolution pour devenir celui du « 26 juillet ». Le grand journal égyptien, **El Ahram**, a son siège dans ce quartier historique.

Mais l'élément le plus important ayant fourni à la *Nahda* sa force et sa puissance demeure incontestablement l'école. Au Liban, c'est un fait connu, les Missions catholiques et protestantes ouvrirent de nombreuses écoles. Les deux grandes familles Al Boustani et Al Yaziji, qui rivalisaient sérieusement dans le domaine culturel, créèrent leurs établissements scolaires et tentèrent de mettre sur pied un enseignement ouvert aux sciences modernes, tout en étant très lié aux techniques linguistiques « traditionnelles ». Boutros el Boustani fonda ainsi El medrassa el watania (L'école nationale) en 1863, qui dispensait un enseignement moderne conforme à « l'esprit du siècle »⁷⁶ tout en proposant des méthodes pédagogiques actives et ouvertes à tous les savoirs contemporains. Il insistait sur la présence de quatre critères autour desquels devait s'articuler le discours de son école : laïcité, égalité entre toutes les populations, liberté et contenus marqués par l'amour de la patrie. L'université américaine de Beyrouth est ainsi inaugurée en 1866 par des missionnaires protestants américains. Les Britanniques, les Français et les Américains ouvrirent plusieurs écoles. Leur objectif était clair : mener un travail d'évangélisation et d'« occidentalisation » des esprits. En Égypte, Mohamed Ali mena une sérieuse politique de scolarisation. Il mit en branle un cycle d'enseignement laïc, primaire, secondaire et supérieur, et créa de nombreux instituts spécialisés dans le fonctionnement militaire, la médecine, l'agriculture, l'architecture... Il nomma, pour diriger cet ambitieux programme, Ali Moubarak, qui transforma de fond en comble le paysage scolaire. Rifa'a Tahtawi contribua, à l'aide de ses écrits, à orienter le débat et, fort de l'expérience acquise lors de son séjour à Paris, appela à mettre en place un système d'enseignement calqué sur les structures françaises.

Le mouvement de traduction

Ce formidable engouement pour la culture européenne s'accompagne d'un extraordinaire mouvement de traduction. Déjà, en France, Tahtawi, séduit par le fonctionnement de la société, traduisit la Constitution française, le Code civil et le Code du commerce. En outre, il lut et adapta plusieurs ouvrages comme *Télémaque* de Fénelon par exemple. On voulait tout reproduire pour faire connaître dans les pays du Machrek ces grands pays qui

⁷⁶ Abdellah El Boustani, « *Discours sur la société et la comparaison des coutumes arabes et étrangères* », Beyrouth, El Ma'arif, 1869

étaient synonymes de puissance. Cet énorme enthousiasme pour l'Europe s'accompagnait inéluctablement d'un rejet des cultures autochtones et d'une certaine désillusion. En 1835 fut inaugurée l'École des Langues dirigée par Tahtawi, qui avait pour objectif de former des interprètes appelés à traduire des centaines de livres scientifiques et techniques. Plus de 200 ouvrages étaient déjà traduits en 1848, dont deux seulement appartenaient au champ littéraire. Traduire, c'était surtout permettre aux écoles de former sur des bases solides les cadres de l'Égypte. L'objectif de cette école était donc clair : imiter l'Europe et encourager la construction d'usines en empruntant les techniques occidentale. L'imprimerie du Boulaq se chargeait de l'édition de ces ouvrages, sur recommandation de Mohamed Ali Pacha. De nombreux traducteurs ne maîtrisaient pas très bien la langue française ou anglaise, et certains ouvrages n'étaient en fait que de simples adaptations. Hugo, Dumas, Bernardin de Saint Pierre, Molière, Rousseau, Shakespeare ou Scott avaient été sérieusement malmenés, souvent par des écrivains qui actualisaient les romans et leur donnaient un cachet local, ce qui les rendait méconnaissables. On tenta de transposer dans la langue arabe, sans signaler les noms des auteurs, des textes français ou anglais qui perdaient leur littérarité et leur poésie, ce qui dénaturait totalement les textes d'origine. Mustapha Lotfi el Manfalouti, considéré comme l'un des premiers romanciers égyptiens, faisait vivre ses personnages dans un univers mélodramatique marqué par la présence de récits, de moments intenses et parfois de tournures linguistiques inspirées des *maqamate*. Ses textes n'étaient souvent que de simples reproductions des œuvres de François-René de Chateaubriand, d'Alexandre Dumas ou de François Coppée.

La lecture des traductions des *Misérables* de Victor Hugo par Hafiz Ibrahim (1872-1932) et de celle des œuvres de Walter Scott par Jurgi Zaydan (1858-1930) donne à voir l'égyptianisation de l'univers romanesque et une structure syncrétique, qui caractérise la construction formelle. Des pièces de Molière furent traduites en arabe populaire par Othmane Jalal (1829-1898), qui entreprit surtout une grande entreprise d'actualisation-adaptation, ouvrant ainsi la voie à d'autres auteurs arabes.

Ces adaptations ou ces traductions apportèrent un nouvel éclairage sur les sociétés arabes et empruntèrent d'autres formes littéraires, qui s'imposèrent par la suite dans tout le monde arabe. Mais le texte le plus accompli demeure *Hadith Issa ben Hicham* (*Ce que*

nous conta Issa Ben Hicham, 1907) de Mohamed al Mouwaylihi (1858-1930), qui mettait en situation, de manière satirique, l'univers social égyptien et décrivait, à la manière des naturalistes, certains espaces européens tout en insistant sur la difficile question du syncrétisme culturel, associant nostalgie et esprit réformiste et abordant avec humour, usant de traits picaresques, des questions d'actualité. D'ailleurs, l'auteur recourait à deux formes d'écriture obéissant à des normes différentes : le roman européen (l'influence de Zola est patente) et la *maqama* (*séance*). Le texte de Mohamed Hussayn Haykal (1888-1956), *Zayneb* (1913), qui propose un tableau romantique de l'Égypte rurale, correspondait quant à lui à une facture réaliste. C'est une adaptation réussie de l'expérience romanesque balzacienne. L'empreinte du romantisme français est évidente dans ce roman, qui met en scène des situations amoureuses tout en révélant certaines réalités du monde rural. La *Nahda* permit ainsi, malgré certains dommages – notamment la marginalisation des formes culturelles locales – l'adoption de la représentation dramatique de type européen, qui séduisit de nombreux auteurs ayant besoin d'un contact direct avec le public. Elle était, en quelque sorte, pour reprendre l'expression de Jacques Berque, « une acculturation réussie⁷⁷ ».

Cette situation de syncrétisme culturel provoque encore de sérieux dégâts dans les sociétés arabes, qui voient le fossé entre les élites et la société s'élargir dangereusement et engendrer les conditions nécessaires à de graves explosions. Ce dédoublement est la source de nombreux malentendus qui risqueraient, dans un avenir proche, de faire resurgir les conflits initiaux et de déchirer le tissu social extrêmement fragile.

C'est dans ce contexte historique et politique qu'allèrent apparaître les premiers jeux théâtraux dans les pays du Machrek et du Maghreb, où existaient déjà des bâtiments réservés à la pratique scénique.

4-Les petits pas du théâtre

Ainsi comprend-on, à travers cette rapide balade dans l'histoire, que l'art théâtral – comme les autres arts européens – fut adopté dans des conditions particulières caractérisées par une certaine fascination de l'Occident au Machrek, et par une sorte de

⁷⁷ Jacques Berque, *Langages arabes du présent*, Paris, Gallimard, NRF, 1974, p.11.

nécessité historique au Maghreb. Les Arabes au Machrek et au Maghreb découvraient ces disciplines réservées, au départ, à des publics exclusivement Européens et, parfois, à des autochtones de confession chrétienne, qui produisaient les pièces. Des troupes théâtrales françaises et italiennes présentaient des pièces et des opéras dans les pays arabes. En Algérie existaient des théâtres construits au milieu du XIX^e siècle ; ceux-ci présentaient des pièces d'auteurs français pour un public français. En Tunisie, le théâtre municipal de Tunis n'arrêtait pas de programmer des troupes françaises et italiennes. En Égypte, l'armée d'occupation de Napoléon débarqua avec une formation théâtrale constituée de comédiens et d'écrivains et construisit un théâtre dans le quartier de l'Ezbékiya. C'est Bonaparte en personne qui informa Kléber de l'arrivée en Égypte de la Comédie-Française, ce qui montre l'importance accordée au théâtre dans cette entreprise de conquête. De nombreux voyageurs et auteurs européens mirent en exergue la présence de traces du théâtre dans les sociétés arabes. Gérard de Nerval narrait, dans son *Voyage en Orient* (1851), une soirée au Têatro del Cairo où se jouait un vaudeville en un acte de Dupin et Varner, intitulé *Mansarde des artistes*. Y assistaient, selon l'écrivain français, des femmes de familles aisées, des officiers du Pacha et des notables de la société égyptienne. Régnault, un voyageur français, assista à une représentation où une femme musulmane jouait même un rôle⁷⁸. Louis Gardey parlait, quant à lui, de représentations théâtrales jouées par des Égyptiens durant le séjour du Sultan Abdul-Aziz au Caire⁷⁹. Il précise ailleurs qu'une lettre consulaire datée de 1829 proposait une organisation interne du théâtre. Il était indiqué qu'il fallait que personnel et spectateurs observent des règles très strictes à l'entrée et dans l'enceinte du théâtre, faute de quoi, des sanctions auraient été prises⁸⁰. Il n'y a pas qu'en Égypte que se produisaient des troupes, mais également en Syrie et dans les pays du Maghreb, qui connurent, surtout après l'ouverture de l'Opéra d'Alger, une vie théâtrale animée destinée essentiellement aux populations européennes. À Alger, l'Opéra fut inauguré en 1853 par une pièce mélodramatique en six tableaux de M. Descous (sur une musique de Baron Bron). Les troupes se produisaient en Algérie pour un public exclusivement français. En Syrie, Abou Khalil el Qabbani ouvrit un théâtre dans un beau quartier, Bab Touma, à Damas, en 1865. Cette mésaventure est

⁷⁸ Amable Regnault, *Voyage en Orient*, Paris, P.Bertrand, 1855.

⁷⁹ Louis Gardey, *Voyage du sultan Abd-Al-Aziz de Stamboul au Caire*, Paris, E.Dentu-Palais Royal, 1865.

⁸⁰ Ibid., L.Gardey, *Voyage...*

racontée par l'un des plus grands hommes de théâtre arabes décédé en 1997 à Damas, Saadallah Wannous, dans une pièce intitulée *Soirée de gala avec Abou Khalil el Qabbani* (*Sahra Ma' Abi Khalil al-Qabbani*, 1973). À Beyrouth, quelques textes de Boutros el Boustani furent joués à l'Association Syrienne en 1868. On y présenta également la pièce de Khalil el Yaziji, *al Mourou'a wal wafa* (*Générosité et fidélité*). En Égypte, le règne du khédivé Ismail fut très favorable à l'art scénique. Il fit construire de nombreuses salles : deux à Alexandrie (Zizinia et l'Alfiéri), deux autres dans ses palais, ainsi que la Comédie-Française, construite pour recevoir uniquement la troupe du même nom. Le cirque et l'Opéra du Caire furent inaugurés en grandes pompes en 1869. De nombreuses personnalités furent conviées, dont l'Émir Abdelkader. Ismail aimait le faste et affichait au monde son « amour » de l'art et de la culture européenne avec une grande exubérance. Les Arabes du Machrek et du Maghreb ont donc adopté le théâtre, comme les autres formes européennes, dans un contexte particulier caractérisé par la présence coloniale, qui imposa une certaine altérité, excluant du champ de la représentation les formes culturelles locales, mais participant paradoxalement d'une sorte d'éveil national. Certes, l'altérité, souvent non consentie par les élites et les populations du Maghreb, était vécue par les pouvoirs politiques au Machrek, notamment en Égypte, comme un espace d'émancipation et d'occidentalisation permettant la mise en place de structures politiques et culturelles calquées sur le modèle occidental.

Ainsi, vont apparaître les premières troupes de théâtre au Machrek au milieu du dix-neuvième siècle, puis au Maghreb à partir des années 1900, qui empruntèrent les techniques de jeu et adaptèrent des textes d'auteurs français. L'art théâtral tel qu'on le pratique en Occident semble ainsi de plus en plus accepté dans cette région à partir du XIXe siècle et faire partie du paysage culturel. Cependant, il manque encore une production locale : les œuvres présentées dans les théâtres du Maghreb et du Machrek sont encore le fait de troupes européennes. Or, la première pièce en langue arabe en tant que telle est l'œuvre d'un jeune Maronite du nom de Maroun An Naqqash qui présenta *el Bakhil* (*l'Avare*) à Beyrouth en 1847 ou 1848 (les sources se contredisent à ce sujet), orientant pendant une longue période la production théâtrale, par le truchement de pièces associant Molière et des formes culturelles locales.

CHAPITRE III

MAROUN AN NAQQASH

L'homme-orchestre

On ne peut parler du théâtre dans les pays arabes sans évoquer le rôle de Maroun An Naqqash dans son évolution et dans la mise en œuvre d'un discours théâtral faisant cohabiter la structure artistique européenne et des formes culturelles autochtones, l'orientant durablement au niveau de l'écriture dramatique et scénique. Ce jeune homme, né à Sayda en 1807 et mort en 1855, amoureux fou de musique et de poésie, allait définitivement introduire l'art théâtral européen dans les pays arabes et en faire une discipline à part entière. Nous tenterons ainsi de voir comment ce grand voyageur, commerçant de son état, réussit à devenir le pionnier de la pratique théâtrale dans les pays arabes, au moyen de l'écriture de pièces puisant essentiellement leur inspiration dans le théâtre français et dans *les Mille et Une Nuits*.

1-Quelques repères historiques

Ce n'est pas sans raison que les premières pièces théâtrales furent montées au Liban, qui faisait alors partie de la Syrie⁸¹. Il n'est pas non plus surprenant que les Maronites aient été les premiers à s'intéresser aux formes de représentation européennes. Tout le monde sait que le pays du Cèdre entretenait d'anciennes et étroites relations avec l'Occident : cela remonterait au Moyen Âge, alors que Libanais et Italiens se consacraient au commerce et échangeaient de bien utiles informations sur leurs manières de vivre. Des

⁸¹ La Syrie ou Bilad Echam, qui regroupait la Syrie actuelle, le Liban, la Jordanie et la Palestine, n'est devenue ce que nous connaissons aujourd'hui qu'après l'accord Sykes-Picot en 1916 entre les Français et les Britanniques, qui partagèrent les territoires de l'empire ottoman, contribuant au dépeçage de la région. La Syrie et le Liban, sont administrés par la France en vertu des accords Sykes-Picot confirmés par la conférence de San Rémo en 1920 légitimant l'intervention militaire française contre Damas dirigée par le général Gouraud.

missionnaires européens commencèrent à se déplacer dans ce territoire et y assurèrent enseignement et entreprises de prédication. Les ecclésiastiques européens installèrent des missions permanentes à partir du XIX^e siècle et se mirent à ouvrir les écoles, qui dispensaient essentiellement les cours en langue arabe – ce qui n’était plus le cas depuis l’arrivée des Turcs, qui imposaient leur propre langue comme outil de communication obligatoire. Protestants et catholiques américains et français allaient se faire concurrence, en présidant notamment à la construction d’un plus grand nombre d’établissements scolaires pour séduire un maximum d’élèves. Le théâtre participait d’une² entreprise d’évangélisation/de propagande, de diffusion des idées religieuses que les missionnaires cherchaient à répandre dans le monde arabe. Atia Abul Naga écrit ceci à propos de l’usage du théâtre :

Le théâtre sert également de moyen d’édification religieuse. Pendant les fêtes et les festivals, les élèves jouent des pièces moralisatrices, composées par les prêtres et les instituteurs. Ce sont ces mêmes pièces qui vont donner naissance aux premières œuvres du théâtre arabe. Certaines d’entre elles ont été publiées : *Adam et Eve*, composée par l’Abbé Philmon, est imprimée en 1903. D’après Yusuf Najm, cet ouvrage rappelle les Mystères du Moyen Âge⁸².

Les familles Al Boustani et El Yaziji, qui étaient chrétiennes, allaient s’occuper de la partie littéraire et artistique. Boutros el Boustani (1819-1883), auteur d’une grande encyclopédie et de nombreuses traductions (notamment *l’Illiade* d’Homère), écrivit la pièce *le Roi David (el malik dawoud, 1906)* qui puisait son thème et son personnage dans l’univers religieux. L’abbé De nombreux textes didactiques furent joués par les élèves, surtout à la fin de l’année scolaire. Les Beyrouthins découvraient ainsi de nouvelles formes de représentation et en venaient à se familiariser avec l’art scénique, qui devint, dans certaines écoles et quelques associations syriennes, un important élément de prise de conscience. La fonction première dévolue à la représentation dramatique était surtout didactique et religieuse. S’articulant autour de personnages puisés dans l’univers religieux et proposant une histoire, dépourvue d’intrigues complexes, les textes – souvent écrits par les instituteurs, qui faisaient parfois participer les élèves – mettaient en situation des récits directement puisés dans le Livre sacré. Le théâtre religieux, qui commençait,

⁸² Atia Abul Naga, *les Sources françaises du théâtre égyptien*, Alger, SNED, 1972, p. 32.

sous la pression de la Révolution Française et d'autres bouleversements ayant affecté le monde chrétien, à faire très pâle figure, retrouvait une nouvelle jeunesse dans les écoles des Missionnaires.

Ce n'était pas seulement la Mission chrétienne qui introduisit le théâtre, mais des troupes italiennes et françaises, de passage à Beyrouth, qui donnaient à voir des pièces plus complètes, mieux construites. Opéras, vaudevilles et mélodrames composaient le répertoire de ces formations, qui faisaient ainsi découvrir l'art de la scène à des élites daignant se déplacer pour voir ces nouvelles formes. C'étaient surtout les élites chrétiennes et des étrangers installés en Syrie, et plus particulièrement au Liban, qui pouvaient se permettre le luxe d'assister à ce type de représentations. Les musulmans étaient réfractaires à ce genre de cérémonies, d'autant plus qu'elles étaient animées par des chrétiens, ce qui compliquait davantage les choses et rendait la tâche des réactionnaires et des conservateurs plus facile. Mais, il se trouvait également des chrétiens qui n'admettaient pas ce type d'art. Ce fut ainsi dans ce grand bouillonnement culturel que Maroun an Naqqash fit la découverte du théâtre, proposant une manière de faire singulière et orientant artistiquement et esthétiquement la production théâtrale pendant une longue période, au cours de laquelle de nouveaux dramaturges allaient reproduire ses textes et ses techniques d'écriture.

2-Maroun an Naqqash, le catalyseur

Il n'est pas du tout surprenant que le premier homme de théâtre arabe soit issu d'une famille maronite du Liban. Cette double appartenance culturelle fournit déjà les lieux de légitimation et de justification du discours et de la pratique de ce Libanais, qui, de surcroît, était commerçant de son état, ce qui lui permettait de multiplier les contacts avec les Italiens et les Français. Ses nombreux voyages lui donnaient également l'occasion de découvrir de nouvelles réalités, de se familiariser avec d'autres formes artistiques et d'apprendre de nouvelles langues, outils nécessaires à son négoce. Il maîtrisait d'ailleurs trois langues étrangères (l'italien, le français et le turc), qui lui permettaient de s'introduire dans l'univers culturel européen et d'alimenter les différentes relations qu'il entretenait, lors de ses voyages, avec les nombreuses personnes rencontrées. Là était en

quelque sorte son véritable visa. Il découvrait dans la langue originelle les richesses du pays qu'il visitait. Son séjour à Alexandrie, lieu où se produisaient de nombreuses troupes françaises et italiennes et où était installée une importante communauté européenne, lui permit d'apprécier l'art scénique. Ce sont surtout ses voyages en Italie et en France qui le mirent face à des comédiens de théâtre et lui permirent de se familiariser avec les textes de Molière ou de Daudet. . Une chose qu'on oublie souvent de signaler, à propos de ce commerçant qui savait que sa vocation était ailleurs, c'est qu'il était membre à part entière d'une association regroupant les élites du pays : il s'agissait de **l'Association Scientifique Syrienne**. Sa participation aux activités organisées par cette structure culturelle montre, s'il en est, l'intérêt que portait An Naqqash aux choses littéraires et artistiques. Sa curiosité légendaire facilita grandement les choses.

An Naqqash affectionnait, certes, la musique, le chant et aimait composer des poèmes, mais jamais on ne crut qu'un jour, cet ancien secrétaire des douanes qui, par la force des contingences familiales, se convertit au commerce, pût ainsi inscrire son nom, de manière si éclatante et durable, dans le monde des lettres arabes. Après avoir tenté la rédaction de quelques sketches, an Naqqash écrivit finalement la pièce qui allait lancer véritablement le théâtre dans les pays arabes.

a) El bakhil ou la pièce inaugurale

À son retour au pays, après avoir découvert l'opéra et le théâtre italiens et français, an Naqqash qui faisait partie d'une association culturelle à Beyrouth, n'oublia pas les leçons apprises et mit en scène, en 1848, *el Bakhil* tirée de *l'Avare* de Molière⁸³. Cette œuvre constitua la pièce-maîtresse qui allait pendant très longtemps orienter l'art théâtral dans le monde arabe et servir de trait d'union avec le répertoire dramatique européen. L'œuvre de Molière fut donc pour la première fois « invitée » à séjourner dans un pays arabe et à côtoyer des formes populaires. An Naqqash, dans sa pièce, ne se contenta pas uniquement du texte de l'auteur français mais intégra également un certain nombre de traits et de

⁸³ An Naqqash soutint cependant, dans un passage de sa pièce *al Hasoud as salit*, qu'il joua *el Bakhil* pour la première fois en 1847, d'où la confusion concernant la date exacte de la création de la pièce. Jusqu'à présent, comme nous l'avons déjà signalé dans le premier chapitre, la question reste posée : chaque historien ou chercheur propose sa propre année de référence sans fournir d'arguments sérieux pour étayer leur parti pris.

caractéristiques tirés de la culture arabe. Certains éléments des *maqamate* des contes des *Mille et Une Nuits* et du *khayal eddal* ne sont pas absents de la représentation qui, certes, reprend, parfois de manière maladroite, l'architecture dramatique de Molière, mais produit essentiellement une structure circulaire, forme privilégiée des récits des conteurs populaires. Le choix de la pièce adaptée répondait également à des nécessités locales : *el Bakhil* fait aussi penser à El Jahiz⁸⁴ dans *le Livre des avarés*, en mettant en scène le thème de l'avarice qui se trouve déjà au cœur du texte de cet auteur de l'ère médiévale arabe.

Le choix de *l'Avare* et de Molière correspondait aux prédispositions du public à se retrouver facilement dans les textes de l'auteur français qui, pour reprendre un des pionniers du théâtre égyptien, Nadjib el Haddad, éduque tout en faisant rire. Pour Maroun an Naqqash, l'essentiel était d'introduire sérieusement l'art théâtral en terre arabe et de toucher le public. Que faire pour atteindre cet objectif ? Selon Atia Abul Naga, le théâtre étranger ne comprenait, pour An Naqqash, que deux variétés, ce dont il s'explique dans un discours :

[...] la prose, qu'il divisait en comédie, drame et tragédie, et l'opéra, divisé lui aussi en pièces sérieuses (opéra seria ?), fleuries (opéra buffa ?) et attristantes. Naqqash ajoutait qu'il aurait dû commencer par la prose, mais que, d'une part, il se sentait attiré par le théâtre lyrique et que, d'autre part, il croyait que ce dernier convenait mieux au goût du public⁸⁵.

Il était normal qu'il opte pour le comique et le lyrique, deux éléments qui allaient séduire son public, alors réduit aux autorités et aux notables – rappelons en effet que les gens du peuple n'étaient pas conviés aux représentations. De fait, ils n'étaient sans doute par prêts à admettre facilement ce type de spectacle nouveau, qui ne correspondait pas aux formes existant dans les sociétés arabes. Certes, des troupes européennes se produisaient dans les pays arabes, mais « convoquaient » des spectateurs précis, ce qui excluait le peuple.

⁸⁴ Amr Ibn Bahr El Jahiz (776-867), originaire d'El Basra, était un écrivain et un encyclopédiste arabe, auteur de plus de 200 ouvrages, très marqué par Aristote et la culture grecque. L'un de ses ouvrages les plus connus, *le Livre des avarés*, mène le lecteur au milieu d'avarés impitoyables, vivant une situation de mal-être sous forme d'aventures picaresques.

⁸⁵ Atia Abul Naga, *les Sources françaises...* Op.Cit p. 56.

Maroun an Naqqash n'opta donc pas gratuitement pour Molière. Il savait que les situations décrites dans le théâtre de l'auteur français se retrouvaient également dans les sociétés arabes. Mais s'il emprunte l'architecture et de nombreux éléments au texte initial, il n'ignore nullement les formes populaires (par exemple, le *khayal eddal*, le conteur populaire et le chant), qu'il introduit superbement dans sa pièce, ce qui ne manque pas de séduire encore davantage le public, alors susceptible de s'identifier facilement aux situations et aux personnages.

Quelle était l'intrigue développée dans le texte de Maroun An Naqqash ? Deux avarés, Attaalabi et Qarrad, connus pour leur mauvaise foi et leur amour immodéré de l'argent, ne lésinent sur rien pour s'enrichir davantage. Soupçonneux, peu confiants, ils trouvent un moyen simple pour faire fructifier en douceur leurs richesses. Attaalabi décide de donner sa fille au vieux Qarrad, dans l'espoir d'hériter peut-être un jour, malgré son âge, des biens de son rival. Les fiançailles sont sur le point d'être célébrées, quand la fille d'Attaalabi, prénommée Hind, annonce à Qarrad – sur les conseils de son jeune amoureux, Issa – qu'elle attend avec impatience le jour du mariage, parce qu'il lui permettrait de se divertir, de s'amuser et d'acheter les robes qu'elle désire. Le vieillard blêmit à l'idée de voir dilapider sa fortune et n'arrive pas à retourner la situation à son avantage ; il se met alors à converser avec Hind de son âge, de son avarice, de ses maladies et de sa laideur, cherchant ainsi par tous les moyens à se débarrasser de cette femme qui s'apprête à le ruiner. Hind et Issa finissent par avoir raison du vieil homme, qui n'est malheureusement pas au bout de ses peines. Déguisés, Issa, qui a finalement épousé Hind, et son beau-père rossent Qarrad de coups et lui volent finalement tout son argent.

La lecture de la pièce de Maroun an Naqqash nous permet de repérer de nombreuses modifications par rapport à son modèle. Tout d'abord, on a affaire à deux avarés au lieu d'un seul dans le texte originel. Ce procédé se retrouve dans certains contes populaires, qui emploient parfois deux personnages rivaux mais complémentaires. Qarrad et Attaalabi se vouent ainsi une profonde inimitié, malgré la tentative de sceller une alliance familiale et ne constituent en quelque sorte qu'un seul protagoniste, quand Harpagon est plus rusé, plus fort, et mieux construit dramatiquement et psychologiquement. Les avarés d'*el Bakhil* manquent tragiquement de profondeur, et leur itinéraire demeure superficiel.

Ainsi par exemple, Qarrad se distingue d'Harpagon, dans la mesure où sa fin ne ressemble aucunement à celle du héros français : Qarrad est dépouillé par son adversaire, un autre avare, aidé cette fois par son gendre. Quant à Attaalabi, il n'évolue pas : il profite de la complicité d'Issa pour s'enrichir encore plus et continuer à escroquer davantage les gens. C'est le personnage d'Issa, élément catalyseur du récit, qui, grâce à ses subterfuges, réussit véritablement à faire et à défaire les situations, et relègue les deux avares au rang de fantoches. Les personnages ânonnent dans de nombreux cas le même discours. Ils parlent en quelque sorte d'une même voix, utilisent parfois les mêmes mots et les mêmes simulacres : Qarrad est le double d'Attaalabi, et l'on retrouve des traits et des caractéristiques similaires chez l'un et l'autre. L'auteur apporte trop peu d'indications physiques ou sociologiques et les personnages sont simplifiés à l'extrême. Cette manière de faire s'expliquerait surtout par l'absence d'une sérieuse connaissance du fonctionnement des réseaux dramaturgiques et par la question de la réception. Cette multiplication de personnages altère par ailleurs la communication et rend moins fluide le discours théâtral.

En outre, le texte comporte des longueurs : la pièce ne s'interrompt pas au moment où se conclut le mariage entre Issa et Hind, mais se trouve alourdie par l'histoire du vol de l'argent de Qarrad par des personnages déguisés. L'auteur, qui connaissait relativement bien le théâtre italien et appréciait énormément la *commedia dell'arte*, introduit le masque, qui est d'ailleurs présent dans le *khayal eddal* et le *garagouz*, de même que le policier et le greffier, rôles qu'on rencontrait souvent dans ce type de spectacle. Naqqash emprunte à Molière certains procédés, comme les quiproquos, les jeux de situations et les effets comiques et réutilise de nombreux éléments tirés de la tradition orale. Nous avons affaire, en quelque sorte, à un théâtre « syncrétique », qui recourt à des sources culturelles éparses. Il ne modifie pas l'intrigue initiale autour de laquelle s'articule tout le texte, mais prend soin d'ajouter un certain nombre de situations qui lui semblent nécessaires à la réception. Ainsi, an Naqqash ajoute et enlève de nombreuses scènes, donne des noms arabes à ses personnages : Valère et Elise deviennent Issa et Hind, tandis

qu'Harpagon se voit affublé des noms de Qarrad et d'Attaalabi⁸⁶. Par ailleurs, l'auteur installe ses personnages dans un pays arabe imaginaire et leur fait porter des costumes locaux (turban, gilet de soie, pantalon ample...). Certes, il s'inspire très largement de Molière en reprenant des passages entiers du texte initial ainsi que la structure formelle, mais intègre des faits et des situations de la littérature orale. L'avare d'An Naqqash n'est-il pas en partie redevable du *Livre des avares* d'El Jahiz, reprenant le sujet et certaines trouvailles linguistiques ? Cette manière de faire s'expliquerait par le désir de dialoguer avec un public qui découvrirait l'art théâtral. Aussi an Naqqash associait-il des éléments tirés d'expériences dramatiques différentes, mettant ainsi en œuvre des pièces ouvertes faisant dialoguer les techniques européennes et le jeu du conteur. Molière et la « tradition » arabe permettaient de toucher la sensibilité de spectateurs déjà marqués par les jeux ludiques des représentations dramatiques arabes (*hakawati, qas...*).

Les conditions d'énonciation déterminent naturellement le choix des faits et des personnages représentés. L'objectif essentiel de l'auteur était de faire rire ; il était donc normal qu'il recoure à la comédie et plus particulièrement à Molière. An Naqqash, fasciné par sa « découverte » du théâtre, transporte le lieu scénique à Beyrouth dans sa propre maison. Il reprend les décors et élabore une sorte de mise en espace essentiellement fondée sur les entrées et les sorties des comédiens, qui découvrent avec lui les vertus de l'interprétation dramatique. An Naqqash voulait reproduire le schéma des théâtres qu'il a vus lors de ses différents séjours en Italie et en France. Aussi faisait-il attention à la mise en place de tous les éléments tels qu'il les avait aperçus. On ne pouvait, durant cette période, parler de mise en scène, mais plutôt de mise en paroles, même si les comédiens se déplaçaient sur scène et accordaient un certain intérêt au dispositif scénique. L'élément le plus important qui caractérisait cette représentation était le chant. Il aurait été suicidaire de présenter une pièce sans dimension lyrique. Les expériences entreprises dans ce sens par certains hommes de théâtre arabes comme Georges Abyad (1880-1959) ou Rachid Ksentini (1887-1944) furent désastreuses. An Naqqash eut l'intelligence de ne pas négliger cet aspect sans lequel le public, peu familier avec ce type de représentation, n'aurait pas daigné se déplacer pour y assister. L'auteur,

⁸⁶ Ces noms se révèlent porteurs de significations particulières : Qarrad est proche du singe (*qard*) tandis qu'Attaalabi n'est pas loin du renard (*ettaaleb*), auquel on attribue généralement deux caractéristiques, à savoir la laideur et la ruse. Ces deux qualités sont négativement chargées dans le texte.

qui utilisa des airs orientaux et français, accordait une importance particulière à la question de la réception. La musique fonctionnait de manière plus ou moins autonome ; elle était jouée par des musiciens et un chœur. Ce fut d'ailleurs, le public qui imposa cette manière de jouer de quelques amateurs passionnés de théâtre. An Naqqash qui était à la fois auteur, metteur en scène et acteur (cette tendance est toujours de règle dans de nombreux théâtres arabes) faisait interpréter les personnages féminins par de jeunes hommes qui se travestissaient en Elise ou Marianne, comme d'ailleurs dans le théâtre grec et élisabéthain. Mais dans le Liban de l'époque, c'étaient surtout les pesanteurs sociologiques qui empêchaient la participation des femmes à la représentation théâtrale.

Le recours aux quiproquos, aux jeux de mots, aux bastonnades et aux déguisements correspondait aux formes populaires les plus répandues en Égypte et en Syrie au XIX^e siècle. Aussi An Naqqash mélangeait-il Molière et culture orale. Cette tendance originale et peut-être consensuelle séduisait énormément de monde. Pour Jacob M. Landau⁸⁷, les pièces d'An Naqqash se situaient à mi-chemin entre la comédie et l'opérette. Il y a une sorte de relation dialectique entre l'écoute (espace de l'oralité) et le regard (*el forja*). Il faut également signaler que l'auteur comprit vite que seule une cohabitation de la forme européenne et des structures populaires pouvait toucher le public et le convaincre d'adopter ce nouvel art.

Le public était trié sur le volet: notables, officiers, hauts fonctionnaires, amis et membres de la famille constituaient la foule admise à assister à ce spectacle. Les gens étaient plus ou moins disposés à recevoir ce type de représentation, et le grand public en était exclu. Le théâtre était avant tout élitaire, produit par des gens aisés pour les riches et les lettrés. Les spectateurs découvraient cet art, entretenaient une relation particulière avec ce nouveau genre scénique et ne s'empêchaient pas d'intervenir dans le jeu. Ainsi par exemple, durant l'intermède d'*el Bakhil* était jouée une farce, qui mettait en situation un mari trompé par sa femme. On raconte que le mufti, qui assistait à la représentation, prit fait et cause pour le malheureux mari et ne se priva pas de lui prodiguer des conseils et d'admonester sa femme indigne. Le mufti interpréta ainsi, indirectement, un rôle dans la pièce. Les notables de Beyrouth accueillirent favorablement ce texte qui, faute de lieux de représentation, ne fut joué que de rares fois. Le succès rencontré par cette pièce incita

⁸⁷ Jacob M. Landau, *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1965.

l'auteur, qui veillait scrupuleusement à ce que son théâtre ressemblât à celui des Italiens, à construire une salle de théâtre attenante à sa maison. C'était un lieu où l'on se défoulait et où l'on ne s'empêchait pas de donner son opinion sur les situations présentées.

Ainsi, *el Bakhil*, cette pièce en vers et en arabe littéraire adaptée de Molière, marqua un tournant décisif dans l'appropriation des formes européennes par les Arabes. Ce texte fondateur de l'expression théâtrale dans le monde arabe permit l'association de formes dramatiques apparemment antagoniques et antithétiques, mais se complétant, donnant ainsi naissance à un discours théâtral particulier. La deuxième pièce d'An Naqqash, *Aboul Hassan el Moughafal*, accentua davantage encore ce dédoublement syncrétique amorcé avec *el Bakhil* en puisant sa structure dans les *Mille et Une Nuits* et le théâtre français de l'époque.

b) **Aboul Hassan el Moughafal, l'appel de la culture populaire**

Après *el Bakhil*, jouée en 1848, Maroun An Naqqash, très à l'écoute de la culture populaire, décida de mettre en scène un conte des *Mille et Une Nuits* et de montrer la force dramatique d'un texte, qui allait, par la suite, inspirer de très nombreux opéras et pièces arabes et européens. An Naqqash fut donc le premier à recourir à la littérature arabe et à lui trouver une place sur scène. La convocation des *Mille et Une Nuits* obéissait au désir de l'auteur de toucher le large public (la question de la réception est en effet l'élément essentiel qui articule la réflexion d'An Naqqash), plus enclin à s'identifier à ces personnages tirés d'une œuvre connue, même si la structure de la pièce était européenne.

Le 13 janvier 1850, an Naqqash monte une pièce sur une scène installée à la va-vite dans un lieu contigu à sa demeure. Il s'agit d'*Aboul Hassan el Moughafel ou le dormeur éveillé*. Aboul Hassan est un personnage gagné par des rêves impossibles et des désirs peu communs. Il veut devenir sultan pour une seule journée afin de changer les choses. Haroun Er Rachid et son ministre, de passage à proximité de son domicile, sont les témoins de ce vœu étrange. Ils décident de s'arrêter et d'exaucer le désir de ce personnage, lui donnant la possibilité de devenir roi, afin de s'amuser à ses dépens. Après avoir été drogué, Aboul Hassan est emmené au palais, où il est intronisé à la place d'Haroun Er Rachid. Là, il se rend compte de la difficulté de la tâche de sultan, mais

également de tous les avantages liés à cette fonction. Aboul Hassan connaît également un échec amoureux. Il aime Dad, une très jolie fille, qui lui préfère son frère. Ainsi, collectionne-t-il les malheurs et les mésaventures. Une fois, les 24 heures écoulées, on le replace en douce dans son lieu d'origine. À son réveil, il se croit toujours roi et ne peut admettre l'idée qu'il s'agissait uniquement d'un stratagème d'Haroun Er Rachid et de son ministre. Ne pouvant accepter de revenir à son ancien statut, le malheureux sombre dans la folie.

Pour cette deuxième pièce, Maroun An Naqqash fit appel à un texte emblématique de la littérature arabe et persane : *les Mille et Une Nuits*. De nombreux auteurs, à sa suite, puisèrent également dans cette extraordinaire source. Ils cherchaient, en quelque sorte, à mettre en relief l'héroïsme arabe et un certain passé glorieux. Rachid Bencheneb explique ainsi ce choix :

Œuvres à grand spectacle, où la part du chant, de la musique et de la danse était très importante, la plupart n'étaient, à vrai dire, que de simples divertissements. Mais avec leur mise en scène parfois éblouissante, leurs décors et leurs costumes d'une prodigieuse richesse, elles étaient propres à satisfaire les goûts de faste et de grandeur d'un public qui, échappant momentanément aux contraintes de la réalité, allait retrouver au théâtre le souvenir de son passé glorieux, des vertus des Arabes d'avant et d'après l'islam⁸⁸.

Le choix de ce recueil de contes s'expliquerait par son côté comique et l'étonnant jeu de situations qui caractérise les différentes séquences. Le récit est très riche sur le plan dramaturgique, et les personnages présentent une certaine profondeur psychologique et sont marqués socialement. Ainsi par exemple, dans la pièce d'An Naqqash, Aboul Hassan est excessivement naïf, rêveur et ambitieux. D'autre part, le récit est traversé par la présence de figures historiques comme Haroun Er Rachid et son ministre⁸⁹, qui perdent, dans *les Mille et Une Nuits*, leur statut initial d'êtres humains normaux pour se transformer en personnages légendaires . Ce n'était pas l'histoire « historique » qui intéressait Maroun an Naqqash, mais le prétexte dramatique. Il n'avait que faire de la précision et de la rigueur scientifique ; il était un homme de théâtre, qui cherchait avant

⁸⁸ Rachid Bencheneb, *Les dramaturges arabes et le récit-cadre des Mille et Une Nuits*, Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée, n° 18, 2^e semestre 1974.

⁸⁹ Contemporain de Charlemagne, Haroun Er Rachid (765-809) était le cinquième calife abasside, Ja'far ben Yahya fut son ministre constant et très écouté, mais finit par être exécuté par le calife.

tout à faire connaître l'art dramatique et à faire rire un public découvrant l'art scénique. Haroun Er Rachid n'est donc nullement l'homme réel mais son simulacre en quelque sorte, c'est-à-dire, celui fabriqué par les *Mille et Une Nuits* et l'imaginaire populaire. Aboul Hassan est maladroit, malchanceux, et ne réussit jamais à combler ses désirs ni à mettre en œuvre ses projets. Aboul Hassan est épris de Dad qui ne semble pas s'intéresser à lui ; son serviteur, réalisant qu'il a besoin d'aide, accourt à son secours, mais tous ses plans finissent par tomber à l'eau, suite aux maladroites de son maître, etc. C'est autour d'Haroun Er Rachid et Aboul Hassan que s'articule toute la trame dramatique.

Encore une fois, Maroun an Naqqash emploie quiproquos, jeux de mots et de situations, dictons populaires querelles, intrigues amoureuses, etc. Ainsi par exemple, quand le frère d'Aboul Hassan, Said, évoquait Dad, la jeune femme dont ils étaient tous deux épris, Aboul Hassan imaginait recevoir des encouragements alors que son frère ne faisait qu'exprimer ses propres sentiments. Ce procédé de même que certains traits caractéristiques de personnages et effets de reconnaissance sont directement puisés dans le théâtre de Molière. On décèle en effet dans cette œuvre d'An Naqqash des traces de *l'Étourdi* et de *l'Avare*, ce qui témoigne sans aucun doute de l'admiration que l'auteur vouait au dramaturge français.

Deux intrigues s'imbriquent dans la pièce de Maroun An Naqqash : la séquence d'Aboul Hassan calife (calife, littéralement successeur) et l'épisode d'Aboul Hassan amoureux fou de Dad. Dans les deux cas, l'intrigue se dénoue à son désavantage, et sa quête n'aboutit jamais. La malchance est comme attachée à son chevet. Sa vie est faite de maladroites, de faux-pas et d'échecs. De désillusion en désillusion, il finit par ne plus se reconnaître, c'est-à-dire qu'il est pris au piège de l'aliénation. Ici, folie rime avec ambivalence discursive et dédoublement du personnage tiré de la littérature populaire.

Il est intéressant de relever le travail élaboré sur la littérature orale et de cerner les traces de structures populaires dans l'organisation centrale de la pièce. Jamais un auteur, avant An Naqqash, ne sut, de manière aussi extraordinaire, marier les formes savantes et populaires et reformuler les éléments d'articulation des structures européennes et arabes. An Naqqash emploie le récit-cadre des *Mille et Une Nuits*, introduit certaines situations tirées des *maqamate* et s'approprie les techniques du *rawi* ou conteur. Cette prise en charge des formes locales fournit à la représentation théâtrale un cachet original et

l'investit d'une sorte de légitimité culturelle populaire. Si les décors et la mise en espace sont empruntés au théâtre européen, le récit et les personnages sont puisés dans le terroir. Ce texte est, nous semble-t-il, le plus accompli d'An Naqqash en ce qu'il met en présence plusieurs formes et associe deux structures artistiques et esthétiques particulières. Ce qui renforce son originalité, c'est ce mélange explosif de nombreuses variétés linguistiques et stylistiques : prose, poésie, dialogues et chants. Les dialogues étaient en arabe littéraire et en dialectal (notamment le personnage de la fille du peuple, Om Richa).

Un orchestre et un chœur de comédiens exécutant chants et mélodies. Une plongée profonde dans ses textes nous permettrait de déceler des traces de formes populaires : maqamate, chants, manière de raconter, circularité du récit, bastonnades, déguisements, bons mots... Tour à tour ou simultanément défilent des éléments puisés dans le hakawati ou le rawi, khayal eddhal ou le garagouz. On ne peut se défaire facilement de son propre terreau culturel ni rompre radicalement avec son passé. La forme européenne de représentation est venue se greffer sur une structure « absente » physiquement mais présente symboliquement. Il est vrai qu'il est possible de parler du début d'une césure qui allait marquer profondément les relations entre les élites et leurs sociétés.

Les personnages comportent de nombreux traits de ceux qu'on retrouve dans les contes populaires. Ils fonctionnent parfois comme de simples rôles ou types sociaux. An Naqqash intègre notamment des personnages tirés du khayal eddhal ou du garagouz : le turc, le syrien, l'égyptien..

Ainsi Maroun An Naqqash oriente-t-il définitivement les choix des hommes de théâtre arabes et inscrit, pour la première fois, la littérature arabe dans une perspective esthétique européenne. Molière, les techniques du conte et les jeux linguistiques hybrides, éléments articulatoires de ces deux premières pièces, se retrouvent réemployés dans la troisième œuvre théâtrale de l'auteur, *Al Hasoud es salit*.

c) La voix(e) syncrétique d'Al Hasoud es salit

Al Hasoud es salit est en quelque sorte la pièce-synthèse de Maroun an Naqqash, jouée en 1851. Elle est le point d'articulation et de rencontre de plusieurs procédés (quiproquo, méprise, humour, présence du conteur, hybridité linguistique, etc) et porte les traces d'une plus grande maturité encore que les deux premiers textes.

Al Hasoud es salit (l'Envieux insolent), la dernière pièce de l'auteur, est encore une adaptation d'un texte de Molière. Cette fois-ci, An Naqqash puisa essentiellement dans *Tartuffe*, mais n'oublia pas d'emprunter certains éléments de pièces comme *le Dépit amoureux* ou *le Bourgeois gentilhomme*. Cela n'exclut pas l'utilisation d'éléments empruntés à la culture populaire. Les traces de l'intertexte sont apparentes. Les formes populaires s'incrustent parfois violemment dans le corps du texte. Ces marques, enfouies dans le subconscient, investissent la représentation. Des débris de mémoire peuplent la pièce, qui baigne dans une atmosphère caractérisée par l'ambivalence des formes et la singularité du discours théâtral. Le récit-cadre du conte côtoie la structure formelle tirée du théâtre de Molière.

Al Hasoud es salit, le dernier texte de l'auteur, met en situation un personnage soupçonneux, mauvais, cynique et peu recommandable nommé Samman. Son comportement le condamne à connaître de nombreux échecs. Il ne peut s'empêcher de suspecter les autres et de douter de leur sincérité. Égoïste, Samman est amoureux de Rahil, une très jolie jeune femme, dont le père, instituteur de son état, lui doit de l'argent. Le maître d'école lui promet la main de Rahil, mais quelque temps plus tard intervient un deuxième personnage qui complique les choses : un riche commerçant nommé Ishaq, qui souhaite lui aussi épouser Rahil. Séduit par sa richesse, l'instituteur accepte de lui accorder la main de sa fille et rompt ainsi la promesse donnée à Samman, qui n'admet nullement cet affront et soupçonne fortement la fille d'être l'instigatrice de ce projet. Il la réprimande et tente même de se donner la mort. Rahil, apprenant qu'il était prêt à se sacrifier pour son amour, décide de fuir sa famille et de le rejoindre. Mais Samman, soupçonneux comme d'habitude, doute de sa sincérité et s' imagine qu'elle cherche en réalité à rejoindre son rival. Ne pouvant plus supporter ses soupçons et ses doutes, Rahil choisit finalement de vivre avec Ishaq, le commerçant. Samman n'accepte pas cette décision et tente de les empoisonner tous les deux. En dépit de tout, Ishaq et Rahil, qui finissent par se marier, consentent à lui pardonner.

Dans cette pièce, comme dans *el Bakhil*, l'argent joue un rôle fondamental. Samman fait chanter son débiteur, l'instituteur, pour qu'il lui accorde la main de sa fille, et le maître d'école rompt la promesse donnée à Samman à cause de l'argent (puisque Ishaq, le nouveau prétendant, est un riche commerçant). Nous retrouvons par ailleurs de nombreux

éléments tirés de textes de Molière : *Tartuffe*, *le Dépit amoureux*, *le Misanthrope* et *le Bourgeois gentilhomme*. Ainsi, par exemple, comme Alceste qui ne veut plus vivre parmi les hommes, Samman décide de mettre fin à ses jours, mais son manque de courage l'en empêche. L'influence du *Bourgeois gentilhomme* se fait sentir de façon plus subtile : An Naqqash exploite son propre texte pour régler des comptes avec le philologue et encyclopédiste Nacef al Yaziji (1800-1871), qui ne semblait pas apprécier ses représentations. Dans sa pièce, l'auteur ne dissimule nullement ses positions sociales, et ne s'interdit pas d'attaquer ses pourfendeurs recrutés essentiellement dans l'univers de la bourgeoisie lettrée. Pour ce faire, il fait appel à Molière et à l'histoire de Monsieur Jourdain. Comme dans son modèle français, le professeur de lettres explique la différence entre prose et poésie en employant des formules emphatiques et complexes essentiellement tirées du livre d'El Yaziji, *el Moukhtassar (La synthèse, 1850)*. La langue déployée dans *Al Hasoud es salit* est cependant plus simple que dans les deux premiers textes. An Naqqash introduit des mots et des expressions de tous les jours ; il utilise de nombreux monologues en vers, mais emploie également des dialogues. Il use d'une sorte d'hybridation de la langue, constituée d'un mélange de parlers hétéroclites et de monologues poétiques, où la rime, la musicalité et le rythme sont les éléments centraux. Le chant contribue à ponctuer la pièce et à soutenir le discours des personnages, qui sont plus approfondis. Samman est chargé psychologiquement et bien situé socialement. Envieux, peureux, cynique, égoïste, soupçonneux : tels sont les traits essentiels qui le caractérisent. Quant à Ishaq, il est, malgré sa richesse, plus modéré, plus sage. Pour ce qui est de Rahil, son évolution correspond en quelque sorte au développement de la fable : elle décide de mettre fin à sa relation avec Samman au seuil de l'insupportable. Les personnages dans cette pièce sont beaucoup plus complexes que ceux esquissés dans *El bakhil*, plus schématiques, caricaturaux, sans épaisseur. L'avare Qarrad, Attaalibi, le père de Hind et de Ghali, Om Richa et les valets manquent de densité et de force. L'espace et le temps développés dans la pièce sont mythiques : les deux instances ne sont nullement précisées. Nous pouvons constater que l'auteur ne disperse pas ses personnages ni ne multiplie les actions et les intrigues, contrairement à ses deux premiers textes. L'intrigue est, nous semble-t-il, mieux construite, c'est-à-dire suivant un fil d'Ariane, qui apporte crédibilité et légitimité aux personnages et à la progression des

actions. Rahil ne décide d'épouser Ishaq qu'après avoir connu les affres de l'insupportable dans sa relation biaisée avec Samman, qui ne se transformera pas fondamentalement, malgré les épreuves endurées dans sa quête amoureuse. Les querelles entre Samman et Rahil sont souvent déclenchées par la mauvaise foi et les soupçons maladifs du personnage masculin, qui ne réussit pas à combler ses désirs ni à se comporter comme un être fort. Finalement, il n'a aucun pouvoir. Faible, il cherche à s'imposer par une puissance fictive qui, d'ailleurs, ne fait qu'exposer sa fragilité et son manque de maîtrise.

An Naqqash brosse ici le portrait de personnages actifs, bien construits psychologiquement et sociologiquement. En cela, sa pièce constitue une sorte de lecture kaleïdoscopique de la société beyrouthine de l'époque. Dans ce texte, comme d'ailleurs dans ses deux autres pièces, les personnages fonctionnent comme des types représentatifs de la société. Ils contribuent à la mise en œuvre d'un discours théâtral singulier, traversé par les jeux de l'actualité, mais paradoxalement otage d'instances et de postures mythiques. Le mythe alterne avec l'histoire. Les deux dernières pièces de Maroun an naqqash ont attiré un public, en dehors des invités habituels et ont été adaptés dans de nombreux pays arabes, notamment en Algérie (Allalou les a montées en 1927 et 1928).

- Molière à la rescousse : Le voyage de Maroun an Naqqash en France fut déterminant dans sa rencontre avec le théâtre de Molière. Il comprit vite que les pièces de Molière renfermaient certains éléments qu'on pourrait retrouver dans les formes populaires arabes et qui séduiraient le public aimant le rire et appréciant, par dessus tout, les histoires sentimentales. La facture comique des textes poussait an Naqqash à transposer l'univers dramatique de l'auteur français dans une société arabe. Il utilisa dans ses textes de nombreux procédés empruntés à Molière : quiproquos, sujets, intrigues, jeux de situations, querelles... Ce n'est nullement pour rien qu'il commença sa carrière par *el Bakhil*, une adaptation-actualisation de *l'Avare*. Il ne modifia pas l'intrigue principale, mais ajouta certaines petites intrigues considérées comme secondaires. Il conserva néanmoins le cadre central de la pièce. En adaptant les textes ou en empruntant certains éléments, il changea les lieux de l'action, modifia les noms des personnages, retira ou ajouta quelques scènes, habilla les personnages de costumes locaux.

Fasciné par l'auteur français, Maroun an Naqqash finit par employer de nombreux espaces inspirés de quelques pièces de Molière : *l'Avare*, *le Misanthrope*, *Tartuffe*, *l'Étourdi*, *le Bourgeois gentilhomme*... On y retrouva querelles, quiproquos, M. Jourdain, des passages entiers de textes, des jeux de situations, des quêtes amoureuses, des fins similaires...

Les conservateurs voyaient d'un mauvais œil se développer ouvertement de nouvelles formes, qui menaçaient graduellement leur pouvoir symbolique. La mort précoce d'An Naqqash à l'âge de 38 ans laissa la place vide aux conservateurs, qui s'en réjouirent et qui bloquèrent pendant un moment, avec la complicité des Ottomans, toute possibilité d'expression différente. Les représentations étaient, durant quelque temps, données à titre privé, excluant ainsi le public populaire et favorisant les lettrés et les notables. L'auteur ne s'empêchait pas de faire les éloges du sultan avant chaque représentation, ce qui était une sorte de visa implicite. Son théâtre fut transformé en église, et l'activité théâtrale connut un ralentissement dramatique. Maroun an Naqqash, qui était un véritable homme-orchestre, ouvrit la voie à la mise en œuvre de nouvelles structures de production et à l'adoption de nouveaux schémas artistiques et esthétiques. Il imposa une certaine manière de faire du théâtre, qui investit durablement la représentation. Maroun an Naqqash sut comment séduire le public. Il élaborait un mélange extraordinaire d'ingrédients qui fit d'une forme étrangère une structure presque locale. *Les Mille et Une Nuits* et la *maqama* côtoyaient Molière et l'opéra italien. Ce « mariage » presque contre-nature donna à son expérience une grande originalité. Aujourd'hui encore, de nombreux hommes de théâtre arabes tentent d'associer les éléments de différentes cultures dans une représentation unique.

Ses pièces réunies dans un recueil par Nicolas an Naqqash en 1869 sous le titre *Arzat Loubnan (le Cèdre du Liban)* constituent un vivant témoignage de la singulière expérience de Maroun an Naqqash qui marqua profondément durant une longue période l'art théâtral dans les pays arabes.

2-La succession

La disparition de Maroun an Naqqash laissa un vide considérable. Trop peu de prétendants à son remplacement se firent connaître. Les représentations théâtrales devenaient discrètes : on ne s'aventurait pas dans un art décrié par les cheikhs conservateurs, qui le considéraient comme synonyme d'immoralité et de blasphème. An Naqqash, qui avait une forte personnalité, entretenait d'étroites relations avec les autorités ottomanes lui rendant le travail plus ou moins aisé – ce qui n'était pas le cas de certains de ses éventuels successeurs et explique sans doute leur silence relatif. Mais tout cela ne veut nullement dire que les Syro-Libanais étaient restés les bras croisés et avaient abandonné définitivement la pratique théâtrale. Il est vrai que les pièces montées correspondaient beaucoup plus à une passion passagère qu'à une pratique permanente. Les écoles chrétiennes, les associations culturelles et de bienfaisance commandaient des pièces qui traitaient essentiellement de sujets historiques. Le passé arabe constituait l'élément central autour duquel s'articulaient les représentations. Cette référence continue à l'Histoire s'expliquerait par l'hostilité des élites à l'égard de la présence ottomane, à laquelle elles opposaient une identité et un parcours glorieux. En marge de ces manifestations ponctuelles s'était imposé un petit mouvement d'amateurs, qui se mit à monter des pièces françaises et des textes épiques.

Il est naturel de citer le travail entrepris par Boutros el Boustani. Celui-ci, dans l'école qu'il fonda en 1863 (*El medrassa el watania*), réalisa quelques pièces, dont *Télémaque* (1869) de Fénelon. Rappelons que les familles El Boustani et El Yaziji s'intéressaient énormément à l'activité théâtrale et animaient le mouvement culturel au Liban. Khalil el Yaziji écrivit pour sa part, en 1876, une pièce tragique, *la Dignité humaine et la loyauté*⁹⁰ (*el mouroua wal wafa, 1876*) qui fut jouée à plusieurs reprises dans de nombreux pays arabes. Ce drame poétique interrogeait également l'histoire arabe à travers le prisme religieux et le caractère humain. Ainsi, les textes « inauguraux » de la représentation théâtrale arabe étaient à la disposition de tous ceux qui s'intéressaient à cet art. Selim an Naqqash fonda une troupe à Beyrouth avant d'émigrer, avec sa formation, en Égypte. Il monta de nombreux textes, dont ceux de son oncle, notamment *Aboul Hassan al moughafel*, et forma quelques comédiens qui, par la suite, l'accompagnèrent au Caire. Sélim El Boustani a, quant à lui, monté un certain nombre de pièces qui, souvent,

⁹⁰ La traduction des titres est réalisée, en grande partie, par nos soins

prenaient comme sujet un certain passé glorieux et employaient surtout les techniques empruntées au théâtre français. L'art théâtral, malgré quelques déboires, n'a pas disparu. Jacob M. Landau écrivait ceci à propos de cette période :

Mais on supposerait à tort que l'activité théâtrale en Syrie se limita, durant la seconde partie du dix-neuvième siècle, à écrire et représenter des pièces dans un but purement éducateur ou philanthropique ; l'un des admirateurs de Marûn al-Naqqash, un certain Sa'd Allah el Bustani, forma une nouvelle troupe à partir de jeunes amateurs, et les représentations se poursuivirent avec plus ou moins de régularité. Bien que beaucoup d'acteurs aient été attirés en Égypte par le libéralisme de ses gouvernants, et l'espoir d'obtenir un rôle dans les pièces données lors des réjouissances en l'honneur de l'ouverture du canal de Suez, en 1869, le théâtre arabe en Syrie ne tomba pas dans l'oubli. Des Italiens, par bonheur, nous ont laissé leurs impressions, après avoir assisté à certaines représentations⁹¹.

Le théâtre historique commença à dominer la scène théâtrale. La plupart des pièces produites abordaient des thèmes empruntés à l'histoire et mettaient en situation un certain héroïsme guerrier illustrant ainsi un discours consistant à affirmer avec force l'identité arabe qu'on opposait sciemment à la culture turque. Les personnages qu'on retrouvait dans les textes dramatiques portaient et produisaient une certaine idée de l'arabité : Salah Eddine el Ayoubi, Haroun Er Rachid... Molière n'est plus alors la référence exclusive. Corneille et Racine correspondaient au discours développé par une certaine élite, qui faisait de l'art théâtral un outil d'affirmation de sa personnalité. Ce qui est certain, c'est que l'influence française demeurait prédominante. Les Syriens entretenaient de très étroites relations avec les français, ce qui expliquerait le considérable impact de la culture de ce pays sur les moyen-orientaux, qui découvrirent les formes artistiques européennes lors de leurs séjours à Paris.

Les thèmes comiques, et historiques, abordés par les auteurs ne pouvaient que favoriser l'adaptation et l'actualisation d'œuvres françaises. *Hernani*, *Télémaque* et *Horace* proposaient des personnages séduisant considérablement les auteurs arabes de l'époque, très tentés par la mise en scène de héros tragiques ou épiques. C'était la période où l'on convoquait inlassablement les sujets historiques, et un passé arabe idéalisé permit la réalisation de quelques pièces religieuses et tragiques. D'ailleurs, les écoles et les

⁹¹ Jacob M. Landau, *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1965, p. 64.

associations multipliaient la rédaction et le montage de textes traitant de sujets relatifs à la religion. On s'intéressait donc au théâtre en fonction d'objectifs précis. Landau cite notamment le cas de Najib Houbaiqa qui consacra une longue étude dans la revue catholique *El mashriq* sur la vie théâtrale en 1899 et adapta et traduisit en arabe plusieurs pièces de Camille Doucet (1812-1891) : *Un jeune homme* ; *La chasse aux fripons* ; *Les ennemis de la maison...*

Le départ d'un certain nombre de troupes et d'hommes de théâtre en Égypte ralentit, certes, l'activité théâtrale, mais ne l'arrêta pas définitivement. D'ailleurs, avant de quitter la Syrie, ces hommes avaient déjà fait leurs preuves à Beyrouth ou Alep par exemple. On ne peut donc parler de vide, contrairement à ce qu'ont soutenu certains chercheurs, qui s'agrippaient indéfiniment à l'expérience de Maroun an Naqqash, excluant toute autre représentation. Peut-on ignorer le travail effectué par Sélim an Naqqash, par Iskandar el Azhar (1855-1919), auteur de quatre pièces traitant de thèmes historiques et sociaux, ou par Adib Ishaq (1856-1885), à qui l'on doit la traduction de pièces françaises comme *Andromaque* de Racine, présentée par un orphelinat de jeunes filles, et bien d'autres hommes de théâtre qui, après avoir animé la vie culturelle syrienne, s'étaient déplacés au Caire et avaient marqué de leur empreinte l'espace artistique et intellectuel égyptien ?

Beyrouth, Damas et à un degré moindre Alep étaient les lieux les plus importants accueillant les représentations théâtrales. D'ailleurs, vers les années 1870, deux théâtres furent construits à Damas, et de nombreuses pièces, essentiellement de Molière, furent adaptées et jouées dans ces salles. À Beyrouth, on monta à plusieurs reprises la pièce de Khalil el Yaziji, *El mourou'a wal wafa'* (*Vertu et fidélité*), qui raconte la conversion d'un roi arabe au christianisme avec, en arrière-plan, une histoire amoureuse.

Chroniqueurs et voyageurs apportent dans leurs ouvrages de sérieuses informations qui nous permettraient de comprendre l'évolution du théâtre dans les pays arabes. Ainsi, Goretti, un Italien qui enseigna l'italien durant 20 mois (entre 1874 et 1876) à Beyrouth, rapporte que des troupes syriennes et étrangères se produisaient sur les scènes beyrouthines. Il parle, entre autres, de la reprise d'*Abou Hassan el moughafel* de Maroun an Naqqash⁹². Cette pièce fut d'ailleurs montée à plusieurs reprises par de nombreuses troupes. Selon des témoins cités par Landau, des femmes jouaient dans cette nouvelle

⁹² Jacob M. Landau, *Etudes...* Op.Cit p.64

version d'*Aboul Hassan*. C'est vers cette période (les années 1870) que les femmes commencèrent à jouer et à aller au théâtre, brisant ainsi un tabou considéré comme indépassable. Abou Khalil el Qabbani intégra des femmes dans ses représentations. En 1875, un autre voyageur italien, Perolari-Malmignati, assista à une autre reprise de la pièce d'an Naqqash et à un spectacle intitulé *Prudence*, qui traitait à la fois d'un sujet historique et d'une aventure romanesque. Jacob M. Landau résume ainsi cette pièce d'un certain cheikh syrien, Hassan el Qousti :

En trois heures environ, le sujet dévoilait les intrigues de cour en Perse : le Shah découvrait sa fille seule avec un jeune inconnu qu'il voulait tuer ; mais par prudence il remettait le crime à plus tard (d'où le nom de la pièce). On découvrait bientôt que ce jeune n'était autre que le fils de l'empereur de Chine, les jeunes gens se mariaient et tout finissait bien⁹³.

Le sujet n'était pas nouveau. On retrouvait toujours une histoire sentimentale liée à une sorte d'héroïsme libérateur et de générosité marquée. Les personnages étaient souvent statiques, sans grande profondeur psychologique ou sociologique. Le temps et l'espace se caractérisaient par une certaine dimension mythique. On faisait appel au passé et aux héros qui marquèrent l'histoire des Arabes. Ainsi, Salah Eddine, Antar ou Haroun er Rachid revenaient souvent dans les pièces réalisées pendant cette période.

Maroun an Naqqash marque ainsi les débuts du théâtre dans les pays arabes. Ses pièces ont influencé de nombreux auteurs (au nombre desquels el Qabbani), qui n'ont pas manqué (reprendre suite phrase)... à plusieurs reprises. An Naqqash réussit à faire la synthèse entre le théâtre à l'européenne – empruntant à Molière ses quiproquos et autres effets comiques de situation – et les formes de spectacles populaires. Son influence se fait sentir pendant une longue période, même après sa disparition précoce. Ainsi, les itinéraires des différents théâtres dans les pays arabes sont fortement marqués par l'expérience de Maroun an naqqash. Nous tenterons dans le prochain chapitre de présenter la genèse et l'évolution du théâtre dans les sociétés arabes.

⁹³ Jacob M. Landau, *Etudes...* Op.Cit p. 65.

CHAPITRE IV

DEBUTS ET ITINERAIRES

Tout avait commencé à Beyrouth. Une adaptation d'*El bakhil* en 1847 ou 1848 par un auteur maronite libanais, Maroun an Naqqash, allait inaugurer le bal de l'art théâtral dans les pays arabes. Cet homme réalisa trois pièces et orienta ainsi la production dramatique d'une assez longue période. C'est grâce à lui, puis à El Qabbani dont il sera bientôt question, que *les Mille et Une Nuits* et les autres formes populaires investirent la scène arabe. D'ailleurs, ses successeurs, qui allaient débarquer en Égypte, jouèrent souvent ses pièces, surtout *Aboul Hassan el moughafal*, qui connut par la suite un étonnant succès populaire. Maroun an Naqqash est le véritable « père » du théâtre, qui exerce son influence depuis le siècle dernier dans les pays arabes.

Nous avons montré que le théâtre était une découverte récente des arabes, qui possédaient leurs propres formes de représentation. La généralisation de cet art, l'ouverture des premières écoles de formation, la construction des édifices et la « fidélisation » du public n'avaient pas été facilement mises en œuvre. De nombreuses résistances apparaissaient chaque fois que des changements allaient avoir lieu.

L'expérience de l'Égyptien James Sanua (1839-1912), qui fut relativement courte, permit d'installer des jalons susceptibles de permettre la mise en œuvre d'un certain discours théâtral qui, tout en se démarquant quelque peu d'an Naqqash en abordant de nouveaux problèmes de société, tentait d'ancrer la pratique scénique dans le quotidien. La veine satirique de ses textes arrangeait quelque peu les choses et lui apportait un incontestable succès d'estime. Ses penchants politiques finirent par avoir raison de lui : il se fit tout bonnement expulser d'Égypte. Cette douloureuse parenthèse allait être fatale pour le théâtre égyptien, qui sommeilla durant une longue période, ouvrant ses portes aux Syro-Libanais, tels que Sélim an Naqqash (1850-1884), Adib Ishaq (1856-1886), Souleymane Qardahi (mort en 1909), Iskandar Farah (1851-1916), Aziz 'Id (1884-1942), Youssef el

Khayyat, Abou Khalil el Qabbani (1835-1902), Georges Abiad (1880-1959) et bien d'autres. Ceux-ci, fuyant les autorités de leur pays, trouvèrent en Égypte un havre de paix ponctué parfois par de véritables coups de massue. Ces auteurs dominèrent durant une longue période la scène théâtrale et séduisirent un nombreux public, permettant ainsi au théâtre de se tailler une place assez confortable. Celui qui allait s'imposer sérieusement était Ahmed Abou Khalil el Qabbani ((1833-1902), qui, rappelons-le, avait dû s'exiler en Égypte à la suite de son incendie de son théâtre de Damas. Coïncidence malheureuse, en Égypte également, son théâtre, construit grâce à un mécène, brûla. On n'acceptait pas les succès populaires de cet auteur qui dérangeait de nombreux adversaires. Il domina pendant quelque temps le théâtre au Caire, montant plus d'une trentaine de pièces, parmi lesquelles quinze étaient de sa plume (huit sont d'ailleurs toujours conservées).

La Syrie se vidait ainsi de ses intellectuels et de ses artistes, qui préféraient pratiquer leur art en Égypte, loin des multiples pressions des différents pouvoirs. On dénombrerait quelques petites aventures scéniques dues aux écoles chrétiennes et à deux familles, qui constituaient, en quelque sorte, le noyau culturel de la Syrie : les Boustani et les Yaziji. Des troupes qui n'avaient pas d'existence régulière se constituaient et disparaissaient au gré des circonstances.

Au Maghreb, c'est surtout la rencontre avec les troupes du Machrek qui permit l'adoption de ce type de représentation. Les hommes de théâtre du Machrek constituèrent en quelque sorte un élément de légitimation des formes culturelles occidentales, auparavant suspectes et considérées comme des lieux de diffusion de la culture judéo-chrétienne. Les premières troupes qui débarquèrent à Tunis et à Alger vers 1907 furent chaleureusement reçues. Saadeddine Bencheneb parle ainsi de cette expérience :

Au début de ce siècle, des érudits qui se tenaient tant bien que mal au courant de l'activité littéraire au Proche-Orient apprirent que là-bas des Libanais, des Syriens et des Égyptiens écrivaient depuis quelque temps des comédies et des drames historiques et que des troupes d'acteurs jouaient ces œuvres à Damas, Beyrouth, Le Caire et Alexandrie. Ils se procurèrent quelques unes de ces œuvres nouvelles. Ils les lurent avec curiosité sans y prendre un plaisir excessif parce qu'ils les trouvaient avec raison languissantes et déclamatoires. [...] Cette utopie devint vite une réalité et ce souhait fut exaucé par une troupe égyptienne qui avait inclus l'Algérie dans une de ses tournées à l'étranger⁹⁴.

⁹⁴ Saadeddine Bencheneb, préface aux *Mémoires* de Mahieddine Bachetarzi, SNED, Alger, 1968. p.8

Les tournées de ces troupes égypto-syriennes dans les pays du Maghreb contribuèrent à faire connaître cet art et à toucher profondément quelques jeunes, qui se mirent à tenter d'imiter ces Arabes venus du Proche-Orient. Ils se regroupèrent et commencèrent à monter quelques petits sketches. En Tunisie, des éléments de la formation de Qardahi participèrent à la mise en place de la troupe An nedjma (L'étoile). Auparavant, ils créèrent Al jawq attounisi (La troupe tunisienne), qui mit en scène quelques pièces et dut laisser sa place à deux groupes qui allaient dominer la scène tunisoise : Ech chahama et el Adab. En Algérie, des associations culturelles et religieuses produisirent un certain nombre de pièces. Ce ne fut que vers le début des années 1920 que des troupes autonomes commencèrent à voir le jour grâce à Tahar Ali Chérif et surtout à Bachetarzi. Au Maroc, les choses tardèrent quelque peu. La troupe Izzedine el Misri fut la première à inscrire sur ses tablettes une tournée en 1923. Ce séjour en terre marocaine encouragea des jeunes de la capitale à tenter l'aventure du théâtre. La rencontre des troupes du Machrek avec les élites du Maghreb fut primordiale pour l'adoption de l'art scénique, qui, même s'il était régulièrement pratiqué par les Européens à Alger ou à Tunis dans des édifices somptueux, était boudé par les autochtones. Il faut savoir que durant cette période, de nombreux lettrés du Maghreb et du Machrek s'échangeaient une correspondance régulière, ce qui d'ailleurs facilita le séjour des troupes syro-égyptiennes, qui n'eurent aucune difficulté pour s'adapter à la mentalité maghrébine. Après les années 1930, les choses changèrent et les relations devinrent très irrégulières. Il est vrai aussi que durant cette époque, les Maghrébins commençaient à maîtriser sérieusement les premiers rudiments de l'art théâtral et à parcourir le répertoire des textes dramatiques français. Les autorités coloniales furent obligées de fournir quelques petites subventions et d'intégrer le théâtre arabe dans les salles de spectacles traditionnellement réservées aux européens : l'Opéra d'Alger, le Théâtre municipal de Tunis ou celui de Casablanca.

En Égypte et en Syrie, le parcours fut plus simple. La première troupe qui s'était déplacée du Caire à Damas fut celle de Souleymane Qardahi en 1905. D'autres noms apparurent. Par exemple, Georges Abiad apporta une certaine maîtrise technique grâce à sa formation en France et entreprit ainsi un important saut qualitatif, qui marqua profondément la scène arabe. On peut également renvoyer aux expériences menées par Ahmed Bakathir

(1910-1969), Aziz Abaza (1898-), Tewfik el Hakim (1898-1987), Ahmed Chawki (1868-1932) et bien d'autres. En Syrie, deux personnages firent sérieusement parler d'eux : Abdelwahab Abou Saoud et Ma'rouf Arnaout, qui montèrent essentiellement des pièces historiques.

Les temps commençaient à changer : les théâtres devenaient autonomes et les hommes de théâtre approfondissaient davantage leur formation⁹⁵. L'adoption du théâtre dans les pays arabes n'aurait jamais eu lieu sans la relation – tantôt calme, tantôt violente – avec l'Europe et, essentiellement, la France. C'est cette relation qui permit aux Arabes de se familiariser avec cet art, d'abord pris en charge par des personnes ne dissimulant pas leur fascination et leur passion pour la culture de l'Autre. Il est vrai que l'existence, dans les pays arabes, de formes proches du théâtre facilita plus ou moins cet emprunt qui, en retour et à l'instar de toutes les autres formes de représentation européennes, contribua à la marginalisation des structures populaires locales. Une lecture des différentes tendances caractérisant le parcours théâtral arabe est nécessaire pour mieux cerner l'évolution de cet art dans un « monde arabe » ankylosé, parfois sans véritables repères. Deux grands auteurs jouent un rôle considérable dans le développement du théâtre au Machrek : il s'agit d'Abou Khalil el Qabbani, qui fera l'objet d'un développement, et de James Sanua, sur lequel il est important de s'arrêter plus longuement. Il est significatif, compte tenu de l'intense activité de cet art en Egypte et de la présence des hommes de théâtre syro-libanais, que nous consacrerons une place importante à l'évolution du théâtre dans ce pays, mais cela ne nous empêchera nullement de présenter un panorama de l'Histoire du théâtre dans les différents pays du Machrek tout en nous intéressant à certaines expériences individuelles marquantes.

1-Sur les traces de James Sanua

⁹⁵ Aujourd'hui, partout dans de nombreux pays arabes, existent des écoles spécialisées dans la formation théâtrale ; dans de nombreuses universités sont ouverts des départements d'art dramatique ou programmés des séminaires ou modules consacrés au théâtre. Les pouvoirs publics s'intéressent de plus en plus à la représentation artistique et apportent une aide à quelques troupes. Le président tunisien Bourguiba consacra un discours consacré exclusivement à l'activité théâtre le 7 Novembre 1962, ce qui était un signe évident de prise de conscience. Il est vrai que la position de Habib Bourguiba était exceptionnelle, d'autant plus qu'il descendait d'une famille bourgeoise qui s'intéressait à l'art, ce qui ne semble malheureusement pas le cas de nombreux dirigeants arabes. Son frère, Mohamed, fut d'ailleurs l'un des premiers comédiens tunisiens.

Surnommé le « Molière égyptien » par le khédivé Ismail, qui l'appréciait énormément, ou encore Abou Naddara en raison de sa myopie qui l'obligeait à porter des lunettes trop épaisses, James Sanua (il changea de nom parce qu'il estimait qu'il était plus marqué par la culture européenne) était un personnage ambigu, ambivalent et ne se laissait pas facilement apprivoiser. Né au Caire le 9 février 1839, ce juif – issu d'une famille de commerçants – se proclamait musulman, ce qui lui permettait d'être admis par le large public. Sanua admirait démesurément la France et l'Europe : il fut envoyé à l'âge de treize ans en Italie pour étudier les lettres et les sciences, et il y resta trois années, durant lesquelles il découvrit avec émerveillement le pays de Dante. Cette expérience lui permit d'apprendre à connaître la commedia dell'arte, dont il réutilisa des éléments par la suite, et de se nourrir de l'expérience dramatique de Carlo Goldoni. Sa connaissance du français et de l'italien lui permettait de lire et d'écrire des pièces dans ces deux langues. D'ailleurs, alors qu'il était encore très jeune, Sanua n'hésita pas à collaborer avec la presse arabe et française d'Égypte où il exprimait ouvertement ses positions turcophiles et francophiles. Cette richesse linguistique l'aida à se familiariser avec les œuvres de Molière, de Shéridan et de Goldoni. La découverte de ces grands auteurs dramatiques mais aussi de l'opéra⁹⁶ donna l'idée à Sanua, entre temps devenu enseignant à l'École des Arts et Métiers, de créer une troupe théâtrale. Son rêve fut réalisé après son retour d'Italie, dans des conditions propices. Il s'en expliquait ainsi :

Mon théâtre naquit sur la scène d'un grand café-concert en plein air au milieu de notre beau jardin de l'Ezbékiah au Caire. À cette époque, en 1870, une bonne troupe française de musiciens, de chanteurs et de comédiens et une excellente compagnie dramatique italienne y faisaient les délices des colonies européennes. J'assistais à toutes les représentations de ce café-concert, car le français et l'italien sont deux langues que j'aime beaucoup et dont j'ai étudié les grands auteurs dramatiques. Faut-il l'avouer ? Eh bien, oui : ce sont les farces, les comédies, les opérettes et les drames donnés sur cette scène qui m'ont inspiré l'idée de créer mon théâtre arabe et Dieu m'a aidé à le faire. Mais avant d'entreprendre la création de mon modeste théâtre, j'ai étudié sérieusement les auteurs dramatiques

⁹⁶ L'amour de Sanua pour l'opéra se traduit d'ailleurs dans ses pièces : Sanua ne pouvait pas se passer de la chanson, et ses comédies satiriques et critiques comportent des airs populaires.

européens, surtout Goldoni, Molière et Shéridan dans leurs langues ; c'est à dire en français, en italien et en anglais.

Lorsque je me suis senti fort dans l'art dramatique, j'ai écrit une opérette en un acte dans la langue arabe parlée ; car comme le grec, l'arabe a la langue littéraire et l'idiome vulgaire. J'ai adapté des airs populaires aux couplets de mon opérette et j'ai enseigné la pièce à une dizaine de jeunes gens intelligents que j'ai choisis parmi mes élèves, dont un s'habille en femme pour le rôle de l'amoureuse⁹⁷.

L'œuvre de Sanua

Le premier texte joué par la troupe de Sanua était un banal vaudeville dont on ignore le titre, qui mettait aux prises deux personnages centraux : un prince européen et le fils d'un pacha. Le prétexte dramatique était simple : un pari sur une éventuelle aventure dans un harem. Le jeune européen était convaincu qu'il connaîtrait ce type d'expérience à hauts risques, alors que le notable égyptien soutenait le contraire. Ce point de départ allait permettre à Sanua d'imaginer une multitude de situations : on déguisa un jeune homme en femme et on le présenta au parieur, qui ne se laissa pas abuser par la supercherie (l'adoption du déguisement s'expliquerait peut-être par l'influence du *garagouz*). Apprenant les manigances du prince européen, le pacha entreprit de faire tuer les deux personnes. Le quiproquo et la méprise étaient des techniques de jeu qui revenaient sans cesse dans la production de cet auteur. Le public appréciait énormément ce type de pièces marquées par la présence d'éléments tirés de la farce et de la sottise.

Le succès de cette opérette poussa Sanua à poursuivre dans cette veine comique, recourant aux malentendus et au masque. Le khédive, qui appréciait tout ce qui venait d'Europe, ne pouvait pas ne pas aider Sanua. Il lui permit ainsi de jouer à la Comédie-Française, ce qui était une grande faveur et une consécration. Le khédive lui-même assistait à ses représentations. Cependant, le khédive Ismail commença très rapidement à se méfier de cet homme, qui maîtrisait les langues et aimait le théâtre. Déjà, les relations unissant les artistes et le pouvoir étaient empreintes de suspicion, et les dirigeants de l'époque se méfiaient sérieusement de tout auteur considéré comme imprévisible. James Sanua, cité par Atia Abul Naga, expliquait ainsi les difficultés auxquelles il a fini par se heurter :

⁹⁷ James Sanua, cité par Atia Abul Naga, in *les Sources françaises...*, Op.Cit, p. 83.

L'année suivante⁹⁸ ou pour mieux préciser, après plus de deux cents représentations bien accueillies par le public, le Khédive me fit l'insigne honneur de jouer (sic) trois autres pièces au Théâtre de la Comédie-Française du Caire, dans une soirée de gala. Ma troupe fut frénétiquement applaudie par son Altesse. Mais il y avait des gros bonnets dans la salle, ennemis jurés du progrès et de la civilisation. Ils persuadèrent le Khédive que dans mes pièces, il y avait des allusions fines et des insinuations malignes contre lui et son gouvernement. Il ordonna donc la fermeture de mon théâtre au grand mécontentement de la population⁹⁹.

Les relations avec le vice-roi (khédive) en restèrent à jamais ternies, même si Ismail se déplaçait parfois pour assister aux représentations de celui qu'il continuait à surnommer le « Molière d'Égypte ». Il faut signaler que, pendant un temps et afin de bénéficier de ses faveurs, Sanua profitait de toutes les occasions pour faire l'éloge du khédive et écrire des poèmes en son honneur. Cependant, après son départ pour la France le 22 juin 1878, Sanua commença sérieusement à s'attaquer au vice-roi, notamment dans ses articles. Selon ses dires, Sanua, qui cherchait à s'octroyer le titre de père du théâtre arabe, aurait écrit 32 pièces, des textes comiques et des tragédies. Les déclarations de l'auteur nous semblent peu fiables et peu convaincantes, et le nombre avancé, sérieusement exagéré, prête à interrogation. En effet, le nombre de pièces retrouvées aujourd'hui ne dépasserait pas la vingtaine.

L'œuvre dramatique de Sanua se caractérisait avant tout par de nombreux emprunts à Molière. Il reconnaissait d'ailleurs sa dette envers l'auteur français, pour lequel il ne dissimulait nullement son admiration. Il traitait souvent de sujets sociaux et terminait ses pièces par un dénouement heureux. Dans *la Bourse (Boursat masr, 1871 ?)*, il posait la question des spéculations boursières et du mariage et s'attaquait féroce aux alliances d'intérêt, qui rendaient malheureux les futurs époux. Ainsi, dans la pièce, Halim cherche à épouser Labiba, fille d'un banquier, qui lui préfère Ya'qoub, aux moyens financiers modestes. À la fin, tout s'arrange, grâce à un stratagème imaginé par Ya'qoub et réalisé avec la complicité de Labiba. *El Alil (le Malade, 1872)* se voulait une féroce attaque contre les charlatans et renvoyait inmanquablement au souvenir du *Malade imaginaire*

⁹⁸ 1872

⁹⁹ *Ibid.*, p. 87.

ou du *Médecin malgré lui*, le personnage d'Habib ne guérissant que grâce au savoir du médecin « moderne ». Quant à sa pièce *le Touriste et l'ânier* (*Al Sawwah wal Himar*, 1872), c'est une véritable métaphore sur la question linguistique. C'est l'histoire d'un Anglais parlant un arabe littéraire et d'un Égyptien, homme du peuple, s'exprimant en dialectal. La communication s'avère impossible, et la représentation est marquée par des quiproquos et des jeux de mots. Sanua ne faisait dans cette farce que répondre à ses détracteurs, qui lui reprochaient de recourir à la langue populaire pour faire parler ses personnages. *Abou Ridha, le barbare* (*Abou Rida el barbari*, 1872 ?) exposait, à travers la préparation de deux mariages, une série de caractères et de portraits de femmes, qui exprimaient, à leur manière, les contradictions de la société égyptienne. *Les Coépouses* ou *les Rivaux* (*Darratan*, 1875) stigmatisait la polygamie ou, plus particulièrement ici, la bigamie. *L'Aristocrate*, vraisemblablement inspiré des *Femmes savantes*, enfin, est une caricature cinglante du snobisme et de l'imitation servile de l'Occident, puisque le personnage principal, Myriam, désire à tout prix ressembler à une européenne.

James Sanua puisa ainsi de nombreux sujets dans l'œuvre de Molière, qu'il admirait passionnément et qu'il considérait comme son maître. Il emprunta également l'architecture dramatique de ses pièces. Ainsi, on retrouve facilement les traces explicites des textes de l'auteur français : *Les Femmes savantes*, *le Malade imaginaire*, *le Dépit amoureux*, *le Médecin malgré lui*, *le Bourgeois gentilhomme*, *Tartuffe* et bien d'autres encore orientaient le choix des intrigues créées par Sanua, et déterminaient les actions par lesquelles se faisaient et se défaisaient certaines situations amoureuses. L'influence de Molière est évidente, et ce n'est d'ailleurs pas pour rien que Sanua intitula sa pièce bilan *Molière Misr wama youqasih* (*les Tourments du Molière d'Égypte*). Dans cette pièce-réquisitoire, il exposa, sans complaisance, les difficultés et les obstacles que connut sa troupe depuis sa constitution. C'était une sorte d'adaptation de *l'Impromptu de Versailles*. Le lieu du jeu, le théâtre de Sanua, donnait à voir une double représentation, un double éclairage et permettait de mettre en branle une série de médiations qui créaient une sorte de dialogue entre l'homme Sanua et le personnage Sanua... Les comédiens jouaient leur propre rôle, se dédoublaient en quelque sorte. Voici comment il présentait certains personnages de cette pièce « réaliste » : « James Sanua est le fondateur du théâtre

arabe en 1870 ; Mitri est un acteur connu pour ses rôles de paysan ; Habib incarne le commerçant [...] ». Abul Naga commente ainsi cette liste :

Cette liste des personnages et des rôles prouve nettement que le théâtre de Sanua était composé de « types » fixes à l'instar de la commedia dell'arte. Ils personnifient telle vertu ou tel vice, telle aptitude ou telle condition sociale. Il nous faut souligner que les troupes d'Amin Sidqi, de Najib ar-Rihani et d'Isma'il Yasin maintiendront cette tradition¹⁰⁰.

Les Tourments du Molière d'Égypte permet de comprendre les difficultés rencontrées par James Sanua et sa troupe au cours de son itinéraire artistique. Ses commentaires prêtent souvent à interrogation, parce qu'ils constituent parfois des espaces d'incroyables éloges à son endroit. Il se présente ainsi comme un être parfait et un homme de théâtre génial, qui donna naissance au théâtre arabe. Mais, quelles que soient les nombreuses invraisemblances et les multiples exagérations, la pièce apporte maintes informations sur le répertoire de l'auteur, ses relations avec son entourage et la pratique théâtrale de l'époque. Ce texte-répertoire reprend des passages entiers des pièces de l'auteur et fournit une certaine idée de ses options esthétiques et thématiques. Une lecture attentive de cette œuvre informerait le lecteur-spectateur sur les débats, les discussions et les jalousies qui caractérisaient l'univers culturel de l'époque. Sanua s'attaque violemment au ministre Ali Moubarak, traité de tous les mots (maux), et à l'entourage corrompu du khédivé dans un contexte politique marqué par l'omniprésence des Britanniques et la domination des forces financières issues du négoce.

La présentation des personnages inaugure déjà le protocole de lecture : on sait qu'on aura affaire à des individus encore vivants, appelés à jouer leurs propres rôles. L'auteur tente de se mettre en avant en minimisant parfois l'apport des autres partenaires. C'est à une pièce de facture réaliste que nous avons affaire. D'ailleurs, Sanua présente les comédiens dans les rôles qu'ils interprétaient habituellement au théâtre : Mitri est ce paysan têtu et naïf qui se retrouvait dans de nombreuses pièces de l'auteur ; Abdoul Khali campe le rôle du séducteur, d'un Don Juan imparable ; Hounayn se voit attribuer une fonction d'imitation des étrangers... On est en présence, pour reprendre Atia Abul Naga, de beaucoup plus de types sociaux précis qui interprètent particulièrement des situations

¹⁰⁰ Abul Naga, *Les sources...*, P. 88.

sociales. On retrouve quelques personnages du *khayal eddal*, du *garagouz* et des pièces improvisées. Contrairement à Ahmed Abou Khalil el Qabbani, James Sanua puisait ses personnages dans l'univers des couches populaires. Le rire correspondait à cette culture de l'ordinaire, qui marquait une société égyptienne très réceptive à la *noukta* et aux jeux de mots. Ainsi réussissait-il, grâce à ses incroyables revirements de situation, à engendrer un dialogue permanent avec le public. D'ailleurs, il se souciait énormément de l'avis des spectateurs et changeait parfois des situations ou des dénouements en fonction de leurs réactions et de leurs positions. Des témoignages confirment cette manière de faire de cet auteur, qui prenait fait et cause pour les paysans et les couches populaires. Par exemple, à la fin de la pièce *les Coépouses*, il met un terme à la situation de polygamie et, par la suite, au célibat de son personnage et réconcilie Malik avec sa première femme, Sabha, pour, dit-il, « faire plaisir au public » (cité par Atia Abul Naga, *Les sources françaises du théâtre égyptien*) Le mariage est un élément thématique qu'on retrouve dans toutes ses pièces de Sanua. *La Bourse* se termine par un mariage entre Labiba et Ya'qoub, et *le Malade*, *Abou Ridha le barbare*, ou encore *l'Aristocrate*, etc. finissent toutes par des alliances réglées grâce à différents subterfuges. Le mariage constitue, en quelque sorte, le lieu de stabilisation et de légitimation des relations sociales. Il n'est nullement possible de parler de remise en question de l'ordre établi ou de contestation d'un de ses fondements. Sanua critiquait, certes, la dégradation des mœurs et stigmatisait les gens qui mariaient leurs filles sans leur consentement. *La Patrie et la liberté* (*elwatan wal houria*, 1875) fut ainsi un véritable plaidoyer pour une nécessaire réforme morale. *Ghazouet Ra'settawr* (*la Conquête de Ra's ettawr*) et *Ghazouet cheikh el Balad* (*La conquête de Cheikh el Balad*, 1876) étaient des manifestations satiriques du rejet de la vantardise, du snobisme et des habitudes contestables qui consistaient à considérer les jeunes filles comme de simples marchandises. L'auteur usait d'un ton didactique et tentait, à travers la veine satirique de ses pièces, de contribuer à transformer les mœurs. D'ailleurs, son engagement politique et journalistique confirme cette thèse. Que ce soit dans *la Patrie et la liberté*, *el Hachachin* ou *une Demoiselle à la mode*, l'auteur tentait de dénoncer des travers sociaux et moraux qui freinaient toute possible transformation et limitaient toute possibilité de libération. Usant de l'humour et d'un ton fortement sarcastique, l'auteur marquait profondément le public qui se retrouvait dans des réparties puisées dans sa quotidienneté.

La relation que Sanua cherche à entretenir avec les spectateurs permet d'interroger les usages linguistiques. Ce fut peut-être le premier auteur dramatique arabe qui employa la langue populaire avec une telle réussite, à tel point qu'on imitait au Caire le parler de Sanua. Il utilisait sans aucun complexe le dialecte égyptien, ce qui, certes, scandalisa certains lettrés mais plut énormément au public populaire. Ce dernier retrouvait ainsi ses senteurs linguistiques débarrassées des préjugés tenaces imbibant la haute société et des oulémas trop éloignés des réalités quotidiennes. Sanua réussissait ainsi à élever le langage populaire à un stade convenable, ce qui allait lui causer de nombreuses inimitiés. Jacob M. Landau décrit ainsi la relation qu'entretenait Sanua avec la langue :

Comme il jouait souvent dans ses propres pièces au théâtre qu'il possédait au Caire et qu'elles attiraient un public nombreux, Sanua amplifiait la langue afin d'être compris d'un public qui ne parlait que l'arabe dialectal. Ainsi, il ne fut pas seulement le créateur de la satire politique au théâtre égyptien, il lui donna également sa langue.

Alors qu'auparavant d'autres pièces étaient jouées en arabe classique, Sanua donna ses comédies dans le dialecte d'Égypte (l'une d'elles en vers libres, qui traite de la vie des acteurs, fut plus tard imprimée à Beyrouth). En cela, il devait servir de modèle à ses successeurs ; pourtant, ses pièces furent considérées comme étant subversives et son théâtre, vieux de deux ans, fut fermé¹⁰¹.

Sanua opta définitivement, à partir de 1870 pour l'arabe dialectal, qui lui permettait de communiquer directement avec son public. D'ailleurs, il abordait ouvertement la question de la langue dans ses pièces et n'hésitait pas à s'attaquer à ceux qui se sentaient offusqués par l'usage de l'arabe populaire. Ainsi par exemple, dans *les Tourments du Molière d'Égypte*, il expliquait sa position à travers la bouche de ses personnages :

Mitri : La comédie traite de tout ce qui se passe entre les hommes. Or, les gens dans leurs conversations se soumettent-ils aux règles grammaticales ou utilisent-ils la langue familière ?

Stéphane : Les Cheikhs, les savants et les artistes ne se parlent jamais en arabe littéral¹⁰².

¹⁰¹ Jacob M. Landau, *Etudes...*, Op.Cit, P. 68.

¹⁰² Atia Abul Naga, *Les sources...*, op.Cit, p. 88.

Sanua, à l'instar de Molière, recourait aux parlers locaux et intégra même dans ses pièces de nombreuses expressions en langue française. Comme il faisait appel à des types sociaux précis, il essayait de broser un portrait réaliste de ces « modèles » et de les affubler du langage de leur village et de leur groupe social. Mais le choix linguistique correspondait surtout aux besoins du public, qui n'aurait pas adhéré au spectacle si les textes avaient été interprétés en arabe « classique ». L'auteur qui avait besoin de leurs applaudissements et de leur présence, mettaient en scène les problèmes des petites gens qui s'y reconnaissaient dans ses pièces, ce qui n'était pas le cas d'an Naqqash, qui s'adressait à une élite constituée de notables et de lettrés. Aussi le public arrivait-il à imposer un protocole linguistique précis.

Sanua et la politique

Sanua, qui était politiquement engagé, connut de sérieux problèmes avec les autorités de l'époque, notamment le khédive Ismail, qui finit par dissoudre sa troupe en 1872 et l'expulser de son poste d'enseignant. Ce fut un rude coup porté à Sanua qui, dans toutes ses pièces, ne se fatiguait pas à faire des éloges exagérés du vice-roi pour gagner ses faveurs. Déçu et connu pour ses amitiés avec Jamal Eddine el Afghani (1838-1897)¹⁰³, l'auteur entreprit une tournée en Europe, sur injonction du khédive Ismail. Il y resta de 1876 à 1912 (année de sa mort) et ne remit jamais les pieds en Égypte. Pendant cette période, il tenta de reprendre vainement ses activités théâtrales, mais les choses se passaient autrement dans les pays européens. Il limita son action au champ journalistique et édita de nombreux titres dans lesquels il dénonçait le règne du khédive Ismail et faisait les éloges de la Turquie et de la France coloniale. Sanua, qui aurait été l'un des fondateurs du Parti National, fut un chantre de la colonisation. Il se déplaça dans les pays du Maghreb pour justifier la présence coloniale et tenter vainement de convaincre les maghrébins d'accepter la colonisation française. Ainsi, James Sanua était devenu le valet des français, qui l'instrumentalisaient dans leurs actions politiques. Cet infatigable polémiste anima deux clubs politico-culturels (Le cercle des progressistes et Les amis de la science) et publia plusieurs journaux, interdits en Égypte, mais qui se passaient sous le manteau : *Abou Naddara Zarka*, *Abou Souffara*, *El Moncef*, *Attawaddoud*... Ces

¹⁰³ Jamal Eddine el Afghani était un grand théologien, proche de Mohammed Abdouh, estimant que toute réforme du monde musulman devait obligatoirement s'inscrire dans la perspective d'une lecture « authentique » et libre du Coran. Sa réponse à Ernest Renan est souvent citée.

journaux constituent des témoignages sur l'opposition et la société égyptienne de l'époque. Ils brossent un tableau parfois exagéré mais apportent quelques informations nécessaires au travail des historiens. C'est aussi grâce à Sanua que pour la première fois, on introduit dans la presse arabe la caricature, la bande dessinée et le pamphlet.

Cependant, dire comme certains que Sanua était engagé politiquement et critiquait ouvertement le khédive, c'est aller trop rapidement en besogne. La lecture des textes disponibles nous montre un Sanua plutôt complaisant à l'égard du pouvoir de l'époque et peu sensible aux problèmes sociaux rencontrés par la population. Son théâtre était à la limite de la farce. Certes, il réussissait à dénoncer certaines coutumes, qui freinaient le développement de la société égyptienne et qui n'apportaient que malheurs et désordre. Le fait de s'attaquer aux parents qui marient leurs filles sans leur consentement ou de mettre en accusation les spéculations boursières témoignait d'un courage politique et contribuait peut-être à exposer publiquement certains problèmes sociaux qui rongeaient la société. Mais son excessive prudence empêchait toute sérieuse remise en question des structures arriérées et rétrogrades qui marquaient l'Égypte de cette époque. D'ailleurs, lui-même reconnaissait qu'il ne faisait pas de politique, mais des courtisans qui le jalouaient auraient, selon sa version, persuadé le khédive qu'il s'attaquait de manière allusive à sa personne dans ses textes. Dans sa conférence consacrée à sa pratique de la scène, il soutenait qu'il donnait des recommandations et des orientations de lecture avant le spectacle. Il cherchait à convaincre le lecteur qu'il tentait de poser des problèmes sociaux et politiques. Mais la réalité historique semble contredire les propos de James Sanua, qui ne s'est mis à s'attaquer au khédive Ismail qu'après son départ en France.

Si Sanua publia de nombreux textes politiques durant les dernières années de sa vie, toutes ses tentatives pour se faire admettre sur les scènes françaises et italiennes demeurèrent vaines. Il écrivit, certes, quelques textes qui restèrent dans les tiroirs. Il lui arrivait même de rédiger ses pièces en plusieurs langues, comme ce fut le cas de *Babel-Hôtel* (1890), une farce écrite en six langues et six versions. D'autres furent rédigées en français et en italien.

Auteur-acteur-metteur en scène, qui écrivit et monta une vingtaine de pièces, des farces et de nombreux sketches, James Sanua permit au théâtre « arabe » de trouver sa langue et imposa définitivement la présence de Molière dans la culture égyptienne. À l'instar de

Maroun an Naqqash et plus tard (??) d'Abou Khalil al Qabbani, James Sanua réussit à imprimer au théâtre, dès ses débuts, une orientation particulière intégrant culture populaire, rire et chants. Il puisa ses thèmes dans les problèmes de société (critique de la polygamie, attaques, très timides, contre certains travers de l'administration) – ce qui n'était pas le cas d'un certain nombre d'hommes de théâtre de l'époque – et attira un public recruté essentiellement dans le large univers des couches populaires. Sanua qui est Egyptien a profondément imprimé une saveur particulière à l'activité théâtrale dans les pays arabes et a contribué à asseoir cette forme artistique qui a surtout été florissante grâce à l'apport décisif de nombreux Syro-Libanais qui y ont trouvé une terre d'accueil. Il reste alors à présenter ces immigrants d'un genre nouveau. Sanua est Egyptien, ayant grandement contribué au développement de cet art dans ce pays, Ainsi, le théâtre s'est essentiellement imposé en Égypte, notamment par l'intermédiaire de Sanua, et en Syrie avant d'être adopté par les élites des autres pays comme l'Irak, la Palestine, la Jordanie, le Soudan et autres territoires du Machrek.

2- Les Syro-Libanais en Égypte

De nombreux intellectuels et artistes syro-libanais émigrèrent, au milieu du XIX^e siècle, en Égypte, un pays qui offrait, à l'époque, quelques possibilités d'expression. L'ère de Mohamed Ali Pacha, puis celle du khédivé Ismail allaient permettre à l'Égypte de s'ouvrir à l'Europe et de libéraliser le système politique et culturel. C'était aussi une période de profonds bouleversements et de grandes réalisations. On inaugurait l'Opéra du Caire et on lançait le grand chantier du Canal de Suez. Les Libanais et les Syriens, qui étaient à l'étroit dans leur pays, étaient fascinés par tous ces changements caractérisant la vie égyptienne et ne rêvaient que d'une possible participation aux manifestations marquant les festivités de l'inauguration du Canal de Suez. Ces émigrés d'un autre type allaient apporter leur contribution à cet édifice, qui manquait d'une note culturelle, en amenant, si l'on peut dire, dans leurs valises, les formes de représentation européennes. Des intellectuels comme Antoun Farah ou Nicolas Haddad provoquèrent des débats passionnants sur les questions culturelles et eurent un important impact sur les élites caiotes.

Les artistes, notamment les hommes de théâtre, partirent en force en Égypte, à la grande satisfaction de beaucoup de lettrés locaux, qui découvraient ainsi les vertus de l'art scénique. Après la riche et forte expérience de James Sanua, qui eut de nombreux démêlés avec le khédive Ismail pour des raisons politiques et fut poussé à l'exil, il y eut un pesant silence sur la scène théâtrale que les Syro-Libanais allaient vite combler. Adib Ihaq, Salim An Naqqash, Souleymane el Qardahi, Iskandar Farah, Aziz Id Abou Khalil el Qabbani, Georges Abiad et Youssef el Khayat prirent, tous, le chemin de l'Égypte et animèrent de la moitié du XIXe siècle à nos jours la vie artistique de ce pays. Ils touchèrent à tous les genres : tragédie, farce, comédie, mélodrame... et contribuèrent à la diffusion et à la propagation de l'art théâtral dans tous les pays arabes.

