



HAL
open science

Le Théâtre arabe à l'épreuve de l'altérité

Omar Fertat

► **To cite this version:**

Omar Fertat. Le Théâtre arabe à l'épreuve de l'altérité. Sciences de l'Homme et Société. Université de Lorraine, 2025. <tel-05035887>

HAL Id: tel-05035887

<https://hal.science/tel-05035887v1>

Submitted on 16 Apr 2025

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.



Copyright - All rights reserved

Université de Lorraine

Le Théâtre arabe à l'épreuve de l'altérité

Document de synthèse présenté par Omar FERTAT

Pour obtenir l'Habilitation à Diriger des Recherches

15^e section

Soutenue le 1 avril 2025

Composition du jury

MOUNIRA CHATTI : Professeure à l'Université Paris 8 Vincennes

LAURENCE DENOZ : Professeure à l'Université de Lorraine

PIERRE KATUSZEWSKI : Professeur à l'Université Bordeaux Montaigne

ABDELHAI SADIQ : Professeur à l'Université Caddi Ayyad

MONICA RUOCCO : Professeure à l'Université de Naples-L'Orientale

ELISABETH VAUTHIER : Professeure à l'Université Jean Moulin, Lyon 3

Remerciement

Je remercie en premier lieu les membres du jury qui ont accepté de lire et discuter mon travail : Mme Mounira Chatti, M. Pierre Katuszewski, M. Abdelhai Sadiq, Mme Monica Ruocco et Mme Élisabeth Vauthier

Je tiens à exprimer ma plus profonde gratitude à ma garante, la Professeure Laurence Denooz, dont les conseils, le soutien et la confiance m'ont été précieux.

Je remercie chaleureusement Mme Martine Job pour son accompagnement constant depuis vingt-cinq ans.

Je souhaite également adresser un merci tout particulier à mon père dont le soutien inébranlable m'a accompagné à chaque étape de mon parcours scientifique.

Je ne saurais également oublier ma famille, qui m'a apporté son amour et son soutien indéfectible. Leur présence et leur patience m'ont permis de traverser cette aventure avec sérénité.

Enfin, je remercie tout particulièrement ma femme, Alexandra, dont la compréhension et le soutien au quotidien ont été d'une aide précieuse.

Système de translittération de l'arabe

Nous avons adopté, lorsque nous transcrivons pour notre compte, le système de translittération emprunté à la Revue d'Études arabes *Arabica*

Consonnes		ع	ع
'	أ	غ	ġ
b	ب	ف	f
t	ت	ق	q
ṭ	ث	ك	k
ğ	ج	ل	l
ḥ	ح	م	m
ḫ	خ	ن	n
d	د	ه	h
ḍ	ذ	و	w
w	ر	ي	y
z	ز	Voyelles longues	
s	س	آ	ā
š	ش	ي	ī
ṣ	ص	و	ū
ḍ	ض		
ṭ	ط		
ẓ	ظ		

- Concernant les noms propres ou les titres des ouvrages ou des pièces de théâtre dont la graphie a déjà été reproduite dans d'autres traductions, nous les avons laissés tels qu'ils ont été écrits.
- Nous avons gardé la graphie latine de certains noms qui a été adoptée par les auteurs eux-mêmes. (Saddiki par exemple)
- L'article « al- » reste « al- » même devant une « lettre solaire »
- Pour les mots en arabe marocain, nous avons transcrit le son de la voyelle « e » de ناعس / nā'es (il dort ou il est en train de dormir) propre à l'arabe maghrébin, par « e ».
- Pour les mots en arabe marocain, nous avons transcrit le son « G » de Grand en français en g. Exemple : il est assis / huwa gāles.

Sommaire

REMERCIEMENT	2
SOMMAIRE	4
INTRODUCTION	6
CHAPITRE I : LE THEATRE MAROCAIN A L'EPREUVE DU TEXTE ETRANGER : TRADUCTION ADAPTATION, NOUVELLES DRAMATURGIES	17
I. CHOIX DU SUJET ET CONSTITUTION DU CORPUS.....	18
II. LA TRADUCTION ET L'ADAPTATION THEATRALES DANS LE MONDE ARABE	20
1. <i>Les premiers contacts des Arabes avec le théâtre</i>	21
2. <i>La naissance du théâtre arabe sous le signe de l'adaptation</i>	23
3. <i>L'évolution de la pratique de l'adaptation et de la traduction vers un genre littéraire</i>	26
III. L'EMERGENCE DE LA TRADUCTION ET L'ADAPTATION THEATRALES AU MAROC (1920 A 1950)	29
1. <i>Les premiers contacts des Marocains avec le théâtre</i>	29
2. <i>La traduction et l'adaptation : première école d'apprentissage (1920 à 1950)</i>	31
3. <i>Les premières adaptations modernes</i>	34
a. L'expérience de la première troupe professionnelle marocaine sous la direction d'André Voisin.....	34
IV. LA CONSECRATION DE L'ADAPTATION THEATRALE AU MAROC (1950-1990)	37
1. <i>Ahmed Tayeb al Alj (1928-2012)</i>	37
2. <i>Tayeb Saddiki (1939-2016)</i>	38
V. L'ADAPTATION THEATRALE DANS LE THEATRE AMATEUR (1970-1980).....	41
1. <i>Mohamed Kaouti et la pratique de la transplantation</i>	43
VI. LA NOUVELLE DRAMATURGIE : UNE NOUVELLE MANIERE DE S'APPROPRIER LE TEXTE ETRANGER (1990-2020)	46
1. <i>Abdelmajid Elhaouasse : Pour une esthétique de l'hybridation</i>	49
2. <i>Asmaa Hourri : le corps au service de la réécriture scénique</i>	54
VII. LES ADAPTATIONS DES ŒUVRES DE MOLIERE DANS LE THEATRE ARABE ET MAGHREBIN	59
CHAPITRE II : LES SCENES THEATRALES ARABES CONTEMPORAINES : L'EXEMPLE DU MAROC	63
I. LA FEMINISATION DE LA SCENE THEATRALE MAROCAINE.....	66
1- <i>Esquisse d'une histoire oubliée</i>	71
2. <i>La génération ISADAC</i>	78
3. <i>Les auterices dramatiques marocaines</i>	80
II. TRANSDISCIPLINARITE ET HYBRIDITE ARTISTIQUES	87
1. <i>La danse</i>	88
2. <i>La musique</i>	89
3. <i>Les nouveaux langages numériques</i>	91
4. <i>Le multilinguisme</i>	93
a. La dāriġa (l'arabe maghrébin)	93
b. La langue amazighe	98
c. Le français et l'espagnol	100
III. THEATRE MAGHREBIN ET ARABE	103
1. <i>Qu'est-ce que le théâtre maghrébin ?</i>	103
2. <i>La mise en scène contemporaine dans le théâtre arabe</i>	105
IV. DE LA TRADUCTION ET DE L'ADAPTATION A L'ALTERITE DANS LES ARTS DU SPECTACLE DANS LE MONDE ARABE	109
1. <i>La question de l'altérité dans la culture arabo-musulmane</i>	109
2. <i>De l'altérité à l'hybridation artistique dans l'œuvre de Tayeb Saddiki</i>	111
CHAPITRE III : LES ARTS DU SPECTACLE ET LA DIASPORA ARABE EN OCCIDENT	117
I. LES ARTS PERFORMATIFS ET LA DIASPORA ARABE EN EUROPE.....	118

II. ÉTAT DE LA RECHERCHE.....	119
III. DIASPORA ARABE EN EUROPE	122
IV. « LE THEATRE IMMIGRE » EN FRANCE	124
1. <i>Les années 1980 : l'émergence d'une « scène beure »</i>	133
V. LA DANSE HIP-HOP ET LA DANSE CONTEMPORAINE	138
1. <i>La danse hip-hop (France)</i>	138
2. <i>La scène hip-hop à l'épreuve de l'hybridation artistique et culturelle : l'exemple de Farid Berki</i>	142
3. <i>La danse contemporaine (France-Belgique-Pays Bas)</i>	146
IV. LE STAND-UP ET LE ONE MAN SHOW OU LA NOUVELLE COMEDIE URBAINE	151
1. <i>Des artistes 2.0</i>	154
V. LE NOUVEAU THEATRE DIASPORIQUE OU POSTMIGRANT ARABE.....	156
1. <i>En Allemagne</i>	156
2. <i>En France</i>	159
3. <i>Un théâtre soutenu par l'union européenne</i>	163
CONCLUSION.....	166
I. FORMATION EN ARTS ARABES.....	166
II. L'INTRODUCTION DE LA RECHERCHE-CREATION DANS LES ETUDES UNIVERSITAIRES ARABES	169
III. ARTS ET DIASPORA ARABE EN EUROPE ET DANS LE MONDE	172
IV. L'ALTERITE DANS LE MONDE ARABO-MUSULMAN	173
V. LE THEATRE MAROCAIN A L'EPREUVE DU FEMININ	173
BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE	175
OUVRAGES, MEMOIRES DE RECHERCHE ET ARTICLES EN FRANÇAIS ET EN ANGLAIS	175
<i>Ouvrages :</i>	175
<i>Articles :</i>	177
<i>Thèses :</i>	180
<i>Revue :</i>	181
OUVRAGES ET ARTICLES EN ARABE	182
<i>Ouvrages :</i>	182
<i>Articles :</i>	185

INTRODUCTION

Je suis né et j'ai grandi au Maroc, *al-Mağrib al-aqṣā* (pays de l'extrême Occident), pour reprendre une expression chère aux historiens arabes du Moyen Âge. Un pays amazigho-arabo-musulman se situant aux portes de l'Europe. Un pays qui a vu défiler sur ses terres plusieurs conquérants : Phéniciens, Romains, Vandales, Byzantins, Arabes, Français, Espagnols, Portugais et Anglais, dont chacun a marqué son histoire, contribuant ainsi à façonner son identité culturelle. Parmi les traces les plus visibles du passage de ces différentes civilisations : le multilinguisme. Encore aujourd'hui, plusieurs langues cohabitent dans l'espace géographique marocain, si bien qu'en tant que Marocain, j'ai tout naturellement grandi dans un environnement multilingue. La *dāriġa* ou l'arabe maghrébin est ma langue maternelle pratiquée au quotidien, langue de l'oralité et de la culture populaire ; l'arabe classique, littéraire ou *fushā*, est la langue que j'ai apprise à l'école, dès ma première année de primaire, celle dans laquelle j'ai écrit mes premiers mots et qui est devenue l'une de mes langues principales d'écriture, même si je ne la parlais pas au quotidien ; le français est la deuxième langue que j'ai apprise à l'école et elle deviendra aussi, un an plus tard que l'arabe littéraire, l'une de mes principales langues d'écriture puis d'expression orale. C'est grâce à mon père, enseignant de français au lycée, amoureux du cinéma et militant associatif, que j'ai eu accès à la culture française ; sa présence se matérialisait par les chansons de Brel, d'Aznavour et de Barbara, par les émissions en français qu'il regardait à la télé ou écoutait à la radio, par les films en français qu'on allait voir au cinéma, par les pièces de théâtre des troupes françaises auxquelles on assistait à l'Institut français et par les livres qui trônaient dans la bibliothèque familiale. La lecture fait partie des passions que mon père m'a transmises. Pour l'imiter, du haut de mes cinq ans, je tenais moi aussi, tous les matins, à prendre mon petit-déjeuner en feuilletant ma bande dessinée préférée. Ce n'est pas pour autant que j'évoluais dans un environnement culturel exclusivement francophone, car la culture marocaine était très présente chez moi. Mon père fait partie de cette génération ayant eu la chance de vivre l'effervescence culturelle qu'a connue le Maroc pendant les années 1960 et dont le rêve était de construire une société démocratique où la culture et les arts locaux occuperaient une place centrale. Certains qualifient cette génération de jeunes intellectuels très politisés et militants de « génération Souffles » en faisant allusion à la fameuse revue dont les initiateurs, avec à leur tête Abdellatif Laâbi, avaient l'ambition de renouveler le champ littéraire et artistique

marocain en valorisant la création locale, qu'elle soit savante ou populaire, et les multiples possibilités qu'elle peut offrir. Ce fut aussi la génération de Nās al-Ġīwān (Nass al Ghiwan), ce groupe qui révolutionna la chanson maghrébine. Enfant, je baignais musicalement dans cette culture populaire, que ce soit en écoutant les chansons de Nās al-Ġīwān et autres groupes de même nature comme Ġīl Ġilāla ou al-Mšāheb ou encore les chants plus populaires de la 'Ayta (Aïta)¹. Quant à la culture arabophone, je maintenais avec elle un lien privilégié grâce à la lecture puisque j'étais un lecteur assidu des bandes dessinées, manga, comics, etc., en langue arabe. Ce lien a été renforcé grâce à mon addiction aux dessins animés doublés en arabe classique qui étaient diffusés quotidiennement sur les chaînes télévisuelles marocaines. La dernière langue de mon enfance est l'espagnol. Ayant grandi à Tétouan, ville andalouse qui a été colonisée par l'Espagne, je l'ai apprise spontanément, sans programme d'enseignement, juste en regardant les dessins animés diffusés sur les chaînes espagnoles qu'on captait gratuitement grâce à notre proximité avec l'enclave espagnole de Ceuta, et grâce également à mes camarades de classe dont beaucoup, issus de familles andalouses, parlaient couramment la langue de Cervantès.

Au lycée, j'ai choisi l'option « préformation anglais » qui me destinait à poursuivre des études supérieures en langue et littérature anglaises. Mais, après l'obtention du Baccalauréat, j'ai voulu poursuivre des études supérieures en littérature française, francophones et comparées. Deux rencontres ont joué un rôle crucial dans cette prise de décision. La première a été une rencontre humaine avec le professeur de français que j'ai eu pendant les deux dernières années du lycée ; il nous a, à mes camarades de classe et moi, tellement fait aimer sa matière que nous avons été onze élèves sur vingt-quatre à nous réorienter pour étudier la langue et la littérature françaises. La deuxième a été une rencontre littéraire avec Émile Zola : la lecture de *La Terre* a été pour moi une révélation, un coup de foudre pour la littérature et particulièrement la littérature française. Peut-être aussi l'environnement familial m'a-t-il inconsciemment influencé dans mon choix. Je me suis donc inscrit au Département de littérature française, francophone et comparée et j'ai obtenu ma maîtrise en 1996.

Compte tenu du programme très chargé que j'avais pendant les quatre années d'études au département de français, j'aurais pu, comme beaucoup de mes camarades, m'éloigner de la

¹ La 'Ayta qu'on peut littéralement traduire par « cris » ou « plainte », fait référence à un genre musical populaire typique à plusieurs régions marocaines. Ainsi, il existe la 'Ayta Jebliya ou montagnarde qu'on trouve dans la région du Nord-Ouest du Maroc, la 'Ayta hawuziyya, propre à la région de Marrakech, etc. Pour plus de détails voir l'ouvrage de Hassan Nejmi, *Ġinā' al-'ayta : al-ši'r al-šafawī wa al-mūsiqā al-taqlīdiya fī al-Maġrib* (Le chant de la Aïta : la poésie orale et la musique traditionnelle au Maroc), Dār Tubqāl li al-našr, Casablanca, 2007.

littérature et de la langue arabes. Ce ne fut pas mon cas. Parallèlement à mes études en français, j'ai continué à m'intéresser à la culture, à l'histoire et aux arts arabo-musulmans. Cela explique d'ailleurs le choix de mon sujet de mémoire de maîtrise, que j'ai consacré à l'étude des relations entre fiction et Histoire dans le roman *Samarcande* de l'auteur libanais Amine Maâlouf². Si j'ai choisi d'étudier cette œuvre, c'est parce que, tout en étant écrit en langue française, ce roman racontait l'histoire d'Omar Khayyam, une des figures les plus importantes de la culture arabo-musulmane qui me fascinait et dont je connaissais les poèmes³ par cœur. Ensuite, j'avais une passion pour le théâtre et, pendant la période de mes études universitaires, la pratique du théâtre ne se concevait qu'en langue arabe.

J'ai contracté le virus du théâtre dès le collège quand, dans le cadre des activités parascolaires, j'ai eu l'occasion de jouer le premier rôle d'une pièce. La représentation que ma classe a donnée dans une grande salle de cinéma devant un public nombreux m'a profondément marqué. Ce jour-là s'est implantée en moi une graine qui n'a cessé de croître. Ma ville ne disposant pas de structures dédiées à l'art dramatique, comme les conservatoires ou les écoles de théâtre, j'ai commencé dans un premier temps par monter avec des copains de petits spectacles-sketchs que nous présentions lors des fêtes de fin d'année au lycée. À l'université, devant l'impossibilité de mettre en place une troupe universitaire et à cause de l'absence de lieux dédiés à l'activité artistique sur le campus, j'ai rejoint une association de théâtre amateur. Il faut savoir que le théâtre amateur marocain est un art qui s'exerce essentiellement en langue arabe et cela depuis sa naissance dans les années 1920. Cela s'explique par le caractère éminemment politique que revêtait cette expression artistique ; ses pionniers et ses animateurs étaient souvent de jeunes Marocains engagés dans la lutte contre l'occupation française. Le théâtre servait à relayer les idées nationalistes qui exaltaient l'identité arabo-musulmane et appelaient à l'utilisation de la langue arabe, la langue du Coran. Après l'indépendance, en s'opposant à un théâtre professionnel souvent récréatif qu'ils considéraient comme une pâle copie du théâtre occidental, les nouveaux animateurs du théâtre amateur, majoritairement issus des milieux universitaires, associatifs et des organisations affiliées aux mouvements politiques d'extrême gauche, ont continué à privilégier la langue arabe et à porter sur scène des sujets en lien avec le nationalisme arabe, la lutte contre l'impérialisme et le sionisme, la libération de la Palestine...

² Le titre exact est « *Samarcande : fictions et transtextualités* ».

³ En plus d'être un grand scientifique, Omar Khayyam est aussi célèbre pour ses *Quatrains* dont certains ont été chantés par la grande artiste égyptienne Oum Kalthoum.

C'est dans ce milieu amateur que j'ai commencé mon apprentissage et plus précisément au sein de l'association « la Fondation théâtrale » qui était parrainée par Ridwān Ḥdādū⁴, dramaturge arabophone de renom. Et c'est au sein de cette association que j'ai découvert et apprécié les chefs-d'œuvre du théâtre arabe et marocain, que ce soit par le biais de la lecture ou par la pratique : les œuvres Tawfīq al-Ḥakīm, Sa'd Allāh Wannūs, Yūsuf Idrīs, 'Azz al-Dīn Madanī, Tayeb Al-Alj, Meskīnī al-Saġīr.... Parallèlement à cette activité qui prenait une grande place dans ma vie, je poursuivais donc mes études universitaires en langue et littérature françaises. C'est dans ce cadre pédagogique que j'ai découvert le théâtre européen, en étudiant quelques chefs-d'œuvre du théâtre français. Les classiques d'abord : Molière, Racine, Corneille, Beaumarchais, Marivaux..., puis les modernes : Sartre, Camus, Ionesco, Beckett, Koltès... Un univers passionnant s'ouvrait à moi. Grâce aux cours magistraux, j'ai pu approfondir mes connaissances théoriques (en fonction des différentes approches : sémiotique, dramaturgique, thématique...) qui m'ont permis de mieux appréhender les textes dramatiques. Mais les enseignants qui nous faisaient découvrir ces œuvres dramatiques n'abordaient jamais le côté pratique du théâtre, c'est-à-dire le volet scénique (jeu, mise en scène, lumières, scénographie, etc.). Ils privilégiaient plutôt les approches textuelles, littéraires et historiques. Néanmoins, entre la pratique du théâtre en arabe et les études littéraires et linguistiques des textes dramatiques en français, j'ai trouvé un parfait équilibre.

Ma situation au sein de l'association de théâtre où j'évoluais était particulière car j'étais le seul à avoir accès aux deux cultures, française et arabe. La totalité de mes collègues étaient arabisants et adhéraient fortement à un discours qui promouvait l'idée que le théâtre que nous devions pratiquer devait être authentiquement arabe et différent de celui que pratiquaient les Occidentaux. Cette tendance « identitariste » était très répandue dans les milieux du théâtre amateur dont les pionniers, tout en étant d'extrême gauche, adhéraient aux thèses nationalistes, surtout nassériennes. Cette vision limitée du théâtre me dérangeait beaucoup et me poussait à aller de temps en temps voir ailleurs et tenter d'autres expériences. C'est ainsi que j'ai été amené à participer aux activités culturelles organisées par l'Institut Français de Tétouan dont le directeur de l'époque, Daniel Bauron, était un passionné de théâtre. C'est grâce à lui que j'ai pu découvrir une autre facette de la création dramatique en langue française. J'ai suivi des

⁴ Né en 1941, Ridwān Ḥdādū est un chercheur et auteur dramatique originaire de la ville de Tétouan. Il est l'un des animateurs principaux du théâtre amateur dans la région du Nord du Maroc. Il fait partie du groupe du théâtre cérémoniel (al-Masrah al-iḥtifālī) dont le chef de file est 'Abd al-Krīm Berršid. Il a son actif une dizaine de pièces en arabe. L'ensemble de son œuvre a été publié en 2020.

stages donnés par des professionnels venus de France et j'ai même joué dans une pièce, *Le Prince et le voyageur*, du dramaturge ivoirien Amadou Koné.

Contrairement à mes camarades de l'association, et parce que j'avais l'occasion de fréquenter de près le théâtre européen, surtout français, j'ai eu l'intime conviction que cet art était planétaire et que les textes d'auteurs comme Molière, Shakespeare ou Beckett ne sont pas exclusivement destinés à un public européen tant ils revêtent un caractère universel et intemporel qui peut toucher tout le monde, y compris les Marocains. Je me disais que c'était dommage de passer à côté de grandes expériences dramatiques comme celles de Brecht, d'Ionesco ou d'Ibsen. Je me le disais d'autant plus que j'avais découvert qu'à leur époque, de célèbres dramaturges arabes tels Sa'd Allāh Wannūs ou Tawfiq al Hakim appréciaient énormément les chefs-d'œuvre du théâtre occidental, dont ils se sont inspirés. Poussé par cette conviction, en 1996, j'ai quitté cette association pour en créer une autre que j'ai baptisée « Théâtre de l'Horizon » car j'aspirais à des horizons plus ouverts et plus propices à la création théâtrale. J'ai pu durant plusieurs années conforter mon équilibre en pratiquant un théâtre où les deux cultures dialoguaient et se complétaient. Ce théâtre s'ouvrait non seulement sur les autres cultures mais aussi sur les autres disciplines telles que le chant, le mime, la danse, etc. ; il s'adressait ainsi aussi bien à un jeune public qu'à un public adulte.

Ma première création fut *Impulsion*, un montage poétique à partir de textes de deux poètes que j'aimais beaucoup : le Syrien Nizār Qabbānī et le Français Jacques Prévert. On l'a jouée en arabe et en français, le tout agrémenté de morceaux de chant exécutés par Samira Qadiri, qui deviendra quelques années plus tard une soprano reconnue. Ce fut une expérience fondamentale pour moi car le succès remporté dans plusieurs villes du Maroc a confirmé mon idée que le théâtre était un art universel, que la barrière de la langue pouvait s'estomper quand on présentait un spectacle vivant et intelligent et qu'un large public pouvait être réceptif à ce genre de représentation. Avec un groupe d'amis passionnés de théâtre, en collaboration avec l'Institut Français, nous avons mis en place des ateliers de théâtre pour enfants, adolescents et adultes qui ont donné lieu à des spectacles⁵.

Dès lors, il est devenu pour moi indispensable, pour ne pas dire vital, sinon de faire de cette passion un métier du moins de choisir un métier en lien avec elle. C'est ainsi que j'ai décidé de poursuivre mes études de troisième cycle en France en m'inscrivant au département des

⁵ Nous avons monté plusieurs pièces : *Le Rititi* de Sandrine Pernuch (en français), et *Qāḍī al-fi'rān* (*Le Juge des souris* (en arabe), deux spectacles pour enfants ; *Ritā' al-nawāris fī ḡazīrat al-ahlām* (*Le Deuil des mouettes dans l'île des rêves*), un montage à partir des poèmes de Maymouni, un poète marocain de langue arabe, *al-Zāghana* (al Zaghana) du dramaturge marocain Mohamed Tîmed.

études françaises, francophones et comparées et en consacrant mon mémoire de DEA au théâtre marocain d'expression française⁶. J'ai choisi ce sujet d'abord parce qu'il représentait un champ d'étude où se croisaient mes deux centres d'intérêt : le théâtre marocain et la langue française ; ensuite, parce qu'à l'époque, et c'est encore le cas aujourd'hui, aucune étude universitaire n'avait été consacrée à ce sujet. Ce premier travail de recherche a été pour moi l'occasion de mettre au point mes outils de futur chercheur. J'ai par la suite continué mes recherches dans cette même direction en prolongeant la réflexion déjà entamée autour du théâtre marocain d'expression française pour l'élargir au théâtre maghrébin francophone. Pour des raisons que j'évoquerai dans le premier chapitre de cette note de synthèse, j'ai choisi comme thème pour mon mémoire de thèse *Le Théâtre marocain à l'épreuve du texte étranger : adaptation, traduction et nouvelles dramaturgies*. À travers cette investigation, j'ai cherché à explorer ces manifestations ou procédés interculturels qui jettent des ponts entre deux expressions dramatiques et deux univers littéraires et spectaculaires. Le sujet répondait à mon désir constant d'explorer conjointement deux cultures. Mon travail à temps complet en tant que secrétaire d'édition aux Presses universitaires de Bordeaux⁷, les cours que je donnais en tant que vacataire dans les départements des Études arabes et des Arts du spectacle, le travail sur ma thèse ne me laissaient plus assez de temps pour pratiquer le théâtre. Toutefois, pour ne pas rompre complètement avec la pratique artistique, j'ai commencé, grâce à l'appui de mon équipe de recherche, à organiser des rencontres avec des professionnels et des praticiens de théâtre. J'ai même pu, quelques années plus tard, en 2013, grâce à l'aide de ma directrice de thèse, Martine Job, organiser à l'université Bordeaux Montaigne un grand colloque international⁸ autour de la question de l'altérité et des croisements des imaginaires orientaux et occidentaux. Ce colloque a réuni aussi bien des chercheurs que des artistes et praticiens⁹.

Profitant de mon expérience dans le domaine de l'édition, j'ai créé en 2015, avec la complicité de mon collègue Pierre Katuzsewski, maître de conférences au département des Arts, qui partageait avec moi l'ambition de décloisonner la recherche théâtrale en favorisant

⁶ L'intitulé de mon mémoire fut : « Le théâtre marocain d'expression française ».

⁷ J'ai travaillé aux Presses universitaires de Bordeaux de 1999 à 2015. J'ai réussi le concours d'ingénieur d'études en 2008, année pendant laquelle j'ai soutenu ma thèse de doctorat.

⁸ « L'Autre et ses représentations dans le monde arabo-musulman », Colloque international 21-22 novembre 2013, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, organisé par l'équipe d'accueil TELEM. S'en est suivi « Orient/Occident : Représentations croisées », Colloque international, 2-3-5 avril 2015, université Cadi Ayyad, Marrakech.

⁹ *L'Autre et ses représentations dans la culture arabo-musulmane*, (sous la direction de Omar Fertat), Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2016, 308 p.

la transdisciplinarité et en l'ouvrant à d'autres aires géographiques et culturelles, la revue *Horizons/Théâtre*¹⁰. Cette revue comprend une série « Horizons-Création » qui est une collection dédiée à la création dramatique dont le principe éditorial est de présenter des textes dramatiques inédits accompagnés d'études réalisées par des chercheurs et des universitaires. Six œuvres ont été publiées dans cette collection dont quatre pièces de dramaturges marocains.