Le libéralisme protecteur de Mohamed Ali et du khédive Ismail aida énormément ces nouveaux exilés. Les conditions permettant l'acceptation de nouvelles idées et de nouveaux défis étaient réunies : envoi d'étudiants en Europe, presse, imprimeries et débats culturels. Il faut ajouter à tout cela l'intérêt porté par les dirigeants à toutes les représentations de type européen. Le conflit entre la bourgeoisie naissante et la féodalité, qui marquait les relations sociales, se réglait graduellement aux dépens des féodaux. Ces derniers voyaient leur pouvoir s'amenuiser au fur et à mesure que les idées « modernistes » s'ancraient au niveau de la société. Ainsi, une institution comme El Azhar commençait à s'inquiéter sérieusement de ces changements et de cet air nouveau qui caractérisait la vie égyptienne. Les Syro-Libanais favorisèrent profondément la prise en charge des nouveaux moyens de représentation et marquèrent sensiblement l'univers culturel. Ils imposèrent surtout le jeu théâtral dans une société qui, certes, connaissait cet art, mais s'en méfiait. Leur arrivée en Égypte devint, en quelque sorte, un facteur de légitimation des structures européennes.

Les hommes de théâtre libanais, dès leur arrivée au Caire, commencèrent à travailler et à mettre en scène un certain nombre de pièces qui, souvent, étaient des reprises de textes déjà joués à Beyrouth ou à Damas. Les Égyptiens découvraient ainsi des Arabes portant des habits de scène. Ils ne pouvaient que s'enorgueillir et se réjouir de cet état de fait. Auparavant, ils avaient vu ou entendu parler de ces jeux scéniques par l'intermédiaire, notamment, des troupes étrangères venues amuser l'armée napoléonienne, mais ils n'avaient pas voulu tenter l'expérience dramatique de leur propre chef.

L'ouverture de l'Opéra du Caire en 1869 marque ainsi un véritable tournant et permet à l'Égypte d'adopter définitivement l'art théâtral. Tout était donc possible pour ces Syro-Libanais, qui pouvaient librement mettre en forme leurs profonds désirs et s'imposer comme de véritables pionniers du théâtre dans le monde arabe. La présentation de ces hommes de théâtre est nécessaire pour comprendre l'évolution de l'activité scénique. Ainsi, il est tout à fait logique de commencer par la présentation de Sélim an Naqqash qui avait une bonne culture théâtrale et qui était considéré comme le continuateur de l'expérience de Maroun an Naqqash.

a. Sélim an Naqqash (1850-1884) et Adib Ishaq (1856-1885)

Sélim an Naqqash qui vouait une grande admiration à son oncle, commença très tôt à faire du théâtre, passant son temps entre l'école des Jésuites qu'il fréquentait et les exercices de théâtre. Ses premières expériences furent des échecs. Il éprouvait, avant de se décider à partir en Égypte, de sérieuses difficultés à s'imposer à Beyrouth, ce qui, entre autres, le poussa à quitter le Liban. Il le reconnut, lui-même, selon un texte cité par Atia Abul Naga :

Comme les moyens matériels au Liban ne me permettaient pas de réaliser mes objectifs, j'ai voulu chercher ailleurs un terrain plus propice. Conscient du rôle élevé que l'Égypte tenait parmi les autres nations et du rôle prépondérant qu'elle jouait dans l'instruction et la civilisation, je m'y rendis¹⁰⁴.

Sélim an Naqqash débarqua ainsi en Égypte en 1876 avec, comme répertoire initial, les pièces de son oncle, Maroun. Avant son arrivée au Caire, il avait pris le soin de préparer le terrain en expédiant un poème élogieux au khédive Ismail : il composa ainsi une œuvre dramatique largement inspirée d'*Aida* qu'il égyptianisa, en quelque sorte, et dont le texte imprimé contenait un poème dédié au khédive. Ce geste émerveilla le vice-roi égyptien et le poussa à l'inviter avec sa troupe. An Naqqash joua les trois pièces, *El Bakhil*, *Abou Hassan el Moughafel* et *El Hasoud Essalit*, respectant les lignes directrices du travail originel. Ces reprises séduisirent de nombreux Égyptiens, au point où ils cherchèrent par la suite à imiter ces Libanais qui apportaient des formes artistiques relativement nouvelles. Sélim An Naqqash ne s'arrêta pas au répertoire de son illustre parent, mais fit

¹⁰⁴ Atia Abul Naga, *Les sources...*, op.Cit, P. 110.

également connaître le répertoire étranger. Ainsi, sa mise en scène d'*Aida* fascina l'élite cairote. Il adapta par ailleurs *Horace* de Corneille, *Mithridate* de Racine et quelques autres textes dramatiques français. Ainsi mélangeait-on deux intrigues : l'une historique, qui exposait les problèmes de la cour, et l'autre d'ordre sentimental et amoureux. Cette manière de faire permettait, même si les lourdeurs altéraient la communication, une lecture historique très souple et libre et touchait le public qui appréciait énormément les sujets mettant en scène des couples d'amoureux et des histoires sentimentales.

Sélim an Naqqash n'était pas venu seul. Il emmena avec lui Adib Ishaq, qui faisait partie de sa troupe. Ce duo d'auteurs allait surtout monter des pièces souvent adaptées de textes français. Adib Ishaq, de culture française et arabe, était tout naturellement adapter des drames et des tragédies. Davantage séduit par la politique, il n'oublia jamais d'intégrer dans ses textes la revendication de la liberté et de l'indépendance. Né le 21 janvier 1856, il fit l'école des Pères Lazaristes (congrégation missionnaire fondée en 1625 par Saint-Vincent de Paul) où il apprit les langues française et arabe, puis rédigea ses premiers textes dans la revue de Boutros Boustani, **El Jinan** (Le jardin), avant de travailler comme journaliste dans plusieurs journaux comme **Ettaqadom** (Le progrès) et de diriger *Zahrat el adab* (La rose des lettres) et de se consacrer au théâtre. Les pièces les plus connues de son répertoire sont ses traductions-adaptations d'*Andromaque* de Racine et de *Charlemagne*, qu'il transforma en leur donnant une sorte de cachet nationaliste. Les sujets ne semblaient pas intéresser le grand public, qui ne se retrouvait pas dans ces reconstitutions historiques quelque peu éloignées de son vécu. C'était là l'erreur commise par certains hommes de théâtre, oubliant que le public était l'élément essentiel de la réussite de toute représentation. Toutes ces pièces, *Charlemagne*, *Mayy wa Horace* et *Andromaque*, étaient de libres adaptations de textes français, auxquels on ajoutait des répliques et des séquences chantées. Cette manière de faire – contrairement au théâtre de James Sanua – plaisait au khédive, qui ne trouvait pas ici matière à contestation, et posait des problèmes historiques. Certes, Sélim an Naqqash et Adib Ishaq se référaient parfois à des situations politiques et lançaient quelques petits clins d'œil à l'actualité, mais leur regard demeurait inoffensif.

L'amitié de ces deux auteurs-acteurs-metteurs en scène avec Jamal Eddine El Afghani¹⁰⁵ les poussa à suivre les conseils de leur maître, qui les invita à arrêter de faire du théâtre et à se lancer dans le journalisme, considéré comme plus efficace pour dénoncer les conditions misérables dans lesquelles se trouvait l'Égypte. Ainsi prit fin l'aventure de ce duo original, qui termina son aventure théâtrale par des tragédies. Qu'apportèrent-ils réellement au théâtre en Égypte ? Peut-être la connaissance de la tragédie, qui était, jusque là, inconnue. Ils ressemblent cependant à Sanua en raison de leur passage du théâtre au journalisme et de leur engagement politique, même si leurs buts étaient radicalement différents. La décision de Sélim an Naqqash et d'Adib Ishaq de se lancer dans le journalisme permit à l'un des membres de leur troupe, Youssef el Khayyat, de leur succéder et de s'insérer modestement dans l'histoire du théâtre.

b. Youssef el Khayyat (xxxx-xxxx)

De formation rudimentaire, el Khayyat qui n'avait pas suivi des études poussées vint au théâtre à la suite de la rencontre de Selim an Naqqash qui lui permit d'exercer le métier de la scène. L'arrivée de Youssef el Khayyat à la tête de la troupe originellement créée par Sélim an Naqqash et Adib Ishaq se traduisit par un changement d'approche, puisque son objectif était avant tout d'amuser le public. Ses choix thématiques et esthétiques se caractérisaient par une confusion et une ambiguïté extraordinaire, sa formation étant plus ou moins sommaire. Il commença par monter *San'e el jamil (Celui qui fait le bien)* puis *les Deux avares* – qui ne serait qu'une piètre reprise d'*el Bakhil* – et obtint avec ces pièces comiques un certain succès populaire, séduisant ainsi de nombreux spectateurs qui ne pouvaient se détacher du chant, élément primordial de toute représentation. Il mit en scène également *la Thébaïde* et *Aboul Hassan al Moughafal*, mais *l'Injuste (Eddaloum, 1878)*, présenté à l'Opéra en avril 1879, ne plut nullement au khédivé, qui pensait que les critiques contenues dans la pièce le visaient personnellement. Il aurait, après cette représentation, retiré son soutien à Youssef el Khayyat, qui aurait alors été expulsé d'Égypte. Les versions de cet événement varient : de nombreux chercheurs apportent des explications différentes, et l'absence de documents fiables ne nous permet pas d'infirmier

¹⁰⁵ Jamal eddine el afghani (1838-1897) était un intellectuel musulman réformiste originaire d'Afghanistan qui influença de très nombreux « savants » arabes. Il s'installa en Egypte entre 1871 et 1879.

ou de confirmer cette information. Connaissant la nature du pouvoir répressif et dictatorial du khédivé Ismail, il est cependant tout à fait possible de considérer qu'il s'agit d'un fait avéré.

Youssef el Khayyat ne marqua pas profondément la scène égyptienne. Son œuvre, essentiellement comique, se limite à un certain nombre d'adaptations, consistant simplement en l'ajout de quelques scènes et en un changement de titre par rapport à l'œuvre originale. Ceci constitue une pratique courante aujourd'hui encore, puisque de nombreux écrivains continuent à s'appropriier, sans le moindre scrupule, le travail des autres. L'apport de Souleymane el Qardahi au théâtre égyptien quelques années plus tard mérite en revanche d'être souligné puisque, avec Salama Hijazi, il contribue à relancer la production dramatique du pays et à permettre aux Maghrébins de découvrir des pièces d'auteurs arabes.

c. Souleymane el Qardahi

Le retrait de Youssef el Khayyat permit à Souleymane el Qardahi, qui faisait partie de la troupe de celui-ci, de fonder sa propre formation à Alexandrie. Aussi recruta-t-il un comédien et un chanteur doué, Salama Hijazi (1852-1917). Ce nouveau duo allait marquer de son empreinte l'art théâtral dans les pays arabes. La troupe toucha à tous les genres : du drame historique à la tragédie en passant par la comédie et le mélodrame. Elle entama son aventure par *Télémaque, la Délivrance après l'angoisse (el faraj ba'd addik), les Chevaliers arabes, Noces de Antar, Pygmalion* (1886) et la poursuivit avec *Youssef El Hassan, Esther, Haroun er Rachid, la Passion des rois, Zenoubia, la Reine de Todmor, le Malade imaginaire* et *Charlemagne*. Cette production éclectique de cet auteur montre l'absence de choix esthétiques et artistiques clairs. Les thèmes abordés correspondaient à une sorte de réappropriation de l'Histoire et à une légitimation de l'identité arabe. Ainsi, Qardahi et nombre de ses prédécesseurs mettaient en scène des réalités historiques. Les conditions dans lesquelles vivaient les Syriens (et essentiellement les chrétiens) les poussaient à aborder ce type de sujets, qui faisaient ressortir l'héroïsme guerrier des Arabes et mettaient en relief l'affirmation de l'identité et de la personnalité arabe. Aussi cherchaient-ils à s'opposer aux Ottomans, considérés comme des oppresseurs, d'autant plus qu'ils marginalisaient l'arabe et la culture arabe. Ainsi, la position de Qardahi

s'expliquerait surtout par des considérations historiques, et le choix de tragédies françaises n'était donc pas gratuit. Il permettait d'intégrer ce type de revendications et de traduire certaines préoccupations. Les pièces de Qardahi réussirent à toucher de nombreux spectateurs, surtout grâce au chant et à la musique bien pris en charge par Salama Hijazi, qui possédait une très jolie voix de ténor. Comme beaucoup de ses devanciers, les textes de Qardahi n'étaient pas des traductions fidèles des pièces françaises, mais plutôt des sortes de transpositions-adaptations, l'auteur ajoutant des scènes aux textes originaux, les expurgeant de longues tirades ou de répliques complexes, multipliant les intrigues et intégrant le chant, qui prenait une large place dans la représentation. Salama Hijazi, de culture religieuse, ancien muezzin, chantait et accompagnait souvent Qardahi qui, grâce à lui, connut un immense succès.

Souleymane Qardahi ne voulait pas demeurer à l'étroit en Égypte ; c'est pourquoi il se déplaçait dans d'autres pays arabes. En 1907, il fit une tournée en Tunisie et en Algérie, ce qui le mit en contact avec les élites de ces deux pays. Ces voyages permettaient à sa troupe de mieux connaître les goûts et les besoins des autres pays arabes. Juste après son retour de tournée, il arrêta de faire du théâtre, notamment parce que l'élément central de sa troupe, Salama Hijazi, décida de créer sa propre formation, après avoir travaillé quelque temps avec Iskandar Farah, en 1905. Le départ de Hijazi toucha Qardahi, qui savait qu'il n'était pas facile de trouver un chanteur de son acabit. Il continua à monter quelques pièces contre vents et marées et recruta d'autres chanteurs. Les conditions financières difficiles le poussèrent à mettre en scène des pièces comiques, des farces et ce qu'on appela par la suite du théâtre musical. Malgré tous ces aléas, il continuait à drainer le public, qui se montrait sensible aux sujets comiques, aux retournements de situation et aux chants qui caractérisaient désormais son théâtre.

Ce qu'il faut souligner, c'est le fait que Souleymane Qardahi fut le premier à faire jouer des femmes dans sa troupe. Un tabou venait ainsi de tomber, et c'était quelque chose qui allait faire plus ou moins évoluer la situation des femmes. Son épouse prenait part aux représentations, de même qu'une juive, du nom de Leila. Mais l'intégration de comédiennes ne fut pas facile. Les milieux réactionnaires et féodaux s'y opposèrent fermement, poussant le khédivé Ismail à lui retirer son aide. C'est la raison pour laquelle

Qardahi, qui fit jouer plusieurs pièces historiques, a dû se tourner vers la mise en scène de farces et de comédies qui suscitèrent cependant l'admiration du public.

La période Qardahi fut en quelque sorte mouvementée sur le plan politique. Deux événements majeurs dans l'Histoire de l'Égypte marquèrent son expérience : la grande révolte d'Orabi en 1882 et l'occupation du pays par la Grande-Bretagne. Ces deux faits allaient paradoxalement freiner son ardeur, et le pousser à évoluer, par la suite, dans un climat plus ou moins serein dans d'autres espaces, jusqu'à sa mort survenue en 1909.

Qardahi souffrit énormément de la modicité de ses moyens matériels et financiers, surtout à partir du moment où le khédivé cessa de l'aider et alors que d'autres troupes plus sérieuses voyaient le jour, engendrant une très grande concurrence, parfois funeste pour certaines formations.

Les troupes syro-libanaises qui s'installèrent en Égypte après 1870 marquèrent profondément la scène arabe. C'est grâce à elles que les hommes de théâtre adoptèrent cette conception du théâtre pluriel, qui associait chant, musique, poésie, dialogue et danse. Cette manière de faire instaurée par Maroun an Naqqash et poursuivie par ses disciples allait orienter les instances esthétiques et artistiques des auteurs-metteurs en scène arabes. Le comique, le mélodrame, l'adaptation des pièces françaises, la tragédie sont alors les genres les plus courants. Le théâtre historique, qui contribuait, en quelque sorte, à revaloriser le passé des Arabes et à célébrer les figures marquantes de cette histoire, comme peuvent l'être le poète Antar et le prince Haroun er Rachid, donnait à voir un monde idéal, héroïque et stable.

La thématique correspondait à des préoccupations sociopolitiques que la scène draina fort longtemps. L'héroïsme arabe, les grandes batailles, les moments-clés de l'histoire, le mariage, le divorce, le campagnard naïf et niais, l'avarice... sont autant de sujets que nous retrouvons dans de nombreuses pièces arabes. Aussi les Syro-libanais contribuèrent-ils largement à l'orientation esthétique et artistique de la scène. w

L'expérience menée en Égypte par les Syro-Libanais favorisa la reprise en charge du théâtre par les égyptiens qui, après le retrait forcé de James Sanua, rompirent avec cet art. Elle permit également aux autres pays arabes de se familiariser avec cette aventure artistique et de l'adopter définitivement. Thèmes historiques et sociaux, vaudevilles, farces, mélodrames, recours aux contes populaires, intégration du chant, de la musique et

de la danse et adaptation de drames français sont les éléments essentiels qui caractérisaient le théâtre syro-libanais. Les formes populaires et littéraires articulaient la représentation. D'ailleurs, un auteur comme Abou Khalil el Qabbani, par exemple, reprenait les contes des Mille et Une Nuits.

3-Abou Khalil el Qabbani (1835-1902) ou la grande illusion

L'un des hommes de théâtre syro-libanais qui marquèrent profondément la scène en Syrie et en Égypte est sans doute Abou Khalil el Qabbani. Auteur d'une quinzaine de pièces (huit d'entre elles nous sont parvenues), acteur et metteur en scène, il s'inspira énormément des *Mille et Une Nuits* et des contes populaires. Il utilisait le fantastique et le merveilleux dans ses pièces, notamment par l'intermédiaire de personnages tels que le djin (le diable) et l'ange. Par ailleurs, il usa beaucoup de la danse et de la chanson, au point où l'on peut parler à son propos de théâtre chanté.

les débuts en Syrie

Ahmed Abou Khalil el Qabbani, né en 1835 à Damas, fit ses études dans une école coranique puis les poursuivit dans une mosquée de la capitale syrienne. La fréquentation de ce type d'établissement lui permit de travailler sa voix et d'apprendre à chanter. Il hérita de cette formation son goût pour la musique et la danse, qui n'était, certes, pas enseignée dans ces établissements, mais qui était présente dans toutes les manifestations festives. Ce parcours explique sans doute le choix d'Abou Khalil el Qabbani d'intégrer d'autres éléments artistiques dans la représentation dramatique et de développer un discours moralisateur et didactique correspondant à son itinéraire scolaire. On ne sait pas précisément comment il fut séduit par le théâtre : trop de spéculations et d'approximations entourent sa personnalité quelque peu confuse. Mais certains chercheurs pensent que sa maîtrise de la langue turque lui permit de se familiariser avec l'art scénique. Sa première pièce remonterait à 1865. *Ouadah*, apparentée au mélodrame, mettait en situation des personnages cherchant une sorte de délivrance dans un amour possible. *Naker el Jamil (l'Ingrat, 1865)* posait le problème de la mauvaise foi et de la malhonnêteté de certains individus, qui n'hésitaient pas à trahir leurs amis. Déjà, ses premiers textes se caractérisaient par un discours moralisateur, l'introduction du chant et

de la musique et la mise en exergue d'une fin heureuse. Malgré tout cela et les nombreuses concessions aux conventions sociales, Ahmed Abou Khalil el Qabbani fut sévèrement combattu par les cheikhs conservateurs, qui n'hésitaient pas à le traiter de tous les noms et à chercher à l'empêcher de jouer ses pièces, rejetant ouvertement la pratique théâtrale considérée comme immorale. Le discours intégriste articulait l'expérience religieuse. On rédigea des poèmes et des textes dans lesquels on cherchait à le ridiculiser :

Abou Khalil el Qabbani, ô toi qui fais danser les garçons.
Abou Khalil qui donc t'a parlé et de la comédie conseillé ?
Reviens à toi, c'est préférable, reviens à ton rang Qabbabi
Abou Khalil le fabricant d'amidon, ô toi qui travestis les filles.
Reviens à toi, c'est préférable, reviens à ton travail.
Abou Khalil, ô hibou, toi dont le turban est enroulé.
Donne-moi donc un poil de ta barbe que j'arrange avec mes souliers¹⁰⁶.

Ce type de critique accompagna constamment cet homme de théâtre qui vécut très mal la situation. Il fut, certes, soutenu par Medhat Pacha, mais ne put résister longtemps à la pression des conservateurs, qui n'hésitèrent pas à se déplacer à Istanbul pour inciter le Sultan Abdelhamid à fermer le théâtre de cet homme. Quelque temps après, sa salle fut incendiée. Voyant tous ses rêves s'effondrer, il décida en 1884 de suivre l'exemple d'An Naqqash, Ishaq ou Farah et de s'installer en Égypte.

L'installation en Égypte

Le journal, *El Ahram*¹⁰⁷ accueillit avec enthousiasme l'arrivée de Qabbani, qui commença par demeurer à Alexandrie avant de s'établir au Caire. Il se mit rapidement à travailler et monta *Aïda* dans un café appelé Le Danube. Ce qui est extraordinaire, c'est cette manière de retravailler cet opéra et d'en faire en quelque sorte un espace de mise en forme d'un certain nombre d'éléments tirés de l'Histoire d'Égypte. Tout était fait pour plaire au khédivé, qui fut émerveillé par le travail de cet auteur-acteur-metteur en scène. Il savait par ailleurs très bien chanter, ce qui ne gâchait rien au plaisir des spectateurs. Pour cette

¹⁰⁶ Mohamed Aziza, *Regards sur le théâtre arabe contemporain*, MTE, Tunis, 1970, p. 26.

¹⁰⁷ El Ahram (Les pyramides) est le journal égyptien le plus influent, fondé en 1875 par les Libanais, les frères Bishara et Salim Taqla. C'est à partir de 1899 qu'il s'installa au Caire.

raison, le khédivé n'hésita pas à mettre l'Opéra à sa disposition pendant toute une année. Ce fut donc une belle aubaine. Son séjour au Caire, après son passage par Alexandrie, débuta sous de bons auspices et lui permit d'écrire et de mettre en scène plusieurs pièces.

Les sources

Il joua durant sa carrière plus d'une trentaine de pièces et rédigea quinze textes, dont sept sont toujours introuvables (l'absence de centres de documentation viables dans les pays arabes pose à ce sujet de sérieux problèmes). Les huit textes disponibles sont : *Haroun er Rachid avec l'émir Ghanem ben Ayoub et Qawt el Qouloub*, *Haroun er Rachid avec Anis el Jalis*, *l'Émir Mahmoud*, *Antar Ibn Cheddad*, *Afifa*, *les Douleurs de la passion ou Mithridate*, *la Ruse des femmes* et *l'Ingrat*. Pour la rédaction de ces œuvres, l'auteur s'inspira énormément des *Mille et Une Nuits* et des contes populaires. Il conserva le récit cadre, reprit un certain nombre de personnages et la logique narrative, tout en transformant quelques situations et en intégrant des dialogues et de longs monologues qui, parfois, fragilisaient cependant la pièce et lui ôtaient sa force originelle. Trois de ses pièces (*Haroun er Rachid avec l'émir Ghanem ben Ayoub et Qawt el Qouloub*, *Haroun er Rachid avec Anis el Jalis* et *l'Émir Mahmoud*) sont donc tirées de ce recueil de contes. Qabbani semble profondément marqué par le schéma narratif traditionnel, même si son travail se caractérisait par des limites au niveau du dialogue et la domination du style littéraire. L'architecture des textes, comme d'ailleurs celle des textes de ses prédécesseurs, manque de profondeur et de puissance et insiste surtout sur la dimension littéraire. Toutes ses pièces se terminent par une fin heureuse : tout s'arrange dans une sorte d'univers stable, où les fautifs et les méchants sont punis, les coupables sont châtiés, et la mort ou l'exclusion les attendent. C'est un univers cohérent et sans sérieuses contradictions que nous propose el Qabbani. Cette purification de l'espace obéit au discours moralisateur de l'auteur et met en œuvre toute une série de médiations, qui tentent de justifier un happy-end iré par les cheveux. Le discours est manichéen, mettant en scène un conflit opposant le Bien et le Mal. Nous sommes en présence de deux formations discursives représentant deux univers et deux logiques inconciliables. La surdétermination de la notion du Bien est bien mise en relief dans des monologues et dans différents apartés donnant à voir et à entendre le discours de l'auteur. Dès le départ,

le spectateur, à partir des premières répliques, comprend la direction de la pièce, trop prisonnière du volontarisme et des intentions de l'auteur.

Qabbani puisa également dans la littérature arabe écrite et populaire, mais ne se priva pas d'adapter des pièces françaises sans toutefois citer leurs auteurs. *Mithridate*, *Afifa* et *Lucia* reprirent finalement presque toute la structure et le récit originels, tout en intégrant un discours moralisateur. Il prit également le soin de transformer les titres et d'effacer les références aux textes et aux auteurs français. Il n'hésita pas à y puiser directement des passages entiers qu'il ne faisait que recoller à ses dialogues, comme, d'ailleurs, il recopia intégralement des passages des *Mille et Une Nuits*. Cette manière de travailler n'est pas nouvelle et elle est commune à de très nombreux hommes de théâtre moyen-orientaux, comme nous aurons l'occasion de l'expliquer plus loin.

Le théâtre chanté

Le chant prédominant dans ses représentations constituait l'élément central structurant ses spectacles, à tel point qu'on parle souvent à propos de sa pratique dramatique de « théâtre chanté ». La fonction de la chanson n'était cependant pas claire : l'auteur l'utilisait parfois pour illustrer un propos ou pour séduire le public qui appréciait énormément la mélodie. Toutes ses pièces renfermaient des passages chantés et accordaient une grande importance à toutes les apparitions mélodieuses, qui permettaient au public de ne pas rompre avec une ancienne tradition profondément ancrée dans les arcanes de la société. Certes, ce n'était pas une pratique nouvelle, puisque de nombreux auteurs employaient ce procédé, mais c'était la manière d'el Qabbani qui semblait originale et intéressante. Le chant devenait, dans ses spectacles, un facteur important dans la mise en forme du discours théâtral, fonctionnant comme une mise en abîme de la représentation. La poésie constituait également un élément essentiel de la représentation théâtrale et ne rompait nullement avec des habitudes que les compétitions des souks entre poètes comme celui d'Okad, revalorisaient et mettaient en exergue. Le public était très sensible aux dialogues versifiés parce qu'il ne se sentait pas gagné par le dépaysement. La danse – ce qui était relativement nouveau – caractérisait la scène et donnait à voir une structure artistique souvent boudée par les moralistes, qui la trouvaient peu fréquentable. Le courage de l'auteur, qui était souvent prisonnier d'une sorte de narration romanesque

et de l'usage de nouvelles techniques, résidait dans sa manière d'associer plusieurs procédés artistiques qui, parfois, se neutralisaient et altéraient la communication, offrant au spectateur un spectacle hétéroclite manquant dramatiquement du nécessaire fil d'Ariane qui, d'ailleurs, faisait défaut à de nombreuses pièces d'auteurs arabes.

El Qabbani toucha à tout et mit en forme un théâtre « total » où se côtoyaient plusieurs formes artistiques. Si, sur le plan de la prise en charge artistique et esthétique, El Qabbani innova sérieusement, il n'en fut pas de même au niveau thématique. Son objectif était double : plaire au khédivé et au public. Ainsi, il n'eut aucune forme d'hésitation à monter une pièce attaquant Orabi, le héros de la révolte de 1879-1882 et le décrivant comme un vulgaire bandit. Cette très discutable caricature d'un homme qui se battit contre les occupants anglais et les autorités de l'époque, ne pouvait que desservir l'auteur et ternir son image aux yeux du public, qui avait jusqu'à lors soutenu son action. Cette prise de position était l'expression de la formation politique d'un homme qui reproduisait le discours de l'aristocratie dominante de l'époque.

El Qabbani rédigeait souvent des pièces en quatre à cinq actes et changeait d'espace scénique chaque fois qu'apparaissait un nouvel acte. Nous n'avons donc pas affaire au respect de la règle classique des trois unités, qui prévalait dans les pièces françaises dont il s'inspirait. La relation qu'entretenait l'auteur avec le théâtre classique était souple, peu conventionnelle. D'ailleurs, il associait souvent le cadre des contes des *Mille et Une Nuits* et des contes et légendes populaires et la structure dramatique européenne. Ce mélange apportait un caractère original à la représentation et permettait de mieux toucher le public, qui se retrouvait gaiement dans ce mélange.

Cette relation privilégiée avec le public était certes renforcée par l'usage de la chanson et de la danse, mais également rendue possible par la structure circulaire qui caractérisait la représentation, procédé qu'on retrouvait souvent dans les contes populaires. El Qabbani conservait à certains de ses personnages les mêmes fonctions et les mêmes rôles contenus dans le discours dramatique populaire. Contrairement à ce que soutenaient certains chercheurs égyptiens, qui l'opposaient souvent à James Sanua, El Qabbani apporta au théâtre des pays arabes cette originale manière de faire cohabiter différentes formes artistiques apparemment dissemblables, même si Sanua s'inspire, dans une moindre mesure, des formes populaires, favorisant essentiellement la forme théâtrale

conventionnelle. La petite guéguerre entre Syriens et Égyptiens, à propos de Sanua et de El Qabbani, est traversée par des considérations subjectives et régionalistes. En mettant en avant Sanua ou El Qabbani, les uns et les autres cherchaient à montrer que les Égyptiens ou les Syriens étaient à l'avant-garde de l'art théâtral. Il faut rappeler que les Syro-Libanais avaient durant la deuxième moitié du XIX^e siècle et le début du XX^e animé la vie culturelle égyptienne.

L'écriture dramaturgique d'el Qabbani

On ne peut qu'être étonné par la technique d'agencement des textes dramatiques et des représentations employée par al Qabbani, qui cherchait à engendrer une sorte d'« agrégat syncrétique » primordial. La multiplicité des instances spatio-temporelles, l'association de personnages réels et légendaires, la lecture populaire de l'Histoire et le choix conscient ou inconscient de la circularité du texte constituent autant d'éléments mettant en relief le caractère novateur et original de son théâtre. Dans *Haroun er Rachid avec l'émir Ghanem Ben Ayoub et Qaw el Qouloub*, une pièce en cinq actes qui a pour sujet la cupidité et l'amour, nous avons affaire à cinq lieux différents : inauguration du protocole de la représentation avec l'exposition d'un terrain vide peuplé de tombes où se trouve Ghanem Ben Ayoub ; le palais du roi, à côté d'une tombe ; la demeure de Ghanem Ben Ayoub et de Qaw el Qouloub ; une prison où est installé Ghanem et un édifice commercial. Cette diversité spatiale présuppose l'emploi d'un attirail scénique important et d'un semblant d'exercices scénographiques suggérant la reconnaissance des différents lieux. La masse temporelle se caractérisant par la linéarité narrative justifiait tous ces changements au niveau de l'espace et du dispositif scénique. Al Qabbani ne pouvait, comme d'ailleurs ceux qui l'avaient précédé, maîtriser les techniques de la mise en scène, mais son travail participait d'une mise en place cohérente qui correspondait aux besoins scéniques indiqués dans les textes dramatiques. La présence des indications scéniques n'était pas systématique dans les textes de l'époque, où l'improvisation et le primat de la scène étaient primordiaux. Durant cette période, la mise en scène se réduisait souvent aux entrées et aux sorties qui permettaient de passer d'une scène à une autre ou d'un acte à un autre. L'absence d'une sérieuse formation empêchait la maîtrise de procédés techniques aussi complexes par des hommes qui, souvent, étaient limités sur le plan scolaire. Il ne faut pas oublier que l'art théâtral était une discipline encore tout à fait récente. On ne peut

donc exiger l'impossible de gens qui devaient se battre pour imposer leur art et gagner un public très fragile, tout en cherchant à ne pas mécontenter les autorités. Délicate gymnastique à laquelle quelqu'un comme James Sanua refusa d'ailleurs de se soumettre. Trop marqué par un certain théâtre français, el Qabbani construisait ses pièces en cinq actes mais, encore prisonnier des schémas narratifs littéraires, il usait et abusait de longs monologues et de tirades peuplés d'images et de métaphores. L'architecture « dramaturgique » manquait essentiellement de force et de puissance. Ces failles, nombreuses, s'expliquaient par l'absence d'une formation conséquente des auteurs qui n'avaient pas réussi à distinguer deux écritures apparemment proches mais très différentes : l'écriture littéraire et l'écriture scénique. Tableaux courts, nombreux personnages, entrées en scène du chœur, happy-end : tels étaient les ingrédients essentiels qui servaient la représentation.

Un théâtre conformiste

Le palais, surtout dans les pièces tirées des *Mille et Une Nuits* et de la littérature arabe, est un élément scénique qui revient sans cesse, sans pour autant constituer un espace de mise en question de ses occupants. Même si dans certains espaces, quelques contradictions surgissaient, les personnages positifs tentaient tout pour remédier à la situation et stabiliser l'univers en sanctionnant et en excluant du champ de la représentation les mauvais garçons. Ainsi par exemple, dans *Haroun er Rachid avec Ans el Jalis*, le sultan mit fin aux pratiques illicites et répressives de son ministre en le remplaçant par el Fadhel (le bon), comme son nom l'indique si bien. Mahmoud, le neveu du chah, dans la pièce du même nom, follement épris d'une image de femme, finit, à l'issue de nombreuses mésaventures en Inde, par rencontrer la femme en question, et l'épouser, après sa délivrance du djin (diable) qui l'avait ensorcelée. L'espace du pouvoir était souvent positivement décrit par l'auteur, qui ne daignait nullement associer des personnages appartenant à des groupes sociaux différents. Le cercle du pouvoir et de la richesse était hermétiquement fermé aux catégories populaires. Aucune transgression des codes sociaux dominants n'était possible. Les fils de sultans épousaient les filles de rois. Ainsi, tout finissait par rentrer dans l'ordre. Afifa (dans *Afifa*) réussit, grâce à la bonté de deux soldats qui avaient pour ordre de la tuer, à sauver sa peau et à permettre ainsi au prince Ali de se débarrasser, dès son retour du champ de bataille, du personnage

déstabilisateur du récit et de la représentation sociale, Sélim, qui fit du mal à Afifa. Ainsi, c'est la reprise de l'histoire du poète antéislamique, Antar qui avait retrouvé sa dulcinée, Abla, après de très courageuses et difficiles expériences. Les traces intertextuelles sont claires, renvoyant à la poésie épique arabe. Même *Mithridate*, une adaptation libre du drame racinien, obéissait à ce schéma narratif faisant périr par le glaive le méchant qui désirait remettre en question l'ordre normal des choses. Pharnace, prétentieux, cruel, cynique et de mauvaise foi, allait payer cher sa rébellion contre son père qu'il pensait tué par les troupes ennemies : il fut exécuté et son frère ennemi Oxiphare (Xipharès) fut nommé successeur de son père.

L'univers dramatique se répartissant en deux espaces antithétiques et antagoniques, se caractérisait par la présence de personnages bons, trahis par de mauvais esprits qu'il fallait à tout prix éliminer. L'univers manichéen illustre tout le discours théâtral et participait d'une méthode de travail, qui préparait la mise hors d'état de nuire du personnage « mauvais » et le retour à la stabilité initiale. Le schéma diégétique est très simple : l'histoire se déroule souvent dans un palais ou dans une luxueuse demeure. Interviennent deux hommes qui aiment la même femme ou qui désirent s'accaparer le pouvoir. La quête du pouvoir se double d'une tentative de conquête du territoire. Le premier personnage se caractérise par une loyauté sans faille à son père et le second cherche à obtenir femme et pouvoir en se montrant peu loyal. Nous avons affaire à une structure binaire et à une situation narrative triangulaire, caractéristique du théâtre de boulevard français, marqué par la jalousie, la mauvaise foi, les coups bas et les malversations. Le père ou un autre élément extérieur, à son retour d'une dangereuse expérience, arrange les choses en condamnant le coupable et en récompensant le personnage positif. Dans ce milieu princier décrit par El Qabbani, la femme n'est qu'un objet, et n'a pas le pouvoir de changer sa condition. Soumise, elle attend la délivrance. Certes, un personnage comme Afifa refuse de répondre aux avances de Sélim, mais elle reste, malgré tout, passive. Dans *la Ruse des femmes*, le personnage féminin est pour sa part investi d'une charge négative. Lucia se joue de tous les hommes et réussit à les tromper et à les soudoyer. Dans *l'Émir Mahmoud*, la femme est possédée par un djin et assimilée à une simple image. Le personnage féminin ne possède ainsi aucune autonomie, il ne peut agir que sur injonction et grâce aux hommes, qui surdéterminent son

fonctionnement et limitent son champ d'action. D'ailleurs, l'espace princier dominant la représentation d'El Qabbani présuppose cette marginalisation de la femme au niveau de la prise de parole. Certes, El Qabbani introduit sur scène des comédiennes-femmes, mais il reste trop marqué par le discours conservateur de l'époque, considérant la femme comme un simple objet de désir et d'amour, trop peu portée sur l'action. Passif et souvent rusé, sans scrupule, le personnage féminin est assimilé à une chose dépouillée de toute humanité. Cette réification du personnage féminin correspond, bien entendu, à l'idéologie dominante cette période.

El Qabbani, qui aborda des sujets mélodramatiques et mit en scène des personnages souvent puisés dans la féodalité de l'époque, ne pouvait comprendre les problèmes des petites gens, et il lui était impossible de les mettre sur scène ou de leur accorder une certaine présence. Ses personnages sont souvent issus de milieux aisés et occupent une place importante dans la hiérarchie du pouvoir. L'auteur ne cherche nullement à préciser leur âge, à les décrire physiquement ou à esquisser les traits psychologiques. Ils restent superficiels et ressemblent beaucoup plus aux personnages des contes populaires qu'à des « figures » dramaturgiques. Cette conception de l'écriture limite considérablement les possibilités de la mise en forme matérielle ou tout simplement leur installation sur scène. Ainsi, la parole devient-elle l'élément central qui investit la scène.

C'est donc un cercle fermé que propose Qabbani dans ses différentes pièces. Tout se joue entre membres d'une même famille, qui, même si elle commet une « faute », la corrige sans hésitation et à huis clos. L'univers resterait ainsi stable, sans risque de délabrement. Au moment où l'Égypte commençait à souffrir de multiples douleurs (choléra, occupation britannique...), l'auteur se faisait sourd à toutes les convulsions de l'Histoire et de la société, se refusant de traiter des sujets d'actualité.

Les dernières années

Qabbani revint en Syrie en 1887. Il y resta quelque temps, puis partit en 1890 aux États-Unis, où il avait animé des représentations au profit de la communauté syro-libanaise installée dans ce pays. Il retourna en Égypte et se fit construire par un riche mécène un théâtre au Caire ; mais, jaloué par d'autres concurrents déloyaux, qui virent dans son retour un véritable danger, il perdit ce nouveau bâtiment dans un incendie criminel. Parmi toutes les troupes qui commençaient à investir le marché théâtral, celle de El Qabbani

avait largement sa place et dominait les autres, en comptant sur un public fidèle qui se plaisait à suivre les récits des *Mille et Une Nuits* tirés directement de la mémoire collective et à apprécier ces chants investissant toute la représentation, fonctionnant tantôt comme une ponctuation, tantôt comme des éléments-clés de la pièce.

La postérité d'El Qabbani

Certains chercheurs et écrivains égyptiens ont toujours tenté de diminuer la valeur de Qabbani au profit d'auteurs tels que James Sanua ou Othmane Jalal¹⁰⁸ qui sont des Égyptiens. Zaki Touleimat ne se prive nullement de dire que Qabbani n'apporta rien au théâtre dans les pays arabes, tout en considérant Othmane Jalal comme un véritable innovateur. Abul Naga ne semble pas non plus séduit outre mesure par Qabbani :

Les jugements sur Qabbani et sur son apport au théâtre arabe sont pour la plupart aussi superficiels que partiels. Les critiques syriens sont, naturellement fiers du succès que leur compatriote rencontra en Égypte, mais comme s'ils voulaient se faire pardonner qu'il ait été chassé de son pays, ils ne lui prodiguent que des éloges et exagèrent l'importance de son œuvre. Nous avons déjà cité un texte de Kurd 'Ali, ancien président de l'Académie arabe de Damas, dans lequel il mettait le répertoire de Qabbani et les meilleures œuvres occidentales sur le même plan. [...]

Certes, Qabbani marqua de sa personnalité le théâtre arabe. Il exerça une influence décisive en l'orientant vers le bel canto, préparant ainsi la voie à Salama Hijazi et Sayyid Darwish.

Cependant, cette influence ne fut pas toujours bonne. À la fois auteur et directeur, Qabbani chercha avant tout à plaire au public en satisfaisant son besoin de sensations fortes et son amour du grand spectacle. Dans son œuvre, tout événement n'est qu'un prétexte pour introduire une chanson ou une danse, ce qui affaiblit l'intrigue et disperse l'intérêt. [...] Pour Qabbani, le théâtre n'était qu'une simple prolongation des récitals de chants ou des « séquences » du rawi et non un art autonome ayant ses propres exigences¹⁰⁹.

Cette bataille rangée entre critiques et chercheurs syriens et égyptiens s'expliquerait essentiellement par le désir chauvin de placer un compatriote à la tête du théâtre dans les pays arabes. Qabbani, Sanua ou Jalal apportèrent, chacun en fonction de ses possibilités, un certain nombre d'innovations à la représentation dramatique. Il est vrai que les universitaires syriens louent démesurément les mérites d'Abou Khalil el Qabbani sans

¹⁰⁸ Othmane Jalal (1829-1898), l'un des grands novateurs du théâtre en Égypte, traducteur de *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre et de pièces de Molière en dialecte égyptien.

¹⁰⁹ Atia Abul Naga, *Les sources...*, Op.Cit P. 157-158.

chercher à entretenir une relation critique avec son théâtre, ce qui, sans doute, réduit considérablement la portée et la dimension de leur travail. Ainsi, par exemple, les chercheurs syriens omettent souvent de mentionner qu'el Qabbani transformait souvent ses personnages tragiques en « poupées » mélodramatiques. Cette incapacité à maîtriser les contours de la dimension tragique proviendrait d'un flagrant manque de formation et d'une profonde méconnaissance des cultures étrangères. Ses pièces ressemblaient à un ensemble de rôles qui se succédaient sur scène, apparemment sans antécédents historiques ni dimension psychologique. Personnages nus, égarés sur une scène qui voyait se multiplier les dispositifs scéniques, dialogues trop empreints d'images poétiques, de métaphores et de tournures littéraires, espaces puisés dans les milieux princiers, prédominance du chant et de la danse et transitions parfois difficiles, tels sont quelques éléments qui, parfois, desservaient l'œuvre d'Ahmed Khalil el Qabbani. Par ailleurs, le dramaturge Saadallah Wannous (1941-1997), qui consacra une pièce à cet auteur, insista surtout sur les problèmes rencontrés au cours de son expérience, tout en éludant certaines réalités sombres de Qabbani, comme son soutien aux autorités en place et son opposition à la révolte d'el Orabi.

Ahmed Abou Khalil el Qabbani reste, malgré tout, un personnage emblématique de la scène arabe. Il permit notamment à ses successeurs d'introduire dans la dramaturgie diverses disciplines artistiques, essentiellement la danse, et de prendre en charge diverses facettes de la littérature arabe, tant écrite qu'orale. Il réussit la gageure de séduire un public qui, souvent, découvrait la représentation théâtrale. D'ailleurs, il faisait tout pour plaire à ses spectateurs, qui le lui rendaient bien en lui demeurant fidèles. Cette manière de faire correspondait au désir de l'auteur de séduire plus de spectateurs, reprenant des contes des *Mille et Une Nuits* et les retravaillant en recourant à des passages tirés de pièces françaises. Certains de ses comédiens vont constituer leurs propres formations. Une troupe solide, menée par Iskandar Farah, un Syrien de Damas qui faisait partie de l'équipe d'Abou Khalil el Qabbani, se démarque dans le foisonnement théâtral que connaît alors l'Égypte.

Iskandar Farah

Jacob M. Landau décrit ainsi l'homme de théâtre syrien :

Farah, Syrien lui aussi, avait été élevé dans une école de jésuites à Damas. C'est de cette époque, au cours de pièces jouées à l'école, que datait sa première rencontre avec le drame. Sa première pièce fut jouée dans un jardin de Damas ; il reçut les encouragements de Midhat Pacha, gouverneur turc progressiste de la Syrie. Après un essai à Beyrouth, Farah se rendit en Égypte où il entra dans la troupe d'un Syrien de talent : Khalil el Qabbani. Puis Farah organisa sa propre troupe : « la troupe arabe d'Égypte » (al-jawq al-misri'l'arabi) qui, pendant dix-huit ans produisit un grand nombre de pièces¹¹⁰.

Iskandar Farah, qui quitta la troupe d'El Qabbani pour constituer son propre groupe, entama son travail en 1891. Son répertoire était essentiellement composé de pièces françaises : il adapta entre autres *le Cid* de Corneille, mit en scène *Aïda*, *la Rencontre des deux califes*, *Aboul Hassan*, *l'Émir Abou'Ala*, *Souffrance des amoureux (Chaqa' al-mouhibine)* et *Roméo et Juliette*. L'auteur met surtout en scène des mélodrames qui, souvent, se terminent par des « happy-end » salvateurs. Ce qui marque le théâtre d'Iskandar Farah, c'est avant tout la mise en situation d'un héros sans faille, qui, malgré les nombreux obstacles qui se présentent à lui, sort victorieux de l'aventure et parvient à ses fins : la séduction de la bien-aimée. On y rencontrait, la plupart du temps, des personnages déchirés entre leur amour et leur idéalisme. Rivalités amoureuses, retournements de situations, multiples intrigues, quiproquos, et situations triangulaires caractérisent les nombreux mélodrames adaptés par cet infatigable homme de théâtre qui réalisa, en l'espace de dix-huit ans (1891-1909), des dizaines de pièces. Ce sont donc des histoires d'amour qu'Iskandar Farah proposait à ses spectateurs, très friands de ce type de sujet simple et proche des thèmes développés par la littérature et la tradition arabe.

Comme tous ses devanciers, il utilisa énormément le chant. D'ailleurs, le talentueux chanteur Salama Hijazi avait quitté la troupe de Qardahi en (rappeler date) pour se joindre à sa formation (avec laquelle il demeure jusqu'en 1905) et donner ainsi à la musique une place de choix qui ne laissait pas le public insensible. Farah sut ainsi comment séduire et retenir le public. Cependant, après février 1905, une fois Salama Hijazi parti, Farah tenta de monter des pièces sans l'illustration chantée ; le public le

¹¹⁰ Jacob M.Landau, *Etudes...*, Op.Cit, P. 70-71.

délaissa alors au profit du ténor, qui venait de créer sa troupe, nommée Dar ettemthil al arabi.

4- Itinéraires dramatiques

a-La grande expérience égyptienne

Les Syro-Libanais dominèrent sérieusement durant longtemps la scène égyptienne, trop peu fréquentée par les lettrés de ce pays encore sous le choc de la découverte de ces nouvelles formes de représentation empruntées à l'Europe. Ainsi, mise à part l'éphémère expérience de James Sanua, le théâtre en Égypte fut exclusivement animé par les émigrés venus de Beyrouth ou de Damas. Salam Hijazi, Adib Ishaq, Selim an Naqqash, Aziz Id ou Qabbani avaient déjà fait leurs débuts dans ces deux villes avant d'embarquer pour l'Égypte et de fuir ainsi les nombreux obstacles et les multiples difficultés qui rendaient leur travail artistique presque impossible dans leur pays d'origine.

Mais certains comédiens et auteurs égyptiens firent justement leurs débuts dans ces troupes menées par ces immigrants et acquirent une certaine expérience.

Othmane Jalal (1828-1898)

Généralement, un travail bien mené était souvent considéré comme improductif, sinon comment comprendre qu'un seul texte du brillant adaptateur et traducteur, Othmane Jalal, fut joué de son vivant ? Souleymane Qardahi monta en 1895 *les Femmes savantes*, une traduction du texte de Molière, mais ce fut un échec. C'est ce qui aurait découragé les autres acteurs de tenter de monter ses pièces. Il fallut attendre Georges Abiad, qui, en grand connaisseur, n'hésita pas, en 1912, à mettre en scène les quatre comédies adaptées par Othmane Jalal (*le Cheikh Matlouf*, *les Femmes savantes*, *l'École des maris* et *l'École des femmes*) à Alexandrie et au Caire. Jalal maîtrisait le français, le turc et l'arabe, ce qui facilita son travail. Il traduisit *les Fables* de la Fontaine et *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint Pierre avant de se lancer dans l'adaptation-actualisation de textes dramatiques. Il publia tout d'abord quatre comédies de Molière qu'il intitula *Al arba' riwayat min nakhab et thiyatrat*. Il ne traduisit pas uniquement Molière, mais tenta la délicate aventure d'approcher les pièces tragiques. Il mit en forme *Esther*, *Athalie*, *Iphigénie* et

Alexandre le Grand mais également *le Cid* et *Horace* de Corneille. Toutes ces pièces (et bien d'autres) étaient traduites en arabe dialectal, dont une partie était en vers. Ce choix s'expliquerait par l'espoir de voir ces textes mis en scène. Ce qui est tout à fait nouveau et révolutionnaire dans le théâtre dans les pays arabes, c'est la transposition dans la langue populaire de textes tragiques. D'habitude – et jusqu'à présent –, les tragédies sont jouées en arabe « classique ». Atia Abul Naga écrit ceci à propos de son œuvre :

Mais pour comprendre le succès de Jalal, il ne suffit pas de dire que les comédies de Molière attirent encore les Égyptiens parce qu'ils y retrouvent beaucoup de leurs problèmes, l'image d'une société qui ressemble en plusieurs points à la leur, et un art universel qui brave l'effet du temps. Les adaptations faites par Jalal font parfois oublier l'original. Le Cheikh Matlûf est devenu un type authentiquement égyptien. La traduction de *Tartuffe*, faite par un journaliste et nouvelliste célèbre, Ahmad Muhammad as-Sâwî, est presque inconnue alors que la comédie de Jalal tient encore l'affiche.

C'est plutôt par cette œuvre de transposition que par l'emploi de l'arabe populaire que Jalal a égyptianisé le répertoire français. Si le public a aimé ses comédies et n'a guère goûté ses tragédies, écrites les unes et les autres en dialecte, c'est parce que ses tragédies, traduites et non adaptées, ne prenaient aucune signification aux yeux du peuple et restaient étrangères à ses soucis profonds et à sa psychologie spécifique¹¹¹.

Othmane Jalal, qui toucha à tout, adapta des comédies et des tragédies. Rien ne lui était étranger. Son travail sur les comédies de Molière est très intéressant. Certes, il conservait l'architecture du texte, mais transformait le récit en égyptianisant l'univers spatial, en donnant un caractère local aux événements, en arabisant les noms, les costumes et en usant d'expressions et de dictons populaires. Cette manière de faire marquait une rupture avec les adaptateurs qui l'ont devancé. Autre nouveauté : l'auteur cite ses sources en fournissant les noms des écrivains et des textes traduits ou adaptés, ce qui n'était nullement le cas d'Abou Khalil el Qabbani, de Rihani, de Khairi ou de Sidqi par exemple. Il aimait souvent modifier l'introduction ou le prologue du texte originel et proposer une certaine lecture de la représentation. L'introduction est le lieu de l'exposition du récit et de présentation des personnages principaux. Othmane Jalal qui était surtout connu pour sa parfaite connaissance de Molière permit la mise en œuvre de traductions et d'adaptations de qualité.

¹¹¹ Atia Abul Naga, *Les sources...*, Op.Cit, P. 191.

Salama Hijazi (1885-1917)

Ainsi, Salama Hijazi marqua, grâce à sa merveilleuse voix, le parcours des quelques formations auxquelles il appartient avant de créer sa propre troupe. Cet ancien lecteur du Coran connu dès son jeune âge Salim an Naqqash et Adib Ishaq, qu'il appréciait énormément. Ce coup de foudre pour l'art scénique allait le pousser à demander son intégration dans la troupe de Youssef el Khayyat, avant de faire partie de l'équipe de Souleymane Qardahi. Ce comédien, à la santé fragile mais à la voix extraordinaire, séduisit sérieusement le public, qui ne pouvait se passer de ses chants et ne restait pas indifférent. Son départ de la troupe de Qardahi fut profondément ressenti par Qardahi lui-même, qui en faisait le pivot de ses spectacles, d'autant plus que la chanson, occupait une place importante dans la représentation dramatique au Machrek. Comme il y avait une forte concurrence entre les troupes syriennes, notamment celles de Qardahi et de Farah, le choix était très simple : Hijazi passa chez Iskandar Farah, qui réussit à le garder durant 18 années dans sa formation. Il marqua de son empreinte le parcours de ce groupe qui connut de nombreux succès. Sa décision de créer sa propre troupe en 1905 mit Farah dans une situation fort embarrassante, et précipita sa chute. Jacob M. Landau l'explique ainsi dans son ouvrage :

Ce fut surtout le départ de Salama Hijazi, premier chanteur de la troupe de Farah, qui eut de graves conséquences. Par la force des choses, Farah avait formé une nouvelle troupe égyptienne qui donnait des pièces dans lesquelles le chant n'avait aucun rôle ; cette tentative fut mal accueillie par le public qui préférait la nouvelle troupe de Hijazi. Ce dernier possédait une voix telle que ses admirateurs l'avaient surnommée « le caruso de l'Orient » ; et bien des vieux, en Égypte et en Afrique du Nord se le rappellent encore avec émotion. Hijazi possédait aussi une forte personnalité, si bien que malgré son instruction insuffisante, il exerça une influence profonde sur le théâtre arabe¹¹².

Sa troupe (Dar ettemthil el arabi) était surtout connue par la place qu'elle accordait au chant dans la représentation. En quelque sorte, il reprenait le travail des syriens avec peut-être moins de métier. Il faut aussi savoir que durant cette période, le public venait

¹¹² Jacob M.Landau, *Etudes...*, Op.Cit p.71.

surtout au théâtre pour écouter ses chanteurs. Il n'apporta rien de véritablement nouveau, mais émerveilla le public, qui n'était pas avare en applaudissements. Nada Tomiche s'exprimait ainsi à propos de son « originalité » :

L'originalité de sa production est d'avoir « lié » la musique à l'action, libérant la chanson et l'oreille des tawachih (rythmes) traditionnels hérités des Turcs. Salama Hijazi qui mourra dans la misère le 4 octobre 1917, se révèle très vite un remarquable administrateur. [...] De cette ardente activité, pas un seul chant ne subsiste, en dépit des efforts déployés par le conseil supérieur pour la Protection des Arts et des Lettres (al majlis al-a'lâ li-ri 'âyat al funûn wa-l-l-adâb) et de l'Institut du théâtre (mu'assassat al-masrah') pour les retrouver et les transcrire¹¹³.

Sa troupe vécut plus d'une dizaine d'années (1905-1917) et articula la représentation dramatique autour de la personne de Salama Hijazi qui, même s'il n'était pas un très bon acteur, arrivait à attirer de grandes foules. Ses drames mêlaient musique et dialogues, et la chanson était au service de l'action. Ainsi, dans ses pièces *le Voleur noble*, *Roméo et Juliette*, *Gourmandises des femmes*, *Zénobie*, *Salah Eddine*, *le Secret caché*, *Amitié fraternelle...*, il mettaient surtout en scène des histoires d'amour au dénouement souvent heureux. Les débuts des pièces exposaient les faits essentiels et révélaient les différentes péripéties, inaugurant déjà le protocole de lecture et donnant à voir un champ restreint des possibles dramatiques. Salama Hijazi, qui fut le premier Égyptien à effectuer des tournées dans les autres pays arabes, notamment à Tunis, faisait jouer un nombre relativement important de jeunes actrices, réussissant la gageure de recruter des musulmanes, ce qui était inimaginable jusque-là, puisque seules des juives et des chrétiennes pouvaient librement faire du théâtre. Les titres des pièces de ce grand ténor, mettant exclusivement en scène des farces et des vaudevilles, montraient cette propension à mettre en scène des sujets abstraits, c'est-à-dire qui ne remettaient absolument rien en cause et qui se caractérisaient par un indéfectible conservatisme. Salama Hijazi apporta au théâtre du Machrek une dimension satirique et permit à ses successeurs de comprendre l'importance du chant dans les sociétés moyen-orientales.

Najib Rihani (1889-1949)

¹¹³ Nada Tomiche, *Histoire de la littérature romanesque de l'Égypte moderne*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1981, p. 27.

La période des années 1930-40 fut riche en bouleversements artistiques et littéraires, mais resta trop marquée par la reproduction presque systématique de textes dramatiques européens. Ce fut le moment où des débats intellectuels passionnaient les Égyptiens, où l'art commençait à emprunter en quelque sorte une voie royale, surtout en Égypte. Les troupes théâtrales se multipliaient et favorisaient un indéniable climat de compétition. Najib Rihani (1891-1949) entama sa carrière en 1914, juste au moment où Salam Hijazi commença à éprouver de grandes difficultés financières et à ressentir les effets de sa maladie. Il intégra cette année-là la troupe de Salama et d'Abyad, avant de rejoindre la formation d'Aziz 'Id. Mais avant de jouer comme acteur à part entière dans ces troupes, il fit un certain nombre d'expériences comme comparse dans des troupes européennes. Il vit ainsi sur scène de grands artistes qui faisaient rêver le monde entier et qui avaient pour nom Sarah Bernhardt et Coquelin. Ainsi, il apprit beaucoup en côtoyant ces géants. Mais ce comédien-né, qui affectionnait spécialement Pagnol et Molière, était surtout connu pour avoir créé un personnage emblématique, Kish Kish Beyh, une sorte de maire ou de doyen, un simple d'esprit, un peu naïf, une sorte de gai luron qu'il transportait dans plusieurs milieux et qu'il mettait devant des situations extrêmement délicates et cocasses. Rihani retrouvait ainsi la joie de jouer et de mettre côte à côte deux formes qui se complétaient paradoxalement : le vaudeville inspiré notamment de Labiche et de Feydeau, et le *garagouz* ou le *khayal eddal*, auxquels il emprunte les personnages caractéristiques du campagnard naïf, des femmes infidèles, de l'avare, du bossu.... Kish Kish Bey était en quelque sorte un mélange de deux manières de jouer : c'était un mariage de raison. Mais ce qui était extraordinaire, c'était le fait que ce personnage s'égyptianisait dans des situations tirées de la culture de l'ordinaire. Ceci explique sans doute cette fantastique relation entretenue avec un public qui se reconnaissait dans ce personnage et qui découvrait en Kish Kish Bey une sorte d'alter ego, connaissant sans cesse mésaventures et malheureuses réalités.

On ne peut parler de Rihani sans évoquer l'influence européenne qui marqua sérieusement son œuvre. Il adapta quelques textes français et joua plusieurs rôles dans des mélodrames et vaudevilles français au sein de la troupe d'Aziz 'Id en 1915 : *Occupe-toi d'Amélie* et *Mais ne te promène donc pas toute nue* de Feydeau. Cette expérience orienta définitivement les options artistiques de cet auteur-acteur, qui comprit, de manière

extraordinaire, les goûts de son public. Son Kish Kish Bey allait lui permettre d'écraser toutes les autres troupes, surtout à partir de l'année 1916, déterminante pour Rihani, qui eut l'intelligence de « fabriquer » un personnage pouvant faire rire et donner parfois à réfléchir. Outre cette figure emblématique de Kish Kish Bey, Rihani fit appel à des personnages populaires déjà connus par les spectateurs, qui retrouvaient ainsi leur propre culture. La belle-mère méchante et vindicative, Oum Chellouh, Chellouh, le beau-frère, Khodja, l'Européenne, le comédien... constituaient les rôles essentiels qui articulaient le discours de Kish Kish Bey, personnage maladroit mais qui, paradoxalement réussissait tant bien que mal à arranger les choses. Cette série de types empruntés au *garagouz*, mais qui comportaient de nombreux traits tirés de la *commedia dell'arte*, permettait au spectateur de découvrir une galerie de portraits véridiques ou simplement fabriqués.

Des œuvres comme *Viens, ô tortue (Ta'ali ya betta, 1916)*, première pièce faisant intervenir Kish Kish Bey, *Six rials* ou *Reste lourd (Khalik etkil, 1916)* donnaient à voir quelques réalités du petit peuple sans pour autant remettre en question les attitudes dominantes. La fonction première de Najib Rihani était essentiellement de faire rire. Son propos n'était nullement de développer une critique de la société égyptienne, ni de travailler de la même manière qu'un Aziz 'Id, très exigeant et qui montait des pièces d'auteurs arabes ou étrangers. Il réalisait également des vaudevilles ou des mélodrames, mais ne s'arrêtait pas exclusivement à ce type de théâtre.

La formation française de l'auteur lui permettait de mettre en forme une sorte de mélange de langues (français-arabe) qui, parfois, déconcertait les spectateurs. Ces derniers ne se retrouvaient pas dans ce « replâtrage » linguistique. *Khalik etkil (Reste lourd)* comporte ainsi 29 pages, dont dix en français et quatre en arabe, le reste étant constitué d'un mélange des deux langues. On retrouve sensiblement le même procédé dans *Hez ya Ouez* et dans les autres textes. Ce jeu linguistique donnait parfois l'impression qu'on avait affaire à une sorte de montage peu cohérent. Rihani réussit à imposer un personnage-type, singulier qu'on allait retrouver, par la suite, chez beaucoup d'auteurs qui en empruntèrent la quelques traits.

Si Aziz 'Id connut des moments difficiles et ne put résister à une forte concurrence qui le mettait souvent en face de ses anciens élèves, il apporta à la scène quelque rigueur et un peu de professionnalisme. Rihani, quant à lui, permit de créer un personnage-type que

d'autres allaient vite imiter¹¹⁴. Il sut connaître les besoins du moment, et le fait qu'il ait conservé la chanson témoigne de sa compréhension profonde des goûts du public. Il abandonna cependant le théâtre quelques années avant sa mort, survenue en (rappeler date), pour se consacrer définitivement au cinéma (*Saheb essaada kesh kesh bey*, 1931 ; *bissalamtou ayey yatgaouez* ou *il veut se marier*, 1936 ; *Laabet es set* ou *Le jeu de la dame*, 1941 ; *Si Omar*, 1941 , etc.) peut-être en raison de la concurrence d'un nouvel homme de théâtre, Ali Kassar, qui n'hésitait pas à le provoquer par pièce interposée.

Ali Kassar (1898-1957)

Ali Kassar était un véritable homme-orchestre qui aimait parler des petites gens tout en ridiculisant les « grands ». Analphabète, il allait lui aussi créer son personnage-type, à l'instar du Kish Kish Bey de Rihani : il s'agit du berbère ou du Nubien, qui allait vivre presque les mêmes mésaventures que son prédécesseur et concurrent. Kassar donnait à voir certains contours de la réalité égyptienne en transportant son personnage attitré dans des espaces populaires et en recourant à des personnages types, comme le cordonnier, le tailleur ou le musicien. Défilaient également sur scène de vieilles mères explorées, de pauvres campagnards en quête de travail, de vieux polygames... Nada Tomiche parle ainsi du théâtre d'Ali Kassar :

En fait, ce « théâtre » n'est d'abord qu'un toit de toile tendue au dessus des cailloux poussiéreux d'un terrain vague. Des rangées de chaises et de bancs accueillent les spectateurs. La scène se compose de planches posées sur des tonneaux vides. Les pièces interprétées, toujours gaies et satiriques, attirent un public nombreux. Il y a même des abonnements à l'année. Le héros est soit un pauvre soudanais venu au Caire chercher du travail et en butte à la férocité citadine, soit le petit boutiquier grec (Costi et fils), soit H'asan Abû Ali, le voleur de chèvres. Avec ces personnages tirés du petit peuple de la campagne et des villes, tous les sujets d'actualité vont défiler : polygamie, divorce, belles-mères, parlement, inspecteurs des Wakfs (affaires religieuses), occupation britannique, gros propriétaires terriens¹¹⁵.

¹¹⁴ Fouad el Mouhandes (1924-2006) et Ismail Yassin (1915-1972), deux grands acteurs comiques égyptiens contemporains assument entièrement l'héritage de Rihani.

¹¹⁵ Nada Tomiche, *Histoire ...*, Op.Cit P. 81.

Ce qui est à noter, c'est que les textes étaient souvent tirés de mélodrames et de vaudevilles français. L'auteur ne faisait tout simplement pas mention de ses sources. C'était, comme nous l'avons déjà signalé, une pratique presque « normale », et l'on ne s'offusquait pas outre-mer de ces plagiats continus et répétés. Mais qui connaissait les textes originaux ? Les titres des pièces permettent de comprendre l'orientation du « théâtre » de Kassab qui osait traiter de sujets sociaux et politiques. Il est vrai que la collaboration d'un grand poète et chanteur populaire, Sayed Darwish (1892-1923) apportait une nécessaire dose de contestation. Un autre élément important qu'amenait Darwish, c'était son extraordinaire voix qui d'ailleurs, marqua l'Histoire musicale de l'Égypte. Le public appréciait énormément ce type de pièces qui ressemblaient à des opérettes, d'autant plus que la place du chant était importante. Les expériences de théâtre « pur », c'est-à-dire sans chants, connurent d'ailleurs de déplorables échecs.

Kassab, grâce à son acteur Amin Sidqi, faisait également appel à des situations tirées des *Mille et Une Nuits* et à des tableaux réalistes, qui donnaient un caractère original à la représentation. Sa disparition en 1957 ne fut cependant pas sérieusement ressentie, d'autant plus que le théâtre en Égypte avait déjà franchi d'importants pas et connu une évolution certaine.

La période allant des années vingt furent, malgré la pauvreté des textes et l'absence de moyens, très enrichissantes, parce qu'elles avaient permis au public de se déplacer au théâtre et de se familiariser avec cet art considéré, quelque temps auparavant, comme étrange et étranger. Ce fut également une ère qui permit au public populaire de connaître ce nouvel art longtemps réservé aux élites. Même les sujets abordés ne dédaignaient plus les problèmes quotidiens et les préoccupations des petites gens. Cette ouverture allait aussi permettre de bousculer un petit peu les mœurs et de marginaliser les éléments conservateurs qui avaient employé tous les moyens pour freiner le développement de l'art scénique dans les pays arabes. Des femmes commençaient à monter sur scène, ce qui était déjà nouveau. Mais ce qui était également récent et inimaginable quelques décennies ou peut-être quelques années auparavant allait devenir une réalité : la participation des musulmanes à la représentation théâtrale. De nombreux tabous étaient donc tombés. Cette petite révolution entreprise, grâce aux hommes de théâtre de l'époque comme Aziz 'Id,

créateur du genre franco-arabe, ou Rihani et Kassar, engendrait une autre manière de voir la société.

Les années 20

Plusieurs troupes commencèrent ainsi à voir le jour, surtout pendant et après les années 1920. La concurrence devenait très sérieuse, notamment entre trois grandes formations qui dominaient la scène : celles de Mounira Mehdi, de Sadki-Kassar et d'Akacha et ses frères. Mais ces groupes produisaient le même discours théâtral et imitaient directement le style de Najib Rihani. Ils n'apportèrent rien de nouveau au théâtre en Égypte du point de vue de la mise en scène. Leur seul mérite était d'avoir existé et amusé le public. En guise de mise en scène, on multipliait les entrées et les sorties des acteurs. Sur le plan technique, les insuffisances étaient criantes. Il est vrai que le théâtre n'avait pas encore connu d'hommes sérieusement formés à cet art. Les conditions dans lesquelles se produisait la représentation empêchaient toute possibilité de recherche ou même d'amélioration de la pièce. C'était le public, encore profane et peu familier à l'art scénique, qui imposait la manière de faire. Les acteurs ne pouvaient contrevenir aux demandes du public, qui exigeait bruyamment un certain type de théâtre. Même un homme comme Georges Abiad n'avait pu résister, malgré sa grande formation, à défier cette attitude passive qui consistait à éviter d'intégrer des éléments nouveaux à la représentation, c'est-à-dire qui excluraient le chant par exemple. Il ne put que s'aligner sur les autres acteurs, mais il les surpassait, certes, en qualité parce qu'il maîtrisait les données de l'art dramatique.

Georges Abyad eut la particularité de suivre des cours de théâtre à Paris et d'entamer, une fois revenu, au Caire, une carrière en français avant de passer à l'arabe « littéraire » et au « dialectal ». Il hérite de la rigueur de Jalal tout en apportant au théâtre égyptien de nouvelles techniques apprises en France. L'expérience de George Abyad est extrêmement intéressante. Ce Syro-Libanais, installé au Caire, sérieusement formé aux techniques de la scène (ce qui n'était nullement le cas de ses prédécesseurs) a tenté de nombreuses aventures professionnelles et s'est efforcé d'intégrer d'autres métiers (éclairage, accessoires...) dans les jeux de la représentation théâtrale.

George Abyad (1880-1959)

La première moitié du XX^e siècle a été particulièrement marquée dans les pays arabes par le travail d'un homme de confession chrétienne : il s'agit de George Abyad¹¹⁶. Sa solide formation, entamée en France, lui permit, malgré certaines conditions défavorables, de dominer la scène égyptienne et arabe à partir de la Première Guerre mondiale. Né à Beyrouth en 1880, il fréquenta l'école primaire et secondaire dans cette ville. Il y obtint d'ailleurs le certificat de fin d'études secondaires. Il aimait énormément la poésie, notamment celle de Lamartine et de Hugo. Sa vie changea complètement le jour où le khédivé Abbas décida de l'envoyer étudier l'art dramatique en France. Ce fut un véritable tournant dans sa vie et dans la pratique théâtrale arabe. Il suivit dès 1904 le cours de Sylvain, ce qui lui permit d'approfondir ses connaissances, de rencontrer des comédiens et de fréquenter les théâtres parisiens. Sa rencontre avec Sylvain fut déterminante. Il essaya longtemps de l'imiter, à tel point qu'on fit courir la rumeur qu'Abyad ne pouvait rien faire que reproduire le jeu de l'acteur français. Ce préjugé le poursuivit longtemps, d'autant plus qu'au Caire, pendant ce temps là, la concurrence était féroce.

À son retour de France, le 10 avril 1910, il prit la tête, au Caire, d'une troupe constituée exclusivement de comédiens français. Il y présenta quelques pièces, dont *Horace*, *Charles VII*, *Louis XI*, *Tartuffe* et *Andromaque* en langue française. Cette expérience fut un cinglant échec : jouer le théâtre en français était une aventure extrêmement périlleuse ; c'est ce que comprit très vite Georges Abyad qui, grâce aux conseils de Saad Zaghloul, opta finalement pour la langue arabe.

À cette même époque, il y avait deux grandes tendances en Égypte : le théâtre chanté représenté par Abou Khalil el Qabbani et Hijazi occupait une partie de l'espace artistique, alors que le comique troupier et les revues franco-arabes (Najib Rihani et Ali Kassar) dominaient le reste. Trois éléments plaidaient pour le succès de ce type de théâtre : le chant, le comique et l'usage de l'arabe « dialectal ». Il n'en pouvait pas être autrement dans un contexte marqué par un fort taux d'analphabétisme.

Georges Abyad partait donc quelque peu handicapé par rapport à ses adversaires qui, de surcroît, s'étaient déjà constitué un public/une audience, alors qu'Abyad venait à peine de

¹¹⁶ Acteur, il a également joué dans un certain nombre de films dont *Song of the heart (Onshoudhat el fou'ad, 1932)* ; *Lande of the Nil (Ard el Nil, 1946)* ; *I am the East (Ana el Sharq, 1958)*.

débarquer, mais le soutien de Saad Zaghloul¹¹⁷ lui fut fort utile. Paradoxalement, sa formation académique (notamment au fameux conservatoire de Paris) l'empêchait de faire la même chose que les autres. Il lui fallait imposer la rigueur et le sérieux qui manquaient dramatiquement aux autres troupes. En 1912, il vendit ses biens et créa sa propre formation. Il commença par monter *Jarih Beyrouth* (*le Blessé de Beyrouth*, 1911) de Hafedh Ibrahim qui reçut un bon accueil de la part du public. Il entreprit de mettre en scène des classiques, tels qu'*Œdipe* (traduction de Farah Antoun), *Othello*, les quatre comédies de Molière traduites par Othmane Jalal, *le Bouffon du roi* de Victor Hugo, *Marie Tudor*, *Napoléon*, *Salah Eddine El Ayyoubi*... Dans toutes ses pièces, Abyad interprétait toujours le premier rôle, ce qui indisposait parfois certains de ses acteurs, qui n'appréciaient guère ses prestations dans les pièces comiques. Il fit découvrir de nombreux auteurs français aux élites arabes. D'ailleurs, sa troupe se déplaçait souvent dans les pays du Maghreb et du Machrek. Il resta en Tunisie pendant deux années et contribua efficacement au développement de l'art théâtral dans ce pays, où il fonda une troupe et un centre de formation. De nombreux auteurs et acteurs maghrébins le connaissaient et entretenaient souvent une correspondance régulière avec cet homme, qui fréquenta à Paris hommes politiques et intellectuels de Tunisie et d'Algérie.

Georges Abyad était en avance sur son temps. Il connut, certes, de nombreux succès mais également beaucoup de désagréments. Son objectif était clair : rompre avec la manière traditionnelle de jouer, et imposer le théâtre « académique » ou « classique ». Il influença de nombreux hommes de théâtre arabes, qui commencèrent à faire attention à tous les éléments composant le langage théâtral. C'est à partir d'Abyad qu'on se mit à évoquer la mise en scène et les questions techniques, et à comprendre que le théâtre était un métier sérieux, exigeant créativité et travail. Jacob M. Landau analyse ainsi le travail de Georges Abiad :

Aux spectateurs arabes de plusieurs pays du Proche-Orient, Abyad a donné conscience de l'existence du théâtre classique, de ses possibilités ; c'est en cela que le théâtre lui est surtout redevable. Il a également éduqué ses collaborateurs et ses élèves en leur faisant sentir les valeurs artistiques nouvelles, telles que la nécessité d'une traduction exacte des drames étrangers, et une préparation

¹¹⁷ Saad Zaghloul (1859-1927), ancien dirigeant du parti Wafd et ancien premier ministre était le leader des nationalistes combattant pour l'indépendance de l'Égypte occupée par les Britanniques.

sérieuse pour chaque pièce ; il exigea cela chaque fois qu'il jouait en français, dans les reprises des grands succès en arabe, et même quand il jouait dans les films égyptiens¹¹⁸.

Ses pièces n'eurent pas beaucoup de succès dans les milieux populaires, qui préféraient plutôt la farce ou les textes comiques. Certaines expériences attirèrent de nombreux spectateurs, comme les drames ou les mélodrames. Son association presque paradoxale avec Salama Hijazi lui permit d'assouplir ses positions et de répondre aux besoins du public. Il joua des pièces en arabe dialectal et mit en scène des comédies et des mélodrames qui tinrent longtemps l'affiche. Mais ses pièces classiques ne purent aucunement séduire le grand public, qui commençait à fréquenter les salles.

Georges Abyad eut, en revanche, un grand succès d'estime dans d'autres pays arabes, comme l'Algérie, la Tunisie, le Liban, la Syrie et la Palestine. Ce fut souvent grâce à ses représentations que des jeunes se réunirent, un peu partout, et constituèrent des troupes. C'est le cas notamment des Algériens qui créèrent des groupes de théâtre juste après la fin de la tournée.

L'émergence de nouvelles troupes et une embellie relative

Cette période, riche en bouleversements politiques et culturels, permit à quelques troupes d'émerger et de s'imposer sur une scène déjà dominée par des groupes qui avaient séduit un public précis : les formations de Rihani, Kassar, Mahdia et Abiad notamment. *Sharikat ettemthil el Arabi*, créée par Abdallah Ukasha en 1909, allait puiser dans le répertoire français et durer relativement longtemps. Ses adaptateurs attitrés avaient pour noms Abbas Allam et Tewfik el Hakim. Le choix des textes d'auteurs français n'était donc pas surprenant, d'autant qu'on connaît la relation passionnée qu'entretenaient ces deux auteurs avec la littérature française. Cette troupe mit en scène plusieurs pièces françaises, dont l'une adaptée du *Bossu* de Paul Féval et Anicet Bourgeois, drame en cinq actes et douze tableaux (1862), *la Reine Fiammette*, opéra de Xavier Leroux, *Pour la couronne* de François Coppée, *le Roi s'amuse*, *Marie Tudor*, ou encore *le Médecin malgré lui*.

¹¹⁸ Jacob M.Landau, *Etudes...*, Op.Cit, P.78.

De jeunes acteurs amateurs du Caire, d'Alexandrie et d'autres villes commencèrent à fonder leurs propres groupes et à imiter les grandes troupes. De nombreux étudiants se mirent, malgré les pressions incessantes, à faire du théâtre, ce qui était quelque chose d'extraordinaire pour la diffusion et la reconnaissance sociale de l'art scénique.

De nombreux événements politiques eurent lieu, qui poussèrent Saad Zaghloul à l'exil, et la Révolution Nationale de 1918 ne resta pas sans incidences sur le fonctionnement de la représentation culturelle. Le théâtre se mettait à l'écoute des pulsations de ces changements, qui allaient déterminer le devenir de l'Égypte. L'entre-deux guerres marqua en quelque sorte un véritable saut qualitatif et se caractérisa par l'apparition de nouvelles figures, qui allaient transformer le parcours culturel de ce grand pays. D'illustres écrivains, comme Taha Hussein et Abdelmoun'im Echawi, se lancèrent également dans la traduction et la lecture critique du travail théâtral et encouragèrent des écrivains (qui allaient devenir très célèbres par la suite) à tenter l'expérience de l'écriture dramatique. Il s'agissait d'Ahmed Chawki et Tewfik el Hakim, fascinés par le théâtre français, qu'ils considéraient comme un modèle, ce qui explique les multiples adaptations d'œuvres françaises réalisées par ces deux écrivains.

Même sur le plan de l'écriture scénique, les choses changeaient vite. Les metteurs en scène qui avaient reçu une formation en Europe avaient toujours cherché à imposer l'idée de l'autonomie des éléments de la représentation: ainsi, dans la plupart des troupes, les acteurs ne s'improvisaient plus comme avant auteurs, costumiers, décorateurs et metteurs en scène. Les métiers du théâtre avaient, semble-t-il, acquis leur spécificité. Par ailleurs, la question linguistique se posait avec acuité. Tewfik el Hakim simplifiait ses textes et introduisait dans certains cas le dialectal, quand Mohamed Taymour plaidait sans complexe pour l'usage de la langue dialectale. Les autres auteurs écrivaient en arabe populaire, seul véhicule qui leur permettait de toucher le grand public. Ahmed Chawki et Aziz Abaza privilégiaient l'écriture dramatique en vers arabes. Mais l'arabe populaire s'imposait parce que les spectateurs exigeaient son usage. Ce fut donc le public qui détermina les choix linguistiques. Il y avait également des revues spécialisées comme *Ettemthil* et *Art* qui s'intéressaient plus particulièrement à l'activité théâtrale. Les journaux consacraient des articles critiques et des comptes-rendus à l'art dramatique. Le théâtre entamait une nouvelle vie. Les années 1930 connurent une intense vie théâtrale.

Le gouvernement prit la décision d'aider les troupes de théâtre, d'organiser des manifestations consacrées au théâtre et de programmer des concours. Une « troupe nationale » et un institut de formation des comédiens furent créés en 1935 au Caire. La révolution de 1952, qui amena de jeunes officiers au pouvoir et trouva deux troupes en activité, la « troupe nationale » et la troupe égyptienne du théâtre moderne, encouragea l'activité théâtrale, organisant des rencontres périodiques et appuyant financièrement de nombreuses troupes, l'édition de revues comme *El Masrah* et la traduction de pièces étrangères.

Mais ce qui est important, c'est la participation des femmes à l'activité théâtrale, malgré les difficultés d'ordre social.

Mounira el Mehdia (1885-1965)¹¹⁹ et les femmes de théâtre

L'une des grandes nouveautés à l'époque était l'apparition d'une troupe conduite par une femme, Mounira el Mehdia, d'abord associée à Rihani puis à Aziz 'Id en 1915, avant de fonder en 1916 sa propre compagnie théâtrale. Elle continua à interpréter, durant une certaine période, les chansons de Najib Rihani, et joua des mélodrames et des textes comiques tout en privilégiant le chant. Le poète et chanteur, Sayyid Darwish travailla avec elle pendant un certain temps. Une autre femme, Fatma Rochdi, après avoir fait partie de plusieurs troupes, créa à son tour sa propre structure. Sans grande formation, elle avait uniquement comme bagage les différents rôles qu'elle interpréta. Elle joua par exemple le personnage de Cléopâtre dans *Masra' Kliyoubatra (la Mort de Cléopâtre, 1929)* d'Ahmed Chawki. Son apport à l'art dramatique fut modeste, mais elle réussit à se frayer une place et à séduire de nombreux spectateurs dans les pays arabes, notamment en Algérie et en Tunisie où elle effectua plusieurs tournées.

Rose el Youssef (1898-1958) s'était, elle, imposée au théâtre avant de se lancer dans le monde du journalisme. Elle abandonne l'art de la scène et décide de fonder un journal en 1925 qui existe jusqu'à aujourd'hui, baptisé de son nom de **Rose el Youssef** où elle développait ses idées sur le théâtre sans omettre de s'attaquer avec virulence à Youssef

¹¹⁹ Grande chanteuse égyptienne, surnommée « sultane de la chanson », elle est aussi une actrice de cinéma. Elle joua notamment dans *la Sultane de la chanson* de Hassan el Immam et *la Coquette* (El Ghandourah, 1935). Elle entama sa carrière au théâtre à partir de 1917, en interprétant des rôles masculins (Roméo, par exemple). C'était une grande chanteuse d'opéra qui s'était sérieusement imposée dans un univers dominé par les hommes. Un théâtre porte d'ailleurs son nom au Caire.

Wahbi. Celle qu'on surnommait la « Sarah Bernhardt de l'Orient » a joué de manière extraordinaire Marguerite Gauthier dans *La dame aux camélias* d'Alexandre Dumas. Fondatrice également d'un autre journal, Sabah el kheir, de son vrai nom, Fatima el Youssef, décédée le 10 avril 1958, a été l'objet en 2002 d'un très beau film de Mohamed Kamel El Kalioubi, *La légende de Rose el Youssef*. A côté de Rose el Youssef, il y avait une comédienne qui allait dominer la scène égyptienne pendant une longue durée : Amina Riz. Qui est une des pionnières du théâtre en Égypte. Née le 13 avril 1910 à Tanta, dans le delta du Nil, elle apprend vite à connaître le théâtre dans une société encore peu habituée à l'art de la scène, mais déjà enfant, elle goûte au bonheur d'apprécier les jeux du cirque à Rod el Farag, sur les rives du Nil. Ce qui lui fait aimer, par ricochets, le théâtre qu'elle découvre grâce à sa tante, Amina Mohamed, actrice reconnue, qui héberge chez elle, au Caire, la famille de la petite Amina à la suite du décès de son père en 1918. Elle avait huit ans. A l'âge de 13ans, elle joue son premier rôle dans une pièce de la troupe Ramsès, *Raspoutine*, dirigée par Youssef Wahbi (1898-1982) qui venait tout juste de donner naissance à cette formation. Elle entame sa carrière dans la troupe de Ali Kassar, qui monte surtout des pièces comiques recourant au rire, au chant et à la culture populaire. Puis elle décide d'intégrer la troupe de Youssef Wahbi qu'elle ne quittera plus et tissera une forte relation amicale avec son fondateur. Elle interprète des rôles dans la grande partie des pièces de Ali Kassar (*Le berbère à Paris*, *L'avare*) et surtout de Youssef Wahbi (Ramsès) et de la troupe nationale : *El Mejnoun (Le fou)*, *Echayatin essoud (Les démons noirs)* ; *La dame aux camélias* ; *Les secrets des châteaux (Esrar el qousour)* ; *Ayyam el harb (Jours de guerre)*, *Awlad el foqara (Les enfants des pauvres)*, *Andromaque*, *Antigone*... Elle a fait partie, à l'instar des grands noms du théâtre égyptien, de la troupe nationale égyptienne. Le théâtre, soutenait-elle, c'est sa vie. Elle a d'ailleurs opté pour le célibat, considérant qu'elle était déjà mariée avec le théâtre qui lui apportera d'extraordinaires satisfactions à tel point qu'elle n'a jamais cessé d'évoluer sur des lieux scéniques jusqu'aux derniers mois précédant son décès. Elle avait donné sa dernière représentation deux mois avant sa disparition à l'âge de 93ans le 24 aout 2003. On ne sait pour quelle raison elle interprétait régulièrement le rôle d'une mère qu'elle n'a jamais été. Elle a connu un extraordinaire parcours qui lui a permis de toucher à tous les genres de théâtre et d'interpréter de très nombreux rôles dans plus de trois cents pièces et

une centaine de films, en compagnie de grands acteurs qui ont marqué la scène et le cinéma égyptiens : Omar Sharif, Faten Hamama, Farid Chawki... Elle a joué dans les films des grands cinéastes égyptiens comme Salah Abou Seif (*Mort parmi les vivants*) et Henry Barakat (*Les rives de l'amour*). *Nasser 56* est le dernier film dans lequel elle a évolué.

Youssef Idriss (1927-1991), Rachad Rochdi (1915-1983), Lotfi el Kholi (, Saadeddine Wahba (1925-), Abdelkader Alloula (1939-1994), Kateb Yacine (1929-1989), Mohamed Driss et bien d'autres allaient fournir une autre image de la femme et lui accorder un espace important dans la représentation. Dans les pièces de Kateb Yacine, elle est un des lieux centraux du récit. Youssef Idriss la place souvent dans des situations fortes. Elle constitue donc un élément central dans les réseaux thématiques. Mais elle reste encore "minorée" dans les mélodrames présentés souvent par des troupes privées qui vendent en quelque sorte l'objet-femme.

Si les femmes peuvent aujourd'hui, sans trop de problème, s'intégrer dans des troupes, il est utile de signaler que les théâtres manquent sérieusement de comédiennes. Les auteurs sont parfois obligés de supprimer les personnages féminins et d'intégrer l'univers féminin dans l'espace monologique masculin. Il est presque impossible de monter, par exemple, *La Maison de Bernarda Alba* de Lorca ou *Les Trois sœurs* de Tchekhov. Il y a, certes, aujourd'hui, plus de comédiennes qu'avant, d'autant plus qu'elles sont mieux respectées et qu'elles peuvent exercer tous les métiers. On y trouve des metteurs en scène, des dramaturges, des décoratrices... qui travaillent en partenaires avec des hommes de théâtre dont certains comme Youssef Wahbi ont beaucoup soutenu les comédiennes, malgré l'épisode Rose el Youssef.

Youssef Wahbi (1902-1982)

Mais l'homme qui marqua profondément la scène égyptienne et arabe dans l'entre-deux guerres fut Youssef Wahbi, surtout connu par les pièces mélodramatiques qu'il faisait mettre en scène. D'origine turque et issu d'une famille égyptienne aisée, il suivit des cours d'art dramatique en Italie. Il aurait, dit-on, participé aux séances assurées par le légendaire Ciantoni. Il épousa la cantatrice Louise Lund qu'il rencontra à Rome. Il rentra au Caire après le décès de son père, qui s'était toujours opposé à sa fréquentation des

milieux du théâtre. Il hérita d'une grosse fortune, ce qui lui permit de prendre en charge sa carrière artistique. Il créa, en 1922-1923, une compagnie nommée *Ramsès*, qui regroupait de grands noms du théâtre en Égypte : le metteur en scène Aziz 'Id, Fatma Rochdi (1901-1996)¹²⁰, Rose el Youssef, Zayneb Sidqi (1900-1992), ou encore Amina Rizk¹²¹ (1910-2003)... C'est ainsi que débuta la carrière de cet homme, qui allait connaître de grands succès au théâtre et au cinéma. Pendant toute une période, Youssef Wahbi et Aziz 'Id, qui était en quelque sorte son metteur en scène attitré, montaient une pièce chaque semaine, ce qui ne manquait pas d'attirer le public, qui voyait ainsi régulièrement de nouveaux spectacles. Cette tradition fut d'ailleurs poursuivie par l'Algérien Mahieddine Bachetarzi (1897-1986) quelques années plus tard. Dans sa première pièce *el Mejnoun* (1923), il interpréta avec brio le rôle du fou et séduisit ainsi de nombreux spectateurs. Sa deuxième pièce, *Echayatin Essoud (les Démons noirs, 1923)*, connut un éclatant succès et lui permit de mieux installer sa réputation.

Le choix du mélodrame comme genre théâtral de prédilection fut judicieux : le public se retrouvait dans ces histoires d'amour ou parfois ces récits à fond social qui se terminaient souvent par un dénouement heureux. Il est vrai que Wahbi bénéficia d'une sérieuse formation classique, mais cela ne l'empêchait pas de chercher à séduire le public par tous les moyens possibles. Ses succès continus contribuèrent d'ailleurs à pousser les autres troupes à opter pour le genre mélodramatique, qui domine encore la scène égyptienne. De sérieux problèmes allaient cependant perturber le fonctionnement de sa troupe. Rose el Youssef claqua la porte en 1912 après des démêlés sentimentaux et professionnels et s'en alla fonder un hebdomadaire portant son nom (*Rose el Youssef*, qui existe toujours), dans lequel elle n'arrêta pas de le fustiger. Par ailleurs, Fatma Rochdi et Aziz 'Id se séparèrent

¹²⁰ On la surnommait la Sarah Bernhardt de l'Orient. Elle fit une extraordinaire apparition dans le premier film réaliste arabe, *el Azima* (1939) de Kamel Sélim, la propulsant aux cimes de la popularité. Cette réalisatrice-productrice-actrice, issue d'une famille d'artistes va constituer sa propre troupe qui porte son nom, interpréter une centaine de rôles au théâtre et au cinéma (*Tragédie sur la pyramide* d'Ibrahim Lama, 1928 ; *l'Employée*, 1943 ; *les Filles de la campagne*, 1945 ; *la Ville de l'aube*, 1946 ; *l'Égarée*, 1948, etc.).

¹²¹ Une des grandes actrices de la scène en Égypte. Elle a connu un extraordinaire parcours qui lui a permis de toucher à tous les genres de théâtre et d'interpréter de très nombreux rôles dans plus de 300 pièces et une centaine de films, en compagnie de grands acteurs qui ont marqué la scène et le cinéma égyptiens : Omar Sharif, Faten Hamama, Farid Chawki... Elle a joué dans les films des grands cinéastes égyptiens, comme Salah Abou Seif (*Mort parmi les vivants*) date et Henry Barakat (*les Rives de l'amour*) date. *Nasser 56* est le dernier film dans lequel elle a évolué.

de Wahbi pour créer leur propre troupe. Devant une telle déconvenue, le grand acteur ne trouva rien d'autre à faire que de se joindre à l'équipe de Georges Abiad. Mais cette association ne dura pas longtemps : les deux hommes, connus pour leurs vues différentes, ne pouvaient pas s'entendre. La séparation était tout à fait naturelle, et la meilleure chose qui pouvait leur arriver. Wahbi continua donc son chemin seul, en produisant de nombreuses pièces d'auteurs européens, comme Henri Bataille, Henri Bernstein, Victorien Sardou, Alexandre Dumas fils, Ernest Feydeau, Tristan Bernard...

Ses grandes réussites furent sans doute *la Dame aux camélias* (1929) où s'imposa Fatma Rochdi, ainsi que quelques mélodrames ou des drames sociaux comme *les Secrets des châteaux* (*Esrar el qousour*, 1935), et une comédie *Ayyam el harb* (*Jours de guerre*). Ce fut le premier homme de théâtre arabe qui mit en scène le drame social. Il arrivait, de manière extraordinaire, à transposer des situations tirées de la vie quotidienne et à leur donner un caractère dramatique. Ses personnages étaient souvent gagnés par un pessimisme et un désespoir qui touchaient les gens. Généralement, les intrigues étaient simples et claires, ce qui était relativement nouveau. Il obéissait à une écriture scénique linéaire qui ne dérangeait nullement les spectateurs, venus voir surtout des histoires proches de leur vécu. Un thème revenait souvent dans ses pièces : celui de la folie. D'ailleurs, Youssef Wahbi excellait dans les rôles de fous. Il s'est illustré notamment dans *Awlad el foqara* (*les Enfants des pauvres*, 1937) et *la Main de Dieu* (1946). La folie recouvrait ainsi l'espace du désespoir et de la misère. C'était aussi le rejet d'un monde trop dur pour les petites gens que Wahbi présentait dans son œuvre. Ses pièces mettaient en scène des personnages d'insurgés, comme par exemple l'héroïne d'*El Moutamarida* (*la Rebelle*), qui ne parvenait pas à trouver sa place dans cette société injuste.

Youssef Wahbi, comme Abyad et bien d'autres acteurs égyptiens, était fasciné par le théâtre français et les techniques de mise en scène qui commençaient, durant cette période, à devenir plus sophistiquées. D'ailleurs, il étudiait soigneusement les éléments du décor et cherchait toujours à équilibrer les différents niveaux de l'espace. Avec Wahbi, 'Id et Abiad, la mise en scène faisait enfin son entrée dans les théâtres des pays arabes.

En 1933, aux prises avec de nombreuses difficultés, Wahbi décida de dissoudre sa troupe, sans pour autant mettre un terme à sa carrière artistique. Il divorça avec Louise Lund et

épousa une riche Égyptienne. Wahbi plaça une partie de sa fortune dans la construction d'un nouveau théâtre et d'une salle de concert... Mais quelque temps plus tard, il fut désigné comme directeur d'une troupe subventionnée par le gouvernement : La troupe Nationale (el Firqa el wataniya), initialement conduite par le poète Khalil Matrane, que l'on désigna par la suite du nom de La troupe Égyptienne (el Firqa el masriya). Plusieurs pièces furent montées dans ce cadre. Ce fut surtout dans cette dernière formation qu'il imposa ses vues et orienta les pièces dans le sens qu'il voulait, c'est-à-dire conformément à une optique mélodramatique. C'est l'échec de la première expérience d'El Firqa el Wataniya, qui ne présenta que des tragédies ou des pièces de Chawki, qui permit à Wahbi de transformer le répertoire de cette troupe pour parvenir à conquérir le public. Il monta surtout des mélodrames et des vaudevilles en arabe dialectal. C'est ainsi que décrit Jacob M. Landau son expérience :

Wahbi a continué, en l'améliorant, l'œuvre de Hijazi. Sa part la plus importante, dans l'histoire du théâtre, est d'avoir mis l'accent sur les problèmes sociaux dans les drames qu'il écrivait et qu'il jouait ; son œuvre a été imitée par des gens de moindre envergure. Il donna un élan au théâtre arabe (sa conception s'opposant à celle de Abyad, en lui donnant une orientation musicale¹²²).

Son théâtre musical domina la scène égyptienne et devint populaire dans tous les pays arabes, attirant des écrivains de renom, comme le grand écrivain Taha Hussein qui traduisit *Andromaque* et *Antigone*. La musique tenait une place importante dans les pièces de ce grand directeur de théâtre, toujours présent lors des grands événements : il joua pour les soldats égyptiens en 1948, contre les Britanniques en 1951 et, extraordinaire coïncidence, l'année du déclenchement de la révolution algérienne, il fit une tournée en Algérie (1954). Il était très apprécié dans les milieux artistiques arabes. D'ailleurs, au Maghreb, de nombreux acteurs le prenaient souvent pour modèle. Le théâtre musical fut adopté par le public, qui ne pouvait qu'être heureux de découvrir ses chansons préférées prises en charge par des acteurs. Beaucoup de chanteurs maghrébins tentèrent l'expérience du théâtre, mais c'était surtout Youssef Wahbi, l'acteur de cinéma, qui attirait les foules.

¹²² Jacob M.Landau, *Etudes...*, OP.Cit, p. 82.

Les années 30-40

Youssef Wahbi, comme d'autres troupes de l'époque, bénéficia de quelques aides financières et matérielles de la part de l'État. Le gouvernement mit en œuvre, à partir de 1932, une politique d'aide à la production culturelle. Cette ouverture fut très bien accueillie par les artistes, qui pouvaient ainsi travailler dans des conditions plus ou moins confortables. La disparition de Ramsès, la troupe de Youssef Wahbi, en 1933 fut dramatiquement ressentie par les artistes et les pouvoirs publics. Il ne restait plus au Caire, où se concentrait l'activité théâtrale, qu'une seule grande troupe : celle de Rihani. Le gouvernement fut ainsi dans l'obligation de créer une troupe nationale : l'Union des artistes (1934), dirigée par Zaki Touleimat, dont l'existence fut éphémère. Elle fut en effet très vite remplacée en 1935 par la troupe nationale (el Firqa el Wataniya), dont les deux metteurs en scène attitrés avaient pour noms Aziz 'Id et Zaki Touleimat. On y retrouvait tous les grands acteurs égyptiens : Ali Kassar, Georges Abiad, Aziz 'Id, Fatima Rochdi, Youssef Wahbi, etc. On y monta les grandes œuvres du répertoire classique, des textes tragiques que le public, accoutumé aux pièces comiques, trouvait difficiles à suivre. Ni Corneille ni Shakespeare ni Chawki ne pouvaient attirer les spectateurs, qui les trouvaient ennuyeux. Ignorer le genre comique et le chant représentait une erreur, dans la mesure où les spectateurs se déplaçaient surtout pour ces deux éléments. *Ahl el Kahf* fut ainsi jouée par la troupe devant une salle presque vide, ce qui aurait amené Tewfik el Hakim à retirer sa pièce. Cet échec permit à Ali Kassar et à Youssef Wahbi de présenter leurs textes, et le public fut ainsi en mesure de renouer avec son théâtre.

Le gouvernement commença d'ailleurs à s'intéresser sérieusement à la représentation dramatique. À partir des années 1930, les aides se multipliaient, le répertoire se diversifiait et la presse se mettait à consacrer de nombreux articles à la pratique théâtrale. De grands écrivains investissaient cet univers. Des femmes de familles aisées pouvaient embrasser la carrière d'actrice sans subir les foudres de leur entourage. Dans la lignée de ce mouvement de reconnaissance de l'art scénique en Égypte, un institut supérieur de théâtre fut même inauguré au Caire en 1930, formant des comédiens. D'intéressants débats avaient lieu dans certains clubs culturels et dans les colonnes des journaux. Des revues spécialisées (El masrah par exemple), de bonne facture, voyaient le jour. Un auteur, Mohamed Taymour, faisait dans ces périodiques un plaidoyer remarqué pour

l'usage de l'arabe « dialectal ». D'ailleurs, il écrivit de nombreuses œuvres en égyptien. Mais le problème dans le travail de cet auteur, c'est qu'on retrouvait souvent des passages entiers tirés d'autres textes sans qu'il daigne citer ses sources. Cette pratique ternit l'image de nombreux dramaturges, qui n'arrêtent pas de piller des auteurs européens.

Les années 1920-1930 permirent la découverte d'un théâtre poétique nouveau, qui rompait avec la manière d'écrire traditionnelle. Fascinés par la représentation artistique française, Aziz Abaza (1898-1973), Abderrahmane Charkaoui¹²³ et Ahmed Chawki mirent en forme essentiellement des drames historiques et des tragédies. Abaza¹²⁴ faisait appel à l'héritage poétique et à des légendes historiques. Il écrivit notamment *Kais wa Loubna* (1943), *Abbassa* (1947) *Al Nasir* (1949) et *Chajarat Eddour* (1950), *Crépuscule* (1952). Ainsi, la légende rencontrait la poésie et consolidait les mythes arabes. La fibre romantique n'était pas absente de ces pièces, qui ne connurent pas un grand succès populaire ni un enthousiasme critique considérable. C'étaient des textes qui exposaient les grands sentiments et révélaient des personnages marqués par leur dimension mythique. L'atemporalité et l'a-spatialité du récit donnaient à voir un univers stable, sans grand conflit, mais marqué par la présence d'un esprit de sacrifice invraisemblable et de nobles sentiments. L'influence française est évidente, notamment celle de Corneille, de Racine et de Victor Hugo qui, d'ailleurs, marque la production dramatique d'Ahmed Chawki qui était un auteur à part, écrivant des pièces en vers.

Ahmed Chawki (1868-1932)

Ahmed Chawki, considéré à juste titre comme le poète officiel de la cour, fit ses études en France. Il brigua à son retour des fonctions officielles dans le gouvernement égyptien. Il est vrai qu'il resta très populaire dans les pays arabes malgré ses accointances trop marquées avec le pouvoir de l'époque. Parti en France étudier le droit, il s'intéressa plus sérieusement à la littérature et au théâtre et se consacra par la suite à l'art dramatique et à la poésie. « Le prince des poètes », comme le surnommaient en 1927 certains délégués

¹²³ Auteur connu, il écrivit des textes en vers et des pièces (*Ma'sat Gamila* et *Mehrane*). Collabora avec Youssef Chahine pour le film *Gamila el gazairia* (1960).

¹²⁴ Aziz Abaza, ancien sénateur et membre de l'académie des arts et des lettres est l'auteur de dix pièces lyriques, poétiques et historiques. Très proche d'Ahmed Chawki.

arabes réunis en conclave au Caire, ou « le poète des princes », comme préféraient l'appeler ses adversaires, commença par le roman. Il en publia trois avant d'opter pour la poésie et le théâtre « poétique ».

Cet auteur n'eut pas un grand succès populaire. Il fut surtout applaudi par les élites, qui semblaient trouver en Chawki l'homme providentiel affichant ses préférences artistiques souvent aux antipodes du théâtre populaire. La troupe égyptienne el Firqa el masriya joua quelques-unes de ses pièces, mais se rendit vite compte que le public n'était pas de la partie. Ainsi parlait Jacob M. Landau de ses pièces :

Shawqi ne fut pas seulement un grand poète lyrique : il contribua également au développement du drame historique. [...] Shawqi n'a pas pu se libérer des contraintes de la versification ; on peut même se demander s'il a jamais essayé de le faire ; pourtant il apporte quelque chose de nouveau, car il fait alterner les rythmes et modifie la rime selon les personnages¹²⁵.

Chawki¹²⁶, qui écrivit six drames historiques – *Majnoun Leila (le Fou de Leila)*, *Ali Bey el Kébir*, *Masra' Kliyoubatra (la Mort de Cléopâtre)*, *Qambiz*, *Amirat el Andalous*, dont un seul en prose, *Antara* et une comédie (*Sitt Houda*) – s'intéressa beaucoup à l'histoire ancienne des Arabes et évita d'aborder des sujets qui pouvaient poser problème. Ce choix s'expliquerait vraisemblablement par sa proximité avec le pouvoir. Les mythes et les légendes lui permettaient de fuir le présent et de chercher à montrer la grandeur du passé des arabes et des égyptiens. Son style traditionnel alourdissait souvent ses textes et affaiblissait considérablement la structure dramaturgique. L'Histoire était souvent le prétexte à une intrigue amoureuse qui fonctionnait comme lieu de légitimation politique et philosophique. Dans *Majnoun Leila (le Fou de Leila)*, *Masra' Kliyoubatra (la Mort de Cléopâtre)*, *Ali Bey el Kébir* et *Antar*, il racontait une histoire d'amour entre deux personnages (Qais et Leila, Hélène et Habbi, Amal et Mourad, Antar et Abla) se développant à l'avant-plan d'une situation historique. Nous pouvons d'ailleurs parler de mise en abyme de la situation historique : une histoire dans une histoire. L'amalgame et la confusion des situations appauvrirent l'écriture dramaturgique et déroutèrent les

¹²⁵ Jacob M.Landau, *Etudes...*, Op.Cit, P.114.

¹²⁶ Ahmed Chawki qui a fait ses études en France, profondément marqué par Molière, Racine et La Fontaine, soutenait la politique du khédivé en place. Il est le promoteur du néo-classicisme dans la poésie arabe. Exilé en Espagne par les Britanniques qui supportaient mal ses textes patriotiques.

spectateurs, qui ne se retrouvaient pas dans une multitude de détails n'ayant aucune efficacité dramatique. Les personnages terminaient souvent leur parcours dans la mort. Leur chute ne signifiait nullement l'inaboutissement de la quête, mais contribuait à permettre la préparation d'une issue souvent absurdemment ordinaire.

Chawki ne réussit pas à séduire un public. Aussi son échec « scénique » s'expliquerait-il par les traditions et les habitudes des spectateurs arabes et la construction quelque peu superficielle de ses pièces, souvent marquées par de flagrantes lourdeurs et un manque de cohérence. D'autres auteurs dramatiques égyptiens tentèrent des expériences de théâtre poétique : Tewfik el Hakim, Salah Abdessabour et Abderrahmane Charqaoui écrivirent ainsi des textes dramatiques en vers. Mais Tewfik el Hakim reste le plus connu et celui dont le travail est plus abouti.

Tewfik el Hakim (1898-1987)

Tewfik el Hakim, un jeune auteur, féru de littérature et étudiant en droit, commençait à fréquenter les territoires du théâtre. Il lisait énormément et ne ratait pas les spectacles produits au Caire. C'était, disait-on, quelqu'un qui s'était trompé de porte en optant pour le droit, mais c'était sur insistance de ses parents qu'il choisit cette discipline qui, il faut le dire, l'aida énormément dans la rédaction de ses pièces. Ses différentes affectations dans des villages de l'Égypte profonde lui permirent de mieux construire ses personnages et d'approfondir sa réflexion sur les sujets traités. À l'écoute de la société, Tewfik el Hakim fut peut-être l'un des rares dramaturges arabes à bien mettre en valeur ses personnages et à leur accorder un statut individualisé, mais non isolé des autres éléments qui peuplent la pièce.

Né en 1898, cet auteur, très prolifique, toucha à tous les genres, à tel point qu'il est très difficile de le présenter. Beaucoup de choses avaient été dites sur cet homme qui ne laissait personne indifférent. Certains le traitaient d'« opportuniste » au service de tous les pouvoirs ; d'autres l'auréolaient du titre de « génie », et quelques-uns lui reprochaient la reproduction de passages de textes européens et de la structure de ces textes sans mention de la source. Complexe, son théâtre est marqué par une extrême diversité. Il tenta plusieurs expériences : théâtre social, politique, absurde, « philosophique », « traditionnel »... au point où on a l'impression que, parfois, il ne faisait que suivre les

modes du moment. Dans son manifeste de 1967, il plaidait pour une sorte de retour aux sources, qui revivifierait les anciennes formes dramatiques arabes.

Jeune, il commença à collaborer avec la troupe d'Okacha, à la grande déception de ses parents qui cherchaient à en faire un juriste. À partir de 1919-1920, ses pièces (*Ad-daïf ettaqil*, *l'Invité envahissant*, *al Aris* ou *le Mari*, *khatem Souleymane* ou *la Bague de Souleymane*) commençaient à être mises en scène par Okacha, qui découvrait la qualité dramatique des textes de ce jeune auteur. Celui-ci allait s'envoler quelque temps après, en 1925, pour Paris afin de préparer un doctorat en Droit. Peine perdue : el Hakim se mettait à fréquenter les théâtres parisiens, à lire la littérature française et à continuer à écrire. Ses parents, déçus, lui demandèrent avec insistance de rentrer en Égypte, ce qu'il fit, finissant par travailler dans plusieurs services administratifs. Mais l'expérience la plus enrichissante fut sans nul doute sa nomination comme substitut de campagne et la découverte réelle du monde rural avec sa misère, ses contradictions, sa générosité et sa naïveté.

On ne peut comprendre el Hakim que si on le situe dans le contexte théâtral de l'époque. Il fut tour à tour imprégné des idées des grands dramaturges européens qui marquèrent considérablement son œuvre, à la fois séduit par Pirandello, Ibsen, Shaw, Ionesco et tenté par une sorte de pèlerinage dans l'univers dramatique arabe. Le théâtre grec marqua intensément son travail. La fonction du chœur dans le théâtre d'El Hakim, le parcours de certains personnages et la notion de conflit telle qu'elle est exprimée dans certains textes permettent de comprendre la présence de traces évidentes de la culture hellénique dans le théâtre de Tewfik El Hakim.

El Hakim puisait donc dans de nombreuses sources esthétiques et artistiques. Il aimait toucher à tous les genres et assumait des expériences diverses. Cet auteur, très prolifique, écrivait poésie, romans et théâtre. Sur les dizaines de pièces qu'il avait écrites, celles qui revenaient souvent sur les scènes arabes avaient pour titres : *Ahl el Kahf* (*les Gens de la caverne*, 1933), *Shahrazade* (1934), *Ya tali'e echajara* (*Ô toi qui escalades l'arbre*, 1962), *Etta'am likouli fem* (*De la nourriture pour toutes les bouches*, 1963), *Al malik Oudib* (*Œdipe-roi*, 1949), *Rihla ilal Ghad* (*Voyage dans le futur*, 1957), *la'bat el mout* (*le Jeu de la mort*, 1957), *As-Sultan el Hair* (*le Sultan perplexe*, 1960)... Parmi ses très nombreuses productions, certaines ne pouvaient être montées sur scène et

manquaient de force dramatique. Nada Tomiche, qui tente une lecture de l'œuvre de Tewfik el Hakim, fait le constat suivant :

Tewfik al Hakim, avant tout écrivain égyptien, va être soumis à ces influx nouveaux. Sa culture occidentale, sa longue expérience du peuple et du public égyptiens, font de lui le « pont » entre le théâtre arabe actuel et celui de l'Europe. Il évolue d'abord de manière à se rapprocher de la réalité populaire. Il développe l'action et la progression dramatique de ses pièces, permettant à l'anecdote d'alléger les débats abstraits sur le sens du bonheur et de la dignité humaine, sur les rapports de l'individu et des autres, de l'homme et de la femme. Il sera seul alors à former un public susceptible de comprendre un théâtre ouvert à la « mondialité », sorti des problèmes strictement locaux¹²⁷.

Les questions métaphysiques, la lutte pour la maîtrise du temps et les questions philosophiques caractérisaient l'œuvre théâtrale de l'homme qui, dans *Ta'am likouli fem (De la nourriture pour toutes les bouches)*, apporta une extraordinaire dimension sociale à ses personnages. C'est peut-être l'une des pièces-maîtresses du théâtre dans les pays arabes. Il s'intéressa, grâce à son expérience de substitut de campagne, aux problèmes sociaux et au monde rural. D'ailleurs, ses œuvres traitant de la campagne dégageaient une vérité et une sincérité remarquables. Mais dans certaines pièces, il ne faisait que reproduire le schéma structural de pièces européennes, ce qui réduisait la force de ses textes, devenus prisonniers de modèles préétablis. Tewfik el Hakim, qui s'intéressait à toutes les expériences dramatiques européennes était à la recherche d'un moule théâtral lui permettant de proposer un modèle nouveau et une manière originale de faire le théâtre, en insistant sur l'usage d'une « langue intermédiaire » ou « médiane », associant arabe « littéraire » et dialecte. Il abordait des thèmes liés, à la question du pouvoir, aux interrogations sur soi, à l'opportunisme, à la corruption et à la dualité entre l'esprit la matière.

Les années 1950 : une période faste

Avec Tewfik el Hakim, finissait une ère particulière marquée par des bégaiements et des tentatives de créer un théâtre national, et commençait une autre étape incarnée par des

¹²⁷ Nada Tomiche, *Histoire de la littérature romanesque...*, Op.Cit, P. 105.

hommes de théâtre très engagés. Brecht, Ibsen, Shaw et Piscator prenaient le relais du théâtre d'avant, dominé essentiellement par Molière et, accessoirement, Corneille, Racine et le théâtre de boulevard qui étaient autant de sources d'inspiration pour le théâtre dans les pays arabes. Mais même durant cette nouvelle période, le comique n'avait nullement perdu ses auteurs, ses acteurs et son public. Ismail Yassin (1915-1972)¹²⁸, Fouad el mouhandès (1924-2006)¹²⁹ et Choukoku (1912-1985), notamment, n'arrêtaient pas de faire rire le public et de lui donner certains motifs d'évasion d'un réel quelque peu difficile. C'étaient en quelque sorte les continuateurs de l'expérience de Rihani et de Kassar. Leur objectif était de faire rire les spectateurs en employant tous les moyens possibles. Bastonnades, coups, jeux de mots, quiproquos... étaient les ressorts essentiels de ce théâtre populaire. Cette même époque était dominée par le mélodrame et le vaudeville. Ainsi, de nombreux auteurs présentaient des pièces dans des théâtres dits commerciaux où on jouait des pièces pleines de rebondissements, avec quiproquos, chansonnettes et situations grivoises.

Youssef Idriss (1927-1991)¹³⁰ : la politique au théâtre

Mais l'expérience commencée par Georges Abiad et poursuivie par Tewfik el Hakim allait permettre l'apparition, vers les années 1950 et 1960, d'auteurs et de metteurs en scène sérieusement formés et qui traitaient de sujets s'inspirant de la réalité sociale et politique de l'époque. Des expériences novatrices eurent lieu grâce à des auteurs très ouverts, comme No'man Achour (*Al Maghanatis* ou *L'Aimant*), Alfred Faraj, Saadeddine Wahba, Ali Salem, Mahmoud Diab et Najib Sourour. C'est le temps où l'on faisait appel aux performances physiques et visuelles, convoquant le patrimoine et faisant la jonction

¹²⁸ Ismail Yassin, comédien très apprécié dans les milieux populaires et dans les pays arabes, il fera ses premières armes dans la troupe de Ali Kassar avant de connaître la célébrité comme monologuiste et chanteur. Il choisit le cinéma à partir de 1945, puis les réalisateurs décidèrent d'en faire le personnage principal des films dans lesquels il évolue : Ismail Yassine dans *le Musée, de cire* ; Ismail Yassine rencontre Raya et Sakina ; Ismail Yassine dans l'armée ; Ismail Yassine dans la police ; Ismail Yassine dans l'aviation ; Ismail Yassine dans la Marine ; Ismail Yassine dans la maison de fous...

¹²⁹ Fouad el mouhandès qui est un comique égyptien célèbre, influencé par le jeu de Nadjib er Rihani va jouer dans de nombreuses pièces comiques dont *Souk al banatak* ; *C'est vraiment une famille respectueuse* ; *moi, lui et sa majesté* ; *ma belle dame*. Il a joué dans de nombreux feuilletons (*Yeux* ; *Epoux et étrangers*) et films (notamment *Master X*).

¹³⁰ Youssef Idriss, médecin, opte pour la littérature et le théâtre, ouvert aux expériences théâtrales « universelles », notamment Brecht et Piscator, après une écriture réaliste, il fait appel à l'allégorie et au symbole après la guerre contre Israël de 1967 où il commence à dénoncer subtilement les dérives totalitaires et défaitistes du régime.

avec d'autres arts comme la musique (Cheikh Imam et Fouad Negm), le cinéma (Chadi Abdessalam, Salah Abou Seif, Tewfik Salah et Youssef Chahine) et les arts plastiques. C'est aussi l'ère du théâtre Sâmir er Rifi ou récit ou conte rural donnant à voir des situations et des pièces dont les sujets s'articulaient autour des sujets empruntés au monde rural . Le ministère de l'Instruction prit en charge la traduction d'un certain nombre de pièces étrangères : *Macbeth*, *le Roi Lear*, *le Marchand de Venise*, *Andromaque*, *l'Ennemi du peuple* d'Ibsen, *Horace*, *Tartuffe*, *Hernani* et bien d'autres. La création du théâtre national en 1955 allait donner la possibilité à de jeunes talents de s'exprimer et de dépasser le maître, trop éclectique et parfois superficiel, Tewfik El Hakim. Des auteurs comme Alfred Faraj, Youssef Idriss, Rachad Rochdi, Saadeddine Wahba, Charkawi ou No'mane Achour, souvent déçus par la situation sociale de leur pays et par l'expérience théâtrale, allaient remettre en cause un certain nombre de réalités. Des écrivains comme Najib Mahfouz allaient voir leurs textes (*Zouqaq el madaq*, *Début et fin*, *Bein el qasrein - Entre les deux palais*, *Qasr echarq - Palais d'Orient*), adaptés et montés par de jeunes metteurs en scène bien formés et très ouverts à la pratique théâtrale. Ils connaissaient les grandes théories du théâtre et avaient souvent bénéficié d'études supérieures. Alfred Faraj interrogeait sciemment l'Histoire et la légende pour dire l'amertume d'un présent traversé par une extrême misère sociale et politique. L'Histoire constituait en quelque sorte un espace lui permettant d'analyser et de lire l'actualité en évitant les foudres de la censure. *Hallaq Bagdad*, *souqout Feraoun* ou *Souleymane el Halabi* par exemple affichaient clairement les positions politiques de l'auteur et utilisaient certaines techniques tirées du fonds dramatique populaire égyptien. *Hallaq Bagdad (le Barbier de Bagdad)* s'inspirait des *Mille et Une Nuits*, alors que *Souleymane el Halabi* évoquait un événement historique survenu durant la conquête de l'Égypte par les troupes napoléoniennes.

Youssef Idriss, dramaturge très novateur, s'attaquait ouvertement à l'exploitation et à la répression et s'inscrivait directement dans une logique de lutte des classes et fustigeait ouvertement le système du parti unique dans une Égypte, otage de la censure et des restrictions aux libertés. Sa pièce la plus importante, du moins celle qui séduisit de nombreux metteurs en scène arabes, *el Farafir* (1964), mettait en situation deux personnages, naïfs et quelque peu stoïques, qui se retrouvaient piégés par des réalités

inattendues, découvraient la violence, l'exploitation et le mensonge. Idriss apportait, en plus de la force de son argumentation, une nouvelle manière d'écrire le théâtre en recourant aux formes populaires et en s'ouvrant aux nouvelles techniques. Pirandello, Brecht et Beckett se retrouvaient réutilisés dans certains de ses textes, mais cela n'enlevait absolument rien à leur puissance dramaturgique. Au contraire, ce mariage permettait la mise en œuvre de nouvelles structures dramatiques et engendrait une sorte d'écriture en spirale associant des formes apparemment antagoniques mais qui, dans le théâtre de Youssef Idriss, se complétaient et entreprenaient une sorte de dialogue nourricier. D'ailleurs, dans sa pièce *el Farafir*¹³¹, il fournit de nombreuses couches didascaliques, des indications et des précisions sur la manière de jouer. Il recommande aux comédiens de ne pas « entrer dans la peau » de leurs personnages et invite le metteur en scène à mettre en pratique une sorte de théâtre circulaire et d'éliminer ainsi toute distance entre la scène et le public. Dans *le Moment critique (allahda el harija, 1958)*, pièce en trois actes, il est question d'un personnage, Saad, qui voulait participer à la guerre contre l'ennemi, mais son père l'en empêche. Finalement, le fils finit par être tué par un Anglais. Ce fut un moment tragique pour le père qui, ainsi, allait prendre conscience de la nécessité du combat. Idriss apporte énormément de détails qui semblent inutiles pour le processus dramatique. Contrairement à sa pièce *Farafir*, les instances spatio-temporelles sont ici très précises. Ses personnages sont minutieusement décrits : l'âge, l'aspect physique et les traits psychologiques sont précisés.

Dans ses pièces *Jamhouriat Ferhat (la République de Ferhat, 1956)*, *Malik el kotn (le Roi du coton, 1957)*, *la Comédie humaine (El mahzala al ardiya, 1966)*, *le Troisième genre (El jens ettalith, 1971)*, *el Moukhatitine ou les Planificateurs (1969)* et *The striped Ones (1969)*, l'auteur mettait en évidence l'exploitation de l'homme par l'homme, insistait sur la lutte des classes et n'hésitait nullement à poser les problèmes en termes sociaux. L'influence de Bertolt Brecht est évidente.

Youssef Idriss réussit la gageure d'utiliser une langue simple, mais théâtrale, éloignée de cette prétendue langue médiane défendue par Tewfik el Hakim et de dénoncer, en usant

¹³¹ Alfred Faraj définit ainsi ce mot dans un article publié dans Ibla, n° 9, septembre 1991 : « *Al-farâfir* » : pluriel arabe de *al-farfîr* qui désigne, en dialecte, celui qui court de tous côtés pour subvenir à sa subsistance, qui n'a aucune ressource fixe et dont la place est, par conséquent, au bas de l'échelle sociale. Exprime par extension la qualité de ce qui est insaisissable, volatile : cf. la racine classique *farra* – s'enfuir, s'échapper – et l'autre racine *farfara* – être inconstant... »

de paraboles et de symboles, les dérives d'un régime esseulé après la défaite de juin 1967 contre Israël. Ses pièces constituaient autant d'appels à des changements démocratiques dans un pays gangrené par les jeux malsains des moukhabarate (services secrets) et la pesante bureaucratie. Dans *Jamhouriya Ferhat*, il met en cause le pouvoir à l'origine de la paupérisation croissante des petites gens et de l'enrichissement atterrant des milieux d'affaires et des opportunistes. La société serait prisonnière, selon le discours de Youssef Idriss, de l'état policier et étatique qui verrouille toute possibilité de débat. C'est pour cette raison que certains personnages, notamment dans *Malik el kotn*, sont silencieux. Le mutisme des personnages représentant les couches populaires met en relief une sorte d'opposition passive, un rejet du discours dominant. Le grand acteur et metteur en scène, Karam Moutawa' parlait ainsi de l'auteur et de sa pièce, *el Farafir*, qu'il a mise en scène, à la demande de l'auteur au théâtre national du Caire :

Honnêtement, je dois dire que ce qui m'avait attiré dans le texte, c'était sa manière d'affronter la question de la démocratie avec un courage qui confinait à la témérité, bravant les valeurs en cours, engageant un duel chevaleresque avec l'interdit qui frappait alors le libre débat dans certains domaines ; un duel opposant gouvernant et gouverné dans le cadre d'une dialectique burlesque dont la profondeur était à la mesure des blessures du passé et reflétait la vision d'un penseur s'efforçant de théoriser cet affrontement, de le concrétiser par une forme populaire de représentation dramatique. Al-farâfir présentait donc deux aspects : le premier concernait la forme nouvelle que devait impliquer un théâtre nouveau puisant dans le répertoire et dans le matériel expressif du terroir égyptien ; le second et le plus dangereux, se rapportait au débat intellectuel implicitement présent dans le contenu dramatique, et que d'autres s'étaient bien gardés d'approcher tant cela équivalait, à l'époque, à se jeter dans le brasier auquel s'étaient brûlés nombre de penseurs et d'écrivains des années 60¹³².

Youssef Idriss, qui connut les affres de la prison pour ses idées politiques sous le règne de Nasser, produisait un théâtre politique prenant en charge les problèmes des petites gens et des déshérités, proposant une écriture syncrétique associant jeux culturels populaires et expériences dramatiques tirées de Shaw, Brecht, Piscator et du monde du théâtre « européen ». Il rédige, dans ce sens, un manifeste intitulé *Towards a New Arabic Theatre*, dans lequel il présente sa conception du théâtre et insiste sur la nécessité de produire un nouveau théâtre associant formes populaires et structure théâtrale, tout en

¹³² Karam Moutawa', *Youssef Idriss : quelques souvenirs*, Ibla, N°9, Septembre 1991, p.185

puisant dans les expériences scéniques connues comme celle de Bertolt Brecht. Comme d'autres auteurs, il s'insurge contre les tabous et les blocages d'ordre social. Idriss est l'un des rares hommes de théâtre arabes à avoir fondamentalement orienté une partie de la production dramatique arabe et permis de dénoncer, en recourant aux techniques brechtiennes, les pouvoirs en place.

Les années 60 : Un théâtre social

Avec Youssef Idriss et Alfred Faraj (1926-1987)¹³³, il y avait d'autres jeunes auteurs, contestataires et marqués par la désillusion, qui avaient cherché à traduire leurs angoisses dans des écrits dramatiques. No'man Achour¹³⁴, dans *An nas illi fouk* et *Annas illi taht*, exprimait explicitement, en quelques tableaux, les vicissitudes de la discrimination sociale et mettait en accusation la bourgeoisie arriviste et les exploiters. Ce regard porté par Achour sur la société égyptienne correspondait à un discours idéologique dominant pendant cette époque dans les milieux intellectuels arabes. Rachad Rochdi décrivait les misères et les désillusions de la société égyptienne. *Khayal edhil (Le théâtre d'ombres)* et *Itfaraj ya salam (Regarde, bon sang !, 1966)*, et *Ma chère patrie* (1968) représentaient le courant de la critique sociale traversée parfois par certaines ambiguïtés et une certaine incohérence au niveau de l'architecture dramatique. Saadeddine Wahba (1925-1997)¹³⁵ portait un regard des plus pessimistes sur la société égyptienne. D'ailleurs, ses pièces ne passaient jamais inaperçues et alimentaient souvent de violentes discussions au sein de l'élite égyptienne. *Bir Eselem* était une sorte de parabole, qui donnait à voir des personnages presque inactifs, un milieu parcouru par une angoisse paralysante et une bourgeoisie en décrépitude. D'autres textes, *le Pont aux moustiques* (1964), *les Ongles* (1969) ou *le Professeur* (1969), attaquent avec une extrême virulence le pouvoir en place, à l'origine de la catastrophe de juin 1967 et s'insurgent contre l'absence de pratiques

¹³³ Auteur égyptien qui a écrit de nombreuses pièces dont les sujets sont essentiellement puisés dans l'Histoire et *les Mille et Une Nuits* : *Le Barbier de Bagdad*, 1963 ; *Souleymane el Halabi*, 1964 ; *Al-Zir Salem*, 1967 ; *Ali Janah attabrizi et son valet Qouffa*, 1968).

¹³⁴ Auteur notamment de *Gens d'en bas*, 1956 et *Gens d'en haut*, 1957. Ses personnages sont puisés dans la culture de l'ordinaire : receveur, portier, blanchisseuses, marchand de journaux, cuisinier...

¹³⁵ Saadeddine Wahba était scénariste de cinéma (*le Passage des miracles* ; *Adham Al Sharkawy* ; *l'Interdit* ; *Ma femme est directrice générale* ; *la Treizième épouse* ; *la Terre de l'hypocrisie* ; *Mon père est sur l'arbre* ; *Je voudrais une solution* ; *Ô pays*) et homme de théâtre (*Al Mahroussa* ; *el Sebensa* ; *le Pont des moustiques* ; *le Bon chemin* ; *Quelle merveille !*)

démocratiques et un système de gouvernement favorisant la corruption, l'opportunisme et le népotisme. Wahba, comme d'ailleurs Mahmoud Diab (1932-1983)¹³⁶ et No'man Achour, abordait des sujets qui interpellaient directement l'univers politique et le caractère inhumain de l'exploitation capitaliste.

Ce qui était extraordinairement nouveau dans les années cinquante, c'était la quête d'une nouvelle forme théâtrale et le traitement de sujets considérés comme tabous dans un passé proche. Les hommes de théâtre commençaient, à partir des années 1950, avec l'avènement de Nasser qui permit quelque espoir de changer les choses en Égypte, à s'interroger sur leur pratique et à développer un théâtre politique et militant, mais ils déchantèrent vite. Certains d'entre eux, comme Idriss, connurent la prison ou durent s'exiler (Karam Moutawa', Alfred Faraj et Saad Ardache). Mais le courage, l'intelligence et l'imagination d'auteurs classés souvent à la gauche de l'échiquier politique égyptien leur permettaient de contourner la censure et la répression en usant d'expressions paraboliques et symboliques et en traitant de sujets historiques permettant de produire une sorte de lecture parallèle du présent. Au XIX^e siècle, exception faite de l'Égyptien, James Sanua, les auteurs épousaient les contours de la politiques officielle, faisant souvent les éloges du khédive en place.

Les auteurs maîtrisaient sérieusement leur matière, ce qui n'était souvent pas le cas des hommes de théâtre qui les avaient précédés. Lotfi el Kholi attaquait carrément les arrivistes et la bourgeoisie, et vilipendait parfois ouvertement le pouvoir. *El Araneb (les Lapins, 1964)* se caractérisait par une extrême violence et s'attaquait ouvertement à la bourgeoisie et à la corruption ambiante. *El Qadiya (l'Affaire, 1961)* mettait en scène une sorte de Don Quichotte moderne tentant de rétablir la justice et de construire un monde idéal, mais son rêve ne pouvait voir le jour dans une société marquée par l'arrivisme et l'exploitation. Ces auteurs étaient très ouverts aux expériences européennes. Brecht, Beckett, Artaud, Shaw et Durrenmatt venaient au secours de ces auteurs, en colère, qui n'hésitaient pas à dénoncer l'exploitation et l'inhumanité de l'individu et à chercher à mettre en scène des situations douloureuses, amères et angoissantes. La défaite de juin

¹³⁶ Mahmoud Diab était un auteur très marqué par l'expérience de l'absurde, Ionesco et les formes populaires (le samer et le conteur) : *les Étrangers ne boivent pas de café* ; *les Hommes ont des têtes* ; *Ajustez vos montres* ; *la Tempête* ; *les Vauriens* ; *les Journées de récolte* ; *Bab el foutouh...*

1967¹³⁷ allait confirmer cette propension à montrer un univers sans issue, traversé par le désespoir et marqué par la désillusion. *Al Masamir (les Clous, 1968)* de Wahba et *Oughnia ala el mamar (une Chanson sur le passage)* d'Ali Salem qui fut adaptée, par la suite, au cinéma¹³⁸, exposaient des situations de guerre tout en n'oubliant pas de s'interroger sur les conséquences d'une défaite et en sacralisant l'héroïsme guerrier. Ainsi va s'affirmer un théâtre de la désillusion.

Un théâtre du désenchantement

L'après 1967 permit au départ à un certain nombre d'écrivains d'exprimer leur désillusion et leurs déceptions. Ainsi, durant cette période, l'absurde marqua utextes littéraires et théâtraux. Le désenchantement caractérisait la grande partie de textes investis par les traces indélébiles d'une mémoire blessée, meurtrie. Jamais, les Arabes ne furent autant réellement déçus que par cet échec qui engendre une extrême désillusion et un profond abattement. Jamais peut-être les questions de l'absurde et du désenchantement n'ont connu une telle actualité dans les pays arabes depuis les indépendances. Le « monde arabe » fait continuellement l'actualité depuis, au moins une quarantaine d'années : défaite de juin 1967, Guerre civile au Liban, violences en Algérie, Intifadha en Palestine, invasions de l'Irak et de la Libye, « printemps arabe », événements continûment rapportés sans aucune distance critique par les médias qui semblent engendrer des effets structurants sur la manière dont les défaites et la relation avec l'« Occident » sont vécues. La géographie, à elle seule, ne peut rien expliquer, dans cet univers divisé en trois parties distinctes (Machrek, Maghreb et Golfe), que ni l'Histoire, ni les choix politiques et idéologiques ne semblent réunir. L'espace thématique consensuel demeurerait la Palestine et une forte soif de jeux démocratiques. Cette énième défaite a fini par inciter les auteurs à rompre avec les formes et le discours dominants et à convoquer l'Histoire, elle aussi mise au banc d'accusation dans de nombreux textes, pour dénoncer cette réalité marquée par de successives défaites. Le théâtre des années 1960 rejoint l'absurde français au niveau de la désintégration du langage et de la mise en

¹³⁷ En 1967 eut lieu ce qu'on appelle communément la guerre des six jours (du 5 au 10 juin) qui opposa Israël aux pays arabes. Considérée comme une grande défaite par les Arabes, elle permit à Israël d'occuper Jérusalem, le Sinaï, la bande de Gaza, le Golan et la Cisjordanie. Les traces de cette guerre sont toujours vivantes dans la mémoire.

¹³⁸ De nombreuses pièces d'auteurs comme Youssef Idriss, Mahmoud Diab, Tewfik el Hakim et bien d'autres ont été adaptées pour le cinéma.

question des structures théâtrales conventionnelles, mais refuse de s'y fondre en produisant sa propre logique marquée par un espoir possible, malgré la présence d'impasses et d'obstacles. Le pouvoir laissa faire un moment puis fit appel, comme d'habitude, aux censeurs, qui se mirent à bloquer toute œuvre considérée comme « défaitiste ». Abderrahmane Charkawi, l'auteur notamment de *Jamila el gazairia*, vit sa pièce *Hussein Taïran wa chahidan* (*Hussein, combattant et martyr, 1969*) censurée, comme d'autres textes de cette nouvelle tendance. A travers le discours de ces pièces se profilait une attaque acerbe des dirigeants qui ne toléraient nullement ce type de critiques. Les auteurs, servis par de bons metteurs en scène, souvent formés dans de grandes écoles dramatiques à l'étranger (ex-URSS, pays de l'Est, États-Unis, France) rompaient avec l'écriture traditionnelle et conventionnelle, faisaient éclater le récit et proposaient un moule d'agencement marqué par des césures et des ruptures successives et fonctionnant en tableaux relativement autonomes. Le sociologue tunisien Mohamed Aziza parlait ainsi de cette période :

La défaite du 5 juin 1967 a eu pour effet, en ce qui concerne le théâtre égyptien, de raviver le courant de la critique intérieure. C'est ainsi que dans une pièce intitulée *Ya laïl ya ain*, nous voyons le peuple se livrer à une sorte d'auto-critique sévère qui l'amène à s'exclamer : « les traîtres sont parmi nous. » À quoi le chœur de plus en plus utilisé par les jeunes dramaturges égyptiens (est-ce un hasard ?) répond : « Isis doit reconnaître ses vrais fils. » Aussi, la priorité des priorités semble être la clarification de la situation politique du pays. [...] Même le vaudeville met du sien dans cet effort de révision générale. Dans sa plus récente pièce *Al bghl fil Ibrik*, Faiz 'Halaoua critique, de fond en comble, les mœurs encore vivaces de l'administration égyptienne¹³⁹.

Les dramaturges se mirent donc à investir le champ politique et à mettre en branle de nouvelles structures dramaturgiques. Les personnages se retrouvaient, en quelque sorte, sans voix(e), perdus dans un implacable univers sordide où l'être humain était déshumanisé. Juin 1967 incita dramaturges et metteurs en scène à chercher la meilleure forme possible pouvant exprimer cette amère expérience. Le temps semblait s'arrêter, les personnages, passifs et comme enserrés dans un étouffement, n'étaient pas maîtres de leur parole, ils n'agissaient pas. Certes, l'« absurde » de ces auteurs était différent de celui de Beckett

¹³⁹ Mohamed Aziza, *Regards...*, Op.Cit, P. 126.

ou d'Ionesco, dans la mesure où les personnages s'automutilaient et arrivaient à remettre en cause les pouvoirs en place, à l'origine de leurs malheurs. Cette manière de faire n'excluait nullement l'humour qui tournait en ridicule les tenants du pouvoir. L'humour caustique et violent devenait, en quelque sorte, un besoin et une nécessité urgente. *Al Masamir* de Wahba, même si elle traitait d'un sujet sérieux (la guerre), ne sacrifiait aucunement l'ironie et la satire, mais le rire se caractérisait par une perçante gravité. C'est un théâtre de la névrose et du traumatisme engendré par cette tragique défaite contre Israël.

Les metteurs en scène construisaient un espace circulaire, fermé qui suggérait la mal-être et le désespoir. Saad Ardach, par exemple, réagissait, dans sa mise en scène de la pièce de Wahba (*El masamir, les Clous*) par la lourdeur du décor et par la multiplication des accessoires. Le personnage se retrouvait prisonnier dans ce dispositif scénique volontairement construit ainsi pour mieux mettre en lumière l'amertume, l'angoisse et la désillusion. Cette manière de faire rendait l'atmosphère lourde et tragique. Ali Salem et Mahmoud Diab s'inscrivent également dans cette voie contestataire et dénonciatrice, déconstruisant un passé désormais ambigu pour mettre à nu un présent décevant : *un Brave homme à travers trois contes, la Bourrasque, la Tempête* ou *les Vauriens* de Mahmoud Diab et *la Comédie d'Œdipe* d'Ali Salem (né en 1936) mettent en scène des personnages déchirés, blessés, un passé désacralisé et des dirigeants marqués du sceau de l'illégitimité.

Ce théâtre nouveau, marqué par d'incessantes recherches et la quête ininterrompue d'une forme adéquate, ne séduisait pas le grand public, mais était surtout apprécié par l'élite intellectuelle qui retrouvait ses colères, sa désillusion et son indécision. C'était un théâtre qui ne craignait pas de dévoiler la conscience malheureuse de l'intelligentsia et des couches moyennes et d'interpeller le destin tragique d'une Égypte trahie par les siens. Le théâtre et la littérature posaient également, de manière implicite, la responsabilité de l'intellectuel et s'interrogeaient sur ses silences et ses reniements successifs.

L'art scénique déplaçait la société sur scène et la poussait dans ses retranchements les plus douloureux. Les questions politiques et sociales font certes l'objet de pièces de théâtre mais imprègnent également les autres disciplines littéraires et artistiques avec une force et un courage tout à fait nouveaux. Les romanciers Naguib Mahfouz, Jamal el

Ghittani, Son'allah Ibrahim, Mahmoud Badawi et bien d'autres employaient des personnages angoissés, sans repères sérieux, et présentaient des situations chaotiques. Le cinéma, malgré sa grande dépendance envers l'État, avait suivi la même voie. Youssef Chahine, Salah Abou Seif, Chadi Abdessalem ou Tewfik Salah avaient ainsi réalisé des films (*Le monstre* de Salâh Abou Seif, 1954; *Combat héroïque* de Tewfik Saleh, *L'appel de la perdrix* d'Henry Barakat 1959; *Gare centrale* de Youssef Chahine, 1956), maîtrisés sur le plan technique, qui abordaient les problèmes que connaissait la société égyptienne. Des metteurs en scène de cinéma ont adapté des pièces de théâtre de Youssef Idriss (*El Haram*, réalisation de Henri Barakat, 1965), et de Tewfik el Hakim (*Journal d'un juge de campagne*, *Yawmiyyât Nâ'ib fil-Ariâf*, réalisation de Tewfik Salah. De nombreuses pièces, notamment celles obéissant aux règles du théâtre de boulevard, sont programmées à la télévision. Mais on remarque également que beaucoup de feuilletons reprenaient des pièces de théâtre construites sous une forme mélodramatique, mettant en avant une situation triangulaire mère-époux-maîtresse ou amant, avec des personnages du rentier, du commerçant et du nouveau riche. Nous avons souvent affaire à l'amour contrarié de deux jeunes gens. À la fin, cela va de soi, tout rentre dans l'ordre : le jeune homme bénéficie d'un héritage et le mariage clôt le feuilleton. L'idée de mariage amène celle de l'adultère et de l'infidélité. Après des larmes, c'est la réconciliation et le retour à la phase de départ. Ce théâtre qui fut la conséquence d'une amère expérience permit aux auteurs de s'attaquer à des questions politiques.

Les années d'après 70 : le déclin

Après les années 1970, consécutives à la prise de pouvoir par Sadate, adepte du néolibéralisme (*El infitah* ou « ouverture »), le théâtre connut une sérieuse régression, poussant encore une fois de nombreux artistes et intellectuels au silence et à l'exil. L'*infithah* économique s'accompagnait d'une féroce répression contre les hommes de théâtre, les cinéastes, les écrivains et les peintres, souvent soupçonnés de sympathie pour les idées de gauche. La scène égyptienne se vida laissant aux troupes privées l'espace nécessaire pour inonder le théâtre, le cinéma et la télévision de produits soporifiques à l'eau de rose. Le théâtre de boulevard dominait la scène. Certes, le théâtre était dominé par le vaudeville et le mélodrame, mais des auteurs déjà connus purent produire quelques pièces de qualité. Il s'agit notamment de Tewfik el hakim (*Les mains douces*, présentée

au théâtre national en 1972), Youssef Idriss (*Le troisième sexe*) et Alfred Faraj (*Le feu et l'olive*). L'écrivain Lénine Eramli se joint à l'acteur Mohamed Sobhi pour créer dans les années 70 une troupe privée.

Les années 1980 et 1990 ont été dominées par un théâtre de moindre qualité, d'autant plus que les troupes dites commerciales ne montaient que des vaudevilles et des mélodrames. Il est vrai que le public populaire se déplace pour voir ce type de pièces, qui ne remettent aucunement en question l'ordre établi. Cette ère a vu l'organisation de festivals, comme ceux du Caire et du théâtre expérimental, inauguré en 1988, et la réouverture de la Maison de l'Opéra¹⁴⁰. La télévision joua un rôle important dans le façonnement du goût du public et contribua ainsi grandement à cette médiocrité ambiante qui caractérisait le secteur culturel égyptien.

Le théâtre en Égypte connut des moments intenses, surtout après l'arrivée des acteurs et des chanteurs syro-libanais, fuyant la répression ottomane, qui animèrent pendant une longue période la vie culturelle au Caire et à Alexandrie, imprimant durablement leur empreinte à l'art théâtral égyptien qui, par la suite, influença sérieusement la pratique de la scène dans les autres pays du Machrek et à un degré moindre, celle du Maghreb. Le théâtre en Égypte ne semble pas encore repris ses marques après le coup d'arrêt des années 70, suite à la prise de pouvoir par Anouar Sadate (1918-1981), successeur de Nasser, qui perturba considérablement les troupes et poussa à l'exil plusieurs artistes et intellectuels.

b-Une balade dans les autres pays du Machrek

-L'évolution du théâtre en Syrie

L'Égypte découvrit donc le théâtre (rappeler ici l'époque) par l'intermédiaire des grandes figures de l'art scénique syro-libanaises, qui émigrèrent au Caire ou à Alexandrie, privant

¹⁴⁰ Construit du temps du khédivé Ismail dans le quartier Ezbéquieh en plein cœur du Caire à l'occasion de l'ouverture du canal de Suez en 1869, avec le « théâtre de la Comédie française », copie de la Comédie française de Paris et inauguré en grandes pompes en présence de grandes personnalités étrangères (Emir Abdelkader, l'impératrice Eugénie, épouse de Napoléon III, le roi d'Autriche, le prince héritier de Prusse et d'autres rois d'Europe). L'opéra conçu par les architectes Arosani et Ross a connu pour son inauguration la présentation de l'opéra *Rigoletto* qui avait remplacé à la dernière minute *Aida* de Verdi. Incendié en 1971, l'opéra a été reconstruit en 1988.

Le khédivé Ismail construisit également en 1870 un autre théâtre, siège du premier théâtre national. C'est dans cette structure que Abou Khalil al Qabbani avait présenté en 1885 sa première saison théâtrale et Iskandar Frarah les pièces de sa troupe à partir de 1891.

quasiment du même coup leur pays d'origine de représentation artistique. Comme nous l'avons déjà signalé, ces départs ne provoquèrent pas l'arrêt total de l'activité théâtrale, mais firent disparaître pour une assez longue période le jeu « professionnel ». La plupart des pièces étaient dues à des troupes d'amateurs appartenant essentiellement à des établissements scolaires. Les groupes naissaient et disparaissaient au gré des circonstances. Il y eut un certain silence, après le désert laissé par l'exil des artistes quittant la Syrie qui regroupait alors, entre autres territoires sous mandat français depuis 1920, la Syrie actuelle et le Liban. C'est la colonisation française (1920-1946) qui finit par diviser ce pays¹⁴¹. Même les Syro-Libanais, partis en Égypte, ne revenaient pas se produire dans leur pays d'origine, qui manquait de structures théâtrales : il fallut en effet attendre l'année 1905 pour assister à la tournée syrienne de la troupe de Souleymane Qardahi. Profitant de cette aubaine, un amoureux du théâtre, Ahmed Abid, acheta quelques accessoires et prépara ainsi la constitution d'une formation. Ce n'est qu'en 1908 que naquit, malgré les sérieuses pressions des cheikhs conservateurs qui s'opposaient à toute production théâtrale, une troupe qui ressemblait, en quelque sorte, aux troupes égyptiennes et s'appuyait sur le même répertoire. On y trouvait des noms qui allaient, par la suite, animer l'activité théâtrale dans ce pays : Salah el Halabi, Abdelwahab el Qarrouati, Abdelwahab Abou Saoud et Fawzi el Adhm. On y présenta, au théâtre El Qawtali, nouvellement construit à Damas, un certain nombre de pièces en 1912 : *la Récompense du courage*, *Chouhada el Intiqam (les Martyrs de la vengeance)* et bien d'autres textes qui attirèrent surtout un public lettré. La troupe Abderrezak Attassi qui vit le jour en 1919 et marqua de son empreinte la vie culturelle, réalisa sa première pièce, l'année de sa création, sur la scène de Zahrat Dimashq. On y présenta notamment *Louis XIV*, *Othello* et *Salah Eddine*. Un certain Abdelwahab Abou Saoud qui interpréta le rôle du ministre fit sensation et séduisit les spectateurs qui allaient découvrir un grand acteur. Cet enseignant allait, quelque temps après, animer la vie culturelle damascène.

Abdelwahab Abou Saoud (1897-1951)

¹⁴¹ La Syrie qui a une longue histoire a été dépeçée, suite aux accords Dykes-Picot entre la France et l'Angleterre permettant l'établissement des mandats français et anglais sur la Syrie qui comprenait, outre la Syrie actuelle, le Liban, la Jordanie et la Palestine. Même si les armées britanniques et françaises proclament l'indépendance de la Syrie en 1941, contestée par le général De Gaulle qui va finir par accepter l'idée. Des élections ont lieu en 1943. Mais les soldats français ne quittent le territoire que le 17 avril 1946, fête nationale de la Syrie.

Abdelwahab Abou Saoud domina pendant une assez longue période la vie culturelle syrienne. Professeur, il commença à enseigner le théâtre à ses élèves et à les familiariser avec cet art. Il fut à l'origine de la création de quelques associations culturelles, parmi lesquelles Le Cercle de l'union et du progrès, dont le rôle était de sensibiliser les populations à la nécessité de prendre en charge leur patrimoine. Il présenta *Jamal Pacha* dont il est l'auteur, pièce inspirée de la répression menée par Jamal Pacha contre les Syriens en 1910-1911. Ce texte exposait les conditions dans lesquelles furent massacrés des patriotes et des citoyens par cette autorité turque.

Très proche de Georges Abiad, Abou Saoud partit avec lui en Égypte, mais rapidement, en 1913, il décida de regagner son pays. Cet auteur prolifique et touche-à-tout (il s'intéressa entre autres à l'Histoire et à la politique) traduisit et joua de nombreux textes. Les titres des pièces présentées pourraient donner une idée des choix éclectiques d'Abou Saoud, qui n'éprouvait aucune gêne à alterner tragédie, drame historique et comédie : *Naissance, Ezzahra, Hamlet, Othello, Louis XI, Hernani, le Cid, l'Avare, la Conquête de Amouria, Naissance de Mohamed, Khoula bint el Azraq*, etc. Son amitié avec Georges Abiad le poussa à reprendre certaines des pièces déjà montées en Égypte par l'élève de Sylvain. Abou Saoud était surtout fasciné par Shakespeare, ce qui, d'ailleurs, l'incita à mettre en scène plusieurs de ses textes. Il s'intéressa de très près à l'histoire des personnages littéraires et religieux qui avaient marqué les sociétés arabes et islamiques. Ses pièces comportaient en outre de nombreuses parties chantées. D'ailleurs, il reprenait souvent des poèmes mis en musique de l'Égyptien Salama Hijazi, qui était très connu en Syrie.

Il réussit la gageure de poursuivre l'action de Abou khalil Qabbani, tout en étant ouvert aux expériences dramatiques européennes, contribuant ainsi à ancrer la pratique théâtrale dans la société syrienne.

Ma'rouf Arnaout (1892-1948)

Un auteur-comédien joua également un rôle plus ou moins important dans l'activité culturelle syrienne. Il s'agit de Ma'rouf Arnaout, qui écrivit de nombreuses pièces traitant surtout de sujets historiques. On peut notamment citer deux de ses œuvres les plus représentatives : la première, *Jamel Pacha, le sanguinaire*, évoquait la féroce répression dirigée par le Turc Jamel Pacha en Syrie, tandis que la seconde, *Rêves et larmes ou rêves*

d'Abou Abdellah, racontait les derniers jours des Arabes en Andalousie. Son influence ne fut pas grande, mais permit aux auteurs syriens d'aborder des sujets politiques.

Années 20-30 : floraison de troupes et bouillonnement culturel

Le début du XX^e siècle fut marqué par l'apparition de plusieurs groupes de théâtre. Il est vrai que de nombreuses formations disparaissaient rapidement, mais cette nouvelle réalité caractérisée par un grand bouillonnement culturel incitait les jeunes à fréquenter les planches, ce qui était en soi positif, d'autant que certaines familles considéraient le théâtre comme une activité immorale. On peut citer notamment la troupe de Hosni Hamdane (1933), ainsi que les troupes Isis (1933) et Ansar ettemthil (dirigée par Anwar el M'rabet, 1938). Cette dernière formation, très active et composée de très bons comédiens, monta de nombreuses pièces. Son répertoire était varié : il allait du drame historique (*Aïda*, *Chahamet el Arab – la Générosité des Arabes*) à la comédie (*el Bakhil*). Il y avait surtout des clubs artistiques qui dominaient la scène culturelle et qui touchaient à tous les arts. La représentation théâtrale tenait une place de choix dans le programme de ces associations, rassemblant souvent les membres de l'élite intellectuelle. Le cercle des Beaux-Arts (1930-1970) fut à l'origine de la réalisation de plusieurs pièces, et fut un important maillon dans la prise en charge de l'activité culturelle en Syrie. Ce fut le cas d'autres associations comme Ettaraqi ou Le cercle artistique, dirigé par Moundher Nefouri. Ces regroupements mettaient en scène des sujets historiques et insistaient sur l'héroïsme guerrier et la glorification des personnages tirés du passé arabe.

Les personnages féminins étaient interprétés par des femmes, parmi lesquelles Victoria Hobeiqa, Alberta Haddad ou Yousra Bredrane, pour ne citer que les grands noms. Le plus souvent, il s'agissait de chrétiennes qui fréquentaient les métiers du théâtre, les musulmanes étant encore exclues de cette pratique artistique. Mais cela représentait déjà en soi un progrès. Cette évolution était importante, dans un pays qui vit des cheikhs conservateurs pousser Abou Khalil el Qabbani à l'exil et incendier son théâtre. C'était une nouveauté, un signe d'un grand changement : celui d'une société syrienne se délivrant de certains de ses tabous.

L'appel de l'indépendance

L'année 1946 fut paradoxalement heureuse et tragique à la fois, puisqu'elle vit l'indépendance de la Syrie mais aussi, en retour, la « division » de ce pays qui

comprenait, outre la Syrie actuelle, le Liban, la Jordanie et la Palestine.¹⁴² Les associations culturelles continuaient à fonctionner, l'activité culturelle restait peu organisée et manquait de force. Les structures étatiques de l'époque étaient très fragiles et ne permettaient pas la mise en œuvre d'une sérieuse politique culturelle. Des troupes apparaissaient ici et là, sans aucune aide de l'État, et tentaient de survivre, malgré les pressions et les contraintes financières. Le cercle artistique, créé en 1955, tentait d'aborder des thèmes mobilisateurs, comme celui de la guerre contre Israël. L'histoire était appelée à la rescousse pour renforcer et consolider le discours artistique et politique. *Les Martyrs de la patrie*, *la Famille heureuse* et *Ici Israël* évoquaient essentiellement des questions politiques et n'hésitaient pas à faire appel à l'héroïsme arabe conjugué au passé. La troupe Lumière (1956), dirigée par Adnan Da'boul, traitait aussi de thèmes à connotation politique et historique. La défaite de 1948, l'agression tripartite de 1956 et la guerre de libération algérienne avaient laissé des traces indélébiles dans la conscience arabe¹⁴³. Les Syriens, profondément marqués par cette tragédie, ne pouvaient rester silencieux. Le théâtre allait prendre en charge le traitement de ces événements et permettre ainsi aux spectateurs de mener une réflexion sur des périodes de l'histoire récente des pays arabes, déterminante pour l'avenir : *Hayet el Jahim (Vie d'enfer)*, *Images de la vie*, *l'Enfant d'Algérie*, *l'Amie du roi*, *l'Aube de la liberté*. Les troupes n'avaient pas de statut et manquaient dramatiquement de stabilité.

Années 50-60 : la relative relance du théâtre en Syrie

Il fallut attendre l'unité égypto-syrienne de 1958¹⁴⁴ pour que les responsables syriens, sur insistance des dirigeants égyptiens, commencent à s'intéresser à la représentation artistique en général, et au théâtre en particulier. On reproduisit le même schéma d'organisation que l'Égypte (troupes publiques et troupes subventionnées, construction de théâtres et mise en œuvre de structures théâtrales régionales). Ce n'est qu'en 1961 que

¹⁴² De 1920 à 1946, la Syrie était sous domination coloniale française. La Syrie est indépendante depuis avril 1946, après de terribles massacres perpétrés par les soldats français contre les populations, notamment à Damas où le parlement et tout un quartier appelé désormais hariqa (incendie) sont détruits.

¹⁴³ La guerre de 1948 ou nakba (catastrophe) s'est déroulée autour de la question du devenir de la Palestine après la fin du mandat britannique contre l'annexion juive du territoire qui connut par la suite, après la défaite, l'exil forcé des réfugiés palestiniens dont les biens ont été pris par les occupants du nouvel État : Israël créé avec le soutien des pays « Occidentaux ». En 1956, l'Égypte connut une agression tripartite (Grande Bretagne, France et Israël), après la nationalisation du canal de Suez.

¹⁴⁴ L'unité égypto-syrienne dura trois années (1958-1961). L'Égypte et la Syrie décidèrent d'unifier leurs administrations dans le cadre d'une unité politique.

fut créée, par la direction des Arts, dépendant du ministère de la Culture, une troupe officielle : le Théâtre National Syrien (TNS). Des amateurs et des membres des cercles artistiques constituèrent cette première formation théâtrale syrienne, qui allait ainsi mettre un terme aux nombreuses années d'instabilité et d'indécision. On peut dire que la véritable aventure du théâtre syrien commença à partir de cette période, grâce, il faut le noter, aux dirigeants égyptiens, qui n'oublièrent pas de mentionner dans la plate-forme de l'unité des points consacrés à la représentation théâtrale. Cette nouvelle structure donna ses premières représentations au théâtre El Qabbani, en hommage à l'auteur, avant de se déplacer à El Hamra, à Damas. L'équipe artistique entama sa production par des adaptations, des textes de facture comique et des drames sociaux : *les Justes*, *le Gentilhomme*, *la Sortie du Paradis*, *la Douzième nuit*, *le Marchand de Venise*... Rafik Essabane inaugura cette nouvelle structure le 25 février 1960 en mettant en scène un texte d'Aristophane. De 1969 à 1982, ce théâtre ne monta pas moins de cent pièces.

Le « théâtre national syrien », structure se trouvant à Damas, mit en scène durant cette période 22 pièces locales jouées en arabe « dialectal » (à l'exception d'une seule, en arabe « littéraire »), ainsi que 14 textes d'auteurs d'autres pays arabes. Mahmoud Diab, avec quatre textes joués, s'était taillé la part du lion. Il y avait, en dehors des textes égyptiens, les pièces du marocain Ahmed Tayeb El Alj, *Essaad* ou *le Bonheur* (1986) et celle de l'Irakien Youssef el Ani, *El meftah* ou *la Clé* (1974). _ Par ailleurs, 54 textes d'écrivains étrangers furent mis en scène durant ces 12-13 ans. Le répertoire européen constituait l'élément essentiel autour duquel s'articulait l'activité théâtrale. Les metteurs en scène les plus prolifiques, comme Ali Akla Arsane (né en 1940), Rafik Essabane, As'ad Fodda, Ibrahim Sanawber, Mohamed Ettayeb et Nihad Qal'i (1928-1993), par ailleurs considérés comme les metteurs en scène attitrés du TNS, assuraient souvent la réalisation de ces textes. Rafik Essabane, qui avait fréquenté le TNP à Paris, était fasciné par le style de son maître, Jean Vilar, tandis qu'Ibrahim Sanawber, qui suivit des cours d'art dramatique aux États-Unis, était surtout obnubilé par la manière de travailler d'Elia Kazan. De nombreux comédiens (plus de 70) et comédiennes (22) faisaient partie de cette troupe, qui employait un nombre équivalent d'agents administratifs et techniques.

-Mise en place des structures théâtrales

À l'instar de l'Égypte, la Syrie créa en 1959-1960 quatre troupes : celle du théâtre national, la troupe des traditions populaires, le théâtre chanté (le théâtre populaire) et le théâtre des marionnettes. Il s'agit d'une classification qui correspond quelque peu aux différentes tendances ayant marqué l'art scénique en Égypte et, accessoirement, celui des autres pays du Machreq. Une catégorie quelque peu singulière, le théâtre militaire, sous la tutelle de la direction de l'Orient de l'armée, qui devait initialement servir d'espace d'animation pour les soldats, allait prendre en charge l'organisation d'activités culturelles civiles et constituer une importante institution théâtrale encourageant la production de pièces et l'organisation d'activités culturelles et théâtrales. Mais son responsable, Mohamed Chahine, lui apporta une autre dimension et en fit un lieu pouvant concurrencer les structures théâtrales civiles. Une autre structure commença à s'intéresser à l'art dramatique : il s'agit de la radio arabe syrienne (créée en 1954), qui attirait de nombreux jeunes et programmait régulièrement des pièces radiophoniques. D'autres troupes existaient, comme le théâtre du peuple, fondé en juin 1967 et les structures issues du Syndicat des Artistes de Damas. La troupe du théâtre d'avant-garde (1970), le théâtre populaire comique de Nizar Fouad et Saadeddine Baqdounès (1970-1977), qui présentaient souvent des vaudevilles et des farces d'auteurs peu connus (*la Corde du mensonge, Criminel malgré lui, J'ai peur de me marier...*), le groupe Dababis et la troupe du syndicat des Artistes qui monta essentiellement des pièces du dramaturge Saadallah Wannous¹⁴⁵, constituaient les véritables phares de la vie culturelle à Damas.

Années 60-70 : un véritable bouillonnement

Les années 1960 et 1970 connurent un extraordinaire bouillonnement théâtral. Débats, colloques, articles de presse organisaient l'univers intellectuel. Le théâtre se transformait en un espace culturel privilégié, et de nombreuses troupes voyaient le jour. Diverses tendances esthétiques et artistiques s'exprimaient, et ce en dépit d'une atmosphère lourde, puisque le régime n'admettait pas les critiques sérieuses, même si des hommes comme Saadallah Wannous commençaient à prendre de plus en plus de liberté. Cette période

¹⁴⁵ Saadallah Wannous était l'un des plus grands hommes de théâtre arabes. Premier responsable du festival de théâtre de Damas, crée à la fin des années 1970 l'institut supérieur du théâtre à Damas et une revue théâtrale, *La vie théâtrale*, ancien directeur du théâtre expérimental Khalil el Qabbani, très critique à l'égard du pouvoir en place. Il est l'auteur de plusieurs pièces et d'un « manifeste pour un théâtre nouveau » : *Tête du mamelouk Jâbbir, Fête pour le 5 juin, L'éléphant ô Roi du temps et Le roi est le roi, The Rape (Le viol, 1990), Miniatures, Rituel pour une métamorphose...*

coïncidait avec la défaite de juin 1967¹⁴⁶, qui laissa un moment les dirigeants sans voix, impuissants et donc moins enclins à la censure, ce qui donna la possibilité à certains dramaturges d'écrire des textes plus ou moins violents à l'encontre du régime. Mais une fois remis de leur torpeur, les dirigeants redécouvrirent leur nature première et interdirent de nombreuses pièces. Le texte de Saadallah Wannous, *Soirée de gala à l'occasion du 5 juin*, qui dénonce ouvertement les régimes arabes, fut censuré sans aucune forme de procès. Dans ce pays, nul besoin d'appareil judiciaire, tout se confond.

Les années 1960 et 1970 s'illustraient particulièrement par l'influence de Bertolt Brecht, Piscator, Meyerhold et le théâtre de l'absurde. La plupart des auteurs et metteurs syriens et arabes ne dissimulaient pas l'influence de ces hommes sur leur travail. Brecht venait à la rescousse d'hommes de théâtre voulant mettre en forme une autre manière de pratiquer le théâtre. Distanciation, dédoublement des personnages, utilisation des songs et traitement de thèmes sociaux et politiques marquaient l'univers de la représentation. Quant à Erwin Piscator, il apportait surtout une caution politique. La défaite de juin 1967 provoqua un profond malaise chez les artistes. Ionesco et Beckett pouvaient ainsi tracer la voix à un théâtre qui s'interroge sur l'existence des actes humains et sur l'absence d'issue. Lieux de désespoir et de profonde angoisse, les textes allaient mettre de l'avant le thème de la déliquescence de l'être et de la dégradation de l'existence, prisonnière de pratiques absurdes et de solitaires soliloques. Les personnages déchirés, marqués par d'irrémediables catastrophes et de grandes interrogations, n'avancent pas, semblent piégés par une malade inactivité. Tout ne tourne plus rond. C'est ce que nous avons déjà constaté dans le théâtre égyptien des années 60-70. L'Égypte, la Syrie et les autres pays arabes connurent la même situation politique, à la suite de cette déroute. Mais ce qui est tout à fait nouveau, c'est cette association inattendue d'éléments tirés de Brecht, d'Ionesco et de Beckett à la fois. Même Artaud semble séduire quelques hommes de théâtre (Ikhlass, Boulbel) qui cherchent à présenter une réalité physique, cruelle.

Il existe aussi en Syrie d'autres structures théâtrales dans d'autres villes comme Alep ou Lattaquié par exemple. On peut citer notamment le théâtre national nouveau d'Alep, le théâtre ambulancier (paysan) et de marionnettes et des troupes dépendant des « organisations

¹⁴⁶ Les années d'après 1967 ont permis paradoxalement une certaine ouverture dans certains pays, mais vite, les pouvoirs en place, réveillés de leur torpeur, revinrent à leurs habitudes de blocage.

de masse ». Il faut signaler l'originale expérience du cabaret-théâtre mis en chantier en 1972, et l'aventure du théâtre populaire à Bosra, qui possède un imposant édifice romain. La troupe de la télévision qui propose des retransmissions télévisées de pièces emploie plus de 200 comédiens. On y joue essentiellement des pièces du théâtre de boulevard, et on monte également des textes qui ne s'attaquent jamais au pouvoir en place. La télévision est au service des gouvernants qui n'admettent pas la moindre critique.

Ce bouillonnement engendra, malgré tout, la création de nombreuses troupes : Mesrah Echouk d'Omar Hajou, un comédien populaire syrien, créée en 1969, tentait tant bien que mal de poser les problèmes sociaux et politiques, tout en évitant de remettre en question la responsabilité du régime dans les situations dénoncées. Cette gymnastique verbale était à l'origine de nombreuses critiques adressées à cette expérience, considérée par ses détracteurs comme trop ambiguë. Mais Hajou et Doreid Laharétorquaient souvent à leurs adversaires que leurs propos manquaient d'arguments et ignoraient complètement la représentation. Doreid Laham mit en scène tous les textes de cette troupe : *Miroirs*, *Jerk* et *Sans*. Il est considéré comme l'homme de théâtre le plus populaire en Syrie.

Doreid Laham (né en 1934)

Doreid Laham est un acteur très populaire dans les pays arabes, connu pour camper le rôle de Ghawwar, dans des feuilletons et des films. Entame sa carrière de comédien, alors qu'il était prédestiné à une carrière de professeur de chimie, à la télévision syrienne, inaugurée en 1960, dans une série intitulée, *Sahrat Dimashq (soirée damascène)* avec Nihad Qali', formant un duo, par la suite, « Dorid et Nihad ». Il a collaboré avec l'auteur, Mohamed Maghout, jouant et/ou mettant en scène dans de nombreuses pièces : *Ka'sak ya Watani (A la santé de la patrie)*, *Chaka'iq enno'mane (Lauriers roses)*, *Ghorbe'(Exil)*, etc. et dans des films : *Khayyat esseyidat (Le tailleurs des dames)* ; *Al houdoud (La frontière)* ; *Al warda el hamra (La rose rouge)* ; *Ar rajel el mounaseb (l'homme qui convient)* ; *As saddiqan (Les deux amis)* ; *La'ib el koura (Le joueur de foot)* ; *El mouzayafoun (Les faux)*, etc. et des feuilletons TV (*Ad doghri*, 1990 ; *Abou el Hana*, 1996 ; *Awdat Ghawwar (le retour de Ghawwar)*)

En 1973, Doreid Laham décida de créer sa propre troupe, du nom de sa première pièce *Place Tchrine (Day'at Tchrine)*, qu'il présenta en mars 1974 sur la scène du syndicat

des travailleurs à Damas. Ainsi, allait commencer une enrichissante collaboration entre Doreid Laham et Mohamed Maghout (1934-2006)¹⁴⁷, qui allait, malheureusement, se terminer précocement, après des désaccords idéologiques et un différend personnel. De la troupe Day'at Techrine, il passa à celle des Arts Populaires, puis à Nihad Qal'i, avant de revenir à la troupe des Arts Populaires. Certes, Laham modifiait sans cesse le nom de sa formation, mais il évitait de changer de style. Ses pièces (*Ghorba* ou *Exil* et *Ka'sek ya Watani* ou *À la santé de ma patrie*, *Shaqa'iq Enno'mane*) abordaient essentiellement des questions politiques. *Ka'sek ya Watani* séduisit le public lors des Journées Théâtrales de Carthage (Tunisie), et fit une longue carrière dans les pays arabes. Les pièces jouées par Dorid Laham et sa troupe passaient souvent à la télévision et interpellaient les téléspectateurs arabes, qui appréciaient les critiques acerbes contre certaines réalités sociales et politiques. Le couple Laham-Maghout transformait la *nokta* en sketch et lui accordait ainsi un statut théâtral. Les instances spatio-temporelles se caractérisaient par leur éclatement, et étaient rarement précisées, ce qui réduisait ainsi les risques de censure. Le rire était un élément important de ce type de représentation, qui s'articulait essentiellement autour de la personne de Doreid Laham, à la fois co-auteur et metteur en scène. Ce dernier qui monopolisait toutes les fonctions scéniques transformait le texte en fonction des situations et des conditions d'énonciation et accordait à l'improvisation un rôle primordial. Ainsi, la même pièce est jouée différemment pour un public rural ou dans un théâtre de Damas. Ses pièces consistaient en une succession de sketches, qui ne permettaient pas un développement cohérent du discours théâtral et empêchaient la mise en œuvre d'une démarche dramaturgique claire. L'humour constitue l'un des éléments essentiels de ses textes dont les sujets sont puisés dans la culture de l'ordinaire et ses personnages recrutés dans l'univers populaire sont souvent les victimes de combines et de procédures bureaucratiques. Doreid Laham sévissait – et sévit toujours – à la télévision syrienne. Il fut à l'origine de la réalisation de deux longs métrages – *la Frontière (El Houdoud)* et *le Rapport (Ettaqrir)* – qui séduisirent les cinéphiles et les téléphiles arabes.

Ali Akla Arsane (né en 1940)

¹⁴⁷ Poète et auteur de textes dramatiques très critiques, notamment *El ousfour el Ahdab* (*Le moineau bossu* 1968) ; « *El mouharej* (*Le clown*) ; *Le village de Tashrin* ; *Ghorba* (*Exil*) ; *Ka'sak ya watani* (*A ta santé, Ô patrie !*) ; *Shaqa'iq an nou'mane* (*Anémones*) ; *Kharij as –sarib* (*En dehors du troupeau*).

Né en 1940, Ali Ala Arsane, va s'interresser au théâtre, après avoir tenté l'aventure de l'écriture littéraire et du journalisme, il se lance dans l'écriture théâtrale. Marqué par la politique, proche du parti Baath et adepte de l'arabisme, abordait souvent des sujets qui mettaient en scène des personnages luttant pour la cause arabe et développant un discours idéologique précis. La question palestinienne le marqua profondément, à tel point qu'il lui consacra plusieurs textes. Sa trilogie, constituée des *Visiteurs de la nuit* (*Zouar ellil*, 1968) *le Cheikh et la voie* et *les Palestiniennes* (*El filistiniate*, 1968) posait le problème palestinien tout en le plaçant dans une démarche favorisant un sentiment de rejet d'Israël et d'impuissance coupable et mettant en relief la conscience malheureuse arabe. *Prisonnier n° 95* (1973) décrit les différentes péripéties d'un détenu palestinien. *Les Palestiniennes*, une pièce poétique divisée en deux parties, retrace l'histoire de l'émigration des juifs et la trahison des britanniques, et tente, dans la deuxième période, de montrer la vie dans les camps. *El Ghoraba* (*les Étrangers*, 1974) est une parabole qui raconte l'histoire de l'occupation de la Palestine en recourant à une sorte de conte mettant en situation des « invités », qui, profitant de l'hospitalité arabe, occupent le village. Mais les autochtones, sentant le danger, se sont réunis et ont pourchassé ces envahisseurs. *Rida qaysar* (1975), enfin évoque l'opportunisme de certains intellectuels au service des pouvoirs en place.

Le théâtre d'Ali Akla Arsane, empruntant souvent une démarche plus ou moins conventionnelle, est traversé par la désillusion, la déception et l'espoir. Ses personnages réussissent, dans certains cas, malgré toutes les trahisons et les contraintes, à se libérer du joug de la domination et de la répression. Dans *El Ghoraba*, les villageois se débarrassent des occupants. Jasser, le personnage principal du *Cheikh et la voie* ne succombe pas au pessimisme, mais ne perd jamais l'espoir d'une délivrance prochaine. La plupart du temps, ses textes sont marqués par un dénouement moral et idéaliste qui ne correspond pas à la structure d'ensemble de la pièce. Il traite souvent du rapport au pouvoir et d'une certaine idée de l'arabisme, employant dans de nombreux cas des lieux et des noms tirés de L'Histoire arabe. Le chœur occupe une place importante dans les textes d'Ali Akla Arsane, qui ne dissimule nullement l'influence grecque sur son œuvre et qui cherche à introduire certains éléments populaires dans son théâtre. D'ailleurs, son ouvrage *les*

Phénomènes théâtraux chez les Arabes tente de mettre en exergue le caractère théâtral des formes populaires arabes. Cet auteur est également metteur en scène ayant à son actif plus de 25 spectacles. Ce dramaturge, président de l'Union des écrivains arabes, est considéré comme un défenseur du nationalisme arabe. Il manque une phrase de conclusion et de transition.

Saadallah Wannous (1941-1997)

D'autres auteurs et metteurs en scène comme Saadallah Wannous, Khalil Hendawi, Walid Ikhlas, Borhan Boulbel, Mamdouh Adouane, et Mustapha el Hallaj dominaient la scène dans les années 1970_80 et 90. Le premier d'entre eux, Saadallah Wannous, reste l'un des meilleurs dramaturges arabes contemporains. Né à Tartous en 1941, il poursuit ses études en Syrie, en Égypte et en France. À Paris, il fit la connaissance du grand écrivain algérien Kateb Yacine et se rendit compte de son immense savoir et de sa disponibilité pour servir le théâtre et son pays. Cette rencontre fut déterminante pour Wannous. Très ouvert et ne craignant pas de déranger, cet empêcheur de tourner en rond allait être présent dans tous les espaces où l'on réclamait la liberté d'expression dans des pays arabes, alors soumis à l'autoritarisme et au totalitarisme. Il ne réclamait pas uniquement l'instauration de la démocratie par la parole, mais il le faisait également par l'écriture, ce qui était une aventure très risquée dans des territoires habitués à en finir, par la force, avec toute voix contestataire. Ses textes *Soirée de gala à l'occasion du 5 juin* ou *le Voyage de Hentala (Rihlat Hentala min el Ghafla illa el yaqadha)* exploraient, en empruntant certains éléments à l'histoire populaire, une société décadente, marquée par la démission et la corruption de ses dirigeants.

Un théâtre contestataire

Saadallah Wannous posait les problèmes en termes sociaux et tentait de mettre en œuvre un théâtre politique qui libère et mobilise les forces actives de la société. C'est d'ailleurs la question de la réception qui constitua l'axe essentiel autour duquel s'articulait son « manifeste » publié en 1970 qui proposait la mise en œuvre d'un théâtre politique traitant des sujets du quotidien, tout en convoquant la culture populaire et le legs brechtien. Dans toutes ses pièces, depuis les mises en scène de Rafik Essebane et de Koukach dans la troupe du Syndicat des Artistes qui monta quelques-uns de ses textes (*la*

Tragédie du petit vendeur de debs, el Fil ya malik ezzamane, Soirée de gala à l'occasion du 5 juin et les Aventures de la tête du Mamelouk Jaber) en passant par son théâtre expérimental, la question du public taraudait son esprit et constituait l'élément-clé de toutes ses recherches. Il n'arrêta jamais d'interroger les formes populaires et de les intégrer dans son écriture. C'est l'un des rares auteurs arabes qui employa le conteur (le hakawati) avec une remarquable aisance et une grande puissance. Dans ses *Manifestes pour un théâtre arabe nouveau*, il considère, à l'instar de Brecht et d'autres grands théoriciens de l'art théâtral, que le public est l'élément fondamental de la représentation. Il plaide pour un spectateur actif et critique, et propose la mise en branle d'une vision nouvelle qui interrogerait sérieusement les approches et les écoles théâtrales conventionnelles. Le théâtre, qui est une création collective, révélerait, selon lui, les conflits qui animent la société, déterminerait la nature de ces oppositions et de ces contradictions et éduquerait le public tout en mettant en situation ses propres réalités et en cernant les tenants et les aboutissants des pratiques sociales. Il inscrit son théâtre dans une perspective matérialiste, comme Peter Weiss et Bertolt Brecht, ses deux modèles essentiels. Il écrit d'ailleurs à propos de Brecht : « Brecht est le plus proche de nous. J'ai appris beaucoup de choses de lui, soit au niveau idéologique, soit au niveau artistique¹⁴⁸. »

Evolution du travail théâtral

Généralement, quand on parle de l'expérience de Wannous, on évoque une sorte d'évolution de son travail à travers trois étapes. La première période, celle d'avant 1967, marquerait une sorte de quête d'une démarche encore à découvrir. D'ailleurs, l'abstraction et le symbolisme constituaient des traits caractéristiques de son théâtre, qui osait mettre en question le regard traditionnel consistant à moraliser les problèmes et à donner à voir un monde statique. Son œuvre ambitionnait de déconstruire l'ancienne manière de faire du théâtre et de démonter les mécanismes du discours dominant. *La Tragédie du petit vendeur de debs, l'Envoyé pauvre aux funérailles d'Antigone, un Cadavre sur le trottoir, les Criquets, la Cafétéria en verre, Quand jouent les hommes,*

¹⁴⁸ Cité par Mountajab Sakr, *La forme brève dans la tragédie du pauvre vendeur de mélasse de Saadallah Wannous et Tahta al-mizalla de Naguib Mahfouz*, in *Le théâtre arabe au miroir de lui-même et son contact avec les créations des deux rives de la méditerranée*, S/D mohamed Habib Samrakandi, Horizons maghrébins, N°58, 2008, Toulouse, Université Toulouse Le Mirail, P.153

ainsi que d'autres textes, donnaient à voir une société en décomposition, des personnages déchirés, qui ne réussissaient pas à se défendre dans un univers traversé par l'exploitation et la répression. Les titres suggéraient la mort, la déliquescence sociale et le désespoir. Des mots comme « tragédie », « funérailles », « cadavres », supposaient la présence d'un espace investi par la violence et la discrimination sociale. Ainsi, les couches aisées imposaient leur diktat aux catégories pauvres de la population. Les problèmes de la société étaient posés en termes de classe, mais certaines difficultés techniques limitaient considérablement la communication et ne permettaient pas aux spectateurs de recevoir « correctement » le discours théâtral. Les procédés dramaturgiques pêchaient, par endroits, par un manque flagrant de dynamisme et inondaient l'espace de très longs monologues, qui désarticulaient la démarche discursive et alourdissaient l'univers dramaturgique. L'usage de très longues couches didascaliques indique bien le souci de l'auteur d'orienter l'écriture scénique et de ne permettre que quelques petites libertés au metteur en scène. Rafik Essebane et Ala' Eddine Koukach s'en étaient bien sortis en montant les textes de Saadallah Wannous, qui insistait souvent sur la démolition du quatrième mur, à l'instar de Bertolt Brecht. Ces deux metteurs en scène, très familiers avec l'expérience brechtienne, employaient un léger dispositif scénique, insistant sur le jeu des comédiens, empruntant la technique de la biomécanique puisée chez Meyerhold et utilisaient, en l'adaptant à la réalité politique et sociale syrienne, l'effet de distanciation reprenant ainsi cette devise chère à Brecht : « je puise mon esthétique des nécessités du combat. »

Après 1967, les choses commençaient sérieusement à changer. La défaite fut vécue comme une grande tragédie, transformant radicalement la vision du monde de beaucoup de producteurs culturels. *Soirée de gala à l'occasion du 5 juin* (1968) allait marquer un saut qualitatif dans le parcours dramaturgique de l'auteur et lui permettre d'affirmer son engagement politique et esthétique. C'est le début de la mise en œuvre d'un théâtre de contestation politique qui reprend également les techniques brechtiennes (dédoublément des personnages, fragmentation du récit, effet de distanciation...) et qui ose braver les interdits et les tabous politico-religieux. Cette pièce, vite censurée par les autorités, s'attaquait ouvertement aux dirigeants, les rendant responsables de la défaite, et démythifiait le discours triomphaliste, tout en s'insurgeant contre l'héroïsme guerrier, qui

avait toujours fait les beaux jours des différents appareils du gouvernement (presse, canaux officiels, « intellectuels »). Le théâtre dans le théâtre, procédé choisi par Wannous, permettait de tourner en dérision le discours officiel fonctionnant par clichés et stéréotypes et ne reconnaissant que l'écho de sa propre voix, et de révéler les compromissions de certains « lettrés » ainsi que la responsabilité de tous les pouvoirs politique, intellectuel et religieux dans la défaite. Dans la pièce, le metteur en scène (qui est également le directeur de l'institution officielle) et l'écrivain incarnaient deux visions du monde, deux conceptions idéologiques et deux démarches artistiques et esthétiques radicalement différentes. Le réalisateur, conservateur et aux ordres, avait pour objectif de monter une pièce classique se terminant par un « happy-end » et glorifiant des héros fictifs. L'écrivain, qui avait préalablement accepté de rédiger le texte dramatique, refuse d'accepter que le théâtre fasse jouer cette pièce lui paraissant très éloignée de la réalité. Cette subite prise de conscience de la part du dramaturge suscite alors un débat entre le metteur en scène, l'écrivain et les spectateurs, dont une partie était constituée de paysans ayant réellement vécu la tragédie du 5 juin 1967 et qui, ainsi, contestaient la version enjolivée et édulcorée du metteur en scène. Mais comme dans tout pays où la démocratie est absente, le débat finit par l'arrestation des vrais acteurs et des témoins authentiques. L'opposition politique était doublée par la révélation de conflits d'ordre artistique et esthétique entre le représentant du théâtre officiel et l'écrivain non conformiste refusant le discours naturaliste du metteur en scène. Si le metteur en scène qui, d'ailleurs, cite souvent des références classiques, tente de construire un décor naturaliste et de mettre en branle les procédés d'une représentation cathartique, Abdelghani, l'écrivain, milite pour un théâtre nouveau, qui puise ses sujets dans les réalités populaires et qui adhère au schéma brechtien.

Brecht à la rescousse

Cette manière de faire constituera l'axe central autour duquel s'articuleront les futures productions de Wannous. *El Fil ya malik ezzamane (l'Éléphant ! Ô roi de tous les temps)* et *l'Aventure de la tête du Mamelouk Jaber* (1969), *Soirée avec Abou Khalil el Qabbani* (1973), *El Malik houa el Malik (le Roi c'est le roi, 1977)* et *el Ightissab (l'Enlèvement, 1990)* réemployaient les formes populaires, traitaient de manière allusive du pouvoir et de la répression et mettaient en exergue la marginalisation du peuple et sa démobilisation. *El*

Fil Ya malik Ezzamane reprenait un conte décrivant la vie misérable des habitants d'un village qui ne pouvaient supporter que leurs enfants soient régulièrement piétinés par l'éléphant du roi. Ils se réunirent et décidèrent d'aller voir le roi, mais une fois devant lui, ils se déroberent et eurent brusquement peur. Les autres textes font également appel à la structure du conte populaire. L'auteur narre, certes, des événements passés, mais provoque souvent une distance entre l'auditeur et le récit. Ses silences et ses arrêts ponctuent le récit et donnent la possibilité aux spectateurs d'intervenir et d'exprimer leur accord ou leur mécontentement avec telle ou telle démarche narrative.

Une expérience syncrétique

Enfin, Saadallah Wannous tenta, dans la dernière partie de sa vie, d'interroger les signes de la représentation culturelle populaire sans rompre avec l'idée de mettre à nu les mécanismes du fonctionnement des différents appareils du pouvoir. Ses derniers textes, qui correspondent à la troisième phase de son itinéraire artistique, apportent une dimension esthétique originale à son œuvre, proposant une association originale du conteur, hakawati, de Brecht et la tragédie grecque d'Eschyle. *Miniatures historiques et Signes et transformations (Toqous el icharat wal tahawoulet)*, 1994, *Des jours de notre époque (Yaoum min zamanina)* et *Rêves intimes (Ahlam chaqiya)*, 1995 et *Épopée des miracles* (1996) explorent les signes culturels arabes et s'inspirent de la culture de l'ordinaire. Ces textes s'imposent comme le couronnement d'une œuvre marquée par une recherche ininterrompue d'une forme originale et la quête d'un public populaire actif et dynamique. Ses derniers textes, notamment *Miniatures* et *Rituel pour une métamorphose* témoignent de la volonté de l'auteur de convoquer l'Histoire dans le but évident d'entreprendre une sorte de désacralisation des différents appareils de pouvoir, politique, religieux et économique. L'Histoire fonctionne comme un espace de mise à nu d'un présent récupéré par des dirigeants politiques sans légitimité dont le seul objectif est de se maintenir au pouvoir, en usant de la force et de la répression. Dans sa préface de *Rituel pour une métamorphose*, qui raconte une série de manipulations dont avaient été victimes les représentants des appareils religieux et politique, Wannous écrit :

Signalons que le lieu (Damas) et que le temps (la seconde moitié du XIX^e siècle) ne forment que le cadre spatiotemporel fictif de la pièce. Mon but n'était pas de présenter un milieu social ni d'analyser quelque document historique. Il serait

superflu d'ajouter que mon intention était de provoquer une interrogation problématique que j'estime actuelle et toujours renouvelée¹⁴⁹.

Trahie par son mari, Mou'mina (la croyante), le personnage-clé de *Rituel pour une métamorphose*, décide de recouvrer sa liberté en devenant la courtisane, Almassa (diamant), piégeant tous les dignitaires du pouvoir, otages de son charme et de sa beauté, en mettant à nu leur hypocrisie et leurs fausses vertus. Cela lui vaudra d'être assassinée à la fin de la pièce, dont le prétexte dramatique s'inspire d'un fait réel survenu à Damas au XIX^e siècle. Quant à la pièce *Miniatures*, elle réadapte un épisode crucial de l'Histoire arabe : l'invasion mongole de Damas par Tamerlan, petit-fils de Gengis Khan au XIV^e siècle. Les chefs décident de fuir ou de pactiser avec l'ennemi dirigé par les troupes barbares du prince Timour alors qu'un groupe de petites gens résistent. Conclure en une phrase sur les deux pièces, revenir sur l'argument initial qui a justifié la présentation de ces deux pièces.

Son théâtre se voulait politique, c'est-à-dire prenant en charge les problèmes de la société. Ce qui est nouveau dans l'écriture dramatique de Saadallah Wannous, c'est la remise en question du héros traditionnel et des relations entre la scène et le public. Cette tentative de briser le quatrième mur impliquait la reprise en charge de certains éléments de l'héritage culturel arabe (rawi, hakawati, hadoutha, hikaya...) et la mise en œuvre de nouveaux paramètres de construction dramatique et une transformation des espaces artistiques et esthétiques. Wannous est sans doute l'auteur syrien qui a réussi l'exploit de produire des pièces faisant cohabiter la culture populaire et l'expérience brechtienne et d'être énormément joué dans tous les pays arabes.

Autres dramaturges à partir des années 1980

À côté d'Ali Akla Arsane et de Saadallah Wannous, d'autres auteurs participaient de l'animation théâtrale du pays et apportaient une expression différente et un ton nouveau, ce qui ne manquait pas d'enrichir la vie culturelle, caractérisée par l'absence de liberté d'expression et par une démarche politique libérant l'initiative et respectant la création. Les choses deviennent, certes, moins contraignantes qu'avant, mais l'artiste reste encore prisonnier de certains schémas préétablis et de discours renfermant la représentation

¹⁴⁹ Saadallah Wannous, Préface à la pièce, *Rituel pour une métamorphose*, Paris, Actes Sud Papiers-Sindbad, 1996, p.7

artistique dans une sorte de caverne peu reluisante. Khalil el Hendawi (1906-1976), séduit par le patrimoine grec et arabe, tente de plonger dans ce fonds culturel et d'apporter une certaine lecture associant ces deux cultures, à travers différentes œuvres, telles que *Voleur de feu (sarek ennar, 1945)*, *Naissance, el Moutanabbi(1970)*, *Abou Saoud, Six hommes sous terre (sittet rijel, 1959)*...

La scène théâtrale est dominée par de grandes tendances qui représentaient les courants artistiques animant la société syrienne. L'absurde marquait la production de Walid Ikhlas et orientait son discours théâtral, mais paradoxalement, on retrouvait également dans son œuvre les traces de Brecht et de Jean-Paul Sartre. Ses textes, *Seul contre la ville* et *Soirée démocratique sur scène*, exposaient des problèmes existentiels et mettaient surtout en relief l'angoisse des personnages et l'absurdité de leurs actes. Boulbel et El Hallaj s'inscrivaient pour leur part dans une démarche sociale et politique. Boulbel, qui commença sa carrière par le mélodrame et le vaudeville, allait vite, en prenant la direction du théâtre ouvrier de Homs en (préciser l'année pour donner un repère), transformer sa thématique et sa logique esthétique et artistique. Il fut séduit par Brecht et la dimension didactique de certaines de ses pièces. C'est vers la fin des années 1960 qu'il entama sa carrière de dramaturge. Son théâtre met en scène les problèmes de la société tout en usant d'un ton didactique et d'une démarche brechtienne ; mais la maîtrise des théories de l'auteur allemand demeurait superficielle, réduisant le travail de Brecht à l'effet de distanciation et à une reprise directe de certains effets sans tenter de les adapter à la scène et au public arabes. Il monta plusieurs textes qui traitent de sujets touchant à la vie des travailleurs, mettant en scène leur combat: *la Fête s'est déroulée dans la rue (El ferha darat fil'hara, 1973)*, *les Comédiens se lancent des pierres (El moumatiloun yatarachakouna bilhijara, 1975)*, *Ne regarde pas par le trou de la serrure, les Amoureux n'échouent pas (El ouchak la yafchiloun, 1977)*, *les Villages montent à la lune (El qora tas'ad illa elqamar, 1980)*, etc.

L'auteur se signalait surtout par son engagement « ouvrier » et le traitement de sujets proches des préoccupations des travailleurs. Il essaya également, dans certaines de ses pièces, de recourir à des événements historiques pour dire un présent décevant. C'est surtout un théâtre engagé, militant, qui reproduisait également les techniques de Piscator pour tenter de toucher essentiellement un public ouvrier. Cette manière de faire n'est pas

éloignée des préoccupations d'auteurs de cette période, et notamment Mustapha el Hallaj qui traite de sujets foncièrement politiques. D'origine palestinienne, Mustapha el Hallaj (1938-2002) se situe dans une perspective nationaliste et politique. D'origine palestinienne, Mustapha el Hallaj, surnommé « Le maître des artistes », quitte sa maison et la Palestine en 1948, poursuit des études d'arts graphique et de sculpture à l'école des Beaux arts au Caire et à Louxor. Vit successivement à Beyrouth et à Damas. Lors du siège israélien de Beyrouth Ouest, il perd des milliers d'impressions, de dessins et de croquis. A l'origine de l'ouverture d'une galerie d'art en 1987 à Damas consacrée au grand dessinateur palestinien, Naji el Ali. Ses pièces, *Cérémonie officielle spéciale à Dresde, les Darawich cherchent la vérité* et *Israélien, le temps est venu pour te soumettre* évoquent la situation misérable de la société et abordent, sur un ton triomphaliste, la question du conflit avec Israël. Mustapha El Hallaj recourt également aux techniques d'écriture brechtienne.

diffusion et organisation du théâtre en Syrie

Les troupes privées dominent la scène théâtrale syrienne. L'objectif principal de ces formations est naturellement commercial, et c'est la raison pour laquelle elles montent essentiellement des mélodrames et des vaudevilles. Le répertoire se réduit souvent à des traductions et à des adaptations de pièces de Molière, de Labiche et de Courteline. Les groupes Dababis (1974), les Frères Qanoua, et Houda Cha'rawi investissent durablement l'univers de la représentation privée. Aujourd'hui, la troupe des frères Qanoua continue à activer et à attirer un public très nombreux. Les spectacles sont souvent donnés dans des salles de cinéma transformées pour les circonstances en lieux de représentation théâtrale.

Le parc des salles de théâtre a toujours été extrêmement restreint en Syrie. D'ailleurs, l'activité scénique avait repris grâce à l'unité avec l'Égypte, qui avait obligé les dirigeants syriens de l'époque à s'intéresser au théâtre. À Damas et dans les autres villes du pays, il n'existe pas encore de grands théâtres dignes de ce nom, si l'on excepte, bien sûr, les structures romaines de Bosra et de Palmyre. On peut citer, à titre d'exemple, les deux édifices construits, il y a un peu plus d'une vingtaine d'années, que sont le théâtre militaire et El Qabbani, mais qui sont trop peu somptueux. Il existe aussi de petites salles comme Zahrat Dimashq, El Hamra ou le théâtre de la foire internationale et du Syndicat des Artistes... Quoi qu'il en soit, les salles de cinéma étaient souvent transformées en

lieux de représentation. On élargissait le proscénium devant l'écran et l'on installait loges et coulisses : ainsi étaient arrangées les choses. La salle de cinéma « Damas » servait de cadre aux pièces montées par la troupe nationale. Le cinéma, art populaire par excellence, attire un très large public, contrairement au théâtre qui reste confiné dans les villes. Le festival de Damas, créé en 1969 par un certain nombre d'hommes de théâtre, dont Saadallah Wannous, et financé par le ministère de la Culture, interrompu il y a quelques années en raison de la guerre du Golfe et remplacé un certain temps par celui de Lattaquié¹⁵⁰, a repris à partir de 2004, proposant à la compétition un certain nombre de productions arabes et étrangères et des débats sur des questions d'actualité théâtrale. Souvent, les pièces programmées sont choisies par les gouvernements, qui n'osent nullement proposer des productions mettant à mal les autorités syriennes. À Damas, malgré la vétusté des salles, il existe un Institut supérieur des arts dramatiques (ISAD), ouvert en 1977, qui forme des acteurs et des critiques. Cette structure, dépendant du ministère de l'Enseignement supérieur, est composée de trois départements : interprétation, critique et arts dramatiques, et dispense des cours de premier, deuxième et troisième cycle. L'ISAD et l'université forment des critiques dramatiques qui, souvent, sont employés dans les journaux qui consacrent régulièrement des pages à l'activité théâtrale publiant des comptes-rendus et des articles de fonds sur l'activité scénique. Elle anime parfois des tables rondes et des débats. Des revues spécialisées traitent des questions liées à l'art dramatique : c'est le cas de *la Vie théâtrale* (1978) et du périodique *le Théâtre et l'information*. Les choses semblent vivre une certaine régression, malgré la présence de quelques auteurs intéressants.

Le théâtre en Syrie connaît, ces derniers temps, une instabilité chronique et montre des signes de lassitude. Le décès du dramaturge Saadallah Wannous en (15 mai 1997), qui, il y a longtemps déjà, dans ses manifestes pour un théâtre arabe nouveau, avait abordé la question de la crise du théâtre national, est ressenti comme une grande catastrophe. Au-delà des mésententes et des innombrables conflits qui agitent la scène syrienne, la présence de Wannous rassurait, en quelque sorte, et permettait de dissimuler certaines faiblesses du mouvement théâtral, tout en dénonçant les dérives du pouvoir en place, trop

¹⁵⁰ Le festival annuel al mahabba de Lattaquieh existe depuis 1988 et celui de Bosra dont le théâtre de 102 mètres de largeur, construit vers 150-200 apr. J-C, a une capacité de 12000 personnes.

peu soucieux des libertés publiques. Le théâtre dit commercial, à l'instar de l'Égypte, prend de plus en plus d'ampleur et tente de s'imposer comme unique espace de représentation. Ce recul de l'expérience dramatique s'expliquerait en grande partie par le désintérêt affiché par les pouvoirs publics et l'ambiguïté du statut de l'artiste élaboré en 1977, qui ne semble pas correspondre aux nouvelles données de la société syrienne. Certes, le gouvernement construisit dans les années 1990 l'opéra de Damas¹⁵¹, mais n'aida pas sérieusement les véritables producteurs culturels, laissant le théâtre prisonnier du vaudeville et du mélodrame et otage de la rentabilité commerciale immédiate. La télévision joue également un rôle important dans cette situation qui se dégrade continuellement et qui, si elle se poursuit, affecterait tous les secteurs de la vie culturelle. Les hommes de théâtre syriens ont toujours entretenu d'étroites relations avec les auteurs libanais.

-Le parcours du théâtre dans les autres pays du Machrek

Liban

Comme en Égypte et en Syrie, le théâtre fut adopté tardivement par les autres pays du Moyen-Orient. Au Liban¹⁵², qui faisait partie de Bilad Cham, puis de la Syrie sous mandat français, de 1920 à 1946, les mêmes tendances se retrouvaient dans les théâtres de cet ensemble géographique. Les influences françaises et britanniques étaient trop marquées et orientaient les options esthétiques et artistiques. Les hommes de théâtre tentaient d'imiter leurs homologues égyptiens et rêvaient souvent de faire carrière en Égypte. On ne peut comparer une expérience aussi féconde et historiquement bien ancrée que celle du Liban avec les autres aventures dramatiques de pays comme l'Irak ou encore moins la Jordanie : en effet, c'est à Beyrouth qu'apparurent les premières pièces réalisées par des Arabes, alors que les monarchies du Golfe et le Yémen ne découvrirent l'art scénique que très tardivement et ne purent naturellement mettre en place, jusqu'à présent, des structures stables et solides.

¹⁵¹ Cet opéra comporte trois salles de 1500, 700 et 300 places, avec des installations techniques très sophistiquées et un équipement musical moderne .

¹⁵² La Syrie, sous mandat français de la SDN (Société des Nations) depuis 1920 est vite dépecée par la France détachant le Grand Liban regroupant le Mont Liban, La vallée de la Bekaa et le littoral qui devient « *Etat indépendant sous mandat français* »

Le Liban fut le premier pays à connaître le théâtre et à le diffuser dans les autres régions du Monde arabe *via* l'Égypte. Le départ de ses animateurs allait pousser Beyrouth et les autres villes à vivre dans un pesant silence, ponctué par l'apparition de troupes d'amateurs, qui naissaient et disparaissant dans des conditions obscures. Les pères Jésuites n'arrêtaient pas d'écrire et de mettre en scène des pièces théâtrales. Les troupes européennes (essentiellement françaises) se déplaçaient souvent pour y présenter leurs productions devant un public très cultivé et profondément nourri de la culture française. Plus de 75 % de la population était lettrée, essentiellement en arabe, ce qui explique le goût du théâtre et également le degré d'exigence caractérisant les habitants de ce pays. Dans les années 1940 apparurent des auteurs comme Youssef El Qa'di, qui mirent en scène des textes romantiques. Le théâtre religieux connut quelques pièces avec El iftiradh (*l'Assomption*) de Youssef Bahât par exemple.

Juste après l'indépendance et la « division » de la Syrie, après le mandat français de 1920, des auteurs commencèrent à écrire des textes dramatiques et des troupes se mirent à voir le jour. Dans les années 1940 apparurent des auteurs comme Youssef El Qa'di, qui mirent en scène des textes romantiques. Le théâtre religieux connut quelques pièces avec El iftiradh (*l'Assomption*) de Youssef Bahât par exemple.

Georges Shéhadé (1905-1989) est le dramaturge le plus connu et le plus intéressant, dans la mesure où il maîtrisait sérieusement sa matière. *Monsieur Bob'le* (*Gallimard*, 1951) de facture symboliste, décrivait les mésaventures d'un homme qui n'arrêtait pas de vivre des situations inattendues et parfois cocasses. Cette pièce, écrite en français, connut un franc succès en France, mais ne put attirer le grand public libanais, qui préférait assister à des textes en langue dialectal. Une autre pièce du même auteur, *Histoire de Vasco* (1956), mise en scène par Jean-Louis Barrault, considérée comme antimilitariste, fit scandale en France en 1958, et mobilisa les journalistes de la presse parisienne (*Le Monde*, *Le Figaro* et *L'Aurore*) contre sa présentation dans les théâtres, lui reprochant son « défaitisme » et son « pacifisme ». C'était en pleine guerre d'Algérie. Elle racontait l'histoire de deux jeunes amoureux qui voient leur avenir complètement détruit par la guerre. Avec Georges Shéhadé, qui publia de nombreux textes souvent marqués par l'influence d'auteurs

français comme Giraudoux et Anouilh, Andrée Chédid (1920-2011)¹⁵³ tenta quelques essais qui ne passèrent pas inaperçus : *Bérénice d’Égypte* (1968) ; *Les nombres* (1968) ; *Le personnage* (1968) ; *Le montreur* (1969) ; *Le dernier candidat* (1972). Mais le public libanais réclamait la réalisation de pièces comiques jouées dans la langue qu’il maîtrisait bien et dont il comprenait toutes les nuances : l’arabe. Le succès des pièces comiques et des farces d’Abdelmadjid Abou Laban confirmait cette tendance qui allait, pendant une longue période, dominer la scène libanaise. La troupe nationale, non attachée à l’État, tournait autour de son acteur principal, Chouchou (de son vrai nom Hassan Ala’ Eddin, décédé en 1975), qui présentait essentiellement des vaudevilles et des pièces comiques, reprenant en arabe « dialectal » des textes de Feydeau et de Labiche. L’État libanais ne semble pas du tout concerné par les activités artistiques et ne subventionne pas les troupes, qui vivent dans des conditions misérables. Certaines universités mettent en scène des pièces théâtrales, et ce fut d’ailleurs une formation universitaire de Beyrouth qui remporta le premier prix, en 1993, aux journées théâtrales de Carthage. En raison du déficit en structures théâtrales, celles disponibles sont souvent exiguës (Théâtre Farouk, Phénicia. Un ancien théâtre, celui de Beyrouth, fut transformé en cinéma), les salles de cinéma servent de lieux de représentation. Les troupes privées, considérées comme « commerciales », produisaient surtout des textes comiques, des vaudevilles et des mélodrames. Rien n’avait sérieusement changé. Le public exigeait ce type de pièces et ne voulait en aucune manière se voir délestée de la partie consacrée au chant. Mais il existait également des hommes et des troupes qui tentaient de changer les choses, malgré la grave démission des structures gouvernementales, qui se désengageaient royalement de la représentation culturelle, favorisant souvent la médiocrité et l’absence d’un projet de société cohérent.

Les années 1960 connurent un véritable bouillonnement théâtral. Antoine Moultaqa¹⁵⁴ et Mounir Abou Debs créèrent en 1960 un théâtre-studio, qui assurait la formation, de

¹⁵³ Native du Caire, d’origine libanaise, nouvelliste et romancière, Andrée Chédid est aussi l’auteur de plusieurs pièces de théâtre (*Bérénice d’Égypte*, Paris, Le Seuil, 1961 ; *Les Nombres*, Paris, Le Seuil, 1968 ; *Le montreur*, Paris, Le Seuil, 1969 ; *Echec à la reine*, Paris, Flammarion, 1984 ; *Poursuites*, Paris, ed. Alternatives, 2003, etc. Certains de ses textes ont été présentés à l’ORTF et disponibles à l’INA (Institut national de l’audiovisuel, France).

¹⁵⁴ Né en 1933, Antoine Moultaqa fonde en 1960 le « cercle du théâtre libanais », puis le théâtre al-achrafiyeh en 1965, le théâtre expérimental (1971) et le théâtre Maroun an Naqqache (1983) et crée en 1965 le premier département d’art dramatique à l’institut des Beaux Arts (Université libanaise). Joue et met

manière presque informelle, d'acteurs et qui prenait en charge le travail de ces deux animateurs de la vie culturelle libanaise, se substituant, en quelque sorte, à un État défaillant. D'ailleurs, la rencontre entre ces deux hommes permit la création d'un département d'arts dramatiques à l'université libanaise de Beyrouth. Existente également des départements d'art dramatique dans d'autres universités (Université Saint-Joseph, Université libano-américaine) qui assurent des formations de théâtre, mais, faute de débouchés et de structures stables, les étudiants, une fois les études achevées, se tournent surtout vers la télévision ou d'autres métiers en dehors de la scène.

Trois structures théâtrales constituaient les espaces-clés de la pratique théâtrale au Liban : le théâtre moderne dirigé par Mounir Abou Debs et soutenu par le festival de Baalbek l'un des plus grands festivals du Liban, fondé en 1955¹⁵⁵, le cercle du théâtre libanais conduit par Antoine Moultaqa et le théâtre de Beyrouth de Roger Assaf créé en 1965, soutenu par des metteurs en scène Chakib Khoury et Berge Fazlian. Assaf a, par la suite, en 1968, fondé, en compagnie de Nidal al Achkar, « l'atelier d'art dramatique de Beyrouth », qui entreprit une intéressante expérience de « création collective » (à l'instar de ce qui se passait en Europe, aux États-Unis et dans quelques pays arabes), montant notamment une pièce, *Majdaloune*, traitant de la question des fedayine et vite interdite par les autorités. Ce théâtre d'expression collective était foncièrement politique et posait les problèmes d'actualité. Jalal Khoury¹⁵⁶, grand spécialiste de Bertolt Brecht, réussit la gageure d'imposer et de faire aimer l'auteur allemand au Liban. Très engagé

en scène de nombreux auteurs, Durrenmatt, Sophocle, Shakespeare, Sartre, Lorca... Des expériences comme celles du théâtre en rond et le théâtre du conteur mettant en avant les formes populaires, notamment le hakawati tout en insistant sur l'improvisation devenant un élément essentiel de son expérience théâtrale.

¹⁵⁵ C'est le festival international le plus prestigieux du Machrek. Organisé chaque année à l'Acropole romaine, rassemblant musique, jazz, rock, ballet et théâtre, il ambitionne d'être le lieu, par excellence, d'animation culturelle et théâtrale du Liban. A partir de 1966, le festival a commencé à s'intéresser sérieusement à l'art dramatique, à côté des autres arts, promouvant troupes et acteurs et programmant de grandes troupes libanaises, arabes et internationales. Il a été interrompu momentanément pendant la période de la guerre civile avant de reprendre et de s'arrêter en 2006, à cause des problèmes de sécurité (crise politique et guerre d'Israël contre le Hizbollah). D'autres festivals consacrés exclusivement au théâtre existent au Liban, le festival international universitaire ou le festival du théâtre scolaire. Ce festival a financé des hommes de théâtre dont Mounir Abou Debs qui a monté, entre autres, Sophocle et Shakespeare.