J'ai intégré le département des Études arabes en tant que Maître de conférences en 2015. Je me suis alors consacré entièrement à la recherche et à l'enseignement. J'ai continué l'exploration des deux champs d'études de prédilection à savoir les arts du spectacle dans le monde arabe et la question de l'altérité. J'ai dans le cadre du programme quinquennal (2015-2020) dirigé, au sein de mon équipe d'Accueil TELEM (Textes, Littératures : Écritures et Modèles), l'Axe de recherche « Les altérités dans le monde arabe ». J'ai pu alors organiser plusieurs événements scientifiques et réaliser plusieurs publications portant sur ces sujets. Grâce à l'arrivée de ma collègue Mounira Chatti, professeure de littérature comparée, spécialiste de littératures francophones et arabes, les actions au sein de cet axe ont été étoffées et une nouvelle dynamique a été installée. Nous avons fondé en 2017 le CEMA (Centre des Études sur les Mondes Arabes).

Devenu maître de conférences, j'ai bénéficié d'un nouvel environnement professionnel qui m'offrait plus de temps et d'aide matérielle pour réaliser mes projets scientifiques. J'ai lancé en 2013 la première édition des « Scènes arabes : Rencontres universitaires autour des arts du spectacle dans le monde arabe ». Cette manifestation est une concrétisation de mon rêve de créer un espace de rencontre et de collaboration entre des chercheurs et des artistes autour de la question des arts spectaculaires dans les pays arabes. J'ai tenu, malgré des moyens limités, à ce que ces rencontres incluent un colloque international, une table ronde réunissant des patriens, des ateliers de théâtre, des rencontres avec des artistes et des chercheurs ainsi que des représentations théâtrales. Cette manifestation bisannuelle a réussi à fédérer un nombre important de chercheurs et d'artistes¹¹ ; elle est devenue un rendez-vous important dans le paysage artistique arabe, d'autant plus qu'il n'existe pas beaucoup de manifestations en Europe dédiées aux arts du spectacle arabes.

Dans ce document de synthèse, je retrace mon parcours d'enseignant-chercheur en m'arrêtant sur les étapes les plus importantes de mon cheminement scientifique. J'ai choisi d'articuler mon propos autour de trois axes principaux qui représentent des thématiques

¹⁰ Cette revue est toujours en activité. Elle comprend aujourd'hui 17 numéros.

¹¹ Les quatre éditions ont réuni environ 120 intervenants et intervenantes et ont donné lieu à plusieurs collaborations et projets qui enrichissent aujourd'hui notre discipline.

structurantes de ma recherche. Les trois chapitres composant ce document sont donc : « Le théâtre marocain à l'épreuve du texte étranger : traduction, adaptation, nouvelles dramaturgies », « Les scènes théâtrales arabes contemporaines : l'exemple du Maroc » et « Les arts du spectacle et la diaspora arabe en Europe ».

Dans le premier chapitre je reviens sur ce qui a constitué mon terrain de recherche pendant plusieurs années, depuis mon travail de thèse jusqu'en 2018, à savoir les pratiques interculturelles et intertextuelles de la traduction et de l'adaptation dans le théâtre marocain avec une extension plus récente quand j'évoque la place de l'œuvre de Molière dans le théâtre arabe. J'ai consacré plusieurs années à ce sujet, auquel aucune étude scientifique approfondie n'avait été consacrée, en retraçant la généalogie de la pratique de l'emprunt aux textes étrangers, dans ses différentes déclinaisons, depuis l'apparition du théâtre marocain moderne jusqu'aux années 2010 et en esquissant les contours de la poétique de cette pratique intertextuelle et interculturelle. Mon ouvrage *Le Théâtre marocain à l'épreuve du texte étranger : traduction, adaptation, nouvelles dramaturgies*, publié en 2018, dix ans après la soutenance de ma thèse, ne se limitait pas aux études réalisées dans le cadre de ma recherche doctorale mais comprenait les résultats d'investigations postérieures qui l'ont complétée et enrichie. À la fin de ce chapitre j'expose les travaux récents que j'ai réalisés sur les traductions et adaptations de l'œuvre de Molière dans le théâtre arabe.

Dans le deuxième chapitre, j'aborde mon travail sur le théâtre arabe moderne et contemporain au travers de l'exemple du Maroc. En effet, comme je viens de l'explicitier, mes premières recherches se terminaient par l'étude de la pratique de l'emprunt chez la nouvelle génération de femmes et hommes de théâtre marocains dans le cadre global des nouvelles dramaturgies. Néanmoins, les nouvelles formes dramatiques élaborées par cette génération ne comprenaient pas que des adaptations mais aussi, que ce soit sur le plan de l'écriture ou de la mise en scène, des créations originales. Tout naturellement, puisque j'étais en contact permanent avec les acteurs et actrices de cette nouvelle scène que je fréquentais de manière assidue, je me suis intéressé à ces formes originales et à la création scénique marocaine contemporaine de manière générale. Mes séjours fréquents au Maroc et ma participation à plusieurs événements scientifiques et théâtraux pendant plusieurs années ainsi que les liens privilégiés que j'ai noués avec plusieurs actrices et acteurs de la scène locale, m'ont permis d'acquérir une certaine expertise et de saisir en profondeur les mutations que connaissait cette scène. C'est ainsi qu'à partir de 2016, j'ai commencé à réaliser plusieurs études sur cette scène contemporaine en essayant de mettre en lumière les expériences les plus intéressantes et les expérimentations les plus originales, tout en y apportant un regard critique et distancié.

Puisque je réside en France et que j'évolue dans l'Université française, je voulais aussi, grâce à mes écrits, faire découvrir au public francophone des spécialistes comme des non-initiés cette nouvelle scène marocaine¹². C'est grâce à cette implication totale dans la recherche sur les arts spectaculaires au Maroc que j'ai été nommé président du jury de la 23^e édition du festival national du théâtre professionnel marocain qui a eu lieu en décembre 2023 à Tétouan. Cette mission fut pour moi un grand honneur et une reconnaissance de mon expertise dans ce domaine.

Cette nouvelle direction qu'ont prise mes recherches a coïncidé aussi avec ma participation de plus en plus accrue aux rencontres théâtrales et scientifiques ayant lieu dans le monde arabe. J'ai été invité à plusieurs reprises à participer à des manifestations, que ce soit des festivals de théâtre, en tant que membre de jury, comme le festival du théâtre Sharm el Cheikh en Égypte, festival du théâtre pour les jeunes à Aman en Jordanie, ou en tant que participant, comme pour le festival international du théâtre expérimental du Caire, les Journées théâtrales de Carthage à Tunis, le festival de théâtre de Sharjah aux Émirats arabes unis, le festival international du théâtre de Bejaïa en Algérie... Ces déplacements et participations m'ont donné l'occasion d'observer de près la scène théâtrale arabe contemporaine et ont nourri mon intérêt pour les courants modernes qui la traversaient. C'est en m'inscrivant dans cette dynamique que j'ai participé à la réalisation de deux ouvrages importants en arabe et en français : *al-Ihrāğ al-'arabī al-mu'āşir : masārāt wa-tağārib*¹³ (La Mise en scène arabe contemporaine : itinéraires et expériences) et le numéro 21 de la Revue *Expressions maghrébines* sous le titre « Qu'est-ce que le théâtre maghrébin ? »¹⁴. Dans le premier ouvrage, réalisé en collaboration avec le dramaturge irakien Muhammad Sef, et l'universitaire et dramaturge syrien Mountajab Sakr, nous avons, à partir de la réalisation de 58 entretiens avec des metteuses et metteurs en scène arabes, dressé un état des lieux de la pratique de la mise en scène contemporaine dans le monde arabe en dégagant ses caractéristiques principales. Ce livre reste aujourd'hui le seul à traiter d'un tel sujet et à réunir les témoignages d'autant d'artistes arabes. Quant au deuxième volume, il est le fruit d'une initiative personnelle dont l'idée est née lors de la table ronde que

¹² J'ai eu l'occasion de publier plusieurs articles dans des revues prestigieuses à grande audience comme *Théâtre Public* ou *Alternatives théâtrales*. « La scène marocaine contemporaine et l'émergence de nouvelles esthétiques », *Théâtre/Public*, n° 233. « Scènes politiques du Maghreb au Moyen-Orient », Juillet 2019, p. 14-18. « Les nouvelles sensibilités de la scène théâtrale marocaine contemporaine », *Alternatives théâtrales*, n° 147, « Scènes contemporaines des mondes arabes », 2022. p. 8-11. « Le théâtre marocain francophone post-indépendance. Un espace de liberté », *Théâtre Public*, n° 246, p. 75-83.

¹³ *al-Ihrāğ al-'arabī al-mu'āşir : maşārāt wa-tağārib* (La Mise en scène arabe contemporaine : itinéraires et expériences) (coordonné et édité par Muhammad Sef, Mountajab Sakr, Omar Fertat), Dār al-funūn wa-al-ādāb, Bassora, Irak, 2022.

¹⁴ *Qu'est-ce que le théâtre maghrébin ?* (Coordination Omar Fertat), Revue *Expressions maghrébines*, n° 21, vol. 1, Tullan, USA. 2022.

j'ai organisée dans le cadre de la troisième édition des « Scènes arabes » en 2016, et qui était consacrée au théâtre maghrébin. Le choix de ce sujet s'explique par le fait que, s'il est commun de parler du roman maghrébin ou du cinéma maghrébin, il est très rare de trouver des textes ou des études qui portent sur le théâtre maghrébin. Comme si ce dernier n'existait pas, alors que les pays du Maghreb abritent une activité théâtrale importante et ont donné naissance à de grands hommes et femmes de théâtre. Pour réaliser ce numéro, j'ai sollicité une quinzaine de chercheurs et artistes maghrébins qui ont répondu favorablement à mon invitation. Nous avons pu ainsi donner une idée de l'histoire de ce théâtre, de ses caractéristiques et de ses expériences les plus importantes.

Enfin, j'ai consacré le troisième chapitre à la question de l'altérité et aux expériences spectaculaires et performatives diasporiques arabes en Europe. À vrai dire, dans ce nouveau champ de recherche se recoupent trois thèmes qui me sont chers : l'altérité, les arts du spectacle arabes et les formes performatives contemporaines.

La question de l'altérité est omniprésente dans le théâtre arabe, cet art « étranger » importé de l'Occident. Jusqu'à aujourd'hui, les dramaturges, chercheurs, chercheuses et critiques arabes continuent à se poser des questions autour de l'identité du théâtre arabe en cherchant quel type de relation entretenir avec l'Autre, l'Occidental. Les positions divergent et sont parfois même complètement opposées, oscillant entre un rejet total de l'Autre et de son art et une volonté de s'appropriier le théâtre occidental en tant qu'art universel. J'ai essayé, en faisant fi des fréquentes explications à caractères politique et idéologique qui souvent faussent l'analyse, d'étudier cette question d'une manière objective à travers le paradigme de la représentation. Il s'agissait donc de voir comment les Arabes se représentent les Autres, surtout les Occidentaux et vice-versa. En réalité, comme je l'ai indiqué plus haut, mon intérêt pour ces questions a été précoce. Les débats et les travaux des collègues qui ont participé aux colloques et manifestations organisés ont été publiés dans deux ouvrages, qui m'ont beaucoup aidé à cerner les multiples facettes de l'appréhension de l'altérité dans le contexte arabo-musulman. Dans la continuité de ces travaux collectifs, j'ai entrepris d'étudier l'œuvre du dramaturge marocain Tayeb Saddiki au travers du prisme du rapport à l'altérité. J'expose le fruit de cette recherche dans l'inédit *Tayeb Saddiki : la fabrication d'un théâtre authentiquement hybride*.

Quant aux formes d'expressions diasporiques modernes et contemporaines, mon intérêt pour elles est né lorsque j'ai découvert deux expériences marquantes, celle du duo libanais Rabih Mroué et Lina Majdalani qui résident aujourd'hui à Berlin et du danseur et chorégraphe tunisien Radhouane el Meddeb qui vit en France depuis 1998. J'ai été très sensible à

l'originalité de leurs démarches artistiques car, tout en évoquant des sujets parfois très sensibles, en lien avec leurs sociétés d'origine, ces artistes empruntaient des voies expérimentales novatrices qu'on retrouve rarement chez leurs homologues dans les pays arabes. Ce premier travail sur l'œuvre des artistes précités fut une porte d'entrée qui m'a mené vers d'autres expériences aussi intéressantes et surtout vers un vaste univers qui n'a pas encore bénéficié de beaucoup d'intérêt, celui des artistes arabes ou d'origine arabe issus de la diaspora évoluant en Europe. J'ai alors élargi mon champ d'investigation aux différentes actrices et acteurs de cette scène, depuis les années 1960 jusqu'à aujourd'hui, et à d'autres formes spectaculaires, comme la danse urbaine et moderne, le stand up et les théâtres de l'immigration. J'ai écrit un premier essai sur ces formes diasporiques arabes en 2023 que j'ai intitulé *al-Funūn al-adā'iyya wa-al-šatāt al-'arabī fī 'Ūrūbā* (Les Arts performatifs et la diaspora arabe en Europe)¹⁵. J'ai dans cet ouvrage, qui m'a été commandé et édité par la direction du festival international du théâtre expérimental du Caire, présenté quelques-unes des pistes de recherches que je commençais à explorer.

En conclusion de cette synthèse, je m'arrête sur le travail que je mène au sein de mon université et de mon département en faveur de l'enseignement des arts arabo-musulmans. J'évoque aussi mon implication sur le plan de la recherche, comme sur celui de la recherche-création dans le cadre du projet Houdoud/Frontières, nouveau domaine de recherches qui allie recherche scientifique et création artistique. Je crois fermement que les études arabes gagnent à intégrer cette dimension dans leurs programmes d'enseignement et de recherches. J'évoque, dans un dernier temps, les possibles prolongements aux recherches que j'ai déjà menées et que je mène actuellement : ils se profilent de façon stimulante à l'horizon.

¹⁵ *al-Funūn al-adā'iyya wa-al-šatāt al-'arabī fī Ūrūbā* (Les Arts performatifs et la diaspora arabe en Europe), Le Caire, 'Iṣdārāt mahrağān al-Qāhira al-dawlī li al-masraḥ al-tağrībī, 2023. 115 p.

CHAPITRE I :

Le théâtre marocain à l'épreuve du texte étranger : traduction adaptation, nouvelles dramaturgies

Ouvrages

1. *Le Théâtre marocain à l'épreuve du texte étranger, traduction, adaptation, nouvelle dramaturgie*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2018, 684 p.
2. *L'adaptation dans le théâtre marocain : des débuts jusqu'à nos jours*, Marrakech, Sarrazines & co, 2022, 394 p.

Articles

1. « **Le théâtre amateur marocain. Trajectoire d'un théâtre alternatif** », dans *Présence francophone*, vol. 73, n° 1, 12-1-2019, p. 75-91.
2. « **Le théâtre marocain : de la traduction à l'écriture** », dans *L'Entredire francophone* (direction Martine Mathieu-Job), Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2004, p. 185-206.
3. « **Mārūn Naqqāš et l'équation du théâtre arabe moderne : la dette et l'identité** », dans *Légitimité, légitimation*, (codirection M. Ngalasso, A. Ouzouf, S. Gbanou), Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011, p. 299-314.
4. « **André Voisin : l'initiateur oublié du théâtre populaire marocain** », dans *Pour un Théâtre-monde. Plurilinguisme, interculturalité et transmission*, (codirection. Y. Abdelkader, S. Bazile, O. Fertat), Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2013, p. 331-353.
5. « **Molière, un auteur arabe...** », dans *Horizons/Théâtre*, n° 3, mars-septembre 2013, p. 86-105.
6. « **Le théâtre arabe à l'épreuve de l'adaptation. Exemple de la pièce Salah Eddîn al-Ayoubi de Najib al-Haddad** », *Dirassat*, revue de la faculté des lettres et des sciences humaines université ibn Zohr-Agadir, n° 21, 2018, p. 9-24.
7. « **Molière et l'Afrique** » dans *Molière universel et actuel*, Publication de La renaissance française, 2022. [<https://fr.calameo.com/read/006874918daea7630594a>], 2022, p. 37-39.
8. « **Molière dans le monde arabe** », dans *Molière au miroir du monde arabe et africain*, édition Journées théâtrales de Carthage, 2022, p. 85-97.
9. « **La présence de l'Afrique dans le théâtre marocain : l'exemple de la Naqsha de Tayeb Saddiki** », *L'identité africaine de la culture marocaine*, (sous la direction de Larabi Jaïdi et Nezha Alaoui M'Hammdi), Rabat, Publications Policy Center for the new South, 2023.
10. **Entrée « Monde arabe »** dans *Le Grand dictionnaire de Molière* (sous la dir. de Jean-Pierre Aubrit, Martial Poirson), Paris, Dunod, 2023, p. 61-65.

Puisqu'il s'agit de retracer la dynamique de mes recherches, je vais en suivre le fil chronologique pour dégager la cohérence qui les a motivées et la logique qui a conduit à leur constant élargissement. Le titre que j'ai donc choisi pour cette première partie est celui de mon

mémoire de thèse (2008). Mon travail et mes investigations dans ce domaine n'ont pas pris fin avec la soutenance de ma thèse en 2008 mais ont continué jusqu'en 2018, date de la parution de mon livre qui porte le même titre mais fait extension au travail princeps avec un développement sur les traductions et les adaptations des œuvres de Molière ainsi que sur leur réception dans le monde arabe. C'est pour cette raison que j'ai tenu à préciser dans l'introduction de cet ouvrage que celui-ci n'était pas seulement une version remaniée de ma thèse mais qu'il était le fruit d'un travail de recherche de longue haleine qui traite d'une ample période allant des années 1920 jusqu'aux années 2010.

I. Choix du sujet et constitution du corpus

Après la soutenance d'un mémoire de DEA que j'ai consacré au théâtre marocain d'expression française¹⁶, j'ai, en toute logique, décidé, dans le cadre d'un projet de thèse, d'élargir le champ de cette première recherche en l'ouvrant au Maghreb en général. La perspective d'un travail sur le théâtre maghrébin d'expression française me paraissait d'autant plus intéressante qu'au moment où je m'inscrivais en thèse, aucune publication ou étude n'était consacrée à cette question.

Ainsi, j'ai appuyé mes premières investigations sur le socle des dramaturges marocains francophones puisque j'étais en terrain connu et que j'avais déjà eu l'occasion d'étudier les œuvres de certains d'entre eux dans le cadre du mémoire de DEA. Mon premier contact s'est établi avec le dramaturge et metteur en scène Tayeb Saddiki, considéré comme l'un des plus grands hommes de théâtre marocains et arabes : il avait, à l'époque, à son actif le plus grand nombre de pièces écrites en français publiées (cinq œuvres)¹⁷. Au cours de nos entretiens, je me suis rendu compte qu'il était difficile d'appréhender correctement son œuvre francophone sans connaître et étudier les pièces qu'il avait traduites et adaptées avant d'écrire celles-ci. Lui-même m'a suggéré à plusieurs reprises de lire lesdites pièces, ce que j'ai donc décidé de faire. Mais avant d'étudier celles-ci, en toute déontologie, j'ai commencé par chercher des travaux de recherche portant sur la pratique de l'adaptation dans le théâtre marocain pouvant me servir de porte d'entrée dans cet univers qui m'était jusque-là inconnu. Grande fut ma surprise de découvrir qu'il n'existait aucune étude ou ouvrage consacrés à cette question. Cela m'a paru paradoxal car tous les ouvrages traitant du théâtre marocain insistaient sur le fait que la pratique

¹⁶ Omar Fertat, « Le théâtre marocain d'expression française », mémoire de DEA (sous la dir. de Martine Job), université Bordeaux Montaigne, 1999.

¹⁷ *Le dîner de gala* (1990), *Molière, ou pour l'amour de l'humanité* (1994), *Les Sept grains de beauté* (1996), *Nous sommes faits pour nous entendre* (1997), *Un incident technique indépendant de notre volonté* (2002). Toutes ces pièces ont été publiées par EDDIF (un éditeur marocain basé à Casablanca).

de la traduction et de l'adaptation avait joué un rôle primordial dans la naissance et l'évolution de l'art dramatique non seulement au Maroc mais dans tout le monde arabe. Pourquoi n'existait-il pas alors d'études portant sur cette pratique si importante ? J'ai trouvé une partie de la réponse dans un essai de l'universitaire marocain Mohamed Kaghat¹⁸ qui expliquait que la quasi-inexistence des supports écrits de pièces adaptées était l'un des facteurs qui faisait de l'étude de la traduction et de l'adaptation au Maroc « une mission presque impossible ».

J'ai tout de même tenu à pousser l'exploration de ce sujet. Non seulement parce qu'il n'avait pas vraiment été abordé jusque-là mais aussi parce que la perspective de travailler sur une pratique interculturelle et intertextuelle reliant les cultures arabe et européenne correspondait parfaitement à ce que j'avais toujours aimé faire dans ma pratique théâtrale quand je montais moi-même des pièces à partir de textes d'auteurs arabes et français. Aller dans un territoire interstitiel, se situant au carrefour de deux cultures, me tentait beaucoup. J'ai donc fait part à ma directrice de thèse de mon souhait de changer de sujet en lui exposant toutes les raisons évoquées plus haut. Ce à quoi elle a répondu très favorablement.

Je savais cependant que si l'étude était prometteuse, elle présentait beaucoup de difficultés. Certes, j'avais conscience du fait que j'allais défricher un terrain presque vierge et que la primauté de la recherche allait me procurer une certaine satisfaction, mais en même temps, je craignais de me perdre dans un labyrinthe sans parvenir à réunir assez de matériaux pour construire un édifice scientifique solide.

Sans surprise, la difficulté essentielle que j'ai eue à surmonter a été celle de la rareté des textes disponibles. Cette rareté avait déjà découragé plusieurs chercheurs à l'image de l'universitaire et critique Mohamed Kaghat que j'ai cité plus haut.

À l'époque où j'ai commencé mes recherches, en 2001, le nombre de publications de pièces traduites ou adaptées, disséminées dans des revues, magazines, journaux, etc., ne dépassait pas la dizaine. Du fait de cette quasi-absence, ma première tâche a été la constitution d'un corpus probant : déjà en retrouvant ceux qui avaient fait l'objet d'une publication, ensuite en essayant de mettre la main sur les manuscrits, tâche que je savais délicate car rares sont les dramaturges qui acceptent de donner leurs manuscrits non encore édités.

Je me suis donc attelé à cette tâche de rechercher les textes qui me semblaient fondamentaux, et c'est une aventure humaine exceptionnelle que la quête de ces sources m'a permis de vivre. En effet, n'ayant d'autre choix que d'entrer en contact direct avec les auteurs de ces textes, j'ai

¹⁸ Mohamed Kaghat, *Binyāt al-ta'rif al-masrahī bi-al-mağrib min al-bidāya ilā al-ṭamānīnāt* (« Structures de l'écriture théâtrale au Maroc des origines aux années 1980 »), Dār al-ṭaqāfa li-al-našr wa-al-tawzī', Casablanca, 1986.

eu l'immense plaisir de partager des moments inoubliables avec quelques-uns des hommes de théâtre marocains qui ont marqué l'histoire de cet art. Les heures passées avec Ahmed Tayeb Al Alj, Tayeb Saddiki, Abdellah Chakroun, Mohamed Dahrouch ou Mohamed Kaouti et bien d'autres furent un voyage dans le temps, une exploration exceptionnelle de la mémoire vivante du théâtre marocain. Mon bonheur a été sans égal quand certains de ces grands noms du théâtre marocain ont accepté, après bien sûr qu'une confiance construite patiemment s'est installée, de me confier des manuscrits qui n'avaient jamais quitté les tiroirs de leurs bureaux.

Les contacts ne se sont pas limités aux seuls pionniers, j'ai aussi eu de longs échanges avec quelques représentants de la jeune génération comme Asmaa Hourri, Amine Nassour, Abdelmajid Elhaouasse, entre autres, qui ont accepté avec beaucoup de bienveillance de répondre à mes questions et de me fournir les éléments et les matériaux dont j'avais besoin. Au-delà de ceux et celles que je qualifierai d'acteurs premiers de la pratique adaptative dans le théâtre marocain, afin d'avoir une vision distanciée du travail accompli par les praticiens, je suis aussi allé à la rencontre d'acteurs non moins importants de la scène théâtrale marocaine : responsables et pédagogues comme Ahmed Badry et Ahmed Massaia, anciens directeurs de l'ISADAC, universitaires dont Khalid Amine, qui a la double casquette de chercheur et d'éditeur, ou Zohra Makach, universitaire, traductrice, et dramaturge, et bien d'autres personnes qui m'ont beaucoup aidé dans mes recherches.

II. La traduction et l'adaptation théâtrales dans le monde arabe

Quand j'ai eu à ma disposition un nombre suffisant de textes adaptés et traduits par des Marocains et des Marocaines, et même des enregistrements de quelques spectacles, surtout les plus récents, avant d'entamer la phase d'analyse, j'ai tenu à faire des recherches sur l'histoire de la pratique de l'adaptation dans le théâtre arabe en général. Je voulais savoir comment cette pratique est née et s'est développée ; quelles formes elle avait revêtues ; dans quel contexte elle avait émergé ; comment les pièces adaptées ou traduites avaient été reçues par le public. Existait-il des courants ou des tendances qui avaient marqué cette pratique ? Quels en étaient les pionniers et les pionnières ? Autant de questions qui ont nécessité des mois de recherche pendant lesquels j'ai consulté des dizaines d'ouvrages consacrés au théâtre arabe, en arabe, en français, en anglais et parfois en espagnol.

Comme pour le théâtre marocain, rares étaient les ouvrages¹⁹ dédiés intégralement à cette question ; et ceux mêmes qui avaient traité cette question étaient loin de contenir toute l'histoire de cette pratique.

1. Les premiers contacts des Arabes avec le théâtre

J'ai essayé de remonter aux premiers contacts que les Arabes ou les Arabo-musulmans ont eus avec l'art théâtral afin de comprendre pourquoi eux qui avaient traduit une quantité impressionnante d'ouvrages grecs, n'avaient traduit aucune pièce de théâtre. Bien sûr plusieurs théories ont été avancées pour expliquer cet évitement de la traduction du théâtre mais la plus plausible, à mon avis, est celle présentée par le chercheur Kadhem Jihad Hassan dans son ouvrage *La Part de l'étranger*²⁰, même si l'essentiel de son propos concerne la poésie. Ce dernier constate que les Arabes ont essentiellement traduit des ouvrages scientifiques et philosophiques, quelques œuvres de fiction comme *Kalila wa-Dimna*, mais aucun recueil poétique. Car eux dont le patrimoine littéraire le plus important et le plus ancien relève de la poésie se sont toujours vus comme les plus grands poètes au monde. Ils considéraient en conséquence en ce domaine l'arabe comme la langue la plus aboutie sinon la plus parfaite de toutes les langues. Même le pionnier de l'*adab*, al-Ġāhiz (mort en 867), qui vouait une admiration sans limites aux auteurs et philosophes grecs, surtout Aristote qu'il appelait le « Premier maître », avait écrit : « Rien à admirer dans un poème traduit »²¹. Il consacra plusieurs pages à la question de la traduction de la poésie dans son livre *Kitāb al-ḥayawān* (Le Livre des animaux) en y affirmant que, contrairement à la prose, la poésie était par essence intraduisible car reposant sur un génie spécifiquement arabe. Si l'on prend en compte le fait que les pièces grecques, celles d'Eschyle, de Sophocle ou d'Euripide, relevaient du genre poétique, discipline dans laquelle les Arabes, comme je l'ai souligné, excellaient et entendaient ne souffrir aucune concurrence, l'on comprend pourquoi elles n'ont pas été traduites par eux.