¹⁵⁶ Jalal Khoury débuta comme comédien en 1962, enseignant à l'institut d'études scéniques, audiovisuelles et cinématographiques de l'université Saint-Joseph, metteur en scène, spécialiste de Brecht. Il a notamment écrit et/ou mis en scène : *Weizmano, Ben Gori et Co* (1968) ; *Geha dans les villages frontaliers* (1971) ; *Al rafik Seagean* (1974) ; *Kazzab* (1983) ; *Fakhamat Errais* (1988) ; *Rizcalla ya Beyrouth* (1996) ; *Hindiye, l'amant de Dieu* (2003) ; *Attariq illa Qana* (2006) ; *Rihlat Mouhtar ila Sri Nagar* (2009).

politiquement, membre du parti communiste libanais (PCL), il mit en scène de nombreuses pièces révélant les diverses fractures dans les sociétés arabes et abordant les questions liées au conflit avec Israël. Ces groupes présentaient souvent des créations, des adaptations et des traductions d'œuvres d'auteurs étrangers et intégraient leurs productions dans le cadre d'une démarche favorisant essentiellement la recherche et l'étude. Roger Assaf¹⁵⁷, par exemple, connu pour son manifeste pour le théâtre, responsable de la troupe Shems, tentait de réintroduire le *hakawati* (le conteur) dans la structure dramatique et de trouver une autre manière de mettre en forme un spectacle total incluant parole, musique et chants.

La période d'après 1967 fut une ère d'interrogation et de désenchantement. Des textes très critiques à l'égard des pouvoirs arabes furent mis en scène : *le Dictateur* (1968), *Majdaloun* de Henry Hamâti et *la République des animaux* de Chakib Khoury sont l'expression de cette désillusion succédant à la terrible déroute de juin 1967. Une expérience atypique mérite également d'être signalée : il s'agit de celle des Frères Rahabani¹⁵⁸, qui produisirent plus de 80 pièces, dont le travail est basé sur le chant, la musique et la danse. On inclut également certains éléments du folklore local. D'ailleurs, la grande chanteuse Fairouz (né en 1935)¹⁵⁹, l'une des voix arabes les plus populaires, fit partie de cette troupe. Ziyad Rahabhani, profondément meurtri par la guerre civile¹⁶⁰ de 1975, mit en scène des pièces politiques engagées. Les derniers temps virent la formation à l'étranger de nombreux auteurs qui, à leur retour, se mirent à constituer des troupes et à monter des spectacles donnant une autre dimension, plus académique et moins routinière, de la représentation théâtrale. Ya'qoub Chedrawi, qui fit ses études à l'Institut d'État des

¹⁵⁷ Roger Assaf (né en 1941) est surtout connu pour son expérience sur l'introduction du *hakawati* dans le théâtre, convoquant notamment la *commedia dell'arte* et le conte *hakawati*. On retrouve certaines traces des premières pièces d'Ariane Mnouchkine du théâtre du soleil. Fonde avec Georges Shéhadé le centre théâtral universitaire, premier directeur du théâtre de Beyrouth fondé en 1965 qui ferme ses portes en 1996-97, « faute de moyens », crée la troupe *Hakawati* en 1977, fonde en 1999 la coopérative *Shams* (Soleil) considérée comme un espace important d'animation culturelle au Liban qui organise chaque année un « festival de la libre expression ». Ses œuvres les plus connues : *Ayyam al-Khiyyam* (*Les jours d'al-Khiyyam*, 1977) ; *Muzakkirat Ayyub* (*Mémoires d'Ayyoub*) ; *Lucie la femme verticale* d'Andrée Chédid ; *La porte de Fatima* (2006)...Lion d'or à la Biennale de Venise pour l'édition 2009.

¹⁵⁸ Ziad Rahabani, fils aîné de la chanteuse Fairouz, est un comédien-metteur en scène, compositeur et pianiste reconnu au Liban. Auteur de pièces, *Nez! Essourour* (*L'auberge de la joie*) ; *Binnisba li boukra chou* (*Et demain ?*, 1978) ; *Film amerki tawil* (*Long métrage américain*, 1981) ; *Catastrophe* (1983)

¹⁵⁹ Fairouz, de son vrai nom Nouhad Haddad, est très appréciée dans tous les pays arabes. Marquée par l'influence du jazz, elle ne cesse de chanter l'amour et la patrie.

¹⁶⁰ C'est une guerre civile qui a duré de 1975 à 1990, période durant laquelle l'activité théâtre fut en quelque sorte interrompue, à part quelques pièces de boulevard produites et programmées ici et là.

Arts dramatiques de Moscou, s'intéressa aux textes de Georges Shéhadé et entreprit une expérience originale faisant penser à *la Dernière chanson* de Tchekhov en montant *Conjugué ce qui suit*, pièce en quatre tableaux présentant des extraits de pièces et de poèmes d'auteurs libanais. Ce montage scénique privilégiait essentiellement l'image et tentait de créer une sorte de réalité virtuelle, où l'image et la parole se confondaient dans une seule unité.

Le théâtre libanais, comme celui des autres pays arabes, subit l'influence de Brecht, de Stanislavski, de Grotowski, de Beckett et d'Ionesco, et un sentiment de désillusion marqua la plupart des textes. D'ailleurs, la défaite de juin 1967 poussa de nombreux auteurs et metteurs en scène à aborder la question de l'occupation et de la guerre. La Palestine et la guerre se trouvent alors au cœur de l'entreprise théâtrale libanaise. Le théâtre à visées politiques fleurit dans un pays vivant de multiples blessures. Issam Mahfouz (1939-2006) propose un théâtre de contestation, associant humour, dérision et caricature, mettant à nu des situations politiques et sociales : *al Zanzalakht* (1964), *Taba' khassa* (Édition spéciale, 1968), *El Qatel* (*le Meurtrier*, 1968), *addiktator* (*le Dictateur*, 1969), *Limadha* (*Pourquoi ?*, 1971), *11 Qadiya dad el hourriyeh* (*Onze affaires contre la liberté*, 1975). Chez certains groupes politiques, le théâtre se transforme en un instrument du combat politique : le hizbollah, parti à dominante chiite, possède sa propre troupe, Firkat al fan wel masrah (troupe d'art et de théâtre) dirigé par Abdallah Kassir et le mouvement Amal dispose de sa propre formation basée au Sud-Liban. Ces formations politiques qui financent la production de pièces présentent souvent des textes politiques et/ou en relation avec le combat politique palestinien et libanais qui sont diffusés dans les camps et dans les structures théâtrales traditionnelles.

Le théâtre connaît, par endroits, malgré la précarité des conditions politiques et professionnelles, un certain engouement, à travers de nouvelles expériences inspirées des travaux de Kantor, Grotowski, Pina Baush ou Foreman, mobilisant les énergies physiques et corporelles et mettant en scène leurs propres angoisses et leur mal-vie, résultant des impasses politiques actuelles. Le théâtre au Liban serait, selon Roger Assaf qui présenta en 2006-2007, une expérience fondée sur des échanges épistolaires par courriel après la

guerre israélienne contre le Sud du Liban en 2006, *Nous allons bien. Et vous ?*¹⁶¹, animée actuellement par trois structures : le théâtre de Beyrouth, créé en 1965 et rénové en 1991, le théâtre al-Madina (1994) et le théâtre Monnot (1997)¹⁶². De jeunes auteurs tentent aujourd'hui de subvertir le discours conventionnel et de proposer une autre manière de faire mettant en relief un travail plus ou moins abouti sur le langage, tout en convoquant la mécanique de corps en quête de liberté.

L'Irak

L'Irak, longtemps territoire ottoman, avant de se voir occuper par les Britanniques juste après la première guerre mondiale, placé sous mandat de la société des nations, promu royaume d'Irak avant d'acquiescer en 1932 son indépendance, a une histoire multimillénaire, avec ses formes de représentation artistiques et littéraires, incarnant de multiples discours religieux et culturels qui façonnèrent un pays fortement riche culturellement, ayant adopté tardivement les formes artistiques européennes, pour des motifs liés à la richesse de son évolution historique marquée par le poids des cohabitations religieuses et culturelles. Ce pays, peuplé essentiellement par des Sunnites et des Chiites, occupant une grande partie de l'une des plus grandes civilisations, représentant une mosaïque de civilisations (sumériennes, assyriennes et musulmanes) et de religions (musulmane, juive et chrétienne), reste encore aujourd'hui traversé par de multiples césures et des blessures culturelles, politiques et religieuses.

Ce n'est que vers les années vingt, juste après l'occupation britannique, que les Irakiens, d'abord hésitants et peu séduits par des structures artistiques européennes, qu'ils adoptèrent le théâtre considéré comme un art pouvant leur permettre de contester la présence britannique, trop pesante et répressive, et accompagner le mouvement national de libération entamé à partir de 1920. Les pièces évoquaient l'Histoire ancienne, mettant

¹⁶¹ Cette expérience s'inscrit dans la perspective du théâtre d'intervention. Assaf est fortement impliqué dans l'actualité libanaise, à travers son théâtre qui pose souvent des problèmes brûlants d'actualité, avec une très bonne maîtrise technique. *Nous allons bien, et vous ?* est partie d'une série de mails échangés par l'équipe « Chams » avec une centaine de personnes. *La porte de Fatima* qui reprend des scènes de guerre en 2006, est-elle aussi partie d'une série d'anecdotes, de souvenirs glanés dans un village du Liban-Sud. L'auteur réemploie la technique du hakawati (conteur), associant comique et tragique, arabe et français.

¹⁶² Roger Assaf, *les Multiples naissances du théâtre libanais*, Atelier de recherche ALBA, Université de Balamand, 2009

en scène des personnages historiques, tentant d'affirmer la présence d'une culture marquée par un passé héroïque.

C'est vrai qu'il y eut quelques pièces (*la Manière dont les héros parlent*, 1911 et *Ali Khodja*, 1912) de Souleymane Ghazala (1853-1929) écrites et parfois jouées bien avant cette période, abordant l'Histoire des Arabes et l'héroïsme guerrier. Déjà, à partir de 1921, les pouvoirs publics programmèrent une série de mesures affectant le secteur culturel et encourageant la production théâtrale, en soutenant les troupes naissantes. L'État s'était toujours intéressé à l'activité théâtrale et avait aidé les troupes en accordant des subventions, en envoyant des jeunes étudier l'art dramatique à l'étranger et en construisant des théâtres. Ainsi, le doyen des acteurs, Haqqi Shibli bénéficia d'une bourse pour aller étudier en France. À son retour, il fonda à Bagdad une troupe en 1927, composée de cinquante comédiens d'origine irakienne, égyptienne, libanaise et syrienne. De nombreuses pièces furent montées par cette formation, qui imposa ainsi l'art théâtral dans ce pays. Haqqi Shibli qui était responsable des Beaux Arts mettait en scène des pièces qui donnaient à voir le quotidien (alcoolisme, maux sociaux...) et abordaient également des sujets historiques, évitant les thèmes politiques. Il réussit à former des comédiens et à les familiariser aux premiers rudiments de l'art théâtral (expression corporelle, déclamation, gestuelle, décors), sensibilisant les autorités à un art que les Irakiens venaient juste de découvrir. Une fois, le pays définitivement libéré de la présence britannique, en 1932, les gouvernants ont cherché encore à soutenir la production théâtrale. Dans les années 1930, Alwan Abou Sharara et Khalid Achawaf publièrent plusieurs textes (*Seule ; Shamsou (1952), les Remparts (El essouar, 1956), l'Olivier (1966)*) traitant toujours de questions historiques et également de sujets sociaux. L'influence romantique est patente. D'autres comédiens s'intéressèrent à la pratique théâtrale. Le plus connu d'entre eux était Jamil Sidqi Az-Zahawi (1863-1936)¹⁶³ qui écrivit, entre autres, un drame romantique en six actes, *Leila et Samir* où se retrouvent les influences de Shakespeare et de Hugo et des poètes arabes, Aboul 'ala el maari, notamment. Poète et auteur dramatique, disciple des réformistes Mohamed Abdouh et Jamal eddine el afghani, maîtrisant à merveille l'arabe, le turc et le persan, connaissant

¹⁶³ Jamil Sidqi Az-Zahawi était professeur de littérature et de droit à Istanbul, député (1912-1917) et sénateur (1925-1929), auteur d'essais, de pièces de théâtre et d'un poème narratif, *Révolte en enfer* (1931), très contestataire, nourri de l'influence du poète al-maari.

parfaitement Dante, Shakespeare, Voltaire, Khayyâm, Ibn Sina..., Az-Zahawi apporte une certaine fraîcheur romantique à un théâtre naissant teinté de saveur poétique. Après le passage de cet auteur dramatique, des troupes allaient se multiplier et traiter surtout de thèmes sociaux. Ce n'est que vers la fin des années 1950 qu'apparurent les premières formations professionnelles.

De nombreuses troupes voyaient le jour dans des conditions ambiguës et ne pouvaient se maintenir à flots, faute de moyens financiers et de soutiens politiques. Elles disparaissaient, après une durée éphémère, et seuls quelques groupes survécurent. Ce fut le cas du Théâtre libre et du Théâtre artistique moderne (1952), des troupes du 14 tamouz (14 juillet) et de l'Art théâtral, du Théâtre populaire, du Théâtre de Bagdad et du Théâtre national. Cette dernière institution, appelée auparavant Théâtre moderne, initialement dirigée par Ibrahim Jalal, avait entamé ses activités par la mise en scène du texte de Molière *le Médecin malgré lui*.

Ces formations, marquées par l'influence d'auteurs comme Az-Zahawi allaient développer un théâtre social, marqué par l'empreinte du romantisme, évacuant les questions politiques. Molière et la satire dominaient la scène.

Youssef el Ani, dramaturge connu et excellent acteur doublé de poète, allait par la suite assurer la direction du théâtre moderne vers 1952-1953 et la transformer radicalement sur les plans thématique et esthétique, ce qui lui vaudra par la suite emprisonnement et exil. La parole libre était et est toujours interdite dans ce pays gouverné par des dirigeants n'admettant aucune critique ni aucune revendication citoyenne. De nombreux artistes et intellectuels irakiens vivent à l'étranger et ne semblent pas prêts de rentrer.

Né en 1927, Youssef el Ani est l'auteur de 58 pièces. Comédien, il a joué dans 47 spectacles. Présente sa première pièce en 1944, à l'école secondaire, *Laébou el Qimar (Les joueurs de poker)*, en 1949, il écrit *Majnoun yatahada el qadar (un fou défiant le destin)*. Fonde en 1952, avec Ibrahim Jalal, la troupe du théâtre moderne, à l'origine de la formation de grands hommes de théâtre qui comptent en Irak, Qacem Mohamed (mort en 2010), Jawad el Assadi et Aouni Karoumi (mort en 2006).

La figure la plus marquante du théâtre irakien est sans doute Youssef el Ani¹⁶⁴ qui fut souvent persécuté par les forces de police et jeté à plusieurs reprises dans les geôles. Très séduit par les jeux de la politique, très jeune, alors qu'il était au lycée, il écrit une pièce très critique, *Laébou al-qomar (Les Joueurs de poker)*, qu'il présenta le 24 février 1944. Ce fut une attaque acerbe contre les forces de police. La politique ne le quittera jamais, lui, qui allait faire du théâtre un instrument de combat. A l'université, il avait fondé une troupe, Gabr al-khawater (Gentillesse), dont le slogan était Gabr al-khawater aleina et gabr al-guioub ala Allah (A nous d'être gentils envers les autres et à Dieu de remplir nos poches). En 1950, il écrivit un drame à un seul personnage, une première dans les annales du théâtre dans les pays arabes, *Magnoun yatahada al-qadar (Un fou faisant fi au destin)*, un texte de dénonciation politique. Connu pour ses idées marxistes, il était souvent licencié des postes qu'il occupait. La troupe indépendante de l'art théâtral moderne qu'il avait fondée en 1952, avec son ami Ibrahim Jalal, lui valut la prison et les foudres du pouvoir de l'époque qui n'admettait aucune critique. Les pièces données par la troupe étaient censurées et ses comédiens étaient surveillés et filés par les services de police qui ont fini par interdire la troupe. En prison, il réussit à monter des pièces, associant des prisonniers dans son expérience théâtrale. Il mit en scène entre 1954 et 1956 plusieurs spectacles, dont *le Clou de Goha, Ô Chaker ! je suis ta mère* (adaptation libre de *la Mère* de Gorki), et *Il n'y a pas de boulot (Mako choghl)*... Il fut obligé de quitter Bagdad en 1957, de peur d'être éliminé par les sbires du régime. Il séjourna durant une année à Berlin, fréquentant le Berliner Ensemble, découvrant Bertolt Brecht et Hélène Weigel. Cette expérience particulière à Berlin l'a fortement impressionné. Ainsi, il adopta vite le style de jeu brechtien. Il y retourna en 1958, après la révolution du 14 tamouz (juillet)¹⁶⁵. Il réalisa, entre autres, une pièce célébrant la vie et l'optimisme, *Vive la vie*, et aborda des thèmes sociaux et politiques. Son retour au pays coïncide avec la constitution du Théâtre national, qui employait plus d'une quarantaine de comédiens et marqua la « structuration » de l'entreprise dramatique. Youssef el Ani et Sami Abdelhamid étaient

¹⁶⁴ Né en 1927, Youssef el Ani est l'auteur de 58 pièces. Comédien, il a joué dans 47 spectacles. Présente sa première pièce en 1944, à l'école secondaire, *Laébou el Qimar (Les joueurs de poker)*, en 1949, il écrit *Majnoun yatahada el qadar (un fou défiant le destin)*. Fonde en 1952, avec Ibrahim Jalal, la troupe du théâtre moderne, à l'origine de la formation de grands hommes de théâtre qui comptent en Irak, Qacem Mohamed (mort en 2010), Jawad el Assadi et Aouni Karoumi (mort en 2006).

¹⁶⁵ À l'origine, c'était le mois du calendrier babylonien, Tamouz qui correspond au quatrième mois du calendrier hébreu est le mois de juillet chez les Arabes du Machrek.

les deux metteurs en scène permanents de la troupe. L'expérience de Youssef el Ani pose le problème de la difficulté d'exercer un théâtre militant et engagé dans les sociétés autoritaires et fermées, gouvernées par des pouvoirs autocratiques. Actuellement, les grands auteurs irakiens se réclament ouvertement de l'héritage d'el Ani qui a apporté au théâtre irakien une dose de professionnel et la nécessité de maîtriser les contours techniques de l'art dramatique pour faire la fonction d'auteur dramatique et de metteur en scène.

Après l'exil forcé d'el ani qui connut les affres de la prison et de la marginalisation, les choses restèrent, en l'état. Toute parole libre était censurée. Il fallut attendre la « révolution » de juillet 1958 , renversant le régime monarchique, pour assister à un regain de la vie culturelle irakienne avec la parution de journaux culturels (Al moutaqaf, L'intellectuel et el adib el iraqi, L'homme de lettres irakien) , la création de troupes et la publication de nombreux textes romanesques. La vie théâtrale allait connaître un essor extraordinaire. En 1960 fut créée la Direction chargée du cinéma et du théâtre, qui allait organiser l'activité théâtrale et cinématographique, prenant en charge la production, la diffusion et la promotion. L'État envoya de nombreux étudiants poursuivre leurs études dans les pays de l'ex-bloc communiste et d'Europe occidentale, mais en 1963, un coup d'Etat allait mettre fin à cette expérience et être le prélude à de nombreux assassinats politiques et à l'exil de plusieurs intellectuels et artistes irakiens. Brecht, Ionesco, Grotowski, Stanislavski, Beckett imprègnent les grands boulevards de l'art scénique en Irak. D'intéressantes expériences furent entreprises par de jeunes metteurs en scène, qui apportèrent un nouveau souffle à l'art théâtral. À l'époque, , les artistes et les intellectuels¹⁶⁶ de gauche dominaient la scène culturelle avant la prise de pouvoir et leur persécution par le parti Baas qui prit le pouvoir par un coup d'État. Salaam Youssef évoque cette réalité :

Au théâtre, domaine quasi exclusif de la gauche, Sâmî 'Abd al-Hamîd, Ibrahim Jalâl, et Yûsuf al-'Ani reprirent leurs rôles de metteurs en scène, acteurs et

¹⁶⁶ De nombreux artistes et intellectuels appartenaient au parti communiste et à la mouvance de gauche qui avaient un important ancrage dans la société. Nous pourrions citer, à titre indicatif les artistes Jawad Salim et Mohammed Salman, les poètes Mohammed Mehdi el Jawahiri, Abdelhamid Bayyati et Badr Chaker Essayeb, Mouddafar ennouwab, les romanciers Fouad Takarli, Abdelmalik Nouri, le dramaturge et metteur en scène, Youssef el Ani, Qacem Mohamed

professeurs d'art dramatique et leur Troupe Artistique de Théâtre Moderne fut rétablie, mettant en scène des pièces irakiennes et internationales où se produisaient les actrices féminines les plus en vue en Irak, les femmes de gauche Zaynab et Nâhida al-Rammâh. Traitant des thèmes du renouveau et du besoin de changement et d'engagement, les pièces des dramaturges 'Adil Kâdhim (*l'Inondation*, 1966, *Tammuz sonne le Glas*, 1968, et *la Mort et la cause*, 1969) et Nûr al-Dîn Fâris (*les Arbres de la peste et la Nouvelle maison*, toutes deux vers la fin des années 1960) firent salle comble devant un public composé en grande partie de jeunes – avides consommateurs de culture. De nombreuses pièces invoquaient alors des thèmes de la mythologie mésopotamienne, sujet de prédilection de la culture progressiste et "irakiste" tant au théâtre que dans l'art ou la poésie. Une autre grande tendance du théâtre irakien d'alors fut la renaissance du *turâth* (patrimoine culturel remanquant de la période abbasside) à travers lequel les dramaturges cherchaient à mobiliser le patrimoine de manière subversive en le présentant comme l'histoire du peuple et en dévoilant les relations sociales sous-tendant ces récits historiques. Cette démythification d'un passé légendaire utilisait souvent des techniques empruntées au théâtre de Brecht et eut pour conséquence de banaliser des termes comme « distanciation » et « structure épisodique ». Dans le domaine du cinéma irakien naissant, le film à petit budget *Al-Hâris (le Garde de nuit*, 1967) réalisé par le cinéaste de gauche Khalîl Shawqi remporta un vif succès tant auprès du public que de la critique¹⁶⁷.

La représentation artistique qui connut quelque bouillonnement vers les années 1960 allait vivre des moments douloureux avec l'avènement du baassisme, suite à un coup d'Etat du parti Baas, en juillet 1968 qui tenta, au début, de montrer un visage bienveillant avant de sévir.

Le Théâtre de l'amitié, dirigé par le metteur en scène, Adib el Qalliji (né en 1940), monta plusieurs pièces, dont les plus importantes s'intitulaient *le Directeur, elle et moi* (1966) ; *La colère (El ghadab*, 1967) de Adel Kadem; *Les cloches de Lénine (Ajras lénine*, 1968) ; *Poussière (Tourab*, 1967) de Taha Salem et *la Prochaine rencontre avec le général*(1970). Mohamed Qacem, un des metteurs en scène les plus brillants de sa génération, inscrivait sa démarche dans une voie politique et sociale. Il accorda une grande importance à la recherche et à la quête d'un nouvel espace théâtral. Le choix des pièces préfigure déjà l'orientation idéologique et esthétique : *les Bourgeois* de Gorki et *Chirine et Mezhad* de Nazim Hikmet et *Choukhous oua ahdath min madjalis attourath*. Le discours marxiste investit la représentation, recourant à Brecht et à Piscator qui allaient constituer les éléments référentiels essentiels de ce théâtre. Jawad el Assadi (né

¹⁶⁷ **Salaam** Yousif, *Le Déclin de l'intelligentsia de gauche en Irak*, *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* [En ligne], 117-118 | juillet 2007, mis en ligne le 27 juillet 2007

en 1947) est un des grands metteurs en scène de sa génération, formée grâce à Youssef el Ani, ayant poursuivi ses études en Bulgarie, réalisa de nombreux spectacles avec le Théâtre national palestinien et l'Institut supérieur d'études théâtrales de Damas, accordant une grande importance aux performances athlétiques et physiques de l'acteur et à la mise en œuvre d'un dispositif scénique mouvant, marqué par la présence de noirs et de flaques lumineuses sombres. Il récrivit sur scène des textes connus, qu'il réadapta en fonction du regard des spectateurs arabes, osant faire appel aux formes populaires qu'il réemployait, donnant à voir des pièces « populaires » : *Yerma* (1984) de Federico Garcia Lorca ; *Le cuirassé Mac Beth* (1993), *la Fenêtre d'Ophélie*, *Oubliez Hamlet* ; *les Bonnes de Jean Genet*, avec deux versions en 1994 et 2012, *Hammam Bagdadi* (2009), qui évoque avec virulence la situation actuelle en Irak, *Boucherie de l'espérance ou Palestine trahie de Kateb Yacine* (2000) *les Femmes saxophone (Nissa' saxophone, 2007)* sur la condition des femmes...Jawad el Assadi use d'un théâtre de dénonciation et de contestation politique. La question du pouvoir est au cœur de son expérience. El Assadi est aujourd'hui installé à Beyrouth, parce qu'il estime que l'Irak contemporain, au même titre que du temps de Saddam Hussein, reste encore peu ouvert à la liberté d'expression de l'artiste. L'une de ses dernières pièces est une reprise théâtralisée d'un texte poétique de Mahmoud Darwish, *Limadha tarakta al-hissan wahidan ? (Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?, 2010)*, produite par son théâtre Babylone à Beyrouth. C'est une manière d'exprimer son amitié à un poète qui ne cessa jamais de porter la question palestinienne et de dénoncer les dirigeants arabes condamnés à être de simples marionnettes.

La prise de pouvoir par le Baas en 1968 poussa de nombreux intellectuels et hommes de théâtre à l'exil, alors que d'autres furent abominablement emprisonnés et torturés par les sbires de Saddam Hussein qui, par la suite, tenta de mettre en œuvre une politique culturelle encourageant la production artistique et littéraire en multipliant les infrastructures, les festivals et les publications, mais en verrouillant davantage l'expression, réduisant à néant toute liberté.

Le théâtre est actuellement enseigné à l'université, ce qui n'est pas le cas dans certains pays arabes. Mais ce qui est bon à relever, c'est le fait qu'une section d'art dramatique fut créée en 1940. L'État continua à envoyer des jeunes poursuivre leurs études à l'étranger,

notamment dans l'ex-URSS et dans les pays de l'Est, et à organiser de nombreux festivals (Bagdad, Bassorah...). tout en freinant l'ardeur des artistes, souvent obligés à prendre le chemin de l'exil, fuyant la censure d'un pouvoir qui cherchait à donner une image favorable à l'étranger tout en bâillonnant toute expression libre. La guerre du Golfe, qui affecta sérieusement le fonctionnement de l'Etat qui mit un terme à cette politique d'aide à l'activité théâtrale et culturelle. La production théâtrale se réduisit considérablement. Certes, à partir de 2007, malgré l'absence d'un projet culturel viable, compte tenu de l'occupation américaine, quelques hommes de théâtre tentent de produire des pièces et de créer des troupes dans un environnement extrêmement hostile. La situation politique très aléatoire et incertaine et le permanent état de guerre civile a poussé de nombreux artistes et intellectuels à l'exil.

Le grand auteur et metteur en scène Youssef el Ani rencontré des difficultés pour relancer sa troupe du Théâtre moderne après la chute de Saddam Hussein. Il est vrai cependant qu'un de ses textes *Al Gouma (le Métier à tisser)*, interdit de scène depuis longtemps, a été mis en scène en 2006, mais l'auteur ne croit nullement à un quelconque changement politique dans un pays encore occupé et fortement divisé. Jawad el Assadi a décidé de créer une troupe à Beyrouth alors que Kacem Mohamed, formé dans l'ex-URSS et longtemps en exil, alors qu'il avait nourri le projet de mettre en œuvre une véritable expérience théâtrale, est décédé en 2010 après avoir mis en scène ses textes, *Hallaj el Kheyr*, *Hallaj el Foukara*, une parabole sur l'état des intellectuels, *Moudawanat el manchoud beyna el mawjoud wal mafkoud (Écrits sur le rêve, entre ce qui existe et ce qui est perdu)*, et *Choukhous wa ahdath min majaliss ettourath (Faits et personnes, produits de patrimoine)*.

Les troupes qui étaient en quelque sorte semi-professionnelles allaient accéder au professionnalisme par l'entremise de la prise en charge des activités par l'État, qui accordait des aides financières et matérielles régulières. La première expérience de la constitution d'une troupe professionnelle, sans être étatique, mais soutenue par les structures gouvernementales, fut la formation dirigée par Haqqi Echebli, qui employait plus d'une cinquantaine de comédiens de diverses nationalités (libanaise, syrienne, irakienne et égyptienne) vers la fin des années 1950. Il existe une troupe nationale, mais d'autres troupes permanentes sont subventionnées par l'État ; elles sont souvent dirigées

par des metteurs en scène reconnus, qui acquièrent le plus souvent leur formation à l'étranger. Il faut noter l'intéressant travail opéré par le théâtre national (créé en 1968) grâce à ses deux metteurs en scène attitrés, Youssef el Ani et Sami Abdelhamid. Cette structure emploie plus d'une soixantaine de personnes.

Le théâtre national d'Irak, autrefois joyau de la vie culturelle irakienne, sérieusement pillée pendant l'invasion de Bagdad en 2003, vient d'être restauré. Aujourd'hui, la production théâtrale est profondément dominée par le thème de la guerre et de ses blessures toujours béantes. *Camp* (2011) de Mohand Hadi raconte l'histoire de deux personnages, terrifiés par les bruits de la guerre, en quête d'un exil ou d'un pays de rechange. *L'Envoyé, une tragédie moderne* (2010) de Mohamed Seif, responsable de la troupe Le théâtre des deux rives à Bagdad tente à travers une plongée à Troie et au Kosovo de mettre à nu les mensonges d'une guerre qui continue à faire de nouvelles victimes. *Le Cimetière* (2011) de Karukh Ibrahim, un jeune metteur en scène kurde est une attaque violente des pratiques politiques kurdes dominées par deux partis.

Les choses ne semblent pas réellement avoir changé dans un pays où les luttes politiques internes et les assassinats se conjuguent au temps de la terreur. Paradoxalement, la guerre du Golfe semble avoir bloqué la production, provoquant une certaine régression.

Jordanie¹⁶⁸

Le pays le moins loti au Machrek, peuplé essentiellement d'une population d'origine palestinienne, est sans doute le royaume hachémite de Jordanie, qui ne réussit pas encore à dépasser le tribalisme ambiant et à entrer en quelque sorte dans la république des arts. Situé au nord-est de la péninsule arabique, ce pays qui a tardivement adopté le théâtre est en grande partie désertique, frontalier de l'Irak, de l'Arabie Saoudite, de la Syrie et d'Israël.

Chose intéressante à découvrir dans ce petit pays pauvre, c'est l'absence d'une documentation sur les arts ou un simple aperçu sur les richesses culturelles de ce peuple.

¹⁶⁸ La Jordanie, à cheval entre le croissant fertile et le désert d'Arabie, devient autonome, après la conférence de 1920 de San Rémo donnant mandat aux Britanniques sur la région scindant en deux la Palestine : la Palestine proprement dite, devenant, grâce aux Britanniques un « foyer national juif » et l'Emirat hachémite de Transjordanie, la Jordanie actuelle qui accueillera après la défaite de juin 1967, plus de 300 000 palestiniens expulsés par les Israéliens.

Cette réalité affecte souvent les chercheurs arabes. Nous empruntons à Jacob M. Landau ce passage sur l'art scénique dans ce territoire :

On parle anglais en Jordanie ; pourtant les traductions y sont rares ; dans l'ensemble, le nombre de pièces publiées en Jordanie est très limité. Citons pourtant : *le Prisonnier (Al Asir)*, prob. 1933, par Muhammad Mammish. Les troupes, éphémères, sont peu nombreuses, et ne comptent guère que des amateurs ; citons : « la troupe de la Renaissance théâtrale » (Firqat al nahda al masrahiyya). [...] Le public, ignorant, est peu nombreux, et l'activité des troupes se limite nécessairement à la petite capitale du pays, Amman¹⁶⁹.

On sait très peu de choses sur le théâtre dans un pays qui a toujours été réfractaire aux formes de représentation européennes, trop marqué par la culture bédouine et rurale. Ce sont surtout les auteurs et les intellectuels palestiniens qui permirent à ce pays de découvrir le théâtre et d'autres structures européennes.

Ces dernières années, des troupes ont commencé à voir le jour, mais leur durée de vie étant souvent trop courte, il devient difficile d'analyser leur parcours. Ce furent surtout les palestiniens qui mirent en scène les premières véritables pièces de théâtre. Les auteurs abordèrent surtout des sujets liés à la question palestinienne. Des textes de Samih el Qasim, Mou'in B'sissou ou de Tewfik Fayad sont joués un peu partout dans les camps palestiniens et les salles de cinéma, converties pour la circonstance en lieux de représentation. Le Théâtre national palestinien est une structure qui monte souvent des spectacles mettant en situation des personnages incarnant la résistance palestinienne. Sans les Palestiniens, très cultivés et souvent ouverts, la Jordanie n'aurait peut-être pas encore découvert le véritable art scénique, en raison de l'absence d'une véritable élite, même si ces dernières décennies, les choses ont commencé à bouger, avec la création d'universités intéressantes (université jordanienne de Amman, université de Jerash, université germano-jordanienne...) et l'organisation du secteur du théâtre. Souvent, le caractère manichéen domine la représentation. expliquer

Il se trouve que le théâtre des Palestiniens ne semble pas posséder un cachet spécifique mais obéit finalement à une sorte de logique d'ensemble, qui caractérise le théâtre dans les pays du Machrek. Les mêmes parcours, les mêmes influences et les mêmes tendances

¹⁶⁹ Jacob M. Landau, *Etudes*, Op.Cit, p. 91.

marquent l'itinéraire de tous les auteurs et metteurs en scène qui essaient de traiter de sujets relatifs à une terre perdue à reconquérir. Il existe de nombreuses troupes qui tentent de proposer une démarche originale, avec des moyens très limités et une formation peu sérieuse : le Théâtre populaire, la Troupe du théâtre contemporain, la Troupe Kechkoul, le Théâtre moderne. Ces troupes cherchent à s'ouvrir à des expériences étrangères comme celles de Kantor ou de Grotowski, rompant parfois avec le théâtre de boulevard qui a souvent dominé la scène jordanienne, prisonnière de son voisinage avec le théâtre libanais et égyptien considérés comme des modèles. Mais la formation la plus active et la plus accomplie demeure le Théâtre national palestinien, qui réalisa de nombreuses productions et emprunta une voie quelque peu difficile : concilier le militantisme avec des formes nouvelles, qui, parfois, semblent être antagoniques avec le discours « engagé ». L'absurde marque certaines pièces, qui posent des problèmes liés à l'existence et à la question de la destinée humaine. Les pièces les plus appréciées par le public et la critique restent *la Maison de la folie* de Tewfik Fayad, *Karkash* de Samih el Qasim, *le Siège* de Mou'in B'sissou et *Procès de l'homme qui n'a pas combattu* de Mamdouh Adouan. Les auteurs abordent dans leurs textes des sujets liés à la question palestinienne tout en mettant en accusation les pouvoirs arabes.

Peu de travaux sérieux marquent le paysage théâtral jordanien, dont les auteurs usent encore d'un style trop scolaire. Certes, de temps à autre, quelques hirondelles peuplent l'horizon. *Ni Est ni Ouest* (2012) de Kamel Nousseirat s'attaque à l'épineuse question des relations entre les Jordaniens et les Palestiniens dans un pays qui a connu en 1970 ce que les Palestiniens appellent « Septembre noir », un massacre perpétré par les forces armées jordaniennes contre les populations palestiniennes. C'est à travers l'histoire d'un couple constitué de Jaber, Jordanien, le mari et Zarifeh, l'épouse d'origine palestinienne, que tout se noue. Cette pièce traite donc d'un sujet qui ne semble pas avoir été oublié par les Palestiniens qui reprennent ce sujet pour rappeler leur poids dans la société jordanienne.

Le théâtre commence à intéresser les pouvoirs publics qui organisent annuellement un festival international à Amman et qui tentent d'aider les troupes existantes, en leur accordant des subventions et en soutenant l'ouverture de départements de théâtre dans les structures universitaires, comme c'est le cas à l'université jordanienne de Amman.

Le Soudan et les autres pays du Machrek

Si l'Égypte, la Syrie et le Liban ont connu les formes artistiques et littéraires européennes au dix-neuvième siècle, les pays du Golfe et le Soudan, les ont découvertes tardivement. Le Soudan qui acquit son indépendance en 1956, constitué essentiellement des anciens territoires du Koush, du Darfour et de Nubie, après avoir été occupé par les Britanniques et dirigé par le roi Farouk qui avait le statut de roi d'Égypte et du Soudan jusqu'à son autodétermination, connut le théâtre à partir de la fin du XIX^{ème} siècle, de manière intermittente. Ce qui n'est pas le cas des pays du Golfe (Arabie Saoudite, Koweït, Qatar, Emirats arabes unis, Bahreïn, Oman) qui détiennent plus de la moitié des réserves mondiales de pétrole et de gaz et se trouvent au cœur d'enjeux géostratégiques, surtout après la découverte de gisements de pétrole il y a un peu plus de cent ans, transformant cette région appelée « Golfe persique » en un centre de tensions et de conflits.

Ces pays commencent à peine à découvrir le théâtre. L'expérience égyptienne fut pour quelque chose dans l'adoption de cet art. Le Soudan connut certains intellectuels qui encouragèrent l'art théâtral, malgré l'opposition des clans conservateurs et réactionnaires et les autorités coloniales britanniques. Dans ce pays connu pour l'esprit nationaliste de ses écrivains, le théâtre allait servir de moyen de diffusion de la pensée et des idées anticoloniales, ce que les Britanniques avaient bien compris en exilant le grand écrivain Mohammed Tewfik Wahbi, qui ne cessa pas d'aborder dans ses écrits des questions politiques et sociales et de mettre en accusation les occupants. Des troupes se constituaient mais ne vivaient pas longtemps. Des publications récentes indiquent l'existence d'activités théâtrales depuis 1880, mais les documents (textes dramatiques) manquent. À partir des années 1930, l'élite intellectuelle soudanaise adopta sérieusement le théâtre. Dans les établissements scolaires, certains enseignants écrivaient des sketches et des pièces didactiques qu'interprétaient les élèves à la fin de l'année. Khaled Abderrahmane écrivit en 1933 *Mazraat Tagoug (la Ferme Tagoug)* et *Kharab Souba*. Le théâtre était enseigné dans certaines écoles par certains enseignants qui y voyaient ainsi un instrument de valorisation de leur culture et un indéniable moyen d'instruction. Ibrahim el Abbadi aborda en 1937, dans sa pièce, *al-Mak Nimir*, la question des relations intertribales. L'Association du théâtre, créée en 1936, présenta des pièces dans les écoles et les instituts de formation jusqu'en 1940, année de sa dissolution. Les groupes ne

possédaient pas de lieux de représentation ; il ne leur restait que les écoles. Il faut attendre 1960 pour assister à la constitution du premier théâtre soudanais permanent et l'ouverture du Théâtre national soudanais, quatre années après l'indépendance. En 1969, fut créée la première école de théâtre et de musique formant notamment des acteurs et des critiques. Il s'agissait du théâtre contemporain du Soudan, qui présentait des pièces arabes et des vaudevilles. Il existait également d'autres formations qui animaient essentiellement la capitale, Khartoum. On peut citer la Troupe de Khartoum et le théâtre universitaire. Ces dernières décennies après la période sombre des années 1980, où le théâtre fut déclaré peu sérieux par les autorités en place, des groupes se constituent un peu partout, abordant des sujets sociaux et politiques et interprétant des chefs-d'œuvre du théâtre mondial. En 2011, la troupe Enneiline de Khartoum a surpris son public avec la qualité technique et de jeu de sa dernière production, *Herb el Maïz (la Guerre des chèvres)*.

Après la décision de scinder le pays en deux, donnant naissance à l'État du Soudan du Sud, d'anciens comédiens et des auteurs annoncent la création d'une compagnie dans ce pays dont l'objectif est de promouvoir l'activité et la formation théâtrale. Les choses restent encore à construire dans les deux entités qui proposent de temps en temps des choses intéressantes. D'ailleurs, l'université de Khartoum fait un travail acceptable dans le sens de la formation de critiques et de comédiens.

Les pays du Golfe découvrirent le théâtre vers les années 1960. Il n'y avait pas avant la fin des années 60 de troupes ni de répertoire propre à ces pays. Il existait, certes, des expériences isolées, mais elles ne dépassaient jamais le cap d'une seule et unique représentation. L'Arabie Saoudite connut quelques petites expériences amateurs, notamment dans les écoles. Mais jusqu'à présent, ce pays reste encore fermé à la représentation artistique et n'arrive pas encore à se libérer de sa culture wahabite¹⁷⁰ trop traditionaliste et des contraintes tribales prohibant toute figuration. Ses dirigeants, conservateurs mais paradoxalement fascinés par l'Occident, semblent, ces derniers temps, débordés par les jeunes qui se mettent, après avoir découvert la culture européenne, à adopter ses formes de représentation. Certaines troupes, plus ou moins sérieuses,

¹⁷⁰ Le wahabisme est un mouvement rigoriste musulman défendant l'idée d'un retour aux sources originelles de l'Islam.

commencent à voir le jour et à participer à des festivals, notamment aux journées théâtrales de Carthage. L'association culturelle d'Arabie Saoudite tente tant bien que mal d'imposer le théâtre dans cette monarchie pétrolière, où la liberté d'expression fait tragiquement défaut. Une des dernières pièces de cette association, *Kana Sadikane (Ils étaient deux amis, 2011)*, malgré l'engouement de l'équipe, est quelque peu pauvre techniquement. Si l'Arabie Saoudite paraît encore dominée par les forces conservatrices et peu soucieuses d'ouverture, d'autres monarchies du Golfe se caractérisent, ces dernières décennies, par une volonté de aux réalités du monde. Le Koweït, par exemple, constitua sa première troupe nationale et ouvrit un institut d'art dramatique vers les années 1960, grâce à Zaki Touleimat, qui apporta des acteurs et des actrices égyptiens. Avant l'arrivée de Touleimat existaient, certes, des groupes d'amateurs, mais ceux-ci n'étaient pas socialement reconnus. Le petit sultanat d'Oman créa, ces derniers temps, un théâtre national et une école de théâtre. À Bahreïn, on commence à s'intéresser à la pratique théâtrale. Un théâtre national ultramoderne, d'une surface de 10 400 m² ouvre ses portes à Manama, avec une salle de 1000 places, un théâtre modulable de 150 places et un hall d'exposition.

Les choses commencent ainsi à changer dans des pays qui considéraient, il n'y a pas si longtemps, la pratique artistique comme vulgaire et immorale. Il est vrai que le public reste encore restreint, mais la nature tribale de ces sociétés et l'absence d'un État stable, encore en formation, expliqueraient la persistance de certaines habitudes.

Les pays du Machrek, notamment l'Égypte et le Liban et la Syrie qui ont adopté très tardivement les formes de représentation européenne, notamment après l'expédition de Napoléon en 1798, ont contribué, malgré eux, à la marginalisation des formes culturelles autochtones et à la mise en œuvre d'un discours et d'un langage nouveaux empruntés à la culture européenne. C'est dans des conditions historiques particulières, représentées par la *Nahda* (ou « Renaissance »), considérée comme une entreprise d'occidentalisation du Machrek, que le théâtre a séduit des élites, qui vont lui imprimer une couleur et une forme quelque peu singulière, en l'investissant d'autres formes et de nouveaux contenus puisés dans la culture de l'ordinaire. Les premiers textes, ceux de Naqqash qui joua la première pièce arabe en 1848 à Beyrouth, de Sanua et de Qabbani où cohabitaient Molière, la culture populaire et le chant, orientèrent durablement un art qui va séduire un

large public fasciné par les jeux et la richesse de la langue « populaire » et par cette nouvelle forme, proche des structures locales (celles du conteur notamment).

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e, le vaudeville, le théâtre de boulevard, la farce et Molière constituaient, avec l'intrusion de traces de la culture populaire, les éléments-clés de la représentation théâtrale. Par la suite, notamment après les années 1950, apparaissent de nouvelles formes et de nouveaux noms comme Tewfik el Hakim, Youssef Idriss, Wannous, Diab, Assaf..., qui proposèrent des manières de faire du théâtre inédites et novatrices, convoquant d'autres expériences dramatiques comme celles de Brecht, d'Artaud, de Piscator, de Meyerhold, de Beckett ou de Mnouchkine qui séduisit énormément les auteurs qui firent appel aux éléments de la culture populaire et la commedia dell'arte. La formation devenait une entreprise primordiale permettant à des auteurs, des comédiens et des metteurs en scène d'améliorer la performance de leurs produits qui, après la défaite de juin 1967 contre Israël devinrent otages d'une forme et d'un thème particuliers : celui de l'absurde, qui va caractériser le discours théâtral marqué par la désillusion et le désenchantement, surtout dans des pays où l'art dramatique est plus ou moins bien ancré comme l'Égypte, la Syrie et le Liban qui ouvrirent des écoles de formation et des départements de théâtre dans certaines universités et prirent en charge l'organisation de festivals et de colloques consacrés au théâtre.

Si au Machrek, le théâtre fut, comme les autres formes de représentation européennes, adopté avec un grand enthousiasme, dans les pays du Maghreb, les choses se passèrent autrement, en raison de la présence coloniale qui tenta d'annihiler tout discours culturel autochtone, imposant ses propres signes et ses représentations .acceptées dans la douleur.

CHAPITRE V

DU CÔTÉ DU MAGHREB

Les pays du Maghreb rencontrèrent l'Europe dans des conditions tragiques. Ce fut par le biais de la colonisation que les habitants du Maghreb firent la connaissance de l'Occident. La première réaction des populations autochtones fut de rejeter les formes de représentation de ces occupants, qui voulaient effacer la culture originelle de ces peuples du Maghreb naturellement attachés à leurs racines. Les Français, les Espagnols et les Italiens cherchaient à imposer leur culture et à mettre hors-la-loi toute autre forme d'expression. D'ailleurs, leur objectif n'était nullement d'éduquer les populations mais de les abrutir en fermant les médersas (écoles) et les lieux d'enseignement, considérés comme potentiellement subversifs.

Constitué initialement de trois pays (l'Algérie, la Tunisie et le Maroc), le Maghreb, situé dans la zone occidentale de l'Afrique du Nord, s'est vu adjoindre, juste après les indépendances, deux autres pays (la Libye et la Mauritanie) qui, historiquement, s'intégraient partiellement partie de cet ensemble. Le Maghreb a été appelé Jaziret el Arab (Presqu'île du Couchant) après l'islamisation de cette région au VII^e siècle, s'opposant ainsi au Machrek (Le Levant, Égypte et Moyen-Orient), qui forme un ensemble culturel plus ou moins homogène, se différenciant par certains aspects de la culture nord-africaine, amazigh. euplé depuis la préhistoire par des Tamezgha ou « les hommes libres » (les Grecs et les Romains, marqués par une excessive hypertrophie du moi, les appelaient Barbares ou berbères), cet ensemble géographique a connu de nombreuses invasions, bien avant l'ère chrétienne et après (Phéniciens au VIII^e siècle av.J.-C., Vandales, Byzantins, Romains, Ottomans et Français), avant de jouir d'une relative unité politique, depuis l'arrivée des Aghlabide (IX^e siècle), des Fatimides, des Zirides, des Almoravides, et des Almohades, qui vont permettre au Maghreb d'asseoir une véritable unité, élargie à une partie de la péninsule ibérique. En 1553, les Ottomans investissent la région, la scindant en trois parties géographiques et politiques autonomes (Algérie, Maroc et Tunisie), dont la configuration a survécu à la colonisation française (colonisation de peuplement en Algérie de 1830 à 1962, Protectorats en Tunisie de 1881

à 1956 et au Maroc de 1912 à 1956. La Mauritanie est occupée par les Français de 1920 à 1960, alors que la Libye a connu la colonisation italienne de 1911 à 1943 et à partir de cette année, elle est conquise par les alliés qui se partagent le pays : Tripolitaine et Cyrénaïque sous contrôle britannique et le Fezzan sous tutelle française¹⁷¹. Ces pays, notamment la Tunisie, l'Algérie et le Maroc, adoptèrent le théâtre après une longue hésitation, malgré la présence coloniale. Parler de théâtre, c'est évoquer essentiellement les colonisations française, italienne et espagnole des pays de la région, à l'origine de l'adoption du théâtre.

L'altérité et l'Histoire

Alors qu'au Machrek, l'Europe est envisagée comme un modèle et un moyen d'émancipation par rapport à la domination ottomane, elle est dans les pays du Maghreb, considérée comme une force oppressive excluant toute possibilité d'expression nationale. Comment dans ces conditions faire sienne une forme artistique emblématique du pouvoir colonial ?

Les Maghrébins durent, malgré eux, accepter de reproduire les différentes formes de représentation européennes dans des moments historiques marqués par une extraordinaire faiblesse, les incitant à délaisser leurs propres formes. L'altérité est, au même titre que le langage, une affaire de rapports de force. Les élites, notamment celles qui allaient s'exercer au métier d'écrivains, découvraient l'ambiguïté de leur fonction, condamnés à user d'une langue qui ne leur appartenait pas et se voyaient prendre une distance avec leur société, au départ peuplée d'une écrasante majorité d'analphabètes. Comme l'exprime l'auteur algérien Kateb Yacine par la bouche d'un de ses personnages : « chaque mot français que j'apprenais m'éloignait davantage de ma mère¹⁷². »

Le théâtre est un art importé, obéissant à ses propres normes et à une logique particulière. Le fait d'adopter les formes européennes, notamment littéraires, artistiques et même politiques, engendre de sérieux malentendus et provoque la résurgence permanente de graves césures. Malgré la présence d'édifices théâtraux et les interminables tournées des

¹⁷¹ Tout cela montre que seul l'islam et, à un degré moindre, la langue arabe rattachent le Maghreb au Machrek et au Golfe, dont l'Histoire et l'évolution restent relativement distinctes, même si, à partir du X^e siècle, les contacts sont réguliers. La question palestinienne reste un véritable espace fédérateur.

¹⁷² Kateb Yacine, *Le polygone étoilé*, Paris, Le Seuil, 1956. P.42

troupes françaises et italiennes, les Maghrébins refusaient d'adopter cet art vite confondu avec l'occupant. L'appareil, par excellence, qui fait fonction de propagateur de la parole de l'Autre est sans aucun doute la structure scolaire.

Si l'école française n'était pas ouverte à tous les Maghrébins, parfois boycottée par eux, une élite intellectuelle s'était, par contre, constituée et avait commencé par assimiler la culture de l'Autre et, paradoxalement, contester le pouvoir colonial en usant de sa langue. Selon une phrase souvent citée d'un certain professeur nommé Emérit, la proportion des illettrés en Algérie et au Maghreb de 1830 était relativement moins forte qu'en France à la même période. Marcel Egretaut qui cite M.Rozet (*Voyage dans la Régence d'Alger*, 1883), estimait qu'il y avait cent écoles publiques et particulières dans Alger à l'arrivée des Français. Avant la conquête française, des milliers de madrasas existaient un peu partout dans les trois pays. On y enseignait le Coran et la grammaire arabe. Au début, très peu d'Algériens acceptèrent de fréquenter ces écoles. L'enseignement était strictement traditionnel. L'objectif des autorités coloniales était clair : former des magistrats et des administrateurs arabes loyaux à la France. Les autorités avaient compris la finalité de cette instruction et considéraient toute compromission avec la science des infidèles comme une grave trahison. Ce qui avait permis au gouvernement français de recourir à un enseignement parallèle apte à briser les résistances des indigènes. Le « *refus scolaire* » dont parle Yvonne Turin dans sa pertinente étude était devenu conscient en 1880 soutenu par un discours politico-religieux :

« Toutes les solutions imaginées ou expérimentées par les promoteurs d'une action au double visage, généreux mais en même temps politique et calculée ont échoué. Après l'échec de la restauration des écoles arabes, la création d'un enseignement mixte s'est révélée aussi illusoire. L'assimilation était une aventure ambiguë : on proposait pour les uns la « ressemblance aux dominateurs » et pour les autres « l'asservissement » »¹⁷³

D'où le refus d'assumer une hérésie. Le décret de février 1883 relatif à l'institution de l'école publique obligatoire allait permettre à des fils de notables de suivre un enseignement gratuit :

¹⁷³ Yvonne Turin, *Affrontements culturels dans l'Algérie coloniale*, ENAL, 1983 (Réédition), p.302

« D'ailleurs, explique Mostefa Lacheraf, certains cadres supérieurs de l'enseignement primaire s'employaient, tout en rassurant les colons à orienter cet enseignement primaire dans la voie du conformisme et du simple prestige. (...). En dépit du décret qui avait été pris le 13 février 1883 et compte tenu des quelques établissements payants qui existaient auparavant, on arrivera péniblement en 1887 au chiffre de 79 écoles publiques françaises pour les Algériens avec 80963 élèves sur 500 000 enfants d'âge scolaire »¹⁷⁴

Malgré la promulgation de la loi Jules Ferry, le nombre d'enfants scolarisés reste dérisoire. Ismaël Urbain, conseiller très proche et très estimé de Napoléon III, ne réussit pas à changer les choses. Il est vrai que quelques écoles furent construites dans quelques villes. Le discours des initiateurs de l'école coloniale était clair : former des serviteurs dociles pour l'administration. On y formait des fonctionnaires subalternes, des infirmiers, etc. A. Rambaud écrivait en 1897 dans le Bulletin de l'Enseignement des Indigènes :

« La première conquête de l'Algérie a été accomplie par les armes et s'est terminée en 1871 par le désarmement de la Kabylie. La seconde conquête a consisté à faire accepter par les indigènes notre administration et notre justice. La troisième conquête se fera par l'école ».

L'appareil idéologique scolaire était conçu comme un instrument d'assimilation, un outil au service du système colonial. Les programmes d'enseignement s'articulaient autour d'un discours qui privilégiait la soumission, le fatalisme et la « *supériorité* » de la culture française. L'école était considérée comme l'appareil idéologique le plus important permettant la transmission du discours colonial. Mais l'extrême complexité de l'appareil idéologique scolaire, trop sujet à de multiples contradictions, rendait les désirs des concepteurs peu opératoires.

La crainte de la « *désislamisation* » suscita de nombreuses résistances, parfois très fermes. C'est pourquoi les réformistes musulmans (Oulama) ouvrirent plusieurs madrasas. Le mouvement dirigé par Abdelhamid Ben Badis encouragea l'enseignement de l'arabe.

¹⁷⁴ Mostefa Lacheraf, *L'avenir de la culture algérienne*, in Les temps modernes, N°209, Octobre 1963

Dès le début du XX^e siècle, le colonisé prenait conscience de la nécessité de se nourrir de la culture du colonisateur. Jamais les Maghrébins n'eurent autant de mal à choisir une culture qui ne leur appartenât pas. La transculturation assumée, parfois revendiquée, affecta tous les courants culturels et politiques. Le regard éclectique et étranger porté sur le corps du colonisateur correspondait paradoxalement à la montée du nationalisme. Une culture embryonnaire, marquée par les soubresauts politiques de l'époque et les emprunts de traits évidents d'une autre société, industrialisée et « moderne », soutenue par « un effort de survie biologique »¹⁷⁵, commençait à voir le jour durant le début du XX^e siècle, au fur et à mesure que s'épuisait et devenait relativement caduc le patrimoine culturel jalousement préservé, mais contenant parfois sa propre sclérose. C'est à une expérience de type syncrétique que nous avons affaire. L'appropriation du théâtre n'excluait pas la présence de faits culturels autochtones qui caractérisaient le fonctionnement de la représentation. Depuis l'adoption du théâtre, de nombreux traits et éléments appartenant à différentes cultures s'interpellent, s'entrechoquent et s'interpénètrent dans la représentation dramatique et littéraire. Certes, les structures empruntées dominant, mais n'effacent pas de l'imaginaire collectif les espaces culturels autochtones qui refont surface dans toute situation de communication.

La structure du conte investissait toute la représentation. La mémoire s'introduisait par effraction dans un univers nouveau qui ne pouvait résister à cette incursion transformant la structure théâtrale. La latence est marquée par la durée. La culture populaire, prétendument disparue et considérée comme définitivement morte, se métamorphose subitement et réussit jusqu'à transformer les formes dites savantes. Les pièces de théâtre, par exemple, obéissent fondamentalement, sur le plan de l'agencement, à la structure théâtrale de type européen, mais se caractérisent souvent par un fonctionnement circulaire, lieu du conte populaire, qui mettait également en œuvre le fantastique et le merveilleux.

L'adoption du théâtre et de la littérature par les Maghrébins correspondait à une nécessité sociale et historique et à des manifestations latentes. Cette association syncrétique de deux formes apparemment antithétiques marquait la représentation artistique et littéraire maghrébine. L'Algérien Kateb Yacine (1929-1989), qui faisait appel à Djeha, tentait de

¹⁷⁵ Mostefa Lacheraf, *La culture algérienne contemporaine*, Alger, ENAP, 1968, P.23

démultiplier les espaces et les temps en fragmentant le récit, et de provoquer une relation tout à fait productive avec le public, comme il l'avait déjà fait dans ses romans, *Nedjma* et *le Polygone étoilé*. Le temps mythique, celui du conte, agitait les contours d'instances temporelles actuelles, concrètes et se conjugait avec des espaces souvent précisés, déterminés par l'auteur. La démultiplication des temps et des espaces et la présence du merveilleux et du fantastique apportaient aux pièces une dimension poétique et engendrait un morcellement du parcours narratif. Cette fragmentation spatio-temporelle caractérise substantiellement le mouvement narratif dans une partie importante de la production romanesque, convoquant intentionnellement l'espace mémoriel qui ne s'embarrasse nullement de politesse pour pénétrer avec effraction dans la structure des textes. Cette transmutation des signes opère un surinvestissement du sens et met en mouvement un geste double, mais paradoxalement concourant à la mise en œuvre d'une unité discursive. Ce nouveau mode d'écriture se met paradoxalement au service d'une structure externe ou exogène qui impose sa primauté au niveau de la représentation définitive. Les signes portent et produisent un système de représentation engendrant une sorte d'ambivalence discursive. Dans de nombreux textes, l'altérité s'inscrit dans une structure ternaire (moi et l'autre à la fois, en face de l'Autre), déterminée par une double énonciation et une nouvelle forme de langage malheureusement piégée par le primat de l'appareil romanesque ou théâtral. La frontière est ténue, floue entre le Moi et l'Autre. Ce double hiatus ou ce dédoublement paradoxal nourrit de nombreuses productions littéraires et théâtrales. Les textes dramatiques de Kateb Yacine (*l'Homme aux sandales de caoutchouc*, 1972 ; *Mohamed, prends ta valise*, 1971) et de Mohammed Dib (*Mille hourras pour une gueuse*, 1981), par exemple surtout après 1962, convoquent des entités doubles : les personnages, le temps et l'espace sont fracturés, travaillés par un sérieux dédoublement. La production dramatique dans les pays du Maghreb, perçue comme une littérature périphérique dans les anciennes métropoles coloniales, singulière, ballotée entre un discours s'autoproclamant postcolonial et une propension à une quête de territoires et d'identités illusoirs, donne à voir un univers syncrétique paradoxal et une altérité à trois facettes, posant inéluctablement la question de la place du sujet dans l'économie générale des textes littéraires et dramatiques. Cette double posture du centre et de la périphérie, est obsessionnellement présente dans le discours colonial.

Aujourd'hui, donc, se pose la nécessité d'un questionnement des différents territoires ontologiques et épistémologiques marquant certains textes-phares de la pensée européenne.

La critique théâtrale et littéraire reprend souvent Aristote, comme espace fondateur, et articule son discours autour de ce lieu de légitimation du parcours historique et épistémologique européen. Les spécialistes maghrébins reprennent justement, souvent sans les interroger, les territoires notionnels puisés dans cet univers, reproduisant le regard fondé sur une altérité limitée, excluant d'autres espaces. Cette manière de faire reprenant exclusivement l'idée centrale du discours grec, illustrée par l'hypertrophie du moi, minorant les autres cultures, est paradoxalement présente dans les interventions des spécialistes maghrébins de la littérature. Ce retour du texte est une sorte d'assimilation qui ne dit pas son nom. Aussi, souvent cherche-t-on à écrire pour « faire plaisir » à l'Autre. Mohamed Arkoun parle ainsi du désir de l'Autre d'inciter l'étrange étranger à s'assimiler : « L'Autre est ainsi vraiment l'étranger radical, qui ne peut entrer dans mon espace citoyen ou dans mon espace de valeurs religieuses et/ou démocratiques que s'il se convertit ou s'assimile, comme on dit encore à propos des immigrants¹⁷⁶. » La colonisation a permis la découverte d'une altérité imposée, provoquant une profonde coupure épistémologique et l'émergence d'un nouveau langage, d'un nouveau discours et de nouvelles attitudes.

Les autochtones avaient, au départ, rejeté toute parole et expression française ou italienne, les considérant comme les symboles typiques de la colonisation. Ils s'étaient rendu compte que cette position négative les desservait et ne leur permettait pas d'acquérir les outils nécessaires à leur libération. Les ressorts d'une autre culture sous-tendaient la violence symbolique et l'agression matérielle et physique. Le rapport avec l'Occident était marqué par de flagrantes injustices et de multiples reniements, caractéristiques évidentes de l'occupation coloniale.

Les pièces jouées par les groupes français n'intéressaient que les colons. D'ailleurs, les autochtones en auraient été exclus s'ils tentaient de s'y introduire.

¹⁷⁶ Thierry Paquot, Entretien avec Mohamed Arkoun, Paris, Revue « Urbanisme », N°355, Juillet-Aout 2007, p. 90

Ce furent donc les troupes syro-égyptiennes qui poussèrent les maghrébins à adopter l'art théâtral et à changer d'attitude à l'égard de la représentation européenne.

1- Rencontre Maghreb-Machrek

En raison de cette proximité culturelle, on comprend le bon accueil réservé aux troupes du Machrek venues au Maghreb à partir du début du vingtième siècle qui séduisirent les élites maghrébines et les encouragèrent à prendre en charge cet art.

Nous ne pouvons évidemment, en évoquant l'art dramatique dans les pays du Maghreb, ignorer l'importance de l'influence du Moyen-Orient sur les choix et les options esthétiques et artistiques. Les peuples de ces deux ensembles partagent un fonds culturel et une histoire à peu près semblables, du moins depuis l'arrivée des Arabes au VII^e siècle, qui connurent une grande résistance de la part des autochtones avant d'admettre la diffusion de l'islam adopté par la grande partie des populations amazighs. La présence turque, à partir du XVI^e et l'existence de formes populaires communes (le *garagouz*, le mime, le *mouqqallid*, le *gouwal*, la *halqa*, le conteur...) permettent de mieux situer les étroits rapports qu'entretiennent les artistes et les lettrés de ces pays. Le *hakawati*, le *mouqqalid* (l'imitateur), le *gouwal* et le *meddah* racontaient des histoires en employant maints accessoires, en usant d'une gestuelle précise et en émaillant leurs récits d'anecdotes et d'images plaisantes et agréables. Le comique dominait la représentation et investissait l'espace du village. Les lettrés du Machrek entretenaient depuis longtemps, bien avant 1830, des relations épistolaires avec les intellectuels du Maghreb et adressaient à leurs homologues de la région des documents et des ouvrages. C'est au XIX^e siècle, avec la *Nahda*, que les contacts se multiplièrent. Jamal Eddine el Afghani et Mohamed Abdouh avaient d'ailleurs leurs adeptes dans ces trois pays, ce qui facilitait la communication et rendait les contacts faciles.

-Rencontre Machrek-Maghreb : les tournées syro-libanaises

Ces deux ensembles régionaux partagent un fonds culturel commun et entretiennent depuis l'émergence de l'islam d'étroites relations. Malgré tous ces contacts et de réelles opportunités de rencontre, les premières troupes tardèrent relativement à organiser des tournées dans les pays du Maghreb. Ce n'est qu'en 1907-1908 que les formations d'AbdelQadir al Misri (Al Koumidia el masria ou la Comédie égyptienne) et de

Souleymane Qardahi daignèrent se déplacer dans les pays de la région et y présenter certaines de leurs productions. D'ailleurs, c'est durant cette période que les groupes syro-égyptiens commencèrent à entamer des tournées dans les pays arabes. En Tunisie ou en Algérie, et un peu plus tard au Maroc, les troupes égyptiennes apprirent aux jeunes à pratiquer le théâtre et à se familiariser avec les « techniques » artistiques. À Tunis, l'arrivée d'Abdel Qadir al Misri et de Souleymane el Qardahi fut saluée comme un événement majeur. Certains membres de la formation de Qardahi constituèrent, en 1908, avec quelques comédiens tunisiens de la troupe An Nedjma, un groupe nommé Al jawq ettounissi el masri, qui reprit essentiellement des pièces qu'il avait déjà montées au Caire : *Salah Eddine el ayyoubi*, *Sidq al Ikha*, *Antara*... Le passage de la troupe de Qardahi en Tunisie, et accessoirement en Algérie, marqua profondément les jeunes lettrés qui se mirent à s'intéresser à l'art théâtral. Une année plus tard, ce fut au tour de la troupe de Hijazi de se produire à Tunis et de présenter des pièces qui connurent un grand succès. En septembre 1909, cette formation donna quelques représentations de pièces qui furent, reprises par la suite, par les acteurs tunisiens : *Al liss acharif (le Voleur noble)*, *Roméo et Juliette*, *Télémaque* et *Salah Eddine*. Il y eut également d'autres troupes égyptiennes qui firent des escales continues dans les pays du Maghreb, et plus particulièrement à Tunis, qui vit l'adoption du vaudeville avec la troupe comique égyptienne (*al Jawq el fouqahi*). Mais ce fut surtout Qardahi qui orienta clairement le théâtre en Tunisie et lui permit d'exister. C'est une référence obligée et une source importante pour la connaissance de l'univers dramatique tunisien. Salama Hijazi, qui présenta en 1914 treize pièces en l'espace d'un mois, permit aux tunisiens de se familiariser avec le comique de situation et le Bel Canto (d'ailleurs, dans le théâtre en Tunisie, le chant tenait une place importante). Deux autres figures du théâtre allaient occuper un espace spécial dans les pays du Maghreb. Il s'agit de Georges Abyad – qui séjourna longtemps à Tunis et fut à l'origine de la création de la troupe Ettemthil el arabi, dont il assura la direction après avoir intégré pour quelque temps le groupe El Adab – et Zaki Touleimat, qui fut appelé en 1954 pour prendre en charge la responsabilité artistique de la troupe municipale. Il fut accompagné par le compositeur Abdelaziz Mohamed et quelques actrices égyptiennes. Touleimat contribua grandement à l'organisation du théâtre tunisois et à la formation des acteurs et

des techniciens qui devaient suivre obligatoirement des stages de recyclage. Cette période fut extrêmement riche en événements théâtraux en Tunisie.

De nombreux acteurs égyptiens firent leur apparition dans les troupes tunisiennes et séjournèrent en Tunisie pendant une période relativement longue. D'autres troupes, comme celles de Fatima Rochdi et de Youssef Wahbi, visitèrent les pays du Maghreb. Les hasards de l'Histoire avaient fait que la dernière tournée de Wahbi avait eu lieu en 1954 en Algérie, quelques semaines avant le déclenchement de la guerre de libération. Le Maroc reçut très tardivement les troupes égyptiennes. Ce n'est qu'en 1923 que la troupe Mohammed Azzedine El Masri se déplaça dans ce pays et y présenta notamment *Salah Eddine*, qui fut reprise quelque temps après par quelques troupes marocaines. Mohamed Berrada soutient que « la rencontre spontanée des mouvements nationaux du Maroc et de l'Orient a orienté la littérature et le théâtre marocain¹⁷⁷ ».

L'importance de Maroun an Naqqash

La première production d'An Naqqash allait orienter tout le théâtre vers le genre comique. Jacob M. Landau le souligne bien, lui qui écrit :

Il n'en demeure pas moins que cette œuvre (celle de Marun En Naqqash) a tracé la voie au théâtre arabe en l'orientant vers le chant, familier au public, et comique à la nature d'un peuple railleur cherchant dans le rire un moyen de se décharger de l'oppression politique et sociale dont il est victime¹⁷⁸.

Le théâtre adopta définitivement le genre comique et subit, surtout à ses débuts, une grande influence orientale. Mais cela n'exclut nullement la réalisation de drames historiques et de pièces de Shakespeare. Mais il est utile de remarquer que le public, à l'instar de celui d'Égypte, préférait les comédies et les farces et ne pouvait se passer de chansons, ingrédient tout à fait indispensable pour attirer un grand nombre de spectateurs. Les principales pièces montées l'avaient déjà été dans les pays du Machrek. L'explication donnée à cette situation est tout à fait évidente, dans la mesure où les troupes des pays du Maghreb subirent grandement l'influence des hommes de théâtre moyen-orientaux, qui, par leur présence, apportèrent une sorte de caution et une légitimité à la représentation européenne. Qui plus est, quelques animateurs égyptiens, tels que Qardahi, Abyad ou

¹⁷⁷ Mohamed Berrada, in *Le théâtre arabe* (sous la direction de Nada Tomiche), 1969.

¹⁷⁸ Jacob M. Landau, *Etudes...*, Op.Cit, P. 62.

Touleimat, séjournèrent relativement longtemps et dirigèrent même des formations artistiques dans ces pays, notamment en Tunisie.

-Les premières pièces autochtones et l'apport de Georges Abyad

En Algérie, les textes mis en scène vers les années 1910 étaient souvent expédiés d'Égypte et de Syrie. Georges Abyad adressa quelques pièces à des Algériens lettrés, qu'il aurait rencontrés à Paris. *Macbeth* de Shakespeare (Traduction de Mohamed Haft), *Al mourou'a wal wafa (Vertu et fidélité)* et *le Martyr de Beyrouth*, textes adressés par Georges Abyad à l'Émir Khaled, furent montés à Médéa, Alger et Blida.

La venue de la troupe de Georges Abyad en 1921 à Alger et à Tunis permit la mise en œuvre d'une autre manière de faire du théâtre et encouragea les jeunes à pratiquer ce nouvel art. Ce grand homme de théâtre syro-libanais fut séduit et fasciné par l'enthousiasme des Maghrébins, qui allaient favoriser l'essor du théâtre. Ce n'est donc pas pour rien qu'il décida de s'installer à Tunis et d'assurer la direction artistique des deux troupes les plus importantes de la capitale tunisienne : El Adab et Firqat ettemthil el Arabi. Il présenta des pièces connues des amateurs de l'art scénique en Algérie et en Tunisie : *Salah Eddine el Ayyoubi* (inspirée des *Burgraves* de Victor Hugo) et *Tharatou el Arab*, drame historique tiré du roman de Walter Scott. Georges Abyad, qui orienta durant une certaine période (1921-1923) le théâtre en Tunisie, marqua positivement un certain nombre de jeunes en Algérie qui, à l'instar d'un Algérois, Tahar Ali Chérif, commencèrent à mettre en scène des drames sociaux : *Ach chifa ba'd al ana (la Guérison après l'épreuve)*, *Khadi'at el Gharam (les Déceptions de l'amour)* et *Bâdi*. Ainsi parlait Saadeddine Bencheneb à propos de la tournée de Georges Abyad en Algérie en 1921 :

Cette utopie devint vite une réalité et ce souhait fut exaucé par une troupe égyptienne qui avait inclus l'Algérie dans une de ses tournées à l'étranger. Les jeunes algériens furent au comble de la joie. Ils entourèrent les artistes, leur posèrent mille questions, leur soumièrent des projets, leur demandèrent des conseils et reçurent de vifs remerciements. Après le départ des Égyptiens, ils tentèrent de jouer une pièce. Ils se donnèrent beaucoup de mal à répéter les rôles, à trouver des décors dans le magasin du Théâtre Municipal de la capitale, à lancer des invitations et placer de rares billets ; un public restreint d'étudiants, d'amis, de parents et de gens poussés par la curiosité donna à ces promoteurs du théâtre arabe en Algérie l'illusion que leurs efforts n'avaient pas été inutiles¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Saadeddine Bencheneb, in *Mémoires* de Bachetarzi, Op.Cit, P. 7.

Ces tournées égyptiennes apportèrent énormément à la représentation théâtrale dans les pays du Maghreb. Leur impact sur la production des années 1920-1930, et même 1940, est considérable.. Nous pouvons citer certains titres de pièces connues : *Pour la couronne* de François Coppée, mise en scène par l'Égyptien Salama Hijazi, avant d'être montée à Tunis, Médéa et Alger. Les Marocains reprirent, juste après la tournée de la troupe de Mohamed Azzedine el Masri en 1923, les pièces, *Salah Eddine el Ayyoubi* et *Fath el Andalous* (cette dernière fut interdite par le gouvernement, soupçonnée de critiques contre la colonisation).

Depuis les premières tournées égyptiennes et syro-libanaises en Tunisie, de nombreux acteurs (et surtout actrices) égyptiens exercèrent leur métier en Tunisie et eurent une influence certaine sur le jeu des acteurs tunisiens et maghrébins qui cherchaient à les imiter, les considérant comme des exemples à suivre. Un grand nombre de textes d'auteurs du Machrek furent mis en scène par des acteurs locaux, qui, d'ailleurs, comme leurs modèles, assuraient la mise en scène et le décor. Salama Hijazi fit éclater de rire les spectateurs qui découvraient un grand acteur comique doublé d'un bon chanteur, ce qui rappela le bon temps des conteurs et de la chanson populaires. Najib Rihani fit défiler son *Kish Kish Bey* dans certaines salles maghrébines. Il fit bonne impression, à tel point que beaucoup d'acteurs voulaient l'imiter et créer leur propre type. Le mélodrame connut également une période faste dans les pays du Maghreb. De nombreux auteurs se mirent à monter des pièces faisant appel à des personnages qui faisaient vibrer les sentiments de spectateurs marqués par le passage de Youssef Wahbi, qui entreprit sa dernière tournée en 1954. Il était également connu pour les rôles qu'il interprétait au cinéma et qu'appréciaient énormément les jeunes maghrébins. Des pièces comme *Salah Eddine el Ayyoubi* ou *Tharatou el Arab* furent reprises par des troupes des trois pays. Ainsi, El Adab de Tunis monta ces deux pièces en 1913. Echahama mit en scène la même année *Tharatou el Arab*. Ce fut également le cas des associations culturelles et religieuses de Médéa et de Blida (Algérie) en 1912 et d'une troupe de Rabat en 1933-34 qui montèrent également ces mêmes textes. La troupe tunisienne el Adab présenta *Salah Eddine* à Alger en 1913.

Ainsi, la même évolution des expériences artistiques et esthétiques se retrouvait dans les pays du Maghreb que dans les pays du Machrek. Les auteurs empruntaient les mêmes genres et abordaient souvent les mêmes thèmes. Le comique marquait la représentation, et le chant était resté durant une longue période un élément fondamental de toute pièce théâtrale. Les rares expériences sans chant furent de retentissants échecs. La relation avec les auteurs du Machrek fut ainsi primordiale dans la découverte du théâtre par les pays du Maghreb.

Les sources, influences

Comme au Machrek, les auteurs algériens, tunisiens et marocains s'inspirèrent des *Mille et Une Nuits*, des légendes populaires et de la littérature orale, introduisirent le chant et la danse, considérés comme des éléments importants de la représentation dramatique. Tout reposait sur l'habileté et la compétence du comédien qui devait maîtriser le chant. C'est le cas de Salama Hijazi, Rihani, Ksentini ou Bourguiba. Nous savons, par exemple, que les pièces d'Allalou, tirées des *Mille et Une Nuits*, n'étaient souvent que des reprises d'œuvres produites au Moyen-Orient. Un membre de la Zahia troupe (Algérie), dirigée par Allalou, revint du Liban après un séjour de quelques années, et rapporta quelques textes dramatiques. Les troupes marocaines et tunisiennes reprirent souvent des pièces d'auteurs moyen-orientaux sans parfois signaler la source. Les textes de Molière furent également, à l'instar des pays du Machrek souvent mis en scène à Tunis, Alger ou Rabat. *L'Avare* est le texte le plus adapté et traduit de tout le répertoire français. Tout cela indique l'étroitesse des relations entre les auteurs du Maghreb et du Machrek et l'influence relativement imposante, jusqu'à la fin des années 1930, qu'avaient les hommes de théâtre du Machrek sur ceux du Maghreb.

Expériences du théâtre « populaire » au Maghreb et distance à l'égard du Machrek

Les relations entre les deux ensembles, Maghreb et Machrek, furent souvent étroites. Il y eut, certes, des moments de tension, mais les liens restaient forts. Ce n'est que vers les années 1940 que les auteurs-acteurs du Maghreb commencèrent à prendre leurs distances et à fonctionner de manière autonome, d'autant plus qu'ils pouvaient disposer des théâtres municipaux qui étaient exclusivement occupés par les Français. D'ailleurs, les

derniers séjours des troupes syro-égyptiennes remontaient à l'année 1954, après une longue période d'absence de contacts. Zaki Touleimat séjourna pendant quatre mois à Tunis, sur invitation des Tunisiens, et Youssef Wahbi fit une courte tournée en Algérie. Mais, depuis les années 1940, les liens commençaient à se distendre. Les comédiens avaient, durant cette période, pris conscience de la nécessité d'une sérieuse formation et avaient cherché à s'intéresser à ce que faisaient les troupes européennes. L'ouverture de sections arabes dans les théâtres municipaux, la « professionnalisation » relative et les aides apportées par les structures administratives contribuaient à mettre en œuvre la constitution d'un théâtre plus ou moins autonome. L'indépendance acquise, les trois pays (et surtout la Tunisie et l'Algérie) tentèrent de définir une politique théâtrale cohérente et d'assurer une formation aux artistes qui, souvent, s'intéressaient aux expériences européennes, notamment françaises. Conséquemment, les contacts avec le Machrek diminuèrent. On s'intéressa notamment au théâtre populaire de Vilar, à Artaud, à Brecht et à toutes les nouvelles techniques dramatiques.

Les contacts entre les auteurs moyens-orientaux et nord-africains commençaient ainsi à se faire rares après les indépendances. Les lieux de rencontre sont désormais les festivals arabes, qui sont d'ailleurs trop peu nombreux. Le Caire, Damas, Alger et Carthage demeurent les seuls lieux de rendez-vous des théâtres arabes. L'absence d'une volonté réelle de contact par les pouvoirs politiques en place, fascinés par l'« Occident » tout en fustigeant « l'invasion culturelle » étrangère, rendent peu probables des contacts entre lettrés arabes. Les intellectuels arabes ne peuvent donc nouer entre eux des liens que par le truchement des pays européens ou les États-Unis, qui leur permettent de fuir les vastes prisons que constituent leurs pays. Les contacts inter-arabes devenaient médiatisés par l'imposante présence « occidentale » : désormais, tout passe par l'« Occident ». L'absolutisme, l'extraction rurale ou bédouine, le manque de formation intellectuelle et les peurs injustifiées, espaces privilégiés des dictatures, empêchent les régimes en place de s'ouvrir aux intellectuels et de faciliter leur circulation d'un pays à un autre.

Paradoxalement, la découverte du théâtre français n'était devenue possible que grâce aux troupes moyen-orientales en tournée dans les pays du Maghreb vers le début du vingtième siècle. Ces derniers temps, le même discours sur la quête d'un théâtre différent se traduit par la publication d'un certain nombre de manifestes. Déjà, Tewfik el Hakim

avait ouvert le bal avec un texte intitulé *Notre moule artistique*,¹⁸⁰ où il tentait de proposer la mise en œuvre d'un théâtre nouveau qui entreprendrait une plongée et un pèlerinage dans la culture populaire. D'autres hommes de théâtre comme Adonis, Assaf, Berrechid, Idriss, Alloula, Wannous... allaient également chercher une autre forme et introduire les formes dramatiques populaires dans la représentation. On retrouve presque le même projet chez de nombreux auteurs, critiques et metteurs en scène des deux ensembles.

Les deux régions (Machrek et Maghreb) s'ignorent royalement après avoir connu, notamment avant les indépendances, de fructueuses relations et des contacts continus. Les indépendances acquises, les relations sont distendues, malgré la présence de discours sans fin sur la nécessité de l'« unité arabe » et de l'existence depuis 1945 de la « ligue arabe », organisation à laquelle appartiennent tous les États arabes. Si les Maghrébins, forts de leur connaissance des moments forts de l'Histoire du monde arabe, maîtrisent certains aspects culturels du Machrek, les intellectuels, les artistes et les universitaires du Moyen-Orient, à quelques exceptions près, ignorent désormais totalement le Maghreb, dont ils parlent avec une méconnaissance flagrante. Le monde arabe est souvent réduit à sa partie orientale, comme si le Maghreb ne représentait qu'une simple annexe de l'Égypte et des autres pays limitrophes. Les contacts entre les théâtres sont au degré zéro. Certes, des festivals de théâtre tentent de susciter des rencontres entre auteurs et metteurs en scène du Machrek et du Maghreb, mais cela reste très limité, compte tenu de l'absence de projets culturels cohérents et de la permanence de tensions entretenues par les gouvernants.

Si le théâtre dans les pays du Machrek était marqué par la présence d'un style emphatique, on retrouve dans les pays du Maghreb une forte tendance à reprendre les éléments culturels autochtones et à recourir au chant.

2- Evolution des théâtres du Maghreb

Le théâtre dans les pays du Maghreb est né dans des conditions historiques similaires, même si, par la suite, chaque territoire a connu un parcours particulier. Dans les trois pays du Maghreb, avant même l'adoption définitive de l'art théâtral, existaient des

¹⁸⁰ Tewfik el Hakim, *Notre moule dramatique(Qalibouna el masrahi)*, Ed. El adab, le Caire, 1967

théâtres romains édifiés aux II^e et III^e siècles de l'ère chrétienne (Carthage, El Jem, Dougga, Bulla Regia, Sufeitla en Tunisie, Djemila, Tipaza, Guelma, Cherchell, Madaure, etc., Leptis Magna, Sabratha et Tripoli en Libye, Volubilis au Maroc) ou français, construits à partir du XIX^e siècle. Des troupes européennes s'y produisaient : on peut citer, à titre d'exemple, à Tunis, le théâtre Tanguy construit en 1875 (400 spectateurs) et le théâtre municipal (d'abord le théâtre Paradiso, 900 places) construit en 1902. Tunis connaissait le théâtre depuis fort longtemps. Les troupes italiennes, qui organisaient des tournées dans cette ville, étaient légion. En Algérie, l'Opéra d'Alger (1000 places) fut construit en 1859, qui fut suivi par l'édification des théâtres de Constantine, Annaba, Oran, Skikda, Bejaia où se produisaient des troupes françaises, bien avant 1900, proposant des mélodrames, des pièces lyriques ou des vaudevilles.

Les Marocains ne connurent pas cette grande aventure théâtrale européenne comme leurs deux voisins, mais ils assistèrent parfois à des défilés annonçant la programmation de pièces françaises. Il y avait également des troupes françaises qui se produisaient de temps en temps dans certains espaces. Les jeux artistiques étaient moins développés. C'est grâce à la rencontre avec les troupes égyptiennes qu'ils découvrirent la représentation théâtrale. Si le Maghreb forme une zone culturelle homogène, marqué notamment par un rapport conflictuel à l'Europe en raison de la situation coloniale, on repère toutefois un certain nombre de différences dans l'évolution du théâtre pour les trois pays qui le constituent. La Tunisie fut le premier pays du Maghreb à accueillir des troupes moyen-orientales et à produire des pièces théâtrales.

2-1-L'expérience tunisienne

Les origines du théâtre en Tunisie

La Tunisie, qui connut le théâtre depuis la période romaine, n'adopta réellement cet art que vers le début du XX^e siècle, à la suite de contacts avec des troupes syro-libanaises en tournée à Tunis. Cependant, on retrouve en Tunisie la trace de contacts antérieurs avec l'art scénique. Ainsi, un événement fortuit survenu en 1741 en pleine mer permit aux beys, qui dirigeaient le pays à l'époque, de jouir du spectacle donné par des comédiens français capturés par les soldats tunisiens. Le sociologue Hafedh Jedidi raconte ainsi ce fait :

Il faudrait donc attendre un curieux incident survenu au beau milieu du 18^e, vers 1741, pour que cette terre d’Afrique renoue de manière éphémère et anecdotique, et plus est, dans la cour des beys de Tunis, avec le théâtre. En dehors de cette représentation bien particulière, Ibn Abu Dhiaf, historiographe et chroniqueur des beys de Tunis ne signale aucune autre représentation. En effet, vers cette date une troupe de comédiens français fut capturée en haute mer par des corsaires tunisiens qui manœuvraient alors pour le compte du Bey de Tunis. Pour leur libération, il leur a fallu jouer deux fois devant le Bey de Tunis Aly Bey : la première pour justifier réellement de leur métier et la deuxième, devant interprète, pour réparer la frayeur occasionnée au Bey et à sa cour par le masque d’Arlequin, lors de la première représentation. N’étant point habitué au port des masques, Ali Bey vit dans l’accoutrement de ce fameux personnage de la commedia dell’arte l’incarnation du démon. Cet événement fut rangé comme tous les faits anodins de la cour et ne laissa aucun impact réel¹⁸¹.

Cet événement était certes, exceptionnel, mais des troupes italiennes et françaises organisèrent des spectacles s’adressant exclusivement à un public européen.

Déjà, en 1826, une troupe milanaise avait été engagée par un imprésario pour se produire à Tunis. Ces groupes proposaient comédies, ballets et opéras. Une troupe suisse composée d’une dizaine de comédiens présenta en 1842, au théâtre Tapia à Tunis, un mélodrame au titre significatif, *l’Orpheline suisse*. Par ailleurs, Alexandre Dumas rapportait dans ses impressions de voyage (1846) qu’il avait assisté à Tunis à deux drames en trois actes : *Michel et Christine* et *le Déserteur*¹⁸². Le mélodrame et le théâtre lyrique dominaient la scène, suscitant les faveurs du public. Les pièces se caractérisaient par une structure linéaire, la présence d’une quête psychologique et le recours à des personnages souvent bien décrits physiquement. Dans cette perspective, une troupe italienne avait donné *la Traviatta* et *le Bal masqué* à des spectateurs séduits par la verve comique de la pièce. La même année, la cantatrice Adélina Patti jouait *Ruy Blas*. On avait joué également *Faust* et *la Favorite*. Toutefois, les Tunisiens étaient exclus de ces manifestations, qui ne concernaient que les représentants de la colonisation.

La présence de troupes françaises et italiennes au XIX^e et au XX^e siècle en Tunisie n’eut pas un grand impact sur la production dramatique et ne permit pas aux élites de ce pays d’adopter cette forme artistique, réellement découverte grâce aux contacts avec le

¹⁸¹ Hafedh Djedidi, *Espaces et claviers de l’expression théâtrale tunisienne*, texte ronéotypé, Sousse, 2006, p.1

¹⁸² Alexandre Dumas, *Impressions de voyage, Le vélocé ou Tanger, Alger et Tunis*, Paris, Michel Lévy frères, 1871.

Machrek et aux premières tournées de troupes syro-égyptiennes. Les conditions politiques et culturelles des années 1900 permirent l'adoption, après une période de rejet et d'indécision, de nouvelles formes de représentation et une certaine ouverture aux autres cultures. Le mouvement des Jeunes Tunisiens, très ouvert et séduit par les idées réformistes, eut un rôle important dans la prise en charge des formes de représentation européennes, adoptées non sans méfiance. Il contribua grandement à l'emprunt de cet art considéré par les lettrés affiliés à ce groupe comme un moyen d'instruction. L'une des revendications de ce mouvement constitué de lettrés, maîtrisant les langues arabe et française, était la généralisation de l'enseignement aux populations tunisiennes. Ainsi, les Tunisiens commençaient à s'intéresser aux idées libérales et tentaient de fonder des structures politiques nouvelles. Cette période fut également marquée par la mise en œuvre de nouveaux moyens de diffusion et de production culturelle. En 1907, le mouvement Les jeunes Tunisiens, à l'instar des Jeunes Turcs, élaborait un programme d'orientation politique panislamique s'inspirant des idéaux libéraux et constitutionnels. Cette année marque également le début de l'organisation de représentations théâtrales d'envergure.

Quelques écoles montaient périodiquement des pièces et utilisaient l'art scénique à des fins pédagogiques. Les établissements scolaires de la capitale produisaient des pièces écrites le plus souvent par des enseignants qui faisaient jouer leurs élèves. Même le Conseil communal de Tunis s'intéressait à la pratique théâtrale. Dans le compte-rendu de la réunion de cette structure (daté du 21 janvier 1907), le secrétaire général du gouvernement proposait l'organisation de représentations arabes sur la scène municipale. Ainsi, les autorités tunisoises cherchaient-elles à créer une section arabe au théâtre municipal. Au-delà de ce vœu existaient déjà quelques troupes d'amateurs. L'hebdomadaire *As Sawab* rapportait dans une de ses éditions qu'une pièce intitulée *Riwayat az zaytouni wal medarsi* fut jouée cette année ; elle mettait en scène un dialogue entre deux élèves, l'un représentant la Zaytouna¹⁸³ et l'autre le lycée. Chacun d'eux tentait de mettre en exergue les avantages de son enseignement. C'était l'époque où

¹⁸³ Construite sous le règne des Omeyyade (661-750), cette mosquée avait une grande université et avait été un important centre politico-religieux. La Mosquée Zeitouna, recroquevillée sur elle-même et assurant un enseignement archaïque, tout emprunt au colonisateur était synonyme d'aliénation. Habib Bourguiba décida, au milieu des années 1950, de mettre un terme à la fonction universitaire de cet espace religieux.

s'affrontaient deux courants autour du problème linguistique : la Khadounia (fondée en 1897) défendait l'enseignement donné exclusivement en arabe, alors que le collège Saddiki (créé en 1875 par le réformateur Kheiredine) dont les dirigeants étaient marqués par les idées réformistes de Mohamed Abdouh et de Jamal eddine El Afghani, privilégiait le bilinguisme (arabe et français) tout en rejetant la colonisation. La question linguistique dissimulait mal les profonds différends existant au niveau de la conception du monde et des projets idéologiques. Le théâtre était au cœur de ce conflit aux allures idéologiques et politiques.

L'acte de naissance du théâtre tunisien – 1908

Après les expériences des troupes syro-libanaises et égyptiennes venues d'Égypte, comme la troupe de comédie et de danses dirigée par Kamel Effendi Morsi, qui présenta *l'Amoureux malheureux*, ou Souleymane Qardahi à partir de 1907, dont la troupe joua à Tunis 14 pièces, les Tunisiens, séduits par le jeu des comédiens, créèrent leurs propres formations en s'inspirant du legs artistique des groupes moyen-orientaux.

An Nedjma, première troupe tunisienne « sérieuse » à voir le jour en mai 1908, rassembla tous les amoureux du théâtre, c'est-à-dire ceux qui suivaient les expériences moyen-orientales et assistaient, parfois de manière clandestine, aux pièces données par les troupes françaises : Ahmed Bouleimane, Béchir Khangui, Mohamed Bourguiba, Souleïman Sahraoui, Mohamed El Hajjem, Hédi Larnaout, et Mohamed Ben Turkia. Mohamed Bourguiba, le frère de l'ancien président tunisien, faisait partie de la troupe et y tenait une place importante. On joua le 26 mai 1909 à la salle Rossini en arabe « littéraire » une pièce puisée dans le répertoire moyen-oriental, *Nédim ou une sincère amitié*, qui fut l'œuvre de jeunes Tunisiens et Égyptiens de la troupe Jawq el Masri. Les encouragements du secrétaire général du gouvernement contribuèrent également à desserrer l'étau autour de la pratique théâtrale arabe. Cette formation, qui fut plus ou moins soutenue par la municipalité de Tunis et le consulat d'Italie, présenta une pièce de Shakespeare, *Othello (el Qaid el Maghribi)*, adaptée à un public composé essentiellement de lettrés de la capitale.

Mais l'élément qui permit à l'art dramatique de connaître son véritable départ fut incontestablement la tournée de Souleymane Qardahi, qui était à l'origine de la

constitution de quelques troupes locales. Qardahi fut célébré à Tunis par les élites, qui voyaient en lui une sorte d'ambassadeur de la culture égyptienne. Arrivé à Tunis en décembre 1908, le groupe syro-égyptien émerveilla le public, qui ne trouvait pas de mots pour exprimer sa joie et son bonheur de faire la connaissance de l'art théâtral venu d'Égypte¹⁸⁴. Qardahi permit à de jeunes Tunisiens ayant déjà tenté une courte expérience dans la troupe An Nedjma, d'améliorer leurs performances et d'apprendre leur métier en se « frottant » à cette formation syro-égyptienne. La troupe joua plusieurs pièces : *Hamlet*, *Othello* et *Roméo et Juliette* de Shakespeare, *le Cid* de Corneille et *Haroun Er Rachid* de Qardahi. On joua également un opéra, *Aïda*, ce qui constitua une grande première en Tunisie.

En 1908, la troupe Al jawq ettounisi (La troupe tunisienne) fut constituée grâce à l'apport de comédiens d'An Nedjma et de certains éléments de la troupe de Qardahi, qui s'installèrent à Tunis pour une certaine période. Dans une publication du Théâtre national tunisien, l'auteur considère que la création de cette troupe constituait une étape importante dans l'itinéraire de l'art scénique en Tunisie :

La possibilité de monter sur les planches n'a été donnée aux Tunisiens qu'à partir du 26 mai 1909, date à laquelle Al Jawq aal tounsi al masri (La troupe tuniso-égyptienne) a donné au Rossini sa première création *Sidq al Ikha* (*l'Amitié sincère*)¹⁸⁵.

Cette troupe reprit tout simplement certaines anciennes pièces déjà jouées par Qardahi en Égypte : *Sidq el Ikha* et *Antara*, entre autres. Elle fit très bonne impression et attira un public nombreux, qui, enfin, arrivait à se retrouver dans les situations et les personnages présentés. Le recours à des héros puisés dans l'Histoire des Arabes et à des sujets sociaux ne pouvait pas ne pas séduire un public soucieux de recouvrer son identité sérieusement mise à mal par la colonisation. Nous assistons à une sorte de repli identitaire considéré comme un moyen de résistance à l'aliénation culturelle. Cette période connut la création, en 1909, du premier texte d'un auteur dramatique tunisien, Mohamed Jaïbi¹⁸⁶, *As Sultan*

¹⁸⁴ Qardahi fut précédé de quelques mois (septembre) par un autre égyptien du nom d'Abdel Qadir el Misri, qui présenta *El Achiq el Moutaham*. Mais cette troupe égyptienne n'eut pas un grand impact.

¹⁸⁵ Théâtre national tunisien, *Itinéraires*, publication du théâtre national tunisien, 1992.

¹⁸⁶ Directeur de l'hebdomadaire Assaweb (1904-1938) qui rendait compte régulièrement des activités théâtrales.

Abdelhamid, bayn juduran yildiz (Le sultan Abdelhamid, entre les murs de Yeldz), qui traite de l'Empire ottoman et de certains problèmes sociaux, l'opposant au discours colonial français. Cette pièce montre l'attachement nostalgique des Tunisiens à l'Empire ottoman, considéré pendant la colonisation comme une sorte de recours contre la présence coloniale. Ce qui n'était pas le cas pour les élites du Machrek qui fuyaient la répression ottomane, reproduisant les éléments culturels européens.

La tournée de la troupe d'El Hijazi en 1909 fut un moment capital dans l'histoire du théâtre en Tunisie, puisque cela permit aux comédiens de découvrir un autre genre et de se familiariser avec une autre manière de jouer, associant humour, culture populaire, jeux et danses. Le répertoire de cette troupe, fondée par El Hijazi, au Caire, ne se limite pas uniquement au comique, mais le genre tragique avait également sa place. Elle se produisit au Rossini¹⁸⁷, avec les pièces *Al Liss echarif (le Voleur honorable)*, *Roméo et Juliette*, *Télémaque* et *Salah Eddine*. Très tôt, les acteurs et le public tunisiens apprirent à connaître les grands classiques et à tenter de les monter quelques années après. Shakespeare et Corneille furent joués à plusieurs reprises à Tunis, notamment par les troupes égyptiennes. Le genre comique ne fut nullement absent de la scène. Al jawq el fouqahi el Masri (La troupe comique égyptienne) présenta vaudevilles et farces en septembre 1909. La parodie et la satire marquaient également le territoire dramatique. On présenta, entre autres, *Chanq Kam (l'Étranglement de Kamil)*, *Taalim Kamil el Askarya (l'Enseignement militaire de Kamil)* et *Al Bahri el Jassour (le Vaillant marin)*. Ainsi, le théâtre en Tunisie connut ses débuts grâce au passage des troupes du Machrek, entamant sérieusement son démarrage.

Naissance effective d'un théâtre tunisien

Un important événement allait survenir en 1910 et permettre la naissance effective d'un mouvement théâtral en Tunisie grâce à de jeunes Tunisois qui, séduits par les

¹⁸⁷ Rossini qui a été inauguré en 1903, situé dans l'artère principale de Tunis, Boulevard Habib Bourguiba, était extrêmement actif, mais faute de moyens financiers, ses propriétaires, Trionfo et Palombo, durent le fermer à la fin des années 20. Existait également d'autres théâtres. Le théâtre municipal géré par la ville, ouvert en novembre 1902 avec un opéra de Jules Massent, Manon a une capacité de 1350 places (orchestre, balcon, mezzanine et galerie). Le théâtre rue Sidi el Benna où se jouaient essentiellement des pièces en sicilien et des marionnettes, fermé en 1940, le Grand Teatro, ouvert en 1876 et fermé en 1899, le Paradiso, fait pour l'Opéra, la musique et le théâtre créé en 1885. Comme il y avait une forte communauté italienne, ces théâtres ont été surtout construits initialement pour un public d'Italiens et d'Européens, surtout avant l'avènement du protectorat en Tunisie.

représentations données par les troupes syro-libanaises, créèrent leurs propres structures : il s'agit de la constitution de deux sociétés d'art dramatique autonomes et dirigées par un comité directeur. Ces deux formations étaient, en quelque sorte, les véritables pionnières de l'art scénique en Tunisie. Très bien organisées, ces deux structures, qui connurent une assez longue durée (plus de douze années), apportèrent à la vie culturelle tunisienne un nouveau souffle et permirent au débat artistique d'atteindre un niveau supérieur et de mettre en œuvre une sphère culturelle autonome et un discours théâtral particulier, marqué par l'impact des troupes syro-libanaises et des structures culturelles autochtones. La création de ces deux groupes serait, selon le chercheur tunisien Mahmoud Mejri, liée à la formation de la pensée politique nationale et correspondrait à une sorte d'ouverture culturelle de la société. D'ailleurs, quelques animateurs de l'unique organisation politique de l'époque faisaient partie de ces deux associations, qui perpétuèrent essentiellement le répertoire des troupes égyptiennes. Fait remarquable : le premier directeur fut Georges Abyad qui, au terme d'une tournée en 1921, décida de s'installer à Tunis. Sa fille, Souad Abyad raconte ainsi son séjour à Tunis :

La troupe arriva à la fin de sa tournée à Tunis, patrie de l'historien Ibn Khaldoun. Sur la scène du théâtre Rossini à Tunis, Georges Abiadh joua avec sa troupe ses plus célèbres pièces : *Saladin*, *Louis XI*, *Antara*, l'œuvre d'Ahmed Chawki, *Modhek El Malek (le Bouffon du roi)*, *Œdipe*, *Acharaf al yabani (l'Honneur du Japon)*, *Othello*, *Macbeth*, *le Comédien Kean*, *le Caporal*, *Simon* et *la Belle Marseillaise*. Le théâtre était toujours plein à craquer. Le Bey de Tunis suivit toutes les représentations et les Tunisiens furent emballés par ce nouveau théâtre réaliste. Les membres de l'Association des hommes de lettres de Tunis prièrent Georges Abiadh de mettre les bases du théâtre tunisien et d'y veiller durant un an et demi. Ils signèrent même un contrat dans ce sens. La troupe rentra ainsi au Caire sans Georges Abiadh, engagé à Tunis dans cette œuvre exaltante¹⁸⁸.

Georges Abyad est sans doute l'homme qui a réellement permis aux Tunisiens de se familiariser avec l'art théâtral. Quelques comédiens égyptiens participaient à la confection technique et étaient membres à part entière de ces deux clubs qui exprimaient une tendance à se singulariser par rapport à la colonisation verrouillant toute possibilité d'ouverture culturelle. Ainsi, de jeunes Tunisiens découvraient le théâtre « occidental » à travers l'ornière moyen-orientale et arabe et assumaient leur autonomie par rapport aux

¹⁸⁸ Cité dans un article du quotidien, *La presse, Tunisie : l'histoire du théâtre au pays, les premiers balbutiements*, par Tahar Melligi, Tunis, 4 mars 2011, p. 11.

pratiques coloniales. Cette distance entre les colonisés et les colonisateurs est bien exprimée par les conditions d'appropriation de cet art posant la question de l'altérité en termes de volonté d'éloignement et de distance. Il est vrai que le colonisateur, qui avait ses propres théâtres, ne daignait nullement accueillir des colonisés, eux-mêmes peu enclins à côtoyer les colons vivant souvent avec des constructions imaginaires et faussées de l'image de l'Autre.