Néanmoins, si les Arabes ne se sont pas intéressés aux pièces de théâtre, ils ont traduit l'un des ouvrages les plus importants qui a été consacré à l'art dramatique, à savoir *La Poétique* d'Aristote. En effet, cette œuvre a été traduite pour la première fois par le Syriaque Abū Bišr Mattā b. Yūnus (mort en 940) et a fait l'objet par la suite de trois résumés/commentaires : celui d'al-Farābī (Alpharabius, m. 950), celui d'Ibn Sīnā (Avicenne, 980-1030) et celui d'Ibn Rušd

¹⁹ L'un des rares ouvrages consacrés à cette question que j'ai pu consulter est : Abū al-Ḥasan Salām, *Ḥīrat al-nnaṣ al-masrahī bayn al-tarġama wa-al-iqtibās wa-al-i'dād wa-al-ta'līf* (« Le tiraillement du texte théâtral entre la traduction, l'adaptation, la préparation, et l'écriture »), Mrkaz al-iskandariya li al-kitāb, Le Caire, Égypte, 1993.

²⁰ Kadhim Jihad Hassan, *La Part de l'étranger. La traduction de la poésie dans la culture arabe*, Paris, Sindbad/Actes Sud, 2007.

²¹ *Ibidem*.

(Averroès, 1126-1198). *Le Commentaire moyen* de la *Poétique* d'Averroès a fait l'objet de plusieurs études qui ont même donné lieu à des polémiques. La raison en est que le philosophe andalou, selon certains orientalistes avec à leur tête Ernest Renan, s'est fourvoyé en donnant comme équivalents les termes « comédie » et « tragédie », *Hiğā'* (satire) et *Madīh* (panégyrique). La nouvelle « La quête d'Averroès »²² de Jorge Luis Borges, qui fait de l'incapacité d'Averroès à comprendre les deux mots le nœud de sa fable, a donné un puissant écho à cette équivoque. Il est devenu presque classique de commencer toute étude sur le théâtre arabe en citant ce *Commentaire* d'Averroès pour souligner l'incompatibilité du théâtre, cet art d'origine occidentale, avec la culture arabo-musulmane. J'ai consacré à cette question une étude assez détaillée, que j'ai intitulée « la fausse quête d'Averroès »²³, en revenant sur ce lieu commun que les Arabes – cela a été dit aussi à propos de la philosophie – n'auraient pas saisi l'essence de l'esprit grec et qu'ils se seraient contentés de transmettre à l'Occident, en le déformant parfois, le legs gréco-romain. D'ailleurs l'une des contrevérités qui circulent encore aujourd'hui est qu'Averroès aurait traduit la *Poétique*, alors que ce dernier ne parlait ni le grec ni le syriaque et qu'il s'est appuyé sur des textes déjà traduits pour faire son commentaire. À mes yeux, s'il y a une leçon à tirer de l'œuvre de Borges, toute fiction qu'elle soit, c'est qu'à l'image d'un Averroès qui cherchait l'équivalent des mots « tragédie » et « comédie » dans sa bibliothèque alors que le spectacle se déroulait sous ses yeux, puisqu'il voyait de sa fenêtre des enfants en train de jouer en imitant des personnages, certains chercheurs et historiens²⁴ ont essayé de trouver une trace du théâtre grec dans la littérature classique arabe²⁵. Cela représente une fausse piste pour plusieurs raisons : d'abord parce que le théâtre grec n'est pas le seul modèle de l'art théâtral, c'est une forme artistique qui s'inscrit dans un ensemble plus vaste, celui des performances culturelles ; ensuite parce que, pendant longtemps, la littérature arabe

²² Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, Paris, Gallimard (coll. Imaginaire), Paris, 1977.

²³ Cette étude figure dans le sous-chapitre intitulé « Les premiers contacts avec le théâtre étranger » (p. 39-49) de mon ouvrage *Le théâtre marocain à l'épreuve du texte étranger : traduction, adaptation, nouvelle dramaturgie*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018.

²⁴ Heureusement, il y en a d'autres qui, en tirant profit des travaux anthropologiques, ont essayé d'étudier les formes spéculaires et performatives arabes en prenant en considération le contexte culturel, social et politique dans le quel celles-ci ont vu le jour.

²⁵ Je pense par exemple à Abdellah Chakroun qui dans son ouvrage *À la recherche du théâtre marocain*, (Rabat, Imprimerie al-Nağāh, 1997) essayait d'établir un lien entre le *Bṣāṭ* (une forme spectaculaire marocaine remontant au XVIII^e siècle) et les célébrations dionysiaques chez les Grecs. De même pour l'universitaire Hamadi ben Halima qui a écrit dans son ouvrage *Les Principaux thèmes du théâtre arabe contemporain de 1914 à 1960*, Impr. S.T.A.G., 1969, Tunis, 1969 : « De tous les genres littéraires qui font le patrimoine des Arabes d'aujourd'hui, seul le théâtre est une création *ex-nihilo*. La poésie a été durant des siècles la grande nourriture spirituelle. Il est facile de trouver au roman et à la nouvelle des racines très profondes dans la prose arabe des époques les plus éloignées. Par contre il est difficile d'admettre l'existence même à l'état embryonnaire d'un théâtre tel qu'il a été défini par les peuples qui l'ont vu naître et qui continuent à le pratiquer et à le faire fructifier selon des normes définitivement fixées... », p. 17.

savante a ignoré tout ce qui relevait des arts populaires profanes. L'élite classique, souvent de formation religieuse même quand il s'agissait de philosophes comme Averroès, ne considérait pas les spectacles populaires à caractère profane comme des formes artistiques dignes d'être citées²⁶. Or, si l'on veut trouver le spectacle ou le spectaculaire, et non pas le théâtre, dans la culture arabo-musulmane, il faut regarder du côté de la culture populaire et des littératures orales où foisonnent les formes ancestrales et où le jeu, le spectaculaire, les performances sont omniprésents. Heureusement, les études anthropologiques ont ouvert la voie pour reconsidérer plusieurs formes spectaculaires non européennes qui ont été longtemps considérées comme pré-théâtrales, naïves et loin d'égaliser le « sublime théâtre grec », qu'on a d'ailleurs réinventé à la Renaissance en le coupant de ses racines rituelles et fantastiques²⁷. J'ai alors acquis la ferme conviction qu'il ne faudrait jamais étudier les arts spectaculaires arabes en utilisant des grilles d'analyse et des paradigmes développés pour l'étude du théâtre occidental. Il fallait bannir à jamais des notions, sous-tendues par des considérations idéologiques, comme « pré-théâtre » ou « formes avortées de théâtre ». Il était alors nécessaire de recourir à d'autres concepts plus ouverts sur les pratiques artistiques humaines puisées dans l'ethoscénologie, l'éthnopétiologie, les études culturelles ou tout simplement dans l'anthropologie. C'est ce que j'ai essayé de faire, dans mes travaux de recherche, comme dans l'enseignement que je dispense à l'université, en étudiant les formes spectaculaires arabes.

2. La naissance du théâtre arabe sous le signe de l'adaptation

Si le Moyen-Âge abbasside et le XII^e siècle andalou représentent deux moments de l'histoire arabo-musulmane durant lesquels la traduction a atteint son âge d'or et a permis à la civilisation arabe d'atteindre des sommets de raffinement et de progrès, le XIX^e siècle, et plus précisément l'époque dite de la *Nahḍa*²⁸, en est le troisième et dernier temps qui a connu une intense activité traductive permettant au monde arabe d'entrer dans l'ère moderne.

En effet, après des siècles de léthargie, il a fallu attendre le XIX^e siècle et l'émergence de la *Nahḍa* ou de la Renaissance, mouvement placé sous le double signe du renouveau littéraire et de la réforme politique, pour que la traduction retrouve de nouveau une place importante dans

²⁶ Voir à ce propos le chapitre « Khâṣṣa et rejet de la littérature populaire » dans Heidi Toelle et Katia Zakharia, *À la découverte de la littérature arabe du VI^e siècle à nos jours*, Paris, Flammarion, 2003.

²⁷ Voir Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

²⁸ Beaucoup traduisent le mot *Nahḍa* par « Renaissance ». Nada Tomiche récuse cette traduction, en écrivant : « Ce terme que l'on traduit improprement par "Renaissance" se développe en un sens opposé à celui de Renaissance du XVI^e siècle en Europe. Elle [*Nahḍa*] n'est pas un retour à l'héritage classique, un néo-classicisme qui ferait revivre les modèles du passé. Ceux-ci en fait étaient toujours restés vivaces et contraignants pour les écrivains arabes. Le concept de *Nahḍa*, en revanche, manifeste une volonté d'éveil, de "redressement" sens premier du terme... », *La Littérature arabe contemporaine*, Paris, Maisonneuve, 1993, p. 8.

la pratique culturelle arabe. C'est durant cette période que fut représentée, en 1847, la première pièce de théâtre arabe : *al-Bahīl* (L'Avare) de Mārūn Naqqāš, inspirée de la fameuse pièce de Molière. J'ai consacré différentes études à cette phase importante de la naissance du théâtre arabe, en mettant la focale sur quelques pionniers, majoritairement levantins, comme Salīm Ḥalīl Naqqāš, Ğūrġ Abyaḍ, Sulaymān al-Qurdāhī, Abū Ḥalīl al-Qabbānī, Iskandar Farah, Naġīb al-Ḥaddād, etc. et des Égyptiens comme Rifā'a al-Taḥṭāwī, Muḥammad 'Uṭmān Ğalāl, Salāma Hiġāzī...

De manière générale, j'ai pu classer les pionniers arabes qui se lancèrent dans l'aventure théâtrale, qu'ils soient Levantins ou Égyptiens, en trois catégories : ceux qui, à l'image de Mārūn Naqqāš, assuraient plusieurs fonctions : directeurs de troupe, metteurs en scène, traducteurs et adaptateurs, et même quelquefois comédiens ; ceux qui furent des hommes de lettres, journalistes, romanciers, poètes à l'image de Ṭaha Ḥusayn ou Ḥalīl Muṭrān, dont le métier était l'écriture et dont les traductions et adaptations restaient strictement littéraires ; et enfin, les comédiens ou comédiennes tels Salāma Hiġāzī ou Ğūrġ Abyaḍ, qu'on peut qualifier de stars, souvent chefs de leurs propres troupes, qui, grâce à leur popularité, ont participé à la diffusion de quelques adaptations théâtrales devenues de grands succès.

De manière générale, le contact avec l'art dramatique occidental s'est fait de deux manières.

D'abord, directement, quand des hommes de théâtre arabes ont assisté à des représentations données par des troupes européennes, soit dans leurs pays d'origine – ce fut le cas d'un grand nombre de dramaturges égyptiens ayant assisté aux représentations données par les troupes italiennes, françaises invitées par le khédivé Ismail (1830-1893) – soit dans des pays occidentaux – ce fut le cas de Mārūn Naqqāš qui, grâce à ses activités commerciales et à ses multiples voyages, a pu assister à la représentation d'une comédie musicale italienne, inspirée de *L'Avare* de Molière, ou celui de Ğūrġ Abyaḍ qui fut envoyé par le khédivé Abbas II (1874-1944) pour parfaire son apprentissage de l'art de la scène en France. Ensuite indirectement, grâce aux traductions des pièces occidentales, qui furent nombreuses à être publiées dans les journaux et les quotidiens libanais et égyptiens.

Toutefois, en examinant de plus près la majorité des œuvres occidentales publiées ou portées sur scène par les dramaturges arabes, je me suis rendu compte qu'il est très difficile de parler simplement de traduction. En effet, même ceux qui ont essayé de rester fidèles au texte original, à l'image de Muḥammad 'Uṭmān Ğalāl, ont opéré quelques changements, soit en supprimant des scènes du texte de départ soit en rajoutant des passages qui étaient à leurs yeux nécessaires à la compréhension de l'œuvre. D'ailleurs les rares pièces européennes dont la traduction a été plutôt fidèle au texte original n'ont jamais eu un grand succès auprès du public arabe.

C'est donc la pratique d'*al-iqtibās* (l'adaptation) qui domina la pratique théâtrale arabe naissante. Dans son ouvrage intitulé *Alf 'ām wa- 'ām 'ālā al-masrah al-'arabī* (Mille et un ans du théâtre arabe)²⁹, Tamara Alexandrovna Putitsiva préfère même substituer définitivement le terme « adaptation » à celui de « traduction », affirmant que les adaptateurs arabes utilisaient eux-mêmes ce mot *iqtibās*, et non celui de traduction, *tarğama*.

Le grand succès de l'adaptation au détriment de la traduction s'explique ainsi par le fait que la réalité et les idées véhiculées dans les pièces européennes, que ce soit des pièces classiques ou des pièces plus contemporaines, ne correspondaient ni au goût ni à la réalité de la société arabe. Sous la pression d'une situation financière très précaire, puisque rares étaient les troupes théâtrales subventionnées par l'État, la plupart des dramaturges, à l'image d'un Ğurğ Abyađ³⁰, ont très vite compris la nécessité d'adapter leurs pièces au goût local sous peine de ne plus pouvoir poursuivre leur aventure artistique³¹.

L'adaptation (*al-iqtibās*) a été pratiquée de différentes manières. Celle qui a été la plus répandue a été « l'arabisation », *al-ta'rib*, qui consistait à implanter l'action dans un milieu arabe. Cette arabisation peut prendre des formes plus locales comme la marocanisation (*al-mağraba*) ou l'égyptianisation (*al-tamṣīr*) que Muḥammad Yūsuf Nağm définit comme :

Une forme particulière de l'arabisation dans laquelle le nouveau milieu est circonscrit à la vie égyptienne moderne en se référant essentiellement à ses traditions, ses us et coutumes. Aussi, les noms des personnages, leurs idéaux, leur comportement aident-ils à peindre ce nouveau milieu (ambiance, cadre, entourage, atmosphère). L'utilisation du dialecte égyptien populaire, avec ses expressions, ses usages et sa structure langagière particulière participe à la création d'une nouvelle image qui paraît forte et claire.³²

²⁹ Tamara Alexandrovna Putitsiva, *Alfa 'ām wa- 'ām 'ālā al-masrah al-'arabī* (Mille et un ans du théâtre arabe), (traduction arabe de Tawfik Mu'aden), Dār al-Farābī, Beyrouth, 1981.

³⁰ Ce dramaturge levantin (1880-1959) fut, grâce à l'aide du khédive Abbas II, l'un des premiers dramaturges arabes à effectuer des études de théâtre en France. Dès son retour en Égypte en 1910, il proposa un répertoire composé essentiellement des chefs-d'œuvre du théâtre européen classiques, *Othello*, *Œdipe-roi* etc., sans recourir à la musique ni au chant comme il était courant à l'époque. Toutefois, après la défection de son protecteur qui, au lendemain de la déclaration de guerre, fuit l'Égypte pour s'exiler à Constantinople, et pour pouvoir continuer à pratiquer le théâtre, il s'allia à Salāma Ḥiğāzī, comédien-chanteur jouissant d'une grande célébrité auprès du public populaire, en fondant une nouvelle troupe qui présenta aussi bien des comédies que des mélodrames au goût d'un public friand de musique et de chant.

³¹ Voir Muḥammad Madanī, *al-Naqd wa-tarğamt al-nnaṣ al-masrahī. Dirāsa fī ta'īr al-manhağ al-naqdī 'alā tarğamat al-masrah al-'ālāmī*, (La critique et la traduction du texte théâtral. Étude de l'influence de la méthode critique sur la traduction du théâtre mondial), al-Minya, Dār al-Hudā li al-naṣr wa-al-tawzī', Égypte, 2000.

³² Muḥammad Yūsuf Nağm, *al-Masrahīyya fī al-adab al-'arabī al-ḥadīthī (1847-1914)* (La Pièce théâtrale dans la littérature arabe moderne, 1847-1914), Dār al-ṭaqāfa, Beyrouth, 1967, p. 197. (Ma traduction).

Par les changements opérés, le dramaturge intervenait pour modifier l'intrigue à sa guise, soit en inventant des scènes ou en commençant la pièce par une introduction de son cru, soit en intégrant dans la pièce des chansons populaires – cette pratique est devenue d'ailleurs l'une des caractéristiques essentielles du théâtre égyptien du XIX^e siècle –, soit enfin en rajoutant des personnages. En subissant ces modifications, qui n'étaient pas toujours heureuses, les pièces adaptées et présentées aux spectateurs ne conservaient qu'un lien très lâche avec celles dont l'adaptateur s'était inspiré.

3. L'évolution de la pratique de l'adaptation et de la traduction vers un genre littéraire

Les années 1930-1940 ont connu une évolution importante de la pratique de la traduction et de l'adaptation qui étaient jusque-là réalisées majoritairement par des praticiens ou des amateurs ne maîtrisant pas toujours les langues étrangères dans lesquelles les pièces originales avaient été écrites, ni par conséquent leurs subtilités.

Avant le XX^e siècle et en fait jusqu'aux années 1920, ce nouvel art importé de l'Occident ne bénéficiait pas d'une grande estime de la part des hommes de lettres arabes qui y voyaient une pratique d'amateurs issus des classes populaires ou moyennes, dont les productions étaient d'une qualité esthétique médiocre. Quant à l'adaptation pratiquée par ces derniers, elle fut qualifiée par certains chercheurs, comme 'Alī al-Rā'ī, de « faux or européen », d'« or européen falsifié » ou de « traduction commerciale »³³.

Toutefois, certains grands hommes de lettres, tels Ṭaha Ḥusayn, Ḥalīl Muṭrān ou Aḥmad Ṣawqī, ne tarderont pas à s'intéresser au théâtre en essayant de le faire évoluer pour en faire un genre littéraire à part entière. Avant de proposer des œuvres originales, ceux-ci commenceront aussi par la traduction, mais de manière différente de celle qui était pratiquée à l'époque sous forme d'adaptation ou d'arabisation et égyptianisation.

À l'inverse des pionniers, cette génération, dont les travaux furent qualifiés de « traductions littéraires », maîtrisait très bien les langues arabe et française, et même anglaise pour certains, ainsi que les bases de l'écriture littéraire qu'ils pratiquaient déjà en tant que romanciers ou poètes. Le premier à s'être illustré de cette façon fut le poète libanais Ḥalīl Muṭrān qui a traduit un certain nombre de pièces de Shakespeare telles qu'*Othello*, *Macbeth*, *Le Roi Lear*, *La Mégère apprivoisée*, *Le Marchand de Venise*. Autant de pièces qui furent jouées par différentes troupes, dont celle d'Abyaḍ quand ce dernier décida de se consacrer au théâtre classique, ou

³³ 'Alī al-Rā'ī, *al-Masraḥ al-'arabī bayna al-naql wa-al-ta'ṣīl*, (Le théâtre arabe entre l'imitation et l'authenticité), Le Caire, al-Kitāb al-'arabī, 1988. (Ma traduction).

par la Troupe nationale d'Égypte. L'autre homme de lettres qui joua un rôle important dans l'émergence de ce nouveau courant de traduction fut le célèbre Ṭaha Ḥusayn qui s'intéressa beaucoup au théâtre, d'abord en consacrant quelques articles à l'analyse des pièces de théâtre européennes, puis en traduisant lui-même quelques pièces, telles *Andromaque* de Racine (1935) ou *Zaïre* de Voltaire (1947). Cette « traduction littéraire » allait connaître son âge d'or quand les autorités gouvernementales égyptiennes décidèrent d'apporter leur soutien au théâtre en créant des structures et des institutions qui lui étaient entièrement dédiées. C'est ainsi que le Ministère de l'Instruction publique créa, en 1935, sur le modèle de la Comédie française, une troupe nationale qui regroupa tous les grands acteurs de l'époque et dont elle confia la direction à Ḥalīl Muṭrān³⁴.

Certains historiens considèrent même que la naissance de l'écriture dramatique dans le monde arabe a coïncidé avec la traduction littéraire.

Néanmoins, malgré la qualité littéraire soutenue des œuvres proposées par la Troupe nationale égyptienne, les pièces qu'elle représenta ne rencontrèrent pas une grande audience car le public, longtemps habitué au théâtre musical et divertissant, surtout les comédies populaires et les mélodrames larmoyants, généralement joués en langue dialectale, n'apprécia que très moyennement les pièces traduites, adaptées, ou originales, même quand il s'agissait de pièces de grands dramaturges comme *Ahl al-kaḥf* (« Les gens de la caverne ») de Tawfīq al-Ḥakīm. L'esthétique et le propos de ces œuvres lui paraissaient éloignés de ses préoccupations et de son goût et la langue arabe littéraire lui semblait anachronique³⁵. Cela dit, l'autre nouveauté que ce courant de la traduction littéraire apporta fut le recours et la mise en place de la critique théâtrale.

« L'histoire de la Renaissance est une histoire de l'influence européenne, tout particulièrement française »³⁶, écrit le grand historien du théâtre arabe Muḥammad Yūsuf Naḡm. Il souligne que, bien que l'Égypte ait été colonisée à partir de 1882 par les Britanniques, c'est le théâtre français qui a exercé la plus grande influence sur l'activité théâtrale égyptienne. Cela était dû, d'après lui, à l'amour personnel que le khédive Ismail, qui a gouverné l'Égypte de 1863 à 1879, portait à la littérature française, imitant en cela son illustre prédécesseur,

³⁴ Voir Muḥammad Madanī, *al-Naqd wa tarḡamat al-nnaṣ al-masraḥī. Dirāsa fī ta'fīr al-manḥaḡ al-nāqdī 'alā tarḡamat al-masraḥ al-'ālamī* (La critique et la traduction du texte théâtral. Étude de l'influence de la méthode critique sur la traduction du théâtre mondial), *op. cit.*

³⁵ Voir Muḥammad Madanī, *al-Naqd wa tarḡamat al-nnaṣ al-masraḥī. Dirāsa fī ta'fīr al-manḥaḡ al-nāqdī 'alā tarḡamat al-masraḥ al-'ālamī* (La critique et la traduction du texte théâtral. Étude de l'influence de la méthode critique sur la traduction du théâtre mondial), *Dār al-Hudā li al-naṣr wa-al-tawzī'*, al-Minya, Égypte, 2000.

³⁶ *Ibidem*, p. 447.

Méhémet Ali, qui éprouvait déjà une grande admiration pour la civilisation française et avait toujours entretenu des relations très étroites avec les représentants de l'État français.

Si les premiers hommes de théâtre arabe qui se sont illustrés sur la scène théâtrale du XIX^e siècle, tels Mārūn Naqqāš, Abū Ḥalīl al-Qabbānī, Muḥammad 'Uṭmān Ğalāl, ont surtout fait découvrir au public arabe les œuvres de Corneille, Racine et Molière, leurs successeurs, Ğūrġ Abyaḍ, Yūsef Wahbī..., au XX^e siècle, s'ouvrirent à l'ensemble du répertoire dramatique français, aussi bien classique que moderne. Tous les genres dramatiques et toutes les périodes ont été abordés, avec une certaine prédilection pour le genre comique et pour le XIX^e siècle.

Cette inclination pour le théâtre français est due aussi au fait que la plupart des grands acteurs du mouvement théâtral égyptien furent formés à l'école française, soit en allant effectuer des stages en France, comme Ğūrġ Abyaḍ, soit en collaborant avec des hommes de théâtre français qui, invités par le khédivé Ismail, venaient se produire en Égypte. Cela explique le nombre très important de pièces françaises adaptées ou traduites en arabe. Au travers de ces adaptations et traductions, le public égyptien a découvert un nombre important de textes phares du théâtre français. Tous les grands auteurs dramatiques français, classiques et modernes, virent leurs pièces jouées sur les planches égyptiennes : Racine, Corneille, Victor Hugo, Marcel Pagnol... Mais l'auteur français dont les œuvres furent le plus représentées et eurent le plus de succès fut sans conteste Molière. Tous les pionniers du théâtre égyptien, et bien sûr arabe, sans exception, ont joué le répertoire de Molière : Mārūn Naqqāš, Ğūrġ Abyaḍ, Sulaymān al-Qurdāhī, Salāma Ḥiġāzī...

La période allant de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années trente peut être qualifiée, pour reprendre l'expression de Hassan Mniaï, de période d'« élaboration »³⁷, pendant laquelle de jeunes artistes arabes se sont initiés à de nouvelles formes d'expression dramatique, différentes des manifestations spectaculaires populaires qui étaient pratiquées chez eux. À propos de cette période d'élaboration, Hassan Mniaï écrit :

Ayant senti le besoin d'implanter le théâtre en tant qu'art, les auteurs arabes ont pensé combler ce vide dont souffrait leur littérature. N'ayant aucune tradition dans ce domaine [...] ils n'arrivent à avoir d'autres références culturelles que dans la civilisation européenne. Ils adoptent son potentiel dramatique et le brandissent à travers la transposition locale [...], la traduction et l'adaptation...³⁸

³⁷ Hassan Mniaï, « Le Problème de l'authenticité dans le théâtre arabe moderne », thèse de troisième cycle, Université Paris-Sorbonne, 1983, p. 123.

³⁸ *Ibidem.* p. 236

III. L'émergence de la traduction et l'adaptation théâtrales au Maroc (1920 à 1950)

Comme je l'ai indiqué plus haut, le but que je visais en entamant cette recherche était de combler un vide. J'ai essayé d'écrire l'histoire de la pratique de la traduction et de l'adaptation dans le théâtre marocain en dégagant les périodes les plus importantes et, au travers des approches historique et sociologique, en mettant en lumière les expériences et les figures qui ont marqué cette pratique. Je tenais aussi, par la voie du comparatisme et d'autres disciplines comme la sémiologie, la dialectologie et les études théâtrales, à rendre compte des différents processus adaptatif et traductif mis en place par les dramaturges et les metteurs en scène marocains en analysant les textes et les spectacles les plus marquants qui relèvent de cette forme d'expression dramatique.

Dans la reconstitution de la logique chronologique, mes recherches se sont articulées autour de trois temps dont chacun a représenté une évolution notable, parfois un tournant, dans la pratique de la traduction et de l'adaptation théâtrales au Maroc : une première période, allant des années 1920 aux années 1950, verra la naissance du théâtre marocain et connaîtra les premières tentatives de traduction et d'adaptation ; une deuxième période, allant de 1950 à 1990, sera marquée par l'expérience menée par André Voisin et verra l'émergence des premières adaptations modernes et des premières figures locales importantes dans le domaine de la traduction et de l'adaptation ; et enfin, une troisième période, allant de 1990 jusqu'aux années 2010, sera placée sous le sceau de la nouvelle dramaturgie faisant apparaître une nouvelle génération de femmes et d'hommes du théâtre chez lesquels l'emprunt au texte étranger prend de nouvelles formes. J'ai abordé chaque période selon trois entrées :

- 1- Contextualisation, en étudiant et décrivant les circonstances politiques, sociales, historiques et artistiques qui ont caractérisé la période étudiée ;
- 2- Mise en lumière des figures les plus représentatives de la pratique de l'adaptation dans chaque période ;
- 3- Analyse de quelques œuvres adaptées ou des spectacles réalisés à partir de l'adaptation de textes étrangers.

1. Les premiers contacts des Marocains avec le théâtre

J'ai pris le parti dès le début d'opérer une distinction entre Théâtre et autres formes spectaculaires ou rituelles propres à la société marocaine. Quand j'utilise le mot « Théâtre », c'est pour faire allusion à cette forme qui s'est développée en Grèce puis en Europe en suivant une évolution marquée par les sociétés qui l'ont pratiquée. Il s'agit d'une forme d'expression qui a ses règles, ses espaces, ses théoriciens et sa propre histoire. C'est une forme où le texte

écrit occupe une place très importante et dont la pratique a été institutionnalisée. Ce théâtre n'a été pratiqué dans le monde arabe qu'à partir du XIX^e siècle quand Marūn Naqāš, décida de présenter une adaptation de l'*Avare* de Molière à Beyrouth en 1847. Cela dit, mon choix n'est sous-tendu par aucune considération politique, idéologique ou relevant d'une quelconque hiérarchisation. Au contraire, comme je l'ai précisé plus haut, le théâtre, pour reprendre l'analyse de Patrice Pavis, n'est « qu'une partie assez réduite des *Cultural performances*. Ils s'en distinguent par la visée esthétique qui leur est commune »³⁹. Comme d'autres pays arabes, le Maroc a connu d'autres formes artistiques qui ont plusieurs points en commun avec le Théâtre, comme la *Ḥalqa*, *Būḡlūd*, *Sulṭān al-ṭulba*... ; celles-ci sont nées et ont évolué dans un contexte particulier et ont été supplantées par une nouvelle forme, le théâtre, à partir des années 1920.

Les Marocains, comme les Égyptiens ou les Libanais, ont eu, grâce aux ambassadeurs envoyés en Europe, l'occasion de découvrir le théâtre européen. Les témoignages les plus anciens dont nous disposons aujourd'hui datent du XVII^e siècle quand l'ambassadeur Muḥammad Tamīm, envoyé par le sultan Moulay Isma'īl pour négocier avec la France un traité commercial, est arrivé en France en 1682. D'après les journaux de l'époque et les écrits de quelques historiens français comme Charles Penz⁴⁰, le diplomate marocain s'est rendu au théâtre Saint Germain où il assista aux opéras *Atys* et *Le Triomphe de L'amour* créé par Quinault et Lully dont la représentation eut lieu à l'Académie royale de la musique. Malheureusement, le manuscrit de la relation de voyage, intitulée *Kitāb al- 'aḡā'ib* (Le Livre des merveilles) et rédigée par l'ambassadeur, qui aurait pu nous informer sur l'état d'esprit de ce dernier, a été perdu.

Toutefois, les ambassadeurs marocains du XIX^e siècle nous ont laissé plus de traces et de témoignages écrits que leurs prédécesseurs et ceux-ci nous renseignent davantage sur la façon dont des intellectuels et diplomates maghrébins ont appréhendé les spectacles européens auxquels ils ont pu assister. Le texte le plus intéressant à ce propos est la relation de voyage d'al-Ṣaffār⁴¹, qui accompagna le Pacha de Tétouan al-Hadj 'Abd al-Kāder b. Muḥammad Aš'āš dans une mission diplomatique en France en 1845 ; il y décrit avec précision les spectacles auxquels il assista lors de son voyage. On ne peut qu'être surpris par l'ouverture d'esprit dont

³⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin, Paris, 2014, p. 56.

⁴⁰ Charles Penz, *Les Rois de France et le Maroc. De Louis XIV à Louis XVI*, (3 volumes), Casablanca, Albert Moynier, 1945.

⁴¹ Cette relation de voyage a été traduite en français par Boussif Ouasti et éditée sous le titre *Une ambassade marocaine chez Louis-Philippe. Rihlah al-faqīh Assaffār ilā Bārīz 1845-1846*, Paris, Paris Méditerranée, 2001.

il fait montre⁴². Cette attitude singulière nous rappelle celle de Rifā‘a al-Ṭahtāwī dont la célèbre relation de voyage, *Talḥīṣ al-ibrīz fī talḥīṣ bārīz* (L’Or de Paris, 1834), a largement inspiré l’auteur marocain.

C’est en effet une attitude singulière car ce *faqīh*, homme de foi et représentant de l’orthodoxie musulmane, parle des spectacles auxquels il a assisté avec une certaine objectivité, et même avec du recul, sans porter aucun jugement de valeur, même si plusieurs aspects de l’activité dramatique telle qu’elle était pratiquée à Paris étaient contraires aux us et coutumes des Marocains. L’exemple d’al-Ṣaffār est une preuve tangible qu’une partie de l’élite marocaine connaissait bien l’art théâtral occidental et en avait parfaitement compris le fonctionnement et les modalités.

Toutefois, même si quelques personnalités marocaines avaient pris connaissance de l’existence de cette autre forme de spectacle, la pratique du théâtre restait ignorée de la grande majorité de la population marocaine. Ce sont d’autres facteurs qui joueront le rôle le plus décisif dans l’implantation de cette nouvelle forme dramatique dans le sol marocain et dans l’évolution des arts du spectacle traditionnels vers un théâtre moderne. À savoir les activités théâtrales réalisées par les résidents européens au Maroc ainsi que la construction de salles de théâtre par les Français et les Espagnols, la visite de troupes occidentales, l’activité des associations et des troupes locales et enfin, et surtout, la visite des troupes arabes ou orientales.

2. La traduction et l’adaptation : première école d’apprentissage (1920 à 1950)

C’est pendant les années 1920, et plus précisément en 1923 quand Ḡawq al-Nahḍa al-‘arabiyya (la Compagnie de la Renaissance arabe), une troupe composée de comédiens tunisiens et égyptiens et dirigée par l’ancien comédien et chanteur de la troupe de Salāma Ḥiḡāzī et disciple de Ḡūrḡ Abyaḍ, Muḥammad ‘Azz al-Dīn al-Miṣrī, a présenté quelques pièces à Fès, qu’une élite marocaine, composée de lettrés, d’élèves des rares collèges et lycée, des fils de notables et de quelques étudiants de l’Université al Quaraouiyine, a découvert le théâtre dans sa forme occidentale. Durant trois décennies, de 1920 au début de 1950, le Maroc a vu défiler plusieurs troupes dites « orientales », essentiellement égyptiennes, dont certaines comme celle

⁴² Afin de justifier sa position favorable vis-à-vis des divertissements profanes auxquels il avait assisté, d’al-Ṣaffār devance ses éventuels détracteurs, en citant des propos du prophète Mohamed où ce dernier ne condamne guère le rire ni par conséquent le divertissement. Voici en effet ce qu’il écrit dans sa relation de voyage : « On avait demandé à Ennakha’i si les Compagnons du Prophète – Que Dieu les bénisse et les salue ! – riaient. Il répondit par l’affirmative et ajouta que la foi restait dans leur cœur comme les hautes montagnes inébranlables. Et Nu’aymān, le compagnon du Prophète, était prodige et passionné pour le badinage, les taquineries et les plaisanteries. On raconte qu’on avait informé le Prophète – que Dieu le bénisse et le salue ! – que Nu’aymān riait et badinait trop ; le Messenger de Dieu leur dit qu’il entrerait au paradis en train de rire. », extrait de Boussif Ouasti, *Une ambassade marocaine chez Louis-Philippe. Rihlah al-faqīh Assaffār ilâ Bārīz 1845-1846*, op. cit., p. 148.

de Fāṭima Ruṣḍī, en 1929, ou de celle de Nağīb al-Rayḥānī, en 1933, ou la troupe Ramsès de Yūsuf Wahbī, en 1950, ont marqué profondément le paysage culturel marocain. Selon plusieurs historiens, c'est en imitant ces troupes orientales que de jeunes Marocains ont monté les premières pièces théâtrales locales : *Ahl al-kahf* (« Les Gens de la caverne ») écrite par Muḥammad ibn Zakūr, jouée en 1920 à Tanger et *Ṣalāḥ al-Dīn al-Ayyūbī* (« Saladin ») qui a été montée par l'association des Anciens élèves du lycée Moulay Driss à Fès en 1927.

Cela dit, en passant en revue le répertoire joué par les troupes arabes qui ont visité le Maroc à partir des années vingt, il est à noter que l'essentiel relève d'adaptations de pièces européennes. En 1923, la Compagnie de la Renaissance arabe de Muḥammad 'Azz al-Dīn al-Miṣrī joua *Ṣalāḥ al-Dīn al-Ayyūbī* (« Saladin »), adaptation du *Talisman* de Walter Scott ; la même année, la troupe égypto-tunisienne dirigée par Ḥasan al-Bannān et Šādli b. Frīḥa, donna en plus de la pièce *Ṣalāḥ al-Dīn al-Ayyūbī* (« Saladin »), *Šuhadā' al-ğrām* (« Les Martyrs de l'amour ») d'après *Roméo et Juliette* de Shakespeare, et *al-Ṭabīb al-mağṣūb* d'après *Le Médecin malgré lui* de Molière ; en 1932, la troupe de Fāṭima Ruṣḍī fit découvrir aux spectateurs marocains *Salāmbū* (*Salambo*), d'après l'œuvre de Flaubert, *Farḥ al-nasr* (*Le Poussin de l'aigle*) d'après *L'Aiglon* d'Edmond Rostand et *Ġādat al-Kāmīliyā* (*La Dame aux camélias*) d'Alexandre Dumas fils. Les autres troupes, que ce soit celle de Yūsuf Wahbī, de Nağīb al-Rayḥānī ou autres, n'ont pas dérogé à la règle et ont présenté au public marocain les chefs-d'œuvre du théâtre européen, égyptianisés ou arabisés⁴³.

Pour des raisons culturelles et politiques, l'adaptation qui eut le plus grand succès auprès des spectateurs marocains et qui fut la plus reprise par les jeunes dramaturges marocains fut *Ṣalāḥ al-Dīn al-'Ayyūbī* (*Saladin*) de Nağīb al-Ḥaddad. La quasi-totalité des troupes marocaines ont débuté leur activité théâtrale en jouant cette pièce.

À l'instar des premiers dramaturges égyptiens et orientaux, les hommes de théâtre marocains ont puisé eux aussi dans le répertoire européen. En reproduisant les traductions et les adaptations orientales, en s'inspirant directement d'œuvres étrangères, ils ont commencé à s'initier à cette écriture dramatique qui leur était totalement nouvelle. Certes, il est difficile pour ne pas dire impossible d'avoir suffisamment de textes dramatiques, d'adaptations et de traductions, dont l'étude aurait permis d'avoir une vision globale de la manière dont elles étaient conçues par les auteurs marocains, mais, grâce à la presse écrite de l'époque, où on peut trouver quelques informations précieuses, on peut cerner les contours et la nature des traductions et adaptations qui furent pratiquées par ces premiers dramaturges marocains.

⁴³ Voir le sous-chapitre « La traduction et l'adaptation dans le théâtre arabe » (p. 39-90) de mon livre *Le théâtre marocain à l'épreuve du texte étranger*, op. cit.

Parmi les noms qui se sont le plus illustrés dans la pratique de la traduction et de l'adaptation, figure celui d'al-Mahdī al-Mnī'ī, un des pionniers du théâtre marocain moderne qui a joué un rôle de premier plan dans l'animation de l'activité théâtrale marocaine dans les années 1920-1930. On ne dispose pas d'autres informations concernant la vie de cet homme de théâtre, hormis le fait qu'il fut l'un des membres les plus actifs de l'association des Anciens élèves du lycée Moulay Driss à Fès, qu'il fit partie des jeunes Marocains qui accueillirent la troupe de 'Az al-Dīn al-Maṣarī quand elle visita Fès en 1923 et qu'il écrivit pour la scène quelques pièces de théâtre inspirées de l'histoire du Maroc comme *al-Manṣūr al-Dahbī*.

Néanmoins, al-Mahdī al-Mnī'ī fut surtout connu grâce à la traduction car il fut le premier Marocain à traduire des pièces occidentales, toutes de Molière : *al-Baḥīl* d'après *L'Avare*, *al-Ṭabīb al-maḡṣūb* d'après *Le Malade imaginaire* et *Ṭarṭīf* d'après *Tartuffe*.

Si on ne dispose pas des textes des deux premières pièces, celui de la dernière, *Ṭarṭīf*, existe bel et bien. Ce texte doit sa survie à l'initiative de ses auteurs, al-Mnī'ī et 'Abd al-Salām al-Twīmī, qui ont, fait très rare à l'époque, publié le texte en 1928, une année après qu'elle fut jouée par la Troupe de l'association des Anciens élèves du lycée Moulay Driss à Fès. Ainsi on peut considérer cette pièce comme la première œuvre dramatique marocaine publiée ou éditée. Il n'est pas anodin que cette première pièce éditée soit une traduction d'une pièce étrangère.

Les traducteurs qualifient eux-mêmes le travail qu'ils ont accompli d'« arabisation ». Sans chercher à marocaniser le texte moliéresque, al-Mnī'ī et al-Twīmī ont, en utilisant la langue arabe classique, surtout voulu, dans un souci pédagogique, faire découvrir à la jeune génération l'œuvre d'un grand écrivain français dont l'écriture reste un parfait modèle à suivre. Les auteurs sont restés fidèles à la pièce originale même en ce qui concerne la construction et la syntaxe des phrases, quitte des fois à donner aux répliques arabes des tournures inhabituelles. Ils ont recouru à une langue arabe classique, poétique mais simple et sans fioriture.

À sa représentation en 1927, cette pièce fut largement saluée par le public et la critique balbutiante. Malheureusement, le grand succès de la pièce lui a aussi été fatal car l'administration coloniale, croyant déceler dans les répliques de *Tartuffe* une attaque contre les chefs des *zaouïas* (confréries religieuses) qui collaboraient avec elle, interdit ensuite toute représentation de la pièce sur le territoire marocain⁴⁴.

La reproduction des adaptations orientales à partir de pièces occidentales comme *Ṣalāḥ al-Dīn al-Ayyūbī* ou l'adaptation directe à partir de pièces occidentales, comme ce fut le cas pour al-Mnī'ī et al-Twīmī, représentent deux approches « mimétiques » du fait théâtral qui ont

⁴⁴ Pour plus de détails, voir Hassan Mniaï, *Abḥāt fī al-masrah al-maḡribī*, (Recherches dans le théâtre marocain) Manṣūrāt al-zamān, Rabat, 2000.

constitué la première école d'apprentissage de l'écriture dramatique moderne pour les hommes de théâtre marocains. Leurs pièces avaient pour but premier de sensibiliser la population marocaine en traitant des thèmes sociaux. Malgré les insuffisances, ce fut un effort louable que les pionniers marocains fournirent pour faire découvrir au peuple marocain le théâtre moderne, pour populariser la pratique théâtrale et enfin pour combler un vide dû à l'absence de textes dramatiques.

3. Les premières adaptations modernes

a. L'expérience de la première troupe professionnelle marocaine sous la direction d'André Voisin

Les deux décennies 50 et 60 constituent un tournant dans l'histoire du théâtre marocain et peuvent être considérées comme un âge d'or de l'adaptation théâtrale au Maroc. En effet, cette période vit l'émergence des pionniers et pionnières et qui présideront aux destinées de l'art dramatique marocain pendant de longues années. Parmi ceux-ci, deux figures s'illustrent plus particulièrement dans la pratique de l'adaptation : Ahmed Tayeb Al Alj et Tayeb Saddiki.

Ces deux grands noms du théâtre marocain et arabe ont été formés par un homme de théâtre français du nom d'André Voisin. Celui-ci est arrivé au Maroc en 1951 dans le cadre d'une mission que lui ont confiée les responsables du Service de la Jeunesse et des Sports. Il devait encadrer les troupes de théâtre amatrices locales et structurer l'activité théâtrale au Maroc. Épaulé par une équipe composée d'instructeurs français et de quelques jeunes cadres marocains, il réussit à mettre en place des structures qui joueront un rôle crucial dans l'émergence du théâtre professionnel au Maroc. Plusieurs actions et initiatives ont été lancées par cette équipe dynamique : la création des Centres d'expressions dramatiques⁴⁵, la mise en place de stages de théâtre qui avaient lieu à la forêt des Chênes, la création des Ateliers d'auteurs et du Centre marocain de Recherches dramatiques et surtout la fondation de la Troupe marocaine de langue arabe plus connue sous le nom de la troupe al-Maamoura. C'est grâce à ces différentes initiatives que seront formés les futurs comédiens, techniciens et auteurs marocains qui vont contribuer à la création et à la diffusion des premières pièces locales. Même après son indépendance, le Maroc continuera à s'appuyer sur ces structures mises en place par André Voisin et son équipe.

- Les adaptations d'Ataa Ouakil

La pratique de l'adaptation a été au centre du processus créatif mis en place par l'instructeur français qui vit naître, sous le pseudonyme d'Ataa Ouakil – nom composé des premières lettres

⁴⁵ Trois centres d'expression dramatique ont été créés à Casablanca, à Rabat et à al-Jadida.

des noms d'un trio de jeunes talents marocains Taher Ouaziz, Abdessamad Kenfaoui et Ahmed Tayeb Al Alj –, les premières adaptations qui marquèrent pour longtemps le théâtre marocain. Le succès remporté par les deux pièces *‘Māyel Ġḥā (les Fourberies de Joha)* et *al-Šeṭṭāb (Les Balayeurs)*, jouées par la Troupe du théâtre marocain en 1956 à Paris, fut le point d'orgue de cette expérience fondatrice qui se prolongea jusqu'aux années 1970, même après le départ forcé de son initiateur, André Voisin.

On doit à Ataa Ouakil trois adaptations : *al-M‘alem ‘Azūz* d'après *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais (1953), *‘Māyel Ġḥā* d'après *Les Fourberies de Scapin* de Molière (1953) et *Mrīḍ ḥāṭrū* d'après *Le Malade imaginaire* de Molière (1958).

La jonction des efforts des trois acteurs de Ataa Ouakil a donné au théâtre marocain des adaptations d'une grande originalité et d'une rare qualité. Ouaziz et Kenfaoui, deux hommes de lettres d'une grande culture, ont réussi à saisir l'esprit et les subtilités des pièces de Molière ; Tayeb Al-Alj, quant à lui, a redonné, avec beaucoup d'intelligence, aux dialogues moliéresques une saveur toute marocaine ; enfin André Voisin a réussi, grâce à sa singulière direction d'acteurs, aux trouvailles scéniques et à sa grande maîtrise de la technique théâtrale, comme l'ont reconnu les critiques français les plus intransigeants, à créer sur scène une ambiance festive et joyeuse et à restituer l'univers moliéresque avec une rare authenticité.

Les adaptations proposées par Ataa Ouakil ne sont pas des arabisations comme c'était le cas pour les premières tentatives des années précédentes, mais plutôt des marocanisations dans la mesure où celles-ci ont été implantées dans un terroir bien marocain. À lire ces pièces, on a l'impression qu'il s'agit d'œuvres créées par des Marocains pour des Marocains. Le lieu de l'action a toujours lieu dans une ville marocaine, les noms des personnages sont marocains, les caractères de ceux-ci sont aussi puisés dans la culture locale et les décors sont souvent créés à partir de modèles locaux comme ceux des *Fourberies de Joha* qui étaient inspirés de l'ancienne médina d'Essaouira. On peut même qualifier ces créations d'« adaptations patrimoniales » puisqu'elles s'inscrivent dans une démarche globale qui vise à doter le Maroc d'un théâtre qui lui ressemble.

L'autre originalité des adaptations de Ataa Ouakil se trouve dans les dialogues. D'abord, le trio fit le choix de recourir au dialecte marocain au lieu de la langue arabe classique car, il était convaincu que les pièces qu'il proposait ne pouvaient être populaires si la majorité des Marocains, qui ne parlaient pas la langue arabe classique, ne pouvaient comprendre ce que disaient les personnages. Toutefois, le recours au dialecte marocain n'est en aucun cas synonyme de facilité car les dialogues élaborés par Al-Alj sont d'une grande qualité. Grâce à la riche culture populaire dans laquelle il a baigné dès son jeune âge et ses talents de poète

populaire, le jeune auteur donna aux dialogues une saveur particulière en faisant tenir aux personnages un langage poétique et très imagé qu'on peut qualifier de *zağal* en faisant allusion à la poésie populaire marocaine. Ce qui explique le grand succès obtenu auprès des classes populaires. Il faut mentionner aussi la grande qualité de la mise en scène, l'organisation du jeu dans l'espace théâtral, les décors, les costumes..., ainsi que l'interprétation magistrale des comédiens marocains qui a subjugué même le public français, lors du passage de la troupe marocaine à Paris en 1956, malgré son ignorance de la langue arabe.

Bien que les adaptations réalisées par Ataa Ouakil aient valu à l'équipe d'André Voisin d'acertes critiques, surtout de la part des nationalistes qui voyaient en cette forme de théâtre une volonté de consacrer le modèle occidental au détriment de l'identité nationale, il faut reconnaître que, grâce à l'effort du trio Ouaziz, Kenfaoui et Al-Alj, soutenu par André Voisin, le répertoire marocain s'est enrichi de pièces adaptées certes, mais originalement transposées, reflétant parfaitement l'esprit marocain tout en respectant l'esprit de la pièce originale. Le critique Rachid Bennani affirme même que c'est Ataa Ouakil qui inaugure l'ère de « la nouvelle comédie marocaine » :

Ataa Ouakil, et ceux de sa génération (Ahmed Tayeb Al-Alj, Abdellah Chakroun, Abdessamad Kenfaoui, Tayeb Saddiki...) représentent ce qu'on peut appeler la nouvelle comédie marocaine. Le soutien politique dont a bénéficié l'expérience de la troupe Maâmoura, les moyens organisationnels et matériels qui lui ont été donnés ainsi que les efforts formidables qu'elle a consentis, lui ont permis d'opérer un changement qualitatif inédit dans l'écriture théâtrale marocaine, surtout dans sa forme comique. Cette école a fertilisé en injectant dans la comédie marocaine populaire, qui existait déjà, une sève puissante, celle de la comédie française au travers de ses exemples les plus prestigieux.⁴⁶

Les procédures d'écriture utilisées dans les pièces de Ataa Ouakil seront longtemps reproduites par toute une génération de dramaturges marocains pour laquelle celles-ci ont constitué un modèle à suivre.

Formés par l'équipe d'André Voisin, Ahmed Tayeb al Alj et Tayeb Saddiki perpétueront l'expérience initiée par ce dernier. Ils s'illustreront avec brio dans la pratique de l'adaptation qu'ils ont profondément marquée, avant de commencer à écrire leurs propres textes.

⁴⁶ Rachid Bennani, *al-Masrah al-mağribī qabl al-istiqlāl* (Le Théâtre marocain d'avant l'indépendance), Rabat, Dār al-waṭan li al-ṣaḥāfa wa al-ṭibā' a wa al-našr, 2008. p. 215 (Ma traduction).

IV. La consécration de l'adaptation théâtrale au Maroc (1950-1990)

1. Ahmed Tayeb al Alj (1928-2012)

Comme il a été signalé plus haut, ce dramaturge faisait partie du trio Ataa Ouakil, et s'est donc très tôt jeté dans le bain de l'adaptation.

D'après l'ouvrage *Ahmed Tayeb Al-Alj*, publié en 2014 dans « Silsilat al-naġam al-maġribī » (série de la musique marocaine), le dramaturge marocain a réalisé 38 adaptations dont 15 de Molière⁴⁷. C'est à cause de cette prédilection pour Molière, que la critique a souvent oublié que Al-Alj a adapté des pièces d'autres dramaturges étrangers. Car, en effet, celui-ci a écrit plusieurs pièces d'après des œuvres étrangères comme *Ġelābat al-ubbaha* (*La Djellaba de l'excellence*, 1969), d'après *Le Manteau* de Nicolaï Gogol ou *al-Qunbula* (*La Bombe*), d'après *La Bombe de Zapatto* (1971) du dramaturge belge Arthur Fauquez ou encore *al-Ḥakīm Qanqūn* (*Le Médecin Kankoun*) d'après *Knock* de Jules Romains qui ont eu un très grand succès populaire. Malheureusement, aucune de ces pièces n'a été éditée.

Comme il a été signalé plus haut, Ahmed Tayeb Al-Alj adapta presque la moitié de l'œuvre de Molière. Cette prédilection pour l'œuvre du dramaturge français a, selon moi, plusieurs explications. Il y a eu d'abord une forte demande de la part des responsables de la Jeunesse et des Sports pour qu'Al-Alj adapte des pièces de Molière. Sans doute le succès remporté par la Troupe du théâtre marocain après les représentations de *Māyel Ġḥā* a érigé ce genre de création dramatique en modèle à suivre. D'autres, dont Al-Alj, justifient cette prédilection pour l'adaptation par la rareté des œuvres dramatiques locales. L'autre raison, d'ordre politique, tient au fait que ce genre de spectacles traitant de manière légère et comique de problèmes universels était préférable aux créations à travers lesquelles les auteurs auraient pu avoir la velléité de critiquer la situation politique du royaume alors que celui-ci traversait une période de haute tension durant laquelle une lutte politique acharnée opposait la monarchie, pas tout à fait bien installée, aux partis de gauche. D'ailleurs, cette prédilection pour la comédie et les pièces de Molière a été vertement critiquée par les opposants au pouvoir monarchique qui la considéraient comme la continuation de la tradition coloniale et la consécration de la culture occidentale.

Néanmoins, adapter Molière ne s'explique pas uniquement par des raisons professionnelles ou par des orientations idéologiques car Al-Alj voue une réelle admiration, presque un culte à

⁴⁷ Jusqu'aux années 1990, Al-Alj n'a publié que huit textes, tous des créations originales. Ce n'est qu'à partir des années 2000 que cinq de ses adaptations, toutes de Molière, ont été éditées : *al-Ḥāġ al-'adama* d'après *Le Bourgeois gentilhomme* (2011), *Walīyy Allah* d'après *Le Tartuffe* (2011), *al-Mūšūm* d'après *Georges Dandin* (2011), *al-Ṣāyina* d'après *L'École des femmes* (2011), *al-Dāġūl* d'après *Le Misanthrope* (2013).

Molière. Il affirme aimer chez lui « l'esprit léger, la réplique intelligente, l'analyse simple et profonde, et le fait qu'il fait rire dans des situations tragiques »⁴⁸.

Suivant la même démarche qu'il a eue en participant aux adaptations d'Ataa Ouakil, Tayeb Al-Alj a « marocanisé » les pièces de Molière en essayant de donner aux personnages une couleur locale et en les faisant parler dans un dialecte marocain très populaire et très riche qu'il maîtrisait à la perfection. Grâce à sa profonde connaissance de l'œuvre moliéresque, même s'il ne maîtrisait pas très bien la langue française et qu'il ne travaillait que sur des traductions orientales, Al-Alj a, dans certaines adaptations, surtout dans *Waliyy Allah* d'après *Tartuffe*, presque atteint la perfection en redonnant à la pièce un caractère exclusivement marocain. Cette pièce, où il a démontré tout son génie en tant que grand adaptateur de Molière et en tant que chantre de l'oralité marocaine, eut un retentissant succès qui obligea l'ensemble de la critique marocaine, qui ne lui a pas toujours été favorable, à reconnaître l'originalité de son œuvre.

Malgré ces critiques, il faut reconnaître que Tayeb Al-Alj a joué un rôle primordial dans l'évolution du théâtre marocain au moment où il n'en était qu'à ses débuts, c'est-à-dire à la recherche d'une authenticité. En effet, il fut l'un des auteurs marocains qui ont réussi à donner aux pièces qu'ils ont adaptées du répertoire occidental une âme marocaine dépassant par-là les traductions et les adaptations plates et superficielles commises par les prédécesseurs.

On a parlé à cette époque des « Aljietes ». Certes, on peut dire que ce théâtre avait cette orientation, mais il serait malhonnête de ne pas reconnaître, quelles que soient les motivations profondes de cette orientation, qu'il a été populaire et qu'il a contribué largement au développement de la tradition théâtrale au Maroc. Grâce à son théâtre, le public découvre la scène, prend conscience de la situation théâtrale⁴⁹.