Les élites tunisiennes se mettaient ainsi sérieusement à s'intéresser à l'activité théâtrale. Les médias, également, y consacraient de nombreux articles et multipliaient les appels et les encouragements pour une réelle prise en charge de cet art. Le 10 novembre 1910, le journal *Ettaqadoum* publia un émouvant appel pour la mise en forme d'un théâtre tunisien autonome. C'est alors que deux troupes composées des meilleurs acteurs tunisiens firent leur apparition : El Adab et Ech Chahama, qui se distinguent notamment par leur sérieux et leur organisation exceptionnelle. El Adab produisit sa première pièce, *Salah Eddine Al Ayyoubi*, le 7 avril 1911. Quant à la troupe Ech Chahama, elle joua sa première représentation en juillet 1912.

La troupe El Adab (1910-1921) dont tous les membres faisaient partie du cercle tunisien¹⁸⁹, allait réaliser une dizaine de pièces abordant essentiellement des sujets liés à l'Histoire de héros arabes ou de thèmes sociaux, parmi lesquelles : *Farran el Boundouquiya (le Boulanger de Venise)*, *Salah Eddine*, *En Nadim*, *Hass...* On jouait également le répertoire de Salama Hijazi. Le 7 avril 1911, El Adab joua sa première pièce, *Salah eddine (Saladin)* de Nadjib el Haddad et organisa en 1913 une tournée en Algérie où elle présenta *Othello* et *Salah Eddine*. Quant à Ech Chahama, qui vécut un peu plus d'une dizaine d'années (1910-1922), elle avait pour directeur artistique Mohamed Bourguiba, un grand acteur doublé d'un immense organisateur. La présence dans la troupe de l'Égyptien Jabran Na'oum permettait à Ech Chahama, grâce à son expérience acquise dans les troupes égyptiennes, de maîtriser certains éléments techniques et de mieux construire les textes dramatiques. Le groupe joua plusieurs pièces, touchant à la fois au genre comique et au drame : *le Cid*, *Tharatou el Arab*, *Othello*, *Hamlet*, *Roméo et Juliette*, *Hilm el moulouk (Cinna)*, *Hernani*, *les Misérables*, *Majnoun Leila...* La troupe

¹⁸⁹ Mouvement réformiste, nourri de la culture française et des formes culturelles autochtones, fondé en 1908, appelant à la généralisation de l'enseignement aux Tunisiens, à l'égalité devant l'impôt et à la mise en œuvre d'une représentation des Tunisiens dans les différentes structures institutionnelles.

interrompit ses activités durant quelques années, à cause de profonds désaccords entre ses membres et de problèmes financiers, avant de se reconstituer en 1920. La reprise d'Ech Chahama, dont faisait partie une actrice juive, Hassiba Messika (qui joua des rôles centraux dans de nombreuses productions : Desdémone dans *Othello* et Julie dans *Salah Eddine* en 1920) préfigurait la mise en œuvre d'un discours politique patriotique. Un nouveau conflit d'ordre politique éclata dans cette troupe, en laquelle certains voyaient un outil de combat nationaliste. D'autres membres, dont Habiba Messika, refusèrent cette orientation politique et allèrent créer leur propre groupe, el Hillal. De nombreux actes perpétrés par la colonisation contre les populations autochtones, comme « l'immatriculation du cimetière », la loi sur la naturalisation, et d'autres discriminations, vont vite radicaliser le mouvement culturel et l'inscrire dans une perspective nationaliste. En 1914, Salama Hijazi resta plus d'un mois à Tunis et joua 13 pièces, qui séduisirent le public tunisien fasciné par la beauté de sa voix et le jeu de certains comédiens. Cette formation joua quelques pièces (*la Conquête de Jérusalem, les Croisades, la Tour de Nesle* et *Madame sans gêne*). Quelque temps plus tard, l'auteur égyptien intégra El Adab, dont il assura la direction artistique avant de prendre la responsabilité de la nouvelle troupe, résultat d'une fusion, exigée par la municipalité, entre les deux principales troupes de la capitale : El Adab et Ech Chahama. Le nouveau fleuron de l'art dramatique avait désormais un nouveau nom : Ettemthil el Arabi. Cette association, qui domina la scène durant de longues années (de 1922 à 1936), était soutenue matériellement et financièrement par les autorités. Les auteurs mettaient surtout en scène des récits de califes ou de personnages historiques ou légendaires, sans aucune maîtrise technique. Souvent, on avait affaire à de longs monologues et à une extraordinaire dispersion des faits, qui annihilèrent la dimension dramatique du texte. Cette troupe marqua durablement l'évolution du théâtre en Tunisie. A la même époque, celle des années 1930, de nombreuses troupes faisaient leur apparition et ne pouvaient rester longtemps, à cause des nombreux problèmes rencontrés. Mais il faut remarquer que cette période fut extrêmement riche et permit la production de nombreuses pièces. On peut citer le cas du théâtre Benkamla (1923), qui recrutait des acteurs et les payait en fonction du nombre de représentations réalisées, d'El kawkeb ettemthili et Al Ittihad el masrahi qui animèrent sérieusement le pays, permettant la mise en œuvre d'un théâtre social et la séduction du

grand public. Les années 1930-40 représentent ainsi une période faste du mouvement culturel et politique tunisien, qui vit la prolifération de groupes et de clubs artistiques et littéraires, souvent contaminés par le jeu politique nationaliste. Il est vrai que durant cette période, des jeunes gens instruits étaient plus ou moins séduits par le discours libéral et culturel du nouveau parti, le parti Destour fondé en 1919 par une frange de l'élite intellectuelle tunisoise. Durant une longue période, les troupes locales reproduisirent le répertoire des groupes égyptiens, d'autant plus que de nombreuses formations se déplacèrent à Tunis et présentèrent leurs productions. Najib Rihani, Fatima Rochdi, Aziz Id et Youssef Wahbi imposèrent leur cachet sur la production tunisienne de la période d'avant l'indépendance en 1956. Mélodrames, drames historiques et pièces comiques étaient les éléments-clés de la représentation théâtrale en Tunisie. Shakespeare alimentait les troupes et leur fournissait une grande partie des textes : *Othello*, *Macbeth*, *Roméo et Juliette*, *Jules César*, *la Mégère apprivoisée*, *le Marchand de Venise*. Notons également l'influence du théâtre de Corneille et de Molière sur la scène tunisienne de cette époque (*l'Avare* fut ainsi adaptée à plusieurs reprises).

les femmes au théâtre

Les Tunisiens éprouvèrent, comme dans les autres pays arabes, de sérieuses difficultés à faire jouer des femmes. Les premières actrices firent leur apparition avec Qardahi et Rihani, qui invitèrent souvent leurs compagnes à jouer leurs pièces, et Bennane, qui fit régulièrement appel à sa fille. Les premières comédiennes tunisiennes étaient de confession juive ou chrétienne et venaient de Syrie : il était en effet exclu pour une autochtone de monter sur scène. Quelques actrices venant de pays voisins jouèrent dans les pièces de la formation El Adab : Baya, Zoubeida el Djazairia et Aicha Essaghira. Ce ne fut qu'à partir de 1912 que les Tunisiennes de souche commencèrent à faire leur apparition : Aicha S'ghira, Zoubeida Dziria, Bahiya, Soraya El Kébira, Rachida Lotfi et Habiba Messika sont parmi les plus connues. Cette dernière entama sa carrière en 1912 à l'âge de 15 ans, joua des rôles féminins et masculins et fut brûlée vive par son amant en 1930¹⁹⁰. Si Habiba Messika quitta tragiquement la scène et le monde, d'autres femmes

¹⁹⁰ Habiba Messika (1903-1930) se maria jeune avec un cousin qu'elle quittera vite pour retrouver d'autres amants, très riches, comme le prince Fouad d'Égypte ou Elliahou Mimouni qui lui offrit un palais. Mais n'admettant pas le fait qu'elle épouse un ami d'enfance, il décide de l'asperger d'essence et de la brûler vive le 20 février 1930. Ainsi, finit la vie de cette grande comédienne, objet de livres (Jeanne Faivre

relevèrent le défi de créer leur propre troupe. La première directrice de troupe, Wassila Sabri, joua quelques pièces avant d'abandonner le théâtre comme d'ailleurs Fatima Khtimi.

Institutionnalisation du théâtre tunisien – les années 1940-1950

Durant les années 1930-1940, les troupes, évitant la censure, se mirent essentiellement à traiter de sujets sociaux, dénonçant l'obscurantisme, le divorce ou le maraboutisme. Certes, des thèmes historiques mettant en scène des personnages connus (Salah Eddine el Ayyoubi ou Antara) puisés dans le passé « glorieux » des Arabes étaient parfois traités par quelques auteurs, qui durent souvent recourir au genre comique, avec chants et musique agrémentant les pièces. Ce théâtre de divertissement domina la scène jusqu'à l'indépendance en 1956.

À cette époque, les Tunisiens commencèrent à s'intéresser à la formation, à l'acquisition des nouvelles techniques théâtrales et aux problèmes de diffusion. C'est pour cette raison que fut créé, en 1945, un Comité de défense du théâtre tunisien composé de sept membres, qui, pour certains d'entre eux, allaient dominer le paysage culturel : Arbi Kabadi, Othmane Kaak, H. Z'mirli, Hédi Laabidi, M.S. M'hidi, Mustapha Khraief et Sadok El Ouefi. Le comité avait pour objectifs essentiels la traduction des pièces, l'adaptation des romans sur la Tunisie, la diffusion des pièces, l'exploitation des théâtres romains, l'organisation de tables rondes et de conférences et la mise en œuvre de structures de formation. Hassen Z'mirli ouvrit, le 1^{er} février 1951, une école d'art dramatique sous le patronage du Comité de défense du théâtre tunisien et sous le contrôle de la direction de l'instruction publique, qui était partie prenante dans le soutien au comité.

Mais l'événement le plus important de cette période fut incontestablement la création, en juillet 1953, de la Troupe municipale de Tunis. Les autorités coloniales commençaient à comprendre qu'il fallait une certaine ouverture permettant la création d'une troupe permanente qui devait produire des pièces pour le public autochtone. Financée par la

d'Arcier, *Habiba Messika. La brûlure du péché*, éd. Belfond, Paris, 1998) et d'un film réalisé en 1995 par Salma Baccar, *La danse du feu*.

municipalité de Tunis, la troupe se composait de comédiens et de techniciens permanents qui pouvaient ainsi produire des pièces avec des moyens suffisants. La Direction de l'instruction publique octroyait des aides financières à la troupe et rétribuait les membres du personnel, mais n'hésitait pas de mettre en garde contre la production de pièces considérées comme subversives.. Un certain Hamadi el Jaziri, diplômé du conservatoire d'art dramatique de Paris, dirigeait l'institution, tandis que l'Égyptien Zaki Touleimat assurait la direction artistique. De nombreuses représentations furent données par cette troupe, qui allait permettre la réorganisation et la centralisation de l'activité théâtrale. La municipalité exigea la présentation des pièces en arabe dialectal pour atteindre le large public, en grande majorité illettré. Les pièces comiques côtoyaient des textes dramatiques d'auteurs européens comme Anouilh, Roblès, Sartre ou Molière.

Certes, le théâtre municipal de Tunis était considéré comme le lieu privilégié de la production théâtrale, mais dans le reste de la Tunisie comme à Tunis, il y avait également de nombreuses troupes d'amateurs qui se constituaient dans les grandes villes, comme Sousse, Bizerte ou Sfax et qui animaient la vie culturelle de ces régions. À Tunis, trois grandes formations monopolisaient la scène : il s'agissait d'El Masrah el Djoumhourî, Masrah el Hourrya et Masrah el Madina. La troupe municipale traçait la voie au théâtre en Tunisie après l'indépendance.

Le théâtre tunisien après l'indépendance – de 1956 à la fin des années 1960

L'indépendance acquise en 1956, il fallait mettre sur pied de véritables structures susceptibles de prendre en charge l'essor d'un art qui attirait de plus en plus d'amateurs. Jusqu'au début des années 1960, les troupes continuaient à fonctionner de la même manière qu'avant. En 1959, le Centre d'art dramatique, créé en 1951 et dont l'une des fonctions était la formation, fut nationalisé et rattaché au conservatoire de musique, de théâtre et de danse (fermée en 1979, cette institution allait se transformer en un institut supérieur des Arts Dramatiques en 1980). Ce n'est qu'à partir de 1961 que les choses commencèrent véritablement à changer, grâce à la création du secrétariat d'État à la culture (qui n'était qu'une direction dépendant du ministère de l'Éducation nationale) le 7 octobre 1961 (décret n° 61-346 du 7/10/1961) et au discours historique du président Habib Bourguiba consacré au théâtre, prononcé le 7 novembre 1962. La position de ce

chef d'État tunisien cultivé, dont le frère Mohamed était l'un des promoteurs de l'activité théâtrale, avait stimulé la création théâtrale. Mais ce discours n'empêchait nullement la censure et la sévérité du contrôle sur les activités théâtrales. Le ministère de l'Intérieur et le parti socialiste destourien (Parti socialiste constitutionnel) veillaient au grain. Il était hors de question de critiquer le pouvoir ou d'esquisser une quelconque allusion à la situation politique.

Dans la foulée de ce discours, les troupes du théâtre amateur se multiplient, une fédération du théâtre amateur naît, suivie par la création du festival de Korba en 1963, qui accueille chaque année les amateurs. L'université s'ouvre sérieusement à cette activité, organisant des manifestations régulières consacrées à l'art dramatique. Le CDU (Centre d'art dramatique universitaire), une structure primordiale fondée en 1967, constitue un lieu de prédilection pour faire connaître de talentueux hommes de théâtre comme Mohamed Driss et Raouf Besti. Ces années bouillonnantes virent le développement du théâtre scolaire et de nombreuses troupes d'amateurs, la parution de revues spécialisées, comme *el Masrah*, créée en 1959, consacrant de longues et sérieuses études à la représentation théâtrale. Même la presse ordinaire couvrait régulièrement les activités et participait ainsi à la promotion des spectacles. Mais si l'État encourage les activités culturelles et finance des manifestations de prestige, il ne cesse d'user de son autorité pour freiner toute expression considérée comme incontrôlable. Pour ce faire, il met en place la Commission nationale d'orientation théâtrale (CNOT)¹⁹¹, qui allait empêcher l'évolution normale et libre de l'expression dramatique, restreignant considérablement le travail des animateurs du théâtre souvent condamnés à une mutilante autocensure. Cette structure, sous couvert d'évaluation et d'appréciation artistique et esthétique, était un espace de censure et de police contrôlant continuellement les pièces dont certaines ont été arrêtées par les censeurs en pleine représentation. Les textes envoyés à la commission et validés par celle-ci ne devaient pas subir de transformation durant les représentations. Faute de quoi, elles seraient bloquées et leurs animateurs sévèrement sanctionnés.

¹⁹¹ Structure créée par la loi N°62 du 5 juillet 1966 et composée essentiellement de représentants des ministères de l'intérieur et de la culture et des membres désignés.

Le théâtre d'amateurs allait occuper le devant de la scène et animer la vie culturelle tunisienne qui trouvait ainsi dans ce mouvement une véritable bouffée d'air frais. Le TMT (Théâtre municipal de Tunis) ne changea pas profondément lors des premières années de l'indépendance. De 1960 à 1963, il fut dirigé par Hassen Z'mirli qui n'apporta rien de nouveau, en présentant des pièces d'auteurs français jouées en arabe littéraire, ce qui n'attirait pas du tout le grand public.

Le Théâtre municipal de Tunis ou TMT, supervisé par le conseil municipal, allait être dirigé par un grand acteur de la scène tunisienne, Aly Ben Ayed, de 1963 jusqu'à sa mort survenue en 1972. Cet homme, qu'on surnommait le « Gérard Philippe » tunisien, hérita d'une très sérieuse formation entreprise dans des centres de formation à Tunis, au Caire et à Paris. Apprécié par de nombreux hommes de théâtre arabes, et considéré comme l'un des plus grands acteurs de cette région, Ben Ayed, qui subit l'influence de Vilar et du Théâtre populaire, était très exigeant et cherchait en quelque sorte l'impossible perfection. Il avait un penchant pour les pièces à grand déploiement, qui nécessitaient un dispositif scénique lourd. Il voulait faire connaître le répertoire classique et l'ancrer dans la société tunisoise. Mais cela ne veut nullement dire qu'il n'avait pas encouragé le théâtre national ; il avait d'ailleurs programmé de nombreuses pièces d'auteurs tunisiens. Grand organisateur, cet acteur de théâtre et de cinéma¹⁹², metteur en scène et directeur apportait à cette structure une sorte de rajeunissement et un caractère particulier. Il interpréta merveilleusement ses rôles dans les pièces qu'il avait jouées, notamment *Caligula* de Camus qui enfiévrâ le public de l'époque, *Mourad III* de Habib Boularès et *Mesure pour mesure* de Bertolt Brecht. C'était un génial touche à tout. Malgré les nombreux obstacles restreignant la liberté d'expression, le théâtre réussit la gageure de donner à voir un discours pluriel et à susciter un débat relativement ouvert.

L'expérience de la décentralisation

De jeunes intellectuels tunisiens, très marqués par l'expérience brechtienne, Jean Vilar et Roger Planchon, publièrent le 30 août 1966 dans le quotidien *La Presse* ce qu'on avait

¹⁹² Ali Ben Ayed (1930-1972) était un grand acteur et metteur en scène tunisien, ancien directeur du théâtre municipal de Tunis qui connut ses années de gloires sous sa responsabilité. Met en scène et/ou Joue les premiers rôles dans plus d'une vingtaine de pièces (*Caligula*, *Hamlet*, *L'école des femmes*, *Othello*, *L'Avare*, *Mourad III*, *Yerma*, *Le Maréchal*, etc. Il est distribué dans des films notamment *Angélique et le sultan* (1968) de Bernard Borderie et *Enfants de salauds* (1968) de André de Toth

pris l'habitude d'appeler « Le manifeste des onze ». L'empreinte de Tewfik Jébali était évidente. Ce texte faisait un sévère état des lieux, s'attaquait au Théâtre municipal de Tunis auquel il reprochait son conservatisme et son conformisme et proposait la mise en œuvre d'un théâtre populaire ouvert à des pratiques théâtrales moins classiques, comme celle de Brecht par exemple et à l'écoute de la société. En réaction aux propositions émanant de ce manifeste, le gouvernement décida l'année suivante, à l'instar de l'expérience française, d'appliquer une politique de décentralisation. Ce fut ainsi que furent créées ce qu'on appela les « troupes permanentes ». La revue *Itinéraires* du TNT tente de donner une lecture de la décentralisation théâtrale :

La volonté politique qui s'est concrétisée par une prise en charge de la promotion de la culture fait partie, elle aussi, des éléments fondateurs du théâtre tunisien. La création d'un ministère des Affaires culturelles et le discours-programme prononcé le 7 novembre 1962 par le président de la République sont les pierres angulaires de cette action. [...]

Les éléments mentionnés réunis ont conduit à la naissance du théâtre régional. Il y a eu, bien entendu, la troupe de Sfax, mais il y a eu surtout la troupe-symbole, celle du Kef, créée en 1967. L'aventure de la décentralisation a donc commencé avec des rêves aux dimensions incommensurables : c'était le départ d'un art « révolutionnaire » à la conquête d'une Tunisie profonde, c'était l'utopie du grand large pour échapper aux limites imposées par Tunis et par ses structures locales¹⁹³.

Des troupes régionales furent ainsi créées dans plusieurs villes du pays : Kef, Zeghouan, Sousse, Gafsa, Kairouan, Mehdia, Nabeul, Gabès, Jendouba et Sfax. Mais l'objectif d'animation régionale n'ayant pas réellement abouti, ces troupes voulaient souvent concurrencer celles de Tunis, ce qui fragilisait le projet d'ancrer le théâtre dans des régions de l'intérieur et d'être à l'écoute de la Tunisie profonde. Cette difficulté de promouvoir un nouveau théâtre, qui mettrait en forme une nouvelle esthétique exprimant les réalités et les besoins d'un public à découvrir et à révéler rendait les choses difficiles et poussait les pouvoirs publics et les animateurs du mouvement théâtral à s'installer à l'intérieur du pays dans le cadre de la décentralisation.

La troupe régionale du Kef, qui recruta ses comédiens dans la fameuse troupe d'amateurs de cette ville, s'appelait Essanabil (Les épis) et fit appel à certains acteurs de Tunis. Elle réalisa 28 pièces, donna plus de 1200 représentations, et toucha un très large public.

¹⁹³ *Itinéraires*, Op.Cit, P.14. Publications du TNT, Tunis.

Moncef Souissi, qui dirigea cette structure durant une assez longue période, mit en scène la plus grande partie des pièces : *Rashomon* (1968), une adaptation du film du cinéaste japonais Akira Kurosawa, *Azenj (les Nègres)* d'Azzedine Madani, *Aâtchen ya sabaya* (1975), *El-Rani Bouderbala* (d'après *Georges Dandin* de Molière). À Gafsa, on tentait également une expérience intéressante en recourant au théâtre populaire et en traitant de sujets tirés de contes ou de situations historiques : *J'ha wa Echarq el Hair (J'ha et l'étonnement de l'Orient)*, *Sirat Mohammed Ali el Hammi*, *Jazia el Hilalia...* L'apport de Fadhel Jaibi, Fadhel Jaziri et Tewfik Abelhadi, qui allaient, avec le Nouveau Théâtre, dominer par la suite la scène théâtrale, était primordial, d'autant plus que la plupart des mises en scène étaient le fait de ces talentueux artistes. En 1974, un jeune comédien de la TMT et de Kef, Lamine Nahdi, allait constituer une équipe essentiellement composée d'amateurs, qui officiaient dans le cadre du club de théâtre de la maison de la culture Ibn Rachiq, située en plein centre-ville de la capitale. Soutenue matériellement (décors et transport) par le ministère des Affaires culturelles, cette troupe, qui traitait de problèmes sociaux comme le logement, le chômage, le divorce..., connut de sérieuses tracasseries administratives et policières ; mais le public venait très nombreux assister à ses représentations. Plusieurs de ses pièces furent censurées, et son animateur fut arrêté à plusieurs reprises. Le rire libérait l'imaginaire et permettait aux spectateurs de se délivrer d'un certain poids et également de retrouver leur quotidien sur scène. Les pièces reposaient souvent sur un montage de sketches et de gags qui faisait penser aux formes populaires. Les titres des pièces pouvaient donner une certaine idée du fonctionnement thématique et esthétique de ce théâtre : *el Qafizoun (les Habiles)*, *Fi Bilad El haw haw (Au pays de Haw haw)*, *Awlad Bab Allah (les Enfants de Bab Allah)*, *Al Karrita (la Charrette)*, *Fer fer (Sauve qui peut)*, *Kada wa Kada (Kada et Kada)*, *Ahl el hawa (les Gens de la passion)*... Mais il ne faut pas ignorer ce type de représentation populaire créé par Bachir Rahal : Hadj klouf, un personnage populaire, qui séduisait énormément le public. Son histoire était devenue une légende et un mythe.

Mieux introduire ce passage sur la censure. Coq à l'âne. La Commission nationale d'orientation théâtrale arrêta *Fi bilad el haw haw* après cinq représentations, considérant que les comédiens mettent en scène la situation politique du pays. *Kada Wa Kada, ahl el hawa* et *El Forja* subirent également le terrible sort de la censure. À leur retour de

Caracas en août 1981, après avoir présenté la pièce *el Forja*, Lamine Nahdi et Mongi Ouni furent arrêtés pour « outrage à chef de l'État, diffamation et incitation au désordre ». Lamine Nahdi excellait dans la caricature des personnages et osait mettre en scène, en usant du rire et de sa verve satirique, des problèmes politiques et sociaux, croquant des personnages souvent assimilés aux dirigeants de l'époque. Malgré ces déboires, le théâtre de Nahdi séduisait le large public : *el Forja* connut une considérable affluence, puisque la pièce réussit à attirer plus de 250 000 spectateurs. Lamine Nahdi qui a produit plus de dix « monologues » (one man show) attire un public extrêmement nombreux venu goûter aux délices de l'univers dramatique présenté par cet auteur qui tente de faire cohabiter les univers rural et urbain et d'employer le dialectal rural et le langage citadin. Cette troupe est peut-être l'expression de ce bouillonnement particulier qui va caractériser les troupes privées naissantes.

Années 70 : le développement des troupes privées

Les années 1970 connurent un extraordinaire bouillonnement culturel en Tunisie. Des troupes privées virent pour la première fois le jour ; elles étaient surtout constituées d'éléments déçus par la troupe municipale de Tunis.

L'une des troupes les plus emblématiques de l'aventure théâtrale en Tunisie allait voir le jour. Il s'agit du groupe dénommé Le Nouveau Théâtre, constitué de cinq membres (quatre hommes et une femme), qui étaient déjà fortement connus sur la scène tunisienne. Mohamed Driss, ancien directeur du Théâtre national tunisien (TNT), officiait dans le cadre du théâtre universitaire et avait déjà réalisé des pièces telles que *Hina Tachriq echems* (*C'est ici que brille le soleil*, 1968), *Arrich wal ourouq* (*Plumes et racines*, 1969), et *Kacem Azem* (1973). Fadel Jaibi venait de la troupe de Gafsa et avait mis en scène plusieurs spectacles (*la Geste de Mohammed Ali*, 1973), *el Borni et el Atra* (1973) et participa avec la troupe du Maghreb Arabe à la confection de *la Charrette* (1975). Fadel Jaziri faisait également partie de la troupe du Sud et avait mis notamment en scène *el Jazia el Hilalia* (1974). Driss et Jaibi, qui firent des études en France, découvrant certaines expériences, comme celle d'Ariane Mnouchkine du Théâtre du soleil, créèrent Le théâtre de l'époque en 1971. L'empreinte d'Ariane Mnouchkine (création collective,

improvisation, commedia dell'arte, techniques du conte...) est évidente dans les travaux ultérieurs de Driss et de Jaibi.

Le Nouveau Théâtre, qui fut la première troupe réellement privée, mais qui, paradoxalement, se définissait comme une association à but non lucratif, voulait transformer l'appareil théâtral et mettre en œuvre de nouveaux réseaux de production et de diffusion. Ses pièces (*Pluie d'automne*, 1980 ; *Lem*, 1982 ; *A'rab*, 1986) tentaient de remettre en question le discours théâtral dominant et de questionner l'entreprise théâtrale, tout en proposant une autre manière de faire qui favorisait un discours théâtral marqué par le refus d'un certain nombre de paramètres traditionnels et la mise en œuvre de nouveaux moyens de production et de diffusion. Les animateurs du Nouveau Théâtre, marqués par l'expérience brechtienne et d'autres réalités artistiques et esthétiques (Mnouchkine et Brook), voulaient placer l'activité théâtrale au centre du débat culturel et s'inscrire dans une nouvelle démarche tout à fait différente de la logique du TMT et des troupes d'amateurs, considérée comme non opératoire et archaïque. S'attaquant frontalement aux failles du système politique et social, leurs pièces dérangeaient les tenants du pouvoir. Il s'agissait donc d'un théâtre du refus qui recourait à l'expression corporelle et à l'image comme éléments du discours théâtral. Le rassemblement de comédiens et de metteurs en scène connus pour leur quête d'un nouveau style et d'une nouvelle forme permettait la découverte d'une autre manière de faire indépendante des pouvoirs publics et la remise en question d'une gestion irrationnelle des structures de l'État. Les années 1970 favorisaient le style de la « création collective », adoptée par ce groupe qui s'était constitué en 1975. La première pièce de la troupe, *Ars (la Noce)*, d'après *la Noce des petits bourgeois* de Bertolt Brecht, donnait le ton et inaugurait un processus d'écriture particulier, qui tentait de se singulariser par l'usage de l'image, du corps et de certaines formes populaires. Ainsi, la première expérience sérieuse qui interrogeait profondément l'acte théâtral voyait le jour. D'autres pièces allaient être également produites par cette dynamique équipe, qui mobilisait toute l'élite intellectuelle tunisienne de l'époque et ne laissait personne insensible : *El Warta (l'Héritage)*, 1976), *Attahqiq (l'Instruction)*, 1977), *Ghessalet Ennouadher (Pluies d'automne)*, 1980), *Lem* (1981), *Arab* (1987), et *l'Orchestre* (1989).

À partir de (donner année), les membres de l'équipe se dispersèrent et tentèrent, de manière individuelle, certaines expériences. Mohamed Driss fut nommé, en 1989, directeur du théâtre National tunisien et mit en scène un certain nombre de pièces dans la salle de cinéma le Paris, transformée en lieu de représentations du TNT : *Ismail Pacha* (1986), *le Délire du serpent* (1987), *Vive Shakespeare* (1988), *le Compagnon des cœurs* (1989)... Fadhel Jaibi et Fadhel Jaziri continuèrent pendant un certain temps à mettre en scène des pièces pour le compte du Nouveau théâtre, avec la collaboration du TNT dirigé par Driss. Fadhel Jaibi avec l'étroite collaboration de sa compagne, la talentueuse comédienne, Jalila Baccar¹⁹⁴, créa sa pièce *Familia* puis monta d'autres textes qui séduisirent essentiellement un public d'initiés. *Comédia* (1991) et *Familia* (1993), *les Amoureux du café désert* (1996), *Jounoun* (2001) ; *Araberlin* (2002) ; *Corps-otage* (2006) ; *Yahia Yaich* étaient surtout des tentatives destinées à mettre en œuvre les dimensions esthétiques du corps et de l'image. Recourant à de grands moyens, ses spectacles ne peuvent être joués partout, notamment dans des lieux exigus. Il s'en explique ainsi :

Être moderne pour nous, c'est savoir dire qu'on est citoyens du monde, faire un art qui ne soit pas confiné dans les couleurs et les saveurs du Sud. Il est suspect de se confiner dans ce que d'aucuns appellent notre différence. Moi, je revendique autant ma différence que mon universalité. Mon théâtre est une pierre à l'édifice du théâtre universel¹⁹⁵...

Jaibi est sans doute celui qui a donné au théâtre tunisien une certaine maturité et une densité au niveau du discours et de l'interprétation. Sa troupe comme d'ailleurs les autres groupes ayant le statut de SARL (société à responsabilité limitée) sont subventionnées par l'Etat. Certes, Fadel Jaibi éprouve des difficultés de financement, en raison de sa liberté de ton.

¹⁹⁴ Née en 1952, ancienne élève de l'ENS avant d'opter définitivement pour le théâtre, rejoignant la troupe régionale de Gafsa, puis Nouveau théâtre. Elle interprète les personnages principaux de textes coécrits ou écrits par elle : *Familia* (1995), *Les amoureux du café désert* (1996); *Soirée particulière* (1997) ; *A la recherche de Aida* (1998, auteur) ; *Jounoun* (auteur et comédienne, 2001) ; *Araberlin* (2002, auteur) ; *Corps-otage* (2006, auteur et comédienne) ; *Yahia Yaich* (scénariste, dramaturge et comédienne. Elle joue dans de nombreux films, *Arab* (1988) de Fadel Jaziri et Fadel Jaibi ; *Chichkhan (Poussière de diamant, 1990)* de Fadel Jaibi et de Mahmoud Benmahmoud ; *La nuit sacrée* (1992) de Nicolas Klotz ; *Civilisées* (1998) de Randa Chahal Sabbag ; *Jounoun* de Fadel Jaibi.

¹⁹⁵ Cité par Hafedh Jedidi, *Espace et claviers de l'expression théâtrale tunisienne*, texte imprimé, non daté

En 1994, on comptait plus d'une cinquantaine d'associations de ce type. Le théâtre triangulaire de Habib Chebil fit une intéressante expérience, qui intégrait le procédé de la fête et du théâtre à domicile comme éléments fondamentaux, notamment avec la pièce *Carnaval* (1985). Le théâtre organique partait en quête d'une expression associant activité corporelle et paroles : *Conte-moi, raconte-moi* (1986), *Méphisto* (1989). La troupe Phou cherchait à illustrer les mouvements du corps, à exprimer les lieux cachés de la représentation à travers gestes et actes corporels et à mettre en scène les élans poétiques et plastiques du mouvement, par l'intermédiaire, notamment, des pièces *l'Espoir* (1986) et *Paysages sous influence* (1989). Bissat tentait de découvrir, à travers diverses performances, les lieux de l'affirmation physique qui fait quelque peu penser à Artaud. Le théâtre de la terre s'intéressait surtout au terroir et au monde rural, avec *Terre de miel* (1989). Cithart marquait une sorte de rencontre avec le théâtre du quotidien et une quête d'un langage intimiste : *Mon destin m'échappe* (1988). La troupe, Téâtre de Tewfik Jebali apportait un nouveau souffle au théâtre en Tunisie (*Paroles en jeu*, 1980 ; *Malédiction, Klem Ellil ou Paroles de nuit, Femtella*, 1992, *Loussous Bagdad*). *Mémoire d'un dinosaure* (1987) d'après *Dialogues d'exilés* de Bertolt Brecht, marquait une étape importante dans la redéfinition de l'espace et la mise en œuvre de nouveaux éléments langagiers, plaçant la langue populaire au cœur du débat. L'expérience de Jebali est intéressante dans la mesure où elle associe des éléments tirés du terroir à des expériences puisées dans les grandes tendances esthétiques actuelles. *Malédiction*, où n'intervient pas la parole, est l'expression d'une non-vie, donnant la primauté au jeu et au corps fonctionnant comme une mécanique particulière. À côté de Jebali, une ancienne de la décentralisation qui a décidé de faire cavalier seul, Raja Ben Ammar va tenter, elle aussi, faire appel aux performances athlétiques de l'acteur tout en intégrant des gestes chorégraphiques, avec l'apport de danseurs de métier.

Cette expérience des troupes privées, malgré les innombrables problèmes matériels et financiers, permit au théâtre de faire un saut qualitatif et de découvrir d'autres espaces. Des comédiens créèrent leur propre lieu de diffusion comme Téâtre ou El Hamra (L'Alhambra). D'ailleurs, vers la fin des années 1980, on fit appel à certains animateurs du théâtre privé pour prendre la tête des institutions publiques, comme le théâtre national tunisien, par exemple.

On ne peut omettre, en parlant du théâtre en Tunisie, d'évoquer certaines expériences et recherches entreprises par les hommes de théâtre. Déjà, sur le plan thématique, de nouveaux sujets (sexualité, problèmes intérieurs, homosexualité...) furent intégrés ces deux dernières décennies dans la représentation, et de nouveaux personnages firent leur apparition : fous, indécis, personnages doubles... Cette dimension négative, proche du nihilisme, marque de très nombreux personnages et situations. L'absurde reprend quelque poids dans le théâtre. Des pièces de Beckett et Ionesco comme *En attendant Godot*, *Le roi se meurt* ou *La cantatrice chauve* sont adaptés et joués, attirant un nombreux public. On fait également appel à la cruauté. Ainsi, par exemple, *Mekki et Zakia* (*Mekki wa Zakia*, 1993) de Lamine Nahdi explore les lieux terribles de la pauvreté et de la déraison et tente une plongée dans les profondeurs de la culture populaire.

la quête d'une authenticité à remettre en forme avec Azzedine Madani, qui tente de plonger dans les racines de la culture arabe et de retravailler les éléments du patrimoine dans une perspective historique. On retrouve aussi dans ses pièces (*la Révolte du propriétaire de l'âne*, 1971 ; *Ezzenj* 1972 ; *le Voyage de Hallâj*, 1973, *les Poèmes Zanj*-1974 et *le Sultan Hasan al-Hafsi*, 1977) une volonté de reprendre les éléments culturels et d'utiliser les formules et les espaces stylistiques qu'offre la langue arabe. Ce désir de retrouver une identité arabe perdue se heurte à ses propres limites, dans la mesure où il est lui même piégé par le primat de l'appareil scénique et dramaturgique européen, qu'il est pourtant censé remettre en cause. Ses pièces n'étaient en fin de compte que de simples jeux stylistiques cherchant dans l'Histoire des personnages et des événements légitimant son projet. Même si l'auteur semble ne pas le reconnaître, l'influence de Brecht sur son théâtre est importante, surtout dans ses interventions et dans le recours à l'effet de distanciation. *Al Zenj* ou *Al Hallaj* nous permettent de revisiter l'Histoire tout en la réactualisant au moyen de procédés linguistiques et de digressions. *Al Hallaj* se voit divisé en trois entités autonomes, qui donnent à voir plusieurs facettes de ce personnage et installent le spectateur dans les espaces répressifs des gouvernants arabes.

Le théâtre en Tunisie semble ces dernières années, contrairement à ses deux voisins qui, nous le verrons, se complaisent dans une indescriptible médiocrité, faire de sérieux progrès. L'État aide les troupes privées et publiques et insiste énormément sur la formation. D'ailleurs, l'art dramatique est enseigné dans les établissements scolaires, et

l'Institut supérieur d'art dramatique (ISAD) est, peut-être de loin, l'école la mieux organisée dans le monde arabe. L'ISAD publie en outre une revue de bonne facture, *Études théâtrales*. Les journées théâtrales de Carthage (J.C.C.), inaugurées en 1983, restent, pour le moment, le plus grand rassemblement théâtral dans le monde arabe et en Afrique.

L'expérience tunisienne demeure intéressante, même si ces dernières années, elle semble connaître de sérieux problèmes d'adaptation. Certes, quelques rares expériences arrivent à s'imposer sur une scène théâtrale que commence à bouder le public. Cette désaffection du public est aussi visible en Algérie dont nous allons décrypter l'itinéraire.

2-L'aventure algérienne

Le théâtre fut tardivement adopté par les Algériens, qui ne pouvaient pas assimiler un art considéré comme représentatif de l'occupant français. Comme en Tunisie, ce furent surtout les intellectuels et les troupes du Machrek qui incitèrent les Algériens à pratiquer cette discipline nouvelle. Ainsi, les lettrés du Machrek apportèrent une caution et une légitimation nécessaires à la prise en charge de l'art scénique et des autres formes de représentation européennes. Comme en Tunisie, les tournées des troupes égyptiennes permirent à de jeunes Algérois de se familiariser avec ce nouvel art et de commencer à monter des sketches. Mais l'aventure du théâtre remonte bien avant la rencontre des jeunes Algériens avec les troupes du Machrek.

En 1830 naquit l'idée de la construction d'un théâtre à Alger, quelques mois à peine après le début de la colonisation, survenue le 5 juillet 1830. Par arrêté du 12 novembre 1830, le général comte Clauzel prit la décision de la construction d'un édifice théâtral à Alger, appelé par la suite, par les colons, La bonbonnière, d'une capacité de 600 à 800 places. La ville, qui allait inaugurer en 1853 l'Opéra d'Alger, comptait d'autres structures théâtrales construites au XIX^e siècle : le théâtre Mayeux, détruit par un incendie en 1845, le nouveau théâtre (1853), le théâtre Malakoff (1882) et le Kursaal (1902-1928). Il y avait également des « cafés chantants », où se produisaient des chanteurs et des troupes de théâtre, et des théâtres espagnols, réservés essentiellement à un public d'origine

espagnole et à des officiers de chasseurs d'Afrique¹⁹⁶. Les autres grandes villes d'Algérie possédaient également leurs théâtres : Constantine (1883), Oran (1907), Annaba (1890, théâtre reconstruit en 1954 après son bombardement par les Allemands durant la Seconde Guerre mondiale), Béjaïa (1936), Skikda (théâtre en bois bâti en 1854 avant d'être reconstruit en dur en 1932)...

Ces édifices, qui étaient construits essentiellement pour accueillir le public des colons, programmaient surtout des pièces tirées du théâtre de boulevard. Ainsi, l'Opéra d'Alger, inauguré en 1853, fit son ouverture avec une revue de M. Descous, un capitaine d'état-major, avec interprétation musicale d'un certain Baron Bron, chef de cabinet du préfet, faisant les louanges des chefs militaires et civils de l'époque, à travers une intrigue mettant en scène la piraterie en pleine mer et célébrant la colonisation. D'ailleurs, les différents tableaux (vue d'Alger, mouvements d'esclaves, marché, place du gouvernement, chefs militaires et triomphe) résument bien les intentions des organisateurs et la médiocre facture d'un opéra, dont la fonction première est programmer des pièces de boulevard de bas étage. Le théâtre accompagnait ainsi l'entreprise coloniale, cherchant à lui apporter caution et légitimation¹⁹⁷. À l'occasion de la visite à Alger d'Alexandre Dumas fils en 1864, l'opéra donna *la Dame aux camélias*. Le 10 mai 1865, on présenta *Rigoletto* en présence de Napoléon III. Certes, de temps à autre, Beaumarchais et Shakespeare font leur apparition à travers *le Mariage de Figaro*, *Richard III* ou *la Mégère apprivoisée*. Mais des auteurs comme Hugo, Corneille, Racine ou Molière ne figurent pas dans le programme de l'Opéra d'Alger. Cette préférence marquée pour le théâtre de boulevard s'explique sans doute par la condition économique des colons, globalement défavorisés. Louis Bertrand décrivait très bien cette réalité dans un de ses romans :

¹⁹⁶ Une grande majorité de colons, notamment provenant des couches populaires défavorisées était d'origine européenne (espagnole, italienne, portugaise, maltaise...).

¹⁹⁷ Les titres des pièces produites et programmées durant l'année 1959 par l'opéra témoignent d'ailleurs de l'aversion manifestée à l'égard des œuvres du répertoire tragique ou des drames du théâtre français et européen, et de sa préférence pour le vaudeville et le théâtre de boulevard : *le Mari de la dame des chœurs* de Boyard et Duvert, *une Femme qui se jette de la fenêtre* de Scribe et Lemoine, *la Corde sensible* de Clairville et Thiboust, *Ce que femme veut* de Duvert et Lausanne, *les Deux divorcés* de Cagnard, *un Monsieur et une dame* de Duvert, *Edgar et sa baronne* de Labiche, *Mathias l'invalidé* de Bayard et *Tambour battant* de Decourcelle.

L'année d'avant, chassés par la famine, ils avaient quitté leur village de San-Vicente, auprès d'Alicante, avec des bandes entières de paysans de leur province. Malgré les malédictions des aïeules, ils étaient venus chercher le pain blanc et la joie sur cette terre d'Afrique où la vieille haine de leur race appréhendait toujours les maléfices sacrilèges et les traîtrises du Maure. Ils s'y étaient établis comme chez eux ; ils y avaient retrouvé leur pays, ceux qui étaient nés sous les palmiers d'Elche, ou près des falaises de Carthagène, comme les laboureurs de la « Huerta » de Valence et ceux qui élevaient les orangers dans le grand jardin humide de Murcie¹⁹⁸.

Les colonisés restent étrangers à toute production européenne. D'ailleurs, la population autochtone était laissée dans l'ignorance la plus totale. Les structures théâtrales européennes programmaient exclusivement des vaudevilles et des mélodrames et excluèrent les Algériens qui allaient adopter le théâtre après la découverte des troupes égyptiennes.

Les origines du théâtre algérien du début du XX^e siècle aux années 1920

C'est vers la fin des années 1900 que les troupes égyptiennes commencèrent à organiser des tournées dans les pays du Maghreb, surtout à Tunis et à Alger. Des informations faisant uniquement état de l'arrivée de la première troupe cairote à Alger en 1921 semblent peu crédibles, si l'on consulte l'itinéraire des troupes et des animateurs du mouvement théâtral d'Égypte. Arlette Roth (*Le théâtre algérien*, Paris, Maspero, 1967) et Roselyne Baffet (*Tradition théâtrale et modernité en Algérie*, Paris, l'Harmattan, 1985) et tous les universitaires algériens et étrangers soutiennent que le théâtre est apparu en Algérie après la tournée de Georges Abyad en 1921, mais nos investigations dans les pays du Maghreb, notamment en Syrie et en Égypte, nous ont permis de trouver des documents confirmant le séjour de troupes égyptiennes en Algérie dès le début du XX^e siècle. Qardahi serait venu en Algérie en 1907 et aurait joué plusieurs pièces, dont *Charlemagne* et *Antara*. Les sources consultées établissent que l'accueil ne fut pas aussi chaleureux qu'à Tunis, mais les associations culturelles et religieuses d'Alger, de Médéa et de Blida ne ratèrent pas l'occasion d'apprécier les performances d'une troupe théâtrale arabe et d'apprendre les premiers rudiments d'un art encore nouveau en Algérie.

¹⁹⁸ Louis Bertrand, *le Sang des races*, ed.G.CRES et Cie, Paris, 1921, p.7-8

La lecture de pièces et les tournées des troupes françaises poussèrent certains lettrés de langue française à tenter l'aventure théâtrale dès les débuts du vingtième siècle, mais l'absence d'un public autochtone comprenant le français ne permit pas à cette expérience de durer. C'est ce que soutenait un certain Hadj Abou Merqem (un pseudonyme) dans la revue *La Nouvelle Critique* :

Au début de ce siècle, des étudiants algériens, influencés par la culture française, se rassemblèrent pour faire du théâtre au sens classique du terme. Ils voyaient dans le théâtre, en l'absence de toute autre possibilité d'action, un moyen pour tirer les masses d'une certaine léthargie. Sans public, sans encouragements, ils échouèrent dans leur tentative¹⁹⁹.

Les tentatives en langue française allaient connaître un cuisant échec. Une rencontre décisive entre l'Emir Khaled et le syro-libanais Georges Abiad allait permettre aux Algériens de découvrir l'art théâtral. Le petit-fils de l'Emir Abdelkader, l'Émir Khaled (1875-1936) rencontra l'Égyptien Georges Abyad à Paris en 1910 et lui demanda de lui adresser quelques textes dramatiques, ce que fit Abyad en lui expédiant trois pièces la même année : *Macbeth* de Shakespeare (adaptée en arabe), *Vertu et fidélité (al mouroua wal wafa)* de Khalil el Yaziji et *Chahid Beyrouth (le Martyr de Beyrouth)* de Hafedh Ibrahim. On joua *Macbeth*, *la Mort de Hussein* et *Jacob le juif*. Les premières pièces données vers la fin des années 1900 et le début de 1910 traitaient de sujets historiques mettant en scène des personnages légendaires.. Jouées durant les années d'avant-guerre en arabe littéraire, excluant ainsi le public populaire, ces pièces montées par des animateurs qui réduisaient la représentation à de simples récitations, faute de formation théâtrale, traitaient de sujets donnant à voir l'héroïsme guerrier et l'histoire de l'Islam. Comme ce fut le cas en Tunisie, la tournée de la troupe de Georges Abyad en 1921 constitua un moment important dans l'histoire de l'art dramatique en Algérie. La formation égyptienne parcourut plusieurs villes et présenta à Alger, sur la scène du Kursaal, deux pièces : *Tharat el Arab* (inspiré du *Dernier des abencérages* de Chateaubriand) et *Salah Eddine el Ayyoubi* (tiré du texte de Walter Scott, *le Talisman*). Le grand public n'était certes pas présent, mais certains jeunes qui avaient assisté aux représentations, séduits et fascinés par la performance des comédiens, allaient tenter à

¹⁹⁹ Hadj Abou Merqem, in *La nouvelle critique*, Op.Cit. P. 52

leur tour la singulière expérience du théâtre. Saadeddine Bencheneb raconte ainsi cette aventure :

Cette utopie (celle de faire du théâtre) devint vite une réalité et ce souhait fut exaucé par une troupe égyptienne qui avait inclus l'Algérie dans une de ses tournées à l'étranger. Les jeunes algériens furent au comble de la joie. Ils entourèrent les artistes, leur posèrent mille questions, leur soumièrent des projets et reçurent de vifs encouragements. Après le départ des égyptiens, ils tentèrent de jouer une pièce. Ils se donnèrent beaucoup de mal à répéter les rôles, à emprunter des costumes aux antiquaires d'Alger, à trouver des décors dans le magasin du théâtre municipal de la capitale, à lancer des invitations et à placer de rares billets²⁰⁰.

L'arrivée de Georges Abyad fut une véritable révélation et une invitation à pratiquer le théâtre. C'était le déclic qui annonçait le départ d'une passionnante aventure. Des jeunes d'Alger, qui avaient réussi à assister aux deux pièces données par la troupe égyptienne, cherchèrent à l'imiter en créant leur propre troupe. Ce n'est nullement un hasard si une troupe artistique de la ville de Médéa interpréta *Vertu et fidélité* et fit connaître Mahieddine Bachetarzi en 1921, juste après le passage d'Abyad, et les amoureux de l'art de Constantine montèrent une pièce la même année. Ainsi, nous sommes en mesure d'affirmer que le théâtre en Algérie est apparu bien avant 1922-1923, contrairement à ce que prétendent la plupart des chercheurs et des universitaires.

Les années 1920 – Djeha, ou la création d'un théâtre populaire

La tournée de Georges Abyad allaient permettre à de jeunes Algérois de tenter l'expérience du théâtre. Ainsi, un certain Ali Chérif Tahar, passionné par l'art scénique et séduit par le travail des troupes arabes du Machrek, fonda en 1921 une association dénommée El Mouhadiba (L'éducatrice), une société de lettres et de théâtre arabe, qui mit en scène trois pièces abordant des problèmes sociaux : *Ach chifa baad el ana (la Guérison après l'épreuve)*, *Khadi'at el Gharam (la Duperie des passions)* et *Badi*. Ces pièces, de facture mélodramatique, furent présentées à Alger entre 1921 et 1924. Mohamed Mansali, qui séjourna durant de longues années au Liban comme étudiant ramena de Beyrouth plusieurs textes, fréquenta quelques hommes de théâtre, et à son

²⁰⁰ Saadeddine Bencheneb, in *Mémoires* de Bachetarzi, Op.Cit P. 7

retour au pays, créa une troupe Ettemthil el arabi (Le théâtre arabe), qui produisit, en 1922, *Fi Sabil el watan (Pour la patrie)* et *Fath el andalous (la Conquête de l'Andalousie)*, deux pièces déjà jouées au Machrek. Des comédiens comme Aziz Lakhal, Mahieddine Bachetarzi et Brahim Dahmoune, qui allaient faire parler d'eux quelques années plus tard, faisaient déjà partie de cette association. Cependant, l'usage de l'arabe littéraire ne permit pas à ces auteurs de toucher le grand public et les condamna à se limiter à une galerie de lettrés arabophones. Tahar Ali Chérif abandonna la scène. D'autres, comme Mohamed Mansali, se convertirent au théâtre en langue dialectale. Le public populaire ne pouvait pas se reconnaître dans des personnages utilisant un arabe châtié et abordant des sujets historiques qui pouvaient intéresser l'élite lettrée, mais pas la grande foule souvent analphabète. L'échec de ces expériences en arabe littéraire incita alors des hommes comme Allalou, Dahmoune, Bachetarzi et Ksentini à monter des pièces en langue dialectale²⁰¹.

La question linguistique²⁰² est au cœur du débat sur l'expression théâtrale, surtout après l'apparition du théâtre en arabe « dialectal » qui avait l'avantage de toucher le large public. *Djeha* de Allalou, jouée en 1926, constitua une véritable bombe et orienta

²⁰¹ Nous sommes en présence d'une situation de bilinguisme avec diglossie. Quatre langues (arabe « littéraire », arabe « populaire », le français et le tamazight avec ses variantes) se partagent le marché linguistique. Nous empruntons au sociolinguiste Ahmed Boukous sa répartition des attributs aux langues en présence :

1- Tamazight n'est pas standardisé mais il est doué d'autonomie, d'histoire et de vitalité.

2- L'arabe « populaire » n'est pas non plus standardisé. Il n'est pas non plus autonome, car il entretient des rapports d'hétéronomie avec l'arabe littéraire : il y est cependant vital.

Ces deux idiomes sont les plus utilisés dans la vie sociale et constituent donc les outils les plus employés en situation de communication. Tout le monde, ou du moins la majeure partie de la population, s'exprime en tamazight (différentes variantes) et en arabe « populaire ». Même dans les œuvres artistiques, on utilise ces deux idiomes. Ces dernières années, romans, films et pièces de théâtre sont écrits en kabyle. Nous pouvons citer notamment le cas des films de Meddour (*la Montagne de Baya*), de Hadjadj (*Machaho*) et de Bouguerrouh (*la Colline oubliée*). Il existe même un festival de théâtre en kabyle à Tizi Ouzou.

3- L'arabe « littéraire » est évidemment standardisé, il est autonome et historique, mais ne fonctionnant pas comme langue maternelle.

4- Le français est une langue étrangère imposée par le colonialisme, standardisée, historique, mais non vitale.

Cette classification s'inspire largement de l'étude du linguiste marocain Ahmed Boukous²⁰¹.

²⁰² Les grandes manifestations de 1980 (grèves des étudiants « arabisants » suivies quelque temps après par le mouvement de revendication des « cultures populaires » dominé par les étudiants à dominante kabyle des universités d'Alger et de Tizi Ouzou) mirent sérieusement en relief la complexité de la question linguistique traversée par les querelles politiques qui agitaient les cercles du pouvoir et des pans de la société. Au nom d'une arabisation marquée par la précipitation, les langues et les cultures populaires étaient souvent dévalorisées, voire interdites. La situation linguistique est hétérogène. Les quatre idiomes (tamazight dans toutes ses variantes, l'arabe « classique », l'arabe « populaire » et le français) en présence dans le champ socioculturel s'affrontent, se heurtent en vue d'investir le pouvoir symbolique.

définitivement le théâtre en Algérie, qui rompit ainsi avec l'usage de l'arabe « littéraire ». Cette pièce allait paradoxalement accentuer le conflit linguistique substantiellement idéologique qui opposait les défenseurs de l'arabe « classique » – unique moyen, selon eux, d'exprimer l'authenticité du théâtre, instrument qui ne devrait pas être « souillé » par l'usage de « la langue de la rue²⁰³ » – aux partisans des idiomes populaires, outils plus adaptés et plus appropriés pour attirer le grand public qui demeure de loin l'élément essentiel de la communication théâtrale.

L'échec des représentations en arabe « littéraire »²⁰⁴ sonna le glas de cette expression au théâtre et permit, en revanche, aux auteurs d'opter définitivement pour la langue populaire. Déjà, bien avant *Djeha*, il y eut des pièces en arabe « dialectal » qui connurent un relatif succès. Durant cette période, l'élite, sortie souvent des médersas possédait une certaine puissance et réussissait souvent à imposer ses vues, ce qui ne fut nullement le cas pour le théâtre.

Le problème linguistique sous-tend le débat sur la création artistique. Ce n'est qu'à partir de *Djeha* que fut employée sérieusement la langue populaire qui s'imposa, par la suite, sur la scène, marginalisant par la même occasion l'arabe « littéraire ».

Bachetarzi et ses compagnons composaient des sketches de vingt à trente minutes, qu'ils jouaient dans des salles de cinéma ou sur la scène du Kursaal. Les comédiens, comme dans la commedia dell'arte, utilisaient des canevas et ne s'empêchaient pas d'improviser et d'intégrer des textes chantés. Ces sketches traitaient essentiellement de sujets comme le divorce, le mariage, le mari trompé, l'alcoolisme, thèmes qui constituaient l'élément central du *garagouz*. La forme était, quant à elle, empruntée au conteur. Quiproquos, jeux de mots, dictons populaires, grimaces et bastonnades constituaient le noyau de ces

²⁰³ Cette expression est souvent utilisée contre ceux qui produisent des pièces en arabe « dialectal ». Aujourd'hui encore, cette expression est employée par des journalistes et des universitaires. Même un ancien ministre de la culture s'est violemment élevé contre l'usage de la langue populaire au théâtre.

²⁰⁴ Durant la colonisation, la langue arabe vivait en quelque sorte une sorte de clandestinité aliénante. Marginalisée et dévalorisée par le colonisateur, elle put, malgré vents et marées, conserver son existence. Aujourd'hui, de violentes tensions marquent le territoire linguistique qui prend une signification plus idéologique et politique. Ces dernières années, des manifestations, parfois virulentes, ayant pour revendication la défense de la langue arabe pour les uns et du tamazight pour les autres, caractérisent le paysage culturel. Les langues amazighes qui ont été réprimées, exclues du champ de la représentation artistique et littéraire par les cercles gouvernants, se sont imposées sur la scène théâtrale après les événements de Tizi Ouzou en 1980, qui ont vu les manifestants appeler à la revalorisation des cultures et des langues algériennes

représentations, qui orientèrent les hommes de théâtre de ce pays pendant une période relativement longue.

De 1924 à 1926, la vie artistique connut un inquiétant et pesant silence. L'absence du public qui n'osait pas se déplacer pour assister à des représentations ennuyeuses en arabe littéraire finit par décourager les auteurs qui durent abandonner l'art dramatique. Cependant, l'année 1926 transforma carrément le regard porté sur l'art théâtral. Le 16 avril de cette année, Allalou présentait sa pièce, *Djeha*, en « dialectal ». Ce fut une grande révolution qui permit aux couches populaires de fréquenter et d'apprécier le théâtre. Ainsi, Allalou conciliait la foule avec cet art nouveau, qui commençait à séduire de nombreux spectateurs, mais qui, paradoxalement, marquait une forme de rupture avec certains lettrés n'admettant pas que les personnages de théâtre s'expriment dans la langue vernaculaire. Cette pièce racontait les aventures de Djeha, ce personnage populaire connu dans tous les pays musulmans. Dans sa préface au livre de l'auteur du texte, *l'Aurore du théâtre algérien*, le sociologue Abdelkader Djeghloul écrivait : « Avec *Djeha*, la culture cesse d'être un acte normatif pour devenir spectacle. Au sérieux d'une éloquence mal à l'aise dans son habit occidental ou machrékien, il substitue le rire²⁰⁵. » Allalou n'entreprit nullement une révolution sur le plan technique mais eut l'intelligence d'utiliser la langue du quotidien que comprenaient les petites gens. C'est ainsi que le large public fut conquis.

Pièce en trois actes et quatre tableaux, *Djeha*, inspirée du *Malade imaginaire* et du *Médecin malgré lui* de Molière, d'un conte français, *le Vilain mire*, et de Qamar ezzamane des *Mille et Une Nuits*, mettait en scène le personnage populaire de Djeha qui, se trouvant dans des situations difficiles, réussissait à s'en sortir. Cette pièce eut beaucoup de succès et permit au public de s'identifier à des personnages et à des situations qu'il connaissait et reconnaissait facilement. Les comédiens de l'époque, qui ignoraient presque tout des techniques théâtrales, n'étaient que des amateurs montant des textes pour leur propre plaisir. Le professeur Saadeddine Bencheneb considérait cette pièce comme un moment important dans le mouvement diachronique de l'art scénique en Algérie :

²⁰⁵ Abdelkader Djeghloul, in *L'aurore du théâtre algérien*, Cahiers du C.D.SH, Oran, 1982, P. 3.

Le succès qu'elle rencontra auprès du public ordonna trois autres représentations : le samedi 10, le mercredi 14 et le samedi 17 mai. Les auteurs avaient trouvé le moyen d'intéresser le public, en s'adressant à lui dans la langue qu'il parle, à des sujets qui lui sont familiers.

Ainsi, une école dramatique apparaissait. Le théâtre algérien était né et sa vogue allait grandir sans arrêt²⁰⁶.

Pour Bencheneb, Allalou fut le fondateur du théâtre algérien parce qu'il réussit l'exploit de monter une pièce comprise et admise par le public populaire.. Cette idée reprise par plusieurs chercheurs nous semble très discutable, d'autant plus que de nombreux auteurs, notamment Tahar Ali Chérif, proposèrent des textes dramatiques bien avant Allalou. Jacob M. Landau, quant à lui, réduit l'histoire de l'art dramatique de l'Algérie à deux auteurs : Bachetarzi et Ksentini qu'il considère comme les véritables pionniers de cet art en Algérie. Faute d'arguments solides, cette thèse ne nous paraît pas suffisamment crédible : certes, ces deux auteurs ont bel et bien marqué la naissance du théâtre algérien, mais ils ne peuvent, à eux seuls, constituer les « maîtres » et les promoteurs exclusifs de la pratique théâtrale algérienne, comme nous aurons l'occasion de le voir dans les pages qui suivent. Certes, Allalou fut un élément essentiel dans la mise en œuvre de l'expression théâtrale en arabe populaire entamée par la réalisation de sa pièce en 1926, *Djeha* qui constitua une rupture avec le théâtre en langue populaire et les thèmes historiques.

1926-1932 : le démarrage du théâtre « populaire » en Algérie

La période 1926-1939, dominée par Allalou, Dahmoune, Ksentini et Bachetarzi, fut relativement riche. Des sketches, des revues et des farces furent représentés dans plusieurs villes algériennes. L'événement central fut sans doute l'apparition d'un comédien talentueux qui marqua son temps : Rachid Ksentini qui excellait dans un genre proche de la commedia dell'arte.

Rachid Ksentini, Allalou : les hommes-orchestres de l'expérience théâtrale

²⁰⁶ Saadeddine Bencheneb, cité par Allalou, in *L'aurore du théâtre algérien*, Op.Cit, P. 47.

Rachid Ksentini joua pour la première fois dans une pièce d'Allalou, *le Mariage de Bou Borma (l'Homme à la marmite)*. L'auteur de *Djeha* racontait ainsi dans ses mémoires les débuts timides du comédien :

Rachid Ksentini est un comique né, amusant et d'agréable compagnie. Il me plaisait et ses manières me faisaient pressentir en lui un bon acteur comique. Je lui ai proposé de faire partie de ma troupe. Le lendemain, il est venu au local et je l'ai présenté aux membres de la Zahia troupe (La troupe gaie).

Le jour de la distribution des rôles de la nouvelle pièce (*le Mariage de Bou Akline*), nous lui donnâmes celui de Mékidèche, le fidèle serviteur de Bou Akline qui était l'un des plus comiques²⁰⁷.

C'est dans ces circonstances que débuta dans l'art de la scène celui qui marqua profondément de son empreinte le théâtre en Algérie et qui finit par éclipser les autres comédiens-auteurs, à tel point qu'un homme comme Allalou préféra abandonner le théâtre. Ksentini avait un extraordinaire sens de l'improvisation et du choix des thèmes qui touchaient la grande foule. Mais en son for intérieur, il voulait aborder d'autres thèmes et utiliser une autre manière de faire le théâtre. Mais sa tentative de rupture avec les sujets dominants de l'époque et le chant fut un cuisant échec.

Rachid Ksentini désirait traiter d'autres sujets que ceux habituellement mis en scène : alcoolisme, divorce, mariage... Son expérience avec *el Ahd el Ouafi (la Promesse tenue, 1927)* n'était nullement une réussite. Il manquait un élément-clé à ce texte en trois actes : le chant. Le public revendiquait plus de chant et de rire, ainsi qu'une incursion dans la culture populaire en recourant aux techniques du conteur. Ksentini comprit qu'il fallait écrire des pièces qui convenaient au goût d'un public, en grande partie analphabète., évitant de traiter de sujets ouvertement politiques.

Ksentini comme les autres auteurs populaires cherchaient à toucher le grand public en lui présentant des pièces dont il pouvait comprendre les tenants et les aboutissants, évitant de traiter de sujets ouvertement politiques. Même en abordant des thèmes très éloignés de la politique, les auteurs-acteurs avaient souvent des problèmes avec les autorités coloniales, qui veillaient au grain. La censure, qui se caractérisait par son caractère informel, fut officiellement instituée à partir du début des années 1930. On obligeait les auteurs à

²⁰⁷ Allalou, *L'aurore...*, Op.Cit, P. 17.

présenter leurs pièces au préfet du département, à qui il appartenait de décider du sort des textes. La censure se présentait sous plusieurs aspects, et aux interdictions d'ordre politique répondaient d'autres types de blocages : économiques, matériels et « moraux ». L'administration refusait d'octroyer des subventions et des locaux aux troupes qui lui paraissaient suspectes. Des groupes naissaient et disparaissaient, au gré des circonstances, faute de moyens matériels et financiers. Ainsi, une troupe comme la Zahia troupe interrompit ses activités en 1932, après que son animateur, Allalou, eut décidé d'arrêter de faire du théâtre. Pour contourner la censure, les auteurs recouraient à l'allégorie et aux symboles, tout en continuant de traiter des sujets historiques. L'improvisation permettait par ailleurs aux acteurs de faire des clins d'œil à l'actualité.

Les auteurs algériens abordèrent de 1926 à 1934 des sujets sociaux et divertissants : le maraboutisme, le mariage, le divorce, les coutumes... *Abou Hassan ou le dormeur éveillé* (tirée des *Mille et Une Nuits*, déjà jouée par Maroun En Naqqash en 1851 à Beyrouth), *Djoughala Mouda'in fil ilm (les Faux savants)*, *Nessibi ahmaq (Mon beau frère idiot)*, *Zouaj Bou borma (le Mariage de Bou borma)*, *le Pêcheur et le génie*, *Baba Kaddour ettama' (Papa Kaddour le gourmand)* etc., ce sont là des titres parmi tant d'autres qui révèlent la superficialité de certains sujets traités. À aucun moment, Ksentini et Allalou ne se soucièrent de l'environnement nationaliste et politique. Leur objectif était clair : faire rire les spectateurs. Tous les auteurs de l'époque avaient opté pour le genre comique, choix qui impliquait, de manière implicite, le traitement de sujets sociaux. Les récits merveilleux et les légendes populaires constituaient la source essentielle des pièces montées durant la période de 1926 à 1934. Les personnages, les images et les instances spatio-temporelles étaient puisées dans l'univers mythique du conte populaire, mais cela ne veut nullement dire que les sources françaises étaient peu importantes. Même l'Histoire était retravaillée, « malmenée » pour correspondre aux schémas de l'imaginaire populaire. Point de reconstitution ou de respect des convenances. Saadeddine Bencheneb parlait ainsi de cette réalité :

Les œuvres algéroises ne sont jamais des reconstitutions car les auteurs puisent toujours leurs sources dans le fonds commun que le peuple a constitué de la civilisation et de l'histoire arabe. [...] Cette liberté prise avec l'Histoire a permis d'écrire une pièce qui rappelle à tout instant la bouffonnerie aristophanesque.

Antar el hachaichi n'est pas l'épopée du héros des Bani Abs, mais l'histoire d'un pauvre barbier, fumeur de kif à l'imagination romanesque qui, nouveau Don Quichotte, part à l'aventure et aux mésaventures²⁰⁸.

Les comédies constituaient en quelque sorte des espaces satiriques et des lieux parodiques de l'univers algérois de l'époque ; c'était parfois la marge qui occupait le centre de la représentation. Ainsi, *Bou Borma*, *Antar Lehchaichi* (*Antar le drogué*) et *Zirrebane* abordaient la question de l'alcoolisme. Le discours théâtral se caractérisait par l'usage de jeux de mots, de quiproquos, d'images tirées du langage populaire et de nombreux dictons et proverbes. Le discours moral et moralisateur caractérisait ces représentations, qui tentaient de poser des problèmes sociaux tout en proposant des solutions.

Les années 1920 et le début des années 1930 furent relativement calmes. Les autorités coloniales ne faisaient donc pas attention à toutes ces productions dramatiques peu dérangeantes, d'autant plus que des comédiens comme Ksentini, Dahmoune et Allalou, faute d'une sérieuse formation, ne pouvaient aborder des sujets politiques ou mettre en scène des pièces à thèse. Les pièces écrites et jouées durant la période 1926-1939, même si elles ne touchaient pas aux thèmes du nationalisme ou de la contestation, constituaient des éléments importants de connaissance et de reconnaissance du réel. Gabriel Audisio ne se trompait pas en écrivant ainsi sur la profonde signification de l'acte théâtral :

Pour la naissance du théâtre arabe en Algérie qui a eu lieu après 1920, l'important à mes yeux est que les Algériens ont commencé à exprimer publiquement leur existence, leur personnalité dans leur langue, à s'affirmer à mesure que ce théâtre prenait conscience de sa spécificité, de son destin, de ses pouvoirs. Cela ne s'est pas, ne pouvait pas se faire d'un coup : ni troupe, ni répertoire, ni salle, ni public, tout était à créer ou à former.

Quant aux autorités, elles ne virent pas malice au début. Il est bon que le peuple ait des jeux à défaut de droits.

Peu à peu, les troupes se créèrent, non sans peine dans une société où le métier de comédien paraissait scandaleux.

Je dis ce que j'ai vu, compris : la naissance d'un art, comme il est passé de la farce médiévale au théâtre national, des bastonnades comiques à l'arme du combattant²⁰⁹.

²⁰⁸ Saadeddine Bencheneb, in *L'aurore*, Op.Cit, P. 56.

²⁰⁹ Cité par Mahieddine Bachetarzi, in *Mémoires*, OP.Cit, P. 113.

Allalou, Dahmoune et Ksentini dominèrent cette période caractérisée par la réalisation de pièces qui traitaient de sujets sociaux. Certains textes étaient tout simplement des reprises de pièces d'auteurs du Moyen-Orient. Ksentini avait conquis le petit peuple et allait séduire le public populaire avec un texte mettant en scène des personnages puisés dans la culture de l'ordinaire et usant d'un humour caustique, *Zirrebane*, très favorablement accueilli, obtenant vite un extraordinaire succès, à tel point que tout le monde en parlait. Ksentini était devenu en quelque sorte un véritable mythe, un homme qui réussit à conquérir les Algériens qui allaient découvrir à partir de 1932 des pièces subversives, exprimant timidement les idées nationalistes.

Les années 1932-1939 – apparition d'un théâtre subversif

À la veille de la Seconde Guerre mondiale, le comique représente toujours une forme importante. Les auteurs savaient très bien que le rire attirait les spectateurs. Ainsi, ils firent souvent appel au comique de situation, aux jeux de mots, aux quiproquos et aux méprises pour attirer des gens habitués aux rocambolesques aventures d'un personnage légendaire burlesque, Djeha. Il y eut notamment un grand nombre de sketches et de pièces de l'étonnant Rachid Ksentini. Nous pouvons citer *Tchareche*, *Zid A'lih* (*Encore !*), *Ellah yesterna* (*Que Dieu nous vienne en aide*), toutes jouées en 1932-1933. On interprétait, à travers l'Algérie, des sketches qui reprenaient des thèmes déjà traités : l'alcoolisme, la drogue, le chômage, le campagnard, le mariage, le divorce... On jouait dans des cafés, dans des salles de fêtes et de spectacles et même sur les places publiques. Mais en cette période très riche en bouleversements politiques et culturels, le théâtre abordait également des sujets politiques et cherchait à braver la censure qui veillait au grain. De nombreuses pièces furent interdites par les autorités coloniales. Les animateurs des troupes étaient régulièrement convoqués par les services de police. Les partis politiques commençaient à s'intéresser à l'activité théâtrale et à tenter de faire passer le discours nationaliste à travers le théâtre. Même des mouvements considérés comme modérés (comme l'UDMA, Union démocratique du manifeste algérien) commençaient à radicaliser leurs discours, suite au désenchantement engendré par la brutalité de la répression coloniale et l'impossibilité d'une rencontre entre deux communautés.

Mahieddine Bachetarzi, le plus grand organisateur de l'activité théâtrale en Algérie, qui était très proche des assimilationnistes, se mettait cependant à réaliser des pièces considérées comme subversives. *Faço* (*Nous avons compris*) fustigeait les collaborateurs et certains hommes politiques qu'on appelait les Béni oui oui (ceux qui disent tout le temps oui – c'était d'ailleurs le titre d'un texte). La pièce fut censurée par les services des renseignements généraux. Les interdictions policières se conjuguèrent avec les positions hostiles des puritains rigoristes et des marabouts musulmans, qui considéraient tout acte artistique comme « immoral » et « malpropre ».

Ce fut la naissance d'un nouveau style très mal accepté par les autorités coloniales. Ce genre était représenté par les pièces suivantes : *Al ennif* (*Pour l'honneur*), *les Béni oui oui* (1935), *An nissa* (*les Femmes*). Toutes ces pièces furent représentées, quand elles n'étaient pas censurées, entre 1932 et 1939 dans plusieurs villes du pays. Cette orientation du théâtre, exprimant la situation politique de l'époque fut à l'origine de sérieux problèmes avec l'appareil colonial. Mostefa Lacheraf, dans un article publié dans la revue *Cinéma-action* à propos des rapports de l'art scénique avec les réalités sociales et politique, exprime le point de vue suivant :

Les pièces évoquaient encore la vie algérienne, mais elles s'efforçaient de situer les problèmes dans le contexte politique et social qui était celui de l'Algérie d'alors. Il ne s'agissait pas bien sûr d'analyser la situation. Mais les thèmes traités, la colonisation, la rivalité entre les colons européens et les gros propriétaires musulmans, la paupérisation croissante des petits fellahs, la moitié d'une classe de petits bourgeois fonctionnaires, le mariage mixte, attestent des préoccupations des auteurs de comédie comme du public. Le théâtre reflétait confusément les revendications et les espoirs que le front populaire et le projet Blum-Violette avaient orientées ; il exprima également les déceptions et les amertumes ressenties après son échec²¹⁰.

Le théâtre, sous l'impulsion des luttes politiques, s'engagea dans la voie de la contestation d'une certaine idée de l'Algérie défendue par les ultras du colonialisme. Cela ne signifie pas que les auteurs de l'époque développaient des thèses nationalistes. *Faço* ne remettait nullement en question l'ordre colonial. *Les Béni oui oui* de Mahieddine

²¹⁰ Cité par *Révolution Africaine*, avril 1982, p. 27.

Bachetarzi ne s'attaquait qu'à certains élus de l'époque. *Houb enissa*, du même auteur, ne montrait que la bêtise des hommes hostiles à l'instruction des femmes.

Il y avait donc une double censure. Les marabouts, fanatiques et anti-réformistes, ne pouvaient pas admettre l'existence d'un art qui contestait leur présence en dénonçant leurs pratiques dans de nombreuses pièces. Le maraboutisme constituait ainsi un élément thématique primordial dans la production de Mahieddine Bachetarzi, qui ne ratait pas une occasion pour fustiger les cheikhs conservateurs. Dans *les Faux savants* (1927) par exemple, il dénonçait d'une manière caustique les charlatans, synonymes d'immobilisme et de fatalisme. Le prétexte de cette pièce est simple : deux descendants d'un marabout font l'éloge du maraboutisme dans un cercle d'étudiants, qui se mettent à se moquer d'eux. La pièce qui s'attaquait aux marabouts avait sérieusement dérangé les autorités coloniales, mais fut bien reçue par le public. L'administration coloniale, indifférente au début, s'acharnait contre les auteurs dramatiques et les troupes dès qu'elle découvrait des attaques contre son hégémonie. Cette situation difficile et insoutenable imposait aux auteurs une manière d'écrire et un style suggestif et imagé. Les comédiens, une fois sur scène, modifiaient certaines répliques. Même s'ils remettaient préalablement un texte aux autorités, les auteurs trouvaient le moyen de contourner la censure et de glisser certaines phrases, qui transformaient ainsi le sens initial de la pièce. Mais cette pratique ne passait nullement inaperçue. Il y avait toujours quelques personnes qui rapportaient aux autorités tout ce qui avait été dit durant la représentation. Souvent, les pièces étaient alors interdites et des comédiens interrogés et gardés par la police pendant de courtes périodes. Cette période fut donc marquée par l'émergence du théâtre sociopolitique. La contestation politique au théâtre accompagnait, surtout après les années 1930, le mouvement nationaliste, qui connut une sérieuse radicalisation. L'expression artistique ne pouvait être sourde aux appels pressants d'une société qui se mettait à contester ouvertement la présence coloniale. Même les femmes commençaient timidement à faire leur apparition, malgré les nombreuses difficultés et les préjugés ambiants.

La place des femmes dans le théâtre algérien dans les années 20-30

Si les hommes pouvaient pratiquer l'art théâtral sans problèmes, les femmes, quand elles voulaient joindre une troupe, devaient se battre contre le milieu familial et les préjugés sociaux. Il était difficile pour une femme de monter sur scène, et elles furent peu nombreuses à y parvenir. Une société aussi traditionnelle et conservatrice ne pouvait accorder à la femme un statut d'être libre pouvant côtoyer l'homme en dehors de la maison. La comédienne la plus connue de la période d'entre les deux guerres est une juive du nom de Marie Soussan, qui joua dans la grande partie des pièces de Rachid Ksentini. Elle ne fut pas la première femme à monter sur scène, comme l'affirmaient Bachetarzi et Allalou dans leurs *Mémoires*, puisqu'il y eut avant Soussan une certaine Madame Amina dans *Abou Hassan ou le dormeur éveillé* (1927) et B. Ghazala (il s'agit de son nom de scène), qui interpréta Sett el boudour dans *le Pêcheur et le génie* (1927). Des hommes jouèrent le rôle de femmes dans de nombreuses pièces. Ainsi, par exemple, dans *Djeha* d'Allalou, Dahmoune se mit dans la « peau » de Madame Tamani. Les auteurs tentaient au maximum de réduire les personnages féminins, faute de comédiennes dans une société qui accordait trop peu de place aux femmes. Ils cherchaient toujours à écrire des pièces pour les comédiens disponibles. Quand de jeunes héroïnes parlaient en français dans le texte, des comédiennes françaises étaient appelées à la rescousse. Le français était souvent employé par des personnages de Françaises ou d'Algériennes considérées comme occidentalisées. Des danseuses participaient également à des pièces quand il s'agissait d'apparitions rapides. Keltoum, la partenaire de M. Bachetarzi, était danseuse avant d'opter pour le théâtre. Les groupes maraboutiques et certains membres de l'Association des oulama s'opposaient fermement à l'idée de voir des femmes monter sur des planches. Du style : il fallut attendre les années 1940 pour observer une participation plus massive des femmes à la vie théâtrale algérienne.

1939-1945

Les années de guerre (1939-1945) furent en quelque sorte teintées, en Algérie, d'un calme apparent. Les autorités militaires firent appel à Bachetarzi, qui rentra de France après un court exil, pour constituer une troupe, dont l'objectif était de défendre la politique de Vichy, à la demande des autorités coloniales. C'est ainsi qu'il fut amené à adapter quelques textes de Molière. En décembre 1940, Bachetarzi produisit *El Mech'hah* (*l'Avare*) et en 1941, *Slimane Ellouk, les nouveaux riches du marché noir*, inspirée de

Tartuffe et de *l'Étourdi*. Les autorités militaires, qui facilitèrent le travail de Bachetarzi en organisant une grande campagne publicitaire et en le finançant grassement, voulaient neutraliser le discours antinazi. Bachetarzi reprit tous les thèmes de la propagande vichyste : éloge du Maréchal Pétain, retour à la terre, défense de la famille, lutte contre l'alcoolisme. Bachetarzi fut désavoué par des intellectuels progressistes algériens, mais il joua uniquement le jeu dans un milieu de colons défendant ouvertement les idées vichystes. Cette position extrêmement ambiguë a desservi l'auteur, qui se défendit d'avoir soutenu le régime Vichy. Il continua à animer l'activité théâtrale algéroise jusqu'au déclenchement de la lutte de libération nationale..

Cette période fut surtout marquée par les adaptations et les reprises de pièces françaises. Molière était obsessionnellement présent dans la production d'avant-guerre, sans être cité par les auteurs – pratique qui se retrouve également chez les auteurs du Machrek. Il y eut des reprises de sketches et de pièces de Ksentini et de Bachetarzi : ainsi, *Zirrebane* de Ksentini, déjà jouée en 1929, fut redonnée avec un nouveau titre, *l'Endormi, Echaraf (l'Honneur)*, *Ma yenfaa ghir essah (Il n'y a pas mieux que la vérité)* se retrouvaient dans le répertoire des années 1939-1945. Les mêmes thèmes (l'alcoolisme, les faux-dévots, le divorce...) étaient traités. Des textes considérés à un moment donné comme subversifs furent remis en scène : *Fi Sabil ettaj (Pour la couronne)* et *Khaled ou le Samson Algérien*. Le contexte de guerre permettait paradoxalement certaines libertés. Le mouvement national ne pouvait cautionner le discours pronazi des autorités coloniales, refusant l'idée de s'allier aux Allemands qui avaient, à un moment donné, fait miroiter aux Algériens l'octroi de l'indépendance, en cas de victoire. Les organisations nationalistes, avec à leur tête le PPA (Parti du Peuple Algérien) indépendantiste²¹¹, ont refusé de s'allier avec Hitler. Après le débarquement américain à Alger en novembre

²¹¹ Le PPA, né après la dissolution du premier véritable parti nationaliste, créé en 1926, par Messali el Hadj et Hadj Ali Abdelkader revendiquait depuis sa naissance l'indépendance nationale. Dissoute en 1929, l'Etoile se reconstitue en 1932 sous le titre de « Glorieuse Etoile Nord-Africaine » et fonda un organe de presse, El Oumma (La Nation). Puis devint PPA et ensuite après l'interdiction du PPA, on changea de sigle, MTLD(mouvement pour le triomphe des libertés démocratiques). Les responsables de l'ENA connurent des moments difficiles et une terrible répression. Le discours se caractérisait par l'usage d'un vocabulaire de la rupture et de la contestation. Le champ lexical de la séparation et de la distinction, symptomatique d'une tendance à l'autonomie discursive, domine dans la presse nationaliste et la parole politique autochtone, du moins, celle conduite par Messali el Hadj. Le PPA ne pouvait, compte tenu de la formation de ses dirigeants, proches de la CGT et de la SFIO, accepter une collaboration avec les Allemands, d'autant plus qu'ils avaient, par le passé, pris fait et cause, pour les Républicains espagnols et soutenu, à un moment donné, le Front populaire.

1942 annonçant la défaite des partisans de la « révolution nationale pétainiste », les choses changent, les conditions politiques deviennent meilleures, permettant certaines libertés, dont la présentation de pièces auparavant interdites. Mais les événements de mai 1945, survenus suite aux manifestations pacifiques des Algériens revendiquant la libération du leader du PPA, Messali el Hadj et l'indépendance nationale, engendrant une féroce et barbare répression de la part des forces coloniales, provoquant des dizaines de milliers de morts parmi les autochtones, allaient sonner le glas de toute illusoire « assimilation ». L'écrivain Kateb Yacine, auteur de l'emblématique roman, *Nedjma*, et *le Cercle des repréailles*, fut arrêté, par la police, alors qu'il avait seize ans. Voici ce qu'il écrit :

C'est en 1945 que mon humanitarisme fut confronté pour la première fois au plus atroce des spectacles. J'avais seize ans. Le choc que je ressentis devant l'impitoyable boucherie qui provoqua la mort de plusieurs milliers de musulmans, je ne l'ai jamais oublié. Là se cimente mon nationalisme²¹².

Les événements de mai 1945 qui signaient la rupture radicale avec la colonisation allaient provoquer un véritable choc dans la société algérienne qui ne pouvait accepter davantage l'oppression et l'injustice coloniales. Les intellectuels prenaient conscience du fossé séparant les « valeurs » françaises enseignées à l'école et les pratiques génocidaires sur le terrain et commençaient, à l'instar de Kateb Yacine, à témoigner du vécu de leur peuple. Le théâtre ne pouvait rester en dehors de ce profond séisme politique qui contribua grandement à transformer les mentalités et à mettre un terme à toute idée d'intégration avec la France, que défendaient encore/pourtant certains partis assimilationnistes et quelques lettrés algériens.

Une nouvelle génération d'auteurs-comédiens commença à s'exercer au théâtre pendant cette période. Mohamed Touri, Mustapha Kateb et Abdelhalim Rais montèrent des pièces qui ne se démarquaient pas énormément du travail antérieur, mais préparaient l'émergence d'un nouveau discours et d'un nouveau théâtre marqué par la présence insidieuse de thèmes mettant en accusation la colonisation. Touri réalisa, en 1940, *Ech rayek talef (Où as-tu ta tête)* et *Docteur Allel*, et en 1947, *El Barah ouel youm* où il est

²¹² <http://www.gauchemip.org/spip.php?article6227>, Rosa Moussaoui, *Du 8 au 22 mai 1945, les massacres d'Algériens à Sétif, Guelma...rendent inéluctable la guerre d'Algérie*.

question de misère sociale et morale dans un contexte colonial. Ces auteurs de théâtre et d'autres encore ont été les piliers de la troupe du FLN (Front de libération nationale) qui devait témoigner du combat des Algériens pour leur indépendance.

Le théâtre d'après-guerre – 1947-1954 : la maturité

Après 1945, les choses commencèrent à changer : les comédiens et les auteurs mettaient en œuvre un autre théâtre et accordaient beaucoup d'importance à la formation. La période 1947-1954 vit la naissance de plusieurs troupes et l'émergence d'une nouvelle génération d'auteurs-comédiens. Mahieddine Bachetarzi dirigea durant toutes ces années, à l'exception de la saison 1949-1950, la section arabe de l'Opéra d'Alger. La création d'une troupe municipale arabe, idée chère à Mustapha Kateb, nommé d'ailleurs régisseur général, permit aux comédiens d'être en quelque sorte des professionnels, c'est-à-dire engagés sur contrat. En 1952-1953, cette troupe subventionnée par la municipalité acquit une relative autonomie et comptait 24 personnes.

Les auteurs présentaient une pièce par semaine, chose difficile si l'on considère l'absence de textes. On se mit donc à reprendre d'anciens textes, à adapter Molière et à faire appel à des auteurs extérieures au théâtre. Ahmed Tewfik El Madani et Abderrahmane El Djillali, notamment, écrivirent deux pièces en arabe littéraire : *Hannibal* et *El Mawlid* (*l'Anniversaire*). À Annaba, Constantine et dans d'autres villes, des troupes furent également constituées. Lakhdar Essaiem dirigeait la formation du théâtre municipal de Sidi Bel Abbès, à l'Ouest du pays. Errazi montait surtout des pièces de Molière à l'Opéra d'Oran. Mustapha Kateb (1920-1989)²¹³ créa à Alger El Masrah el Djazairi, puis en 1948 la troupe El Mizhar. Ahcène Derdour (*El mezhar el bouni*, 1947), Bencheikh Lefgoun et Rédha Houhou (*El Mizhar el fenni el Qacentini*, 1949) animaient des groupes à Annaba et à Constantine, dont la première troupe, Mouhibi el fen (*Les amis de l'art*) avait été

²¹³ Mustapha Kateb était l'un des hommes de théâtre les plus représentatifs de l'évolution de l'art dramatique en Algérie. Comédien et metteur en scène, très proche de Jean Vilar et du TNP, a débuté sa carrière à la radio avant de créer sa propre troupe « El Masrah el Djezairi » (Le théâtre algérien), ce nationaliste très engagé fut le responsable de la troupe du FLN (Front de Libération Nationale) de 1958 à 1962. Ami de Planchon, du Tunisien Ben Ayed et de l'Egyptien Alfred Faraj, il a mis en scène de nombreuses pièces (*Hassan Terro* de Rouiched, *Le cadavre encerclé* et *L'homme aux sandales de caoutchouc* de Kateb Yacine, *Anbaça* de Réda Houhou, adapté de Ruy Blas de Victor Hugo, etc.) et joué dans plusieurs films dont *L'opium et le bâton* de Ahmed Rachedi, *La nuit a peur du soleil* de Mustapha Badie, *Le vent des Aurès* de Mohamed Lakhdar Hamina, *Hassan Niya* de Ghaouti Bendeddouche...

créée en 1933. Réda Falaki réalisait des émissions enfantines à la radio consacrées au théâtre et recourait à des comédiens qui interprétaient des pièces. À Blida, Si Moussa Kheddaoui dirigeait un ensemble dramatique composé de jeunes scouts. Ainsi, la scène connaissait un véritable bouillonnement théâtral, exprimant une sorte de maturité de certains pans de la société algérienne prenant conscience de l'importance de l'art théâtral dans l'entreprise d'instruction des populations. Dans ce contexte particulier, la formation allait constituer un élément fondamental de la pratique théâtrale, grâce à deux structures sous tutelle du pouvoir colonial, le CRAD et le service de l'Éducation populaire.

L'entreprise la plus controversée était celle de la section arabe du CRAD (Centre régional d'art dramatique), animée par un certain Mustapha Gribi. C'était en quelque sorte une troupe qui servait la propagande des autorités coloniales. Il y avait également le service de l'Éducation populaire, qui organisait des séminaires sur le théâtre. Henri Cordereau qui assura la direction de l'équipe d'animation, fit quelques expériences en utilisant les formes dramatiques populaires et les techniques du théâtre contemporain, notamment l'absurde et Artaud. Ould Abderrahmane Kaki fut en quelque sorte le représentant de cette école qui allait provoquer une double rupture avec le théâtre colonial, dominé par le Boulevard et le vaudeville, et le théâtre autochtone.

Avec la disparition de Rachid Ksentini, de Dahmoune et l'éclipse d'Allalou, les hommes de théâtre se tournèrent vers l'adaptation. Même le style changea. À l'exception de Mohamed Touri (1914-1959)²¹⁴, qui créa son propre personnage, une sorte de Djeha particulier, rusé, un peu pantouflard, mi fou mi sage, les auteurs montaient des pièces sans fil conducteur ni profondeur dramaturgique. La censure s'exerça sur plusieurs productions. Des pièces déjà jouées furent ainsi interdites en raison d'allusions à des situations politiques du moment. Il est vrai que le contexte politique marqué par la montée du nationalisme et l'éveil de la conscience nationale contribuait à transformer ces pièces en véritables bombes. Les jeux de la réception, prisonnière du présent, faisaient subir une extraordinaire métamorphose à des pièces considérées avant cette période comme inoffensives. La production du sens est déterminée par le regard du présent. Nous pouvons citer *Khaled et Montserrat* d'Emmanuel Roblès, présentée pour la première fois

²¹⁴ Comédien connu pour ses textes comiques et ses performances de comédien, Mohamed Touri, l'auteur de *Bouhadba (Le bossu)*, *El kilo*, *Z'it m'ait wa neggaz el Hit*, *El mech'hah*, etc., arrêté en 1956 pour subversion, il décède en 1959, suite aux tortures infligées durant sa captivité.

lors de la saison 1949-1950, qui ne put repasser sur les planches en 1952, car jugée trop subversive. C'est vrai que Montserrat mettait en scène un officier espagnol qui prend ouvertement position pour le combat anticolonial de Bolivar. *El Ouajeb (le Devoir)* de Mahieddine Bachetarzi fut retirée de l'affiche en 1951. parce qu'elle évoquait également le combat contre les élus musulmans. Des artistes furent sanctionnés, interdits de scène et condamnés à payer de lourdes amendes. Toute allusion à la politique ou à des faits pouvant être interprétés comme des actes contestant la présence coloniale provoquait souvent les foudres de la censure.

La comédie était toujours le genre le plus apprécié. Les auteurs-comédiens voulaient surtout divertir le public. Pour ce faire, ils en appelaient à des personnages souvent connus pour leur crédulité et leur naïveté et les mettaient dans des situations impossibles. L'auteur le plus prolifique des années 1940-1950 est incontestablement Mohamed Touri. Sa production se caractérisait par la stylisation singulièrement typée de ses personnages et le comique de situation. Il adapta Molière (*Docteur Allel* est inspirée du *Médecin malgré lui*, et il algérianisa *l'Avare*²¹⁵) mais réalisa également plusieurs pièces personnelles : *Docteur Allel*, *El barah ouel youm (Entre hier et aujourd'hui)*, *Ech Rayek Talef (Tu as perdu la tête)*, *El flous (l'Argent)*, *les Trois voleurs*, *Moul el baraka (Celui qui a la baraka)*, *Zait wa Mait* et *Bouhadba (le Bossu)*. Dans toutes ses pièces, il interprétait souvent le rôle principal en recourant constamment à l'improvisation. Touri était, certes, l'auteur le plus fécond de l'époque, mais d'autres méritent d'être cités : Djelloul Bachdjerah, Ouaddah, Mohamed Hattab, Mustapha Badie, Gribi, Mohamed

²¹⁵ Mohamed Touri qui ne s'éloigna pas beaucoup du texte originel conserva la grande partie des scènes, mais ne garda que dix personnages. Comme Mahieddine Bachetarzi qui adapta également *l'Avare*, il réduisit le nombre des actes qu'il ramena de cinq à trois et modifia le lieu et situa son récit dans les années 1900. Ce changement apparu dans les instances spatio-temporelles s'expliquerait par la présence de quelques similitudes avec le XVII^e siècle français. Bachetarzi et Touri, en adaptant *l'Avare* de Molière, ont surtout cherché à mettre en scène un sujet que déjà d'autres auteurs algériens ont traité : le mariage. L'avarice est également un sujet porteur qui séduit constamment les publics arabes. Plusieurs changements ont été apportés aux deux textes. Des scènes ont été ajoutées alors que d'autres ont été arbitrairement supprimées, le nombre des personnages a été réduit (à huit pour Bachetarzi et à dix pour Touri). Bachetarzi et Touri condensent quelques passages et simplifient exagérément le récit en atténuant le discours et en diminuant la force dramaturgique des actions, dénaturant ainsi la structure initiale. Bachetarzi conclut sa pièce par la mise en situation de deux mariages alors que Touri termine par l'organisation de trois mariages. Les auteurs algérianisent les noms des personnages et des lieux et éludent le thème de l'amour. C'est ainsi que Harpagon, devient H'sayen chez Bachetarzi et Si Kaddour chez Touri. Nous avons affaire à la présence d'une double structure, celle de la farce et du conte. Le chant intervient dans les deux pièces.

Errazi. Quant à Mahieddine Bachetarzi, il fut plutôt discret durant cette période. Le public réclamait d'autres auteurs et une autre manière de faire le théâtre. Ainsi, les auteurs commençaient à comprendre que les temps changeaient et qu'il fallait s'engager résolument dans la voie de l'indépendance. Bonne transition

Le théâtre de combat (1955-1962)

Après les événements de mai 1945, la rupture radicale avec la colonisation était consommée. Même les groupes politiques réputés modérés estimaient qu'il n'y avait qu'une seule solution, celle de l'indépendance. Les hommes de théâtre, partie prenante de leur société, ne pouvaient rester sourds aux appels indépendantistes. Certes, quelques activités subsistèrent à Alger, mais les principaux animateurs du mouvement théâtral prirent la décision de rejoindre le maquis et le FLN (Front de Libération Nationale) qui dirigeait le combat.

Le déclenchement de la guerre de libération provoqua la disparition de la troupe théâtrale arabe en 1954-1955. Les troupes arabes choisirent le silence, parce qu'elles ne pouvaient accepter les subventions de l'administration coloniale, geste qui aurait été interprété par les populations comme un acte de collaboration. Plusieurs comédiens décidèrent alors de partir en France et de constituer des troupes dans les milieux algériens, notamment à Paris, Lyon et Marseille. Mohamed Zinet (1932-1995)²¹⁶ et Mohamed Boudia (1932-1973)²¹⁷, de jeunes comédiens de talent, animaient l'activité théâtrale en France. Mais l'administration française qui veillait au grain décida de dissoudre toutes les troupes. Au même moment, des auteurs dramatiques, souvent engagés politiquement, publièrent des pièces témoignant du combat des Algériens pour leur indépendance. Dans *le Foehn*,

²¹⁶ Comédien et réalisateur. A animé dans les années quarante, une troupe dénommée, El manar el Djazairi (Le flambeau algérien). A interprété un des rôles principaux du Cadavre encerclé, en compagnie d'Antoine Vitez, mise en scène par Jean-Marie Serreau. A joué dans quelques films dont *Dupont Lajoie* (1974) d'Yves Boisset, *Le Bounoule* (1974) de Daniel Moosman, *Le coup de sirocco* (1978) d'Alexandre Arcady, *Robert et Robert* (1978) de Claude Lelouche, *Les sous-doués* (1979) de Claude Zidi, *Aziza* (1979) de Abdellatif Benamar... A été assistant de Gillo Pontecorvo pour *la bataille d'Alger* (1964). A réalisé un film-culte, *Tahia ya Didou*. A l'origine, c'était un documentaire de commande pour la wilaya (département) d'Alger transformé, par le génie du réalisateur, en un film satirique. Il fut interdit à sa sortie.

²¹⁷ Mohamed Boudia était un grand militant de la cause algérienne, arrêté en France, il fait du théâtre en prison. A l'indépendance, il est directeur d'Alger ce soir et Novembre, première revue culturelle algérienne et premier directeur du théâtre national algérien. Après le coup d'Etat de 1965 perpétré par le colonel Houari Boumediene contre Ben Bella, il s'installe à Paris où il devient administrateur du théâtre de l'Ouest Parisien (TOP) avant d'être assassiné en 1973. Il est l'auteur de quelques pièces de théâtre dont *Naissances* et *L'olivier*.

écrite en 1957, mais éditée en 1967, Mouloud Mammeri, pièce marquée historiquement, il est question de la guerre, une guerre imposée. Boudia, Kréa et Bouzaher affirment dès les premières répliques leur projet politiques et leurs intentions idéologiques. *Naissances* (1962) de Mohamed Boudia raconte l'histoire d'une famille marquée par la guerre. *Des voix dans la Casbah* (1960) de Hocine Bouzaher évoque la situation politique et sociale d'un quartier algérois ravagé par les bruits et les rumeurs militaires. *Le Séisme* (1962) de Henri Kréa met en scène l'Histoire de l'Algérie, avant et pendant la colonisation. C'est une tentative d'affirmation de l'être national algérien. La pièce la plus aboutie est sans doute celle de Kateb Yacine, *Le cadavre encerclé* (1959). Il eut fallu le courage de Jean-Marie Serreau pour mettre en scène *le Cadavre Encerclé* de Kateb Yacine, la pièce tragique la plus importante du répertoire dramatique algérien. *Le cadavre encerclé* traite également de la guerre contre le colonialisme. L'action se situe essentiellement durant les événements de mai 1945. Le récit s'articule autour du personnage problématique de Lakhdar qui semble poursuivre deux quêtes paradoxalement complémentaires : le désir d'une femme et la nécessité d'une révolution. Lutte individuelle et lutte collective déterminent le fonctionnement du récit. Chez Kateb Yacine, la présence d'Eschyle (notamment au niveau du fonctionnement du chœur) et de Shakespeare (dans le rapport qu'entretient l'histoire avec le mode tragique) est évidente. L'Histoire investit la représentation tragique et subvertit le fonctionnement de la tragédie qui, paradoxalement, reste ouverte. Kateb Yacine parle ainsi de sa conception de la tragédie :

Pour moi, la tragédie est animée d'un mouvement circulaire et ne s'ouvre et ne s'étend qu'à un point imprévisible de la spirale comme un ressort. Ce n'est pas pour rien qu'on dit, dans le métier : les « ressorts de l'action ». Mais cette circularité apparemment fermée qui ne commence et ne finit nulle part, c'est l'image même de tout univers poétique et réel²¹⁸.

Le héros tragique Lakhdar, meurtri et blessé à mort, évolue dans un univers épique. Le conflit et les désirs individuels du héros s'effacent pour s'intégrer dans l'épopée collective du peuple traversé par de multiples malheurs et de perpétuels drames. Ce n'est pas pour rien que Lakhdar, poignardé par un traître, se sacrifie, non pour des intérêts égoïstes, mais pour obéir au procès collectif de l'Histoire. Sa mort n'est pas présentée comme une fatalité, mais comme une nécessité historique. Ainsi, on peut parler de

²¹⁸ In *L'Action* de Tunis, N°146, 28 avril 1958

« liberté tragique ». La transcendance s'identifie ici à l'Histoire. Comme chez Eschyle, le chœur prend une importante place dans le mouvement dramatique. Il explique les situations tout en prenant position avec les patriotes. Sa parole prend parfois des accents épiques et s'insurge contre l'inauthenticité d'un monde oppressif, négateur de toute possible libération. Le théâtre de langue française des années de guerre était essentiellement un théâtre de combat.

En 1957-1958, les services culturels du Front de Libération Nationale (FLN) firent appel à tous les artistes pour rejoindre la révolution. En 1958, au mois de février, fut officiellement créée la troupe artistique du FLN. Mustapha Kateb assura la direction de cet ensemble. L'objectif des animateurs de cette troupe était évident : faire connaître l'Algérie et son combat. Les tournées dans l'ex-Union soviétique, en Chine, en Yougoslavie et dans les pays arabes participaient du projet politico-culturel du FLN. De nombreux comédiens des années 1940 se retrouvèrent à Tunis choisissant librement de contribuer à l'indépendance de leur pays. Parmi eux citons, entre autres, Ahmed Wahbi, Allilou, Taha el Amiri, Boualem Rais... Ce groupe apporta au théâtre une sensibilité que jamais l'art scénique ne fournit en Algérie. Il fallait décrire la tragédie algérienne avec des mots et des gestes simples. La violence parcourait les pièces produites durant la période 1958-1962, mais aussi l'ensemble de la littérature. Trois pièces (*Vers la lumière*, *les Enfants de la Casbah* et *les Éternels*, textes écrits par Abdelhalim Rais) traitant de la lutte du peuple algérien ont exercé une influence capitale à cette époque. Dans *Vers la lumière*, *les Enfants de la Casbah*, *El khalidoun (les Éternels)* et *Montserrat* de Roblès, le ton est agressif, le verbe et les gestes sont très violents. Style heurté, mots lacérés, violence verbale : telles sont les caractéristiques de ce théâtre de combat qui voulait exprimer sans haine ni rancune la douleur et les souffrances du peuple algérien. Les représentations étaient données dans les camps, les hôpitaux et les maquis des frontières. En Algérie, les activités théâtrales furent suspendues, suite à l'appel du FLN, qui créait ainsi sa propre troupe basée à Tunis et bénéficiait du soutien de très nombreux artistes et intellectuels. Seuls les théâtres de la colonisation continuaient à programmer des pièces (*Faust* de Gounod, 1957 ; *L'Atlantide* de Tomasi, 1957) et accueillir le public d'origine européenne. L'Opéra d'Alger, par exemple, devenait le lieu de prédilection de

l'entreprise de légitimation de la colonisation, organisant des rencontres et des manifestations vitupérant les activistes indépendantistes et défendant le discours colonial. La nouvelle formation issue de la troupe du FLN composée des véritables animateurs de l'activité théâtrale autochtone allait contribuer à une sorte de prise de conscience politique et sociale permettant ainsi aux premiers pensionnaires du théâtre national algérien, devenant propriété du nouvel État algérien naissant, de défendre la mise en œuvre d'un théâtre « populaire » et « révolutionnaire »

Le théâtre algérien après l'indépendance

L'indépendance acquise en 1962, le théâtre allait vivre des moments importants. C'est dans un contexte caractérisé par un grand enthousiasme et de profondes ambiguïtés politiques et idéologiques que furent prises les premières décisions relatives à l'art scénique. Durant les premières années de l'indépendance, la grande question alimentant tous les débats était de savoir quel théâtre faire dans un pays comme l'Algérie. Les hommes de théâtre réclamaient avec sincérité la mise en place d'« un nouveau théâtre ouvert aux préoccupations du peuple²¹⁹ ». Le peuple était présent dans tous les discours, mais dans les faits, il n'était même pas convié aux représentations de spectacles en porte à faux avec la réalité des algériens. Le 6 janvier 1963, l'État prit la décision de nationaliser l'Opéra d'Alger (800 places) et les autres théâtres situés dans les grandes villes (Constantine, Oran, Annaba, Sidi Bel Abbès). Le volontarisme des deux principaux animateurs de l'art dramatique de cette époque, Mohamed Boudia et Mustapha Kateb, permit de contourner le désintérêt qu'affichaient de nombreux nouveaux dirigeants de l'Algérie indépendante pour les questions culturelles, occupés à régler les problèmes de pouvoir. C'est grâce à ces deux hommes que le décret de 1963 fut adopté, malgré le climat ambiant fait de manœuvres et de contre-manœuvres politiques pour le contrôle du gouvernement²²⁰. Déjà, en 1962, ils rédigèrent un court document-manifeste dactylographié réclamant la nationalisation des théâtres : *De l'orientation*.

²¹⁹ De l'orientation, brochure du TNA, Novembre 1962

²²⁰ L'indépendance acquise, les Algériens pensaient alors construire leur pays dans l'extase et la quiétude. Certes, des ombres marquaient la culture de l'ordinaire, d'autant plus que la lutte des clans empruntait le sentier le plus douloureux et le plus sanglant : la mort. Une bataille politique et idéologique rangée opposait différentes tendances du mouvement nationaliste. Des scissions graves et des divisions caractérisaient le pouvoir issu du FLN- ALN. Les années 1962-1963 connurent des moments pénibles. La

La nationalisation des théâtres ne mit pas fin aux débats sur la représentation théâtrale. Les articles contradictoires et souvent polémiques mettaient l'accent sur le nécessaire caractère populaire du théâtre en Algérie. En 1965, un inquiétant silence tomba sur la vie culturelle. Boudia, un des animateurs de l'entreprise théâtrale durant les années 1963-1965, recherché par les nouveaux dirigeants issus du putsch, quitta l'Algérie et s'installa en France, exerça la fonction d'administrateur au TOP (Théâtre de l'Ouest Parisien) tout en activant avec le Front de libération de la Palestine (FPLP), avant d'être assassiné en 1973 par les services secrets israéliens. D'autres intellectuels choisirent l'exil ou furent enfermés dans les geôles de Berrouaghia ou de l'Est Algérien. Le colonel Boumediene venait de prendre le pouvoir et de renverser le président Ben Bella, qu'il avait aidé à prendre le pouvoir quelques années plus tôt. Durant les années succédant à ce coup d'État, le théâtre et la vie culturelle connurent un sérieux ralentissement. De nombreux artistes et intellectuels étaient arrêtés ou poussés à l'exil.

Les années 1963-1965 virent la réalisation d'un certain nombre d'adaptations. Des pièces d'auteurs étrangers furent jouées : *les Fusils de la mère Carrar* de Bertolt Brecht, *la Vie est un songe* de Caldéron, *Dom Juan* de Molière, *Rose rouge pour moi* de Sean O'Casey, *la Mégère apprivoisée* de Shakespeare, *Montserrat* de Roblès, *Essoultane el hair* de Tewfik El Hakim et *les Chiens* de Tone Brulin. La coupure avec le théâtre d'avant l'indépendance était une évidence. Cette période s'était caractérisée par des luttes de personnes qui alimentaient les chroniques de la presse. Mais ces polémiques, souvent violentes et passionnées, reflétaient en fait les conflits idéologiques qui déchiraient le pouvoir et la société. En deux années, 982 représentations (18 pièces) eurent lieu devant 441 190 spectateurs.

Jusqu'en 1965, le théâtre algérien connut une certaine vitalité. L'absence d'un répertoire dramatique en arabe « dialectal » obligea parfois Mohamed Boudia (alors administrateur du TNA) à monter des pièces en français. C'est ce qu'il fit avec *Crainquebille* d'Anatole France, mise en scène par Porte et interprétée par des acteurs algériens. Il était difficile de trouver un public correspondant au projet de la direction du théâtre national. Il fallait

zone autonome d'Alger fut décapitée. En Kabylie, Ait Ahmed prit le maquis pour s'opposer au président Ahmed Ben Bella. Tout était confus. Les règlements de comptes se succédaient aux règlements de comptes. L'enthousiasme des uns côtoyait les calculs mesquins des autres. Ce qu'on appelait « l'été de la discorde » du début de l'indépendance fit des centaines de morts, suite à des combats fratricides entre des camps qui combattaient ensemble les forces coloniales.

mettre en scène des pièces susceptibles d'attirer les spectateurs, souvent trop peu familiarisés avec l'expression dramatique. Il est vrai que certaines représentations attirèrent une très nombreuse foule. Ce fut le cas d'*Afrique avant un* et de *les Vieux* de Kaki, *Hassan Terro* de Rouiched, *Rose rouge pour moi*, mise en scène par Mustapha Kateb et *Deux pièces cuisine* d'Abdelkader Safiri. Rouiched (1921-1999)²²¹ et Kaki représentaient deux courants différents. Le premier poursuivait en quelque sorte le travail de Bachetarzi et de Ksentini. Ses pièces, de facture comique, traitaient surtout de sujets sociaux : le mariage, le divorce... Ce dernier était très apprécié par les spectateurs de théâtre et de cinéma en Algérie. Le second, à l'instar du Marocain Tayeb Saddiki, s'intéressa énormément aux formes populaires. L'influence de Brecht est perceptible dans son travail : *Diwan el garagouz* et *Diwan lemlah* sont des pièces qui réexploitent le fonds culturel maghrébin. Les poèmes d'Abderrahmane el mejdoub, de Ben M'saib, de Ben Khlouf... sont souvent repris dans les textes de ce grand auteur-metteur en scène, qui fit également du théâtre-document. Sa pièce, *Cent-trente deux ans*, est ainsi une sorte de montage de faits historiques mettant en scène le peuple algérien pendant la colonisation. *Afrique avant un* expose quant à elle l'histoire des pays africains et leur combat anticolonial.

Après 1965 : textes législatifs et censure

À partir du coup d'État de 1965 et de la désillusion qui s'en était suivie, les choses devinrent de plus en plus difficiles. L'enthousiasme des premières années de l'indépendance laissa la place à une sorte de « ras-le-bol » marqué par une baisse relative de la production théâtrale / artistique. En 1968, 1971 et 1974, la saison du TNA ne se composait que d'une seule pièce. Cette situation s'expliquerait par l'absence manifeste d'une législation régissant la profession et l'absence de possibilités de recyclage et de formation. En 1970, le gouvernement reproduisait le schéma d'organisation français et annonçait la décentralisation en quatre théâtres régionaux (Annaba, Oran, Constantine et

²²¹ De son vrai nom Ahmed Ayad, Rouiched, comédien très populaire en Algérie était l'auteur de nombreux textes dont *Les concierges*, *El Ghoula (L'ogresse)*, *Hassan Terro*. A joué dans de nombreux films dont *Hassan Terro* (1967, dont il était l'auteur), *L'opium et le bâton* de Ahmed Rachedi (1971), *L'évasion* de Hassan Terro de Mustapha Badie (auteur, 1974), *L'affiche* de Djamel Fezzaz (1983)...

Sidi Bel Abbès). En 1973, le ministre de l'Information et de la Culture de l'époque ferma l'École d'art dramatique et chorégraphique, créée en 1964, sans aucune explication, sur décision autoritaire du ministre de la Culture de l'époque qui n'était pas satisfait du bon fonctionnement de l'école. Ce grave coup porté à la formation, pour des raisons personnelles et subjectives, allait perturber le fonctionnement de la profession. En Algérie, ainsi fonctionnaient et fonctionnent les ministres de la Culture qui, souvent n'ont aucune relation avec la pratique culturelle, et qui, dépourvus de projets clairs, prenaient et prennent des décisions sur un simple coup de tête.

Les premiers textes législatifs de 1963 et de 1970 avaient, au moment de leur promulgation, répondu aux attentes des hommes de théâtre, mais, aujourd'hui, il s'avère que ces textes sont marqués par une certaine obsolescence. Mais l'élément nodal de la pratique théâtrale, c'est la diffusion qui pose sérieusement problème. Ainsi, l'absence de public, ces dernières années, serait liée à plusieurs vecteurs : manque de professionnalisme au niveau de la promotion et des relations publiques, gestion trop bureaucratique de l'entreprise et de l'activité théâtrale, qualité douteuse des produits proposés, manque flagrant de formation des équipes artistiques et techniques, environnement peu ouvert, absence d'une politique culturelle sérieuse... Ne faut-il pas réfléchir sérieusement à une véritable refonte de la pratique théâtrale en Algérie, encore marquée par une gestion trop bureaucratique et une organisation considérée comme tout à fait obsolète, dépassée et anachronique ? L'État pourrait bien contribuer à la transformation de cette réalité en partant de la nécessité de faire du théâtre un véritable service public qui interpellerait les collectivités locales, le monde universitaire et le milieu scolaire. La censure, pernicieuse (il n'y a pas de textes la régissant), est omniprésente. Les auteurs s'autocensurent ou voient leurs textes modifiés ou suspendus par des commissions appelées, par euphémisme, « comités de lecture », où siègent de véritables auteurs-policiers qui y proposent souvent leurs textes. En 1983, la pièce de Slimane Benaïssa, *Babor eghraq (le Bateau qui coule)*, une adaptation de Mrozek, dénonçant le pouvoir en place tout en proposant une lecture originale de l'Histoire de l'Algérie, est vite interrompue par les pouvoirs publics qui ne pouvaient admettre un tel affront. Une pièce n'est soutenue par le ministère de la Culture qu'après la lecture du texte par les membres d'une commission de censure qui ne dit pas son nom, composée

essentiellement par des auteurs « officiels ». Certes, les bons auteurs réussissent à contourner ce frein en convoquant l'Histoire, la culture populaire, la parabole et le symbole ou en profitant de leur réputation internationale, à l'instar de Kateb Yacine ou d'Abdelkader Alloula.

Les années 70 : la poussée des amateurs

Les années 1970 connurent une prolifération de troupes d'amateurs, qui traitaient souvent des problèmes liés à l'actualité et illustraient le discours officiel de l'époque mettant en avant la nécessité du socialisme et de la mise en oeuvre d'actions politiques ponctuelles, comme la « révolution agraire », la « gestion socialiste des entreprises » et la « médecine gratuite ». Le théâtre devenait un ersatz du politique et se substituait ainsi à d'autres champs qui, en principe, devaient le servir peut-être comme de simples lieux d'exploitation thématique. Il y eut, certes, quelques petites expériences intéressantes. Ainsi, par exemple, le festival de Mostaganem, qui était le lieu de rencontre des amateurs, contribua grandement à la découverte de ce jeune théâtre. Les années 1970 étaient donc dominées par un théâtre très « politisé ». Quelques rares troupes tentèrent de sortir de cette étroite voie, en mettant en scène des textes d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett, de Kateb Yacine ou d'Ingmar Bergman. Le théâtre de l'Avant-garde d'Oran monta, en 1970, *la Peste* (d'après *le Septième sceau* de Bergman). Le C.R.A.C. de Constantine mit en scène, avec une rare efficacité, *la Poudre d'intelligence* de Kateb Yacine. Le Groupe 70 adapta *Jeux de massacre* d'Ionesco, sous le titre *El Mossiba (la Malédiction)*... Des troupes produisirent d'extraordinaires pièces. Ainsi, le Théâtre de la mer était une troupe semi-professionnelle créée en 1968, qui cherchait à « combiner » formation et recherche théâtrale. Kateb Yacine y travailla quelque temps. Sa pièce, *Mohamed, prends ta valise*, enrichie et améliorée par les comédiens, fut montée en 1970. Cette troupe, allait marquer sérieusement l'itinéraire de Kateb Yacine (qui, d'ailleurs, reprit quelques comédiens dans sa nouvelle troupe, L'Action Culturelle des Travailleurs ou ACT, constituée juste après la disparition du Théâtre de la mer en 1972). Le Théâtre de la mer, aux moyens matériels et financiers très limités, sérieusement pris en main par un animateur hors-pair, Kaddour Naimi, aujourd'hui en Europe, était obligé de réduire au maximum le coût de production des pièces, en réduisant les éléments du décor (on fit surtout appel aux accessoires) et en confectionnant des costumes bon marché. Le comique et le jeu des comédiens pouvaient

compenser l'absence de « décors ». Mais ce qui était extraordinaire dans cette troupe, c'était surtout ce travail du corps et de l'image, qui donnait à voir un univers scénique marqué par le mouvement et la fête. Artaud n'était pas loin...

Une autre troupe s'était également imposée dans le concert culturel algérien durant cette période et avait en quelque sorte suivi le mouvement politique et social. Il s'agit de Théâtre et Culture. Diagnostiquant la réalité quotidienne avec toutes ses contradictions, toutes ses luttes et toutes ses ambiguïtés, Théâtre et Culture mettait en scène, avec une grande réussite technique, les problèmes et les situations – souvent burlesques – auxquels étaient confrontés les Algériens. Les comédiens étaient appelés à prendre conscience de la théâtralité de leurs gestes, de leur réalité sociale et d'en user pour s'exprimer. Le TC forçait le spectateur à sortir de sa coquille et permettait une lecture démystifiante de l'acte théâtral. C'était surtout un espace d'expériences immédiates. Ses comédiens allaient devenir par la suite de grands noms de la scène algérienne : Azzedine Medjoubi, Abdellah Bouzida et Slimane Bénaïssa. Ce dernier est devenu l'un des animateurs essentiels du théâtre en Algérie. Cette aventure lui permit de mieux affiner son travail dramaturgique. Puisant sa thématique dans les problèmes que connaissent les travailleurs, les femmes et les gens du quotidien, Théâtre et Culture réalisa des « pièces-bombes » dans des moments où il était difficile de s'exprimer librement : *les Perses* d'Eschyle et *l'Exception et la règle* de Brecht en 1968, *Echaab echaab (Peuple, peuple)* et *la Poudre d'intelligence* de Kateb Yacine en 1969, *la Situation de la femme en Algérie* en 1969-1970 et *la Situation économique en Algérie* en 1971.

Toutes ces troupes (C.R.AC, Le groupe 70, l'atelier, Théâtre de la mer, Théâtre et Culture) qui virent le jour peu après les événements de mai 1968, disparurent en 1971-1972, après une sauvage répression du mouvement étudiant (interdiction de l'organisation des étudiants et arrestation de nombreux animateurs de l'action culturelle), en raison de leur « non-convenance politique ». D'autres troupes d'amateurs durent se transformer en porte-voix du discours officiel pour survivre. L'année 1972 allait ainsi marquer un tournant dans l'histoire du théâtre algérien.

1972-1985 Une période-phare

Si les années 1960 furent en quelque sorte timides en matière de production de qualité (l'enthousiasme des premières années de l'indépendance et la rupture qui s'en suivit après le coup d'État de Boumediene en juin 1965 imposant l'exil à plusieurs intellectuels, empêchèrent toute possibilité d'expression), la période allant de 1970 à 1980 permit paradoxalement aux hommes de culture d'investir le champ social. Le régime de Boumediene tenta de séduire les intellectuels, qui profitèrent de cette aubaine pour se mettre au travail, malgré les incertitudes du populisme se muant en discours idéologique du pouvoir. Les choses n'étaient pas du tout simples. La chasse aux sorcières n'était pas absente, mais il était clair qu'une ouverture, même limitée, s'amorçait.

Les années 1970 virent l'apparition d'un nouveau mode d'écriture : la « création collective » et la réémergence du théâtre d'amateurs. Cette expérience liée étroitement au choix « socialiste » des gouvernants algériens de l'époque, c'est-à-dire des années 1970 et au discours ambiant et dominant sur la collectivisation des terres et l'autogestion, pousse de nombreuses troupes, essentiellement des troupes amateurs et deux troupes d'État considérées comme très proches de la mouvance de gauche, à adopter une sorte de gestion collective de la représentation théâtrale. Ce sont surtout des réalités extra-théâtrales qui avaient imposé ce type d'écriture prisonnier du discours politique ambiant et transformant l'acte théâtral en action politique. Cette vision, parfois réductrice de la représentation théâtrale, correspondait à une époque et à une certaine manière de concevoir la fonction de l'art théâtral. Cette manière de faire marqua très sérieusement la pratique des troupes d'amateurs qui se présentaient comme des tribunes politiques. D'ailleurs, leurs références renvoyaient à la politique ou aux relations qu'entretenaient celle-ci avec l'art théâtral : le discours politique officiel (Révolution Agraire, Gestion Socialiste des Entreprises, Médecine gratuite), Brecht, Piscator et l'Agit-Prop. Brecht et Piscator devenaient des passages obligés.

C'est dans ce contexte qu'apparurent paradoxalement les meilleures troupes du théâtre d'amateurs. Le festival de Mostaganem, lieu de rencontre régulier des amateurs depuis sa création en 1967, contribua grandement à la découverte de ce jeune théâtre. Les années 1970 furent surtout dominées par un théâtre très politisé. Les thèmes abordés étaient souvent puisés dans le discours politique officiel. Quelques troupes tentèrent de sortir de cette étroite voie, en mettant en scène des textes d'Eugène Ionesco, de Kateb Yacine ou

d'Ingmar Bergman. Les troupes se déplacent « vers les masses », ce qui suppose des lieux de représentation spéciaux (hangar, atelier d'usine, place publique, restaurant universitaire, coopérative...) et une nouvelle manière de jouer, marquée par l'utilisation d'un arsenal scénique léger et adapté aux espaces de jeu. La présence de nombreux amateurs dans les théâtres d'État met en relief la force de cette expérience qui traverse l'art scénique algérien.

En Algérie, parler du théâtre des années 1970, c'est aussi, à côté de l'expérience du théâtre d'amateurs, évoquer les noms de Kaki (1934-1995), Rouiched (1921-1999), Mustapha Kateb (1920-1989), Kateb Yacine (1929-1989), Abdelkader Alloula (1939-1994) et Slimane Benaïssa (né en 1943).

Mustapha Kateb et Kateb Yacine

Mustapha Kateb, qui commença à pratiquer le théâtre vers les années 1940, marqua de son empreinte l'histoire de l'art scénique en Algérie. On lui doit la mise en scène de nombreuses pièces, dont deux textes de son cousin Kateb Yacine, *l'Homme aux sandales de caoutchouc* et *le Cadavre encerclé*.

Kateb Yacine qui entama son aventure dans l'univers littéraire et théâtral par la publication d'un recueil de poèmes, *Soliloques*, et un roman, *Nedjma*, allait se lancer dans le théâtre avec sa tétralogie, *Le cercle des représailles*, composée des pièces suivantes : *le Cadavre encerclé*, *les Ancêtres redoublent de férocité* et *la Poudre d'intelligence* et le poème dramatique, écrites en français²²², et ses pièces en arabe « dialectal » (*Mohamed, prends ta valise*, *la Guerre de 2000 ans*, *Palestine trahie*, *le Roi de l'Ouest*, ou encore *Saout Ennissa*). Il influença de nombreuses troupes d'amateurs, notamment par l'intermédiaire d'un personnage légendaire, Djeha, autour duquel s'articulait la pièce *Mohamed, prends ta valise*. Avec leur dramaturgie fragmentée et leurs tableaux relativement autonomes, les textes inachevés abordaient, de manière directe, les questions politiques et sociales et mettaient en situation un univers marqué par la présence de forces

²²² Très peu de pièces ont été jouées en langue française. Ce n'est qu'après 1954 que les écrivains commencèrent à s'intéresser au théâtre. Kateb Yacine, Hocine Bouzaher, Henri Kréa, Ahmed Djelloul et Mohamed Boudia se mirent à exposer la tragédie algérienne et à exprimer les luttes séculaires de leur peuple en recourant à l'écriture dramatique. Même pendant la colonisation, le théâtre de langue française se trouvait exilé par la force des choses. Monter en Algérie des pièces de Kateb, de Boudia ou de Kréa était une entreprise impossible dans le contexte colonial de l'époque. Déjà, toute allusion à la politique était condamnée au silence.

antagoniques. La mise en scène faisant appel à un dispositif scénique très léger permettait aux comédiens de se mouvoir librement sur scène et de se déplacer sans problème. C'est une scène nue que le metteur en scène proposait à son public : les comédiens s'habillaient sur scène, les musiciens restaient sur les planches durant tout le spectacle et exécutaient des chants et des airs connus retravaillés par Kateb, qui excellait dans la satire et la parodie. C'est autour du personnage de Nuage de fumée (dans *la Poudre d'intelligence*, 1959) ou *Moh Zitoun* (dans ses pièces des années 1970-1980) que tournaient tous les événements du récit, comme Abdelkader Alloula (1939-1994), l'un des animateurs les plus importants de l'activité théâtrale, qui entama sa carrière comme comédien vers le début des années 1960.

Abdelkader Alloula

Chercheur infatigable, il toucha à tous les genres et monta de nombreuses pièces : *El Khobza*, *El Alleug (les Sangsues)*, *Essoultane el hair (le Roi inquiet)* de Tewfik el Hakim, *el Ghoula* de Rouiched, *Homk Sélim* (adaptation du *Journal d'un fou* de Gogol)... Mais les dernières œuvres scéniques de l'auteur (*Legoual* ou *les Dires*, *Léjouad* ou *les Généreux*, *Ellithem* ou *le Voile*) posent sérieusement la question d'un théâtre spécifique intégrant les formes dramatiques populaires dans la représentation et engendrant une autre relation avec le public. C'est peut-être l'expérience la plus intéressante des décennies 1980-1990 dans les pays arabes dans la mesure où elle était sous-tendue par un travail théorique préalable et une pratique sur le terrain. Abdelkader Alloula s'intéressait, en premier lieu, aux formes populaires et aux performances de l'acteur. Le *gouwal* (conteur) et la *halqa* (structure circulaire) étaient les deux structures autour desquelles s'articulaient la recherche et la réflexion de cet auteur, qui tenta de transformer radicalement la structure théâtrale. L'intérêt porté pour le conteur n'est nullement une sorte de lecture archéologique de formes populaires dévalorisées et marginalisées, mais une tentative de mettre en œuvre un théâtre total qui donnerait à la parole et au verbe une fonction essentielle : celle de théâtraliser les faits et les actions. L'auteur cherchait donc à donner la possibilité à un public populaire de fréquenter le théâtre, tout en se reconnaissant dans les images présentées. Le conteur investit toute la représentation, prend en charge les instances spatio-temporelles et répartit les différentes variétés de la parole qui structure les contours immédiats de la scène. Il délimite les lieux de la

représentation et esquisse les traits pertinents des personnages. Sa fonction fondamentale est de narrer et de raconter à un public des histoires et des récits qui captivent son attention et qui l'incitent à être partie prenante du procès narratif. Il se confond avec le comédien, ou plutôt engendre un double, un personnage syncrétique, ambivalent. Il est à la fois narrateur et acteur. Il raconte tout en jouant. C'est un double regard qu'il porte sur les faits et les choses, du dedans et du dehors. Cette double entreprise suscite une sorte de distance entre le personnage et le comédien, le spectateur et le personnage, la scène et le public. Alloula n'était nullement séduit par un hypothétique retour aux sources, mais il tentait de développer une expression qui rassemblerait dans une seule attitude dramatique les attributs et les fonctions des deux expériences dramatiques. L'expérience concrète de la fréquentation de différentes scènes et de plusieurs publics lui permit de mettre en forme un autre procès narratif et de se familiariser avec les techniques du conte. Phrase de conclusion à ajouter

Slimane Benaïssa et quelques auteurs des années 1970-80

Quant à Slimane Benaïssa, vivant actuellement en France, il fit ses débuts dans la troupe Théâtre et Culture avant d'opter pour la SONELEC (société industrielle d'État), où il monta *Boualem zid el goudem (Boualem, avance, 1974)*, qui fit grand bruit à l'époque, puis il dirigea le théâtre régional de Annaba (*Youm el djemaa, Le vendredi, sortent les gazelles, 1977 et El mahgour, Le mépris, 1978*) et créa sa propre troupe. Son théâtre tourne autour de la parole, une parole souveraine qui articule la représentation. Ses textes traitent de la réalité sociale et politique. *Babor eghraq (le Bateau coule, 1986)* et *le Conseil de discipline, 1992* sont en quelque sorte la chronique d'une désillusion qui semble caractériser la société algérienne en proie à de profondes crises structurelles. Le thème du désenchantement n'est pas nouveau, il caractérise de grands pans de la littérature et du théâtre en Algérie. Benaïssa faisait souvent appel à l'un des meilleurs comédiens arabes, Sid Ahmed Agoumi²²³. Après l'indépendance, plusieurs romans et pièces de théâtre présentant de manière critique le passage du passé (la lutte pour

²²³ Sid Ahmed Agoumi (dont le vrai nom est Sid Ahmed Meziane), né en 1940, est un grand acteur algérien de théâtre et de cinéma (*Z* de Costa Gavras, 1969 ; *Les hors-la loi* de Tewfik Farès, 1976 ; *Il était une fois* de Merzak Allouache, 2005 ; *Beur sur la ville* de Djamel Bensalah, 2011 ; *Le noir vous va si bien* de Jacques Bral, 2012 ; *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette, 2012...). Installé en France depuis 1994, Agoumi a joué dans plus de 60 films. Il a mis en scène une belle adaptation de la pièce de Beckett, *En attendant Godot, Fi intidhar el Mehdi* (1975).

l'indépendance) au présent ont été publiés, essentiellement à l'étranger. Nous pouvons citer notamment *le Muezzin* de Mourad Bourboune, *les Martyrs reviennent cette semaine* de Tahar Ouettar, adaptée au théâtre en 1985 au TNA (Théâtre National Algérien), *Mille hourras pour une gueuse*, une pièce de Mohamed Dib, *le Fleuve détourné* de Rachid Mimouni, *la Traversée* de Mouloud Mammeri, *Les chercheurs d'os* et *L'invention du désert* de Tahar Djaout. Les textes de Salim Bachi et de Aziz Chouaki²²⁴ témoignent de cette propension à opérer des va et vient entre un passé glorieux et un présent décevant. Tous ces récits mettent en scène des personnages vivant un présent difficile, tragique. Ils font souvent appel à la guerre de libération comme une sorte d'espace sacrificiel. Nous retrouvons d'ailleurs ce thème dans les littératures arabes et africaines. Dans *Les malheurs de Tchako*, Charles Nokan présente un héros de la lutte de libération trahi par ses camarades de combat juste après l'indépendance. Des textes comme *le Soleil de l'aurore* de Alexandre Kum'a N'dumbé et *les Soleils des indépendances* de Ahmadou Kourouma abordent ce sujet. Passé et présent dessinent leurs propres limites. Ils fonctionnent souvent comme deux univers antithétiques, antagoniques. Deux temps, deux espaces structurent le récit²²⁵.

En guise de conclusion

L'adoption du théâtre occidental consacra la rupture avec les formes populaires (le *meddah*, le *gouwal*, la *halqa*, *Aissaoua*) comme structures autonomes et l'apparition de nouvelles techniques souvent peu maîtrisées au départ. Durant la période coloniale, les auteurs, à l'écoute de l'Orient, de Molière et de la culture populaire, mirent en scène des spectacles pouvant provoquer chez le spectateur un phénomène d'identification et de

²²⁴ Aziz Chouaki est l'auteur des pièces : *les Oranges*, mise en scène en 2009 par Akel Akian au théâtre Lenche de Marseille, *les Coloniaux*, mise en place en 2009 par Jean-Louis Martinelli aux Amandiers, Paris, *une Virée*, mise en scène de Jean-Louis Martinelli en 2004 aux Amandiers, Paris, *l'Arrêt du bus*, mise en scène en 2003 par Laurent Vacher à la Scène nationale de Forbach...

²²⁵ En Afrique Noire, comme dans les pays arabes, les écrivains se mettent à contester les pouvoirs en place en prenant comme espace-témoin, l'Histoire. Dib, Idriss, El Ghittani, Wannous, Sony Labou Tansi, Soyinka, Kourouma, Mimouni, Khadra...mettent en scène, chacun selon ses orientations esthétiques et idéologiques, la tragédie des sociétés africaines et arabes après les indépendances et la défaite de juin 1967. Passé et présent s'interpellent, s'entrecroisent et s'interpellent tout en ne se confondant pas. Ils fonctionnent comme deux univers antithétiques et antagoniques. Deux temps, deux espaces structurent le récit. Les années 1980, 1990 et 2000 virent la mise en scène de nombreuses pièces traitant du thème du désenchantement et de la désillusion.

reconnaissance, à travers le choix des personnages et des situations. L'éveil du nationalisme et la naissance des premiers embryons d'une intelligentsia « moderne » furent les éléments-clés des années 1920. C'est dans ce contexte historique qu'apparurent les premières pièces algériennes jouées en arabe « littéraire ». L'indépendance acquise, les responsables du théâtre et de la culture en Algérie considéraient l'art scénique comme « une arme au service des masses » et un lieu d'affirmation de l'identité populaire. Les hommes de théâtre commençaient à aborder des sujets politiques et historiques.

Aujourd'hui, notamment depuis les années 1980, avec la disparition de nombreux hommes de théâtre (décès, exil ou assassinat), les choses deviennent moins attrayantes.

Mais l'activité théâtrale ne fut pas uniquement animée par des troupes de qualité mais fut marquée également par des groupes et des auteurs, d'un opportunisme outrancier, qui se mirent à contester ou à illustrer le discours officiel évacuant ainsi l'élément fondamental de la représentation théâtrale : le plaisir. Les promoteurs de ce nouveau « genre » qui dénature l'histoire du pays réduite à de simples paroles rimées, sont souvent intéressés par le gain facile parce qu'ils sont sérieusement subventionnés. La question du public est au cœur du débat dans des pays comme l'Algérie ou le Maroc qui, à l'instar de ses voisins, vit une situation peu enviable.

Les années 2000 connurent une floraison de festivals sans objectifs clairs, profitant de la rente pétrolière. L'État, ayant vu ses ressources s'accroître avec l'augmentation du prix du baril de pétrole, allait gonfler le budget alloué à la culture et au théâtre, mais sans projet clair et cohérent. Ce n'était qu'une distribution paresseuse de la rente dans un secteur où l'imagination et la formation manquent terriblement.

Une petite lueur d'espoir vint surtout du côté de quelques troupes privées qui, il faut le remarquer, ne sont pas aidées par le ministère de la Culture – qu'on appelle d'ailleurs à Alger le ministère des Rubans et de la Limonade. La troupe El Qalaa, dirigée à l'époque par Ziani Chérif Ayad, après avoir conquis le public algérien avec ses productions, s'est réfugiée en France et finit par éclater et disparaître. D'autres troupes demeurent actives, mais les difficultés financières limitent leur développement. C'est le cas de Gosto théâtre par exemple. Ces derniers temps, faute de moyens, les comédiens se produisent seuls sur scène dans des One man show et disent parfois leurs textes avec force et conviction. C'est

le cas de Mohamed Fellag²²⁶ (ancien du TNA), actuellement en France, qui traite souvent des questions d'actualité avec un humour féroce, et de Hakim Dekkar, qui ont réussi à conquérir le public de part et d'autre de la Méditerranée et ailleurs. Les institutions internationales de recherche soutiennent beaucoup plus les projets des artistes et des chercheurs algériens que les structures nationales, amorphes, mais qui, paradoxalement, se multiplient et font des petits : ministère de la Culture et Office national de la Culture, Agence algérienne de rayonnement culturel, Conseil national des arts, etc. Alors que le théâtre connaît l'une de ses plus graves crises, le ministère de la Culture décide de monopoliser l'activité théâtrale en transformant les théâtres municipaux en théâtres régionaux, dépendant ainsi de sa tutelle. Le Maroc connaît, à quelques exceptions près, la même situation.

3-Parcours marocains

Un bref aperçu historique

Le Maroc est le dernier pays d'Afrique du nord à subir la colonisation française, suite à l'occupation du pays en 1911²²⁷ et la signature du traité instituant le protectorat français à partir du 30 mars 1912, dont le pouvoir réel est assuré par un résident général français. Contrairement à l'Algérie qui connut une colonisation de peuplement, le Maroc et la Tunisie furent soumis au régime de protectorat qui permettait théoriquement aux autochtones d'avoir leurs propres institutions, mais furent, dans les faits, administrés

²²⁶ Mohamed Fellag, né en 1950, poursuit des études de théâtre à l'école d'art dramatique et chorégraphique de Bordj el Kiffan de 1968 à 1972 avant de rejoindre le théâtre régional d'Annaba, puis le TNA, tentant une sympathique expérience avec son spectacle, *Les aventures de Tchop*, avant de prendre la direction en 1993 du théâtre régional de Béjaia. En 1994, il monte *Un bateau pour l'Australie* qu'il joue dans des théâtres en Algérie et en Tunisie. Il s'installe en France. Acteur, auteur et metteur en scène, il est surtout connu pour ses one man shows : *Babor Australia* (1991), *Djurdjurassic* (1997), *Le dernier chameau* (2004), *Tous les Algériens sont des mécaniciens* (2008). Il a interprété plusieurs rôles au cinéma (*Hassan Niya de Ghaouti Bendeddouche*, 1983, *Le gone du Chaaba* de Christophe Ruggia, 1998, *Inchallah dimanche* de Yamina Benguigui, 2001, *L'ennemi intime* de Florian Emilio Siri, 2007, *Ce que le jour doit à la nuit* d'Alexandre Arcady, 2012 ...).

²²⁷ En application du traité imposé par la France au Maroc, signé le 30 mars 1912, après de délicates négociations entre la France et l'Allemagne pour mettre en place le protectorat, le Nord revient à l'Espagne alors que le centre est occupé par la France. Tanger est un territoire international. Le sultan est toujours maintenu, mais c'est le résident général français et le commissaire espagnol qui détiennent la réalité du pouvoir.

directement par les autorités coloniales qui en firent des territoires assujettis au système colonial.

Fascinées par l'exemple des Jeunes Turcs à Istanbul, les élites réformatrices de l'époque, qui tentaient avant cette date de transformer la réalité politique du pays, furent extrêmement déçues par ce triste coup du sort de l'Histoire. Ainsi, elles ne pouvaient que résister à la présence coloniale en refusant, dans un premier temps, d'adopter ses formes de représentation. Déjà, par le passé, en 1839, le sultan Abderrahmane avait soutenu le résistant algérien, l'Émir Abdelkader, dans son combat contre la colonisation française avant que son armée ne soit défaite par les troupes françaises du maréchal Bugeaud en 1844, qui allaient, en 1907, intervenir dans le sud Marocain pour réprimer les populations. Juste après l'occupation du pays, l'insurrection du Rif (1921-1926),²²⁸ sous la conduite d'Abdelkrim, allait donner lieu à une sauvage répression franco-espagnole. Les généraux Pétain et Franco dirigeaient les armées des deux pays dans cette expédition soutenue par des centaines de milliers de soldats, perpétrant de véritables massacres sur les populations du Rif. Des soulèvements dans certaines villes (Salé, Rabat et Fès) sont durement réprimés, et les leaders nationalistes sont emprisonnés. Toutes ces actions vont susciter l'éveil de la conscience nationale et la mise en œuvre d'un discours panarabe. En effet, les contacts avec les élites nationalistes de la Tunisie et de l'Algérie et des intellectuels arabes, à l'instar de Chakib Arslan (1896-1946)²²⁹, contribuent à mettre en œuvre un discours nationaliste allant au-delà des frontières marocaines. C'est dans ce contexte qu'Abdelkrim crée au Caire, avec les leaders nationalistes (Allal el Fassi, Messali el Hadj et Habib Bourguiba) des trois pays, le comité de libération du Maghreb. Certes, Abdelkrim combattit les occupants français et espagnols, mais emprunta à ses ennemis certaines formes de représentation étatiques et culturelles contribuant à l'organisation de la république du Rif. Dans ce cadre, le théâtre est une des structures

²²⁸ Guerre de résistance dirigée par Abdelkrim el Khattabi, connu sous le nom de Abdelkrim, contre les armées françaises et espagnoles qui occupèrent le Rif. Après avoir vaincu l'armée espagnole et fait plus de 13000 morts côté espagnol, Abdelkrim créa la « république du Rif » qui avait son propre gouvernement, ses structures étatiques et son armée. Mais en 1926, il fut défait par les armées française et espagnole conduite par Pétain et Franco et contraint à l'exil avant de s'évader en Egypte où il mourut en 1963. Les soldats français utilisèrent des armes chimiques contre les populations, faisant des milliers de morts.

²²⁹ D'origine libanaise, connu pour ses idées nationalistes arabes, adepte de Mohamed Abdou et de Jamal Eddine el Afghani, fondateur du journal « La nation arabe » qui a eu un important impact sur de nombreux leaders nationalistes arabes. Son livre le plus connu : *Pourquoi les Musulmans ont-ils pris du retard et pourquoi les autres ont-ils pris de l'avance ?* (1930).

adoptées par les Marocains, surtout après la tournée d'une troupe égyptienne légitimant cet emprunt.

Adoption tardive du théâtre et tournées égyptiennes

Le théâtre fut très tardivement adopté au Maroc par rapport à l'Algérie et à la Tunisie. Malgré la présence de théâtres européens construits essentiellement pour divertir les soldats et les résidents européens, les Marocains n'ont pas connu le théâtre « occidental » avant (préciser période). Les Espagnols, qui avaient occupé la ville de Tetouan en 1860, ont édifié un théâtre en bois, baptisé du nom de la reine Isabelle II, démoli deux ans plus tard. Durant la colonisation française et espagnole (essentiellement le Rif), à partir de 1912, des théâtres ont été construits à Tetouan, Larache, Ksar Lekbir, à Casablanca, Jadida, Oujda et Tanger²³⁰, présentant souvent des pièces de boulevard et du vaudeville. Ainsi, le théâtre accompagnait la colonisation et apportait sa caution à cette entreprise. Les autorités coloniales, qui se méfiaient de toutes les activités organisées par les lettrés « indigènes », n'ont jamais encouragé la pratique théâtrale et artistique, de peur que ces arts se retournent contre l'occupant. La culture marocaine était niée, réduite à l'état de folklore. Les formes européennes étaient mal vues par les élites marocaines, qui commencèrent, par la suite, notamment avec l'émergence d'un discours « moderniste », à admettre les structures de l'Autre, par nécessité et pragmatisme. C'est donc logiquement que le théâtre fut adopté par le truchement des relations entretenues avec le Machrek. La première tournée au Maroc d'une troupe égyptienne eut lieu en 1923. La formation Mohamed Azzedine al Misri, qui s'était auparavant déplacée en Tunisie et en Algérie, présenta quelques pièces déjà connues, puisque jouées à plusieurs reprises par d'autres groupes (*Salah Eddine el Ayyoubi*, *Saladin*, une adaptation du *Talisman* de Walter Scott). Cette troupe allait pousser de jeunes Marocains à tenter l'aventure du théâtre, et prouver

²³⁰ Omar Fertat, *Théâtre, monde associatif et francophonie au Maroc*, in Les associations dans la francophonie. Sous la dir. de Sylvie Guillaume, Maison des Sciences de l'Homme Aquitaine, 2006. Page 140. L'auteur de l'article dénombre de nombreux espaces théâtraux destinés exclusivement à un public européen : construction d'un théâtre national et du théâtre espagnol à Tetouan, le théâtre Colisio et le théâtre espagnol à Larache, le théâtre Perez Caldos à Ksar el kebir, le théâtre municipal à Casablanca, le théâtre municipal à El Jadida, le théâtre municipal à Oujda et à Tanger, le théâtre Cervantès, le théâtre Alcazar, le théâtre Tivoli.

ainsi que cet art pouvait ne pas être exclusivement un « produit colonial²³¹ ». D'autres formations moyen-orientales firent, par la suite, le déplacement au Maroc : la troupe tuniso-égyptienne, qui présenta notamment *Salah Eddine, le Médecin malgré lui* et *Roméo et Juliette* ; Fatma Rochdi proposait au public en 1932 *Salambo* d'après Flaubert, *le Poussin de l'Aigle* d'après *l'Aiglon* d'Edmond Rostand, *la Dame aux camélias* de Dumas fils. Youssef Wahby et Nadjib er Rihani se produisirent également à Rabat. Ce n'est qu'après cette période qu'on commença à se réunir et à imiter ces Égyptiens qui avaient le « don » extraordinaire de faire mouvoir des personnages sur scène. L'aventure était commencée. Ainsi, le Maroc, devenu protectorat français à partir de 1911, ne pouvait découvrir les formes de représentations européennes que très tardivement, contrairement à l'Algérie et à la Tunisie qui adoptèrent les structures européennes, malgré eux, suite aux contacts tragiques avec la France et aux relations entretenues avec les élites du Machrek. Les rapports avec les Français étaient empreints de méfiance. La multiplication des conflits et la résistance incarnée notamment par la guerre du Rif rendaient l'adoption des formes artistiques et littéraires suspectes. Les Marocains, comme les autres Maghrébins, admirent les formes européennes par nécessité, résistant pendant une relativement longue période aux attraits de la culture de l'Autre. C'est, en grande partie, grâce aux contacts avec les élites du Machrek qu'ils finirent par emprunter à l'occupant ses structures artistiques et artistiques et son mode d'organisation politique et intellectuel, marginalisant les formes culturelles autochtones.

Les origines du théâtre marocain

La tournée de la troupe égyptienne de Azzedine el Misri en 1923 constitua un extraordinaire événement qui incita certains jeunes, séduits par la prestation des comédiens venus du Machrek, à tenter de monter des pièces, reprenant, entre autres textes, *Salah Eddine el Ayyoubi* qui célébrait les exploits d'un personnage historique arabe célèbre incarnant dans l'imaginaire populaire le courage, la puissance et la force des Arabes²³². La mémoire populaire conserve une image extrêmement belle de ce passé, certes révolu, rêvant d'une possible résurrection et permettant de résister au déni

²³¹ Abellah Stouky, *Où va le théâtre au Maroc*, Souffles, N° 33, 1966, p.27

²³² Il est surtout célébré pour avoir défait les Croisés, les chassant de Jérusalem.

d'histoire et d'identité véhiculé par le discours colonial. Ce retour à un passé « glorieux » compensait les frustrations d'un présent marqué par la domination coloniale. La plupart des troupes se faisaient un honneur d'inaugurer leur première saison par la présentation de Salah Eddine de Nadjib el Haddad. Omar Fertat souligne que « les deux troupes pionnières inaugurèrent leurs activités en présentant Salah Eddine, La troupe el Hillal et l'association des anciens élèves du lycée Moulay Idriss²³³ ». Cette formation égyptienne allait apporter une certaine caution légitimant l'adoption de formes artistiques européennes longtemps rejetées, marquées du sceau de la négativité et du déni historique. Dans ce contexte, des troupes allaient naître à Casablanca, Rabat, Marrakech, Fès et dans d'autres villes. Dans les établissements scolaires, certains enseignants apprenaient à leurs élèves l'art d'incarner des personnages et de jouer sur scène. À Fès, Sella et Rabat, des troupes d'amateurs se constituaient et montaient de petits sketches, qui s'inspiraient souvent du conteur populaire. Le chercheur marocain Hassan Mniai décrit ainsi les débuts de l'art scénique au Maroc :

Abstraction faite du folklore où se révèlent quelques formes de l'art théâtral, Bsathalqa... il faut reconnaître qu'il n'existait pas, au Maroc, de théâtre proprement dit. Ce n'est qu'en 1923, avec la formation des premières troupes qui suscitèrent un public enthousiaste et le travail de certains pionniers, que commença l'avènement de l'art dramatique.

Les premiers artisans, Al Qurri, Mahdi, Mniaï, Ben Cheikh... s'acharnèrent, dès le début de leur intervention, à éveiller la conscience de leur auditoire à travers des pièces où ils dénonçaient les mensonges et la duplicité sur lesquels reposaient les convoitises coloniales, d'où l'arrogance de la censure à leur égard²³⁴.

L'art scénique vit le jour grâce au contact avec les troupes égyptiennes. Jusqu'à présent, on n'arrive pas à comprendre pourquoi les Égyptiens se déplaçaient en Tunisie et en Algérie et évitaient le Maroc, alors que des liens anciens existaient entre certains lettrés de ce pays et Jamal Eddine El Afghani et Mohamed Abdou. Après 1923 vinrent d'autres troupes, qui se produisirent dans de nombreuses villes du Maroc. Ainsi, les troupes de Fatima Rochdi et Aziz 'Id et de Youssef Wahbi jouèrent devant un public relativement

²³³ Omar Fertat, Op.Cit, p.139

²³⁴ Hassan Mniai, *connaissance du théâtre marocain*, Europe N° 602-603, Juin-juillet 1979, p. 158

important des pièces que certains spectateurs connaissaient déjà, à travers les correspondances avec des lettrés égyptiens. *Salah Eddine El Ayyoubi* ou *Mejnoun Leila* conciliaient en quelque sorte le public avec le patrimoine culturel arabe et permettaient une certaine lecture de l'Histoire. On tenta au début de reprendre ces mêmes textes et de les présenter à un public constitué essentiellement de lettrés. Le recours aux figures emblématiques de l'Histoire arabo-musulmane participait d'une volonté de se démarquer du discours colonial. Haroun er Rachid, Salah Eddine ou Antara étaient souvent appelés comme témoins d'un glorieux passé arabe leur permettant de résister à l'occupant et d'affirmer leur identité. Les gens du peuple ne se reconnaissaient pas encore dans cet art étranger, qui leur rappelait, par certains de ses aspects, la représentation populaire, mais il leur était difficile de comprendre des textes lus en arabe littéraire. Le côté technique était négligé par des auteurs-acteurs-metteurs en scène, qui ne maîtrisaient pas encore les ressorts de l'écriture scénique, se satisfaisant du discours développé dans leurs textes mettant en avant la présence d'une Histoire ancienne et d'un passé prestigieux. C'est le cas de pièces comme *'Abbâsa* de Mehdi Mniaï, *al-Walîd b, 'Abd al-Malik* de Mohamed al-Haddad et *l'Orphelin du désert* d'Abdelouahid al-Chaoui²³⁵.

Les jeunes amateurs montaient des pièces qui, certes, manquaient de qualités techniques mais leur permettaient de se familiariser avec cet art qu'ils découvraient et qu'ils appréciaient déjà. La troupe constituée d'élèves de l'institut islamique de Fès montait parfois des pièces qui dénonçaient l'hypocrisie, la cupidité, l'obscurantisme et les accointances avec la colonisation. On peut citer *El Aql ba'd el jounoun (la Raison après la folie)* en 1928, les traductions de Molière élaborées par Mehdi Mniaï, El Fassi et Abdelwahed Echaoui et les textes de Kaddour Ben ghabrit (*el Khobt el insani, l'hypocrisie humaine*). Molière, qui avait profondément séduit les auteurs du Machrek, investissait la représentation dramatique marocaine.

Ce fut donc grâce aux Égyptiens que les Marocains découvrirent la « modernité » et apprirent les rudiments élémentaires de l'art dramatique. Pour Mohamed Berrada, « la rencontre spontanée des mouvements nationaux du Maroc et de l'Orient a orienté notre

²³⁵ Eve Feuillebois, *Le théâtre dans le monde arabe*, Sorbonne Nouvelle Î Paris 3, UMR 7528 Mondes iranien et indien, Paris, 2011

littérature et notre théâtre. [...] Ainsi, le Maroc accédait à la modernité à travers les influences culturelles du Moyen-Orient²³⁶ ».

Ce ne sont pas seulement les troupes égyptiennes et les pièces de théâtre que les Marocains se mirent à imiter, mais ils reproduisirent également d'autres genres, qu'ils découvrirent à travers les contacts avec les lettrés du Moyen-Orient. Ainsi, le roman fit son apparition vers cette période et reprit en quelque sorte le schéma de construction et le modèle égyptien. Abdelmadjid Ben Jelloun (1919-1981) publiait la première nouvelle marocaine (*Wadi eddima' ou la Vallée du sang*) en 1947. Le coup d'envoi du roman autobiographique fut donné plus tard par la parution de *Fi ettoufoula (l'Enfance, 1957)* d'Abdelmadjid Ben Jelloun. Le contact avec les lettrés du Machrek fut décisif pour l'adoption du théâtre et de la littérature « modernes ».

1923-1933 : gestation du théâtre marocain

Le Maroc connut de 1923 à 1933 une période de gestation et de bouillonnement qui permit à quelques troupes de monter des pièces techniquement pauvres, mais qui traitaient souvent de problèmes sociaux. Il s'agissait plutôt de sketches et de lectures dramatiques. Avant 1933, les formes populaires mobilisaient la foule qui se déplaçait dans des « espaces vides » (marchés par exemple) pour écouter les conteurs dire des textes racontant des événements religieux ou sociaux. La *halqa* (forme circulaire) et le *bsat* constituaient des éléments festifs recourant au chant et à la gestuelle et utilisant des accessoires simples contribuant à dessiner les contours géométriques du lieu de représentation et à figurer des personnages ou fournissant des indications spatio-temporelles.

Avant la première pièce marocaine intitulée *Triomphe de l'innocence* dont il sera bientôt question, certains groupes tentèrent vainement de mettre en scène des textes qui posaient des problèmes liés au nationalisme et à l'histoire arabe, mais les autorités les en empêchèrent. Ainsi, *Fath El Andalous (la Conquête de l'Andalousie, 1893)* de l'Égyptien Mustapha Kamel, présentée à la fin des années 1920, fut interdite par le gouvernement. Elle développait un discours nationaliste, mettant en relief l'identité arabo-musulmane et

²³⁶ Mohamed Berrada, *Le théâtre arabe* (sous la direction de Nada Tomiche), Op.Cit.,p.175

les relations antagoniques entre Musulmans et Européens, ce qui provoqua l'ire du régent général, représentant la colonisation française.

Ce n'est qu'en 1933 que fut réalisée la première véritable pièce marocaine, *Triomphe de l'innocence (Intissar el Bara'a)* de Mohamed Ghazi, qui connut un succès auprès de l'élite lettrée, mais qui ne put toucher le public populaire trop peu à l'aise avec des représentations données en arabe « littéraire ». Durant les années 30, un certain Abdelkhalek Ettaris publia *Triomphe du bien sur le mal (Intissar el kheir ala el batal)*. Le titre de cette pièce inaugure le protocole de lecture d'une bonne partie de la production dramatique de cette période, caractérisée par le conflit entre le Bien et le Mal, sous-tendu par un discours moral, d'ailleurs bien mis en relief dans le prologue et l'épilogue.

Ce type d'expérience de troupes d'amateurs, non formées mais armées d'une extraordinaire passion du théâtre, allait, après la création de la pièce *Triomphe de l'innocence*, permettre la fondation de nombreux groupes qui favorisèrent l'émergence de troupes professionnelles. C'est à cette époque qu'une jeune troupe de Rabat monta *Salah Eddine El Ayyoubi*, une reprise de la pièce, déjà jouée par la formation égyptienne de Mohamed Azzedine el Misri en 1923. De petits groupes naissaient, pas seulement à Rabat, mais également à Fès, Meknès ou Sella. Les premiers hommes de théâtre, même s'ils manquaient de formation et ne maîtrisaient pas les ressorts techniques de la représentation, tentaient de mettre en forme le discours nationaliste et de favoriser le traitement des questions sociales. Cette manière de faire n'était nullement du goût des autorités, qui freinaient toute expression différente, c'est-à-dire développant des thèmes plus ou moins nationalistes. Le sentiment d'appartenance à un vaste ensemble régional maghrébin et arabe, renaissant à la faveur de la révolte du Rif et de la montée du nationalisme, poussait certains auteurs à traiter de thèmes liés au nationalisme et aux relations entre les pays du Maghreb. Les jeunes marocains furent au comble de la joie quand ils accueillirent une troupe tunisienne venue présenter *le Médecin malgré lui* de Molière. Ce n'est pas uniquement la pièce présentée qui faisait l'événement, mais le fait que des Tunisiens, historiquement et affectivement proches, se soient déplacés au Maroc. À partir de ce moment, des pièces nationalistes célébrant l'attachement à l'ensemble arabo-musulman et nord-africain poussèrent les autorités coloniales à arrêter les représentations de certaines pièces, notamment *Salah Eddine*.

Cette période de bouillonnement marquait tout l'environnement culturel et politique marocain. Romans, nouvelles, poèmes, journaux voyaient le jour. C'étaient là les premiers embryons de l'intelligentsia marocaine de type « moderne ». Un timide mouvement de traduction s'enclencha et permit la « marocanisation » de plusieurs pièces (entre autres, *Tartuffe*, *l'Avare*, et *le Médecin malgré lui*, traduites par Hassan Bennane et Mehdi Mniaï), qui allaient constituer un répertoire, faisant ainsi connaître les classiques de l'art scénique. Ce n'étaient pas des transpositions directes, mais des tentatives d'adapter et d'actualiser ces textes au vécu marocain en abordant des sujets liés à l'actualité sociale marocaine. Souvent, on reprenait l'intrigue centrale, on réduisait le nombre des personnages et on donnait d'autres titres à des pièces jouées en arabe « dialectal » devant un public habitué aux performances des conteurs, comme ceux de Jama' Lefna, à Marrakech. Les auteurs articulaient leurs représentations autour du comique des situations, du quiproquo, de la farce et de l'étude des mœurs. Leur théâtre était attentif à l'actualité, aux rumeurs et aux bruits de la vie quotidienne. Ils raillaient les hypocrites, l'opportunisme et les faux-dévots. Comme chez les Algériens et les Tunisiens, Molière est adapté au goût local, ses personnages portant des costumes historiquement et socialement marqués, vivant dans un milieu arabe et utilisant le « dialectal ». La fable était adaptée aux traditions arabes, expurgeant des passages pouvant heurter la sensibilité religieuse du public.

D'ailleurs, de nombreux passages disparurent, d'autres furent ajoutés pour plaire à un éventuel public, qui n'accepterait pas facilement certaines références européennes, notamment religieuses. Ainsi, le travail des traducteurs fut important pour la connaissance du théâtre et sa vulgarisation au Maroc.

Les années 1930, riches en bouleversements politiques et culturels, favorisèrent l'éclosion d'un théâtre acquérant une relative maturité et se démarquant du discours assimilationniste. Dans le premier texte d'un auteur dramatique marocain édité en 1934, *la Victoire du droit*, du militant nationaliste Abdelkhalek Torres (1910-1971)²³⁷, est un véritable plaidoyer pour l'indépendance.

²³⁷ Abdelkhalek Torres était un grand militant nationaliste, dirigeant du mouvement nationaliste de la zone Nord (Tetouan) occupée par l'Espagne.

Le théâtre allait contribuer, de manière extraordinaire, à la prise de conscience de la nécessité de prendre parti contre la colonisation. C'est vrai que de nombreux animateurs du mouvement théâtral ne dissimulaient nullement leur engagement politique, revendiquant ouvertement l'indépendance et leur appartenance aux organisations nationalistes. Certains auteurs comme Mohamed Dorri (*L'orphelin délaissé* est l'une de ses pièces les plus connues) n'hésitait pas à s'attaquer ouvertement, dans leurs textes, à la présence coloniale. Il est vrai que le Maroc connaissait un extraordinaire mouvement de contestation anticoloniale, soutenu par les relations avec les élites du Maghreb et du monde arabe, proposant un projet maghrébin et panarabe. Omar Fertat dans son article déjà cité (*Théâtre, monde associatif et francophonie au Maroc*) évoque la mort, en 1937, dans les geôles coloniales de l'auteur-comédien Mohamed el Qorri et l'interdiction de l'adaptation de *Tartuffe* de Molière réalisée par Mniai. Le théâtre prenait fait et cause pour le discours nationaliste, ses animateurs n'hésitaient pas à participer à des cycles de formation d'art dramatique, préparant ainsi le terrain à une certaine professionnalisation.

Années 1940– professionnalisation du théâtre marocain

L'année 1949 vit la naissance de la première troupe professionnelle marocaine. Il s'agit de la troupe de la radio marocaine dirigée par Abdellah Chakroun, qui recruta les comédiens amateurs des troupes existantes à l'époque et leur fournit un salaire pris en charge par la radio. On jouait des pièces en arabe « dialectal », traitant de sujets sociaux. Il faut souligner que l'art scénique n'était pas aussi riche qu'en Tunisie ou en Algérie, mais il existait, malgré tout, de petits groupes qui essayaient de monter des pièces, avec des moyens financiers et matériels très insuffisants. Contrairement aux deux pays voisins, les autorités coloniales attribuaient de très rares subventions aux troupes et ne semblaient pas accorder un grand intérêt à la production culturelle. Dans ce contexte, en 1952, apparut la troupe Badaoui, qui proposait des pièces mettant en scène des personnages puisés dans le quotidien, engagés dans le combat nationaliste et la défense des travailleurs (*la Voix de la conscience, les Jeunes travailleurs, l'Ouvrier licencié, les Victimes de l'injustice, la Lutte des ouvriers, les Chômeurs*). Les autorités coloniales voyaient d'un mauvais œil les activités des troupes autochtones qui, souvent, abordaient des sujets liés au discours nationaliste, en usant de paraboles et de symboles. Ainsi, des textes, la

plupart du temps rédigés en arabe populaire et abordant des sujets sociaux, se retrouvaient à côté de pièces historiques qui provoquaient souvent la colère des autorités coloniales. Le théâtre, par la force de la conjoncture historique et du processus de dépersonnalisation entamé par les forces coloniales, épousait les contours du discours nationalistes. Dans le but de neutraliser l'action des troupes, le pouvoir colonial, représenté par le régent général décide alors de créer ses propres structures.

L'action d'André Voisin

Prenant conscience de l'audience grandissante du théâtre dans les milieux autochtones, les autorités coloniales tentent de neutraliser cette nouvelle pratique artistique qui réussissait à toucher le grand public et à développer un discours anticolonial. En 1949, le régent général, le Maréchal Juin, met en marche sa machine administrative, créant la Scène marocaine et française d'apparence neutre, mais dont l'objectif essentiel est de freiner l'expansion des troupes « indigènes », subventionnée par le service de l'instruction publique et la résidence générale. Ainsi fut décidée l'ouverture d'ateliers prenant en charge la formation de Marocains et d'Européens, la production et la programmation de spectacles dramatiques. À côté de la Scène marocaine et française allaient apparaître les centres d'expression dramatiques à partir de 1950 à Casablanca, Rabat, Fès, El-Jadida, Marrakech. C'est un certain André Voisin, assisté de Charles Nugue, ancien sociétaire du centre dramatique de Rennes et ancien élève de Charles Dullin, très marqué par les influences de Stanislavski et d'Artaud, qui va animer ces formations. Le centre d'expression ouvert à Casablanca était affublé de l'appellation « La baraque », un clin d'œil au poète et auteur dramatique Federico Garcia Lorca, qui dirigeait une troupe portant ce nom. D'ailleurs, la troupe montera des pièces de Lorca, notamment *Noces de sang*, *le Petit Retable de Cristobal* et tout un spectacle consacré au poète espagnol, à côté de textes d'Anouilh, de Claudel et d'autres auteurs français et européens. Les stages se déroulaient dans une forêt, pas loin de Rabat, appelée Maamoura. Ouvertes à tous les Marocains désireux d'apprendre le théâtre, ces formations impliquaient le travail sur l'expression corporelle et vocale et l'étude des formes populaires (*bsat*, *halqa*). C'est dans cette perspective que le Français Henri Cordereau travailla avec ses stagiaires en Algérie durant la même période. Dans le cadre de cette

formation, des pièces ont été montées par l'équipe de la Baraque qui deviendra, après l'indépendance du Maroc et le départ d'André Voisin en 1956, la troupe du théâtre marocain, Maamoura. Celle-ci sera animée par d'anciens élèves, Tayeb Saddiki, Abdessmed Kenfaoui, Tayeb Ahmed el Alj. Ainsi, des pièces dont les titres sont révélateurs du manque d'engagement, se satisfaisaient du traitement de problèmes sociaux comme l'alcoolisme, le divorce et la condition féminine : *Lam'allam Azzouz* (*L'Instituteur Azzouz*) et *les Fourberies de Jeha* d'Ata' Wakil ou *les Balayeurs* d'Ahmed Tayeb el Alj. La mission explicite présidant au choix par les autorités coloniales de ce type de formation était tout simplement de freiner l'expression libre des troupes marocaines. Voisin avait, certes, permis de former des Marocains, leur inculquant les techniques rudimentaires de l'art de la scène, mais avait également cherché à réduire l'impact des groupes séduits par le discours nationaliste, permettant à ses élèves, relativement bien formés, de dominer la scène théâtrale après l'indépendance.

La lecture des itinéraires de ces acteurs permet de comprendre la grande influence exercée sur eux par l'enseignement assuré par André Voisin qui insistait notamment sur l'importance de l'oralité et des cultures populaires dans la mise en œuvre d'un théâtre au Maghreb. Une fois l'indépendance acquise, les élèves de Voisin allaient dominer la scène théâtrale marocaine.

1956

L'indépendance acquise, les dissensions et les différends entre les dirigeants nationalistes surgissent, sur fond de contrôle de l'appareil étatique. Le conflit entre le roi Mohamed V et Allal el Fassi, patron du parti de la bourgeoisie, El istiqlal, se termine à l'avantage du roi Hassan II (qui succède à son père en 1961). Ce dernier, en 1962 et surtout après le soulèvement populaire de 1965 à Casablanca, s'empare définitivement du pouvoir, mettant fin à l'expérience parlementaire et mettant en place un système de pouvoir absolu fondé sur les jeux de clientèles politiques et sociales et la répression, à l'origine de liquidations politiques et d'arrestations arbitraires des intellectuels de gauche. Le leader de l'UNFP (Union nationale des forces populaires), Ben Barka, est assassiné le 29 octobre 1965 avec la collaboration des services secrets français. *Souffles*, (1966-1972, 22 numéros), revue de référence des intellectuels maghrébins, est interdite en 1971 et ses

animateurs (Abdellatif Laabi, Abraham Serfaty...) sont arrêtés, torturés et placés dans des prisons secrètes. L'expression est sérieusement verrouillée. C'est dans ce contexte politique fermé qu'évolue le théâtre après l'indépendance.

Ce n'est finalement qu'après 1956 que certains jeunes, profitant de l'expérience de leurs aînés, se mirent à faire du théâtre et à participer à des stages de formation leur permettant de maîtriser plus ou moins les contours de cet art et de découvrir des auteurs européens dont Molière qui fut adapté et marocanisé par de jeunes auteurs. En 1956, Scapin se mua en Joha dans *les Fourberies de Joha*. Ainsi, les auteurs furent contraints à tatonner et à tenter de nombreuses expériences, comme l'expliquait d'ailleurs Hassan Mniaï dans un article publié dans le numéro spécial de la revue *Europe* consacré à la littérature marocaine :

C'est ainsi qu'après 1956, le théâtre marocain, vivant tantôt en vase-clos, tantôt ouvert sur le monde contemporain, a connu une phase extrêmement favorable à la variété des formes et des styles, sans offrir, cependant, la diversité et les factures prolixes du théâtre européen ou américain. Les premières acquisitions répondaient simplement à quelques besoins, à quelques aspirations ressenties dans le pays. Cela veut dire que chaque compagnie (qu'elle fût indépendante ou rattachée à une administration comme la jeunesse et les sports) chercha à expérimenter de nouvelles formes de spectacles, certaines en inscrivant leur démarche dans une optique déterminée, ce qui obligea les réalisateurs à s'aligner sur la politique figée de l'État, d'autres, en cherchant à élargir leur audience, leur impact et leurs options. C'est le cas du théâtre ouvrier (dirigé par Tayeb Saddiqi encore attaché à une idéologie énergique et convaincu de la fonction combattive du théâtre) qui visait à inculquer une culture éclairée aux masses laborieuses. C'est également le cas du théâtre universitaire qui essaya de démystifier le régime dans toutes ses structures. Mais ces deux types de théâtre ne tardèrent pas à disparaître définitivement²³⁸.

Après 1956 fut créé un institut chargé de l'organisation des activités théâtrales, qui avait pour objectif de mettre en œuvre une politique visant à constituer les structures théâtrales et à définir un programme de développement. Les intentions étaient, certes louables, mais la réalité était tout à fait différente et ne correspondait nullement au discours optimiste de cette éphémère institution, qui manquait sérieusement de moyens pédagogiques et financiers. Malgré cet environnement hostile, des troupes allaient naître dans certaines

²³⁸ Hassan Mniaï, *connaissance du théâtre marocain*, Europe, Op.Cit, P.158-159.

villes et produire parfois d'intéressantes pièces. Abdeslam Chraïbi (1936-2006)²³⁹ crée la troupe El Wafa à Marrakech. Une troupe marocaine, professionnelle, El Maamoura, créée en 1966, succédant à la défunte Baraque, héritant du nom de la forêt où étaient formés ses animateurs (El Alj, Saddiki, Kenfaoui) disposant d'un budget relativement acceptable, tentait de monter des pièces, qui traitaient de sujets à consonance sociale, évitant les thèmes politiques et les sujets délicats. Cette formation, dépendant de la Direction de la jeunesse, était en quelque sorte prisonnière de sa propre tutelle, d'où les innombrables limites et difficultés qui empêchaient l'épanouissement de cette formation et limitaient son champ d'action. D'ailleurs, elle disparut après quelques années d'exercice, en 1974, pour réapparaître avec un autre nom : Troupe Expérimentale. Elle monta de nombreuses pièces qui constituaient une rupture avec la pratique théâtrale des années précédentes. Des pièces comme *les Femmes savantes* ou *l'Instituteur Azzouz* de Tayeb el Alj étaient très réussies sur le plan de la mise en scène. Les metteurs en scène marocains, souvent formés sur le tas, commençaient à maîtriser sérieusement leur matière et à proposer des réalisations originales.

De 1959 à 1962 existait un centre marocain de recherches dramatiques dirigé par de jeunes hommes de théâtre, qui cherchaient à mettre en œuvre des lieux d'expérimentation théâtrale et à interroger la réalité scénique. Mais les choses ne durèrent pas longtemps et cet organisme finit par être enterré, comme d'autres structures incapables de survivre dans un environnement hostile à la représentation artistique. Après 1962, les choses devinrent plus sérieuses. Le théâtre national Mohamed V de Rabat est inauguré en mars 1962. Les troupes du théâtre amateur se caractérisant par une relative liberté de ton tentent tant bien que mal de produire des pièces, avec les moyens du bord, traitant courageusement des sujets jusque là tabous et prenant comme espaces de référence de grands noms de la scène mondiale : Piscator, Brecht et Mnouchkine. Mais rapidement, la répression balaie ces jeunes groupes, privés d'un soutien réel, dont les animateurs sympathisent avec les idées de gauche et d'extrême gauche. Ces voix libres vont laisser la place à un théâtre où toute contestation est exclue. Pour les dirigeants de l'époque, le théâtre devait être un simple divertissement.

²³⁹ Abdeslam Chraïbi était un comédien et auteur marocain, auteur des pièces, El Harraz, Sidi Kaddour el Alami, Maksour el Janah (aile brisée). Comédien au sein de la Maamoura et cofondateur d'El Ouafa el Marakchia, avec Abdeljabbar Louzir et Mohamed Belkas.

Des hommes, qui allaient transformer radicalement le paysage théâtral marocain et l'orienter vers des voies précises, firent leur apparition juste après l'indépendance, en 1956, et imposèrent des schémas et des modèles de représentation originaux. Tayeb Saddiqi, Tayeb El Alj, Abdessemed Dinia et Bachir Skirj incarnaient les tendances les plus représentatives de l'art scénique marocain et récupéraient ainsi le temps perdu par la scène dans leur pays. Ces hommes étaient reconnus comme de grands auteurs-metteurs en scène dans tous les pays arabes. Ainsi, des artistes marocains prenaient une sorte de revanche contre l'oubli et les aléas de l'Histoire. Des troupes naissaient et disparaissaient, mais certaines formations tentaient de résister, contre vents et marées, aux tempêtes et aux orages financiers, C'est le cas du Petit Masque, créé en 1969 par un groupe d'amoureux du théâtre (Si M'barek Adou, Brahim Abbès, Abdellatif Dachraoui et Ahmed el Alj). Nabyl Lahlou²⁴⁰ quant à lui, avait dominé la scène durant cinq années la scène marocaine avant la dissolution de sa formation en 1974, il finira par la suite à rejoindre la troupe de Tayeb El Alj. Plusieurs pièces seront censurées, à commencer par *les Tortues*, de Nabyl Lahlou, interdite de représentation publique ; *Qadi Al Halqa*, d'Ahmed Taïeb El Alj (né en 1928), jouée au IV^e Festival de Timgad (Algérie) en 1971 devrait attendre dix ans pour obtenir l'autorisation d'être présentée ; *Jamajim* a été jouée à huis clos, la police refusant l'accès de la salle au public.

Les années 1960 et 1970 virent Brecht s'imposer fortement dans le paysage théâtral et orienter la dramaturgie. De nombreuses troupes d'amateurs furent créées par des animateurs qui, souvent, revendiquaient haut et fort leur attachement à l'aventure brechtienne. Mais comme en Algérie, en Tunisie et dans les autres pays arabes, on emprunta surtout à l'auteur allemand l'effet de distanciation et la dimension politique de son théâtre : *Al fijta* du théâtre Mohamed V, *Cherradi* de Chafik Chimi, d'après *Maitre Puntila et son valet Matti*, *Taleb maachou* de Tayeb el Alj, adaptations par Abdessamad Kenfaoui de *Les fusils de la mère Carrar* (1975), *L'exception et la règle* (1976)... Il n'y avait pas que Brecht qui faisait tourner la tête aux hommes de théâtre marocains :

²⁴⁰ Nabil Lahlou, né en 1945, a fait ses études de théâtre à l'école Charles Dullin et à l'université du théâtre des nations, a collaboré avec le TNA (Théâtre National Algérien) et enseigné à l'école d'art dramatique de Bordj el kiffan (Alger) au début des années 70, avant de reprendre le théâtre au Maroc et de s'intéresser au cinéma. Il a réalisé des films (*Al Kanfoudi* (1978), *Le Gouverneur-général de l'île de Chakerbakerben / Al-hakim al-'am* (1980), *Brahim qui ? / Brahim yach ?* (1982), *L'Âme qui braît / Nahiq al-ruh* (1984), *Komany* (1989), *La Nuit du crime / Laylat qatl* (1992), *Les Années de l'exil* (2002).

l'influence de Stanislavski, Grotowski, Artaud, Ionesco et Beckett s'est également fait sentir, en particulier chez Saddiki, El Alj, anciens élèves de Voisin.

On ne peut rester insensible à d'autres expériences, qui avaient permis au théâtre marocain de s'illustrer par une grande variété de formes et de styles incarnés notamment par la troupe Mohamed V et la nouvelle troupe du théâtre municipal (Mohammed Afifi) et les troupes de Nabyl Lahlou et d'El Badawi et, bien sûr, le « théâtre ouvrier » de Tayeb Saddiki (né en 1938) et le « théâtre individuel » de Abdelhak Zerouali, créé en 1976, dans lequel sont présentés des spectacles dont la distribution est souvent réduite à un seul comédien, empruntant certaines techniques de collage et d'expression corporelle et gestuelle à Grotowski et Piscator, et donnant à voir une sorte de conflit intérieur mobilisant les énergies vitales du comédien. Touriya Jebrane (née en 1952)²⁴¹ et Abdelouahed Ouzri donnent naissance à Mesrah el youm (le théâtre d'aujourd'hui) en 1987. Ce bouillonnement théâtral permit aux auteurs et aux metteurs en scène de susciter un débat et de proposer diverses visions et un regard pluriel illustré par la diversité des styles, des discours et des thèmes traités.

Les débuts de l'activité théâtrale, après l'indépendance, furent surtout dominés par l'adaptation de textes d'auteurs étrangers comme Goldoni, Beaumarchais, Marivaux... mais la situation se transforma radicalement. Les auteurs marocains se mirent à chercher d'autres formes, d'autres manières d'écrire et de faire du théâtre. Cette étape de remise en question fut très importante, parce qu'elle permit aux hommes de théâtre de mener une réflexion sur leur propre pratique et d'interroger les signes de la représentation. Plusieurs tendances s'exprimaient, dans un pays qui ne compte que trop peu de structures théâtrales. Les lieux de spectacles se comptent sur les doigts d'une seule main. On peut citer, notamment, un théâtre municipal (1920) à Casablanca, un autre à El Jadida (1935),

²⁴¹ Diplômée du conservatoire du ministère d'Etat chargé des affaires culturelles et de l'enseignement originel, Touria Jabrane est une grande comédienne et un metteur en scène accompli. De son vrai nom Saadia Kryatif, elle débute en 1972, sa carrière de comédienne dans la troupe, Maamora. Début des années 80, elle prend la décision, avec son mari, Abdelouahed Ouzri, lui aussi metteur en scène, de créer une troupe qui allait marquer la scène marocaine, Mesrah El Yaoum (Théâtre d'aujourd'hui), joue et/ou met en scène plusieurs pièces comme *Hikayat Bila houdoud (Histoires sans frontières)*, inspiré d'un texte du Syrien, Mohamed Al Maghout ; Boughaba, d'après *Maître Puntila et son valet Matti* de B.Brecht, *Nemroud fi Hollywood* ; *Le général* ; *Nrekbou Lehal*. Elle a joué dans quelques longs métrages de cinéma (*Zeft* de Tayeb Saddiki, 1982 ; *La guerre du golfe ...et après*, 1992 ; *Soif* de Saad Chraïbi, 2000 ; *Jawhara, fille de prison* de Saad Chraïbi, 2003 ; *La beauté éparpillée* de Lahcen Zinoun, 2007 ; *Argana* de Hassan Rhanja, 2007) et à la télévision.

le Théâtre Mohamed V à Rabat (2000 places) – qu'un dahir, sorte de décret royal prononcé en 1973, plaça sous la tutelle d'une structure nouvellement créée –, et enfin le Théâtre National Marocain qui, contrairement, aux structures de ses voisins algériens et tunisiens, ne possédait pas de troupe permanente, mais aidait parcimonieusement les autres troupes.

La formation marquait certes le pas, mais cela ne signifie pas du tout qu'il n'existait pas de structure spécialisée dans le perfectionnement. En 1959, il y avait une école de théâtre qui intégra, en 1962, le conservatoire national de musique, de danse et de théâtre. Aujourd'hui, le Maroc possède un institut supérieur d'art dramatique et d'animation culturelle (ISADAC) depuis 1986, mais la qualité de l'enseignement est critiquée par les professionnels. Mais le problème de la formation et du recyclage reste encore sérieusement posé, d'autant plus que la fonction artistique est encore aléatoire : pas de statut comédien ou l'homme de théâtre, absence d'organisation législative, désintérêt de l'État pour les questions culturelles, programmation irrégulière, manque de structures... Les comédiens marocains, au même titre que les Algériens, vivent des moments graves d'incertitude et d'angoisse. Tous ces éléments limitent considérablement l'activité théâtrale et la condamnent à vivre, en quelque sorte, en vase-clos. La question du public reste encore d'actualité. C'est d'ailleurs pour cette raison que les grandes expériences entreprises par les auteurs et les metteurs en scène marocains visaient à chercher quel type de théâtre pourrait attirer le large public. Le « one man show », genre dont l'apparition est en grande partie due au problème de l'insuffisance des moyens financiers et matériels, s'impose sur la scène marocaine. Certains auteurs durent recourir à l'improvisation comme élément central de l'écriture scénique reprenant à la fois les techniques de la commedia dell'arte et du conteur. C'est le cas du collectif S'toon-zoo, né en 2005, qui se présente dans un espace nu, évacuant le décor et les costumes. L'écriture dramatique semble quelque peu prisonnière des sentiers battus et des thèmes rebattus. Le territoire scénique se caractérisait par l'absence d'expériences novatrices, malgré l'apparition durant les années 2000 de quelques noms prometteurs : Driss Ksikes, Roukaya Benjelloun, Kamal Khalladi, Youssef Fadel ou un Mohamed Bahjaji. La « convocation » des formes populaires par Berrechid (né en 1943) ou Saddiki (né en

1938) s'inscrit dans cette quête d'un public populaire et d'une nouvelle forme qui prendrait en charge des éléments dramatiques de la *halqa* ou du *bsat*.

Cette quête de nouvelles formes représentée surtout par des hommes comme Lahlou, Berrechid ou Saddiki permet de plonger dans les profondeurs des structures culturelles populaires et de réutiliser des éléments tirés d'expériences étrangères comme celles de Brecht, de Grotowski ou de Craig. Des tentatives intéressantes, certes rares, sont menées ici et là. Tayeb Saddiqi a pris la décision de construire son propre espace, Mogador en 2010 pouvant soutenir ses recherches et ses travaux, associant, pour la circonstance, des universitaires et des intellectuels. Ainsi, il pourrait tenter, sans problèmes majeurs, des expériences et proposer concrètement son modèle scénique. A côté de Saddiki, d'autres dramaturges et metteurs en scène investissent sérieusement l'univers de la représentation dramatique, essayant de mettre en œuvre des projets singuliers. Nabyl Lahlou, Farid Ben M'barek, Dinya, Dachrawi, Warda et les frères Badawi apportèrent des expériences singulières à la représentation théâtrale. Un auteur comme Nabyl Lahlou donne à voir un théâtre qui ne craint pas de poser les problèmes politiques et sociaux et l'auteur tente de s'interroger sur la dimension esthétique de son travail. Cette entreprise d'exploration thématique et esthétique permettait de mettre en œuvre de nouveaux paramètres de production et d'engendrer une relation dialectique avec le public. Les Marocains furent séduits par les grands courants de l'expérience théâtrale.

Le théâtre au Maroc est certes incarné par trois hommes qui représentent ses figures emblématiques : Tayeb Saddiki, Tayeb el Alj et Nabyl Lahlou, mais il est utile de signaler qu'à côté de ces metteurs en scène exercent d'autres dramaturges et techniciens qui ont fait ou font le beau temps de ce théâtre : Abdelkrim Berrechid et Abdessamad Kanfaoui (1928-1976). Berrechid, l'auteur de *Faust* et de *la princesse chauve*, cherche toujours à mettre en œuvre un « théâtre cérémoniel » qui redonnerait vie aux formes populaires et convoquerait la dimension festive du spectacle alors que Kanfaoui (auteur des pièces, *Bouktaf* ; *Soltane Tolba* ; *Si Taki...*), cet ancien de la troupe Maamoura, avait cherché à faire cohabiter Molière, Brecht et la culture populaire. Ainsi, s'exprime une pluralité d'options esthétiques: on passe de Molière à Brecht, Beckett, Stanislavski, Meyerhold et Artaud. Le débat tourne souvent autour de l'éventualité de remettre en question le système de représentation européen et de mettre en branle une nouvelle

mécanique théâtrale, qui se fonderait sur les différentes formes populaires. C'est du moins l'idée de Tayeb Saddiki et d'Abdelkrim Berrechid, qui militent pour une expression dramatique qui concilierait le public avec les lieux originels de son identité, à travers la fête et la cérémonie. Ce type de recherche s'articulant autour de la culture populaire et de thèmes puisés dans la vie quotidienne est également assumé par les amateurs qui alimentent régulièrement le théâtre « professionnel ».

Les amateurs contribuèrent grandement à la constitution d'un nouveau théâtre, ouvert à l'expression de la société. C'est l'avis de Hassan Mniaï, qui considérait que certaines troupes d'amateurs marquèrent très positivement le théâtre au Maroc :

Il revient donc à Nabyl Lahlou et à une poignée d'amateurs (Zaki Alaoui, Taymed, Bouzoubaa, Toumi, Chennawi, Bennani, Ziyadi...) d'avoir imposé un jeune théâtre progressiste qui cherche à rendre compte de la vie quotidienne dans un langage accessible, tout en violant les interdits sociaux et en mettant en cause les déceptions et les frustrations subies.

En ce qui concerne Nabyl Lahlou, il est le seul professionnel qui ait une conception saine du théâtre. Toutes ses créations, mêlées de tendresse et de terreur, surprennent, gênent et amusent. Certaines sont écrites en français, pourtant elles ont exercé une influence sur tous les publics, à cause de leur homogénéité et grâce au style de leurs représentations²⁴².

Comme en Algérie et en Tunisie, les comédiens et metteurs en scène amateurs ont nourri de leur sève la pratique professionnelle et l'ont profondément orienté, dans une perspective contestataire. Certes, les amateurs ont beaucoup apporté au théâtre au Maroc, mais Tayeb Saddiki reste celui qui a le plus marqué l'activité théâtrale marocain depuis la fin des années cinquante.

Le théâtre de Tayeb Saddiki (né en 1938)

Tayeb Saddiki, qui cherchait depuis les débuts de sa carrière une autre manière de faire du théâtre, essaya tous les styles et tous les genres. Sa connaissance approfondie des grands courants et des auteurs européens lui permettait d'explorer sans grands risques différents territoires scéniques. Comme beaucoup d'hommes de théâtre arabes, il fut

²⁴² Hassan Mniaï, Op.Cit, P. 160-161.

séduit et influencé par Jean Vilar et le T.N.P. On ne peut passer sous silence l'impact de Brecht, du théâtre de l'absurde et d'Artaud sur son théâtre.

La véritable école de Saddiki fut incontestablement le T.N.P. de Jean Vilar, et André Voisin qui lui apprit les rudiments de la scène et l'importance de la culture populaire. C'est de là que vient le choix de la *halqa* caractérisant de nombreux travaux de Saddiki. Il séjourna quelque temps à Rennes et à Paris en 1957 où il poursuivit des études théâtrales à la « comédie de l'Ouest » sous la conduite de Hubert Gignoux et au TNP (Théâtre national populaire) sous la direction de Jean Vilar. Ces séjours en France lui permirent de fréquenter les théâtres et les metteurs en scène français. À son retour en 1958, il constitua le théâtre ouvrier qui traitait de sujets sociaux et politiques, mais tentait également une véritable exploration esthétique dans l'univers de la représentation scénique. Ces jeux avec la scène constituaient un élément important dans la quête d'une nouvelle forme et d'un nouveau discours théâtral. Saddiki cherchait à remettre en question le lieu théâtral qui altérait la communication avec le public. Aussi jouait-il ses pièces dans des hangars, des usines et des quartiers populaires. Déjà, la dénomination suggérait le type de public auquel voulait s'adresser cet auteur-metteur en scène prolifique, qui monta de nombreux auteurs européens comme Aristophane, Ben Jonhson, Molière, Marivaux, Goldoni, Gogol, Beckett, ou Ionesco... C'est en fonction de ses besoins et de la relation entretenue et à entretenir avec le spectateur que Saddiki part en quête de cette nouvelle structure, qui plonge dans les racines du quotidien et dans les limbes de la culture populaire. Ses textes, ceux produits durant l'expérience de Masrah ennas (théâtre des gens), troupe créée en 1974, témoignent de cette volonté de mettre en œuvre un théâtre syncrétique où se juxtaposent dans une « unité disséminée » la forme de la *halqa* et de la poésie populaire et la structure théâtrale conventionnelle : *les Poèmes de Sidi 'Abd al-Rahmân al-Mahjub*, 1967 ; *l'histoire d'un poète itinérant, les Séances de Badi 'al-Zamân Hamadâni*, 1971 ; *le Livre des délectations et du plaisir partagé, Abû Hayyân al-Tawhîdî*, 1984 ; *Les Sept Grains de beauté*, 1991. Le terrain scénique est un élément important dans la redéfinition du rapport avec le spectateur qui détermine les lieux et les contours de la représentation. Ainsi, les réseaux esthétiques sont le résultat d'une interaction avec le public, qui ne devrait pas rester passif et qui renverserait tous les espaces de la scène « traditionnelle ». Ce n'est pas sans raison que Saddiki se déplaçait

souvent dans des villages et sur les places publiques pour enregistrer contes, proverbes, chansons et airs locaux. La représentation se poursuit sur scène, le dialogue ne s'interrompt pas, la pièce n'est jamais définitivement close. Cette ouverture continue permet à Saddiki d'ajouter ou d'enlever certains éléments du spectacle.

Mais avait-il réussi à mettre en morceaux l'ancien système de représentation ? N'est-il pas prisonnier de l'appareil théâtral conventionnel qui, même s'il essayait de s'en défaire, restait encore enfermé dans ses modèles et de ses schémas ? Toute la formation de Saddiki est marquée par le théâtre européen. Ce type d'expériences n'est pas nouveau ni dans les pays arabes, ni, cela va de soi, en Europe. Les travaux du Living Theatre ou de Peter Brook et bien d'autres empruntaient ces mêmes sentiers. Même l'expérience brechtienne reste marquée par ce désir de transformer la relation avec le public et de chercher d'autres lieux de représentation.

L'expérience de Saddiki avec le Tunisien Azzedine Madani dans *el Ghofran (le Pardon, 1976)* avait montré les limites d'une telle entreprise. Cette rencontre entre un texte qui plonge dans le tréfonds du patrimoine culturel arabe et en usant de jeux linguistiques et stylistiques et une mise en scène convoquant les artifices des représentations populaires marquait, même si la pièce fut encensée par la presse, l'incapacité de Saddiki à dépasser concrètement les lieux désormais étroits de la scène européenne. Ce n'est pas en mettant côte à côte un certain nombre d'éléments tirés de l'héritage culturel qu'on pourrait faire œuvre originale et créer cette illusoire scène arabe, dont rêvent un certain nombre d'auteurs et de metteurs en scène. Tout l'appareil technique et conceptuel reste encore dominé par le savoir et les lieux ontologiques de la scène européenne. D'ailleurs, dans ces tentatives de chercher une autre manière de produire un autre style d'écriture scénique plane obsessionnellement l'ombre imposante de Bertolt Brecht.

Saddiki marque ainsi de son empreinte le territoire théâtral arabe. Acteur, il réussit à s'imposer dans des rôles parfois impossibles. Auteur, il chercha à interroger le patrimoine maghrébin et arabe et à le réexploiter dans ses pièces (notamment *Si Abderrahmane El Majdoub*), qu'il mettait en scène avec une extraordinaire maîtrise. Éclectique, il passait de Beckett (*En attendant Mabrouk*) et de Ionesco (*Amédée ou Comment s'en débarrasser*), à Gogol (*Journal d'un fou, le Révizor*) et Lysistrata, tout en s'intéressant au théâtre du patrimoine (*Sidi Abderrahmane El Mejdoub, Maqamat badie Ezzamane el*

Hamadhani, Moulay Idriss, Sultan Tolba) et en faisant une incursion dans le théâtre historique et « documentaire » (*Sidi fi ettariq* ou *Sur la route, el Maghreb Wahed, les Trois rois...*). Au fil de son parcours, il réussit à toucher à tous les genres et à façonner son propre style d'écriture scénique. Son éclectisme culturel lui permit de maîtriser les ressorts et les lieux de la représentation dramatique, et il s'efforça de créer une nouvelle relation entre le dire et le spectateur, non entachée d'étrangeté et d'étrangéité. Depuis 1990, il tente d'écrire en français – *le Dîner de gala* (1990), *les Sept grains de beauté* (1991), *Molière ou pour l'amour de l'humanité* (1994)²⁴³ – risquant de voir ses pièces jouées et diffusées uniquement dans les instituts français. Cependant, on peut reprocher au théâtre de cet homme proche du pouvoir en place d'être trop peu critique. Comme Tayeb Saddiki, el Alj qui faisait partie des élèves d'André Voisin et de la troupe el Maamoura, a énormément apporté au théâtre, mais il était surtout séduit par Molière et le traitement de thèmes puisés dans la culture de l'ordinaire.

Ahmed Tayeb el Alj (1928-2012)

Avec Tayeb Saddiki, on ne peut oublier d'évoquer Ahmed Tayeb el Alj, très marqué par Molière et par le théâtre classique européen. Il participa également aux stages de formation organisés par André Voisin à partir de 1950 et contribua grandement à la rédaction des pièces au profit de la troupe-école, La baraque. Il continua son aventure après 1966, aux cotés de Tayeb Saddiki, dans la troupe Maamoura, puis au Petit Masque et avec la troupe El Alj. Il écrivit surtout des pièces de facture comique et sociale. Il privilégiait le comique de situation, les quiproquos et les retournements. Il adaptait Molière tout en lui faisant porter des oripeaux et des costumes locaux. *Wali Allah* (une adaptation de *Tartuffe*) est une expérience qui tente d'intégrer le personnage de Tartuffe, rebaptisé Wali Allah pour la circonstance, de le vêtir des costumes locaux et de le faire vivre dans la société marocaine. Nous avons affaire à une adaptation-actualisation, qui est tout à fait différente du travail entrepris par Saddiki, par exemple, sur *l'École des femmes*, où il fit appel à des artifices techniques et à des personnages marocanisés (Hadj Brahim ou Mahjouba), qui n'obéissent pas scrupuleusement aux procédés classiques. Tayeb el

²⁴³ D'autres auteurs ont tenté d'écrire en français ou de mélanger les deux langues. Nabyl Lahlou, Abdellatif Laabi, Abdelkebir Khatibi et Tahar Ben Jelloun ont, eux aussi, écrit quelques textes dans la langue de Molière.

Alj traite souvent dans ses pièces de thèmes sociaux et ne remet nullement en question les règles et les conventions. Dans ses textes comme *Nashba (le Vice, 1973)* ou *Hlib dyaf (le Lait des convives)*, *l'Héritier*, *Qâdi alkhalqa*, 1971, *Wali Allâh*), il mettait en scène des situations sociales (la polygamie, l'hypocrisie et les faux dévots) et dénonçait certaines pratiques et coutumes. Les thèmes abordés étaient puisés dans le quotidien : le mariage, le divorce, l'hypocrisie sociale... Une journaliste marocaine présente ainsi l'auteur :

Comme le grand Molière, Tayeb El Alj croit à la force de la comédie. Il veut « faire rire pour corriger les vices des hommes ». Mettant à nu les dysfonctionnements sociaux, il dénonce les injustices tout en amusant l'auditoire. Sa carrière en pâtira souvent. Ainsi, par exemple, sa pièce, *les Moutons répètent*, est-elle censurée, la métaphore d'un troupeau de moutons résolu à se rebeller à la veille de l'Aïd parce qu'ils refusent d'être les agneaux du sacrifice n'étant pas au goût des censeurs de l'époque. Bien que se présentant comme de purs divertissements, les œuvres de Tayeb El Alj combinent, en réalité, rire et satire. Cela lui a valu d'être souvent pris à partie par ceux qu'il visait. Mais Tayeb El Alj est « un dur à cuire ». Il continua ainsi à produire des œuvres aussi comiques que satiriques, pourfendant les travers de ses concitoyens et éreintant les politiques. Dans la même veine que *les Moutons répètent*, il y eut *la Djellaba de l'élégance*, *Qadi Lhalqa* (1971) ou encore *Ennachba* (1973)²⁴⁴.

El Alj, qui est l'auteur d'une centaine de pièces et l'un des plus grands spécialistes de la réécriture et mise en scène de Molière, a beaucoup apporté au théâtre marocain, notamment au niveau de l'adaptation et de l'association syncrétique des formes artistiques locales et du théâtre. transition

Abdelkrim Berrechid²⁴⁵ (né en 1943)

Abdelkrim Berrechid a, dès son jeune âge, commencé à s'intéresser au théâtre. Il écrit ses premiers textes à partir des années 60. Puis il va à travers ses écrits dramatiques et ses

²⁴⁴ Mouna Lahrach, Ahmed Tayeb el Alj, Notre Molière à nous, www.dimabladna.ma

²⁴⁵ Berrechid (Abdelkrim), né en 1943 à Aberkane, à l'Est du Maroc, journaliste, universitaire, auteur et metteur en scène très connu dans les pays arabes. A beaucoup travaillé avec Tayeb Saddiki et a été à l'origine du théâtre cérémoniel associant structure théâtrale et formes populaires à partir de la fin des années 1960. A écrit plus d'une quarantaine de pièces, a mis en scène une dizaine de textes et publié dix essais s'articulant essentiellement autour de la relation du théâtre et de la fête. Pièces : *Antar au reflet brisé*, *Le sergent et la balance*, *Les gens et les pierres*, *La fête de l'Atlas*, *Faust et la princesse chauve*, *Révolte à Hollywood*, *La république de Jahjouh*, *Le dernier conteur*, *Les Quatrains de Mejdoub*. Essais : *Le théâtre cérémoniel*, Dar el Jamahiria, Tripoli, Lybie, 1990 ; *Ecrits en marge des manifestes*, Ed.Feddala, Maroc, 1999, *Le temps de la fête*, Editions de Tanger, 2007.

manifestes, tenter de mettre en branle ce qu'il appelle « un théâtre cérémonial » recourant aux formes de représentation populaire, comme la *halqa* ou le *bsat*. Critique dramatique et auteur reconnu, il tente de proposer une nouvelle conception du théâtre au Maghreb : « le théâtre cérémoniel ». Pour ce faire, il est obligé de remettre en question le lieu théâtral. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison qu'il collabora durant quelque temps avec Tayeb Saddiqi, qui avait les mêmes préoccupations que Berrechid. Son travail s'articulait autour de la notion de la fête et des espaces à occuper et à prendre en charge. C'est surtout le lieu théâtral qui était concerné par ce travail. Les contours dramaturgiques de la représentation pouvaient également être remis en question. Nous avons affaire à une sorte de contestation des conventions théâtrales dominantes et à la mise en place de nouveaux codes de représentation. Mais il s'avère, comme nous l'avons dit à propos de Tayeb Saddiki, qu'il est peu probable de réussir une telle entreprise si les réseaux conceptuels et les questions épistémologiques ne sont pas sérieusement interrogés. L'auteur de *Karakush, les Destriers et la poudre, les Noces de l'Atlas, les Gens et les pierres* convoque souvent l'Histoire et la poésie populaire, n'hésitant pas à revenir aux sources de la poésie et aux légendes arabes pour provoquer un état festif et cérémoniel, sans pour autant évacuer l'actualité. Déjà, parmi ses premiers textes, déçu par la défaite de juin 1967, il écrit une pièce au style allégorique puisant dans l'histoire son sujet. *Antara fil maraya al-mokassara* (*Antara dans les miroirs brisés, 1970*) est l'histoire d'un échec, d'une histoire souillée, brisée par les blessures de la déroute. L'auteur explique ainsi son projet théâtral dans un entretien accordé au quotidien égyptien, *El Ahrām* :

Il faut évoquer la vision festive, la situation festive, la philosophie festive au sens large, donner une vision globale de l'univers. Comment aujourd'hui voit-on le monde ? On ne peut pas l'aborder de la même manière que nos ancêtres fatimides ou mamelouks. Pour cela, j'ai essayé de représenter l'esprit du peuple arabe dans mes écrits et j'ai trouvé que nous sommes une nation de cérémonies et de festivités. Notre nation veut vivre et exprimer la vie par des outils animés : mariages, funérailles... tous des aspects festifs. C'est là notre particularité²⁴⁶.

C'est dans cet esprit qu'il écrit des textes « festifs » : *Oumrou' el-Qaïs fi Paris* (*Oumrou' el Qais à Paris*), *Al-Mouazénoune fi Malta* (*les Prêcheurs à Malte*), *Ibn Al-Roumi fi*

²⁴⁶ May Selim, *L'esprit d'un arabisme* El Ahrām Hebdo, N°707, du 26 mars au 1 avril 2008

modon al-safih (Ibn er Roumi dans les bidonvilles), et Al-Hakawati al-akhir (le dernier conteur). Berrechid a toujours cherché à concilier théâtre et authenticité.

Le théâtre marocain, né dans des conditions politiques particulières, dans les années 1920, à la suite de tournées de troupes égyptiennes apportant une légitimité à un art suspecté de servir le discours colonial, a traité de sujets liés au nationalisme. Cette situation a poussé les autorités coloniales à user de l'arme de la répression avant de tenter d'appriivoiser et de contrecarrer les auteurs en lançant, à partir de 1949, le projet de « la scène marocaine et française » et les stages de formation dirigés par André Voisin à partir de 1952. Ceux-ci permirent à quelques élèves (notamment Tayeb Saddiki et Ahmed Tayeb el Alj) d'orienter le théâtre, surtout après l'indépendance, dans la perspective du discours prôné dans le cadre de cette formation. L'entreprise théâtrale ne semble pas encore apte à gérer les innombrables difficultés et les difficiles réalités nées de l'absence d'une organisation législative et juridique, du désintérêt flagrant de l'État pour les affaires culturelles et de l'incertitude du lendemain. Tous ces éléments freinent un théâtre qui survécit à de nombreux aléas (censure, absence d'aide aux troupes, déficit en infrastructures, problèmes de formation) grâce au volontarisme et à l'enthousiasme de certaines individualités, notamment celles issues des troupes d'amateurs et universitaires. Cependant, les troupes amateurs se constituent, puis faute de moyens matériels et financiers, ses éléments se dispersent, ce qui fragilise d'autant plus la situation du théâtre au Maroc. . Les troupes régionales, que le T.N.M. avait la charge de créer, n'existent que depuis 2000, faute de moyens conséquents. Six troupes régionales ont vu le jour. Le T.N.M. fonctionnait comme un établissement public prestataire de services. Il programmait les troupes européennes et arabes de passage au Maroc et coproduisait parfois certains spectacles. La décennie 2000 a été marquée par la mise en œuvre d'une série d'opérations revalorisant plus ou moins la pratique théâtrale dans un pays où les arts de la scène connaissent une certaine régression, malgré le relatif intérêt porté par les pouvoirs publics depuis le début des années 2000 : élaboration en 1998 d'un statut de l'artiste, avec une couverture médicale, création de la fondation des arts vivants et inauguration en 2009 du théâtre Mohamed VI à Casablanca

4-Un regard rapide du côté de la Libye et de la Mauritanie /Brève incursion dans le théâtre de la Lybie et de la Mauritanie

Le déficit en documents et en activités théâtrales ne nous permet pas de fournir un rapport complet de la situation du théâtre dans ces deux pays, qui ont souffert d'une politique culturelle incohérente et d'une absence de liberté d'expression depuis la colonisation. Le fonctionnement tribal constitue également un obstacle de taille à l'adoption des formes de représentation artistiques et littéraires de type européen. Néanmoins, il nous est possible de broser à grands traits un tableau de l'activité théâtrale...

Le théâtre en Lybie

Dans la plupart des ouvrages et des études consacrés à l'art scénique dans les pays arabes, le théâtre en Libye est souvent évacué, faute de documents, de livres et d'articles disponibles. On cite souvent l'époque romaine et le fabuleux théâtre de Leptis Magna inauguré en 1-2 apr. J.-C.

Frontalier de l'Algérie et de la Tunisie à l'Ouest, au Sud par le Niger et le Tchad et à l'Est par le Soudan et l'Égypte, ce vaste territoire berbéro-arabe de 1759540 qui a connu différentes conquêtes, phénicienne, grecque, romaine et turque, finit par être occupé par les Italiens, puis après 1943, par les Britanniques et les Français qui se partagèrent le pays divisé en trois provinces (Cyrénaïque, Tripolitaine et Fezzan) avant de connaître son indépendance en décembre 1951 et l'installation du roi Senoussi qui fut renversé en 1969 par un jeune officier, Mouammar el Gueddafi. L'une des difficultés majeures auxquelles est confronté le chercheur réside dans l'absence de documents sérieux sur l'évolution du théâtre. Notre recherche, dans ce sens, s'est avérée vaine. Mais, contrairement à certains chercheurs, qui affirment que les Libyens connurent l'art dramatique après l'indépendance en 1951, nous estimons que le théâtre libyen est bien antérieur, d'autant qu'il existe des informations écrites qui font remonter les premiers balbutiements de cet art à la fin des années 1920.

Comme les autres pays arabes, la Libye accueillit les troupes égyptiennes et même tunisiennes venues présenter leurs productions à partir de la fin des années 1920. Il s'agissait notamment des troupes de Salama Hijazi, de Georges Abiad, de Mounira el

Mahdia et de Youssef Wahbi. Les jeunes de Darna, de Tripoli et de Benghazi, émerveillés par le jeu de ces comédiens égyptiens et tunisiens, se lièrent d'amitié avec certains éléments de ces troupes et entretenirent une relation épistolaire régulière. Puis, juste après, à la fin des années 1930, ils commencèrent à monter des sketches et à imiter leurs modèles. Des lettrés se mirent à écrire et à jouer des saynètes. Un poète comme Ahmed Qanaba mit en forme quelques sketches dans les années 1930, qu'il interpréta devant un public fort peu nombreux. On repère également l'existence d'un autre poète, Ibrahim el Ousta Omar, qui créa à Tripoli, vers le début des années 1930, la troupe de Darna (avec Mohamed Abdelhadi), interprétant *Salah Eddine (Saladin)* de Nadjib el Haddad. El Ousta interprétait, mettait en scène, achetait les éléments du décor et les accessoires, faisait la promotion de ses spectacles et recrutait les comédiens. C'était un véritable homme-orchestre. Il permit aux tripolitains de se familiariser avec l'art scénique et de créer leur propre troupe, vers 1936, grâce à Ahmed Qanaba. Durant cette période, quelques troupes d'amateurs virent le jour à Darna, Tripoli et à Benghazi. On peut citer, entre autres, la troupe du Club du travail (1940-1947), le Club de la jeunesse, à l'origine une équipe de foot qui créa une troupe théâtrale dirigée par un certain Amor Al-Barouni, composée de Fouad Al-Kaabazi, Kamal Said, Najati Al-Saraj et Awlad Chakchouki, la troupe de musique et de théâtre dirigée par Mokhtar Ramadane El Assoued et Mesrah el Amel de Abdelhamid el Mejrab. La troupe nommée le Club de la renaissance produisit des pièces historiques (*l'Esprit du Jihad en islam*), tout en interprétant également des sketches illustrés par le jeu de Khelifa Maouna et Dhafar Houria. C'étaient, en quelque sorte, des troupes semi-professionnelles qui se déplaçaient dans les villes, organisaient des tournées et tentaient de séduire le grand public. Mais la première véritable formation professionnelle dont nous avons pu retrouver la traces vit le jour en 1951. Il s'agit de la Troupe nationale du théâtre (El firqa el Qawmiya littemthil). Elle était dirigée par Mustapha Mohamed Laamiyar et joua notamment *le Monde heure par heure, Ingratitude et gratitude* et *les Héritiers*, écrites et produites par Said Assaraj.