écrit avec justesse le critique marocain Aïssa Ikken

2. Tayeb Saddiki (1939-2016)

Grâce à son immense production théâtrale et à son dynamisme, Tayeb Saddiki a marqué profondément, des années 1950 jusqu'aux années 1990, la scène théâtrale marocaine et arabe. Abdelwahed Ouzri a écrit à son sujet :

⁴⁸ Entretien réalisé avec Ahmed Tayeb Al-Alj en août 2006.

⁴⁹ Cité dans Abdewahed Ouzri, *Le Théâtre au Maroc. Structures et tendances*, Casablanca, Les Éditions Toubkal, 1997, p. 169.

Il a été longtemps écrit et dit que l'itinéraire artistique personnel de Tayeb Saddiki résumait à lui seul tout le parcours du théâtre marocain des années 1960 et 1970 de même qu'il révèle certains aspects des démarches novatrices du théâtre arabe.⁵⁰

Comme il a été dit plus haut, Tayeb Saddiki a fait ses premières armes de comédien, adaptateur et metteur en scène au sein de la Troupe du théâtre marocaine mise en place par l'équipe d'André Voisin. Il en était le membre le plus jeune mais aussi le plus dynamique. Grâce à sa maîtrise de la langue française, il fut l'un des rares éléments marocains à participer aux travaux des deux équipes, marocaine et française. Il assura par intermittence la traduction en arabe des cours d'André Voisin lors des quelques stages. Curieux et polyvalent, Tayeb Saddiki a été à tour de rôle comédien, adaptateur, régisseur et assistant metteur en scène. Il s'illustra en tant que comédien dans plusieurs créations, mais le rôle dans lequel il se distingua le plus fut celui de *Ġhā* (Joha) dans *'Māyel Ġhā* (d'après *Les Fourberies de Scapin*). Notons qu'en plus de tenir le rôle principal, Tayeb Saddiki fut aussi assistant metteur en scène de Voisin. Quant à l'écriture dramatique, contrairement à son collègue Ahmed Tayeb Al-Alj, qui participa très tôt à la rédaction de plusieurs pièces à succès, Tayeb Saddiki ne s'y essaya qu'occasionnellement. Durant cette première phase d'apprentissage qui durera jusqu'au départ de Voisin en 1957, il n'écrira, ou plus précisément, n'adaptera qu'une seule pièce en collaboration avec Tayeb Al-Alj en 1954. Ce fut *al-Warīt* (*L'héritier*) d'après *Le Légataire universel* de l'auteur français Jean-François Regnard.

Avant de monter « les pièces patrimoniales »⁵¹ qui lui vaudront notoriété et reconnaissance de la part des critiques et du public arabes, Tayeb Saddiki a durant toute la première phase de sa carrière, c'est-à-dire de 1954 jusqu'à 1966⁵², pratiqué exclusivement la traduction et l'adaptation d'œuvres étrangères.⁵³

C'est au travers de cette pratique interculturelle que Saddiki a fourbi ses premières armes de dramaturge et de metteur en scène d'abord parce que, en parfait bilingue, il avait accès directement aux œuvres dans leur version originale quand il s'agissait de pièces françaises, et au travers de la traduction française quand il était question d'œuvres anglaises ou d'autres

⁵⁰ Abdelwahed Ouzri, *Le Théâtre au Maroc structure et tendances*, op. cit., p. 48.

⁵¹ Par cette expression je fais référence aux pièces qui s'inscrivent dans le courant du « théâtre du patrimoine » tel qu'il a été défini par Hassan Mniaï dans sa thèse « Le problème de l'authenticité dans le théâtre arabe moderne » (Paris-Sorbonne, 1983), dont les promoteurs, comme 'Alī al-Rā'ī, Yūsuf Idrīs, Sa'd Allāh Wannūs, Roger Assaf, et bien sûr Tayeb Saddiki, aspiraient au travers de leurs créations à mettre en place un théâtre authentiquement arabe en s'inspirant du patrimoine littéraire et spectaculaire arabo-musulman.

⁵² Sa première création originale, dont il écrit lui-même le texte, a été *Fī al-tarīq* (En route) en 1966.

⁵³ Ses toutes premières pièces qu'il monta en 1954 furent des adaptations de Molière : *Le Médecin volant*, et *La Jalousie du barbouillé*.

traduites dans cette langue. Ensuite parce que Saddiki a découvert le théâtre au travers des pièces étrangères, surtout françaises, montées dans le cadre des Centres d'expressions dramatiques et de la Troupe du théâtre marocain⁵⁴. Contrairement à la majorité de ses collègues, tel Ahmed Tayeb Al-Alj, il eut aussi la chance et l'avantage de fréquenter la troupe française qui, dirigée par Charles Nugue, montait des pièces dans la langue de Molière.

Pendant douze ans, Tayeb Saddiki adaptera une vingtaine de pièces allant des classiques du théâtre mondial : le théâtre antique (*L'Assemblée des femmes* et *Lysistrata* d'Aristophane), en passant par la farce (*La Jalousie du barbouillé* de Molière), la comédie française du XVII^e siècle (*L'École des Femmes* de Molière), la comédie du XVIII^e siècle, (*Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux), la comédie élisabéthaine (*Volpone* de Ben Jonson), et la comédie russe (*Le Révizor* de Gogol). Il a aussi adapté pour la scène marocaine des chefs-d'œuvre du théâtre contemporain : pièces où l'intrigue policière est mariée au théâtre de boulevard (*Piège pour un homme seul* de Robert Thomas), du théâtre néo-réaliste teinté de symbolisme (*Fando et Lis* d'Arrabal), du théâtre de boulevard (*Voyage de Tchong-Li* de Sacha Guitry), théâtre du mythe (*Lady Godiva* de Jean Canolle) et du théâtre de l'absurde (*En attendant Godot* de Beckett et *Amédée ou comment s'en débarrasser* d'Ionesco).

Ce florilège de pièces joua un rôle essentiel dans l'éducation théâtrale du public marocain qui n'avait eu droit qu'à un théâtre officiel où seules avaient été données des comédies classiques à caractère social. L'histoire du théâtre marocain retiendra le nom de Tayeb Saddiki car il fut le premier homme de théâtre marocain à oser mettre en scène des pièces difficiles en misant sur l'intelligence des Marocains et en ayant foi en leur jugement. Il osa des paris risqués en jouant des pièces comme *En attendant Godot* que même le public occidental averti eut du mal à comprendre et à accepter. Saddiki voulait d'abord partager avec le public marocain le plaisir qu'il avait eu à lire et à regarder, quand il était à Paris, des pièces intéressantes.

Il affirme à ce propos :

J'ai un grand respect pour les auteurs, je ne montais que les pièces qui me plaisaient.

Tous les auteurs que j'ai joués, à des degrés différents, je les ai réellement aimés⁵⁵.

⁵⁴ Une grande partie des pièces jouées par la Troupe du théâtre marocain entre 1954 et 1957 étaient des adaptations d'œuvres étrangères : *al-M'alem 'Azūz* d'après *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais ; *Māyel Ġhā* d'après *Les Fourberies de Scapin* de Molière, *Mrīḍ Ḥātrū* d'après *Le Malade imaginaire* de Molière ; *al-Warīt* (L'héritier), d'après le *Légataire Universel* de Jean-François Regnard, *Hamlet* d'après Shakespeare.

⁵⁵ Entretien réalisé avec Tayeb Saddiki en août 2003.

Saddiki ne proposait pas que des textes nouveaux, mais aussi des mises en scène nouvelles et inédites : « Il fallait présenter au public une pièce montée comme il faut avec des normes et de bonnes bases, pas n'importe comment. La meilleure manière de respecter un public c'est de faire un travail propre. »⁵⁶ affirme-il.

Sur le plan personnel, cette première phase de la carrière de Saddiki, lui permettra de maîtriser l'art de la mise en scène et de perfectionner sa technique d'écriture en affrontant des chefs-d'œuvre qui n'étaient pas toujours faciles à réinterpréter. Comme il le dira lui-même :

Pour moi, mon vrai début professionnel, c'est quand j'ai commencé à diriger le Théâtre Municipal de Casablanca en 64. Les six ans avant, ce n'était que de l'apprentissage. Je n'ai jamais considéré que je faisais autre chose.⁵⁷

Bien qu'il ait affirmé vouloir tourner la page de la traduction et de l'adaptation et même après s'être lancé dans l'aventure du théâtre du patrimoine dont il sera le pionnier et le porte-drapeau, Saddiki ne cessera pas de revisiter régulièrement le répertoire mondial pour en adapter quelques œuvres. Cette démarche paraît indispensable au dramaturge marocain qui, d'ailleurs, a toujours insisté sur le rôle important que ces adaptations jouèrent dans sa formation et son évolution dramatique. Nous pouvons même considérer que les adaptations qui ont été réalisées après 1964 sont des créations ou des œuvres d'une grande maturité.

À partir des années 1990, Saddiki remet au goût du jour l'adaptation en revisitant ses premières adaptations avec de nouvelles mises en scène pour les présenter, dans son nouvel espace Mogador, au jeune public marocain qui n'avait pas eu la chance de les voir auparavant. Il a réadapté pour la deuxième chaîne de la télévision marocaine *Mūmū Bū ḥurṣa*, et *al-Naqša* et a publié en août 2003 trois adaptations *al-Naqša*, *al-Mufatiš* et *Volpone*.

V. L'adaptation théâtrale dans le théâtre amateur (1970-1980)

Si les adaptations de Saddiki et d'Al-Alj, qui ont, tous les deux, occupé des postes importants et bénéficié de l'appui des autorités marocaines, sont connues et même, pour certaines, consacrées par la critique théâtrale, il en est autrement des adaptations produites par de jeunes artistes appartenant souvent à des mouvements politiques de gauche et d'extrême gauche, opposés au régime en place.

Quand on évoque le théâtre amateur marocain, le plus souvent, on se réfère à la période des années 1970 car c'est durant ces années-là que ce théâtre émergea avec force et atteignit son

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ *Ibidem.*

apogée. Mustapha al-Kabbaj considère que le théâtre amateur marocain est « un fils illégitime du théâtre marocain car il est né dans la contestation »⁵⁸. En effet, dès sa naissance, ce théâtre animé par les amateurs fut un théâtre d'engagement politique. S'il a été pendant à peu près une quarantaine d'années, du début des années 1920 jusqu'à la fin des années 1950, une tribune pour mobiliser les foules contre l'occupation française, il devient après l'indépendance du royaume un moyen d'expression artistique qui sert à dénoncer les dérives totalitaires du régime makhzénien. Malgré tous les moyens déployés pour contrôler et circonscrire ce mouvement qui représentait un danger potentiel pour la monarchie marocaine, les amateurs ont continué à produire un théâtre libre et dérangeant qui, largement investi par les mouvements de gauche devenus la principale opposition au pouvoir en place, a pris une autre dimension en devenant un des rares espaces de liberté et de résistance au Maroc.

On peut classer la majorité des pièces produites dans le cadre de ce théâtre amateur dans la catégorie du « théâtre politique ». Très engagés, les jeunes dramaturges faisaient de la scène une tribune politique pour dénoncer les exactions de l'État, l'absence de démocratie, l'impérialisme occidental ou le sionisme en privilégiant les slogans et les longs discours. Ceci explique la qualité esthétique parfois médiocre de la plupart des pièces proposées. Néanmoins, ce théâtre a connu aussi des expériences originales d'une qualité esthétique certaine, notamment celle de Muḥammad Tīmed par exemple qui n'hésita pas à emprunter les chemins de l'expérimentation pour proposer des spectacles faisant couler beaucoup d'encre et dont certains ont été victimes de la censure. Bien que beaucoup d'amateurs aient adopté une position hostile à la pratique de l'adaptation, surtout vis-à-vis des adaptations à caractère récréatif et apolitique proposées par les Al-Alj et les Saddiki, j'ai constaté que la pratique de l'adaptation est bien présente chez eux, mais de manière particulière⁵⁹. Le choix des amateurs porta majoritairement sur le théâtre existentialiste. Cela est sûrement dû à la large audience qu'ont eue les théories sartriennes parmi les intellectuels marocains progressistes. Ainsi ont été adaptées les œuvres d'Albert Camus⁶⁰ (*Caligula*, *Les Justes*), de Jean-Paul Sartre (*Les Mains sales*)⁶¹, d'Emmanuel

⁵⁸ Mustapha al-Kabbaj, « Wiḡhat naḍar ḥawla wāqi' al-masrah al-maḡribī » (« Points de vue concernant la réalité du théâtre marocain »), Revue *al-Funūn*, premier numéro, novembre 1979, p. 5. (Ma traduction).

⁵⁹ Voir le sous-chapitre « Le théâtre étranger entre expérimentation et recherche identitaire » (p. 413-442) consacré à la pratique de l'adaptation chez les dramaturges du théâtre amateur marocain.

⁶⁰ Ces pièces ont été adaptées par Mustafa Tūmi qui a obtenu avec la pièce *Caligula* le premier prix du septième festival du théâtre amateur en 1963.

⁶¹ Cette pièce adaptée en arabe sous le nom *al-Ayādī al-qaḍira* a été mis en scène par Muṭafā al-Tūmī.

Roblès (*Montserrat*)⁶², de Simone de Beauvoir⁶³... D'autres auteurs étrangers comme l'Espagnol Jasento Benabente, le Russe Nicolaï Gogol... ont inspiré certains amateurs. Néanmoins, d'après plusieurs chercheurs, c'est Bertolt Brecht et son théâtre épique qui eurent la plus grande influence sur les amateurs : succès dû plus aux positions idéologiques et politiques du dramaturge allemand que ces derniers décelaient dans ses pièces qu'à l'originalité de ses théories purement théâtrales. Malheureusement les textes qui pourraient renseigner sur la pratique adaptative des amateurs manquent cruellement puisqu'ils ont pratiquement tous disparu avec la mort de leurs auteurs et qu'aucun de ses textes n'a été édité. Sauf, et c'est une exception, ceux de Mohamed Kaouti qui a publié ses œuvres majeures à partir des années 2000.

Afin de mener à bien mes recherches, j'ai effectué plusieurs séjours au Maroc pour participer à des manifestations autour du théâtre, dont la plus importante fut « Tanger la spectaculaire », festival international dédié aux arts de la scène qu'organise annuellement le Centre International des Études Spectaculaires (ICPS) présidé par le professeur Khalid Amine. Ce festival est devenu au fil des ans un rendez-vous incontournable pour découvrir les créations théâtrales marocaines les plus novatrices. Lors de ces séjours, deux événements particuliers ont eu un impact déterminant sur le cheminement de ma réflexion : la rencontre avec le dramaturge Mohamed Kaouti et la découverte de la nouvelle génération du théâtre marocain.

1. Mohamed Kaouti et la pratique de la transplantation

Je ne connaissais Mohamed Kaouti que de manière indirecte et superficielle malgré la grande notoriété dont il jouissait dans le milieu artistique. De par mon travail sur l'emprunt au texte étranger dans le théâtre marocain, je savais qu'il était à l'origine de l'une des adaptations les plus célèbres, considérée aujourd'hui comme un classique du répertoire marocain. Il s'agit de la pièce *Bu Gāba*, d'après *Maître Puntila et son valet Matti* de Bertolt Brecht ; dans sa première représentation, le rôle principal a été incarné par Touriya Jabrane, l'une des plus grandes comédiennes marocaines. Malheureusement, n'ayant réussi à obtenir ni le texte ni la captation de la pièce, je n'ai, dans mon mémoire de thèse, fait qu'évoquer rapidement cette œuvre en citant quelques articles de presse qui faisaient état du grand succès qu'elle avait remporté à

⁶² Cette pièce qui a été mise en scène par 'Abd al-Salām al-Ziyādī et présentée par la compagnie al-'Urūba al-masraḥiyya eut le deuxième prix du huitième festival du théâtre amateur en 1966.

⁶³ Il s'agit de la pièce *al-Afwāh al-lā muḡdiyya*, (Les Bouches qui ne servent à rien) d'après une œuvre de Simone de Beauvoir, mise en scène par Suhayl Muḥammad et présentée par la compagnie casablancaise al-Itihā al-Aḥawī qui occupa la cinquième place lors du sixième festival du théâtre amateur en 1962. Toutefois, dans le tableau des pièces présentées lors de ce festival que j'ai consulté, si le nom de Simone de Beauvoir est cité en tant qu'autrice de la pièce originale, le titre de cette dernière n'est pas mentionné. Pour plus de détails, voir notre article « Le théâtre amateur marocain. Trajectoire d'un théâtre alternatif », in *Présence francophone*, vol. 73, n° 1, 12-1-2019, p. 75-91.

chacune de ses multiples représentations. Or, en 2011, assistant à la signature de ladite pièce qui venait d'être éditée, j'ai écouté pour la première fois Kaouti parler de son travail d'adaptateur, et ma surprise fut totale : le discours tenu par le dramaturge différait de ceux des autres adaptateurs marocains que j'avais eu l'occasion de fréquenter et d'interviewer. La richesse de son intervention, prononcée à l'occasion en français, donnait l'impression de quelqu'un qui maîtrisait parfaitement son travail et qui naviguait avec aisance entre les deux langues, l'arabe et le français. La lecture de *Bu Ġāba*, puis de *Sīdna Qdar* d'après *En attendant Godot de Beckett*⁶⁴, a confirmé ce que j'avais alors pressenti. J'étais effectivement devant une œuvre riche et originale qui sollicitait tout notre intérêt. Je suis donc allé à la rencontre de cet homme discret qui n'a pas hésité à m'ouvrir les portes d'un univers que j'ignorais jusque-là.

Pas seulement son propre univers artistique mais aussi celui de tout un pan de l'histoire du théâtre marocain, et je dirais même de la culture marocaine. Après cette découverte, il m'est devenu difficile de publier une étude sur la traduction et l'adaptation dans le théâtre marocain sans parler de cette expérience. Cela me semblait d'autant plus indispensable que, lors de mes premières recherches, j'avais eu beaucoup de peine à trouver des exemples de pièces adaptées par des auteurs appartenant à ce théâtre amateur marocain dont est issu notre dramaturge. L'étude de son œuvre m'a permis d'explorer ce milieu en bénéficiant du témoignage de l'un de ses acteurs les plus représentatifs.

Mohamed Kaouti, qui a exercé le métier d'enseignant de français à ses débuts, est l'un des rares à maîtriser parfaitement les langues française, arabe littéraire et arabe marocain. C'est grâce à cette maîtrise qu'il réussit à écrire quelques chefs-d'œuvre du théâtre marocain inspirés de pièces étrangères : *Sīdna Qdar*⁶⁵ d'après *En attendant Godot* de Samuel Beckett et *Bū Ġāba*⁶⁶ d'après *Maître Puntila et son valet Matti* de Bertolt Brecht.

Mohamed Kaouti qualifie son travail d'adaptation de « transplantation ». En arabe *al-istinbāt*, la transplantation, est un concept développé par le dramaturge marocain au travers d'une démarche adaptative particulière qu'il explicite dans un article intitulé « La transplantation : une vision marocaine de l'adaptation au théâtre »⁶⁷. Il récuse la pratique de

⁶⁴ Les deux œuvres ont été publiées respectivement en 2011 et 2012 par l'ICPS. Dates postérieures à 2008, année de la soutenance notre thèse.

⁶⁵ Cette pièce a été jouée pour la première fois en 1986 dans une mise en scène de Ibrāhīm Nāšīh. Elle fut éditée par le Centre International des Études du Spectacle à Tanger en 2011.

⁶⁶ Cette pièce a été jouée pour la première fois en 1989 dans une mise en scène d'Abdelouahed Ouzri. Elle fut éditée par le Centre International des Études du Spectacle à Tanger en 2012.

⁶⁷ Mohamed Kaouti, « La transplantation, une vision marocaine de l'adaptation au théâtre ». Une ébauche sur la transplantation a été publiée par le magazine marocain *Vision 90*, n° 1 en mars 1990. Une synthèse de l'ébauche

l'adaptation « naïve » telle que pratiquée généralement dans le monde arabe et particulièrement au Maroc. Il affirme que sa démarche adaptative n'est ni la « transformation d'une œuvre, d'un genre vers un autre genre » ni son « actualisation qui consiste à adapter au temps présent un texte ancien, en tenant compte des circonstances contemporaines, du goût du nouveau public et des modifications de l'histoire que l'évolution de la société rend nécessaire... ». L'adaptation telle que pratiquée par Kaouti procéderait plutôt d'une approche dramaturgique se situant entre sémiologie et sociologie, optant pour une analyse qui, selon lui, « dépasse la description sémiologique des systèmes scéniques puisqu'elle se demande, de façon pragmatique, ce que le spectateur recevra de la représentation, ce vers quoi le théâtre débouche dans la réalité idéologique et esthétique du public... »⁶⁸. Devant cette impossibilité de transposer objectivement et fidèlement une œuvre étrangère, Kaouti trouve légitime de procéder autrement, en optant pour une « transfiguration » de l'œuvre originale. Cette « approche, précise-t-il, est susceptible de rendre possible une adaptation distanciée, par différenciation avec l'adaptation historique communément adoptée, et d'ouvrir les accès à la tentation de la transmutation sémantique d'une œuvre ». Khalid Amine, l'éditeur de Kaouti, décrit la manière avec laquelle celui-ci aborde les textes étrangers comme suit :

La pratique de l'adaptation nécessite une marge plus grande de l'entrelacement des cultures spectaculaires... c'est dans cet esprit que se distingue le nom de Mohamed Kaouti dans le paysage théâtral marocain comme un adaptateur pionnier et créateur. Il lit le texte dans sa version originale, il le transperce, décortique patiemment ses symboles, examine ses rythmes intérieurs, étudie ses références philosophiques, politiques et esthétiques, s'informe sur les circonstances dans lesquelles il a été joué sur scène et étudie ce qui a été écrit sur lui... et c'est après tout cela que commence le voyage pour trouver le meilleur moyen pour transplanter l'esprit du texte dans une culture spectaculaire différente.⁶⁹

« Ma langue est mon alter ego », confie Mohamed Kaouti. En effet, l'un des points forts de la transplantation kaoutienne tient à la langue utilisée. Cette langue, à mon avis, peut même être considérée comme un acteur primordial dans la mesure où c'est elle qui donne le ton, le rythme

sur la transplantation a été insérée dans le catalogue qui a accompagné la tournée de *Bū Ġāba* (transplantation de *Maître Puntila et son valet Matti*, produite en 1989 par Le Théâtre d'Aujourd'hui).

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Khalid Amine, « Muḥammed Qāwṭī wa rihānāt al-istinbāt al-masrahī » (Mohamed Kaouti et les enjeux de la transplantation théâtrale) dans la présentation de la pièce *Sidnā Qdar* d'après *En attendant Godot*, Les Publications du Centre International des Études du Spectacle, Tanger, 2011. (Ma traduction).

et oriente la fable. Kaouti est un grand maître en dialecte chaoui⁷⁰. Il a utilisé tout le potentiel de cette variante de l'arabe marocain au point d'en faire une langue capable d'exprimer et de servir les plus grands chefs-d'œuvre du théâtre mondial. Il y avait peut-être aussi la gageure de prouver à tous ceux qui considèrent l'arabe marocain comme une sous-langue, un dialecte auquel on refuse toute poéticité, que cette langue maternelle, si elle est maîtrisée et maniée avec talent, peut devenir un excellent moyen d'expression, d'une poésie et d'une subtilité raffinées. Par son acte créatif, Kaouti voulait aussi redonner ses lettres de noblesse à une littérature populaire orale issue du Maroc rural, longtemps occultée et reléguée au rang d'infra-culture.

On peut dire que les adaptations de Mohamed Kaouti méritent amplement d'être qualifiées de transplantations puisque celui-ci a réussi le défi d'implanter les graines de textes étrangers dans un terroir marocain. Ces graines ont germé et donné des œuvres inédites, d'une grande authenticité et d'une originalité certaine. C'est un travail minutieux et énorme auquel s'est livré Mohamed Kaouti, ce qui explique sans doute le fait qu'il n'ait adapté que deux œuvres, sans compter sa première pièce, *al- 'Āda (L'habitude)* d'après *Celui qui dit oui celui qui dit non* de Brecht (1976), qui était plus proche d'une traduction que d'une adaptation. Bien qu'il se soit attaqué à des œuvres complexes, son savoir-faire et sa maîtrise dramaturgique et linguistique lui ont permis de rendre ces dernières accessibles, et même populaires auprès du public local. Il a même réussi, grâce à *Bū Ġāba*, comme en témoigne la grande comédienne Touria Jebrane, à faire venir dans les salles de théâtre un public campagnard qui y avait rarement mis les pieds. Celui-ci s'est retrouvé dans les personnages de Kaouti qui lui ressemblaient tant.

C'est pour toutes ces raisons que certains chercheurs ont qualifié la langue pratiquée par Kaouti de « dialecte littéraire » et qu'ils l'ont surnommé « le Noé de la Chaouia », le dernier sauveur de langue et de la culture de cette région rurale du Maroc profond.

VI. La nouvelle dramaturgie : une nouvelle manière de s'approprier le texte étranger (1990-2020)

Le deuxième événement qui eut une incidence directe et importante sur mes recherches et ma réflexion, est la découverte de la nouvelle génération du théâtre marocain. En effet, à partir des années 1990, la scène marocaine a connu l'émergence de jeunes dramaturges qui l'ont complètement bouleversée. Pour preuve : ce sont eux qui ont raflé presque tous les grands prix nationaux de ces dernières années, mais encore ont réussi à s'illustrer au niveau international.

⁷⁰ On trouve ce dialecte dans la Chaouia qui est une région du Maroc située entre le fleuve Oum Errabiaa au sud-ouest, l'oued Cherrat au nord-est, la plaine de la Tadla au sud-est et bordée par l'océan Atlantique au nord-ouest.

Les deux jeunes metteurs en scène Asmaa Houri et Mohamed el Horr ont obtenu successivement, en 2016 et 2017, le grand prix du festival du théâtre arabe, événement considéré aujourd'hui comme l'une des plus prestigieuses manifestations théâtrales dans le monde arabe. J'ai eu, grâce à mes fréquents séjours au Maroc, la chance d'observer l'émergence de ces nouveaux talents. En effet, en assistant à des spectacles tels *Hādda* de Jaouad Essounani, *4h48 Psychose* et *Dmū' bel khūl* (Larmes de khôl) d'Asmaa Houri ; *Skīzūfrīnyā* (Schizophrénie) et *Šağar murr* (Arbres amers) d'Abdelmajid Elhaouasse, *Solo* de Mohamed El Horr, *Nayda* et *Pirikula* d'Amine Nasseur, *Bīn Bīn* (Entre autres) de Mahmoud Chahdi, *Blā Smiya* (Sans noms) d'Ahmad Hamoud etc., j'ai senti émerger de nouvelles sensibilités dramatiques. Celles-ci se distinguaient par la mise en place de nouvelles esthétiques théâtrales et une tendance à plus de professionnalisme et d'expérimentation. J'ai surtout été frappé par la forte présence de la pratique de l'adaptation chez ces jeunes dramaturges et par la nouvelle manière – qu'on désigne souvent comme « dramaturgie » –, avec laquelle ils appréhendaient et mettaient en scène les œuvres étrangères. J'ai ainsi décidé d'approfondir mes recherches concernant ces nouveaux acteurs de la scène marocaine en effectuant d'abord un travail de recherche pour ne pas dire d'enquête historique sur l'ISADAC, Premier institut marocain dédié à la formation théâtrale, où ils ont été tous formés, puis en assistant à une grande partie de leurs représentations afin d'appréhender leurs approches esthétiques et enfin en entrant en contact direct avec eux afin de recueillir leurs témoignages et de leur poser les questions qui pouvaient éclairer certaines zones d'ombre de la création scénique marocaine contemporaine. Ce travail de recherche qui a nécessité plusieurs mois de terrain m'a permis de mieux comprendre les tendances esthétiques qui caractérisaient le théâtre marocain depuis les années 1990 jusqu'aux années 2010. J'essaierai dans les lignes qui suivent restituer quelques conclusions de l'étude que j'ai menée à ce propos en prenant comme exemple deux des acteurs les plus représentatifs de cette génération : Abdelmajid Elhaouasse et Asmaa Houri.