En 1963 fut ouvert à Tripoli un institut de musique et de théâtre formant essentiellement des comédiens qui, pour certains d'entre eux, allaient se retrouver dans les différentes troupes libyennes. On créa, à Benghazi et à Tripoli, des théâtres nationaux publics, qui

allaient prendre en charge la représentation théâtrale. Les membres du personnel percevaient un salaire. Le théâtre national de Benghazi, ouvert vers la fin de 1968, réalisa entre 1970 et 1992 un total de 32 pièces d'auteurs arabes et européens. La grande partie des textes étaient mis en scène par Mohamed Ali Bouchaala, Abdellah Ahmed Abdellah, Essayed Radi et Daoud el Houti. Molière, Brecht, Tewfik el Hakim, Durenmatt et bien d'autres étaient les auteurs qui constituaient, notamment au début, le noyau central du répertoire. Le théâtre el Kechef (théâtre national) de Tripoli fonctionne de la même manière, même si celui de Benghazi est le plus crédible.

Ces deux dernières décennies, une chape de plomb tomba sur le théâtre et imposa une thématique « révolutionnaire », qui sacrifie l'art au profit du discours politique. Des animateurs de troupe furent arrêtés et torturés. Toute critique était inimaginable, tellement la police politique était omniprésente. Les choses n'ont pas changé actuellement après la chute de Kadhafi. De nouveaux censeurs apparaissent, freinant toute possibilité d'expression libre. Cette réduction du théâtre à la politique altère la communication et empêche le public de se déplacer dans les salles, de peur de crever d'ennui. Ces dernières années, certaines troupes privées commencent à renouer avec les œuvres du patrimoine mondial (Molière, Beaumarchais...) et à se familiariser avec les nouvelles techniques de représentation. Des troupes comme le Théâtre libre (el Mesrah el hor) semblent apporter une nouvelle dimension à l'art théâtral en Libye. Les théâtres nationaux et les troupes privées constituent l'ossature de l'art scénique, dont le niveau laisse sérieusement à désirer. Notre séjour en Libye nous permit de constater l'état lamentable des théâtres nationaux (*Mort-vivant*, une pièce du théâtre national libyen, présentée aux Journées Théâtrales de Carthage, déçut les spectateurs tunisiens et étrangers présents par la non-maîtrise des techniques d'interprétation et de la direction d'acteurs) et de nous rendre compte de l'intéressant travail effectué par certains groupes d'amateurs.

La formation reste un élément important ; à côté du département du théâtre à la faculté des Beaux Arts (Université de Tripoli) existait une autre école spécialisée, l'Institut Jamal Eddine el Miladi, créée en 1972. L'État édite de nombreuses revues culturelles, dont une consacrée au théâtre et au cinéma (*El Mesrah wal Khayala, Le théâtre et le cinéma*). Le théâtre libyen est encore à la recherche d'une identité et d'une voie. Les choses ne

semblent pas changer, malgré le renversement en 2011 de Mouammar el Gueddafi remplacé par un pouvoir proche des islamistes et de groupes tribaux armés. En Libye, comme en Mauritanie, le théâtre n'arrive pas encore à prendre un certain envol.

La Mauritanie

Il est vain de chercher une documentation fiable concernant le théâtre dans un pays qui connut une riche histoire culturelle marquée par l'existence de bibliothèques et d'universités traditionnelles où se trouvent entassées des milliers de manuscrits datant des premiers siècles de l'islam. Ce pays de culture maure et noire africaine fut colonisé par la France en 1920, rattaché à l'Afrique occidentale française avant d'obtenir son indépendance en 1960. Contrairement aux autres pays arabes, la Mauritanie n'a pas connu les tournées des troupes égyptiennes ou maghrébines. C'est pour cette raison que les Mauritaniens découvrirent très tardivement le théâtre. Les amateurs avaient commencé, vers les années 1950, à monter un certain nombre de sketches et à les jouer devant un public clairsemé. Les auteurs qui, souvent, ne maîtrisaient pas les techniques élémentaires de cet art, cherchaient à faire rire les spectateurs en mélangeant théâtre et formes populaires. Les lettrés du pays connaissaient, certes, les grands auteurs et savaient pertinemment qu'il n'était pas aisé de monter des spectacles devant un public analphabète habitué aux spectacles populaires. Ils appréciaient énormément Molière dont ils traduisirent et adaptèrent quelques textes (*Dom Juan*, *Tartuffe* et *Le bourgeois gentilhomme*) vers les années 1960, conscients de la proximité des thèmes de l'auteur français avec la culture mauritanienne. Malgré tous ces obstacles, la Mauritanie forma de grands artistes, dont les moyens financiers demeuraient limités. C'est le cas du grand cinéaste Med Hondo²⁴⁷, qui réalisa des films d'excellente facture. Actuellement, il existe quelques formations d'amateurs qui participent à certains festivals organisés dans les

²⁴⁷ De son vrai nom Adib Mohamed, Med Hondo, né en 1936, comédien de théâtre et de cinéma. Réalisateur. A joué dans de nombreux films *Un homme de trop* de Costa Gavras (1966), *Promenade avec la vie et la mort* de John Huston, (1969), *Les ambassadeurs* de Naceur Ktari (1975), *1871* de Ken Mc Mullen (1989) et *Antilles sur scène* de Pascal Légitimus (2000) et plusieurs pièces dont *La tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire (mise en scène Jean-Marie Serreau, 1965), *Le métro fantôme* de Le Roi Jones (mise en scène d'Antoine Bourseiller, 1965 et 1966), *Arc-en ciel pour l'Occident chrétien* de René Depestre (mise en scène de Jean-Marie Serreau, 1968) et *Oh America* d'Antoine Bourseiller (mise en scène de Bourseiller, 1970). A réalisé notamment *Les bicots-nègres vos voisins* (1973), *Nous aurons toute la mort pour dormir* (1976), *West indies ou les nègres marron de la liberté* (1979), *Sarraouina* (1986), *Lumière noire* (1994), *Watani, un monde sans mal* (1998), *Fatima, l'Algérienne de Dakar* (2004).

pays arabes et qui se produisent dans les grandes villes du pays (Nouadhibou et Nouakchott).

Depuis 1975, un théâtre de langue française, soutenu essentiellement par l'Institut français de Mauritanie qui produit certains spectacles présente des pièces mettant en scène des sujets tirés de la vie quotidienne comme le chômage, l'alcoolisme ou la cherté de la vie. Tène Youssef Guène, un ancien de l'école William Ponty (Dakar), où étaient formés de grands hommes de théâtre africains (notamment François Joseph Amon d'Aby, Germain Coffi Gadeau et Bernard Dadié) publie son premier texte, *les Exilés de Goumel*, une virulente critique du népotisme et de l'opportunisme, mettant en rapport ces fléaux avec l'occupation coloniale. Moussa Diagana tente dans sa pièce, *la Légende du Wagadu* (1988), de s'attaquer à ce lieu commun de l'absence d'Histoire dans les pays africains à partir d'une lecture du règne de de Kaya Mai ghan, l'empereur du Ghana. Abdoul Ali War met en scène dans *Génial Président général* (1996) les jeux troubles des dirigeants politiques mauritaniens. En 2012, la compagnie Nomade a présenté une pièce en quatre tableaux, *la Rue publique sur scène*, mise en scène par Abdoul Aziz Wane, présentant des scènes puisées dans la vie ordinaire. L'Histoire et la politique investissent profondément la représentation dramatique. Les jeunes auteurs mauritaniens réussissent ces derniers temps à produire des pièces audacieuses, traitant de sujets tabous comme la sexualité, la politique ou la discrimination raciale et sociale.

Le théâtre qui connaît une grave crise institutionnelle fut adopté dans les cinq pays du Maghreb, suite aux tournées des troupes égyptiennes qui permirent aux Maghrébins de découvrir cet art qui allait devenir un instrument de prise de conscience et d'affirmation de l'identité nord-africaine. Si les Tunisiens s'en sortent quelque peu grâce à une meilleure organisation et à l'intérêt accordé par les pouvoirs publics à la représentation théâtrale, les Algériens et les Marocains vivent des moments angoissants, qui ne leur permettent pas de travailler normalement. En Algérie, les hésitations et les tergiversations des autorités, peu enclines à s'intéresser à la pratique culturelle, engendrent un climat de tension et d'incertitude. Au Maroc, l'État se désengage de la chose culturelle. Les théâtres, peu nombreux, manquent sérieusement de ressources financières et matérielles. Les troupes privées ne durent pas longtemps, comme d'ailleurs les formations d'amateurs. En Libye, le politique semble l'emporter sur l'artistique, quand en

Mauritanie, l'art de la scène n'est pas encore à l'ordre du jour. Dans tous les pays du Maghreb, l'apport des amateurs à la pratique « professionnelle » est important, orientant profondément la production dramatique qui reste prisonnière de structures sclérosées et obsolètes. Le théâtre fut utilisé comme un instrument anticolonial et un moyen de dénoncer les pouvoirs locaux après les indépendances. Notre recherche nous a permis de retracer les éléments pouvant permettre de saisir l'évolution du théâtre, ses conditions d'émergence et son développement tout en insistant sur ses acteurs principaux.

Ainsi, le théâtre reste encore à construire dans des pays du Maghreb et du « monde arabe » qui ont découvert cet art dans des conditions particulières et qui ne semblent pas encore avoir saisi l'idée qu'une pièce de théâtre est le lieu d'articulation de nombreux métiers et de plusieurs codes et langages.

CHAPITRE VI

LE FAIT THÉÂTRAL ET SES MANIFESTATIONS

L'institution théâtrale dans les pays arabes connut une histoire mouvementée et un développement progressif correspondant aux différents moments historiques et obéissant à une logique issue d'un mouvement social marqué par l'adoption graduelle des différents modes de représentation européenne. Dans ce chapitre, notre souci est d'analyser, de manière succincte, les différentes médiations gouvernant la représentation théâtrale et d'interroger l'entreprise théâtrale, à travers les éléments matériels et humains et les paramètres symboliques qui la régissent lui permettant d'exister comme œuvre d'art autonome. Le théâtre est avant tout une activité collective, qui mobilise de nombreuses potentialités et qui associe de nombreux métiers et des lecteurs et spectateurs essentiels au déroulement de la représentation. Il est vrai que les Arabes ignorèrent pendant très longtemps un certain nombre d'emplois, pourtant nécessaires à l'exécution d'une bonne œuvre dramatique. Aujourd'hui, les choses commencent à changer. L'ère de l'homme-orchestre, dont Maroun an Naqqash est sans doute l'exemple le plus représentatif, qui prend en charge l'écriture, la mise en scène, les décors, les costumes et l'interprétation, semble révolue, même si cette pratique sévit encore dans certains pays. La présentation de différentes composantes de la représentation («écriture dramatique, mise en scène, le métier d'acteur, les langues) nous permettra de mettre en relief les faits saillants de l'expérience dramatique arabe.

1-L'écriture dramatique

Aux origines de l'écriture dramatique

Les premières scènes jouées dans les pays arabes étaient essentiellement improvisées et ne correspondaient nullement à un schéma dramatique préétabli. Cette vision des choses, restreinte et peu informée, avait marqué les hommes de théâtre arabes durant une longue période. On comptait surtout sur l'improvisation et l'habileté des comédiens, qui

pouvaient remédier à l'absence d'un texte écrit. L'essentiel était de jouer et de faire aimer cet art nouveau qu'était le théâtre. Il faut attendre 1847-1848, avec la publication de la pièce, *Nazahat al mushtaq wa ghusst al ushaq fi madinat tiryaaq bi l'irak* (*le Plaisant voyage des amoureux et la souffrance des amants dans la ville de Tiryaaq en Irak*) du dramaturge algérien Abraham Daninos (1798-1872), puis 1848, au Liban, par l'intermédiaire de Maroun an Naqqash et de sa pièce *el Bakhil* pour voir apparaître un théâtre écrit. En dépit de ces premières expériences d'écriture, le théâtre d'improvisation subsiste encore jusqu'au début du XX^e siècle au Machrek et jusqu'aux années 1930 au Maghreb (Algérie, Tunisie et Maroc), la plupart de leurs successeurs se contentant de simples canevas, à la manière de la *commedia dell'arte*. Trop peu d'hommes de théâtre arabes maîtrisaient l'art de la composition dramatique et ignoraient totalement les techniques élémentaires de l'écriture. De nombreux acteurs plagiaient continuellement les auteurs français et jouaient leurs textes sans jamais citer leurs noms. Cette détestable pratique, malheureusement encore en vigueur de nos jours, était très courante²⁴⁸. Notre investigation nous a permis de découvrir que de grands noms de la scène arabe se contentaient de reproduire des pièces dans leur totalité, ou du moins leur architecture de base. Souvent, les chercheurs citent le cas de certains « auteurs », qui reprenaient littéralement des mélodrames ou des vaudevilles français. Les travaux des écrivains égyptiens Mahmoud Taymour (1894-1973) et Mahmoud Lotfi El Manfalouti (1876-1924) sont représentatifs de cette tendance à reproduire des textes français sans oser aller au fond des choses, contrairement aux textes dramatiques d'un Tewfik el Hakim, par exemple, largement inspirés de pièces françaises, mais qui présentaient une certaine originalité. Molière, Racine, Brecht, Mrozek et bien d'autres furent sérieusement malmenés par des écrivains arabes, pour qui cette manière de faire semble tout à fait normale. Jusqu'à la fin des années 1930, il n'est pas possible de tomber sur des textes caractérisés par une certaine autonomie et une construction rigoureuse et sérieuse. Certes, Tewfik el Hakim ou Chawki, par exemple, faisaient preuve d'une réelle maîtrise de cette écriture encore nouvelle dans le monde arabe, mais de nombreux hommes de théâtre,

²⁴⁸ La question des droits d'auteur est très délicate. Beaucoup de pays arabes possèdent des textes législatifs protégeant les œuvres littéraires et artistiques (la Syrie a été le premier Etat arabe à adopter une loi dans ce sens en 1926), mais ils ne sont pas sérieusement appliqués. Le plagiat et le piratage sont rarement sanctionnés.

encore peu familiers avec la pratique, continuaient à rédiger des textes, qui ressemblaient beaucoup plus à des morceaux « littéraires » qu'à des pièces de théâtre dignes de ce nom . Le cas d'Ahmed Abou Khalil el Qabbani est révélateur d'une tendance chez les auteurs qui, aimant pourtant l'art scénique, n'arrivaient pas à se départir de cette dangereuse propension à soumettre le dialogue à une sorte d'examen littéraire. D'ailleurs, les monologues étaient légion. Le discours des personnages était obsessionnellement inondé de paraboles et d'images qui brouillaient la communication et alourdissaient le ton de la pièce. Dans ses pièces tirées des 1001 Nuits, *Haroun Er Rachid, l'Emir Ghanem Ben Ayoub et Qawt el Qouloub* (cinquante deuxième nuit) et *Haroun ar Rachid avec Ans el Jalis* (quarante cinquième nuit), le Syrien Abou Khalil al Qabbani transpose fidèlement les dialogues, reproduisant des passages du texte originel, ne s'empêchant pas d'inonder les pièces de longs monologues narratifs et descriptif et de nombreuses figures métaphoriques. Cette confusion entre ces deux écritures, théâtrale et littéraire, donnait lieu à de sérieux malentendus et alourdissait la structure d'images et de monologues proprement littéraires. Aujourd'hui, encore, on assiste dans les pays arabes à la réédition de cette « faute » originelle. La source d'inspiration que représentait *les Mille et Une Nuits*, aussi géniale soit-elle, ne pouvait combler les failles d'un texte ne respectant pas les normes de l'écriture dramatique. La dramaturgie, un mot très usité ces dernières décennies pour désigner l'écriture dramatique, suppose des lois, des techniques et des critères. Patrice Pavis définissait ainsi ce vocable dans son *Dictionnaire du théâtre* :

La dramaturgie, dans son sens le plus général, est la technique (ou la science) de l'art dramatique qui cherche à établir les principes de construction de l'œuvre soit inductivement à partir d'exemples concrets, soit déductivement à partir d'un système de principes abstraits. Cette notion présuppose qu'il existe un ensemble de règles spécifiquement théâtrales dont la connaissance est indispensable pour écrire une pièce et l'analyser correctement.

Jusqu'à la période classique, la dramaturgie, souvent élaborée par les auteurs eux-mêmes (*les Discours de Corneille et la Dramaturgie de Hambourg* de Lessing, etc.) avait pour but de découvrir des règles, voire des recettes, pour composer une pièce et d'édicter pour les autres dramaturges des normes de composition. (Ex.: *Poétique* d'Aristote, *Pratique du théâtre* de D'Aubignac)²⁴⁹.

²⁴⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1980, P. 136.

À la lumière de cette définition, nous constatons que les textes d'Iskandar Farah (1835-1916), auteur égyptien ayant fait carrière pendant une vingtaine d'années, se démarquent de la grande majorité des productions de l'époque. La lecture de ses pièces nous permet de constater qu'il maîtrise plus ou moins bien les techniques d'écriture, apprécie, à leur juste valeur, les « trous » et les ellipses et n'encombre pas ses pièces de logorrhées inutiles et d'envolées lyriques et emphatiques. Il écrivait essentiellement pour un de ses comédiens attitrés, Salama Hidjazi (qui collaborera avec l'auteur pendant 18 ans avant de quitter sa troupe) des textes adaptés de pièces françaises (*le Cid* de Corneille) et de mélodrames (comme *la Fille du garde chasse*). Les traductions et les adaptations reprenaient, certes, la construction initiale des textes de Molière, Shakespeare ou Corneille, mais ne désactivaient pas la dimension dramatique en les peuplant de monologues et d'images parfois inutiles.

L'Égypte était le seul pays arabe qui encourageait véritablement la production théâtrale et récompensait les auteurs : ainsi, en 1932 fut institué le concours de la meilleure pièce. En 1962, l'Union des dramaturges égyptiens vit le jour. Elle était dirigée par des écrivains prestigieux, Taha Hussein (1889-1973), président et Tewfik el Hakim, vice-présidents.

En Algérie, vers le début des années 1960, une grande polémique éclata à propos de l'adaptation. Les uns la rejetaient, tandis que les autres estimaient que c'était une étape obligée. Des auteurs connus comme Ould Abderrahmane Kaki considéraient que le théâtre en Algérie avait besoin de textes originaux alors que Mustapha Kateb, le premier directeur du théâtre national algérien rejetait cette idée et militait pour la traduction et l'actualisation de textes du patrimoine mondial. En Tunisie, en 1966, le Manifeste des onze, un groupe composé d'hommes de théâtre tunisiens de l'époque dont Tewfik Jebali, actuel directeur artistique de l'établissement, Teatro, dénonçait de manière virulente cette tendance facile et confortable consistant à arabiser des textes européens. Cet extrait cité par Mohamed Aziza, illustre bien les idées défendues par ce courant :

Peu nous importe que Molière retrouve une nouvelle jeunesse. (...) Il ne suffit pas de donner des noms et des habits tunisiens à des personnages pour en faire les protagonistes d'un théâtre tunisien. Molière lui-même, agissait différemment avec Plaute, et Racine réinventait Euripide. Le grand danger consisterait à croire que c'est par le biais de ces adaptations qu'on arrivera à un théâtre authentiquement

national. Et, ainsi, à multiplier à l'infini ces expériences en attendant qu'une bien hypothétique mue se réalise²⁵⁰...

Les traces des autres textes sont visibles et explicites, dans des œuvres telles qu'*el Guerrab wa Essalhine (le Porteur d'eau et les trois marabouts)* de l'Algérien Ould Abderrahmane Kaki, qui reproduit l'architecture et les grands éléments diégétiques de *la Bonne âme de Sé-Tchouan* de Brecht. *el Farafir* de l'Égyptien Youssef Idriss s'inspire également du dramaturge allemand. *el Malik houa el Malik (Le roi, c'est le roi)* du Syrien Saadallah Wannous réexploite de nombreux espaces de la pièce *Homme pour homme* de Bertolt Brecht. Quant à *Shahrazade* de Tewfik el Hakim, elle ne fait que transposer les faits et les événements de l'opéra de Vanloo et de Busnach. D'autres adaptations se réfèrent explicitement à l'auteur originel. C'est le cas des travaux du Marocain Tayeb Saddiqi, tirés des textes de Molière : *l'École des femmes* et *les Fourberies de Scapin*.

Jusqu'à présent, de nombreux auteurs arabes, en dehors de la présence de territoires intertextuels naturels et normaux, ont repris, parfois volontairement, des textes d'auteurs européens sans reconnaître avoir puisé directement dans des pièces précises. Cet état d'esprit découle d'une mauvaise foi et d'une flagrante malhonnêteté intellectuelle.

Cette tradition de l'adaptation et de la traduction est encore d'actualité, mais permet de générer des œuvres de meilleure qualité. Ainsi les hommes de théâtre maîtrisent-ils mieux aujourd'hui les techniques de l'écriture dramatique et tentent-ils de réfléchir aux meilleurs moyens leur permettant de construire des pièces neuves et originales. Il est vrai que les choses changèrent sérieusement ces trois dernières décennies, d'autant plus que les sources d'inspiration se diversifièrent et se multiplièrent. L'auteur est au fait des derniers changements techniques et des nouvelles tendances dramaturgiques. Les hommes de théâtre se mettent également à adapter au théâtre des textes romanesques. Les romanciers égyptiens (le Prix Nobel de littérature Najib Mahfouz), marocains (Mohamed Zefzef), algériens (Tahar Ouettar, Mohamed Dib) et bien d'autres écrivains assistèrent ainsi à la transposition dramatique de leurs œuvres.

De nombreux auteurs et metteurs en scène s'étaient mis à réfléchir à la mise en œuvre d'un autre théâtre plongeant ses racines dans l'humus populaire. Un homme comme le franco-syrien Chérif Khaznadar est un grand adepte d'une sorte de retour aux sources et

²⁵⁰ Mohamed Aziza, *Regards sur le théâtre arabe contemporain*, Op.cit., P. 80.

d'une certaine rupture avec le théâtre occidental. Le Tunisien Azzedine Madani (né en 1936) pour sa part, manifeste ses positions par un travail sur la langue et une « convocation » de thèmes historiques, mais reste encore prisonnier du schéma conventionnel. Ce théâtre dit « du patrimoine » n'est en fait qu'une tentative de relire les éléments de l'histoire et de l'héritage arabe. D'autres auteurs et metteurs en scène, les Algériens Abdelkader Alloula et Ould Abderrahmane Kaki, les Égyptiens Youssef Idriss et Tewfik el Hakim à un certain moment de sa vie, le Syrien Saadallah Wannous, le Libanais Roger Assaf, les Marocains Tayeb Saddiki, Abdelkrim Berrechid... recouraient aux différentes formes populaires et tentaient de les exploiter tout en centrant le discours autour d'un conteur-narrateur, qui provoquait une sorte d'effet de distanciation. Les uns et les autres visaient le même objectif, même si on pouvait retrouver certaines petites différences. Le public était au centre de ces recherches, qui ne réussissaient pas à voir concrètement le jour. C'étaient surtout des tentatives pour rompre avec le théâtre conventionnel. Mais ce type d'expériences était également mené par des Européens et des Africains, qui travaillaient sur la prise en charge des formes dramatiques dites traditionnelles. Déjà, Antonin Artaud esquissait une ébauche de ce théâtre de la fête ou cérémonial pour paraphraser le marocain Abdelkrim Berrechid. Cette manière d'appréhender l'acte théâtral s'était exprimée par le truchement de la publication de manifestes qui, souvent, mettent en avant la nécessité de recourir aux formes artistiques autochtones (*halqa*, *bsat*, *hakawati*, conteur...), permettant une rupture avec la structure théâtrale dominante et mettant en œuvre une redéfinition des rapports avec l'« Occident ». De nombreux hommes de théâtre arabes commencèrent ces dernières décennies à s'interroger sur leur propre pratique, à tenter de nouvelles expériences, à remettre en question le discours théâtral conventionnel et à se tourner vers les formes dramatiques populaires. Cette opération de « remise à flots » de ce type de jeux, souvent le résultat d'une réflexion théorique prenant comme lieu d'interrogation et d'investigation les différentes strates de la représentation dite classique jugée trop hermétique et statique, n'est en fait qu'une sorte de mise en évidence de signes culturels extraits du substrat culturel populaire appelés à servir d'espace de légitimation du discours théâtral dominant. Une présentation de certains discours mettant en relief cette nouvelle manière de faire qui, malgré les proclamations solennelles de ses auteurs, restent profondément marquée

par quelques expériences européennes (Artaud, Brecht, Brook, Grotowski et Mnouchkine). C'est surtout, à partir des années 1960, qu'apparaît ce discours sur la pratique théâtrale dans les pays arabes, correspondant essentiellement aux incessants appels à de profondes transformations de l'écriture et de l'activité théâtrale en Europe et aux États-Unis (Living Theatre, Open theatre, Grotowski, Mnouchkine, Brook, Aquarium) entreprenant une rupture radicale avec les structures esthétiques et idéologiques dominantes. Le choix opéré par les auteurs correspondait, chez certains d'entre eux (Alloula, Idriss, Assaf, Wannous et Nouveau théâtre), à la nécessité de contourner le discours politique et idéologique officiel en mettant en œuvre un théâtre de contestation des formes d'organisation politique et esthétique dominante, proposant la mise en œuvre d'un nouveau langage et de pratiques démocratiques permettant une appropriation collective de l'entreprise théâtrale. Ces actions de redéfinition du discours théâtral n'étaient pas du goût des gouvernants, qui ne facilitèrent pas la tâche à ces hommes de théâtre suspectés de constituer un pôle opposant à leur politique, surtout après l'humiliante défaite de juin 1967, constituant un prélude à la déliquescence des différentes instances arabistes et nationalistes. Le théâtre cherchait à devenir un véritable lieu de contestation politique et idéologique.

Ces expériences, marquées par un parti pris théorique et les velléités d'une pratique souvent traversée par le schéma brechtien, mirent en question les lourdeurs, les choix idéologiques et les inadéquations du théâtre conventionnel. Ces manifestes constituent des espaces-clés pour mieux saisir l'évolution d'expériences théâtrales intéressantes. C'est pour cette raison que nous avons décidé d'en énumérer quelques uns, en empruntant un ordre chronologique, même si certains projets sont apparus durant la même période.

1-Manifeste du *Contrat* (1956) et de *Notre moule dramatique* (1967) de Tewfik el Hakim (Égypte, qui expose les idées-clés de l'auteur consistant en la ré-exploitation du conteur populaire et de diverses formes autochtones, plaidant, en quelque sorte, pour l'introduction du conteur (*samer*) et une sorte de synthèse entre les différentes formes dramatiques, incluant l'usage d'une langue arabe dite « médiane », reprenant les richesses de l'arabe « littéraire » et du « dialectal ». Cette manière de faire est perceptible dans un certain nombre de pièces de Tewfik el Hakim écrites bien avant la publication de ce

manifeste, notamment *Ahl el Kahf (les Gens de la caverne)* ou *Shahrazade ou Awdat errouh, Chaque chose à sa place*.

2-Le manifeste des onze (Tewfik Jébali, *La Presse de Tunisie*, 30 août 1966) s'inspire essentiellement de Brecht, du TNP et de l'expérience du théâtre de Villeurbanne et s'insurge contre l'appareil théâtral dominant incarné notamment par la troupe municipale de Tunis. Dans cette perspective, les expériences du nouveau théâtre (Tunisie, 1975), du Théâtre et Culture (Alger, 1970) et du Théâtre de la mer (Algérie, 1970) ont permis de mener un travail de réflexion autour de la nécessité de mettre en œuvre de nouveaux réseaux stylistiques et de nouvelles configurations scéniques.

3-Le Manifeste du théâtre du poète syro-libanais Adonis (né en 1930, son vrai nom est Ali Ahmed Said Esber), *le Temps et les miroirs* (1968) qui met au centre de la représentation une sorte de point osmotique, qui associerait les différentes manifestations dramatiques. Adonis propose une sorte de synthèse entre l'expression dramatique populaire arabe et la structure théâtrale pouvant déboucher sur une nouvelle poétique théâtrale arabe.

4-*Le Manifeste du Diwan ezzenj* d'Azzedine Madani (1973) se propose de récupérer l'identité arabe encore égarée dans une culture occidentale dominante en usant de jeux et de tournures linguistiques et stylistiques et en plongeant dans le patrimoine culturel arabe. Cette manière de faire semble beaucoup plus une entreprise rhétorique et ne permet en aucun cas d'interroger les éléments-clés de la culture populaire arabe. Dans ses textes, il essaie de traiter de sujets liés à culture arabo-islamique tout en développant un discours de valorisation du passé : *la Révolte des Zanjs, le Périphe d'Al Hallaj, l'Épître de la grâce divine, Aboul Hassan Al-Hafsi...*

5-Youssef Idriss (*Vers un théâtre arabe*, Beyrouth, 1974) tente, lui aussi, de recourir aux manifestations populaires et à une remise en question de la pratique dramatique dominante. Il fustige la pratique théâtrale actuelle, qui ne serait qu'une simple adaptation et une reproduction mimétique des schémas tchekhoviens, ibséliens et américains. Il serait donc temps, soutenait-il, de chercher une expression arabe autonome. Déjà dans son manifeste de 1963, il développait ces thèmes qui mettaient en exergue cette nécessité de produire un nouveau théâtre. De nombreux auteurs arabes (les Égyptiens, Diab et Salem, les Syriens et Boulbel et el Hallaj) tentent de réinterroger la pratique théâtrale en

partant des idées d'Idriss qui met en relation théâtre et société, théâtre et politique, soulignant la nécessité d'un engagement politique et de la dénonciation du système du parti et de la pensée unique.

6-Le théâtre Hakawati du Libanais Roger Assaf dont les éléments essentiels sont contenus dans le manifeste du théâtre hakawati (*Bayān masraḥ al-Ḥakawātī*, 1979) articule toute son expérience autour du conteur (le *hakawati*) donnant au *rawi* (conteur) une dimension multiple : acteur, metteur en scène, narrateur et traitant le plus souvent de questions politiques. Deux éléments fondamentaux semblent guider l'orientation d'Assaf : le public et le lieu théâtral. Les traces de l'expérience d'Ariane Mnouchkine, de Bertolt Brecht et de Peter Brook sont évidentes : *les Jours de Khiyam* (1982), une pièce sur la situation politique au Sud-Liban s'articulant autour des jeux de la narration et de la mémoire.

7-Les positions de l'Algérien Abdelkader Alloula (Pour la représentation du type non aristotélicien dans l'activité théâtrale en Algérie, 1982-1987) : il fait appel aux formes populaires, comme la *halqa* et le *gouwal* (conteur), et cherche à remettre en question le mode de représentation conventionnel (ou « aristotélicien »), tout en optant pour un espace ouvert. Son objectif est de recourir à la *halqa* comme moyen de neutraliser la structure « aristotélicienne » du théâtre et de mettre en place un nouveau théâtre « privilégiant le récit, le dire à la figuration de l'action ». Sa trilogie (*Legoual ou Les dire*, 1982, *Legoual, Les dire*, 1985 et *Lithem*), représentative de cette conception, a sérieusement influencé les amateurs et des auteurs-metteurs en scène professionnels comme Mohamed Tayeb Dehimi (né en 1956) : *Def el goul ouel bendir (Tape sur les dire)*.

8-Le Théâtre cérémoniel du Marocain Abdelkrim Berrechid (*Frontières de l'être et du possible dans le théâtre cérémonial - Houdoud el Ka'in wal moumkin fi el masraḥ el ihtifali*, Maison de la Culture, Casablanca, 1985) tente de faire éclater le lieu théâtral « traditionnel » et de recourir à un espace ouvert, tout en réutilisant les différentes formes populaires. Tayeb Saddiki travaillait dans ce sens en mettant notamment en scène certains de ses spectacles dans des lieux ouverts et en puisant dans le fonds populaire maghrébin (*bsat, halqa, gouwal...*) : *Sidi Abderrahmane Al Majdoub, Maqamat Badii Azzaman Al Hamadani et Abou Hayan Tawhidi*.

9-*Manifestes pour un nouveau théâtre arabe* (El Fikr el jadid, 1988). Le Syrien Saadallah Wannous considère que le postulat de base de toute représentation théâtrale est le public. C'est à partir et autour de cet élément que s'articulent tous les réseaux sémantiques et les réseaux thématiques. L'auteur insiste sur la relation dialectique entre le discours théâtral et le spectateur qui doit devenir actif et se libérer de toute attitude passive. Le théâtre est un acte collectif élaboré par un groupe qui devrait être suffisamment engagé politiquement pour éclairer la voie. Le théâtre est donc considéré comme un instrument politique. Ses textes reprennent largement ces idées : *Soirée de gala à l'occasion du 5 juin* (1968), *l'Éléphant, ô roi du monde, les Aventures de la tête du mamlouk Jabir* (1969), *une Soirée avec Abu Khalil al-Qabbani*. Considéré comme l'un des meilleurs auteurs arabes, son théâtre a eu un impact extraordinaire sur de nombreux écrivains.

10-Le théâtre de Kateb Yacine (Algérie) : ses entretiens (1970-1989) sur sa conception du théâtre réunis dans un ouvrage réunissant, notamment ses écrits « théoriques » (*Minuit passé de douze heures*, écrits journalistiques, éditions du Seuil) constituent un véritable manifeste donnant à l'œuvre théâtrale une dimension esthétique nouvelle en intégrant des éléments de la tradition orale et des fragments de l'expérience européenne tout en exprimant ouvertement les options politiques de son théâtre. Le théâtre devrait être, selon lui, un espace de dévoilement des réalités politiques et sociales et une instance populaire. C'est ce qu'il développe dans ses textes : *Mohamed, prends ta valise, la Guerre de 2000 ans, le Roi de l'Ouest, Palestine trahie...* Très populaire chez les amateurs et les milieux du théâtre en immigration qui reprennent souvent sa manière de faire (fragmentation du récit, fonctionnement en tableaux, caricature, positions politiques).

Toutes ces expériences visaient donc à promouvoir un théâtre arabe ou maghrébin autonome, fondé essentiellement sur les formes populaires et les diverses manifestations dramatiques comme le conteur, les festivités, le *bsat* et les cérémonies. Trois éléments-clés constituent l'ossature de ces recherches qui, d'ailleurs, se rejoignent, à plusieurs niveaux : le public, le lieu et le personnage.

L'écriture dramatique qui connaît désormais une relative maturité reste encore prisonnière d'une mise en scène encore tâtonnante, même s'il existe quelques metteurs en scène de renommée internationale.

2-L'expérience de la mise en scène²⁵¹

La découverte de la mise en scène et des autres métiers du théâtre fut tardive. Mohamed Aziza, comme d'ailleurs d'autres chercheurs, reconnaissent que la mise en scène était un métier fort récent dans l'art scénique naissant. Maroun An Naqqash, par exemple, qui employait plusieurs personnages, reprenait, certes, approximativement, la structure de *l'Avare* de Molière, mais n'arrivait pas à produire un effet puissant susceptible de créer une relation particulière entre la scène et les spectateurs. La « mise en scène » se réduisait essentiellement aux entrées et aux sorties et à quelques déplacements des comédiens, à certains costumes et à des objets faisant fonction de décor. Toute une génération d'auteurs-acteurs joua ses pièces sans s'embarrasser le moins du monde des questions « barbares » et complexes de mise en scène.

On peut dire que le théâtre dans les pays arabes, dès ses débuts, reprit de nombreux ingrédients au conte. D'ailleurs, jusqu'à présent, les techniques et la structure du conte populaire sont toujours présentes dans les mises en scène arabes. Un regard du côté d'Alloula, Mustapha Kateb, Kateb Yacine, Saddiki, Wannous, Ardach ou Moutawa nous donne une idée claire de cette ré-exploitation des formes populaires. Les auteurs-acteurs des premières décennies éprouvaient un malin plaisir à contourner parfois certaines réalités complexes en faisant appel à des manifestations ou à des personnages et des situations tirés de la littérature populaire ou savante. C'est ce que fit Abou Khalil el Qabbani en réutilisant des personnages connus des *Mille et Une Nuits* et en les installant dans un univers mythique. Ce qui intéressait l'acteur-auteur, c'était surtout la diction et la déclamation. L'emphase tenait parfois lieu de compétence technique. Il empruntait des décors déjà utilisés, les plaçait sur scène et demandait aux comédiens de dire leurs textes au milieu de ces objets dénudés de leur substance initiale et en quelque sorte égarés dans une sorte d'immense espace. On comptait énormément sur l'habileté et la puissance vocale des comédiens. C'est surtout pour cette raison que les animateurs des troupes jouaient souvent les premiers rôles. L'anarchie marquait la représentation. L'absence

²⁵¹ Les documents en notre possession (photographies, vidéocassettes, CD, DVD, entretiens, rencontres personnelles et notre présence lors des répétitions de spectacles d'un certain nombre de metteurs en scène) nous ont permis d'élaborer cette lecture de la mise en scène.

d'un véritable chef d'orchestre donnait l'impression qu'il manquait une sorte de fil d'Ariane, ce qui poussait souvent les comédiens à se lancer parfois dans de grandes séances d'improvisation, susceptibles, à leurs yeux, de pallier les nombreuses insuffisances en matière d'organisation du spectacle. Mohamed Aziza parlait ainsi de l'absence de mise en scène :

La notion de mise en scène, dans le sens plein du terme, est une notion tout à fait récente dans les pays arabes.

Georges Abyad était son propre metteur en scène, de même qu'al Rihani ou que Youssef Wahbi. L'essentiel de cette « mise en scène » consistait à agencer entrées et sorties d'acteurs, à les faire mouvoir sommairement, toujours au second plan, de sorte qu'ils laissent le premier plan du plateau à l'usage exclusif de la vedette. Grâce à Aziz 'Id, une étape importante allait être réalisée avec l'apparition du cahier de régie. Précisons, tout de suite, qu'il ressort des notes consultées qu'il fut plus un honnête régisseur qu'un metteur en scène inspiré. C'est néanmoins à partir de son travail qu'on peut parler de mise en scène, au moins embryonnaire, dans le monde arabe ²⁵².

A partir des années 30, grâce à Georges Abiad et Aziz Id dans les pays du Machrek et un peu plus tard dans les pays du Maghreb, avec Mustapha Kateb que les metteurs en scène commencèrent à enregistrer des notes, des croquis et des esquisses dans des cahiers, y consignant les déplacements, les gestes et les mouvements des comédiens, les différents éléments spatio-temporels et les rares jeux de lumières. C'était un véritable aide-mémoire qui informait le metteur en scène sur les différents éléments articulant le processus des répétitions. Dans tous les pays arabes, l'art de la mise en scène était étranger. L'Algérien Mahieddine Bachetarzi, un des grands promoteurs de l'art scénique dans ce pays maghrébin, le reconnaissait dans ses *Mémoires* :

Accusez le théâtre que j'ai dirigé de tout ce que vous voudrez. Dites que nous ne répétions pas assez, que nous ne savions pas toujours nos rôles, que nous n'avions que des notions très vagues de la mise en scène. Allalou, quand il réglait ses premières pièces, ne s'inquiétait que des rentrées et des sorties. Mansali seul savait préciser les mouvements de scène. Ksentini, déchaîné dans son personnage, se lançait à travers chou²⁵³.

²⁵² Mohamed Aziza, *Regards...*, P.34.

²⁵³ Mahieddine Bachetarzi, *Mémoires*, Op.cit. P. 400.

Dans son *Molière d'Égypte et ce qu'il endure* (1912), James Sanua décrivait son expérience avec force détails, mais il n'insistait pas beaucoup sur les conditions et les moyens de réalisation. Dans la langue arabe, les expressions « réalisation » et « mise en scène » se confondent. Parfois, la scène s'effaçait pour se confondre avec l'espace public. Cette manière de faire engendrait une extraordinaire symbiose entre scène et salle, telle que recherchée paradoxalement par les metteurs en scène d'aujourd'hui. L'empreinte des techniques de la *commedia dell'arte* était visible dans le fonctionnement de la représentation de James Sanua.

Les premiers auteurs-acteurs cherchaient donc à mettre en place une organisation minimale de la scène en utilisant un certain nombre d'objets et d'accessoires leur permettant de remplir l'espace. Ces éléments, souvent statiques, n'avaient qu'une fonction illustrative. Durant cette période, on jouait beaucoup de mélodrames. On voulait en quelque sorte faire réaliste en installant sur la scène fauteuils et tables. Les décors étaient souvent constitués d'éléments en carton-pâte et de tableaux de paysages naturels en arrière-fond. Quand Souleymane Qardahi partit en Syrie, de jeunes syriens, passionnés d'art dramatique, achetèrent le décor et cherchèrent à l'utiliser dans les pièces qu'ils allaient monter. Aziz Id, comme d'ailleurs d'autres auteurs-interprètes, utilisait des salons modernes. Les réalisations de pièces historiques insistaient surtout sur l'exactitude des costumes et la mise en place d'un dispositif parfois relativement lourd (fixe, chambre avec meubles par exemple).

Mais, dans certaines réalisations, le chant complétait le discours théâtral et se transformait en une sorte d'ersatz du coryphée ou du chœur. Il répétait parfois les propos de tel ou tel personnage. Il permettait également une certaine distance, empêchant souvent le public de trop s'identifier avec les personnages, et interrompait l'action. L'usage de l'arabe « dialectal » impliquait l'emploi de certains éléments réalistes susceptibles de clarifier les situations, engendrait une manière de jouer sans emphase et simple et d'ouvrir des brèches nécessaires au déroulement de la pièce.

La première génération de comédiens-auteurs, dont la formation était approximative, laissait place à des hommes qui avaient bénéficié d'une longue formation en Europe et qui fréquentaient assidûment les théâtres et les coulisses du vieux continent : Georges Abiad, Zaki Touleimat, Mustapha Kateb, Hassan Z'mirli, Aziz 'Id. Ces metteurs en

scène, à l'écoute des nouvelles techniques théâtrales, tentèrent d'imiter et de transposer l'expérience occidentale. D'où la réalisation, par Abiad et Touleimat, de grands spectacles qui recouraient parfois à des décors coûteux et plutôt lourds. Abiad faisait, certes, attention aux décors et aux costumes dans la construction de ses pièces, mais se comportait comme un véritable dictateur porté à tout faire lui-même. L'Algérien Mustapha Kateb, dans les années 1940, cherchait lui aussi à monter des spectacles, qui exigeaient parfois quelques dépenses. Kateb représentait, en quelque sorte, une phase transitoire ; il considérait le théâtre comme une activité constituée de plusieurs métiers, ce qui lui permettait de laisser quelques libertés à ses collaborateurs. Dans toutes ces réalisations classiques, l'homme-clé, le pivot de la représentation demeurait le comédien, essentiellement en raison de ses capacités vocales et de sa déclamation. On n'accordait pas une grande importance à l'expression du corps. On se satisfaisait de la voix, de quelques rares mouvements et parfois de grimaces. Aziz 'Id comme Zaki Touleimat s'intéressaient presque exclusivement aux intonations vocales et aux capacités individuelles des acteurs. Ils exigeaient de la part des comédiens, comme d'ailleurs Georges Abiad, d'« entrer dans la peau des personnages ». Le style naturaliste nourrissait leur conception de la mise en scène marquée par les influences marquantes de Stanislavski, Antoine et le Cartel.

C'est après les années 1950 qu'on commença sérieusement à s'intéresser aux autres métiers du spectacle théâtral. De nombreux jeunes gens furent envoyés en Europe pour poursuivre leurs études dans les écoles d'art dramatique. À cette époque furent créées, dans quelques pays, des écoles inspirées du modèle égyptien (l'Institut d'art dramatique avait été créé en 1930) destinées à former des comédiens et des régisseurs. À Alger, le CRAD (Centre régional d'art dramatique) et le Service de l'Éducation Populaire virent le jour vers les années 1940 et 1950. En Tunisie et au Maroc, des centres de formation furent créés. On se mit à envoyer de plus en plus de boursiers à l'étranger pour aller étudier la mise en scène et d'autres disciplines liées à l'art scénique. C'est surtout après les années 1960 que les premiers véritables metteurs en scène commencèrent à monter leurs pièces. Quelqu'un comme Saad Ardach (mort en 2008), connaissant merveilleusement bien les techniques de mise en scène, tentait de créer une symbiose entre le théâtre de type européen et les formes dramatiques arabes. On peut citer de très

nombreux metteurs en scène qui surent créer leur propre univers théâtral : Karam Moutawa', As'ad Fodda, Ali Ben Ayad, Malek Bouguermouh, Youssef El Ani, Qacem Mohamed, Roger Assaf, Abdelkader Alloula, Kateb Yacine, Mohamed Driss, Fadhel Jaibi... Plusieurs courants et de nombreuses écoles caractérisent le paysage scénique arabe de l'époque. Les uns veulent reproduire le modèle occidental et le replacer dans les sociétés arabes, alors que d'autres inscrivent leur démarche dans une perspective de revalorisation des formes dramatiques populaires. On employait souvent un style figuratif et un lourd dispositif scénique, et on continuait à compter sur la puissance du verbe et les capacités d'interprétation du comédien. Un homme comme le Tunisien Ali Ben Ayad, qui monta, entre autres pièces, *Mourad III* de Habib Boularès et *Caligula* d'Albert Camus, employait souvent un décor réaliste et interprétait toujours le premier rôle. Cette tendance se retrouvait également chez d'autres metteurs en scène, comme Mustapha Kateb, le Marocain Abdessamed Dinia et le Syrien Rafiq Sabban. Craig, Meyerhold, Brecht, Stanislavski, Grotowski, le Living Theatre... marquent le paysage scénique arabe et constituent les espaces privilégiés de référence des metteurs en scène arabes, qui, (du moins certains d'entre eux) cherchent à ébranler les structures du théâtre dit aristotélicien. Saad Ardach apportait, dans sa mise en scène du texte de Saadeddine Wahba *El masamir (les Clous)*, une dimension esthétique nouvelle. Il procéda essentiellement par touches successives et suggestives. Ce jeu avec les objets et la lumière faisait émerger d'autres espaces et d'autres instances temporelles.

Tayeb Saddiki, Roger Assaf, Ould Abderrahmane Kaki, Kateb Yacine et d'autres hommes et femmes de la scène partent, à partir des années 1960, à la conquête d'un autre espace et d'autres configurations scéniques, recourant aux différentes manifestations populaires et tentent de transformer la relation scène-public. C'est une nouvelle forme de forja se fondant essentiellement sur la parole, qui articule et fait fonctionner les autres éléments de la représentation. Abderrahmane El Mejdoub ou Maqamate Badie Ezzamane el Hamadhani participent de cette tendance à utiliser des éléments dramatiques arabes (la *halqa* et les séances) et à contester le lieu théâtral conventionnel. La pièce *les Trois rois (Ma'raket el makhazen wal moulouk ettalatha)* fut jouée dans un stade avec plus de 150 cavaliers de l'armée marocaine. Saddiki, entretenant de bonnes relations avec l'entourage du roi, n'eut pas trop de difficultés pour réunir chevaux et cavaliers, même si, selon de

nombreux témoins, le spectacle manquait de force, d'autant plus qu'il n'était pas facile de diriger un nombre aussi important d'acteurs et de figurants, ni de créer une certaine osmose entre les différents éléments de la pièce. L'un des problèmes majeurs fut l'état défectueux de la sonorisation.

Les metteurs en scène se mettaient donc à entretenir une relation nouvelle avec le spectacle. On intégra tous les métiers : éclairage, scénographie, danse, musique, accessoires, décor... Mais on chercha surtout à remettre en question la notion européenne de spectacle en introduisant de nombreux éléments appartenant à la culture populaire. On fit appel au *khayal eddhal*, aux techniques du conte, aux accessoires du *hakawati*, du *rawi* ou du *gouwal* (conteur). Chants, danses, fêtes rurales, cérémonies rituelles et récitations participaient d'une tentative de découvrir une manière originale de faire du théâtre. La mise en scène d'*el Farafir (les Scapins)* de Youssef Idriss fut une occasion rêvée pour exploiter différents éléments de la forja populaire. Le travail de Chérif Khaznadar sur *el Aredh (l'Exposant)* d'Andrée Chédid était extraordinaire. Il employa des éléments empruntés au *khayal eddhal*, à la pantomime, aux marionnettes, ainsi que le dialogue en play-back.

Les metteurs en scène cherchaient également à tisser d'autres rapports avec les spectateurs, qui devaient participer au spectacle comme ils le faisaient durant les premiers temps de l'adoption de l'art théâtral. Dans *Zawaj ala waraqat ettalaq (Mariage sur la feuille de divorce)* d'Alfred Faraj, des comédiens étaient assis dans la salle, et les spectateurs furent conviés à participer à une discussion. Le réalisateur d'*el Farafir* d'Idriss et d'*el Mouharij* de Maghout disposa la scène de façon à ce que les spectateurs l'entourent, et élimina les sièges stables. Le conteur pouvait se mouvoir librement dans la foule. Tayeb Saddiki, Abdelkader Alloula et Kateb Yacine firent des expériences similaires.

Alloula nous racontait, dans un entretien, comment il avait décidé de bouleverser les traditionnels rapports scène-public(s) :

Nous sommes partis à Aurès el Meida (un village en Algérie) avec un camion-décor, c'est-à-dire un décor qui correspond à celui utilisé sur les scènes de théâtre. Parti d'une réflexion théorique, notre travail initial se voyait mis en question sur le terrain. Les spectateurs nous recevaient sur notre plateau. Nous jouions en plein

air ; nous nous changions en public. Les spectateurs s'asseyaient autour des comédiens, ce qui fait penser à la *halqa*. Cette réalité nous obligeait à supprimer progressivement certains éléments du décor (surtout là où le public nous regardait de dos). Certains spectateurs nous regardaient avec un air hautain. Une attitude gestuelle ou verbale remplaçait tout élément ou objet supprimé. À la fin de chaque représentation, on ouvrait un débat avec les paysans. Et au fur et à mesure de la discussion, la troupe était obligée de revoir certaines choses. Nous essayions d'être utiles. Nous nous rapprochions graduellement du *meddah*. Celui-ci est, dans la tradition, un personnage seul, solitaire, qui raconte une épopée en utilisant la mimique, le geste, la phonation. On refaisait la jonction avec un type d'activité théâtrale interrompue par la colonisation. À partir de là, nous avons pu comprendre un type de théâtre dont a besoin notre peuple et c'est une chose importante. Ainsi, cette expérience nous a permis de mettre en question le type d'agencement aristotélicien de la représentation théâtrale²⁵⁴.

L'expérience d'Alloula, fondée essentiellement sur l'usage de la *halqa* et des techniques oratoires du *gouwal*, se voulait une tentative de rupture avec le théâtre conventionnel et le début d'une rencontre avec un autre public, qui entretenait des rapports particuliers avec la représentation théâtrale. Kateb Yacine voulait s'adresser aux gens du peuple en employant leur propre langage et en empruntant à la tradition orale certains de ses mythes et de ses héros. Aussi intégrait-il Djéha dans son univers scénique et lui accordait-il un extraordinaire intérêt. C'est Djéha qui articulait tous les éléments du spectacle investi par le chant. L'auteur employait un décor très léger, qui lui permettait de se déplacer dans divers lieux et de toucher le maximum de personnes, même dans des endroits reculés. Le Nouveau théâtre de Tunisie insistait sur l'importance de l'image et la nécessité de manifester sa présence par le truchement de l'expression corporelle et gestuelle. Corps libérés, paroles fonctionnant comme autant de gestes et de signes autonomes et objets marqués du double sceau de la délivrance et de l'angoisse, tels étaient les espaces-clés de l'expérience de cette jeune équipe tunisienne, qui voulait en finir avec les traditions statiques de la troupe municipale. Deux conceptions du monde, deux visions de la mise en scène. L'Égyptien Karam Moutawa essayait, pour sa part, d'associer les techniques européennes et certains éléments de la culture populaire. Le Libanais Mounir Abou Debs se spécialisa, en quelque sorte, dans la réalisation des grands spectacles (*Macbeth*, *Hamlet*, *le Roi se meurt*, *l'Exception et la règle*), mais sa manière de faire était plutôt classique.

²⁵⁴ Abdelkader Alloula, entretien avec l'auteur, *Algérie-Actualité*, avril 1982, p.31-32

Dans toutes ces expériences, l’empreinte de Brecht est évidente. Il est vrai que les auteurs et les metteurs en scène bénéficièrent d’une solide formation et se familiarisèrent avec les grands courants de la mise en scène et du théâtre, ce qui leur permit de maîtriser, contrairement aux premiers hommes de théâtre arabes, leur discipline et de comprendre que tous les métiers concourent à la réalisation du travail théâtral. Les Syriens Saadallah Wannous et Ferhane Boulboul, les Algériens Abdelkader Alloula, Ould Abderrahmane Kaki et Kateb Yacine, le Marocain Tayeb Saddiki et quelques autres auteurs et metteurs en scène reconnaissaient l’impact de l’auteur allemand sur leur production et leurs recherches. Certains dramaturges imaginent pour la scène des dispositifs précis, et tentent, notamment à travers les différentes couches didascaliques, de proposer un univers scénique original en intégrant des éléments culturels populaires et en faisant éclater le lieu. Dans *Moughamarat ras mamelouk Jaber (les Aventures de la tête du mamelouk Jaber)*, le metteur en scène plongeait dans l’imaginaire arabe pour narrer l’histoire d’El Mouqtadi et El Alqami, qui s’étaient opposés après une dispute souterraine à propos de leurs enfants. Il présentait ainsi deux actions qui se déroulaient dans deux temps et deux espaces distincts, ce qui nécessitait la présence de deux plateaux. La première action avait lieu dans le café avec le *hakawati* et les clients ; la seconde exposait le conflit entre le calife et son ministre. *Soirée avec Abou Khalil el Qabbani* faisait quant à elle se côtoyer trois événements dramatiques différents : le *hakawati* et les clients, une pièce de Qabbani, et les difficultés rencontrées au cours de sa vie. Wannous proposait au metteur en scène d’utiliser la profondeur de la scène pour représenter des événements passés, et le devant de la scène pour donner à voir l’action présente. Mohamed Maghout (1934-2006) mélangeait également passé-présent et suggérait implicitement au metteur en scène l’ébranlement de l’édifice scénique traditionnel dans des pièces telles qu’*El Mouharij* ou *le Clown*. Mamdouh Adouane (1941-2004), dans *Procès de l’homme qui n’a pas combattu (Mouhakamat Errajoul elladi lem youharib)*, faisait éclater les instances spatio-temporelles et intégrait des actions parallèles dans le processus dramatique. La scène était ainsi divisée en deux grâce au jeu des lumières.

Passé et présent se rencontraient dans un certain nombre de pièces pour dialoguer et offrir le constat de la misère des temps actuels. Le temps et l’espace étaient éclatés, et l’on faisait appel au théâtre dans le théâtre : Wannous, par exemple, fit jouer des extraits

d'une pièce d'Abou Khalil el Qabbani dans *Soirée avec Abou Khalil el Qabbani*. C'est une sorte de mise en abyme. Maghout intégrait le processus de désacralisation du pouvoir par la mise en situation d'une troupe ambulante et du personnage du clown qui n'arrête pas de dénoncer, en se servant du rire, les dirigeants en place. L'Histoire vient à la rescousse du présent. Le groupe théâtral présentait ses pièces aux clients d'un café. L'effet de distanciation de Bertolt Brecht traversait de très nombreuses représentations, notamment celles qui puisaient leur inspiration dans les formes populaires. Le conteur obéissait souvent à cette entreprise de démythisation de l'acte théâtral.

Ainsi, la mise en scène est un métier encore récent dans le théâtre des pays arabes. Il faut reconnaître que de grandes potentialités existent aujourd'hui et qu'on se met sérieusement et sans complexe à se lancer dans des recherches extraordinaires. Les expériences de Saddiki, d'Assaf, d'Ardach, d'Alloula et de bien d'autres montrent que les choses ont commencé plus ou moins à se transformer, au niveau de la prise en charge des différents métiers du spectacle ou de la direction des acteurs qui sont désormais mieux formés.

3- Le métier d'acteur

Le métier de comédien a longtemps été considéré comme peu recommandable. Ahmed Abou Khalil al Qabbani fut traité de tous les noms et fut même expulsé de la maison familiale. En Égypte, le gouvernement dut réagir en 1888 par un décret interdisant aux étudiants d'exercer ce métier « infamant ». Cette décision fut prise quand le ministère de l'Éducation nationale s'était rendu compte que de nombreux élèves étaient séduits par la profession de comédien. Jusqu'à présent, les choses n'ont pas grandement changé dans de nombreux pays. Il est vrai que le star-système et la multiplicité des paraboles (proximité de l'Europe) commencent à transformer sérieusement la mentalité arabe. Le salaire dans les théâtres d'État est très bas, et les troupes privées ne semblent pas encore très bien implantées dans les sociétés arabes. Les premières troupes engageaient leurs comédiens par contrat et les rémunéraient souvent en fonction du nombre de représentations et, cela va de soi, de la recette. Les comédiens exerçaient, dans la plupart des cas, un second métier : Georges Abyad était fonctionnaire des chemins de fer, Allalou était employé dans les Tramways algérois, et Najib Rihani travaillait dans une banque. Ce n'est qu'après la création des troupes d'État comme el Firqa el Qawmiya en Égypte que les

artistes commencèrent à percevoir des salaires réguliers. Dans la plupart des pays arabes, le statut du comédien est encore en suspens, ce qui risque de durer si la mentalité des gouvernants ne se transformait pas dans un sens favorable à la représentation culturelle. Cette absence d'un cadre juridique et législatif pose de sérieux problèmes à une profession qui se conjugue souvent au temps de l'incertitude. Aussi note-t-on l'absence de caisses de retraite et de syndicats professionnels qui pourraient éventuellement constituer une sorte de barrage contre l'arbitraire social et économique. Certes, en Égypte, il existe depuis 1934 un syndicat, mais l'organisation n'est pas réellement fonctionnelle. Quoiqu'il en soit, l'Égypte demeure à l'avant-garde de la scène arabe et ce, même si l'art dramatique a connu un certain recul depuis les dernières années.

Dans la plupart des pays arabes, les artistes ne bénéficient pas de protection sociale ou médicale, ou d'un statut particulier. Ceux qui sont employés dans les théâtres d'État obéissent au régime général de la sécurité société. Ainsi, les comédiens vivent une situation de précarité, condamnés, pour les plus chanceux d'entre eux, à passer par cinéma, et la télévision pour gagner convenablement leur vie. Les comédiens et les artistes marocains disposent depuis 1998 d'un statut et d'une protection médicale. En Égypte, les acteurs, souvent des intermittents, connaissent des situations difficiles.

Les comédiens, comme d'ailleurs d'autres professionnels du spectacle, bénéficient, ces dernières décennies, de stages de recyclage et de formations permanentes.

4-La formation des artistes

La formation constitue aujourd'hui un élément fondamental pour la promotion de l'art théâtral. L'absence d'une formation sérieuse, malgré l'envoi de nombreux animateurs syriens et égyptiens en Europe, limitait considérablement les performances des troupes, qui manquaient dramatiquement d'acteurs aguerris et instruits. De nombreux comédiens étaient analphabètes ou possédaient tout juste le niveau de l'école primaire. Un Georges Abyad, qui bénéficia d'une bourse d'études en France (chez Sylvain), ne pouvait à lui seul prendre en charge tous les espaces médiateurs de sa troupe. Il fallait donc permettre la mise en œuvre d'une véritable politique de formation qui consisterait en la création d'une école ou d'un institut possédant un programme complet ainsi qu'une équipe d'encadrement sérieuse et performante. Le gouvernement égyptien décida en 1930 d'ouvrir la première école d'art dramatique au Caire et désigna comme directeur Zaki

Touleimat, diplômé de l'école d'arts dramatiques de l'Odéon (Paris) en 1924. La première promotion était composée d'une quarantaine d'étudiants. Le programme s'articulait essentiellement autour de cours théoriques et de diction. Cette école allait subir quelques réformes et se transformer, en 1944, en institut supérieur d'art dramatique. En 1952, on intégra de nouvelles spécialités et on insista surtout sur la pratique théâtrale (comédie, techniques théâtrales). De nouvelles transformations caractérisèrent la vie des institutions de formation. On se mit à s'intéresser aux cours pratiques, notamment l'improvisation et l'expression corporelle.

L'expérience égyptienne faisait tache d'huile et poussait d'autres pays arabes à suivre cette voie salutaire. L'Irak créait son premier département de théâtre à l'Institut des Beaux-arts en 1940. En 1968, il fut intégré à l'Université de Bagdad. Au Liban, Antoine Moutaka et Mounir Abou Debs mirent en place un studio-théâtre en 1960, qui fut à l'origine de l'ouverture d'un département d'art dramatique à l'université de Beyrouth. En Syrie, il existe depuis 1977 un institut supérieur d'art dramatique.

Les pays du Maghreb ne négligèrent pas non plus cet aspect fondamental de l'art théâtral. Déjà, en Algérie, durant la colonisation, des structures de formation étaient créées, à l'image du C.R.A.D (centre régional d'art dramatique) – très controversé, dont la section arabe était dirigée par Mustapha Gribi depuis 1943 – et du service de l'Éducation Populaire, qui forma un certain nombre d'algériens désireux d'approfondir leurs connaissances dans le domaine du théâtre. En 1952, l'inspecteur de ce service confia à Henri Cordereau la direction d'une équipe chargée d'animer des stages et de superviser le travail effectué par les troupes d'amateurs. Après l'indépendance, Mustapha Kateb prit l'excellente initiative d'ouvrir l'école d'art dramatique et chorégraphique de Bordj el Kiffan, fermée en 1973 par le ministre de l'Information et de la Culture, M. Ahmed Taleb el Ibrahim, pour des raisons obscures. Des enseignants comme Saad Ardach, Karam Moutawa' ou Alfred Faraj assurèrent des cours durant une assez longue période. L'école est toujours ouverte aujourd'hui et se trouve encore mal lotie du fait de l'absence de textes juridiques et législatifs clairs. Cette école fut rouverte en 1975 se consacrant à la formation des animateurs culturels, puis transformée en institut supérieur des métiers et arts du spectacle (ISMAS), pauvre sur le plan pédagogique et manquant sérieusement d'encadrement.

La Tunisie, quant à elle, connut, grâce à Hassen Z'mirli, la naissance de la première école de théâtre en 1959. Aujourd'hui, l'institut supérieur des arts dramatiques (ISAD), dépendant du ministère de l'Enseignement supérieur, prend en charge la formation artistique. Il publie une revue de bonne facture : *Études théâtrales*. Au Maroc, ce fut également en 1959 que fut créé le premier établissement d'art dramatique, vite intégré comme section autonome au sein du conservatoire national de musique, de danse et de théâtre (1962), avant de devenir une structure indépendante dénommée Institut supérieur des Arts dramatiques et d'action culturelle (ISADAC). En Libye, en 1963, fut créée une section d'art dramatique à l'institut de musique et de théâtre. Aujourd'hui, un département théâtre existe à la faculté des Arts de l'université de Tripoli.

Ces dernières années, même les pays du Golfe commencent à s'intéresser à la formation artistique. Au Koweït, Zaki Touleimat fut appelé dans les années 1960 pour lancer une structure de formation. À Oman fut ouverte, vers le début des années 1990, une école spécialisée.

Les étudiants, suivent un programme général (une partie consacrée à l'enseignement général et une autre partie aux cours pratiques. Les cours d'enseignement général (Sociologie générale et sociologie du théâtre, psychologie, Histoire du théâtre...) accompagnent les matières pratiques (Improvisation, Diction, Déclamation, Dimension athlétique et physique, Mise en espace...). Souvent, on reproduit les méthodes européennes, notamment le système Stanislavski. Dans les universités, les départements fonctionnent comme de simples filières de la faculté des lettres enseignant le théâtre comme n'importe quelle discipline littéraire. La formation est essentiellement théorique: connaissance des théâtres grec, médiéval, de la renaissance, moderne, arabe, théorie du drame, phonétique, esthétique, Rhétorique, Stylistique, Sociologie du théâtre, Critique moderne du théâtre...). En revanche, les comédiens et les artistes ayant suivi leurs études dans les pays d'Europe de l'Est ou d'Europe occidentale arrivent facilement à s'imposer sur la scène théâtrale arabe : c'est le cas de l'Algérien Malek Bouguermouh, les Irakiens Jawad el Assadi et Kacem Mohamed qui sont parmi les meilleurs techniciens arabes.

Les instituts de formation théâtrale séduisirent de nombreuses étudiantes qui, une fois les études terminées, allaient s'imposer sur le terrain théâtral, malgré les préjugés sociaux et

les différentes résistances de sociétés arabes qui ne furent jamais tendres avec les femmes-artistes.

5-Femmes au théâtre

Malgré les grands changements connus par les sociétés arabes, la condition féminine reste encore un véritable casse-tête. Au théâtre, comme en dehors de cette structure, l'image de la femme est marquée d'une charge négative. La société tolère déjà du bout des lèvres le comédien, qui vit une extrême solitude, mais elle n'arrive pas encore à accepter entièrement des femmes au théâtre. Il est vrai que les choses ne sont plus comme avant. L'éducation et les médias permirent une certaine évolution. Les choses allaient vite commencer à changer, d'autant plus que la « Nahda », sorte d'imitation de l'espace européen, permettait certaines marges de liberté. Abou Khalil el Qabbani fit appel à deux actrices libanaises, Biba et Mériem, pour interpréter des rôles dans sa pièce, *l'Émir Mahmoud*. Zainab Fawaz joua également dans *la Passion et la fidélité (al mouroua wal wafa, 1893)*, et étonna le public par la qualité de son interprétation.

C'est à partir de cette période que les troupes se mirent à recruter des femmes et à les intégrer dans leur équipe. Mais ce fut Qardahi qui, le premier, fit jouer des femmes en Égypte. Il commença d'abord par « placer » sa femme et une juive prénommée Leila. Bennane mit sur scène sa propre fille, tandis que Rihani recourut également au talent de son épouse. En Syrie, plusieurs femmes firent leur apparition sur la scène vers les années 1910. On peut citer, entre autres, les noms suivants : Victoria Hobeiqa, Alberta Haddad, Yousra Bedrane, Nadia Essayegh, Olga Ghanoum, Marie Bagdadi, Nejoua Fouad, Lamis, Leila et Loris Qalam, Nejoua Sadqi, Charlotte Rochdi, Afifa Amine... La majorité écrasante de ces femmes étaient de confession juive ou chrétienne. Les familles musulmanes étaient trop conservatrices pour accepter que leurs filles fassent du théâtre.

À partir des années 1910, les femmes s'imposèrent plus ou moins dans les troupes égyptiennes. Certaines d'entre elles créèrent d'ailleurs leurs propres troupes, comme Mounira el Mehdi et Fatima Rochdi. Les femmes du Maghreb connurent les mêmes difficultés à se faire admettre sur les scènes des théâtres. En Tunisie, la troupe El Adab, créée en 1910, disposait de quelques comédiennes : Baya, Zoubeida el Djazairia et Aicha Essaghira. Elles jouèrent notamment, en 1912, des rôles importants dans les pièces *Hernani (Hamdan)*, *Roméo et Juliette*, *Othello*, etc. Mais la comédienne qui défraya la

chronique reste incontestablement Habiba Messika, qui débuta dans l'art de la scène à l'âge de quinze ans en 1912, interpréta de grands rôles (Julie dans *Salah Eddine*, Desdémone dans *Othello*, donner le nom du rôle dans *Mejnoun Leila...*), dont quelques personnages masculins : Roméo, Radamès dans *Aida*... C'est la première femme arabe qui se mit dans la peau d'un homme au théâtre. Elle arrivait ainsi à inverser les choses et à s'imposer comme comédienne au sens plein du terme. Elle fut brûlée vive en 1930. Les femmes s'imposaient comme des actrices à part entière dans l'univers théâtral, malgré l'hostilité de certains milieux conservateurs. Leur combat était soutenu par certaines organisations nationalistes et des intellectuels comme Tahar Haddad (1899-1935)²⁵⁵ qui estimait qu'un pays ne peut se développer sans l'émancipation des femmes et leur participation à toutes les actions nationales. Wassila Sabri allait être la première femme à diriger une troupe de théâtre (1928) dans un pays du Maghreb alors que Fatima Khtimi fondait deux années plus tard, sa propre formation. « L'Union féminine », une organisation féministe, mit en place en 1951 une équipe théâtrale dirigée par la sœur de l'homme de théâtre, Mohamed Lahbib. On abordait essentiellement des sujets relatifs à la condition féminine.

En Algérie, si les hommes pouvaient facilement faire du théâtre, les femmes, quand elles le désiraient, devaient se battre contre le milieu familial et les préjugés sociaux. Il était difficile pour une femme de monter sur scène, alors qu'elle était à peine tolérée en tant que spectatrice. Très peu de personnes de sexe féminin consentirent à faire du théâtre dans un tel environnement caractérisé par une grande hostilité. La comédienne la plus connue de la période d'avant-guerre était Marie Soussan, une juive, qui joua dans la grande partie des pièces de Rachid Ksentini. Cependant, elle ne fut pas la première femme à monter sur scène, contrairement à ce qu'affirmaient quelques chercheurs. Il y eut avant Marie Soussan Madame B. Amina, qui joua le rôle de Zoubeida, l'épouse du prince Haroun ar Rachid dans *Aboul Hassan al moughafal (Le dormeur éveillé)* de Allalou (1927) et B. Ghazala, qui interpréta Sett el Boudour dans *le Pêcheur et le génie* (1927) du même auteur.

²⁵⁵ Tahar Haddad était un intellectuel, syndicaliste et homme politique tunisien. A milité pour l'instruction, l'émancipation des femmes et la suppression de la polygamie. L'un de ses ouvrages les plus connus, *Notre femme dans la charia et la société* (1930). Après la publication de cet ouvrage qui a rencontré l'hostilité des milieux conservateurs (Zaytouna notamment), il prend le chemin de l'exil.

Les pièces des années trente-quarante furent marquées par la présentation de personnages féminins très méchants et extrêmement rusés. La lecture de certains titres donne déjà à voir une certaine misogynie et permet de mieux cerner le discours idéologique développé par les acteurs, qui n'était en fait que l'expression des sentiments de la société à l'égard des femmes : *el bakhil* ou *Ser Shahrazade (Le secret de Shahrazad)* de l'Égyptien Ahmed Bakathir. La plupart des auteurs présentaient des personnages féminins foncièrement négatifs, à la fois rusés, méchants et sans instruction. Rappelons par exemple que le personnage d'Aboul Hassan vivait un cauchemar avec sa femme qui le martyrisait dans la pièce de Maroun an Naqqash, *Aboul Hassan el Moughafel*. D'autres acteurs tentaient, pour leur part, de défendre le droit de la femme à l'instruction dans un environnement trop peu favorable. *Hob Ennissa (L'amour des femmes)* de Bachetarzi, des textes de Youssef Idriss, etc.

Les choses changèrent quelque peu à partir des années 1930, où il était relativement facile pour une femme, dans un pays comme l'Égypte, d'embrasser la carrière artistique. La troupe Ramsès de Youssef Wahbi comportait plusieurs femmes, dont Fatima Rochdi, Amina Rizq et Rose el Youssef. Si l'on excepte les pays du Golfe, le Yémen et le Soudan vivant encore des situations infra-étatiques, les autres pays voient les femmes, grâce à leur combat, même timide, se frayer une voie dans une sorte d'espace toujours dominé par les voix masculines. Les comédiennes occupent des places de choix dans certaines entreprises étatiques, ce qui est considérablement nouveau. Il est vrai que les changements survenus depuis les années 1950 et l'apparition de nouveaux auteurs allaient transformer la représentation théâtrale dans les pays arabes. D'autres noms comme Youssef Idriss, Rachad Rochdi, Lotfi el Kholi, Saadeddine Wahba, Abdelkader Alloula, Kateb Yacine, Mohamed Driss, pour n'en citer que quelques-uns, allaient fournir une autre image de la femme et lui accorder un espace important dans la représentation. Dans les pièces de Kateb Yacine, elle est un des lieux centraux du récit. Youssef Idriss la place souvent dans des situations fortes. Elle reste encore « minorée » dans les mélodrames présentés souvent par des troupes privées, qui perpétuent l'image d'une femme soumise.

Si les femmes peuvent aujourd'hui, sans beaucoup de problème, s'intégrer à des troupes, il est utile de signaler que les théâtres manquent sérieusement de comédiennes. Les

auteurs sont encore parfois obligés de supprimer les personnages féminins et d'intégrer l'univers féminin dans l'espace monologique masculin. Il est presque impossible de monter, par exemple, *la Maison de Bernarda Alba* de Lorca ou *les Trois sœurs* de Tchekhov. Il y a, certes, aujourd'hui plus de comédiennes qu'avant, d'autant plus qu'elles sont mieux respectées et qu'elles peuvent exercer tous les métiers. On trouve parmi elles, des metteurs en scène, des dramaturges, des décoratrices et des auteures qui accordent à la femme une place de premier plan dans leurs pièces. C'est le cas d'Andrée Chédid, d'Assia Djebar ou de Fatima Gallaire. Les changements intervenus au niveau de la participation féminine s'accompagnent d'un certain renouveau de l'organisation des troupes.

6- Les structures théâtrales :

a- Les entreprises étatiques

Dans la plupart des pays arabes existent des troupes nationales appartenant à l'État (sous la tutelle du ministère de la Culture). L'Algérie, la Syrie, la Tunisie, la Lybie possèdent ce type de troupe. Le personnel est souvent rémunéré par le gouvernement. Ce sont donc des organismes publics, régis par des textes juridiques qui limitent le champ de manœuvre administrative et parfois artistique. Le directeur général est nommé par les services du ministère de la Culture, ce qui fait du DG un simple fonctionnaire prêt à toutes les compromissions. Certes, il y eut de rares responsables (Kateb Yacine, Mustapha Kateb, Mohamed Boudia, Abdelkader Boudia) qui s'imposaient et qui protégeaient leur équipe, mais les autres, souvent considérés comme de simples gardiens prêts à tout, cherchaient à conserver leurs postes et leurs privilèges par tous les moyens.

Les institutions théâtrales, dépendant entièrement de l'État, sont soumises à toutes les décisions gouvernementales et ne peuvent se targuer d'une certaine indépendance. Elles sont, certes, libres de choisir leurs pièces, mais peuvent rarement, excepté peut-être pour le théâtre en Algérie qui bénéficie d'une large marge de manœuvre, mettre en scène des textes critiques ou dénonçant rudement certaines réalités politiques et sociales. Mais l'expérience la plus originale et la plus intéressante demeure l'organisation des structures théâtrales en Égypte. Après la constitution de la première troupe nationale arabe en 1935 et d'autres structures annexes comme le théâtre populaire, le théâtre militaire ou celui des marionnettes (d'ailleurs, les Syriens, après l'union avortée de 1958, durent reproduire ce

schéma), les Égyptiens, forts d'une intense activité dramatique, introduisirent de grandes réformes dans le fonctionnement des structures théâtrales. On mit en chantier un autre mode d'organisation et un type de troupes plus ou moins étatiques, mais dotées d'une grande autonomie : les troupes subventionnées. Mohamed Aziza décrit ainsi cette expérience :

Bien que la première troupe nationale arabe ait vu le jour en 1935 en Égypte sous la direction de Khalil Motrane, il n'y a pas en R.A.U. (Égypte), à l'heure actuelle, une seule troupe nationale constituée sur le modèle algérien ou syrien. C'est que le mouvement théâtral au Caire est bien trop développé pour pouvoir se suffire d'une seule troupe. Le ministère égyptien de la Culture a recouru alors à un système déjà utilisé en Europe : les troupes subventionnées²⁵⁶.

Le théâtre en Égypte est relativement bien ancré. Il est relativement facile d'introduire des réformes et des transformations, qui donneraient à cet art plus de poids et plus de puissance. Ces troupes subventionnées sont toutes dirigées par des cadres désignés par le ministère de la Culture, qui assure le bon fonctionnement de ces structures. Il existe de nombreuses formations obéissant à ce type d'organisation : El Firqa el wataniya, le théâtre arabe (1962), Le théâtre contemporain (1950), le théâtre Tewfik el Hakim (1963), le théâtre comique (1963), le théâtre de Poche, le Théâtre du Ballon, le théâtre expérimental, le théâtre Vittorio Gassman. Ce système d'organisation est la copie conforme du mode de fonctionnement du théâtre en France, ce qui s'explique sans doute par la fascinations des Égyptiens pour le modèle culturel français.

Au Koweït, toutes les troupes sont soutenues par les pouvoirs publics. L'État accorde de conséquentes subventions aux troupes, qui s'en sortent d'ailleurs très bien. Les comédiens sont souvent rémunérés par l'administration étatique. Mais il existe quelques troupes privées, qui sont d'ailleurs, elles aussi, aidées par le gouvernement. Au Sultanat d'Oman, les rares formations, dominées surtout par des Égyptiens, bénéficient de l'aide de l'État.

Des pays comme l'Algérie, la Tunisie, la Libye et la Syrie tentent, ces dernières années, d'introduire de profondes réformes dans l'organisation et le fonctionnement de leurs structures. Les Algériens, encore minés par l'extrême faiblesse de leur ministère de la

²⁵⁶ Mohamed Aziza, *Regards...*, Op.cit, P. 48.

Culture, vivent encore dans l'incertitude et l'angoisse. Les Syriens cherchent toujours une meilleure voie, qu'ils ne semblent pas encore trouver. Les Libyens, qui possèdent un théâtre relativement pauvre n'arrivent pas encore à se décider, alors que les animateurs appellent souvent de leurs vœux de profonds changements. Les théâtres d'Etat restent encore prisonniers d'un schéma d'organisation obsolète.

b-Les troupes privées

Nous pouvons déjà distinguer deux types de troupes privées : celles qui sont aidées par l'État et celles qui s'en sortent sans le soutien d'aucune structure officielle. Déjà, il faut remarquer que certains pays arabes ne possèdent que des formations privées. C'est le cas du Maroc, du Liban, du Koweït, de la Jordanie et du Soudan. Ces troupes sont plus ou moins aidées par l'État, qui compense ainsi l'absence de structures étatiques. Des États comme le Liban, la Jordanie ou le Maroc, n'accordent pas une grande importance à la culture, malgré la présence d'un foisonnement de troupes et d'artistes. Ce serait justement ce bouillonnement culturel qui pousserait les pouvoirs en place à couper l'herbe sous les pieds de médiateurs culturels susceptibles de remettre en question leur hégémonie. La Palestine dispose depuis peu d'un théâtre national et de structures privées. Il est vrai que des auteurs dramatiques comme Mou'in Bsissou ou des metteurs en scène formés à l'étranger ont pu apporter un surcroît de crédit un théâtre à la recherche d'un public et d'une esthétique convenant aux thèmes de la lutte révolutionnaire.

Au Maroc, les structures théâtrales sont privées. Les plus importantes d'entre elles bénéficient d'une certaine aide financière et matérielle de l'État. Le Maroc possède un théâtre National, le Théâtre Mohamed V, le théâtre municipal de Casablanca et le théâtre d'El Jadida. Dans ces théâtres opéraient des troupes comme El Ma'moura, la troupe expérimentale ou le petit masque qui, d'ailleurs, disparurent quelques années après leur création, c'est-à-dire dans les années 1970. Tayeb Saddiki fit des expériences intéressantes avec le théâtre ouvrier ou avec le théâtre des gens (Mesrah Ennas). Le théâtre municipal, appartenant à la mairie, fonctionne comme une troupe privée. Tayeb Saddiki qui entretenait d'excellentes relations avec le roi et Tayeb El Alj, notamment, assurèrent la direction de cette institution. La troupe El Ma'moura dépendait du Secrétariat de la jeunesse et des Sports. Hassan Mniai apporte un certain éclairage sur les difficultés rencontrées par les troupes :

Mais en l'absence d'une programmation théâtrale visant à mobiliser les artistes et à encourager toute création aux reflets socio-politiques, la participation des techniciens marocains se confine dans la réalisation de quelques spectacles, puis c'est le silence total ou l'exode vers d'autres métiers, ce qui explique le piétinement de l'action théâtrale et les problèmes souvent graves qu'elle doit affronter.

[...] Devant la modicité des moyens, le désintéressement de l'État, le manque d'organisation législative, ce théâtre, si riche potentiellement, se trouve aujourd'hui en situation de crise endémique²⁵⁷.

Si le Maroc connaît ainsi de sérieuses difficultés malgré la présence de troupes – qui, faute de moyens, disparaissent vite – et d'animateurs très bien formés, d'autres pays, comme le Liban, traversent également les mêmes problèmes tout en étant quelque peu autonomes et fonctionnant souvent en dehors des réseaux officiels. Au Liban où il n'y a point de troupe étatique, l'État ne semble pas du tout intéressé par le devenir de cet art qui, paradoxalement, connut ses premières représentations arabes dans ce pays.

L'une des troupes qui avait marqué la scène libanaise fut la troupe nationale, qui présentait des vaudevilles et des mélodrames. Tout tournait autour de la personnalité de Chouchou (de son vrai nom, Hassan Ala'Eddine, mort en 1975) qui produisait des pièces comiques. Les rares expériences originales restent marginales : le théâtre moderne d'Abou Debs, soutenu par le festival de Baalbeck, le cercle du théâtre libanais d'Antoine Moultaqa et le théâtre de Beyrouth de Roger Assaf qui tentent de proposer un théâtre s'articulant autour de la réutilisation des formes populaires (hakawati, le conteur). À côté de troupes étatiques existent, dans un pays comme l'Égypte, des formations privées qui, souvent, optent pour le vaudeville et le mélodrame, rentabilité commerciale oblige. Généralement, les troupes, structurées autour d'une à trois personnes (metteurs en scène et/ou comédiens), recrutent des comédiens chaque fois qu'une pièce est sur le point d'être réalisée. Cette manière de faire et le manque de moyens poussent les groupes à utiliser des dispositifs scéniques légers, à développer peu de personnages et à mettre en scène des pièces mélodramatiques ou comiques, puisqu'il s'agit souvent des deux genres qui attirent le public populaire. Certaines troupes cairottes arrivent à vendre leur production à la télévision, ce qui est considéré comme une bonne affaire. Les choses ne changèrent pas

²⁵⁷ Hassan Mniai, *Connaissance du théâtre marocain*, revue Europe, Paris, Op.cit., P.161.

considérablement, même si les moyens matériels et financiers sont devenus plus importants. On peut citer certaines troupes qui représentent, en quelque sorte, ce qu'on appelle communément le théâtre commercial : le théâtre libre, le théâtre Najib er Rihani, Mesrah Ramsès, Mesrah Ismain Yassin, le théâtre el Azbékiyé, le théâtre du 26 juillet, le théâtre de la République, le théâtre Mohamed Ali, le théâtre Cléopâtre... En Égypte, le théâtre, peu soutenu par l'État depuis le milieu des années 1970, connaît une terrible crise qui menace sérieusement ses fondements et pousse les hommes de théâtre à produire des pièces légères ou à se diriger vers le cinéma, plus rentable.

En Arabie Saoudite, les rares troupes existantes, de création fort récente, ne semblent pas encore bien structurées. En Jordanie, le niveau est encore médiocre et les moyens sont trop insuffisants, d'autant plus que le gouvernement n'est pas encore prêt à s'y impliquer en considérant la représentation artistique comme un service public. Au Soudan, les choses sont plus tragiques dans la mesure où les comédiens ne peuvent sérieusement prétendre à une quelconque aide de l'État. Les troupes naissent et disparaissent trop vite pour qu'on puisse faire un état des lieux. On connaît surtout le théâtre ambulant, le théâtre moderne soudanais, la troupe de Khartoum et le théâtre universitaire. Les autorités de Khartoum ne se soucient nullement de la représentation artistique, considérée comme une production de luxe ou parfois assimilée à la luxure et à l'immoralité. Ce discours est véhiculé par une grande partie de la presse soudanaise, qui rejette toute nouvelle idée ou tout éventuel changement.

Certains pays, qui ne juraient que par l'étatisation, commencent à s'ouvrir et à autoriser la création de troupes privées. La Tunisie, l'Algérie et la Syrie, qui vécurent des situations presque semblables sur le plan de la fermeture politique et économique, connurent vers le milieu des années 1970 de petites brèches qui permirent à des comédiens, trop peu nombreux, de claquer la porte des théâtres étatiques et de constituer leurs propres formations. En Tunisie, vers 1975, de nombreux comédiens, déçus par les lourdeurs du fonctionnement des troupes étatiques, décidèrent de quitter leurs troupes initiales et de se regrouper dans de petites structures en fonction de leurs affinités. Aussi la scène tunisienne vit-elle la naissance de formations qui allaient révolutionner l'art scénique dans ce pays.

Autonomes, ces troupes, qui se révoltaient contre l'immobilisme des structures étatiques, optèrent pour la recherche d'un nouveau public et d'une nouvelle forme, ainsi que pour la mise en œuvre de nouveaux modes de production et de diffusion. Équipes légères souvent composées de trois à cinq personnes, elles recevaient des subventions de manière irrégulière, quelques petites aides de quelques municipalités, du ministère des Affaires culturelles et des gouvernorats. On peut citer les troupes les plus importantes qui avaient dominé et/ou qui dominent encore le paysage théâtral : Le Nouveau Théâtre, la Troupe du Maghreb Arabe, Phou, Daydahana, le Théâtre organique, Sinenmart, Teatro, la Troupe Lamine Nahdi... Le manque de moyens suffisants incite les formations à se passer presque totalement du décor et à recourir aux accessoires ou à des dispositifs très légers. Ces dernières années, de nombreux comédiens se mirent à tenter l'expérience du one man show, qui n'exige pas d'énormes moyens. Mohamed Driss fut le premier à tenter l'aventure en 1987 avec sa pièce *Salut l'instit*. Aujourd'hui, les troupes privées sont constituées en sociétés à responsabilité limitée (SARL). Il en existe une soixantaine.

Si en Tunisie, les troupes sont quelque peu organisées, en Algérie, les choses ne semblent pas aller dans le bon sens. Les premières troupes privées datent des années 1960. L'une des expériences les plus intéressantes fut tentée par l'un des plus grands comédiens algériens, Hassan el Hassani, qui créa, en 1967, la troupe du théâtre populaire. Quelques années plus tard, un ancien sociétaire du théâtre d'État, Slimane Benaïssa, qui étouffait dans une structure désuète, décidait de fonder sa propre entreprise se réduisant à sa seule personne. Il recrutait des comédiens en fonction des pièces qu'il mettait en scène. Il nous parlait ainsi de son expérience :

Nous ne sommes pas une entreprise privée dans la mesure où nous n'avons ni statut, ni registre de commerce. Nous ne sommes même pas une entreprise artistique régie par la loi de 1901. Nous sommes des citoyens qui aiment le théâtre par-dessus tout. Nous le pratiquons avec les moyens dont nous disposons. Les structures d'État, telles qu'elles fonctionnent, ne permettent pas une recherche dans les formes telles que nous le voulions au départ. C'est la raison essentielle qui a fait que, petit à petit, nous nous sommes retrouvés en dehors des structures étatiques.

Il y a une sorte de lien dialectique entre la recherche que nous nous étions imposé au départ et les moyens que nous possédons. Plus les axes de recherche se définissaient avec précision, plus nous sentions que nous pouvions réduire encore plus nos moyens matériels. Ceci veut dire que plus on a de moyens, plus on peut

développer un théâtre plus spectaculaire, car au théâtre, l'essentiel, c'est d'arriver à construire une structure dramatique forte²⁵⁸...

La fin des années 1980 et le début des années 1990 et 2000 virent la création de nouvelles troupes privées. Certains comédiens constituèrent leurs propres formations, tout en continuant à émarger dans les entreprises publiques. D'autres, plus courageux, décidèrent de claquer définitivement la porte du secteur d'État et de fonder leur propre troupe. C'est le cas de Ziani Chérif Ayad, d'Azzedine Medjoubi et de Sonia, qui donnèrent le jour à El Qalaa (La Citadelle), mais qui, après sa disparition, revinrent au TNA (Théâtre National Algérien) en tant que directeurs. L'équipe, qui s'était installée en France, a connu de nombreux déboires et a fini par un divorce quelque peu houleux. Mohamed Fellag, qui entreprend une expérience de one man show réussie, s'est installé à Paris, après un passage en Tunisie. En Algérie, quelques troupes privées vivent encore dans l'incertitude, sans aucun statut juridique. En Libye, les troupes privées travaillent avec les moyens du bord. Le nouveau théâtre et le théâtre libre œuvrent dans des conditions difficiles. En Syrie, on dénombre aussi l'existence de plusieurs troupes privées, qui semblent beaucoup plus importantes que les structures étatiques. Mesrah Echouk, Day'at Tchrine, les frères Qanoua, le théâtre Dababis, la troupe Zied el Moulouwi, Mahmoud Jabra, la troupe du syndicat des artistes... marquent le territoire scénique. Ces ensembles ne sont souvent pas aidés par les services du ministère de la Culture. Des expériences originales furent entreprises ici et là, comme par exemple le cabaret-théâtre en 1972, extrêmement nouvelle dans les pays arabes. Cependant, les troupes privées montaient essentiellement des pièces inspirées de Courteline, de Molière et Labiche, sans proposer de véritables nouveautés.

Ainsi, le théâtre privé ne semble pas pouvoir apporter une grande contribution au développement de l'art scénique. Si l'on excepte quelques rares expériences, toutes les autres troupes choisissent la facilité et réalisent uniquement des vaudevilles et des mélodrames. De nombreuses troupes privées (et étatiques) font appel aux comédiens amateurs constituant un véritable vivier pour les formations professionnelles.

²⁵⁸ Slimane Benaïssa, entretien avec l'auteur, *Révolution Africaine*, hebdomadaire, Alger, juin 1986. p.32-36

b- Les troupes d'amateurs

Elles existent dans la plupart des pays arabes et contribuent sérieusement au développement et à l'évolution du théâtre. De nombreux amateurs sont souvent recrutés par des troupes professionnelles. Parfois, des groupes passent au stade professionnel en changeant de statut, c'est-à-dire en optant pour l'expérience privée. C'est le cas de quelques groupes en Algérie ou en Tunisie par exemple. Des festivals sont organisés un peu partout: à Korba en Tunisie et à Mostaganem en Algérie, ces deux manifestations sont à leur quarantième édition . Les troupes manquant sérieusement de moyens financiers et matériels naissent et disparaissent au gré des circonstances. Les années 70 ont connu une effervescence culturelle dans nombre de pays arabes permettant aux amateurs de s'imposer et de développer un théâtre contestataire, influencé par Brecht et Piscator, mettant en accusation les pouvoirs en place.

Il est utile de signaler la très intéressante expérience du théâtre scolaire en Tunisie et en Syrie. En Tunisie, l'introduction de la discipline théâtrale, après le fameux discours du président Habib Bourguiba consacré à l'activité théâtrale en 1962 contribua à la multiplication des troupes d'amateurs et au développement de cet art qui permit la naissance de troupes universitaires.

Les troupes théâtrales arabes, étatiques, privées ou amateurs restent encore prisonnières des rares lieux de représentation, souvent dépourvus des conditions minimales de fonctionnement. Ce qui pose également le problème du public.

7- Lieu théâtral et réception

-Les lieux théâtraux

Les gouvernements arabes, à l'exception de l'Égypte, ne semblent pas intéressés par la représentation théâtrale. Trop peu de structures théâtrales furent construites après les indépendances. Le seul pays réellement ouvert, avec peut-être la Tunisie, est l'Égypte, qui construisit déjà des théâtres du temps de Mohamed Ali. La plus importante construction fut sans doute l'Opéra du Caire inauguré en 1869. On peut citer d'autres édifices, comme Le théâtre de La Comédie, ouvert en 1868. Le Caire et Alexandrie constituent les plaques tournantes de l'infrastructure théâtrale dans les pays arabes.

Mais, si l'on fait abstraction de la structure construite par l'armée de Napoléon lors de la campagne d'Égypte (1798-1801), le premier lieu scénique fut l'œuvre du Libanais Maroun an Naqqash, qui construisit en 1848 une salle contiguë à sa maison. La colonisation permit la construction de quelques théâtres dans les pays du Maghreb destinés aux Européens. L'Opéra d'Alger fut ainsi inauguré en 1853, bien avant celui du Caire. A partir de 1947, furent constituées dans les opéras d'Alger et d'Oran, des sections arabes de théâtre ouvertes aux autochtones. D'autres structures théâtrales furent mises en places à Oran, Constantine, Annaba (1 200 places), Sidi Bel Abbès, Béjaïa, Skikda...Après l'indépendance, aucun théâtre ne fut édifié. Les théâtres existants, manquant dramatiquement d'entretien, furent parfois réduits en espaces de stockage de produits alimentaires. Cette manière de faire montre le désintérêt porté par les autorités algériennes aux questions culturelles. Le Maroc est le pays maghrébin qui semble le moins pourvu en salles réellement fonctionnelles. On y compte essentiellement le théâtre municipal de Casablanca construit en 1922, le théâtre d'El Jadida et le théâtre Mohamed V de Rabat. À l'intérieur du pays, on y joue dans des salles de cinéma transformées pour la circonstance en théâtres. Un homme de théâtre comme Tayeb Saddiki tente parfois de petites expériences originales, comme celle, par exemple, de la mise en place d'un théâtre ambulant (Mesrah Ennas). L'auteur présente ainsi cette aventure :

« Mesrah Ennas » [...] est un ensemble que les gens édifient tous les jours, assemblant des tubes métalliques, du bois et des bâches.

Il est en fait composé d'un théâtre de 400 places, d'un autre petit théâtre de marionnettes, d'un centre de documentation, d'une cafétéria, d'un endroit aménagé à l'intention des conteurs et des poètes. Nous avons voulu mêler les enfants aux adultes. Ils auront un parc de jeux lui-même embryon d'un terrain d'expression et d'initiation. Le hall d'entrée permettra d'exposer de la peinture, des affiches, des photographies, etc...

Le théâtre ambulant déplacera, puisqu'il est éminemment mobile, deux roulottes, deux tentes, trente techniciens et quelques animaux. La coquille aura les dimensions suivantes : 20 mètres de longueur, 10 mètres de largeur, 4,60 mètre de hauteur. Son originalité consiste dans le fait que le rapport scène-salle est variable. Les gradins et les sièges sont mobiles, permettant de la sorte de « créer » des lieux scéniques très différents : forme halqa ou théâtre en rond, forme bçat et même théâtre à l'italienne²⁵⁹.

²⁵⁹ Brochure du **théâtre Ennas** dirigé par Tayeb Saddiki.

Cette expérience de Saddiki de 1974 fut rééditée par la construction d'un théâtre vers la fin des années 1980. Tayeb Saddiki chercha toujours à remettre en question le lieu théâtral : la pièce *El Maghreb Wahed* fut jouée dans un stade en 1967, et il tenta plusieurs fois de déplacer son équipe dans des lieux considérés comme peu ou non conventionnels. Contrairement au Maroc, la Tunisie connut la salle de théâtre depuis fort longtemps. Italiens et Français organisaient des tournées; ils étaient donc obligés de construire des théâtres. On peut citer, entre autres, le théâtre Tapia (1840), le théâtre Tanguï (construit en 1875, pour 400 spectateurs). Le théâtre municipal fut d'abord le Teatro Paradiso édifié en bois (400 spectateurs). Des salles ont ensuite été construites dans quelques villes du pays. La dernière en date s'avère être la transformation, vers le début des années 1990, du cinéma Le Paris en salle de spectacle du Théâtre National Tunisien. À Tunis, on utilise depuis longtemps, pour les besoins des représentations théâtrales, les scènes des Maisons de la culture d'Ibn Rachiq et d'Ibn Khaldoun.

En Égypte, de nombreux espaces de représentation existent dans de nombreuses villes. Ils sont souvent bien équipés et répondent bien aux critères de performance et de professionnalisme. Juste après l'incendie de l'Opéra en 1971, les autorités ne perdirent pas de temps pour en construire un autre à sa place. C'est dire l'importance qu'accordent les pouvoirs publics égyptiens à la représentation culturelle. Il faut savoir que c'est sur l'insistance du gouvernement de Nasser que les Syriens durent accepter la création d'une troupe nationale en 1959-1960.

En Syrie, on ne peut, pour le moment, parler de théâtre proprement dit. Les salles sont trop petites et ne semblent pas encore à même de répondre aux nouveaux besoins de la pratique théâtrale. Certes, il existait des théâtres anciens, comme le théâtre du palais el Bellow, El Habra, Rose de Damas (Zahrat Dimashq), El Islah Khana, El Qawtali, cinémas Nasr, Damas, el Qabbani... qui ne répondent nullement aux critères d'une véritable structure scénique. D'ailleurs, en 1959, la troupe nationale qui venait d'être créée dut donner ses représentations au théâtre el Qabbani, une petite salle, avant de se déplacer au théâtre el Hamra (pas plus de 700 spectateurs) et au cinéma Damas, qui manquent d'équipements adéquats. Trop peu de salles furent construites. On peut énumérer certaines salles gouvernementales et publiques : le théâtre de l'union du syndicat des travailleurs, Ramita, le théâtre de la foire internationale, le théâtre militaire et le théâtre al

Qabbani. Dans la plupart des cas, les troupes se produisent dans des salles de cinéma avec un proscénium assez large où il est possible d'aménager des loges et des coulisses. En Libye, des théâtres existent depuis longtemps, comme le théâtre el Kechef à Tripoli et celui de Benghazi qui sont dans un état lamentable. Au Liban, les troupes jouent dans des salles de cinéma. En Irak, il existe un théâtre national doté d'infrastructures intéressantes à Bagdad. Il existe également d'autres petites structures dans les grandes villes du pays. Mais l'occupation a sérieusement remis en cause les acquis culturels d'un pays qui a toujours connu les affres de la dictature et les dérives de l'absolutisme politique.

On ne peut oublier la présence de quelques théâtres romains, qui peuvent contenir entre 5 000 et 10 000 personnes, mais qui ne sont utilisés que dans de très rares occasions. Restaurés, certains d'entre eux, accueillent surtout des festivals. Timgad en Algérie accueille chaque année un festival des arts populaires. Après une longue interruption, il vient d'être relancé par les autorités. Carthage reçoit tous les étés de grandes manifestations dans son édifice romain. Baalbeck organise une grande rencontre internationale. La plupart des sites théâtraux romains restent cependant inemployés : Babel en Irak, Jerash, Palmyre, Bosra, Guelma, M'daourouch (Madaure, pays d'Apulée, auteur de *l'âne d'or ou les métamorphoses*, 2^{ème} siècle après J.-C), Djemila, Tipaza, Delili, Amman... Ces structures seraient susceptibles de répondre, si elles étaient réellement prises en charge, aux besoins de nombreux metteurs en scène, qui voudraient rompre avec la salle à l'Italienne. Beaucoup d'hommes de théâtre arabes veulent remettre en question le lieu théâtral actuel et y substituer un espace plus ouvert, moins contraignant.

-L'univers du spectateur

Le théâtre existe grâce à un élément fondamental qui détermine son fonctionnement : le public. Dans les pays arabes, le premier véritable contact eut lieu lors de la présentation de la première pièce de Maroun An Naqqash, *El bakhil* en 1848. L'auteur invita un certain nombre de notables, d'officiels et quelques amis à la première de sa pièce. À l'origine, le public était donc élitaire. Lors de la deuxième représentation, An Naqqash présenta une fable mettant en situation des personnages vivant un état de désunion familiale due à des soupçons d'adultère. Le mufti qui était présent dans la salle ne cessait

d'intervenir et de prendre position pour le personnage masculin qui se faisait tromper par sa femme. Ainsi, le public participait au spectacle. Cette manière de faire fit les beaux jours des premières troupes, qui entretenaient des relations continues avec les spectateurs qui n'arrêtaient pas d'intervenir dans les spectacles, d'interrompre le récit ou de proposer d'autres fins. Quelqu'un comme James Sanua fut très attiré par ce rapport direct, qui donnait une extraordinaire dimension humaine à la représentation théâtrale.

Le spectateur déterminait les options artistiques et esthétiques et impliquait l'adoption d'un discours précis.

Les pièces (tragédies ou textes historiques), qui employaient l'arabe classique s'adressaient essentiellement à des lettrés qui venaient surtout goûter les délices de la langue. Souvent, ce public était studieux, silencieux et peu participatif, ce qui n'était nullement le cas des spectateurs des pièces comiques, qui confondaient en quelque sorte salle de théâtre et place publique. Ce procédé spontané engendrait souvent des situations inextricables, où réel et fiction dialoguaient, s'entremêlaient dans une sorte d'affabulation sublimée. Les comédiens étaient, dans de nombreux cas, obligés de recourir à l'improvisation et d'édulcorer certains faits dramatiques. La pièce était continuellement en construction et se structurait en fonction des besoins des spectateurs, qui n'hésitaient pas à exiger certaines transformations et à apporter quelques rectifications. Le spectateur posait des questions, protestait parfois violemment si les réponses ne le convainquaient pas et riait aux éclats quand des situations le permettaient. Cette attitude positivement participative n'était pas du goût de quelques spectateurs vers les années 1850 ; elle dérangea certains responsables du théâtre italien en Égypte. Une lettre-circulaire de la municipalité, qui tentait d'organiser le domaine de la représentation, fut publiée. Jacob M. Landau parle ainsi du contenu de ce document :

L'introduction affirmait que le théâtre était sous la juridiction des autorités municipales. Le premier paragraphe menaçait de faire arrêter ceux des employés du théâtre qui ne se montreraient pas courtois avec le public. Le deuxième paragraphe précisait que quiconque essaierait de faire du bruit pendant la représentation serait mis à la porte à la première tentative et chassé pour de bon en cas de récidive. Le paragraphe trois menaçait de faire évacuer tous les fumeurs. Le paragraphe quatre interdisait au public de siffler, de frapper avec un bâton, de traîner les pieds dans la salle. Le paragraphe cinq prévoyait de la part des autorités

une action énergique contre les fauteurs de troubles. Le paragraphe six annonçait qu'un sergent et huit policiers se tiendraient prêts à faire respecter l'ordre²⁶⁰.

Déjà, vers le milieu du XIX^e siècle, durant les fameuses tournées permanentes des troupes italiennes, le public était quelque peu insolent, ce qui ne manquait pas de mobiliser les autorités d'Alexandrie. Cette attitude participative permettait à la représentation théâtrale de détruire ce qu'on appelle communément le quatrième mur et de provoquer un dialogue permanent entre les spectateurs et les comédiens. Nous avons affaire à une relation dynamique scène-salle.

Le spectateur arabe était resté en quelque sorte marqué par les traditions populaires. Même dans les salles à l'italienne, les spectateurs, contrairement aux européens, n'hésitaient pas à siffler, à huer les comédiens, à crier à haute voix, à frapper des pieds et à conseiller les acteurs. Mais l'éducation aidant, le public essentiellement petit bourgeois allait devenir moins participatif, c'est-à-dire obéissant aux normes du public conventionnel.

Le public est, depuis quelques années 1960, au centre de toutes les recherches menées par des auteurs et des metteurs en scène, qui cherchent à détruire le quatrième mur et à installer de nouveaux rapports entre les différents éléments de la représentation. Saadallah Wannous proposait, dans son manifeste, la mise en place d'un théâtre qui favoriserait l'émergence d'un spectateur actif, dynamique et critique. Il reprend en quelque sorte un certain nombre d'idées de Brecht contenues dans son ouvrage théorique, *Écrits sur le théâtre*. Le spectateur est au cœur de toute l'entreprise théâtrale. Parfois, le public impose une certaine manière de faire. Kateb Yacine, Abdelkader Alloula et Rachad Rochdi avaient, sous l'impulsion des spectateurs, bouleversé toute leur mécanique. L'Égyptien Rachad Rochdi décrivait ainsi une des représentations données par une troupe cairote :

Lorsque la compagnie « Attali'a » s'est créée, j'ai traduit pour elle le *Faust* de Christopher Marlowe et la compagnie l'a présenté quarante-cinq fois dans les villes et les campagnes. J'ai assisté à la représentation donnée à Damenhour ; je n'oublierai jamais cette soirée. Après la clôture des portes, j'ai entendu un vacarme à l'extérieur : on frappait de plus en plus aux portes, au point qu'il devint

²⁶⁰ Jacob M.Landau, *Etudes...*, Op.cit., P. 59.

impossible de continuer la représentation. On ouvrit les portes pour laisser passer un grand nombre de spectateurs en retard, et le spectacle continua [...]. Le spectacle continua jusqu'à trois heures du matin et, pourtant, la pièce était courte. Les spectateurs interrompaient les acteurs en applaudissant, en approuvant, en leur demandant de répéter certaines scènes [...] ces expériences prouvent qu'on peut faire confiance au goût du public, qu'il était possible de l'éduquer plutôt que de supposer qu'il avait mauvais goût et d'essayer de descendre vers lui, et ce faisant, de l'abaisser. Ces vérités confirmaient la foi en un théâtre ambulant qui irait dans les régions sevrées d'art et de culture²⁶¹.

Le problème du public et la question de la réception doivent, en principe, être pris en charge par la sociologie du public, encore absente dans les pays arabes. Les théâtres connaissent trop peu la carte sociologique de leur public. Les Algériens avaient essayé en 1963-1964 le procédé du questionnaire et de l'enquête, mais l'expérience ne fut pas poursuivie. Le contact avec le public se fait souvent par le moyen de la presse et de la publicité. Le manque de représentations, l'absence de recyclage et de perfectionnement et le déficit en journalistes spécialisés formés en conséquence empêchent toute éventualité d'émergence d'une critique dramatique compétente et réellement professionnelle. Les revues spécialisées sont trop peu nombreuses, mais il existait depuis très longtemps des journaux consacrés à l'art dramatique dans de nombreux pays arabes. On peut citer, entre autres, *Le théâtre* (1924), *Ettemthil* (1924), *Le théâtre* (1925) en Égypte, *El Moustaqbel* (1923), *El Mesrah* (1937), *El Mesrah wa essinima*, *Essitar*, *El Mesrah*, *El Kayala wal Mesrah*, *El Mesrah*, *Études théâtrales*, *La Vie théâtrale*... en Tunisie, en Algérie, en Libye et en Syrie. Des colloques, des séminaires et des rencontres sont organisés un peu partout. Dans certains États comme la Tunisie, la publicité pour les spectacles dramatiques à la télévision est non payante.

2-Questions de langues

Depuis déjà très longtemps, la question linguistique est au centre du débat, même si la pratique quotidienne semble favoriser l'usage de l'arabe « dialectal ». De nombreuses polémiques ayant comme point central la question de la langue eurent lieu dans tous les pays arabes. Souvent s'opposent les adeptes de l'arabe « littéraire », aujourd'hui peu offensifs, et les défenseurs de la langue populaire. La pratique théâtrale donna raison à ceux qui voulaient employer le langage du peuple.

²⁶¹ Cité par Mohamed Aziza, *Regards...*, Op.cit., P. 60.

Les premières pièces furent écrites et interprétées dans la langue « littéraire ». Le cas d'*el Bakhil* de Maroun An Naqqash et celui du texte de l'Algérien Abraham Daninos, *le Plaisant voyage des amoureux et la souffrance des amants dans la ville de Tiryah en Irak* (publié en 1848) attestaient de cette option de départ qui fut, par la suite, au contact du public, abandonnée et réservée uniquement aux pièces historiques. Il faut attendre 1913 en Tunisie avec *les Deux sourds* et *Djeha* en 1926 en Algérie et plus tard au Maroc pour assister aux premières réalisations en arabe dialectal. James Sanua jouait ses pièces en arabe égyptien. D'ailleurs, dans une de ses pièces, *Molière d'Égypte et ce qu'il endure*, il s'attaquait, à travers le personnage de Mitri, à un journaliste italien qui reprochait aux comédiens de la troupe de Sanua de commettre des fautes de grammaire :

Mitri : [...] La comédie traite de tout ce qui se passe entre les hommes. Or, les gens dans leurs conversations, se soumettent-ils aux règles grammaticales ou utilisent-ils la langue familière ?

Stéphane : Les cheikhs, les savants et les artistes ne se parlent jamais en arabe littéral²⁶²

James Sanua posait implicitement la véritable question : faut-il sacrifier les gens du peuple et accepter d'être applaudi par quelques lettrés ? Le choix de l'arabe populaire provoquait souvent de nombreuses attaques de la part de la presse et des cheikhs de l'époque, qui n'acceptaient pas que des personnages de théâtre puissent s'exprimer dans la langue « vulgaire ». De fait, le public populaire était simplement toléré par ces conservateurs lettrés, qui voyaient d'un mauvais œil des gens simples assister à des représentations théâtrales. Les premiers temps virent donc l'adoption de la langue locale pour les comédies, les vaudevilles et les mélodrames, et l'arabe « littéraire » pour les tragédies et les pièces historiques. Les pièces qui traitaient de thèmes sociaux employaient souvent l'arabe populaire, tandis que les textes abordant des sujets historiques étaient souvent écrits dans la langue classique. Il était presque impossible de faire parler des personnages tragiques en arabe populaire. L'une des rares expériences, d'ailleurs très intéressante mais fortement décriée, était celle de l'Égyptien Othmane Jalal (1829-1898), qui osa traduire des tragédies et des comédies françaises en arabe « dialectal », une langue abordable, c'est-à-dire celle que comprenaient les gens du

²⁶² Atia Abul Naga, *Les sources...*, P. 105.

peuple, ce qui était une grande prouesse à l'époque. Même Najib el Haddad tenta des expériences en arabe égyptien et libanais. Sa traduction du *Médecin malgré lui* en était une parfaite illustration.

Si An Naqqash choisit tout naturellement d'écrire ses pièces en arabe littéraire, c'était surtout par rapport à un public de lettrés qui comprenait fort bien cette variété linguistique. Najib Rihani, un des grands hommes de théâtre les plus populaires d'Égypte, exprimait les choses avec une grande simplicité :

Nous voulons un théâtre égyptien, théâtre du fils du pays qui a une odeur de Ta'miya et de M'loukhia (plats populaires égyptiens) non une odeur de pommes de terres frites et de bifteck. Un théâtre dans lequel nous utiliserons la langue qui sera aisément comprise par le paysan, le travailleur et l'homme de la rue et nous lui présenterons ce qu'il aime écouter et voir²⁶³.

Le discours de Najib Rihani posait le problème en termes sociaux. L'auteur déterminait déjà le type de spectateur auquel s'adressait son théâtre (fils du pays qui a une odeur de Ta'miya et de M'loukhia, deux plats de cuisine très populaires au Moyen-Orient) par opposition au riche et à l'étranger (qui mange des pommes de terre frites et du bifteck). Dans ses pièces, il mélangeait plusieurs langues, à tel point qu'on ne s'y retrouvait pas, mais il parvenait tout de même à attirer le grand public. Sanua utilisait plusieurs variétés linguistiques. Dans ses œuvres, il construisait souvent ses rôles autour d'archétypes précis, ce qui le poussait à varier les niveaux linguistiques. Cette pratique n'était pas uniquement celle d'Abou Naddara, mais de nombreux auteurs arabes, qui réglaient en quelque sorte cette épineuse question périodiquement soulevée dans les pays arabes.

Les textes d'Ali Kassar et de Najib er Rihani, par exemple, de facture comique, ne pouvaient, dans cette logique, qu'être interprétés en langue dialectale. Le dialogue était parfois constitué d'un mélange entre l'arabe et d'autres langues européennes. Comédies et farces construisaient, dans de nombreux cas, le texte autour de jeux ayant pour élément central les déplacements et les diverses articulations des variétés dialectales et diglossiques. Un travail intéressant était souvent fait sur la langue. Plusieurs niveaux de langue caractérisaient le fonctionnement des personnages. Chaque groupe social employait un parler, un accent et des intonations bien précises. Dans *Soirée avec Abou*

²⁶³ Cité par Atia Abul Naga, *Les sources*, Op.cit. P. 77

Khalil el Qabbani, nous avons affaire à deux niveaux de langue. Dans les séquences consacrées à la reproduction des extraits de la pièce de Qabbani, *Haroun er Rachid avec Ghanem ben Ayoub et Qawt el Qouloub*, le parler est parsemé d'images et de métaphores. Les interventions du mounadi (conteur) sont exprimées en une langue accessible et directe. Même les spectateurs de la pièce de Qabbani utilisent le langage quotidien, caractérisé par une extraordinaire simplicité et une grande spontanéité. Dans *Moughamarat ras mamelouk Jaber* de Wannous, l'auteur utilisa également une diversité de formes linguistiques. Le *hakawati* possédait une manière de parler saccadée et abordable, mais en arabe « littéraire », les personnages du passé et du présent s'exprimaient dans des espaces linguistiques différents. Même dans *El Mouharij (le Clown)* de Mohamed Maghout, les clients du café employaient la langue populaire, des phrases courtes et des expressions simples. Parfois, les constructions syntaxiques correspondaient aux structures de la syntaxe de la langue classique. *Ya salam, soulem el hitan bitatkalem (les Murs parlent)* mélangeait arabe littéraire et arabe dialectal. No'man Achour procéda de la même façon dans sa pièce consacrée à Rifa'a Tahtawi. Abdelkader Alloula travaillait, de manière extraordinaire, les éléments linguistiques qu'il cherchait à rendre opératoires dans la signification et la communication des images. Le signe linguistique devenait une sorte d'espace susceptible de faire fonctionner les réseaux diégétiques et de multiplier les lieux de connexion intra-langagiers. Ainsi, le mot retrouvait paradoxalement une certaine autonomie tout en étant lié au discours théâtral global. La scène évolue en fonction de telle ou telle langue employée, de tel ou tel niveau de langue utilisé. Le théâtre devient en quelque sorte le lieu privilégié de la mise en œuvre des langues en présence dans les sociétés arabes, même si on trouvait ainsi des pièces rédigées en arabe littéraire et d'autres adoptant un parler plus populaire. La question n'était pas uniquement d'ordre linguistique, mais elle dépassait ce cadre pour plonger dans les artères de l'idéologie et du politique.

Adib Ishaq (*Phèdre, Andromaque, Horace, Charlemagne...*) et Georges Abyad (*Napoléon, Macbeth, Tamerlan, Charles XI...*) connurent de retentissants échecs, qui donnèrent sérieusement à réfléchir à ces deux hommes de théâtre, pourtant bien rodés et formés. Abyad eut déjà affaire avec des problèmes de langue à son retour de France en

1910, quand il s'était mis à jouer ses pièces en français, ce qui eut pour effet immédiat la désaffection du public.

Le débat est d'ailleurs toujours d'actualité, même si les adeptes de l'arabe « dialectal » eurent souvent gain de cause, comme en Tunisie et en Algérie. La pièce tunisienne, *Les Deux sourds*, par exemple, constituait une véritable rupture avec la pratique théâtrale antérieure et inaugurerait un autre type de rencontre avec un nouveau public, qui découvrirait pour la première fois l'expression théâtrale et s'identifiait à des personnages qu'il côtoyait dans sa vie de tous les jours. Tunis était conquise. En Algérie, Allalou monta *Djeha* en 1926. C'était l'histoire de ce légendaire personnage connu dans tous les pays arabes. Ce fut la première pièce algérienne en arabe algérien et une grande révélation. Le sociologue algérien Abdelkader Djeghloul parlait ainsi de cette expérience :

*Avec Djeha, la culture cesse d'être un acte normatif pour devenir spectacle. Au sérieux d'une éloquence mal à l'aise dans son habit occidental ou machrékien, il substitue le rire. Jeu des acteurs mais aussi jeu de mots. Langue remise au travail, disant à nouveau le réel vécu à partir de la mise en œuvre de plusieurs niveaux de langue. Langue populaire, certes, mais non pas langue vulgaire, dans laquelle s'expriment les valets, mais aussi les rois*²⁶⁴.

Confrontés à cette opposition entre écriture littéraire et dialectale, les auteurs et metteurs en scène commencèrent alors à chercher une autre manière d'utiliser la langue arabe au théâtre. Ahmed Bakhatir, Tewfik el Hakim, Ould Aberrahmane Kaki, Tayeb Saddiqi, Abdelkader Alloula, Youssef Idriss, Saadallah Wannous, Youssef el Ani... se mirent à poser sérieusement la question linguistique.

Usages et jeux de langue

Certains auteurs utilisèrent en même temps le parler populaire et l'arabe littéraire. C'est le cas de Mohamed Maghout et de Dorid Laham, qui eurent à mélanger des éléments linguistiques littéraires et populaires. Ahmed Bakathir employait les règles de la grammaire arabe, tout en les adaptant au style, à la poésie et à la logique du dialectal. Abdelkader Alloula utilisait une langue retravaillée et expurgée de constructions considérées comme peu opératoires pour le langage théâtral. Youssef Idriss tentait de

²⁶⁴ Abdelkader Djeghloul, in *L'aurore...*, Op.cit. P. 3.

marier, en quelque sorte, les deux réalités linguistiques tout en simplifiant l'usage, cherchant ainsi à toucher un public populaire. Tewfik el Hakim parlait, pour sa part, de sa langue tierce, une sorte d'espace médian entre le classique et le dialectal. Il franchit vite le pas, qui consistait en une reprise en charge de ses textes, et se mit à créer un lien entre les deux réalités linguistiques, accordant une sorte de « légitimité » savante à la langue populaire et une crédibilité populaire à l'arabe « littéraire ». Mais El Hakim ne faisait en quelque sorte que reprendre et adapter ce qu'il appelait la « troisième langue », se situant entre l'arabe populaire et la langue littéraire. Youssef Idriss donnait à la langue arabe une autre dimension et lui assignait des objectifs précis : être belle tout en étant compréhensible par le large public. Ce désir de communiquer avec les masses était une des constantes essentielles du discours d'hommes comme Saddiki, Alloula, Idriss, Achour, Mouta'wa ou Wannous. Les acteurs comiques comme Ismail Yassine, Rouiched, Lamine Nahdi, les frères Qanoua'... employaient une langue très proche de celle du quotidien et usaient de jeux de mots et de nombreux quiproquos produits par différentes tournures linguistiques. Nada Tomiche décrivait ainsi l'expérience de ce grand auteur :

Quand enfin un auteur comme Yûsuf Idrîs aspire « à susciter l'angoisse du spectateur » (ittharat qalaq al mutafarrij), il doit à tout prix, même au risque de ternir la « pureté » de la langue, ne pas se couper de l'auditeur. La parole doit envahir celui-ci sans entraves, créer une atmosphère de tension, de menace qu'une langue élégante, sentie comme « étrangère » détruirait²⁶⁵.

Présence d'autres langues

La langue française fut utilisée par un certain nombre d'auteurs, notamment en Afrique du Nord. Ce sont surtout des Égyptiens qui avaient commencé à jouer des pièces en français et à traduire ou imiter les auteurs français. Sanua et Rihani employaient souvent des expressions et des mots français ; parfois, les deux tiers des pièces étaient écrites dans cette langue. Georges Abyad, de retour en Égypte en 1910, présenta une série de pièces en français. Les auteurs du Machrek étaient tellement fascinés par la France et l'Europe que beaucoup d'entre eux n'arrêtaient pas de plagier des textes français et européens. En Tunisie, seulement quelques pièces furent jouées en français. En Algérie et au Maroc, trop peu de textes écrits dans la langue de Molière furent représentés sur scène. Mais il

²⁶⁵ Nada Tomiche, *Histoire...*, Op.cit., P.124.

existe un certain nombre de pièces francophones publiées par des auteurs nord-africains dans des maisons d'édition maghrébines ou européennes. Le niveau de langue utilisée correspond au statut social du personnage et ne permet pas le plus souvent, sauf dans les pièces de Kateb Yacine et de Mohamed Dib, où s'opère un processus d'indigénisation de la langue française (usage de tournures syntaxiques arabes par exemple) une grande singularité. Certes, dans les textes des écrivains immigrés, nous avons affaire à un français contaminé par les jeux de langues des banlieues, avec la pratique volontaire de tournures syntaxiques incorrectes et de mots et d'expressions tirés de l'arabe ou du tamazight. Un écrivain mondialement connu comme Kateb Yacine, qui vit ses pièces en français mises en scène par d'excellents hommes de théâtre européens,²⁶⁶ décida, en 1970, d'utiliser la langue du peuple :

Le problème linguistique est essentiel. Lorsque je suis revenu de France, avant la tentative de *Mohamed, prends ta valise*, je n'étais pas sûr de réussir avec l'arabe populaire. Jusque-là, j'écrivais en français. C'était un tournant. En français, je n'ai touché qu'un public francophone qui nous éloignait de l'Algérie, du peuple. Devais-je continuer avec cette logique ? Lorsque je suis rentré, j'ai senti que j'étais capable d'écrire en arabe populaire. C'était la première occasion avec *Mohamed, prends ta valise*. Et ça marchait très bien.

Au début, nous avons traduit une scène de *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, qui parlait de l'émigration. Alors, nous avons commencé à produire une pièce théâtrale en arabe populaire avec un retour au tamazight. [...] Le théâtre, c'est la vie : il lui faut un langage vivant. En général, la langue arabe est considérée comme sacrée, puisqu'elle est la langue du Coran. (...) Un auteur de théâtre écrit pour le public. Et quel public ? Le plus grand possible. Est-ce que je veux parler à dix personnes ou à mille ? Je préfère les mille personnes. La langue est importante. La langue littéraire est comprise par une minorité²⁶⁷ .

Le choix de cet extrait de l'entretien que nous a accordé l'un des plus grands écrivains arabes, Kateb Yacine, qui avait réussi à révolutionner le roman et le théâtre, corrigerait peut-être les erreurs passées de nombreux lettrés du Machrek. La communication au niveau des théâtres, compte tenu de la médiocre qualité technique de nombreuses productions et de la multiplicité des « dialectes » locaux (chaque pays a ses dialectes particuliers) laisse sérieusement à désirer. Seul, peut-être, le « dialecte » égyptien, grâce à

²⁶⁶ Des textes de Kateb Yacine (Prix national des lettres, France) ont été montés par des metteurs en scène étrangers : Jean-Marie Serreau, Marcel Maréchal, Gilles Chavassieux, Philippe Mangenot...

²⁶⁷ Kateb Yacine, entretien avec l'auteur, Alger, Révolution Africaine, juin 1985, PAGE 21

la diffusion de feuilletons dans les télévisions arabes, est plus ou moins compris par un nombre appréciable d'Arabes dans les autres pays du « monde arabe ». Actuellement, d'autres langues commencent à être employées par les auteurs dans la rédaction de leurs textes littéraires et dramatiques. En Algérie et au Maroc, des romans et des pièces sont écrits en Tamazight. Des pièces sont jouées un peu partout en Algérie en Kabyle et en chaoui. En Lybie, les choses sont encore timides où l'expression tamazight est toujours réprimée, malgré les changements politiques survenus en 2011. Les langues locales (kurde, kabyle, chaoui, chleuh...) sont otages d'une gestion jacobine et non démocratique des sociétés arabes et limitrophes (comme la Turquie et l'Iran par exemple), excluant les langues autres que l'arabe considérée constitutionnellement comme une langue officielle et nationale. Mais à partir des années 1980, avec le combat mené par de nombreuses communautés, les langues locales commencent à s'imposer dans des pays du Maghreb par exemple, où le statut de langue nationale leur est reconnu, permettant de mettre en œuvre un théâtre Amazigh, s'exprimant dans ces « dialectes ».

En guise de conclusion, il faut dire tout simplement que la scène arabe est dominée par l'usage de l'arabe dialectal. La nécessité de dialoguer avec le grand nombre poussa un auteur dramatique comme Tewfik el Hakim à faire traduire ses textes en arabe dialectal. En 1966, il exposait ses idées dans la postface de sa pièce *el Warta* quant à la mise en œuvre d'une autre langue tierce ou médiane, qui serait comprise par le large public. Mahmoud Teymour pour sa part écrivait directement deux textes : l'un en arabe littéraire, valable pour la publication, et le second en arabe dialectal, réservé pour le jeu. Cette langue, telle qu'elle est définie et proposée par ces auteurs par exemple, reste encore instable. Un linguiste algérien, Mohamed Belkaid, la décrit ainsi :

L'arabe intermédiaire, c'est-à-dire l'usage conjugué d'un arabe non dialectal et d'une certaine variété de dialectal, est une langue encore instable, trop différenciée selon les locuteurs, les niveaux culturels de la situation. Il est patent que tel sujet emploiera une forme dialectale où quelqu'un d'autre sera porté à produire une forme du « classique », sans que le critère de différenciation soit décisif²⁶⁸.

²⁶⁸ M. Belkaid, *le parler arabe de Ténès*, thèse soutenue à Paris V, 1975, P.36.

L'hétérogénéité des niveaux et des systèmes linguistiques caractérise le fonctionnement de la représentation théâtrale dans les pays arabes. Au théâtre, après maints débats et de longues polémiques, les auteurs semblent avoir fait le choix de l'emploi des langues populaires permettant une meilleure communication avec les différents publics. Cette option dérange les pouvoirs en place, leurs représentants sont souvent dénoncés, critiqués et contestés dans de nombreuses pièces. Ce qui provoque l'ire des dirigeants politiques qui recourent la plupart du temps à la censure.

8-Censure et contestation

La censure a toujours caractérisé le champ théâtral arabe. Après la colonisation qui ne permettait aucune remise en question, les cercles dirigeants, succédant aux autorités coloniales, après les indépendances, singeant leurs tics et leurs attitudes, ne pouvaient qu'user de la répression pour freiner toute possibilité de liberté de ton au théâtre. Cette posture « coloniale » des nouvelles autorités et des systèmes politiques arabes a considérablement perverti la pratique théâtrale et artistique, mais a paradoxalement permis la mise en œuvre d'un discours contestataire pris en charge par de grands hommes de théâtre (Wannous, Alloula, Idriss, Faraj, Kateb Yacine, Jaibi...).

La censure sous la colonisation

Le théâtre dans les pays arabes connut des moments de contestation importants qui, souvent, rencontraient une sérieuse opposition des autorités. Durant la période coloniale, les autorités occupantes veillaient au grain et ne laissaient rien passer qui pouvait mettre en question leur présence. Dans les pays du Maghreb, et surtout en Algérie, l'administration française censura de nombreuses pièces. Mais les premières manifestations d'hostilité vinrent du côté des cheikhs conservateurs, qui s'opposaient à tout changement. Une véritable cabale fut organisée contre Maroun An Naqqash et Abou Khalil El Qabbani. Ce dernier se vit interdire de jouer au théâtre après que certains notables réactionnaires décidèrent de contacter le gouvernement pour dénoncer cet « apostat », qui osait présenter sur scène le calife Haroun ar Rachid. On incendia son théâtre. El Qabbani fut ainsi contraint de prendre le chemin de l'exil au Caire, en 1884, pour pouvoir poursuivre ses activités théâtrales. De nombreux auteurs et acteurs connurent les foudres de l'exclusion et de la censure. James Sanua, après s'être vu

attribuer le titre de Molière Misr par le khédive Ismail qui appréciait son talent, découvrit quelque temps plus tard les affres de l'interdiction. Sa pièce, *la Patrie et la liberté*, fut interprétée comme une attaque contre le khédive. Les autorités décidèrent de la fermeture de son théâtre et de son renvoi de l'école des Arts et Métiers où il avait un poste d'enseignant. Quant à Youssef El Khayyat, il ne s'attendait pas à ce que le khédive l'expulse d'Égypte après la présentation de sa pièce *Eddaloum* en 1879.

En Algérie, de nombreuses pièces furent censurées par les autorités coloniales françaises, qui n'admettaient aucune critique. D'ailleurs, même le *garagouz* fut interdit à partir de 1843, mais était joué clandestinement.

Au Maroc et en Tunisie, des textes furent rejetés par les autorités du Protectorat quand elles estimaient que les auteurs s'attaquaient, même timidement, à certaines réalités sociales et politiques. Au Maroc, une troupe voulait présenter, en 1946, la pièce *Fath el Andalous*, mais elle fut interdite par le gouvernement, qui la considérait comme subversive. D'autres textes furent censurés dans un contexte caractérisé par l'éveil de la conscience nationale, notamment dans les années 1930-1940.

Les pièces ne contestaient nullement l'ordre colonial et ne tentaient pas une lecture approfondie des sociétés de l'époque. On se permettait parfois quelques petites critiques, qui ne remettaient pas sérieusement en question la logique coloniale. Mais les autorités coloniales trouvaient toujours des prétextes pour arrêter des pièces qu'elles jugeaient subversives. Sanua expliquait ainsi son désenchantement :

L'année suivante, ou pour mieux préciser, après plus de deux cents représentations bien accueillies par le public, le Khédive me fit l'insigne honneur de jouer trois autres pièces au Théâtre de la Comédie Française du Caire dans une soirée de gala. Ma troupe fut frénétiquement applaudie par son Altesse. Mais il y avait de gros bonnets dans la salle, ennemis jurés du progrès et de la civilisation. Ils persuadèrent le Khédive que dans mes pièces, il y avait des allusions fines et des insinuations malignes contre lui et son gouvernement. Il ordonna donc la fermeture de mon théâtre au grand mécontentement de la population²⁶⁹.

L'opposition ne venait pas uniquement des dirigeants politiques, qui craignaient que les hommes de théâtre s'attaquent à leur pouvoir, mais également de certains milieux religieux et maraboutiques, qui voyaient dans l'adoption de cet art nouveau une possible remise en question de leurs privilèges. En Algérie, les marabouts n'arrêtaient pas

²⁶⁹ Atia Abul Naga, *les sources...*, Op.cit., p. 87-88.

d'attaquer dans leur publication, *El Balagh el Djezairi*, les troupes théâtrales qui dénonçaient souvent dans leurs pièces le système maraboutique.

Le temps de la contestation – le théâtre après l'Indépendance

Après les indépendances, de nombreuses pièces furent interdites par les gouvernements, qui n'étaient pas connus pour leur amour de la liberté et de la démocratie. Toute critique exposait son auteur à de très sévères représailles. Les choses commencent plus ou moins à changer dans de très rares pays arabes. Les dures réalités politiques n'empêchaient/n'empêchent pas certains auteurs et metteurs en scène de s'attaquer de manière indirecte au pouvoir, considéré comme le responsable de tous les maux des arabes. Les pièces de Youssef Idriss, Abdelkader Alloula, Kateb Yacine, Lamine Nahdi, Saadallah Wannous, Lotfi el Kholi, No'mane Achour et Mamdouh Adouane s'attaquaient à certains maux de la société et considéraient que tout changement ne pourrait se faire qu'à travers une véritable vie démocratique. Le théâtre devenait l'expression du mal-être des populations et des intellectuels, frappés par une sorte de sentiment de culpabilité qui les poussait parfois à des réactions nihilistes. Mais les pouvoirs publics, humiliés et manquant de crédibilité, allaient réagir violemment en interdisant de nombreuses œuvres et en prenant fortement en main tous les espaces éventuels d'expression. La répression fut comme toujours à la rescousse des régimes en place, qui ne pouvaient accepter qu'on s'attaquât à leur autorité :

Au lendemain de juin 1967, par manque de liberté, l'expression de courants de pensée est étouffée. Les deux saisons qui suivent la défaite de juin 1967 auraient été marquées par la parution de pièces politiques prônant la lutte nationale et développant une amère critique sociale si la censure n'avait empêché le mouvement, renvoyant le théâtre à une routine sans vie. Ainsi, durant la « saison » 1967-1968, Sa'd al -dîn Wahba présente *al-Masamir (les Clous)*, mis en scène par Sa'd Ardach, rapide réaction aux événements du 5 juin²⁷⁰.

De nombreuses pièces, mettant en scène ces événements ou les prenant comme prétexte dramatiques furent censurées. *Oughniya ala al mammar (le Chant du passage)* – qui, d'ailleurs, fut adaptée avec succès au cinéma – de l'Égyptien Ali Salem, racontant

²⁷⁰ Nada Tomiche, *Histoire...*, Op.cit., p. 117.

l'histoire de soldats arabes isolés, mais puisant dans leur courage la force de résister, allait subir les foudres d'une censure agressive. *Soirée de gala à l'occasion du 5 juin*, qui analysait les véritables causes de la défaite, fut interdite durant plusieurs années. D'une manière générale, une sévère censure s'abattit sur les dramaturges et les intellectuels. Le texte *Al Hussein tha'iran wa chahidan (Hussein, révolté et martyr)* fut interdit en 1969, à la grande stupéfaction de l'auteur, Abderrahmane Charkawi, et du metteur en scène, Karam Moutawa. On se mit à tenter un certain nombre d'expériences esthétiques et artistiques dans le cadre de petits espaces comme le Théâtre de poche. *La Situation de la femme en Algérie* de Théâtre et Culture fut retirée de l'affiche juste après sa première représentation en 1970. Les pièces de Kateb Yacine connurent parfois des situations dramatiques. Lors de la présentation de *Mohamed, prends ta valise* à Constantine, les comédiens avaient failli être lynchés par des islamistes. *Babour eghraq (le Bateau coulé)* de Slimane Benaïssa fut interdite vers le milieu des années 1980 par le ministre de la Culture de l'époque. C'était un texte qui décrivait, avec une certaine violence et un propos caustique, la situation politique et sociale de l'Algérie. Elle fut autorisée quelque temps après, sur injonction d'autres responsables politiques et sécuritaires. En Algérie, il y avait plusieurs centres de décision et un pouvoir hétérogène, contradictoire, qui pouvaient interdire ou autoriser une production artistique. Le cas de Kateb Yacine est éloquent à plus d'un titre. Le ministre de l'Information et de la Culture des années 1970, M. Ahmed Taleb Ibrahim, peu ouvert à la représentation culturelle, s'opposait ouvertement à ce que Kateb prenne en charge une structure dépendant de son ministère. Ce fut le ministre des Affaires sociales, M. Mohand Said Mazouzi – qui ne s'entendait pas avec Taleb – qui prit en charge la troupe de Kateb Yacine. En Tunisie, un homme de théâtre, Lamine Nahdi, connut la prison en juillet 1981, après son retour d'une tournée au Venezuela. La troupe du théâtre du Maghreb Arabe (TMA) qu'il dirigeait présentait *El Fourja (le Spectacle)*. Les deux comédiens, Lamine Nahdi et Mongi Ouni, étaient arrêtés avec de graves chefs d'inculpation : outrage à chef de l'État, diffamation et incitation au désordre. Des pièces de Nahdi et de Jaïbi furent censurées par les autorités tunisiennes. La censure n'était pas seulement politique : elle était aussi « morale ». Ahmed Bakathir fut obligé de transformer le début de son texte, *le Secret de Shehrazade (ser Chehrazade)*, jugé trop excitant, érotique. L'image d'un Chahrayar, sentant et humant les vêtements de

son épouse, était considérée comme subversive. Plus manifeste encore : en 1967, les autorités égyptiennes censuraient une pièce au titre quelque peu suggestif, *le Procès (el Mouhakama)*, pensant qu'elle traitait de la justice et qu'elle s'en prenait à la magistrature. Les pays arabes (à l'exception de l'Algérie et du Liban) possèdent des commissions de censure qui dépendent souvent, de manière étroite, des ministères de l'Intérieur et des services de sécurité. En Syrie, qui reste encore très fermée malgré la présence de sérieux dramaturges et de metteurs en scène compétents, il existe une commission triangulaire qui s'est transformée en comité des six. Le parti Baas contrôle cette structure. Des textes comme *Adem el Mouakhada* du théâtre Echouk ou *Soirée de gala à l'occasion du 5 juin*, par exemple, furent interdits par cette commission. Les troupes libanaises doivent passer préalablement le test de la censure avant de monter leurs pièces. Les gouvernements irakien, tunisien et marocain n'accordaient aucune marge de manœuvre aux hommes de théâtre. Les autorités tunisiennes, par exemple, contrôlaient sévèrement l'activité culturelle, à travers la fameuse commission nationale d'orientation théâtrale, créée en 1963. La CNOT fit trop de mal à l'expérience culturelle tunisienne, à tel point que de nombreux talents durent quitter la scène. La commission pouvait suivre tout le processus de production et arrêter une pièce en pleine représentation. Ce comité est dominé par le parti au pouvoir. Il faut reconnaître que l'arrivée de Zine Al Abidine Ben Ali assouplit quelque peu les choses au début, mais les choses allaient encore se fermer tragiquement avant son renversement qui ne contribua nullement, pour le moment, à changer les choses.

La censure prend des aspects multiformes, religieux, politiques et économiques. Les hommes de religion s'ingèrent souvent dans les affaires artistiques, souvent pour bloquer des représentations. La politique, comptant sur l'arme de la répression, freine toute possibilité d'expression libre ou de contestation de l'ordre établi. La morale considère que toute initiative ne correspondant pas à des canons précis et échappant au contrôle de certains pouvoirs est dangereuse et subversive. Ainsi, l'autocensure fait de sérieux ravages et pousse de nombreux auteurs et metteurs en scène, soit à quitter le théâtre, soit à se lancer dans le mélodrame – d'ailleurs très rentable. Les contraintes économiques réussissent à décourager toute bonne volonté tentant de faire un théâtre différent. La télévision, souvent contrôlée par l'État, est fermée à toute œuvre quelque peu

contestataire. Aujourd'hui, le nouveau discours idéologique consacrant l'« économie de marché » condamne définitivement le théâtre à vivre dans une sorte de médiocrité, assumée par une médiocratie qui sait ainsi que les hommes de théâtre seront obligés d'opter pour ce qu'on appelle communément le théâtre commercial (mélodrames, farces, vaudevilles). Tous les théâtres des pays arabes se retrouvent dans une situation d'asphyxie extraordinaire. Même si quelques améliorations sont à signaler dans certains pays arabes comme l'Algérie, le Maroc, l'Égypte et le Liban, les autres territoires connaissent encore de très graves problèmes de liberté d'expression, et l'autocensure fait de sérieux ravages, poussant de nombreux hommes de théâtre à l'exil.

CONCLUSION

Les pays arabes découvrent tardivement la représentation dramatique de type européen, mais il existe des formes dramatiques populaires obéissant à des normes et à des lois précises. Ces structures ne sont nullement, comme certains chercheurs tentent de le montrer, des formes pré-théâtrales comme si elles appartenaient à des sociétés primitives et ne pouvaient aboutir qu'à consacrer la représentation théâtrale, une fois les signes du sous-développement disparus.

Les manifestations culturelles et artistiques correspondaient à des besoins et à des nécessités de peuples particuliers. Chaque peuple possède ses propres manifestations dramatiques. Pourquoi ne conteste t-on pas les formes dramatiques asiatiques comme le nô, le kabuki ou le chéou par exemple considérées comme des structures parfaites alors que les lieux culturels arabes sont péjorés et minorés parfois par les arabes eux-mêmes qui, par une sorte d'extraordinaire fascination de l'« Occident », cherchent par tous les moyens à justifier une illusoire présence des formes théâtrales européennes dans les pays arabes avant son adoption vers le dix-neuvième siècle? Regard mimétique. Utopique analogie des formes.

Ce n'est que vers le XIX^e siècle, essentiellement après l'expédition de Napoléon en Égypte qui avait, entre autres, permis la mise en œuvre de la Nahda, que les Arabes du Machrek, à Beyrouth et au Caire, fascinés et séduits l'Europe, allaient adopter ses formes de représentation. Même si la « Nahda » (« Renaissance ») qui inaugurerait un processus de francisation du Machrek commença au Liban avec la prise en charge de toutes les valeurs françaises, l'Égypte fut, grâce à ses dirigeants politiques, notamment Mohamed Ali Pacha et le Khédivé Ismail, le véritable berceau de cette « renaissance » qui, paradoxalement, fut fortement préjudiciable aux structures culturelles populaires ne pouvant pas résister à ce raz-de marée occidental. La découverte de la « modernité » passait par la marginalisation des formes culturelles locales et l'occidentalisation des espaces culturels et politiques locaux. Le théâtre à l'Occident se répandit ainsi d'abord au Machrek avant de gagner les autres pays arabes. Même si les trois territoires qui constituent le Maghreb étaient colonisés par la France, il était hors de question pour les populations et les élites d'assimiler les formes de représentation européennes. Les premiers hommes de théâtre optèrent essentiellement pour le traitement de thèmes sociaux et historiques et la prise en charge de la forme circulaire du conte au niveau du récit. C'était le public qui imposait donc les choix thématiques et esthétiques. On retrouvait presque les mêmes thèmes du drame improvisé, du *khayyal eddhal* (« théâtre » d'ombres) et du *garagouz* : le mariage, le divorce, le campagnard naïf découvrant la ville, la dot, l'hypocrisie, l'avarice... Le théâtre est apparu dans un contexte singulier encouragé par la proximité de Molière qui a été tant arabisé par les auteurs autochtones qui reproduisaient souvent le discours théâtral français. L'influence de Molière et des

auteurs dramatiques français sur les premiers hommes de théâtre orienta profondément la manière d'écrire et de jouer des troupes. La présence de la culture européenne et de Molière est évidente et naturelle dans la mesure où le théâtre est un théâtre d'emprunt.

L'improvisation était et est toujours d'actualité dans des pays où les publics n'hésitaient pas, bruyants et actifs, à interpeller les acteurs, reproduisant la relation des spectateurs avec le conteur. Les spectateurs arrivaient même à imposer certaines situations et à suggérer des fins différentes, souvent heureuses. La dictature du public bouleverse profondément certaines choses et oriente les options thématiques et esthétiques. Tout cela s'expliquerait par la forte présence de la mémoire manifestée par les traces de la structure du conte, convoquant un public populaire nourri de la culture populaire. Ce n'est pas sans raison que les auteurs utilisent l'arabe populaire qui permettrait une meilleure communication. Les auteurs évitent souvent de jouer leurs pièces en arabe littéraire, ce qui les condamnerait à se produire devant un public constitué de quelques lettrés. Dans ce contexte, les pièces comiques étaient jouées dans la langue dialectale alors que les textes historiques qu'affectionnaient les lettrés furent souvent montés en arabe "*classique*". Il est vrai que les hommes de théâtre n'accordaient pas une grande importance à la mise en scène et aux autres métiers qu'ils ne maîtrisaient pas. Avec l'encouragement de la formation, la découverte des autres métiers du spectacle et d'autres courants dramatiques, notamment après les indépendances, les choses devinrent meilleures. Les conditions de production et de diffusion ont changé et les moyens matériels et financiers sont plus conséquents. Les troupes d'État possèdent leurs propres structures héritées de la colonisation. Cette situation permet la mise en œuvre de nouveaux réseaux thématiques et favorise l'exploration de nouveaux territoires esthétiques et artistiques. La découverte des grands courants dramatiques encourage les hommes de théâtre à explorer d'autres horizons. On découvre Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, Brecht, Craig et bien d'autres espaces théâtraux.

Aujourd'hui, de nombreux dramaturges et metteurs en scène arabes commencent à mettre en question le théâtre conventionnel et à réfléchir à la mise en œuvre d'une forme originale puisant sa substance dans les substrats culturels nationaux et ne rejetant nullement les apports dramatiques occidentaux. Ces expériences montrent l'évolution des

hommes de théâtre arabes qui maîtrisent désormais les données techniques et qui ne craignent pas de se lancer dans des aventures expérimentales.

Les choses changent. Les structures théâtrales deviennent plus ou moins performantes. Souvent, les services chargés du théâtre reproduisent tout simplement les schémas d'organisation européens. Les Égyptiens, par exemple, reprirent le modèle français. Les Algériens et les Tunisiens appliquèrent, eux aussi, la décentralisation, comme en France. Mais ces dernières années, même si des gouvernements comme celui de Tunisie continuent à soutenir la production culturelle et théâtrale, des pays autrefois espaces privilégiés de la représentation théâtrale arabe, réduisent leur aide, ce qui favorise la prolifération de troupes mettant en scène vaudevilles et mélodrames et marginalisant toutes les entreprises expérimentales et les autres genres. C'est le cas de l'Égypte, de la Syrie et du Liban. Le théâtre dans les pays arabes a, malgré toutes les pesanteurs sociologiques, conquis un public essentiellement petit-bourgeois. Il lui reste à s'imposer sur le plan de la prise en charge des questions esthétiques et artistiques et à s'ancrer davantage dans la société tout en traitant des problèmes et des expériences vécus. Il y va de l'avenir de l'expression théâtrale qui, il faut le souligner, a conquis de nouveaux espaces en pénétrant dans les pays du Golfe et le Yémen par exemple, des territoires autrefois réfractaires à toute activité artistique.

Notre interrogation des théâtres arabes nous a permis de mieux saisir la réalité des sociétés arabes et de cerner l'évolution artistique, littéraire et politique de pays et de sous-ensembles géographiques. Ainsi, il est question de l'altérité et des jeux transculturels, du syncrétisme, du regard sur l'Autre et de l'Autre sur le corps de l'Arabe, de la critique des pouvoirs en place, du parti et du système politique et de la mise à nu des mécanismes du fonctionnement des sociétés arabes. Certes, les hommes de théâtre conservateurs et conformistes, proches des gouvernants en place, sont légion, mais il existe des auteurs et des metteurs en scène contestataires dénonçant des comportements sociaux et des attitudes politiques, développant un autre discours politique et idéologique. Mais toute production, quels que soient le genre, le thème ou la forme, demeure un témoignage de l'évolution des sociétés arabes dont il est plus ou moins aisé de comprendre le fonctionnement à partir de la lecture des pièces de théâtre.

Le théâtre, au même titre que les autres formes de représentation, qui a permis de mettre en œuvre un nouveau discours et un nouveau langage, provoquant une sérieuse coupure épistémologique et l'apparition d'un profond fossé entre les élites et la société, est un révélateur privilégié de la réalité des pays arabes. Ainsi, dans de nombreuses pièces, les pouvoirs en place sont explicitement dénoncés, mis à nu, les relations avec l'« Occident » explicitées dans une sorte d'interrogation de l'altérité. La lecture de la production dramatique et de l'évolution du théâtre nous a permis de mettre en relief certaines conclusions fondamentales contribuant à la connaissance des espaces politiques et sociohistoriques arabes.

Un nouveau type d'altérité va se mettre en œuvre au Machrek, grâce à la Nahda (Renaissance) et à la campagne de Napoléon et au Maghreb, de manière tragique, avec la colonisation. Toute cette ouverture favorisa l'émergence d'élites européanisées et d'un discours marqué par l'empreinte de l'« Occident ». Cette situation provoqua inéluctablement la marginalisation des cultures locales et engendra une profonde césure, espace de périls futurs. Au Maghreb, les choses se déroulèrent autrement. Il est vrai que les conjonctures socio- historiques étaient différentes. Les populations et une partie des élites rejetaient toute forme de représentation occidentale vite assimilée à une sorte de trahison. Il faut attendre le début du siècle pour voir les élites de ces pays accepter, souvent par nécessité, la culture de l'Autre. Au départ, notamment au Machrek, les premières pièces reproduisaient le schéma de représentation européen. D'ailleurs, il y avait beaucoup de traductions et d'adaptations. Aussi, épousait-on, sans l'interroger, la pratique théâtrale et les conduites européennes. Ce qui était moins le cas dans les pays du Maghreb où le théâtre devenait souvent le lieu de la mise en œuvre d'un discours nationaliste. L'« Occident » va également investir la scène arabe juste après les indépendances, surtout après le 5 juin 1967 et les différents échecs politiques et militaires arabes.

Jamais peut-être les questions de l'altérité, du syncrétisme et des jeux migratoires n'ont connu une telle actualité dans les pays arabes depuis les indépendances. Le théâtre ne pouvait pas ne pas aborder ces sujets, d'autant que le « monde arabe » fait continuellement l'actualité depuis, au moins une quarantaine d'années : défaite de juin 1967, Guerre civile au Liban, violences en Algérie, Intifadha en Palestine, invasions de

l'Irak et de la Libye, « printemps arabe », événements continûment rapportés sans aucune distance critique par les médias, qui semblent engendrer des effets structurants sur la manière dont l'altérité est vécue. La géographie, à elle seule, ne peut rien expliquer dans cet univers divisé en trois parties distinctes (Machrek, Maghreb et Golfe) que ni l'Histoire, ni les choix politiques et idéologiques ne semblent réunir. Certes, l'espace consensuel demeurerait la Palestine et une forte soif de jeux démocratiques qui constituent des thèmes récurrents des hommes de théâtre arabes. La production dramatique et littéraire donne à voir l'Autre, l'« Occidental », qui est fondamentalement présent dans tous les textes littéraires et artistiques dans la mesure où la forme de représentation littéraire et artistique actuelle a été empruntée justement à l'Autre dans des conditions particulières.

Même si l'Europe coloniale et les États-Unis ne sont souvent pas explicitement représentés, leur présence est obsédante, notamment dans les écrits de l'époque coloniale où les auteurs convoquent le passé et l'Histoire pour répondre au discours occidental. Après la défaite de juin 1967, le même thème caractérise une partie de la production dramatique. Ce qui provoque une forte réaction de la censure. La réaction contre le regard porté par un certain « Occident » belliqueux sur les Arabes travaille profondément de très nombreuses pièces qui recourent à l'Histoire et au passé pour se détacher du discours colonial européen.

Il est utile de signaler que le voisinage des Arabes avec l'Europe est très ancien, fait depuis longtemps de heurts, de méfiances et d'accords ponctuels. Certains orientalistes européens et les néoconservateurs américains, notamment Samuel Huntington et Bernard Lewis ont soutenu l'idée peu sérieuse que la première césure entre Occident et Orient dataient de l'antiquité grecque et pour d'autres, y compris Edward Said, il y est fait mention dans les textes tragiques grecs, en l'occurrence *les Perses* d'Eschyle et *les Bacchantes* d'Euripide. Mais ce qui est certain, c'est qu'à l'époque, l'Europe n'existait pas et la Grèce vivait une sorte d'hypertrophie du moi. Ce n'est qu'à partir du Moyen Âge que les Arabes découvrirent l'altérité européenne marquée par la présence de deux religions monothéistes concurrentes : le christianisme et l'islam, et l'émergence d'une explication binaire : l'« Occident » chrétien opposé à l'« Orient » musulman. C'est l'ère des « croisades ». Certes, la Renaissance et le XVIII^e siècle vont transformer les règles en

déplaçant le débat sur la religion ailleurs, considérant que l'islam était « fanatique », selon Voltaire ou incarnant le « despotisme oriental », aux dires de Montesquieu, préparant aux conquêtes coloniales du XIX^e siècle. Ainsi, la colonisation va imposer, par la force, une nouvelle altérité non désirée, du moins dans les pays du Maghreb et succédant à une conquête au Moyen-Orient, celle de Napoléon en Égypte (1798-1801). Comment, dans ces conditions où la mémoire est marquée par la perte de l'Andalousie, les défaites de 1948 et de 1967, l'agression contre l'Égypte en 1956, les tragédies coloniales et les dernières escapades de l'Irak et de Libye, l'« Arabe » qui est décrit par l'imagerie médiatique et littéraire « occidentale », comme un être cruel, lâche, fou, peureux, hostile à la démocratie et misogyne, devrait-il réagir à ce discours négatif ? L'Arabe est présenté comme singulier, identifié au sable et au désert, dans l'imagerie dominante européenne. Le désert serait ainsi le signe distinctif, par excellence, de l'Arabe. Les théâtres français dans les pays d'Afrique du Nord pendant la colonisation, interdits d'accès aux autochtones, ouverts aux soldats et aux résidents européens, présentaient des pièces où l'autochtone était souvent absent et célébraient le colonialisme. Ces clichés et ces stéréotypes sont toujours présents, repris par le discours ambiant dans les sociétés européennes caractérisées par une poussée raciste et anti-arabe. La guerre d'Algérie semble toujours présente dans la mémoire artistique et littéraire. Le théâtre accompagna l'Empire colonial, développant un discours manichéen et binaire donnant à voir des « Arabes, des Maures et des Bédouins », peureux et lâches confrontés aux vaillants et courageux Français et aux Européens. C'est ainsi qu'étaient décrits les Algériens dans la littérature coloniale et les discours des politiques. Meursault dans *l'Étranger*, dans le prolongement de la littérature algérienne (Randau et Bertrand) tue l'Arabe, d'ailleurs sans identité, indigne d'exister. Gérard de Nerval qui n'est pas le seul (on peut citer entre autres auteurs, Lamartine, Chateaubriand, Renan, Flaubert, Delacroix...) reprend à son compte la théorie de Montesquieu sur le despotisme oriental : « *J'avais peut-être un peu cédé au désir de faire de l'effet sur ces gens tour à tour insolents ou serviles, toujours à la merci d'impressions vives et passagères, et qu'il faut connaître pour comprendre à quel point le despotisme est le gouvernement normal de l'Orient*²⁷¹. »

²⁷¹ G. de Nerval, Voyage en Orient, in Œuvres, Paris, Gallimard, Pléiade, 1956, p. 210

C'est en réponse à ce discours truffé de clichés et de stéréotypes que va réagir un certain théâtre des pays dits arabes en plongeant dans les origines, donnant à voir une autre culture, une autre civilisation, sans rejeter certains acquis de l'école. C'est la même réalité qu'a connue et que connaît encore l'Afrique noire, à partir du mouvement de la négritude, grâce à Césaire, Senghor et Damas. La relation avec l'Autre ne pouvait être que négative, oppositionnelle, donnant à voir un Occident arrogant et injuste. Certaines pièces de théâtre s'inscrivent dans une sorte de réaction au discours « occidental », donnant à voir une logique inversée, intrusion de traces intertextuelles extrêmement prégnantes. Ainsi, dans le roman, *Nedjma* de Kateb Yacine, un personnage autochtone gifle en connaissance de cause Ernest (*Nedjma*), le Français, répondant à Meursault de *l'Étranger* d'Albert Camus qui tue l'Arabe, justifiant son acte odieux par une certaine indifférence. Le Syrien Saadallah Wannous dans *Moughamarat ra's mamelouk Jaber (les Aventures de la tête du mamelouk Jaber)* convoque l'Histoire, donnant à voir des Européens massacrant leurs propres populations (La commune de Paris). De nombreux textes romanesques, dramatiques et filmiques convoquent l'Histoire pour mettre en scène les horreurs coloniales (films algériens, de Chahine). Souvent, dans de nombreux textes dramatiques, nous avons l'impression que s'amorce un dialogue polémique avec des textes européens qui fabriquent une image figée et immuable de l'Arabe, une sorte de réponse à ce regard dévalorisant (cf. *l'Orientalisme* d'Edward Said).

Cette image d'une identité présentée comme figée et fictive, contrastant avec la réalité complexe des sociétés arabes et des relations et des échanges continus entre les cultures, très différentes, vivant des situations tout à fait distinctes, gommant les multiples brassages et les emprunts successifs, travaillant le discours médiatique et littéraire provoque une réaction de la part des auteurs dramatiques arabes qui tentent de démonter les mécanismes de ce discours et d'interroger et de déconstruire les espaces épistémologiques européens, perçus comme trop marqués par une suspecte subjectivité et des orientations idéologiques précises héritées du discours des orientalistes ayant accompagné et légitimé la colonisation.

C'est dans ce sens qu'ont travaillé ou travaillent aujourd'hui des gens comme Edward Said (1935-2003), les Marocains Abed el Jabiri (1935-2010) et Abdellah Laroui (né en 1933), les Algériens Mostefa Lacheraf (1917-2007) et Mohamed Arkoun (1928-2010),

L’Egyptien Mahmoud Amine el Alem (1922-2009) ou le Syrien, Tayeb Tizini (né en 1934) et bien d’autres intellectuels. Ils n’excluent nullement les apports européens, ni le savoir grec, convoquent les savoirs des penseurs de l’âge d’or arabe, proposant une lecture du monde et de l’altérité qui ne serait pas binaire, mais ouverte et nourrie par d’autres savoirs et d’autres traces intellectuelles, ils déconstruisent les discours critiques européens dont ils ne refusent pas l’hospitalité, reprenant l’expérience des philosophes et penseurs arabes de l’âge d’or (10^{ème}-14^{ème} siècle) qui avaient réadapté sans aucun complexe l’héritage intellectuel grec. Ce discours critique est relayé par la production littéraire et artistique. Les auteurs dramatiques arabes qui cherchent à réoccuper une place perdue, à travers une entreprise de « restauration de soi par des moyens inspirés de l’Autre »²⁷², pour reprendre Jacques Berque, n’hésitent pas à plonger dans les origines. C’est du moins ce qui ressort du discours de nombreux personnages de textes dramatiques, égarés, vivant dans un monde qui les étouffe, mais prêts à en découdre. C’est le cas par exemple de Lakhdar dans *le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine ou de personnages de Wannous ou Faraj. Ainsi le personnage est-il marqué par de nombreux éléments appartenant à plusieurs cultures et sous-cultures, engendrant des postures hybrides faites de « négociations » et de réappropriations identitaires, fonctionnant comme un tout sans jamais se départir de sa position oppositionnelle, conflictuelle. Le colonisé est condamné à se battre, en usant des armes de l’Autre, qui le considère comme incapable de parole. Ces auteurs remettent en cause la conception essentialiste de l’identité et de l’altérité. Cette vision est surtout claire chez Kateb Yacine dans ses pièces, *Mohamed prends ta valise* ou *le Roi de l’Ouest* et même *le Bourgeois sans culotte* ou *le spectre du parc Monceau* où il est question d’un dépassement de la situation binaire, Orient-Occident, donnant à voir des personnages assumant et revendiquant un discours internationaliste où la communarde Louise Michel, le Vietnamien Giap et l’Algérien Ben M’hidi se battent pour le même idéal. Ainsi, peut-on parler de processus transculturel, pour reprendre la formule du Cubain Fernando Ortiz, engendrant de constantes transmutations, suscitant un ébranlement des frontières, sans pour autant exclure la dimension conflictuelle. Nous assistons à une reterritorialisation dans un univers marqué

²⁷² Jacques Berque, *Les Arabes d’hier à demain*, Paris, Le Seuil, 1960

par les jeux de solidarité et à des déplacements identitaires engendrés par l'altérité dépassant largement toute relation binaire.

L'Histoire est fortement présente dans les textes. C'est une sorte d'appel à un passé en contrepoint de l'Histoire européenne. Le colonisé, pour reprendre Frantz Fanon²⁷³, plonge dans une sorte de repli identitaire, cherchant à montrer à l'Autre qu'il est tout à fait différent. C'est ce qui fait dire à Kateb qu'il avait écrit en français pour dire aux Français qu'il n'était pas Français. Le colonisé est aussi un acteur, il prend son destin en main. C'est ce que nous retrouvons dans de nombreux textes dramatiques.

L'altérité est, au même titre que le langage, une affaire de rapports de force. Les élites, notamment celles qui allaient s'exercer au métier d'écrivains en langue française, découvraient l'ambiguïté de leur fonction, condamnés à user d'une langue qui ne leur appartenait pas, de surcroît, trop marquée historiquement et socialement et se voyaient prendre une distance avec leur société, au départ peuplée d'une écrasante majorité d'analphabètes. Ainsi, étaient en présence deux formations discursives, deux entités idiomatiques. La langue devait, selon l'écrivain Kateb Yacine, se transformer en « butin de guerre » du moment que l'Algérie était dans « la gueule du loup ». Le choix d'emprunter la langue et la culture de l'Autre était conscient, il pouvait peut-être permettre, à côté d'autres instances, la mise en branle d'un discours de la libération, pour emprunter des mots à Fanon qui insiste sur la plongée dynamique dans les origines qui n'est nullement une quête d'une identité perdue, telle que développée par de nombreux critiques, mais une réponse au déni de culture et de civilisation du colonisateur. C'est le cas dans de nombreuses productions littéraires et artistiques.

La « culture arabe » est, comme toutes les autres cultures, plurielle, marquée par la présence de multiples emprunts, complexe et variée, se nourrissant constamment de l'hospitalité des autres espaces intellectuels et culturels, des différents pans mémoriels et des ruptures historiques, fonctionnant comme une identité-rhizome²⁷⁴ pour reprendre Edouard Glissant dans un monde où les sciences sociales tendent à devenir des

²⁷³ Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961

²⁷⁴ Denis-Constant Martin explique ainsi cette notion de Glissant empruntée à Deleuze et Guattari : « *L'identité-rhizome est la conception de la culture sur laquelle elle s'appuie, réaffirme simplement que les cultures(...) sont ouvertes les unes aux autres et évoluent par le jeu de leurs relations, cependant qu'on ne peut les confondre et qu'elles ne se diluent pas les unes dans les autres* ».

instruments idéologiques aux mains des gouvernements, contribuant à la fabrication des images de l'Autre. Les textes s'inscrivent dans une logique dialogique permanente.

Notre lecture attentive de la production théâtrale nous a aidé à comprendre cette réalité marquée par l'omniprésence de marques intertextuelles, engendrant un dialogue permanent, au-delà des frontières. Tout texte est traversé par les lieux interstitiels de la présence de l'Autre, mettant dans une forme synchrétique deux imaginaires, deux mémoires, une Histoire commune.

L'assimilation du modèle français n'efface pas les lieux culturels populaires qui se manifestent dans les pièces et les romans écrits par les auteurs trop marqués par l'imaginaire collectif et les stigmates de la littérature populaire. Il est vrai que plusieurs formes « traditionnelles » connaissent une disparition certaine, une fois le théâtre et les formes littéraires européennes adoptés par les Algériens, et surtout sous la pression des changements et des événements qui secouaient de fond en comble la société algérienne.

La pièce théâtrale obéit, certes, à la forme européenne d'agencement, mais devient également un lieu qui cristallise, volontairement ou non, les signes latents de la culture populaire. Les pièces de théâtre obéissent fondamentalement, sur le plan de l'agencement, à la structure théâtrale de type européen, mais se caractérisent souvent par un fonctionnement circulaire, lieu du conte populaire, qui mettait également en œuvre le fantastique et le merveilleux. Le discours originel laisse place à une transmutation dramatique et littéraire qui met l'une à côté de l'autre deux conceptions du monde et de l'écriture. Cette transmutation des signes opère un surinvestissement du sens et met en mouvement un geste double, mais paradoxalement concourant à la mise en œuvre d'une unité discursive. Les auteurs-acteurs qui comprenaient/comprennent bien leur public et accordaient/accordent une grande importance à la réception mirent/mettent en scène des personnages tirés des contes populaires et de la littérature orale et écrite. Les thèmes s'inspiraient/s'inspirent souvent du quotidien, des féeries et des contes. *Les Mille et Une Nuits*, les aventures de Djeha et d'autres espaces populaires, constituant parfois des éléments-clés du spectacle.

Aujourd'hui, le théâtre dans les pays arabes est condamné à être à l'écoute de la société et à proposer d'autres manières de mettre en scène les problèmes du quotidien, donnant à

voir des univers dramatiques singuliers et reprenant certains éléments puisés dans la culture populaire.

BIBLIOGRAPHIE

Il n'est pas facile de constituer une bibliographie plus ou moins complète d'autant plus qu'il n'existe pas dans les pays arabes de centres de documentation théâtrale et artistique sérieux. L'absence de ce type de structures pose sérieusement problème.

Le chercheur, l'étudiant ou le simple curieux éprouvent de très grandes difficultés pour glaner ici et là quelques documents intéressants. Généralement, ce sont des particuliers qui détiennent une grande partie de la documentation consacrée à l'art théâtral. La disparition des acteurs et des témoins de l'expérience artistique provoque souvent l'éparpillement de tous les documents dont ils disposaient. Le désintérêt affiché par les pouvoirs publics à la représentation culturelle est inquiétant. Si l'on excepte, peut-être, l'Egypte et la Tunisie, les autres pays arabes connaissent des situations désastreuses. Nos efforts pour sensibiliser certains gouvernements arabes sont restés vains. Le ministère de la culture algérien est aux abonnés absent alors que l'ALECSO (sorte d'UNESCO arabe), tout ce qui est culturel lui est étranger.

Nous tentons dans ce panorama bibliographique de faire une présentation critique de certains ouvrages et études que nous avons consultés dans le cadre de notre ouvrage. Nous avons surtout choisi les travaux considérés comme des repères et des références sérieux. Trois axes fondamentaux articulent notre bibliographie: ouvrages généraux sur la représentation culturelle, textes consacrés au "théâtre arabe" et études effectuées sur des expériences nationales.

La difficulté majeure qui semble caractériser les travaux consacrés au "théâtre arabe", c'est la méconnaissance presque systématique des structures artistiques maghrébines considérées souvent par les chercheurs moyen-orientaux, trop peu informés des réalités nord-africaines, comme des annexes du Machreq alors que les choses fonctionnent autrement. L'absence de contacts entre les deux ensembles provoque de sérieux malentendus et engendrent la

présence de nombreuses erreurs, l'exagération, les généralisations abusives et le manque de rigueur. Les travaux les plus sérieux ont été réalisés par des non arabes.

La lecture de nombreux ouvrages et études consacrés à la représentation théâtrale permet de mettre en évidence les nombreuses failles (manque de rigueur, approximations, manque d'informations) marquant le champ référentiel. C'est pourquoi, d'ailleurs, de nombreux chercheurs et étudiants se découragent vite et arrêtent leurs travaux au milieu du chemin.

I-Ouvrages généraux

-Adonis (Ahmed Said), *Poétique arabe*, Paris, Sindbad, 1985.

-Al Asfahani, *Kitab el Aghani*, 25 volumes, Beyrouth, Dar Sader Publishers, 2004

-Mohamed Aziza, *Image et Islam*, Albin Michel, Paris, Préface de Jean Duvignaud.

-Mohamed Aziza, *Patrimoine culturel et création contemporaine en Afrique et dans le monde arabe*, N.E.A, Dakar, 1977.

-Mohamed Arkoun, *La pensée arabe*, PUF, Paris, Que sais-je?, 1975.

-Ahmed Badawi, *Influences islamiques sur la littérature française*, Studia Islamica, XLV, 1977.

-Ahmed Badawi, *Rifa' Tahtawi*, Le Caire, 1950.

-Mohamed Belhafaoui, *La poésie maghrébine d'expression populaire*, Maspero, 1982.

-Abdelhamid Benachenhou, Rabat, Imprimerie Oumnia, 1960.

-Jacques Berque, *Les arabes d'hier à demain*, Delpire, Paris, 1960.

-Jacques Berque, *Le Maghreb entre deux guerres*, Le Seuil, Paris, 1970.

-Jacques Berque, *Langages arabes au présent*, Gallimard, Paris, 1980.

-A. Boudhiba, *Culture et Société*, publications de l'université de Tunis, 1978.

-Ahmed Boukous, *Langage et culture populaire*, Casablanca, Dar el Kitab, 1977.

- Cheldhod, *Les structures du sacré chez les Arabes*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1964.
- Nacer Chelli, *La parole arabe, une théorie de la relativité des cultures*, Sindbad, Paris, 1980.
- Alain Calmes et Claude Michel Cluny, *Dictionnaire des nouveaux cinémas arabes*, Sindbad, 1978.
- CRESM (centre de recherches et d'études sur les sociétés méditerranéennes), *Culture et société au Maghreb*, CNRS, Paris, 1975.
- J.M.Carré, *Voyageurs et écrivains français en Egypte*, Le Caire, 1932.
- Emile Dermengheim, *Le culte des saints dans l'Islam maghrébin*, Gallimard, Paris, 1954.
- Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française*, Naaman, Canada, 3^{ème} édition, 1980.
- Abdelkader Djeghloul, *Eléments d'Histoire culturelle algérienne*, ENAL, Alger, 1984.
- Europe, *Littérature algérienne*, N° 567-568, Aout 1976.
- Europe, *Littérature marocaine*, N°602-603, Juin-Juillet 1979.
- Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961
- Ibn el Arabi, *El foutouhat el Mekkia(Conquêtes mecquoises)*.
- Ibn Khaldoun, *La Mouqqadima*.
- Ibn Khaldoun, *Le voyage d'Occident et d'Orient*, trad. De Abdesselem Cheddadi, Sindbad, Paris, 1980.
- Abdelkébir Khatibi, *Le roman maghrébin*, Maspero, Paris, 1968.
- Abdelkébir Khatibi(sous la direction), *Du bilinguisme*, Ouvrage collectif, Denoël, Paris, 1985.
- Raif Khouri, *La pensée arabe contemporaine. Impact de la révolution française sur son orientation politique et sociale*, Damas, 1993.
- Abdelfatah Kilito, *Les séances (les maqamate)*. Récits et codes culturels chez Hamadhani et el Hariri, Sindbad, Paris, 1980.
- Mostéfa Lacheraf, *L'Algérie, Nation et Société*, SNED, réédition, Alger, 1978.

- Abdellah Laroui, *L'idéologie arabe contemporaine*, Maspero, Paris, 1967.
- Abdellah Laroui, *La crise des intellectuels arabes*, Maspero, 1974.
- Abdellah Mazouni, *Culture et enseignement en Algérie et au Maghreb*, Maspéro, Paris, 1969.
- Albert Memmi, *Portrait du colonisateur et du colonisé*, Payot, Paris, 1973.
- Scelles-Millie et Khelifa Boukhari, *Les quatrains de Mejdoub le sarcastique*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1966.
- Charles Pellat, *Langue et littérature arabes*, Paris, 1952.
- Edward Said, *L'orientalisme*, Paris, Gallimard, 1978
- Edward Said, *Culture et imperialism*, Paris, Fayard, 2000.
- G.Shayyal, *L'Histoire de la traduction et du mouvement culturel à l'époque de Mohamed Ali*, Le Caire, 1951.
- Jacques Taghir, *Le mouvement de la traduction littéraire en Egypte au dix-neuvième siècle*, Dar el Ma'rifa, Le Caire, 1945.
- Yves Thoraval, *Regards du cinéma égyptien*, L'Harmattan, Paris, 1977.
- Nada Tomiche, *Histoire de la littérature romanesque de l'Egypte moderne*, Préface de Jacques Berque, Maisonneuve et Larose, Paris, 1981.

II- Théâtre arabe

- Leila Nassim Abou Seif, *Néjib er Rihani et l'évolution de la comédie en Egypte*, Dar el Ma'aref, Le Caire, 1972.
- Ahmed Souleymane Al Ahmed, *Etudes sur le théâtre arabe contemporain*, Dar el Ajial, Damas, 1980.
- Jean Aleksan, *La deuxième naissance du théâtre en Syrie(1955-1980)*, Union des Ecrivains Arabes, Damas, 1980.

- Jean Aleksan, *L'incarnation et la scène (Ettachkhis wal minnassa)*, *Etudes sur le théâtre arabe contemporain*, Editions du Ministère de la Culture et de l'Information, Baghdad, 1980.
- Salh Altouma, *Bibliographie de la littérature dramatique arabe*, Baghdad, Ed. El Ani, 1969.
- Al Arabi, *Le théâtre arabe entre le mimétisme et l'authenticité*, Koweït, 1988
- Ali Akla Arsan, *Eddawahir el masrahia inda el arab*, *Les phénomènes théâtraux chez les Arabes*, Entreprise Générale d'Édition et de publicité, Tripoli, 1987.
- Roger Assaf, *Masques d'el madina, akni'at el madina*, Beyrouth, Publications du Triangle, 1984.
- Barakat-Saad, Ahmed, *Le thème du pouvoir dans le théâtre arabe*, Université Lille 3, ANRT, 1994.
- Rachid Bencheneb, *Les 1001 Nuits et le théâtre arabe au XIX^{ème} siècle*, Studia Islamica, XLV, 1977.
- Rachid Bencheneb, *Les dramaturges arabes et le récit-cadre des 1001 Nuits*, Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée, N° 18, 2^{ème} semestre, 1974.
- Adnan Ben Dharyl, *De la poésie dramatique (Fi Ech chi'r el masrahi)*, Damas, 1970.
- Abderrahmane Benzidane, *Problèmes du théâtre arabe*, Voix de Meknès, 1978.
- Abderrahmane Benzidane, *As'ilat al-masrah al-'arabi*, *Questions au théâtre arabe*, Casablanca, Dâr al-thaqâfa, 1987.
- Abdelkrim Berrechid, *Frontières de l'être et du possible dans le théâtre cérémonial (Houdoud el Ka'in wal moumkin fi el masrah el ihtifali)*, Maison de la Culture, Casablanca, 1985.
- Abdelkrim Berrechid, *Le théâtre cérémoniel*, Maison publique d'édition et de diffusion.
- Tamara Alexandrovna Botitcheva, *Les Mille et une années du théâtre arabe*, El Farabi, Beyrouth, 1981.
- Rachid Bouchir, *Influences de Bertolt Brecht sur le Machrek arabe, Ater brecht fi masrah el machrek el arabi*, Thèse de doctorat, , faculté des lettres, Damas, 1983.

- Ferhane Boulboul, *El masrah el arabi al mou'acer, Le théâtre arabe contemporain*, Publications du Ministère de la Culture, Damas, 1984.
- Ferhane Boulboul, *Questions théâtrales, chou'oun wa qadaya mesrahia*, Dubai, Essada, 2012
- Abdelmou'ti Chaarawi, *Al-Masrah al-'arabi al-mu'âsir, Le théâtre arabe contemporain*, Le Caire, 1986.
- A.Dagir, *Dictionnaire des pièces arabes et arabisées, 1848-1975*, Dar el Hourriya, Baghdad.
- Fouad Douwara, *Georges Abiad et le courant sérieux dans le théâtre arabe*, El Arabi, Koweit, N°259, Juin 1982.
- Fouad Douwara, *Le théâtre de Tewfik el Hakim, Les pièces inconnues*, Société égyptienne du livre, Le Caire, 1985.
- Youssef Rachid Haddad, *Art du conteur, art de l'acteur*, Théâtre Louvain, 1982.
- Youssef Idriss, *Vers un théâtre arabe*, Ed. La Nation Arabe, Le Caire, 1974.
- Chakib Khouri, *Le Théâtre arabe de l'absurde*, Paris, A. G. Nizet, 1978.
- Jacob M.Landau, *Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1965.
- Hassan M'niai, *Le problème de l'authenticité dans le théâtre arabe moderne*, Doctorat d'Etat, Paris-Sorbonne, 1980.
- Khaled Mohieddine, *Spécificité du théâtre arabe*, Union des écrivains arabes, Damas, 1986.
- Said Nadji, *L'anxiété du théâtre arabe, qalaq el masrah el arabi*, Fès, Maison post-moderne, 2004
- Mohammed Youssef Najm, *Al-masrahiyya fi'l-adab al-'arabi al-hadith, 1847-1914, Le théâtre dans la littérature arabe contemporaine*, Dar ettalia wa ennachr, Beyrouth, 1956.
- Belgacem Nini, *Patrimoine culturel et tradition théâtrale maghrébine*, Thèse de troisième cycle, ParisIII, 1980.
- Raï, Ali, *Al-Masrah fi al-Watan al-'Arabi, Le théâtre dans le monde arabe*, Koweït, Âlam al-Ma`rifa, 1980.

- Selmane Qattaya, *Le théâtre arabe*, Union des Ecrivains Arabes, Damas, 1972.
- Habib Samrakandi (dir.), *Le théâtre arabe au miroir de lui-même*, n° spécial Horizons Maghrébins, 58, 2008.
- Zaki Touleimat, *L'art de l'acteur arabe*, Le Caire, 1971.
- UNESCO(sous la direction de Nada Tomiche), *Le théâtre arabe*, 1969.
- Saad Allah Wannous, *Manifestes pour un nouveau théâtre arabe*, Dar el Fikr el Jadid, Beyrouth, 1988.

III-Etudes par pays

- Mohamed Abaza, *Evolution du fait théâtral tunisien depuis la création jusqu'à l'institutionnalisation*, Tunis, Sahar, Centre des publications universitaires, 2009.
- Mohamed Abaza, *Evolution du fait théâtral tunisien de la décentralisation à l'expérimentation*, Tunis, Sahar, Centre des publications universitaires, 2009.
- Adel Abou Cheneb, *Abdelwahab Abou Saoud, Vie de l'artiste Abou Saoud*, Ministère de Culture et de l'orientation nationale, Damas, 1963.
- Adel Abou Cheneb, *Abou khalil el Qabbani*, Al Ma'rifa, Damas, 1964.
- Adel Abou Cheneb, *Un théâtre arabe ancien, le karagouz*, Ministère de la Culture et de l'Orientation nationale, Damas.
- El Mahdi Abou Krin, *Histoire du théâtre dans la Jamhuriya (Libye), Tarikh el masrah fi el jamahiriya*, Tripoli, Société générale d'édition et de publicité, 1978.
- Mohamed Zaki al achmaoui, *La construction dramatique dans le théâtre de Tewfik el hakim, el bina ' dramati fi masrah Tewfik el hakim*, Le Caire, Ministère de la Culture, 1988.
- J.Alessandra, *Le théâtre de Kateb Yacine*, Thèse de troisième cycle, thèse de troisième cycle, Université de Nice, 1980.
- Allalou, *L'aurore du théâtre algérien*, cahiers du CDSH, Oran.

- Abul-Naga, Atia, *Les sources françaises du théâtre égyptien*, Alger, SNED, 1972.
- Mahieddine Bachetarzi, *Mémoires*, trois tomes, 1968, 1985, 1987, sned, Alger.
- Roselyne Baffet, *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*, L'Harmattan, 1985.
- Ahmed Bayoud, *Le théâtre algérien (1926-1989), El masrah al jazairi (1926-1989)*, Alger, Ettabyin, 1998.
- Abderrahmane Mostefa et Mansour Benchehida, *Kaki, Le dramaturge de l'essentiel*, Editions Alpha, Alger, 2006
- Berrada, Mohamed, *Le théâtre au Maroc, Tradition, expérimentation et perspectives*, Lille, P.U. du Septentrion, 1998.
- Fatima Dlimi, *La structure du texte et ses fonctions, étude sémiologique de Lagoual de Alloula*, Editions furat, Damas, 2005
- Nourredine Amroune, *Le parcours du théâtre algérien jusqu'à l'année 2000*, Batnit, Biskra, 2006
- Salah Lembarkia, *Le théâtre en Algérie, Les origines, ses promoteurs et ses textes jusqu'en 1972*, Dar el Houda, 2005
- Idris Gargoua, *Le mouvement théâtral à Sidi Bel Abbès*, Librairie Errichad, Sidi Bel Abbès, 2005
- Makhlouf Boukrouh, *La presse et le théâtre*, ENAG, 2002
- Makhlouf Boukrouh, *Le théâtre et le public*, 2002.
- Moncef Charfeddine, *Histoire du théâtre tunisien*, Tunis, à compte d'auteur, 1972.
- Moncef Charfeddine, *Des pionniers du théâtre tunisien et ses grandes figures, Min rouad al masrah attounsi wa alamouhou*, Tunis, 1997.
- Ahmed Cheniki, *Le théâtre en Algérie, Histoire et enjeux*, Edisud, France, 2002
- Ahmed Cheniki, *Algérie, Vérités du théâtre*, Dar el Gharb, 2006
- Ahmed Cheniki, *Théâtres arabes, genèse et emprunts*, Dar el Gharb, Oran, 2006
- Ahmed Cheniki, *Le théâtre en Afrique noire, itinéraires et tendances*, Dar el Gharb, 2006

- Mohamed Kali, *Théâtre algérien, La fin d'un malentendu*, Dar el Gharb, 2005
- Bouziane Benachour, *Le théâtre algérien, une histoire d'étapes*, Dar el Gharb, 2005
- Bouziane Benachour, *Le théâtre en mouvement, octobre 88 à ce jour*, Dar el Gharb, 2002
- Ahmed Mennour, *Le théâtre spectaculaire et de combat en Algérie*, Dar Houma, 2005
- Revue Ettaqafa (Ministère de la culture), Numéro spécial « *Théâtre en Algérie* », Juillet-Aout 2005
- Ubu, Scènes d'Europe, *Spécial Théâtres d'Algérie*, juin 2003, Paris
- Cassandra, Spécial « *Théâtre en Algérie* », 2000
- Mohamed Messaoud Driss, *Etudes en histoire du théâtre tunisien*, Tunis, Sahar, 1993.
- Hafedh Djedidi, *Dramaturgie et mises en spectacle*, Dar el Mizen, 2005.
- Hafedh Djedidi, *Le théâtre tunisien dans tous ses états*, Sousse, 2003.
- Hafedh Djedidi, *Le théâtre tunisien dans tous ses états*, Dar El Mizen, 2003
- Badra B'chir, *Aperçu sur la recherche théâtrale en Tunisie*, Revue tunisienne des sciences sociales, N° 48-49, Tunis, 1977.
- Badra B'chir, *La combinatoire dramatique du théâtre en Tunisie*, N° 44, 1976.
- Badra B'chir, *Eléments du fait théâtral en Tunisie*, Publications de l'Université de Tunis, 1993.
- Ali Ahmed Bakathir, *Conférences sur le théâtre à la lumière de mon expérience*, Ligue des Etats arabes, le Caire, 1958.
- Rachid Bencheneb, *Aspects du théâtre arabe en Algérie*, in L'Islam et l'Occident, Cahiers du Sud, 1947.
- Rachid Bencheneb, *Une adaptation algérienne de l'Avare*, Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée, N° 93-94, 1^{er} semestre 1974.

- Rachid Bencheneb, *Rachid Ksentini(1887-1944), le père du théâtre arabe en Algérie*, Documents Algériens, service d'information du gouverneur général de l'Algérie, série culturelle N° 14, avril 1947.
- Rachid Bencheneb, *Allalou et les origines du théâtre algérien*, Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée, N° 24, 1977.
- Saadedine Bencheneb, *Le théâtre arabe d'Alger*, in Revue africaine, LXXVII, 1935.
- Hamadi Benhalima, *Un demi-siècle de théâtre arabe en Tunisie, 1907-1957*, publications de l'Université de Tunis, 1975.
- Hamadi Benhalima, *Les principaux thèmes du théâtre arabe de Tunisie de 1914 à nos jours*, Université de Tunis, 1969.
- Omar Bensalem, *La documentation théâtrale au ministère de la culture*, Centre d'études et de recherches économiques et sociales, Tunis, 1993.
- Makhlouf Boukrouh, *"Le sociologique": la production du Théâtre National Algérien*, Mémoire de Magister, Université d'Alger, 1989. -Habib Bourguiba, *Pour sortir le théâtre de l'ornière*, publication du MEA, 10, Tunis, 1964.
- Nadjia Bouzar-Kasbadji, *L'émergence artistique algérienne au XXème siècle*, Office des Publications Universitaires , Alger, 1990.
- Moncef Charfeddine, *Histoire du théâtre tunisien*, trois volumes, Tunis, 1992.
- M'hamed Djellid, *Essai de sociologie sur l'activité théâtrale en Algérie*, Mémoire de D.E.A, deux tomes, Université d'Oran, 1982.
- Ismail Edhan et Najib Ibrahim, *Tewfik el Hakim*, Le Caire, 1945.
- Marie Elias, *Le théâtre de Kateb Yacine*, Troisième cycle, Université de Paris 3, 1978.
- Omar Farroukh, *Un mot sur Ahmed Chawki*, Beyrouth, 1950.
- Alfred Faraj, *guide du spectateur intelligent au théâtre*, Dar el Hillal, 1966.

- Faik Mustapha Ahmed, *Influences du patrimoine populaire sur la littérature théâtrale(en prose) en Egypte*, publications du Ministère de l'Information, Er Rachid Editions, Baghdad, 1980.
- Jean Fontaine, *Le nouveau Théâtre de Tunis(1976-1982)*, IBLA N° 151, 1983.
- Tewfik el Hakim, *Notre moule dramatique (Qalibouna el masrahi)*, Ed. El adab, le Caire, 1967.
- Chebli Haqqi, *le théâtre en Irak*, Beyrouth, 1961.
- Majid el Houssi, *Pour une histoire du théâtre tunisien*, francisci Editions, Italie,1982.
- Taha Hussein, *Hafiz et Chawki*, Al l'timad Editions, Le Caire, 1933.
- Lassaad Jamoussi, *Vingt ans de théâtre scolaire en Tunisie*, troisième cycle, Université Sorbonne nouvelle, Paris, 1984.
- Hédi Jellab, *La collecte des données statistiques sur le théâtre(en Tunisie)*, Etudes culturelles, Tunis, 1985.
- Mohamed Al Kaghghat, *Structure de l'écriture théâtrale au Maroc des origines aux années 1980*, Casablanca, Al-Thakâfa, 1986
- Joelle Lefebvre, *Contribution à l'étude du théâtre arabe contemporain, avec la pièce Saadallah Wannous, Soirée de gala pour le 5 juin*, Maitrise, 1976.
- Denise Louanchi, *Un essai de théâtre populaire, L'homme aux sandales de caoutchouc*, troisième cycle, Aix en Provence, 1977.
- Mohamed Mandhour, *Le théâtre d'El Hakim*, Institut d'études arabes, Le Caire, 1960.
- Mohamed Mandhour, *Du théâtre égyptien contemporain*, Imprimerie Nahdha, Le Caire, 1971
- Wasfi el Maleh, *Histoire du théâtre syrien*.
- Abdelhamid Sadek el Medjrab, *Le théâtre libyen au milieu du siècle, el masrah ellibi fi nasf el qarn*, Tripoli, Société générale d'édition, de diffusion et de publicité, 1986.
- Mahmoud Mejri, *La nouvelle thématique du théâtre tunisien contemporain, mutations socio-culturelles et activité théâtrale*, troisième cycle, Paris,1985.

- Mahmoud Mejri, *Le théâtre de Marionnettes en Tunisie*, Sahar, 2008.
- Jean Louis Maume, *Situation du théâtre tunisien, Evolution et tendances actuelles du théâtre arabe en Tunisie*, troisième cycle.
- Hassan Mniai, *Recherches sur le théâtre marocain*, Imprimerie Meknès.
- Hassan Mniai, *Le Théâtre marocain, de sa création à la mise en pratique de la Représentation*, Rabat, Dâr al-Aman, 2002.
- Hassan Mniai, *Lecture des parcours du théâtre marocain*, Meknès, 2003.
- Najib Rihani, *Mémoires(Moudakirat)*, Le Caire, Dar el Hillal, 1959.
- Mohammed Youssef Najm, *Le théâtre arabe, études et textes.Maroun an Naqqash*.
- Mohammed Youssef Najm, *Le Cheikh Abou Khalil el Qabbani, Choix de textes et présentation*, Dar ettaqafa, Beyrouth.
- Abdelwahed Ouzri, *Le théâtre au Maroc, Structures et tendances*, Casablanca, Toukbal, 1997.
- Ali Rai, *Les arts de la comédie de Khayal eddhal à Najib Rihani*, Le Caire, 1971.
- Ali Rai, *La comédie improvisée dans le théâtre égyptien*, Dar el hillal, Le Caire.
- Ali Rai, *Tewfik al Hakim, L'artiste du spectacle et l'artiste de la pensée*, Dar el hillal, Le Caire, Novembre 1969.
- Mouna Salah, *Principales tendances de la mise en scène égyptienne des années 60*, ahem itijahat el ikhraj el masrahi fi satinet, Le Caire, Académie des arts, 2005.
- Ghassan Salame, *Le théâtre politique au Liban (1968-1973)*, Beyrouth, Dâr al-Mashreq, 1974.
- Abderrahmane Benzidane, *Changement et mimétisme dans le théâtre marocain*, Afrique-Orient, Meknès, 1985.

GLOSSAIRE

A'baya : vêtement ample pour femmes dans les sociétés arabes.

Aissaoua : confrérie religieuse du Maghreb, dont les adeptes s'appellent khouans, frères qui s'exhibent en dansant et en entreprenant de singulières acrobaties avec sabres et feux ardents tout en invoquant Dieu.

Akhnatoune ou Akhenaton (-1355-1337 av-J.C) : dixième pharaon de l'Égypte ancienne, considéré à la fois comme un grand réformateur et un destructeur par les historiens.

Amazigh (pl. Imazighen): homme libre ou « berbère ». Pour Ibn Khaldoun, Amazigh serait le patriarche d'ethnies d'Afrique du Nord.

Arreddad : compagnon du conteur-musicien dans les pays du Maghreb qui répète et amplifie les paroles du conteur, en usant parfois du chant.

Babate : Ce sont de petites scènes jouées par des acteurs qui se servent d'images reproduites sur une toile blanche, racontant des histoires souvent puisées dans le quotidien et dans l'univers religieux. Son auteur le plus reconnu s'appelle Muhammad Ibn Duniyal al Mawsil (1248-1311), qui nous laissa trois « pièces » (ou *babate*) connues : *Tayf el khayal* (*L'esprit de l'ombre*), *Ajib wa gharib* (*L'étrange prédicateur*) et *El mouttayyam* (*L'amoureux*).

Bendir : instrument à percussion utilisé dans les pays du Maghreb. Une peau est tendue autour d'un morceau de bois ayant une forme cylindrique.

Boughanim (« homme au roseau ») : flûtiste et chef de cérémonies, dans la Vallée de l'Atlas.

Bsat : spectacle consistant en une série de scènes comiques interprétées par des acteurs dont l'objectif est didactique.

Burnous : grand habit de laine avec une capuche porté au Maghreb.

Cadi : juge musulman ayant des fonctions administratives, judiciaires et religieuses. C'est une sorte d'arbitre appelé à régler les conflits.

Djinn : diable.

Eddahiriata : représentations. Mise en scène de situations sociales et de thèmes puisés dans la culture de l'ordinaire.

Fasl el moudhik : acte ou pièce comique. Les comédiens ont un seul objectif : faire rire. Elle ressemble à la sotie.

Forja : manifestation spectaculaire et festive

Gandoura : habit ample, traditionnel, porté au Maghreb par les hommes.

Garagouz: terme d'origine turque (kara guz) signifiant « œil noir ». Spectacle de marionnettes ou figurines qu'on faisait bouger et parler. Le Garagouz aurait fait son apparition au temps de Arroudj et Kheireddine Barberousse. Sa verve satirique était redoutable. Son interdiction par les autorités coloniales en 1843 montre à quel point ce théâtre d'ombres était « subversif. Dans une des pièces représentées à Alger, on y voit Garagouz rouant de coups des personnages portant l'uniforme militaire français. Le garagouz se caractérise par une extraordinaire singularité. Des figurines affublées d'habits grotesques incarnaient des personnages que l'on agitait et remuait. Les voleurs, le marchand... sont des personnages qui peuplent la représentation.

Gouwal : conteur ou diseur officiant sur les places et dans les marchés maghrébins.

Hadith : communication orale et paroles attribuées au prophète de l'islam, Mohamed. Il y aurait de faux hadiths et d'autres qui dépasseraient les 100000 qui seraient authentiques.

Hakawati : du verbe haki qui veut dire narrer. C'est un conteur au Machrek qui raconte des fables, des légendes et des histoires tirées des 1001 nuits. Aujourd'hui, les hakawatis qui vivent souvent de leur art se produisent dans les cafés. Usant de mouvements et de gestes amples, il raconte une série d'histoires en châssées.

Halqa: c'est un spectacle : un public groupé en cercle autour d'un conteur qui raconte une histoire en utilisant des objets lui permettant de configurer l'espace. Le lieu le plus connu où se déroule encore ce type de jeux est jama' lefna à Marrakech (Maroc).

Indiazen : poètes et musiciens accompagnant le boughanim.

Isis et Osiris : de la rencontre entre le dieu-terre, Geb, et de la déesse-ciel, Nout, naquirent les deux dieux égyptiens Isis et Osiris, qui devinrent époux. Jaloux d'Osiris, son frère Seth l'assassina et découpa son corps en quatorze morceaux. Mais Isis alla

chercher, avec l'aide des oiseaux et des poissons, ce corps qu'elle réussit à reconstituer, à l'exception du phallus, mangé par un crocodile, qu'Isis refera en bois.

Kalam melhoun : poésie chantée. C'est souvent un poème épique chanté ou une ode amoureuse rimée, obéissant à un rythme particulier. Le philosophe Abou Hamed el Ghazali (1058-1111) décrit ainsi le malhoun : « *ces chants de chameliers ne sont rien d'autre que des poèmes pourvus de sons agréables, aswat tayeba et de mélodies mesurées, alhan mawzouna. En effet, cette poésie populaire qu'est le malhoun est aussi un art musical, plus précisément un tarab, cette émotion musicale qui aboutit à l'extase.* »

Khayal eddal : théâtre d'ombres. On rattache souvent le « théâtre d'ombres » à des origines chinoises. Fonctionnant au départ comme une forme religieuse, elle va progressivement se transformer en une structure spectaculaire, notamment dans les pays arabes qui l'empruntèrent à la Perse et à la Turquie. On dit que Saladin appréciait énormément ce type de spectacle. Joué par des comédiens qui reproduisent des images sur une toile blanche, le khayal eddal va, par la suite, être représenté par des acteurs, notamment après le XI^{ème} siècle.

Khédive : seigneur ou vice-roi. Ce titre héréditaire est accordé pour la première fois en 1867 par le gouvernement ottoman au pacha d'Égypte.

Khouan : membres de la confrérie religieuse Aissaoua.

Kish kish bey : personnage comique incarné par le comédien Nadjib er Rihani. Sa fonction est tout simplement de faire rire. On retrouve ce type de personnages chez d'autres auteurs.

Kotéba (terme signifiant grand escargot) : il sert à désigner une représentation dramatique traditionnelle bambara, au cours de laquelle les comédiens, danseurs et musiciens évoluent devant un public qui les entoure selon une structure circulaire ou en spirale. Le *kotéba* est présent dans certains pays d'Afrique occidentale, comme le Niger, le Sénégal et le Mali. Il est joué en langues africaines, après les récoltes. Les villageois se retrouvent dès la tombée de la nuit pour organiser des manifestations festives où s'entremêlent danse, musique et dialogues. Aujourd'hui, le kotéba emprunte certains éléments au théâtre.

Manamate : séance. Courts récits marqués par la présence du fantastique et du merveilleux.

Maqama : séance. Forme proche de la nouvelle et du récit est un genre littéraire développé au X^{ème} siècle, constitué de récits courts entrecoupés de poésie. Ses représentants les plus connus sont al Hamadhani (968-1008) et al Hariri (1054-1122). Ces

réécrits décrivent de manière extraordinaire la vie quotidienne du monde urbain et rural de la période médiévale arabe.

Maronites (du moine Saint-Maron) : ils constituent la majorité chrétienne au Liban et en Syrie, ils appartiennent à l'Eglise catholique orientale dont le chef a le titre de Patriarche depuis l'an 700. Existe depuis le cinquième siècle.

Meddah : conteur ou diseur de louanges. À la fois comédien, musicien et poète, il est souvent accompagné par un flûtiste traditionnel et un percussionniste joueur de bendir.

Medersa : école coranique ou à dominante religieuse existant dans les pays du Maghreb depuis le VIIème siècle.

Medh : louange, éloge, dithyrambe. C'était un genre artistique connu dans tous les pays arabes. Le meddah ou conteur narre souvent des histoires et des légendes en relation avec la tradition musulmane.

Mouqallid : imitateur (conteur).

Mourchid : guide spirituel et religieux très respecté dans certains pays musulmans.

Nahda : « Renaissance » au XIX^e siècle au Machrek qui est en fin de compte qu'une entreprise d'« occidentalisation » de l'Egypte et du Machrek dont les dirigeants étaient fascinés par le mode de vie européen, après la conquête de Napoléon (1798-1801).

Néfertiti : épouse d'Akhenaton. Femme d'une grande beauté, elle exerçait une certaine influence politique et religieuse à l'époque. Elle aurait participé, avec son mari Akhenaton, à la fondation du culte d'Aton.

Nokta : anecdote ou blague dans les pays d'Afrique du Nord et du Machrek. Souvent, la nokta a une connotation politique. Lors des événements dans certains pays arabes, les manifestants ont énormément utilisé ces noktas pour tourner en ridicule les gouvernants et rire à leurs dépens. C'est un moyen de désacraliser les puissants.

Okad : l'un des plus grands centres commerciaux d'Arabie durant l'époque préislamique, surtout connu comme un lieu où s'organisaient des compétitions poétiques devant un jury constitué de dignitaires.

Ouchen : tatoueur ou conteur qui raconte des histoires tirées de la vie du village tout en tatouant ses clients.

Ouléma : du singulier alem, savant musulman, un théologien. Les ouléma ont donc une fonction religieuse et intellectuelle.

Qassas : conteur qui raconte des histoires en relation avec la tradition coranique et la conduite du prophète et de ses compagnons. .

R'bab : instrument à une, deux ou trois cordes frottées.

Rawi : un conteur du Machrek qui raconte des histoires épiques et tragiques, souvent en arabe littéraire. A l'origine, c'était un conteur qui transmettait les hadiths du prophète.

T'bal : timbales, instrument à percussion, taillé dans un tronc d'arbre, enveloppé d'une peau de bœuf, utilisé dans les pays du Maghreb et en Afrique subsaharienne, essentiellement dans la musique populaire. Au début, c'était un instrument qui était employé à des fins de commandement.

Ta'zié : terme signifiant « lamentations », et désignant un genre tragique, qui apparut après la mort du petit-fils du prophète Mohamed, Hussein, massacré avec toute sa famille et ses partisans par l'armée du calife Yazid, fils de Mou'awiya, l'adversaire d'Ali Ibn Abi Taleb, quatrième calife de l'islam.

Tachkhissiya : pièce avec personnages. C'est tout simplement un mot désignant une pièce de théâtre.

Talghoundja : sorte de jeux pris en charge par des « comédiens » accompagnés par une musique traditionnelle (notamment des instruments à percussion). Ce genre qui se pratique en Algérie mêle musique, chants et danses.

Tamtilya (de mattala, représenter) : pièce de théâtre.

Zaouia : pièce où se trouve inhumé un saint soufi et structure pédagogique et religieuse. C'est aussi une structure et un édifice religieux ayant ses adeptes.

ENCADRES

1-VERSIFICATION ARABE : Comme dans la métrique grecque et latine, il y a une alternance entre les syllabes longues et les syllabes brèves que consolide une rime à la fin du vers. Le système métrique arabe correspond à un nombre limité de mètres (16 modèles) . Le vers qui est constitué de 12 pieds est divisé en deux hémistiches séparés par un espace uniforme. On considère souvent que le système métrique arabe a été mis en forme par le grammairien Khalil (mort entre 776 et 792) consacrant des règles et des pratiques anciennes.

2-EXTRAIT DU DISCOURS DU PRESIDENT TUNISIEN HABIB BOURGUIBA CONSACRE AU THEATRE (Le 7 novembre 1962) :

J'ai aimé le théâtre depuis ma prime jeunesse. J'y allais d'abord par curiosité. J'en ai, ensuite, mesuré tout l'intérêt, en voyant les pays évolués, lui consacrer des sommes et des efforts considérables pour en faire l'expression d'une civilisation. C'est que le théâtre est d'abord une école : école du peuple. On n'y cherche pas comme au café-concert à se divertir à bon compte. On se rend au théâtre pour admirer une pièce, fut-elle connue par cœur, pour observer le jeu de tel acteur dans sa manière de créer un rôle déjà tenu par des prédécesseurs prestigieux. L'art dramatique atteint ainsi un tel degré de perfection et de raffinement qu'il devient le symbole d'une civilisation et d'une culture à la fois...).

3-UNE ADAPTATION DE MOLIERE : Une lecture rapide d'une adaptation de *L'Avare* de Molière par l'auteur algérien Mahieddine Bachetarzi.

Bachetarzi a modifié la structure du texte de Molière, d'abord en réduisant le nombre des actes (de cinq à trois), ensuite en supprimant des scènes, en ajoutant d'autres et en empruntant la forme du conte et de la farce traditionnelle. C'est un récit fermé qui se conclut par un dénouement heureux et qui transforme radicalement le discours de Molière. La fin rétablit la stabilité et l'équilibre initial et donne à H'sayen (l'homologue d'Harpagon) un autre statut. Cette évolution est tellement rapide qu'elle est invraisemblable.

Dans *L'Avare* de Molière, les choses se passent autrement. Harpagon ne change pas, il est toujours prisonnier de ses vices et de ses tares. Cléante et Valère réussissent à

déjouer les plans de Harpagon et à épouser les femmes de leur choix. Leur quête n'a abouti que parce qu'ils possédaient un moyen de chantage : la cassette. Les deux fins (celles de Bachetarzi et de Molière) sont différentes (voir tableau) :

Dernières répliques de la pièce de Bachetarzi	Dernières répliques de la pièce de Molière
<p><u>Acte 3, Scène 6 (dernière scène)</u></p> <p>Bouguelmouna : <i>Eh entêté, je leur avais bien dit que je réussirai à marier ton fils avec ton argent.</i></p> <p>H'sayen : <i>Marier mon fils Madjid, ma fille suivra dans quelque temps. Et si Dieu le veut, ils ne connaîtront que des jours de fête ! Je demande à Dieu de me pardonner et je le remercie pour sa générosité ; je ferai la charité et je contenterai les pauvres.</i></p>	<p><u>Acte 5, Scène 6 (dernière scène)</u></p> <p><i>Harpagon</i> : Il faut me donner conseil, que je vois ma cassette.</p> <p><i>Cléante</i> : Vous la verrez saine et entière.</p> <p><i>Harpagon</i> : Je n'ai point d'argent à donner en mariage à mes enfants.</p> <p><i>Anselme</i> : Hé bien ! J'en ai pour eux, que cela ne vous inquiète pas.</p> <p><i>Harpagon</i> : Vous obligerez-vous à faire les frais de ces deux mariages ?</p> <p><i>Anselme</i> : Oui, je m'y oblige, êtes-vous satisfait ?</p> <p><i>Harpagon</i> : Oui, pourvu que pour les noces, vous me fassiez faire un habit. (...)</p> <p><i>Harpagon</i> : Vous paierez donc le commissaire ?</p> <p><i>Anselme</i> : Soit. Allons vite faire part de notre joie à votre mère.</p> <p><i>Harpagon</i> : Et moi, voir ma chère cassette.</p>

Les deux premières scènes de *l'Avare* de Molière sont supprimées. Les deux scènes (1et 2) mettant en situation Elise et Valère (Sc.1) et Cléante-Elise (Sc.2) ne pouvaient être

utilisées dans le contexte algérien de l'époque. Une jeune fille n'avait aucune possibilité dans la société algérienne de s'exprimer librement d'amour. Il n'était pas évident à l'époque pour une fille de décider de son avenir. Le terme « amour » était banni de son vocabulaire. Bachetarzi s'était interdit de s'aventurer à reproduire les deux premières scènes du texte de Molière contenant des positions et des tirades qui pouvaient heurter les sentiments des algériens et provoquer des réactions inattendues.