Si les années 1970 virent un net recul de l'adaptation et de la traduction, les années 1990 marquent un retour massif au texte étranger. Ce fut grâce à une nouvelle génération de femmes et d'hommes de théâtre, celle de l'ISADAC (Institut supérieur d'art dramatique et d'animation culturelle). En effet, la création de ce premier institut public dédié aux arts de la scène fut un événement majeur qui eut des conséquences importantes puisqu'il contribua à former des jeunes qui dynamiseront de manière remarquable la scène théâtrale locale. Cette nouvelle génération aura la chance de bénéficier d'une formation complète prodiguée par des professeurs et des professionnels ouverts sur le monde qui ont souvent fait leurs études à l'étranger et par

conséquent leur a facilité le contact avec le théâtre mondial. Ainsi les trois directeurs de l'ISADAC, Ahmed Badry (1986-1992), Ahmed Massaia (1993 à 2015), Issam El Yousfi (2005-2009) ou encore Rachid Mountasar (2018-2022) ont obtenu leur doctorat en France sous la direction des plus grands spécialistes du théâtre, qui par conséquent étaient tous au fait des dernières réalisations mondiales en matière théâtrale. Massaia ainsi que Badry m'ont affirmé qu'ils incitaient fortement les jeunes étudiants de leur institut à lire les textes étrangers, les classiques, et à acquérir une culture dramatique plus ouverte sur le monde, surtout sur l'Europe. Ils inviteront aussi de grands noms du théâtre comme Peter Brook, Philippe Girard, Edward Woytaszek, Fernando Arrabal, pour animer des séminaires et des ateliers dramatiques.

Contrairement à leurs aînés, les nouveaux acteurs de la scène théâtrale marocaine ne manifestaient aucun complexe vis-à-vis du texte étranger. Le seul critère qui présidait à leurs choix de pièces à monter est que celles-ci correspondent à leur vision esthétique et à leurs préoccupations philosophiques. Après une période où la plupart des dramaturges marocains ont essayé de donner naissance à un nouveau genre théâtral basé essentiellement sur le patrimoine marocain et arabe, les années 1990 virent donc ce retour massif au texte étranger, qu'il soit arabe ou occidental. L'impasse à laquelle était arrivé le théâtre du patrimoine poussa cette nouvelle génération à explorer d'autres horizons pour chercher son inspiration.

Youssef Rayhani, un des représentants de cette nouvelle génération, s'est approprié ce concept de dramaturgie en y associant deux autres idées phares : universalité et ouverture. Il essaie de concilier théâtre moderne avec réalité marocaine et ouverture sur les autres, selon un programme très compliqué qu'il s'attelle à appliquer aux pièces qu'il met en scène. Il explique :

La dramaturgie, ce n'est pas une adaptation. Elle consiste à reconstruire le texte à travers son redécoupage, selon ma propre vision et mon interprétation personnelle de la pièce/spectacle. Si on prend l'exemple d'une pièce de Shakespeare par exemple on ne peut pas la jouer telle qu'elle était jouée avant mais il faut que je la joue à partir d'une nouvelle lecture. Dans une dimension universelle, humaine. La dramaturgie part d'un souci d'universalité alors que l'adaptation répond à des questions locales. Quand j'adapte je prends en compte la demande du public marocain alors que quand je réalise une dramaturgie je m'adresse à un public universel, à toute l'humanité. En Égypte, en France... La dramaturgie comporte une dimension humaine alors que l'adaptation est restreinte à une dimension locale.⁷¹

⁷¹ Entretien que j'ai réalisé avec Youssef Rayhani en 2006.

Cette nouvelle approche dramaturgique se trouve illustrée dans plusieurs créations telles *Gūdu ġa (Godot est arrivé)*, création du Laboratoire Dionysos. Comme l'indique le titre de la pièce, dans une dramaturgie originale, le metteur en scène s'est inspiré de l'œuvre de Beckett en imaginant un autre scénario et en faisant arriver Godot sur scène. Dans *al-Mūsīqā (La Musique)*, création de Masraḥ al-Šāmāt, le metteur en scène Bouselham Daïf adapte pour la scène le roman de l'écrivain japonais Yukio Mishima. Fidèle à ses principes esthétiques et théâtraux, dans un théâtre de recherche qui provoque la sensibilité et l'imagination du public, le dramaturge aborde sans tabou un sujet brûlant et difficile à traiter dans la société marocaine, celui de la sexualité des femmes.

1. Abdelmajid Elhaouasse : Pour une esthétique de l'hybridation

Abdelmajid Elhaouasse, est un artiste multiple : il est metteur en scène, scénographe, artiste peintre, nouvelliste et chercheur universitaire. Il est aussi enseignant de scénographie à l'ISADAC et directeur de la compagnie Aphrodite qu'il a fondée en 1999.

Cet artiste fait partie de la première promotion des lauréats de l'ISADAC qu'il intégra en 1986. Après avoir obtenu son diplôme, il est devenu l'un des jeunes scénographes marocains les plus dynamiques et les plus talentueux de la scène locale. Il a à son actif plus d'une cinquantaine de réalisations scénographiques dont certaines ont obtenu des prix d'excellence⁷². Amoureux des lettres et écrivain de talent, Elhaouasse n'a pas hésité à franchir le pas pour se lancer d'abord dans l'écriture dramatique et scénique en traduisant quelques pièces⁷³ ou en réalisant des dramaturgies pour d'autres avant de se lancer lui-même dans la mise en scène.

Aussi bien dans ses scénographies, ses dramaturgies ou ses mises en scène, Elhaouasse a toujours emprunté la voie de l'expérimentation en défendant l'idée que le théâtre est un art total qui mobilise différents langages scéniques. Dès lors, il s'est mis à explorer dans chacune de ses créations les différentes possibilités que peuvent lui offrir le lieu, les technologies numériques, les lumières, les corps... tout en puisant dans d'autres formes et disciplines artistiques comme le cinéma, la danse ou les arts plastiques pour proposer un théâtre esthétiquement différent de ce qui se faisait au Maroc.

⁷² Comme la pièce *Wlād leblād* (Les enfants du pays) qui eut le prix « al Farid » de la meilleure scénographie en 1994 et les pièces *Bū Ḥafna* et *Dmū' bel khul* (Larmes de khôl) avec lesquelles il a remporté le prix de la meilleure scénographie au festival national du théâtre professionnel lors des éditions 1999, 2015.

⁷³ Telles *Nuṭlāliġiā* d'après *Histoire des Ours Panda racontée par le saxophoniste qui a une petite amie à Francfort*, de Mateř Vizniec, *Aš Bayen lik*, (Qu'en penses-tu ?) d'après *Pain plein les poches* de Mateř Vizniec, *Lāla Ġīta* d'après *Mademoiselle Julie* de August Strindberg, *Vente o-zone-chair* d'après *Femme seule* de Dario Fo, *Le bel indifférent* de Jean Cocteau.

Dans la pièce *Nuṣṭalġiā* (Nostalgie) adaptée d'après *Histoire des Ours Panda racontée par le saxophoniste qui a une petite amie à Francfort* de Matej Visniec, dont il réalisa la mise en scène en collaboration avec Reda Abdellaoui, il s'est inspiré des œuvres plastiques de plusieurs artistes tels le peintre René Magritte ou Jean François Millet. Même si « la présence de ce peintre reste plus forte dans notre travail théâtral, témoigne Elhaouasse, c'est parce qu'il existe un parallèle et une proximité liés à l'émotionnel dans sa déclinaison sensible entre le texte de Visniec et les tableaux de Magritte. S'appuyant sur une proximité visuelle entre les éléments sémantiques et esthétiques existant dans le texte théâtral et l'œuvre picturale »⁷⁴, il ajoute :

Depuis les premiers travaux, notre pari théâtral fut celui de veiller à ce que les esthétiques propres au texte théâtral et le plaisir visuel forment un tout harmonieux. Nous avons rassemblé les éléments spectaculaires en nous référant à une théorie simple qui a été élaborée par Edward Gordon Craig au début du XX^e siècle qui dit que l'art du théâtre n'est ni le jeu des acteurs, ni le texte théâtral, ni la mise en scène, ni la danse. Il est formé de l'ensemble des éléments qui le composent : le geste, qui est l'âme du jeu, les mots, qui constituent le corps du texte théâtral, les lignes et les couleurs... et le rythme... Edward Gordon Craig fut avec Adolphe Appia à l'origine de la mise en scène moderne. C'est à partir de la cohésion de tous les éléments scéniques, un ensemble dans lequel la sincérité du jeu et l'efficacité de la scénographie et des lumières occupent une place primordiale, qu'on arrive à dévoiler les aspects secrets et cachés du texte théâtral.⁷⁵

Toutefois, j'ai pu ces dernières années constater une mutation esthétique dans le travail d'Elhaouasse qui s'oriente un peu plus vers une dramaturgie que je dirai d'hybridation, à la croisée de plusieurs dramaturgies, et qu'il qualifie lui-même de « dramaturgie du plateau », visuelle et intermédiaire⁷⁶. Cette dramaturgie qu'on peut dans le contexte marocain qualifier d'avant-gardiste a été développée par Elhaouasse dans le cadre d'un projet à long terme qu'il a mené simultanément dans le cadre de sa compagnie Aphrodite et au sein de l'ISADAC où il enseigne que ce soit avec ses étudiants ou des comédiens professionnels. Il se livre à cette expérimentation en optant pour un travail de plateau dont le processus se caractérise par sa constante évolution et son ouverture. Le but des expériences menées n'est pas forcément l'aboutissement à une œuvre achevée, c'est-à-dire qu'Elhaouasse travaille avec ses étudiants et

⁷⁴ *Nuṣṭalġiā* (Nostalgie) Abdalmajid Elhaouasse (traduction de), Manšūrāt Marāyā, Rabat, 2006. (Notre traduction).

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ J'ai consacré une étude détaillée à cette mutation esthétique dans l'article « Abdalmajid Elhaouasse : de la scénographie à la dramaturgie du plateau », Hassan El Yousfi (sous la dir. de), *Muqarabāt li al-našr wa al-šinā'a al-taqāfiya*, Fès, Maroc, 2019. p. 19-39.

ses comédiens sur des situations au travers desquelles ils explorent ensemble des sensations et des sentiments quelquefois très intimes.

Pour cela il a mis tout un dispositif en place pour créer une ambiance propice à ce genre d'exercice dont l'accomplissement demande beaucoup de temps et une certaine complicité entre les participants. Selon ses dires, une confiance mutuelle est une condition nécessaire à la réussite de l'entreprise, car il ne sait pas toujours où cette expérience/expérimentation peut mener. Lors de ces séances d'exercices, sortes de jeu d'improvisation, d'exercices corporels et d'exorcisme mémoriel et sensoriel⁷⁷, toutes les performances produites par les participants, sont captées grâce à une caméra. L'élément de base du travail est l'acteur, l'être humain, ses sentiments, ses états d'âme, ses angoisses, etc. Ces révélations qui peuvent prendre différentes formes sensorielles et verbales deviennent des fils conducteurs et des matériaux qui serviront plus tard une idée ou une fable qu'il construira au fur et à mesure avec ses comédiens et son équipe technique. Le spectacle *Waiting for Othello* (2018) qui est l'aboutissement de cette expérimentation lui a pris plusieurs années.

Ce spectacle est intéressant à plus d'un titre car il permet aussi de voir comment Elhaouasse traite l'un des chefs-d'œuvre du répertoire classique, l'une des pièces étrangères les plus célèbres, en l'intégrant comme matériau dans une nouvelle démarche dramaturgique basée sur « l'écriture du plateau ».

Elhaouasse a travaillé sur la traduction de l'un des grands traducteurs arabes, le critique et dramaturge égyptien Muḥammad 'Inānī. Comme certains comédiens ne maîtrisaient pas parfaitement la langue originale, il était tout à fait logique de recourir à une traduction arabe.

Le but escompté d'après la lecture du texte qu'il effectua avec le groupe, selon Elhaouasse, était de déceler les traces des traditions théâtrales élisabéthaines que Shakespeare avait réussi à intégrer dans son texte. Ces particularismes seront ultérieurement abandonnés puisqu'ils « ne correspondaient pas au contexte moderne dans lequel ils allaient traiter cette pièce ». Ce qui les a amenés en toute logique à travailler sur la langue pour l'adapter à la réalité d'aujourd'hui et la rendre plus réaliste. Le choix a été fait d'utiliser deux registres de langue : la langue arabe classique pendant des scènes « publiques » comme dans la scène du jugement et l'arabe marocain dans les scènes à caractère personnel ou privé comme dans celles qui réunissent Othello et Desdémone ou Othello et Iago.

⁷⁷ Dans l'entretien que j'ai réalisé avec Abdelmajid Elhaouasse en 2017, il a dit que, lors de ces séances de travail, il arrive parfois que des comédiens se mettent dans des situations extrêmement tendues, surtout quand il leur arrive de faire resurgir des souvenirs douloureux. Il se voit même quelquefois contraint d'interrompre la séance du travail.

Après cette lecture, arrive la deuxième étape qui comprendra plusieurs résidences artistiques à raison d'une semaine par mois. Celle-ci s'est déroulée en deux temps : dans un premier temps l'équipe a effectué une deuxième relecture de la pièce après avoir opéré plusieurs coupes. C'est une sorte de réécriture collective de la pièce qui l'adapte aux réalités aussi bien modernes que marocaines. Puis dans un deuxième temps le texte a été abandonné à la faveur des exercices sur la voix, les gestes, et la création d'une harmonie entre les membres de l'équipe afin de développer un travail de chœur et de pouvoir « séparer le jeu de la performance [...] avec le défi de jouer dans un espace où le chœur questionne les personnages de la pièce en les poussant à jouer des scènes, de les digérer puis les renvoyer au même chœur »⁷⁸.

Durant cette étape, les membres de l'équipe ont aussi commencé à travailler sur « ce qu'ils voulaient dire au travers d'Othello », donc sur les thématiques à explorer. Deux idées/thèmes se dégagèrent : celle du racisme comme élément servant à créer « l'infériorité » du personnage d'Othello que ce soit au travers de la couleur de la peau ou du regard hautain que l'Occident porte sur l'Autre, l'étranger. Ainsi Othello devient le représentant de tout une partie du monde, arabe, africain ou de tout autre peuple ayant souffert des atrocités commises par l'Occident colonialiste ou impérialiste. La deuxième idée/thème, l'équipe l'a formulée en une question : est-ce que Othello était obligé de réagir comme il l'a fait ? C'est-à-dire en cédant à ses sentiments les plus sombres et en se laissant aveugler au point de sacrifier son amour et se tuer⁷⁹.

Lors de la troisième étape, une première mouture de quelques scènes de la pièce a été présentée afin de les découvrir et de les expérimenter tout en essayant plusieurs montages dramaturgiques mêlant techniques vidéos, audio et chorégraphie. L'équipe devait se placer du côté du récepteur dans une position d'observateur. Il s'agit, pour reprendre la formule d'Elhaouasse, « d'un brouillon ou une version préliminaire pour une possible construction dramaturgique »⁸⁰. Le travail collectif a porté aussi sur la langue en incitant les comédiens à faire des propositions surtout pour les parties jouées en arabe marocain.

Lors de la quatrième étape, tout en travaillant sur le corps et la voix, le collectif cherchait « des constructions scéniques » et testait les propositions qui avaient été faites afin de façonner le spectacle, sans pour autant se lancer dans un travail de mise en scène. Le but était plutôt de chercher et de rassembler des matériaux. Les performeurs, c'est ainsi qu'Elhaouasse qualifie

⁷⁸ Entretien réalisé avec Abdelmajid Elhaouasse en 2017 au Maroc.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

ses comédiens⁸¹, ont découvert parallèlement le texte d'*Othello revient* de Níkos Kazantzákis dont le dramaturge apprécie le travail. Il trouve que le dramaturge grec a réussi dans cette pièce une parfaite alchimie entre l'univers pirandellien (puisqu'il a traduit en grec *Six personnages en quête d'auteur*) et l'univers shakespearien. Ils ont intégré quelques passages de la pièce grecque au spectacle lors de la troisième représentation au Théâtre Mohamed V à Rabat.

Enfin la dernière étape, la cinquième, fut celle de la présentation du spectacle au public ou, pour reprendre la formule aux accents scientifiques d'Elhaouasse, celle de la « présentation de quelques résultats auxquels nous sommes arrivés »⁸². Ce qui a permis à l'équipe de voir de près la réaction du public qui, selon eux, faisait partie intégrante du spectacle. Le dramaturge marocain affirme qu'ils ont réussi le défi de sortir du cadre shakespearien en essayant de trouver d'autres voies pour questionner les sujets déjà abordés dans la pièce anglaise mais par le biais d'autres types de questions qui concernent le Moi et l'Autre.

Quand j'ai assisté au spectacle *Waiting for Othello* (2017), j'ai effectivement pu constater l'effort expérimental que contenait le spectacle. Plusieurs langages scéniques ont été mobilisés : vidéo, chant, travail sur le chœur, sur le corps, optimisation de l'espace qui se décline en plusieurs aires scéniques, voix off... Plusieurs autres disciplines ont été exploitées comme la danse, surtout le flamenco, ou des arts de combats comme la Capoeira ou la boxe. En effet, le spectacle débute par un combat de boxe opposant les futurs ennemis : Othello et Iago. Cette scène qui a été précédée d'une séance d'échauffement des deux rivaux pendant laquelle Othello se livre à quelques gestes puisés dans la Capoeira, cet art martial afro-brésilien, fait allusion à l'univers des esclaves africains qui ont développé cet art martial afro-brésilien. Le choix d'un ring comme terrain d'affrontement n'est pas anodin non plus car Othello, plus fort physiquement, qui met Iago K.O., fait penser au boxeur américain Mohamed Ali, un Othello des temps modernes qui, étant Afro-Américain, s'est imposé par sa force et son art dans une société américaine raciste et ségrégationniste⁸³ dont les dirigeants n'hésitaient pas à stigmatiser le grand champion à cause de sa couleur de peau synonyme à leurs yeux d'infériorité.

Le racisme, comme l'a affirmé Elhaouasse un peu plus haut, est l'un des thèmes principaux de la pièce. Cette idée est exprimée de multiples manières, entre autres par l'utilisation d'un

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² *Ibidem.*

⁸³ Elhaouasse m'a confirmé dans un entretien qu'il s'était inspiré de la figure de Mohamed Ali.

vocabulaire raciste (utilisation du mot marocain 'Azzi'⁸⁴ par exemple, qu'on peut traduire par « nègre », que Iago profère à plusieurs reprises pour rabaisser Othello) ou propos des autres personnages qu'on trouve dans la pièce originale lorsqu'est reproché à Brabantio, père de Desdémone, de laisser sa fille partir avec un être inférieur et indigne de leur rang.

En le modernisant et le décontextualisant tout en en gardant ses thématiques essentielles, le texte étranger devient ainsi un support ou un prétexte permettant de questionner sa propre condition et d'expérimenter d'autres façons de dire et de faire du théâtre.

Ce texte nous a ouvert des portes donnant accès à de nouvelles réflexions quant à l'élaboration globale du travail, dépassant ainsi le simple stade de construire une forme qui se tient et qui exploite massivement les techniques intermédiales dans le seul but d'atteindre un certain horizon que nous espérons atteindre.⁸⁵

2. Asmaa Houri : le corps au service de la réécriture scénique

La trajectoire artistique atypique de Asmaa Houri débute à l'Institut supérieur d'Art dramatique et d'Animation culturelle où elle suit une formation de quatre ans pour devenir comédienne. Elle fera partie de la promotion de 1994. Elle s'illustre dès ses débuts sur les planches en remportant en 1994 le prix de la meilleure comédienne avec son travail de fin d'études dans *Le bel indifférent* de Jean Cocteau. Ne désirant pas occuper un poste qui la condamnerait à s'enfermer dans un bureau, elle préfère quitter le Maroc pour aller tenter l'aventure en Suède.

C'est un voyage qui va durer 13 ans. Bien qu'elle ne parle pas alors un mot de suédois, elle réussit d'emblée à intégrer l'une des compagnies les plus prestigieuses de Suède, Jävle folkteatern, dirigée par le célèbre metteur en scène Peter Oskarson, qu'elle considère toujours comme son maître. Auprès de lui, elle accomplira en effet l'essentiel de son apprentissage du métier de comédienne et surtout de metteuse en scène. C'est grâce à Sarah Kane qu'Asmaa renoue avec son pays natal. Car c'est en mettant en scène, dans le cadre d'une bourse d'étude au Maroc, l'adaptation de la pièce *4 h 48 Psychose* que l'artiste rencontre le dramaturge Issam al Youssfi et le musicien compositeur Rachid Bromi, qui deviendra son mari ; tous deux lui donneront envie de rester au Maroc.

⁸⁴ Ce terme est aussi utilisé par les Marocains pour stigmatiser les réfugiés africains, migrants subsahariens qui arrivent au Maroc pour passer en Europe. Il y a eu d'ailleurs une campagne contre le racisme anti-noirs dont le slogan a été « Je ne m'appelle pas 'Azzi ».

⁸⁵ Entretien avec Abdalmajid Elhaouasse en 2018 au Maroc.

Si la jeune metteuse en scène séduit les critiques et le public marocains, c'est parce qu'elle met dans ses œuvres, en plus de son talent d'artiste et de créatrice, tout le savoir-faire qu'elle a accumulé pendant ses années d'apprentissage suédoises. Elle met en œuvre une nouvelle manière de faire du théâtre : en effectuant d'abord un minutieux travail de préparation durant lequel « elle accumule les matériaux nécessaires », puis en proposant une lecture originale, critique, du texte à monter, et enfin en essayant, au travers d'une approche globale dans laquelle tous les éléments scéniques, y compris le jeu des comédiens, sont mobilisés et réglés au millimètre, d'aboutir à un résultat final susceptible de toucher le cerveau, les yeux et le cœur du spectateur.

Ses spectacles sont empreints d'influences diverses dont il faut chercher les origines aussi bien dans son environnement immédiat que dans de lointaines contrées. Quand elle choisit un texte à monter, c'est d'abord parce qu'elle l'aime et qu'elle y trouve ce qu'elle attend, ce qui lui parle, sans qu'elle se demande s'il s'agit d'un texte arabe ou étranger. Les créations, qu'elle réalise en étroite collaboration avec le musicien compositeur Rachid Bromi, le dramaturge Issam el Youssfi et le scénographe Abdelmajid al Haouasse, sont autant d'invitations à vivre de nouvelles expériences. Tant sur le plan esthétique, car la musique, le chant, le jeu, les lumières sont des codes et des ingrédients savamment dosés, que sur le plan émotionnel puisque sont abordés sur scène des sujets existentiels souvent délicats, voire tabous dans la société marocaine, comme la maladie du cancer chez les femmes, les relations de couple hors mariage.

C'est dans ce même esprit qu'Asmaa Hourri a adapté deux pièces étrangères : *Nta Huwwa* d'après *La Jeune Fille et la mort* d'Ariel Dorfman (2012) et *Mizān al-ma fūq al-ḥešba* (*The Spirit Level on stage*) (2015). Dans une démarche moderne, comme si la metteuse en scène marocaine mettait en application la célèbre phrase d'Antoine Vitez disant qu'on pouvait faire théâtre de tout, *Mizān al-ma fūq al-ḥešba*, montée en collaboration avec une équipe suédoise, est une adaptation scénique d'un essai intitulé *The Spirit Level : Why Equality is Better for Everyone* (Pourquoi l'égalité est meilleure pour tous), best-seller mondial traduit en plusieurs langues, qui a été écrit par les auteurs Kate Pickett et Richard Wilkinson. Pour créer ce spectacle, dans une démarche inédite au Maroc, des séances de travail réunissant des comédiens et des techniciens suédois et marocains ont été organisées. L'un des auteurs du livre, Richard Wilkinson, fut même invité par la metteuse en scène pour donner des conférences au Maroc.

Comme pour ses autres spectacles, mais en plus grand, tous les ingrédients scéniques qu'affectionne Asmaa Hourri ont été réunis : musique, chant et surtout belle performance des comédiens qui se sont livrés par moments à des acrobaties improbables. Ainsi dans une scène

où ils sont sur une balance en bois géante, chacun de son côté essayant, sans tomber, de maintenir l'équilibre avec l'autre partie. Tout l'équilibre reposait sur la performance, la dextérité et l'effort physique des comédiens et comédiennes. La scénographie fut aussi impressionnante, par exemple lorsque fut utilisée une sorte de poupée gonflable géante qui, à un moment donné, se mit à flotter au-dessus des têtes des comédiens.

2016 fut l'année de la consécration car Asmaa Hourri remporta grâce au spectacle *Harīf (Automne)*, le grand prix du théâtre arabe, dans une des manifestations les plus importantes actuellement dans le monde arabe qui met en compétition les meilleures créations théâtrales arabes de l'année. Encore une fois, la metteuse en scène a surpris en proposant une adaptation originale d'un ensemble de textes-témoignages laissés par sa sœur, qui était poétesse, décédée suite à une longue lutte contre le cancer. D'ailleurs l'attribution du meilleur prix au texte de cette pièce lors du 18^e festival national du théâtre (2016) a suscité pas mal de remous car le texte original n'était pas vraiment théâtral.

Voici comment Asmaa Hourri explicite sa démarche adaptative en mettant la focale sur la notion de « réécriture scénique » :

Je ne suis pas fidèle au texte. Quand j'adapte le texte tout est permis dans le sens où il ne s'agit pas juste de changer les choses. Ce que j'essaie d'obtenir c'est comment le même texte peut avoir une autre dimension. [...] Il y a une réécriture scénique, je réécris les textes pour la scène, fidèle, oui, je suis fidèle, je le suis pour le fond du texte. Mais je m'approprie les textes à un moment donné dans le travail pratique et je commence à jouer avec les éléments qu'il y a sur scène, à jongler et aussi à effleurer les choses à passer à côté pour trouver une musicalité à l'intérieur des mots à l'intérieur des choses. Dans la structure du texte il y a une musicalité qu'il faut trouver. J'adore la musique, j'adore la danse. Je déteste la musique qui ne sert que comme ornement. Il faut qu'elle rentre dans la construction. Je ne travaille jamais sur la psychologie, jamais de la vie. Pour moi c'est un pacte. La priorité c'est la technique. Je dessine, j'anime. Pour moi, il faut utiliser tous les éléments à disposition. Il faut arriver à maîtriser tous les éléments, il faut en être conscient. Je tisse les textes. Je dessine : tableau 1, je le dessine. Je trace une chronologie au niveau des images comme les tableaux des séquences. Je note tous les déplacements. [...] si un homme passe devant une femme sans la regarder, ça doit signifier quelque chose. Du coup, on est amené à enlever les mouvements parasites. Le texte passe dans les mouvements. Il y a une chronologie assez claire au niveau des mouvements, des déplacements. C'est une obsession, il faut

s'y tenir. Il ne faut pas changer. Il faut nettoyer. Chez les acteurs il y a pas mal de tics. Je travaille sur l'axe, sur l'équilibre, sur la neutralité du corps, comme sur l'anatomie.⁸⁶

L'adaptation ou la réinterprétation du texte passe chez la metteuse en scène marocaine nécessairement par le corps du comédien. Elle a même une idée très précise de la manière dont ses comédiens doivent incarner leur rôle. Elle a développé à ce propos la notion de « l'effacement du comédien » qu'elle explique ainsi :

Je travaille avec les comédiens sur comment s'effacer dans le jeu et aussi comment s'effacer pour ressurgir. L'effacement c'est exister sur scène d'une autre façon. Ce n'est pas parce que je suis une femme que je me montre, je joue des courbes et tout ça. Non, le corps devient une énergie, une force, il peut jouer sur tout ça sans tabou. Ce n'est pas un effacement total, mais l'expression a une autre portée. En ce qui concerne *4 h 48 Psychose*, il y avait un texte sur le corps parfait. Dans *Hiver* ça y est aussi. C'est un sujet qui me touche, qui me fait mal. Je ne considère pas la valeur des choses seulement en fonction de leur beauté... Parce que maintenant la femme comédienne doit paraître d'une certaine manière, c'est ce qui se fait aujourd'hui à cause des médias, Photoshop... Tout doit être joli... l'apparence prime. Pour moi, on doit valoriser les gens pour ce qu'ils sont, il faut apprécier ce qui est vrai ce qui est bien.⁸⁷

Ainsi à travers les exemples des deux artistes Abdalmajid Elhaouasse et Asmaa Hourri, j'ai essayé d'illustrer et d'expliquer quelques ressorts de cette nouvelle dramaturgie dans sa pratique adaptative. Comme expliqué, cette génération représentée par les deux artistes s'inscrit dans une nouvelle démarche artistique qui aborde le théâtre comme un art total intégrant plusieurs disciplines où le texte n'est qu'une composante parmi d'autres. Grâce à une ouverture sur les expériences mondiales, les jeunes lauréats de l'ISADAC ont apporté un souffle neuf au quatrième art marocain en proposant des spectacles qui, tout en exprimant des réalités locales, produisent des formes et des esthétiques qui s'inscrivent dans un courant artistique mondial.

Parmi les artistes marquant de cette nouvelle génération, on peut aussi citer Anās al-Āqīl, autre jeune metteur en scène lauréat de l'ISADAC, qui s'est distingué grâce à son spectacle *al-Mudakirāt al-šayṭāniya (Les mémoires sataniques)*, une adaptation de la pièce *Hirostat* de Grégory Gorin avec laquelle il obtint le grand prix ainsi que les prix de la mise en scène et de l'interprétation féminine du Festival national du théâtre professionnel de Meknès en 2004. On peut enfin évoquer ce que j'appellerai le phénomène *Bnāt Lāla Menāna (Les Filles de Madame*

⁸⁶ Entretien réalisé avec Asmaa Hourri en 2015.

⁸⁷ *Ibidem*.

Menana, 2005) : adaptation de *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca jouée uniquement par de jeunes femmes artistes, toutes lauréates de l'ISADAC. Cette adaptation de Nūrā al-Sqallī, montée dans le cadre de la troupe Takon et jouée par les six comédiennes Samya Aqaryū, Nūrā al-Sqallī, Sa'diya Labīd, Meryem Z'āymī et Sa'diya Azegūn dans une scénographie de Rafiqa Ben Mīmūn, a connu un tel succès qu'elle fut – première au Maroc – adaptée à la télévision. La pièce a obtenu plusieurs prix lors du festival national du théâtre professionnel de Meknès en 2005 dont celui des costumes, celui de l'espoir. Elle fut aussi choisie pour représenter le Maroc dans plusieurs manifestations arabes et internationales.

J'ai aussi noté que la pratique de l'adaptation dans le cadre de ces nouvelles dramaturgies ne s'est pas restreinte aux seuls textes européens ou internationaux mais qu'elle a concerné également les textes marocains qu'ils soient écrits en arabe ou en français. Certains de ces spectacles ont même eu beaucoup de succès et ont récolté un certain nombre de prix sur le plan national et arabe. Citons *Tāmārīn fī al-tasāmuḥ* (2012), pièce adaptée en arabe d'après *Exercices de Tolérance* du poète et dramaturge Abdellatif Laâbi, mise en scène par le jeune lauréat de l'ISADAC Mahmoud Chahdi, avec laquelle il remporta les prix de la mise en scène, de la scénographie, du meilleur comédien ainsi que le grand prix du festival de la capitale du Théâtre marocain pour l'année 2012. Puis la même année, la pièce récolta quatre autres prix dont le grand prix du festival du théâtre professionnel. Le poète Laâbi, qui semble avoir apprécié le travail du jeune metteur en scène et qui pressentait déjà l'émergence d'une nouvelle sensibilité artistique, écrit à propos de cette pièce :

J'ai eu maintes fois l'occasion de louer le travail remarquable que la compagnie « Nous jouons pour les arts », dirigée par Mahmoud Chahdi, a fait sur ma pièce *Exercices de tolérance*, et ce à tous les niveaux : mise en scène, interprétation, chorégraphie, musique, décor. L'autre facteur de ma satisfaction tient à l'adaptation du texte en langue arabe populaire de façon talentueuse par Tarik Ribh. Une première pour moi, un rêve que j'ai vu enfin aboutir.

Le succès que la pièce a remporté auprès du public, notamment la jeunesse, les multiples prix qui ont récompensé le metteur en scène et les comédiens, sont plus que mérités. Je crois que cette création a déjà fait date dans l'évolution du théâtre au Maroc à laquelle nous sommes en train d'assister. L'esprit d'avant-garde qui l'anime contribue non seulement au renouvellement de l'art dramatique chez nous, mais aussi à l'élargissement et au rajeunissement du public du théâtre.⁸⁸

⁸⁸ Cette citation figure sur le site de Mahmoud Chahdi : <http://chahdimahmoud.com/> [consulté le 20 janvier 2018].

L'autre pièce qui eut un grand succès que ce soit auprès du grand public ou des critiques sur le plan national et arabe est *Solo* d'un autre lauréat de l'ISADAC, Mohamed Elhor. Cette pièce, dont le texte est dû à Hajar el Hamdidi, est une adaptation en arabe marocain du roman *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun. Le metteur en scène a réinterprété cette œuvre en proposant une nouvelle lecture basée sur un subtil mélange de tradition (le personnage du conteur) et de modernité via la mise en place d'une esthétique visuelle en s'inspirant des techniques cinématographiques. La pièce a eu en 2017 le prix de la meilleure œuvre théâtrale arabe lors du 10^e Festival du théâtre arabe qui s'est tenu à Tunis et le Grand prix de la 19^e édition du Festival national du théâtre.

Toutefois le recours massif au texte étranger suscite quelques polémiques, surtout de la part de la génération des années soixante-dix. Comme celle qui fut déclenchée lors de la deuxième session du festival du théâtre national se déroulant en 2000 à Meknès : dans cette session, parmi les onze pièces en compétition, six étaient des adaptations de textes étrangers dont l'une, *Kayd al-rġāl*, adaptation de *La Jarre* de Luigi Pirandello, a eu le grand prix.

En résumé, la nouvelle génération transforme de manière innovante la pratique de l'adaptation, en adoptant une forme qu'elle qualifie de « nouvelle dramaturgie ». C'est effectivement un dépassement de la pratique classique de l'adaptation, je dirais même un double dépassement. Car le traitement que ces nouveaux acteurs de la scène théâtrale locale réservent au texte théâtral, qu'il soit étranger ou local, consiste à subvertir, retravailler, découper, reconstituer : il diffère de celui que leurs aînés pratiquaient. Le but n'est plus celui de marocaniser ou de « localiser » les œuvres étrangères mais de les interpréter selon une vision esthétique personnelle qui peut néanmoins toucher l'être humain où qu'il soit, en Europe, en Asie ou en Afrique. C'est bien un dépassement au sein même de la pratique de l'adaptation. Le deuxième dépassement se situe, lui, au niveau de la création car les jeunes dramaturges marocains ont prouvé qu'ils sont aussi capables de produire des œuvres vraiment originales. Certaines de ces créations ont déjà remporté des prix prestigieux au niveau arabe. Chez la jeune génération, « nouvelle dramaturgie » rime avec création originale et se pratique en même temps que l'écriture personnelle.

VII. Les adaptations des œuvres de Molière dans le théâtre arabe et maghrébin

Après avoir passé plusieurs années à mener des recherches sur la pratique de l'adaptation dans le théâtre marocain et après avoir publié deux ouvrages ainsi que plusieurs articles sur la question, tout en continuant à lui consacrer de temps en temps des communications ou des conférences, à partir de 2013, j'ai commencé à m'intéresser spécifiquement à l'œuvre de

Molière et à sa transmission dans le monde arabe. Cet intérêt se motive de plusieurs raisons. Le nom de cet auteur est présent dès la naissance du théâtre arabe quand Mārūn Naqqāš adapta l'*Avare* en 1847, et s'inspira d'autres œuvres du dramaturge français. Depuis cette date, l'inspiration puisée dans les œuvres de Molière ne s'est guère tarie. Presque tous les pionniers du théâtre arabe ont adapté et joué les pièces de Molière. Il est vraiment remarquable de constater à quel point l'œuvre de cet auteur français du XVII^e siècle est omniprésente dans le monde arabe. Certains chercheurs avancent même l'idée qu'aujourd'hui encore Molière est l'auteur le plus joué par les troupes arabes. J'ai pu moi-même vérifier le grand impact de l'œuvre de Molière sur la création arabe locale lorsque j'ai fait mes recherches sur le théâtre marocain. Rappelons quelques faits. La première pièce éditée en 1928 fut une traduction du *Tartuffe* et les premières comédies marocaines modernes furent des marocanisations des pièces de Molière. Pendant les années 1950, le premier grand succès théâtral marocain à l'étranger a été *Les Fourberies de Joha* d'après *les Fourberies de Scapin*. Les deux monstres du théâtre marocain, Tayeb Saddiki et Tayeb Al-Alj, vouaient une admiration sans limite à l'auteur français dont ils adaptèrent plusieurs pièces. Saddiki ira même jusqu'à lui dédier une pièce *Molière ou pour l'amour de l'humanité* pour dire combien ce dramaturge l'a marqué et a influencé sa trajectoire artistique. D'ailleurs, en utilisant sa fameuse expression *Mulyīrunā* (notre Molière) Saddiki montre qu'il considère Molière comme un artiste appartenant à toute l'humanité – dont le monde arabe. Tout cela m'a poussé à examiner de près la place qu'occupent Molière et ses œuvres dans le théâtre arabe. Malgré son importance, les écrits sur la question étaient très rares. Je n'avais à l'époque pas trouvé plus de deux ou trois articles consacrés exclusivement à la réception de Molière dans certains pays comme l'Algérie⁸⁹.

J'ai commencé par approfondir le travail que j'avais déjà fait sur Mārūn Naqqāš en écrivant en 2010, un premier article « Marun al-Naqash et l'équation du théâtre arabe moderne : la dette et l'identité »⁹⁰. Puis, en 2013, j'ai écrit un deuxième article au titre un peu provocateur « Molière : un auteur arabe ? » qui a eu un certain succès et qui figure encore aujourd'hui parmi mes articles les plus lus et diffusés⁹¹. J'ai démontré dans cet article l'importance que l'œuvre

⁸⁹ Ahmed Cheniki, « De nouveaux oripeaux pour Molière en Algérie », in la revue *Interfrancophonies*, n° 4, 2010, p. 1-10 ; Hadj Dahmane, « Molière dans le théâtre algérien », Revue *Annales du patrimoine*, n° 12, 2012, p. 33-44.

⁹⁰ In *Légitimité, Légitimation*, (sous la dir. de Ozouf Sénamin Amedegnato, Sélom Komlan Gbanou et Musanji Nglaso-Mwatha, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2011, p. 299-314.

⁹¹ Plusieurs chercheurs ont consacré ultérieurement des études à la réception de Molière dans le monde arabe, comme Ons Trabelsi, autrice de *Sīdī Molière. Traduire et adapter Molière en arabe (Liban, Égypte, Tunisie, 1847-1967)*, Paris, Classiques Garnier, 2023 ; ou Daiana Langone autrice de *Molière et le théâtre arabe. Réception moliéresque et identités nationales*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH, , 2016, ont fait référence à cette étude qu'ils considéraient comme pionnière dans ce domaine. Diana Langone écrit en évoquant les études sur

moliéresque a eu dans le monde arabe en choisissant trois dramaturges représentant trois époques et trois sphères géographiques différentes : Mārūn Naqqāš (Liban), Ya‘qūb Ṣanū‘ (Égypte) et Tayeb Saddiki (Maroc). J’ai eu l’occasion de développer davantage mon propos à l’occasion des célébrations nationales et internationales des 400 ans de la naissance de Molière en 2022 en participant à plusieurs manifestations scientifiques comme « Les Journées théâtrales de Carthage »⁹² en Tunisie, les « Rencontres internationales – Molière sans frontières » à Versailles⁹³, le « Théâtre au-delà des frontières » au Maroc⁹⁴, et en donnant des conférences⁹⁵. Parmi toutes ces manifestations, l’un des moments qui m’a le plus marqué fut celui des rencontres « Molière sans frontières » à Versailles en 2022, car l’assistance, majoritairement européenne, a pu découvrir la pièce *Molière ou pour l’amour de l’humanité* de Tayeb Saddiki. J’étais vraiment ému d’entendre la voix enregistrée de Tayeb Saddiki qui, j’en suis sûr, aurait aimé de son vivant, jouer sa pièce dédiée à Molière dans l’une des salles de théâtre les plus belles de France, le théâtre Montansier qui fut inaugurée le 18 novembre 1777, en présence de Louis XVI et de Marie-Antoinette. J’étais d’autant plus ému que c’est grâce à mon article « Molière : un auteur arabe ? » que cet événement a pu avoir lieu. En effet, ayant lu cet article, Martial Poirson, Professeur à Paris 8, qui fut chargé d’organiser cet événement ainsi que l’exposition « Molière, la fabrique d’une gloire nationale » qui eut lieu à Versailles en avril 2022, m’a contacté parce qu’il voulait réserver une place à Molière dans les colonies. Je lui ai alors confirmé l’importance de Molière dans le monde arabe en évoquant tous les dramaturges qui ont adapté ses œuvres dont bien sûr Tayeb Saddiki. Je lui ai parlé des pièces de celui-ci et des décors, costumes et accessoires qu’il a utilisés dans ses pièces, comme dans *Molière ou pour l’amour de l’Humanité*, le fameux fauteuil avec l’image de Molière imprimée sur le dossier, pouvant figurer en bonne place dans l’exposition dont il était le commissaire. Je l’ai alors mis en contact avec la fondation Saddiki présidée par Baker Saddiki. C’est ainsi que le monde arabe a été présent dans l’exposition, dans le théâtre Montansier au travers de la représentation de la pièce de Saddiki, dans le colloque auquel j’ai moi-même participé, et enfin

Molière dans le monde arabe : « Les experts du théâtre arabe se sont souvent interrogés sur les raisons du succès de Molière mais, à notre avis, ils se sont toujours orientés dans les mêmes directions d’interprétation. De plus, comme on ne dispose d’aucune étude approfondie sur le “phénomène Molière” dans le théâtre arabe, exception faite pour l’article d’Omar Fertat : « Molière, un auteur arabe...? » dans *Horizons/Théâtre* 3 (2013) » p. 2.

⁹² « Molière dans le monde arabe », Colloque « Molière au miroir du monde arabe et africain », 23^e édition des Journées théâtrales de Carthage, Tunis, 9 décembre, 2022.

⁹³ « Molière au Maghreb », dans *Molière sans frontières*. Rencontres internationales dans le cadre du « Mois Molière », Versailles, 2022.

⁹⁴ « Molière le maghrébin », *Théâtre au-delà des frontières*, 19-20 mai, Institut français, Casablanca, 2023.

⁹⁵ « Molière le Marocain », conférence donnée dans le cadre du séminaire : « Les grands textes voyageurs » Inalco, Paris, 26 mars 2021 ; « Molière, un auteur arabe ? », conférence donnée à Université de Jordanie & l’Institut français de Jordanie, Amman, 24 mars, 2022.

dans *Le Grand dictionnaire de Molière*⁹⁶ pour lequel j'ai rédigé l'entrée « Monde arabe ». En accomplissant ce travail j'ai eu le sentiment de réaliser ce que j'ai toujours voulu faire, c'est-à-dire mettre en regard les cultures arabe et française en braquant le projecteur sur ce qui les unit plutôt que sur ce qui les sépare et faire découvrir au public et aux chercheurs européens le théâtre arabe.

Comme signalé au début, ces recherches menées pendant de longues années ont fait l'objet de plusieurs publications dont la plus importante est mon ouvrage *Le Théâtre marocain à l'épreuve du texte étranger : traduction, adaptation, nouvelle dramaturgie*, dans lequel j'ai exposé les résultats de mes investigations et réflexions autour de la pratique de l'emprunt aux textes étrangers dans le théâtre marocain. Ce livre dont une version plus condensée a fait l'objet d'une édition marocaine et dont la traduction en arabe est en cours, avait aussi pour objet de faire découvrir le théâtre marocain à un lectorat francophone qui méconnaît souvent cet art et ses pionniers (j'ai à plusieurs reprises eu l'occasion de vérifier cela auprès de mes étudiants en arts du spectacle qui, en dehors de Wajdi Mouawad, ne connaissaient aucun nom d'autres dramaturges arabes). J'ai continué à creuser quelques pistes de recherches, surtout celles qui concernaient les nouvelles dramaturgies, en m'intéressant aux travaux des jeunes acteurs de la scène théâtrale marocaine. Certains développements ont fait l'objet d'articles récents qui ont été publiés dans de prestigieuses revues françaises et européennes comme la revue *Théâtres/Publics* ou *Alternatives théâtrales*. Dans un souci de partage, j'ai effectué plusieurs communications, en tant que conférencier invité ou en tant que participant à des colloques internationaux, qui ont porté sur cette thématique développée dans ce chapitre. Enfin, j'ai bien sûr utilisé les résultats de ces recherches dans mes cours en faisant découvrir aux étudiants dans le département des Études arabes ou celui des Arts du spectacle, le théâtre arabe, et maghrébin en particulier, au travers de la pratique de la traduction et de l'adaptation.

⁹⁶ *Le Grand dictionnaire de Molière* (sous la dir. de Jean-Pierre Aubrit et Martial Poirson), Paris, Dunod, 2023,

CHAPITRE II :

Les scènes théâtrales arabes contemporaines : l'exemple du Maroc

Ouvrages :

1. *La mise en scène arabe contemporaine : itinéraires et expériences* الإخراج المسرحي العربي المعاصر مسارات وتجارب, (Muhammad Sef, Sakr Mountajab, Omar Fertat), Dār al Funūn wal 'adāb, Bassora, Irak, 2022. 374 p.
2. *Du texte à la scène : quels enjeux pour les écritures contemporaines ?* من النص إلى الركب, (Omar Fertat, Zohra Makach, Pierre Katuszewski, sous la direction de), Publications université Ibn Zohr Agadir, Maroc, 2022. 267 p. (en arabe et en français)
3. *Héritages et arts performatifs*, التراث والفنون الأدائية, Omar Fertat, Zohra Makach (sous la dir.), Publications de l'université Ibn Zohr, Agadir, Maroc, 2024. 240 p. (en arabe et en français)

Revue :

1. *Les Nouvelles Dramaturgies*, (numéro coordonné Khalid Amine et Omar Fertat), n° 6, *Horizons/Théâtre*, Presses universitaires de Bordeaux, 2016. 156 p.
2. *Qu'est-ce que le théâtre maghrébin ?* (numéro coordonné par Omar Fertat), Revue *Expressions maghrébines*, n° 21, vol 1, Tullan, USA. 2022. 249 p.

Articles :

11. « **Théâtre, francophonie et monde associatif au Maroc** », dans Sylvie Guillaume (sous la dir.), *Les Associations dans la francophonie*, MSHA, 2006, p. 133-148.
12. « **Le théâtre marocain entre 1990 et 2010 : entre les atouts prometteurs des nouveaux dramaturges et la résistance des conservateurs** », dans *Bulletin de liaison de la Coordination des Chercheurs en Littératures Maghrébines et Comparée*, Maroc, Édition Rabatnet, 2012, p. 41-66.
13. « **Le théâtre marocain d'expression française. Une histoire à écrire** », dans Muwatta Ngalasso (sous la dir.) *L'Environnement francophone*, 2012, PUB, p. 549-570.
14. « **La formation théâtrale au Maroc : de la forêt des Chênes à l'Institut Supérieur d'Art dramatique et d'animation culturelle** », de Françoise Quillet (sous la dir.), *Des Formations pour la scène mondiale aujourd'hui* L'Harmattan, 2016.p. 203-223.
15. « **État des lieux du théâtre marocain : 1990-2010** », R. Bienbeck, M. El Naggare, U. Fendler, M. Gilzmer (sous la dir.), *Transformations : changements et renouveaux dans la littérature et le cinéma au Maghreb depuis 1990*, Bayreuth, AVM. édition, Allemagne, 2016. p. 69-90.
16. « **Asmaa Hourri ou la quête d'un autre théâtre** », Revue *la Vague culturelle*, 2017.
17. « **Abdelmajid Elhaouasse : de la scénographie à la dramaturgie du plateau** », Hassan El Yousfi (sous la dir.) *Abdelmajid Elhaouasse : le poète de la scène*, Muqarabāt li al-našr wa al- šinā 'a al-ṭaqāfiya, Fès, Maroc, 2019. p. 19-39.
18. « **La scène marocaine contemporaine et l'émergence de nouvelles esthétiques** », *Théâtre/Public* n° 233. *Scènes politiques du Maghreb au Moyen-Orient*, juillet 2019. p. 14-19.
19. « **La dariġa langue « naturelle » du théâtre marocain ?** », n° 26 de la revue en ligne *al-Andalus Magreb* (université de Cadiz), 2020. [<http://portal.amelica.org/ameli/journal/475/4753027024/>]
20. « **La contribution féminine au théâtre marocain : une histoire occultée** », *la revue des langues, Cultures et Sociétés*, vol. 7, n° 2 [<https://doi.org/10.48384/IMIST.PRSM/lcs-v7i2.25293>] 2021. p. 42-52.

21. « **La contribution des universitaires patriciennes au théâtre marocain** », dans actes du colloque « *Profession femme de théâtre* », de Issam El Yousfi (sous la dir.), édition du festival international des femmes metteuses en scène, 2022. p. 23-43.
22. « **Les nouvelles sensibilités de la scène théâtrale marocaine contemporaine** », *Alternatives théâtrales*, n° 147, *Scènes contemporaines des mondes arabes*, 2022. p. 8-11.
23. « **Le théâtre marocain francophone post-indépendance. Un espace de liberté** », *Théâtre Public*, n° 246, *Face à l'histoire coloniale*, 2023. p. 75-84.
24. « **La nouvelle scène théâtrale marocaine : tendance et sensibilités** », dans *Interférences et dialogues des arts et des genres* A. Azouine, I.-Ch. Mouss, J.-E. El Hani, M. Sakr (sous la dir.), Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Rabat, 2023. p. 27-49.
25. « **La contribution des universitaires praticiennes au théâtre marocain : Exemple de Fatema Chebchoub et Zohra Makach** » *Filigranes* (Revue scientifique publiée par le laboratoire d'Études et recherches en langue, littérature, culture et identité), n° 1, 2024, p. 11-27.
26. « **Tingitanos by Zoubeir Ben Bouchta : a Moroccan tragedy** », dans Y. Khajehi, D. Potenza, P. Donizeau (sous la dir.), *Greek Tragedy and the Middle East : Chasing the Myth*, Bloomsbury, Londres, 2024. p. 197-207.
27. « **Tingitanos de Zoubeir Ben Bouchta : une tragédie marocaine** », dans Omar Fertat, Zohra Makach (sous la dir.), *Héritages et arts performatifs*, Publications université Ibn Zohr Agadir, Maroc, 2024. p. 167-180.

Dans le cadre de ma recherche doctorale, j'ai pu observer et étudier les créations des principaux animateurs de la scène théâtrale marocaine contemporaine dont la majorité a pratiqué l'adaptation et la traduction des œuvres étrangères ou locales.

Tout en prêtant une attention particulière à ces œuvres adaptées, je me suis naturellement intéressé aussi à d'autres œuvres hors corpus, celles dites originales, produites par les mêmes artistes ou, dans bien des cas, par d'autres artistes. Je crois pouvoir dire qu'à force de fréquenter le milieu théâtral marocain, d'assister aux créations et représentations, de siéger dans plusieurs jurys de festivals locaux, de participer à différentes manifestations scientifiques, j'ai acquis une connaissance certaine pour ne pas dire une expertise dans ce domaine. C'est pourquoi, au fil des années, j'ai été conduit à publier des études sur différents aspects de la création dramatique marocaine contemporaine. Au-delà de l'intérêt intrinsèque du sujet, je voulais aussi aller à rebours de quelques préjugés et faire connaître des expériences théâtrales marocaines originales à un public européen qui, d'une manière générale, pour le moins méconnaissait les arts spectaculaires arabes.

Je peux classer les articles que j'ai écrits en deux catégories : la première regroupe des analyses à caractère historique retraçant la genèse et les évolutions de la nouvelle génération de femmes et d'hommes de théâtre marocains qui émergea à partir des années 1990 ; la deuxième rassemble des études consacrées aux expériences de certains acteurs de cette scène théâtrale

marocaine contemporaine – dramaturges, metteurs et metteuses en scène, scénographes ou auteurs et autrices – qui me semblaient assez représentatives des nouvelles sensibilités dramatiques et scéniques locales.

Ces écrits s'étalant sur une quinzaine d'années m'ont permis de dégager les principales caractéristiques et évolutions de la scène théâtrale marocaine contemporaine. Je dirai que, malgré les défaillances structurelles et les multiples difficultés auxquelles les artistes marocains sont confrontés et malgré le statut presque marginal du théâtre au Maroc, il existe des productions théâtrales de qualité dans lesquelles les artisans privilégient l'expérimentation et la recherche en tournant résolument le dos à la facilité, au populisme et au rire facile qui caractérisent le théâtre de boulevard et les quelques spectacles humoristiques habituellement plébiscités par le grand public et les médias.

La majorité des animateurs de cette « nouvelle scène », pour reprendre une expression utilisée par les critiques marocains, est généralement issue de l'ISADAC (Institut supérieur d'art dramatique et d'animation culturelle). Ce sont des femmes et des hommes qui ont appris les bases des métiers du théâtre, dans différents domaines de spécialisation, en suivant un cursus de quatre ans au sein de cette institution. Leur formation ainsi que les multiples stages qu'ils effectuent aussi bien au Maroc qu'à l'étranger leur permettent de rencontrer de grands noms du théâtre arabe et plus largement mondial donc d'être confrontés à d'autres traditions et pratiques même s'ils restent très attachés à leur terre natale.

Je n'irai pas jusqu'à dire, comme le font certains chercheurs⁹⁷, que cette nouvelle génération a opéré une rupture totale avec la pratique des générations précédentes, mais il est certain qu'elle a introduit de nouvelles esthétiques et de nouvelles manières de faire qui reflètent l'évolution générale de la société marocaine et du théâtre mondial.

Si les spectacles proposés par cette nouvelle génération peuvent, d'un point de vue formel, être apparentés à ce qu'on peut qualifier de théâtre postdramatique⁹⁸, sur le plan du contenu, ils restent très classiques, car, à de très rares exceptions, ils obéissent tous à une poétique narrative qui fait de la fable ou de l'histoire un élément moteur de la création. C'est un théâtre qui, dans sa globalité, reste réaliste car les artistes essaient de traiter sur scène des problématiques urgentes en lien avec leur environnement immédiat. La dimension méta-théâtrale est par exemple quasi-absente de la majorité des créations proposées.

⁹⁷ Voir Ahmed Massaïa, *Un théâtre de rupture, essai sur la jeune création théâtrale*, Virgule éditions, Tanger, 2021.

⁹⁸ Hans-Thies Lemanes, *Le Théâtre postdramatique* (trad. Philippe-Henri Ledru), Paris, L'Arche, 2002.

Néanmoins, voulant se démarquer de leurs aînés qui ont dans l'ensemble pratiqué une dramaturgie classique pour s'inscrire désormais dans une dynamique théâtrale mondiale, les nouveaux acteurs de la scène théâtrale marocaine ont emprunté des voies artistiques novatrices. C'est pourquoi a émergé dans le champ de la critique théâtrale marocaine à partir des années 2000 le concept de « nouvelles sensibilités » (*al-ḥasāsīyāt al ḡadīda*) pour qualifier leurs orientations esthétiques.

Cela dit, c'est une grande diversité qui se fait jour dans ces créations actuelles que ce soit sur le plan du contenu, de la démarche artistique ou sur celui de l'esthétique mise en œuvre. C'est pourquoi je pense qu'on ne peut pas pour l'instant parler de courants ou de tendances majoritaires, mais se dessinent des caractéristiques majeures, parmi lesquelles j'en ai distingué deux qui me paraissent essentielles : la transdisciplinarité et le multilinguisme.

Cela dit, avant d'aborder ces deux aspects d'ordre artistique, je commencerai par exposer ce qui me semble constituer l'évolution majeure qu'a connue la scène théâtrale marocaine depuis quelques décennies : sa féminisation. L'émergence d'une génération de femmes qui ont réussi à s'imposer dans tous les secteurs de la création théâtrale est un phénomène qui méritait une étude en soi.

I. La féminisation de la scène théâtrale marocaine

En effet, le paysage théâtral marocain de ces dernières décennies, plus précisément depuis le début des années 1990, après la création de l'Institut Supérieur d'Art dramatique et d'Animation culturelle (ISADAC), s'est trouvé dynamisé par l'installation progressive des femmes en tant qu'actrices et animatrices importantes de la nouvelle scène. Il suffit de passer en revue les fiches techniques des spectacles joués ces derniers temps pour relever la présence significative de noms de femmes non plus seulement dans la distribution des comédiennes mais aussi dans les signatures de scénographes, dramaturges, metteuses en scène et parfois autrices. Certaines sont même directrices de compagnies bien installées ou à la tête de Théâtres et Centres culturels. Les femmes marocaines se sont aussi imposées avec beaucoup de talent dans le domaine de l'enseignement théâtral. Que ce soit à l'université, où des professeures formées en Europe et au Maroc officient et participent de façon déterminante à l'animation culturelle et théâtrale de leurs établissements, ou à l'ISADAC où d'anciennes lauréates enseignent et transmettent leur savoir-faire aux nouvelles générations. Dernièrement (2023), la nomination d'une femme, Latefa Ahrar, à la tête de cette institution dédiée au quatrième art est un événement qui revêt un caractère symbolique, riche d'enseignements.

N'oublions pas aussi ce fait, toujours crucial sur le plan symbolique, que le Maroc a été le premier pays arabe à avoir, en 2007, comme ministre de la Culture une femme de théâtre, Touria Jebrane (1952-2020), comédienne de talent et fondatrice avec son mari de la compagnie « Le Théâtre d'aujourd'hui » qui a marqué profondément le théâtre marocain pendant les années 1990. Les femmes marocaines se sont encore illustrées dans le domaine, non moins important, de la recherche et de la critique théâtrales. Des universitaires et des critiques telles Zohra Makach, Anissa Derrazi, Aïcha Haroun el Yacoubi, Amel Benouis, Nezha Haikoun contribuent pleinement, grâce à leurs publications (articles, monographies et traductions), aux débats nationaux et internationaux portant sur le quatrième art.

Cette contribution des femmes au théâtre marocain est d'une extrême importance, car celles-ci ont introduit dans le champ artistique de nouvelles sensibilités, sans vouloir essentialiser, qui lui ont donné un certain éclat et une réelle originalité. Il n'est pas exagéré de dire que dans un monde arabe dont les sociétés se renferment de plus en plus sur elles-mêmes en sombrant progressivement dans le conservatisme et où les droits des femmes sont en net recul, les femmes de théâtre marocaines, représentent aujourd'hui une exception heureuse. Celles-ci n'ont cessé ces dernières années de briller sur les scènes arabes en remportant plusieurs prix prestigieux en tant que comédiennes, scénographes ou metteuses en scène. En soulignant ces faits, je ne cherche pas à verser dans un quelconque angélisme ou dans une vision utopique de la réalité, je reconnais que la femme de théâtre marocaine n'évolue pas toujours dans les meilleures conditions et n'obtient pas facilement la reconnaissance qu'elle mérite. Les femmes marocaines, dans la société en général, font toujours face à beaucoup d'injustice car elles sont encore considérées par certains comme mineures. Mais précisément, pour beaucoup de ces artistes la création est une lutte de tous les jours qui dépasse le cadre de l'artistique pour devenir une lutte féministe tout court. C'est ce qui explique en grande partie le caractère engagé de leurs créations.

J'ai donc suivi de près cette féminisation de la scène marocaine au cours des dernières décennies. J'ai en effet eu la chance d'assister à plusieurs spectacles réalisés par des metteuses en scène marocaines et de lier amitié avec plusieurs artistes et chercheuses. J'ai pu aussi, dans le cadre de la manifestation « Scènes arabes » que j'organise régulièrement, inviter certaines d'entre elles. D'ailleurs, l'avant dernière édition de cette manifestation a été spécifiquement consacrée au théâtre féminin. Mon intérêt pour ce phénomène tant social qu'artistique s'est progressivement renforcé si bien que j'ai décidé de lui consacrer une étude complète en essayant de remonter le temps pour brosser une sorte d'histoire de la contribution des femmes

au théâtre marocain. Cette histoire non encore explorée méritait d'être écrite. Un événement factuel, peut-être anecdotique mais révélateur, a en outre renforcé la motivation de ma recherche. Un jour, en parcourant des sites sur internet, je suis tombé sur des images et vidéos d'une ancienne gloire du théâtre marocain, Fāṭema al-Regrāgī, qui, aveugle et alitée, demandait de l'aide pour se faire soigner et vivre dignement car elle était dans une situation de dénuement total. Ces vidéos largement diffusées ont finalement poussé la société civile et le syndicat du théâtre à bouger, mais qu'une comédienne qui a donné sa vie au théâtre, fait le bonheur de milliers de spectateurs et représenté le Maroc dans les plus grandes manifestations internationales⁹⁹ se soit trouvée acculée à une telle démarche m'a rendu triste et amer. J'ai appris par la suite que d'autres anciennes comédiennes à la retraite vivaient la même situation matérielle en souffrant en silence. Fāṭema al-Regrāgī est décédée quelque temps après ces vidéos pathétiques et j'ai eu le sentiment qu'elle nous avait légué ces images tristes d'une déchéance qui n'était pas seulement la sienne mais celle de toute une profession. Mon projet d'étude devenait d'autant plus important qu'il s'agissait aussi d'une mémoire à préserver. Qui parmi les nouvelles générations connaît Ḥadīġa Ġamāl, Fatima Fāṭema al-Regrāgī, Ṣafīyya al-Ziyānī, Fāṭema Amāl, Wafā' al-Hrāwī, Tūriya Ḥasan, Laṭīfa Kamāl ? La liste de ces noms peut encore s'allonger. Que connaît-on vraiment de l'histoire de centaines de femmes qui ont mis leur talent au service du théâtre et de la culture ?

L'histoire de la contribution des femmes au théâtre marocain reste à écrire ; quand on évoque le théâtre marocain, rares sont les livres d'histoire consacrés à cet art qui s'attardent sur le rôle des femmes dans son émergence et son développement. Ce qui peut paraître le plus surprenant c'est de constater la même chose dans les écrits récents, alors qu'à partir des années 1990, les femmes, en tant que comédiennes, metteuses en scène, scénographes, adaptatrices, autrices, ont eu une présence remarquable dans la scène théâtrale locale.

Qui étaient les pionnières du théâtre marocain ? De quelle manière avaient-elles rejoint le mouvement théâtral local ? Comment leur pratique avait-elle évolué au fil des ans ? Quelles étaient les étapes marquantes de leur histoire ? Quelles étaient les principales caractéristiques de leurs productions dramatiques ? Voilà les questions que je me posais. Pour y répondre et engager un début d'histoire de la présence des femmes dans le théâtre marocain, j'ai mis à profit toutes les informations et matériaux glanés dans le dépouillement de travaux sur le théâtre marocain depuis les années 1920, mais aussi directement récoltés au cours d'entretiens avec des femmes de théâtre marocaines.

⁹⁹ Fāṭema al-Regrāgī fut l'une des premières comédiennes arabes à se produire en France en 1956 dans le cadre de la Troupe du théâtre marocain dirigée par Abdsamad Kenfaoui et André Voisin.

Il s'agissait en effet de faire d'abord un état des lieux des publications et des recherches ayant traité de manière significative, pour ne pas dire exclusive, cette problématique. Les monographies n'étaient vraiment pas nombreuses. Voici les quelques titres que j'ai trouvés : *al-Mar'a fī al-masraḥ al-mağribī, ḥiṭābāt wa-tağārib*¹⁰⁰ (La femme dans le théâtre marocain, discours et expériences, 2016) de Ḥalīma al-Buḥārī ; *Strategies of resistance in the dramatic texts of north african women : a body of words* (Les stratégies de résistance dans les textes dramatiques de femmes nord africaines : le corps des mots, 2004) de Laura Chakravarty Box ; *al-Masraḥ al-mağribī : tağārib nisā'ya*¹⁰¹ (Le théâtre marocain : expériences féminines), actes d'un colloque qui a été organisé à l'occasion du festival international de Marrakech en 2012 ; « L'évolution de l'image de la femme dans le théâtre marocain »¹⁰², thèse de troisième cycle soutenue par Mouna Belghali, comédienne marocaine lauréate de l'ISADAC, à Paris 3 en 2010 ; « Performing change ? Contemporary performance practices in Morocco »¹⁰³, (Performer le changement ? Les pratiques performatives contemporaines au Maroc), thèse de troisième cycle soutenue par Cleo Jay à l'Université de Londres en 2017 et *Turayā Ḥasan ra'ida masraḥiya min šmūh*¹⁰⁴ (Touraya Hassan, pionnière du théâtre, 2005) écrit par Ridwān Ḥdādū ; l'ouvrage collectif *Turayā Ġebrān : dīnāmiyat al musādafa wa al 'iḥtiyār* (Touria Jebrane : la dynamique du hasard et du choix, 2013), dirigé par le critique et dramaturge de Mohammed Bejjaji ; et *al-Mar'a fī ba'd masraḥiyāt Tīmed* (La femme dans quelques pièces de Tīmed, tapuscrit), mémoire de troisième cycle réalisé par Fatima Chebchoub, année universitaire 1977-1978.

D'un point de vue générique, on peut classer les ouvrages cités en trois catégories : travaux universitaires (deux thèses et un mémoire), actes de colloque, livres-hommages (deux monographies et une biographie). D'un point de vue thématique, les écrits se répartissent en deux catégories : ceux à caractère biographique (le livre consacré à Turayā Hasan et l'ouvrage collectif dédié à Touria Jebrane, ainsi que quelques articles des actes du colloque précités consacrés à des comédiennes marocaines connues¹⁰⁵) et ceux dont les auteurs étudient la représentation ou l'image de la femme dans le théâtre marocain (c'est le cas de la thèse de Mona Belghali, du mémoire de Fatima Chebchoub et du livre de Ḥalīma al-Buḥārī). Quant à Cleo

¹⁰⁰ Édité par le centre international des arts spectaculaires, Tanger, 2021.

¹⁰¹ Cet ouvrage en arabe et en français a été édité par le syndicat marocain des professionnels du théâtre (bureau de Marrakech), Marrakech, 2013.

¹⁰² Cette thèse a été soutenue à Paris 8.

¹⁰³ Édité par Routledge, New-York, 2004.

¹⁰⁴ Édité par l'association Tétouan Asmir, Tétouan, 2005.

¹⁰⁵ Il s'agit de « Fāṭema al regrāgī, ismun munfalit min zaman masraḥī dā'i' », (Fatima Regragi : un nom qui échappe à un temps théâtral perdu) de Abdelwahed Benyassir ou « Turiya Jebrān qiddīsat al masraḥ al mağribī » (Touria Jebrane : la sainte du théâtre marocain) de Salem Kounidi.

Jay et Laura Chakravarty Box, elles mettent en lumière quelques expériences du théâtre marocain comme celle de Naïma Zitan, de Fatima Chebchoub, de Latefa Ahrar et de la troupe Takoon en focalisant l'analyse sur des pièces choisies comme *Dyālī* (Le mien), *Capharnaüm*, *Bnāt Lālla Mennāna* (Les filles de de lala Menana). J'ajouterai que quelques ouvrages cités, notamment celui de Ḥalīma al-Buḥārī et de Mouna Belghali, comportent des entretiens avec des comédiennes marocaines.

Si l'on se focalise sur l'histoire à proprement parler des femmes de théâtre marocaines, on constate que sur les centaines de pages composant les écrits précités, seulement quelques dizaines lui ont été consacrées. En effet, hormis la biographie de Ridwān Ḥdādū et la thèse Cleo Jay respectivement dédiées à la vie d'une comédienne et à la lutte féministe dans la société marocaine via l'action culturelle et surtout théâtrale, l'essentiel des autres études porte sur la question de la représentation de la femme dans des pièces de théâtre marocaines dont la quasi-totalité a été écrite par des hommes. Pour pouvoir esquisser une histoire globale, il fallait aller chercher, au-delà des quelques informations précieuses sur certaines périodes ou certaines figures contenues dans les références précitées, d'autres sources permettant de compléter le tableau. J'ai donc puisé des informations complémentaires en parcourant des dizaines d'essais et d'articles consacrés à l'histoire du théâtre marocain mais encore des ouvrages relevant parfois d'autres disciplines et, parallèlement, je suis allé à la rencontre de plusieurs femmes de théâtre avec lesquelles j'ai réalisé des entretiens.

J'ai à ce jour écrit deux articles¹⁰⁶ qui ont été publiés et fait plusieurs communications dont certaines attendent de l'être. J'ai aussi consacré des passages importants à la création faite par des femmes au Maroc dans plusieurs de mes autres articles¹⁰⁷. Mon projet est d'écrire un ouvrage complet sur la question car j'ai réussi à rassembler énormément de documentation sur ce sujet.

Voici les grandes lignes de cette recherche en cours :

¹⁰⁶ « La contribution féminine au théâtre marocain : une histoire occultée », *la Revue des langues, Cultures et Sociétés*, vol. 7, n° 2 [DOI: <https://doi.org/10.48384/IMIST.PRSM/lcs-v7i2.25293>], 2021 ; « La contribution des universitaires patriciennes au théâtre marocain », (sous la dir. de Issam El Yousfi) dans *Profession femme de théâtre*, édition du festival international des femmes metteuses en scène, 2022.

¹⁰⁷ « Les nouvelles sensibilités de la scène théâtrale marocaine contemporaine », *Alternatives théâtrales*, n° 147, « La scène marocaine contemporaine et l'émergence de nouvelles esthétiques », *Théâtre/Public*, n° 233, p. 14-18 ; « Scènes politiques du Maghreb au Moyen-Orient », Juillet 2019, p. 14-18. *Théâtre Public*, n° 246, p. 8-11, 2022 ; « Le théâtre marocain francophone post-indépendance. Un espace de liberté », *Théâtre Public*, n° 246, 2023, p. 75-83.

1- Esquisse d'une histoire oubliée

Voici des exemples d'informations récoltées au fil de ces recherches, importantes pour juger de l'implication des Marocaines dans l'activité théâtrale, et qui ne figuraient dans aucun ouvrage sur le théâtre marocain¹⁰⁸. Malika el Fassi (1919-2007)¹⁰⁹, l'une des grandes figures du nationalisme marocain, féministe avant l'heure qui consacra sa vie à la défense des droits des femmes, a durant les années 1930 écrit quelques courtes pièces portant sur des sujets variés comme le mariage précoce des jeunes filles, l'éducation des enfants, l'hygiène... « J'essayais à travers ces histoires moralisantes de lier l'amélioration de la situation de la femme au combat nationaliste. »¹¹⁰, écrit-elle. Autre grande figure féminine marocaine, Touria Chaoui (1936-1956), première aviatrice de l'histoire du monde arabe, est montée sur scène dès l'âge de huit ans pour jouer dans l'une des pièces de son père, Abdelwahed Chaoui, pionnier du théâtre marocain, auteur dramatique et chef de troupe. Elle fut aussi l'une des actrices qui jouèrent dans les premiers films tournés dans les studios marocains, en participant, aux côtés de son père, en 1948, alors qu'elle n'était âgée que de 13 ans, au film *La Septième Porte* du réalisateur André Zwobada. Il est à noter au passage que, bien avant le théâtre, c'est le cinéma qui a connu la participation des premières comédiennes marocaines. Leïla Atouna, qui a tenu la tête d'affiche dans *La Rose du Souk* ou *Sirocco* et *Razzia* réalisés par Jacques Severac respectivement en 1930 et 1932¹¹¹, a été la première Marocaine à jouer dans des films réalisés par des Français. Je peux citer aussi Leïla Farida¹¹², qui, en plus de faire partie de la troupe de théâtre française de Radio-Maroc, joua dans *Yasmina* (1946) et dans *Minuit, rue de L'Horloge* (1947) de Jean Lordier ainsi que dans *El Majnoun* (1946) de Jean Bastia.

Si les femmes n'avaient pas pu participer aux premières expériences théâtrales initiées au Maroc au cours des années 1920, c'est parce que celles-ci ont vu le jour dans le cadre scolaire et ont été montées par des élèves et d'anciens élèves de lycées locaux, milieu dont la femme marocaine était jusque-là exclue.

¹⁰⁸ Y compris dans Fahd al Kaghat, *Qāmūs al-masrahīyāt al-maġribīya min al-bidāya ilā al-'iqd al-tānī min al-qarn al-wāhid wal 'iṣrīn* (Dictionnaire des pièces de théâtre marocaine du début à la deuxième décennie du XXI^e siècle), Dār tubqāl li al-naṣr, Rabat, 2009.

¹⁰⁹ C'était la cousine de Allal el Fassi, célèbre leader nationaliste marocain fondateur du parti de l'Istiqlal (Indépendance) et épouse du ministre de l'Éducation Mohamed el Fassi.

¹¹⁰ Latifa Akharbach, Narjis Rerhaye, *Femmes et politique*, Éditions Le Fennec, Casablanca, 1992, p. 24.

¹¹¹ Informations extraites du livre de Mohamed Bouanani, *La septième porte : une histoire du cinéma au Maroc de 1907 à 1986*, Kult édition, Rabat, 2021.

¹¹² Ahmed Bouanani précise à propos de Leïla Farida qu'avant qu'elle ne soit recrutée par le réalisateur français, elle s'est fait remarquer à Paris dans plusieurs pièces et émissions radiophoniques. Quant à Leïla Atouna, il avoue ne rien en savoir.

En effet, à cette époque, les femmes marocaines évoluaient dans une société conservatrice régie par la loi des hommes et soumise à des prérogatives religieuses qui l'assujettissaient à son époux et la cantonnaient dans le rôle de procréatrice destinée prioritairement à l'éducation des enfants et à l'accomplissement des tâches domestiques. Elle ne devait en aucun cas évoluer dans la sphère publique. Pendant longtemps, et c'est toujours le cas dans beaucoup de pays arabo-musulmans, le dévoilement du corps féminin, considéré par beaucoup de religieux comme '*awra*'¹¹³, a relevé d'un tabou difficile à transgresser.

Même après l'établissement des dominations française et espagnole dans le cadre du protectorat imposé au Maroc à partir de 1912, la situation ne changea pas énormément. Si des écoles de fils de notables et des collèges franco-musulmans ont vu le jour dès 1915 ainsi que des écoles franco-berbères dès 1923, ces types d'établissements n'étaient pas mixtes, il a fallu attendre les années 1930 pour qu'une école pour jeunes musulmanes soit créée. Cela dit, les programmes enseignés dans ces établissements pour filles étaient principalement axés sur l'enseignement moral et domestique, dans le but de préparer les élèves à leur futur rôle d'épouse et de mère, toujours soumises aux volontés des pères de famille.

Cette situation discriminatoire a été fortement contestée par les mouvements nationalistes dits réformistes ou salafistes, pour lesquels la réforme du système éducatif était l'un de leurs chevaux de bataille. Leurs leaders, essentiellement des hommes, ont appelé à la mise en place d'un système de scolarisation équitable, ouvert aux filles. C'est ainsi qu'ils élaborèrent en 1934, un Plan de réformes du Comité d'action marocaine qui exigeait l'extension de la scolarisation des filles dans toutes les villes du Maroc. Toutefois, les premières écoles libres ou écoles primaires privées musulmanes qui furent créées à partir des années 1940 par les nationalistes mettront du temps avant d'intégrer les filles.

Il faut préciser que cette éducation à l'adresse des filles, prônée par les nationalistes marocains, issus généralement de la bourgeoisie urbaine et se réclamant du salafisme, avait ses limites puisqu'elle était d'abord conçue dans le cadre de la religion musulmane : leur objectif premier était de « préserver les jeunes filles de tout détournement par le système d'enseignement français de leur "rôle" premier, celui d'épouse et de mère de famille. Ces écoles privées avaient tout de même pour objectif de former les femmes et de les rendre conscientes de leurs droits, afin qu'elles deviennent de futures nationalistes »¹¹⁴.

¹¹³ Dans la religion musulmane, le terme '*awra*' désigne toute chose restée à découvert ou toute partie du corps que l'être humain cache par pudeur et faisant partie de sa vie privée. Certains théologiens considèrent que le corps de la femme est une '*awra*' qu'il faut donc cacher aux yeux des étrangers.

¹¹⁴ Ce n'est qu'en 1942 qu'un premier groupe de filles musulmanes marocaines obtint un certificat d'études.

Sachant que Malika el Fassi et Touria Chaoui, issues de la classe bourgeoise, ont eu des pères instruits qui les ont aidées à avoir une scolarisation grâce à des enseignants particuliers, l'on comprend pourquoi ces dernières ont pu, de façon privilégiée, accéder à l'univers des arts dramatique et y ont même apporté leur contribution.

C'est à partir du moment où l'éducation des filles est devenue, sous le règne de Mohamed V au cours des années 1940, une vraie priorité nationale, que l'on a vu émerger les premières grandes comédiennes marocaines. D'un point de vue chronologique, c'est dans le nord du Maroc et plus précisément dans la ville de Tétouan qu'une première femme marocaine monta sur scène et embrassa la carrière de comédienne. Il s'agit de Tūriya Ḥasan, de son vrai nom Rḥimūal-Nāsīrī (1937-2013). C'est dans le milieu scolaire qu'elle découvrit le théâtre quand un jeune homme, stagiaire à l'école des maîtres, lui proposa de jouer un rôle dans une pièce que sa troupe était en train de préparer. Tūriya Ḥasan monta sur scène pour la première fois en 1950 en jouant un rôle important dans la pièce *al-abu al-nādim* (*Le père qui regrette*) écrite par Abdelkrim al Ghazi et montée par la troupe al-Waḥa li-al-tamṭīl al-'arabī (l'oasis pour le théâtre arabe). L'événement était tellement inédit qu'il fit l'objet de plusieurs articles dans la presse locale, mais elle allait payer cher le succès de cette première apparition.

En effet, fortement contrarié par cette jeune femme dont le visage trônait désormais sur les affiches, le Pacha¹¹⁵ considéra cette volonté de continuer à monter sur scène comme un défi à son autorité, voire un affront à sa personne. Usant de son autorité, il ne cessa de lui mettre des bâtons dans les roues. C'est ainsi qu'elle fut chassée de l'école primaire, quand le directeur de l'établissement, sur son instigation, lui demanda de choisir entre le théâtre et l'éducation. Celle-ci choisit alors le théâtre. Le Pacha tenta de lui interdire de sortir de chez elle et émit un décret lui interdisant de monter sur scène. Et pourtant, dans un parcours semé d'embûches, en dépit de ces tentatives de dissuasion et au sein même d'une société tétouanaise, conservatrice et machiste, la jeune comédienne continua de pratiquer le théâtre qui était devenu sa passion. Elle joua dans plusieurs troupes, participa à la création de certaines de ces troupes et même, selon ses dires, écrivit une pièce intitulée *Li-kulli dulmin nihāya* (*À chaque injustice une fin*)¹¹⁶.

Tūriya Ḥasan joua quelques rôles dans des films étrangers et quelques téléfilms marocains pour lesquels elle remporta quelques prix mais sans atteindre le grand succès qu'elle escomptait. C'est certainement parce qu'elle évoluait dans une ville longtemps marginalisée

¹¹⁵ Au Maroc, un Pacha, anciennement « gouverneur », était le représentant du sultan dans une ville.

¹¹⁶ Malheureusement, cette pièce fut une source de tension car le jour de la première, l'autrice fut surprise de voir que, dans les prospectus, son nom avait été remplacé par celui de l'un de ses collègues de la troupe. Elle décida de ne pas monter sur scène jusqu'à ce que cette injustice soit réparée.

par le pouvoir en place que cette comédienne pionnière n'a pu acquérir une notoriété nationale qui aurait permis de lui ouvrir les portes des studios et des théâtres concentrés essentiellement dans le centre (Rabat-Casablanca). La profession lui a rendu hommage à quelques reprises, par exemple lors du festival national du théâtre armateur qui a eu lieu à Tanger en 1982. Toutefois, beaucoup de témoins affirment que jusqu'à sa mort, cette grande dame a vécu dans des conditions matérielles très difficiles, ne bénéficiant d'aucun revenu régulier ni d'aucune retraite. Cela dit, son sacrifice n'a pas été inutile, elle a donné l'exemple et ouvert la voie du théâtre à plusieurs générations ultérieures de jeunes femmes.

Contrairement à Tūriya Ḥasan, deux autres pionnières du théâtre marocain ont connu un meilleur sort en obtenant plus de succès. Il s'agit d'Amīna Rašīd (1936-2019) et Ḥabība al-Medkūrī (1937-2011). Abdellah Chakroun, homme de théâtre et chef de la division du Théâtre arabe de Radiodiffusion marocaine de 1952 à 1962, qui fut à l'origine du recrutement des premières comédiennes écrit :

Je vais essayer de ne pas m'appesantir sur les circonstances historiques exactes qui ont très tôt obligé notre génération à chercher des filles éduquées et alertes afin de les former pour jouer des rôles dans le cadre de ce qui s'appelait l'art de jouer, et pour les présenter au public, dans un premier temps, au travers des ondes de la radio et dans un deuxième temps sur les scènes du théâtre... Cette quête ne fut pas du tout une tâche facile. Les pères de famille à Rabat comme dans les autres villes, autant ils étaient de fervents défenseurs de l'éducation et d'un mode de vie moderne, autant ils étaient réfractaires à ce que leurs filles fréquentent les garçons. Quant au fait qu'elles puissent travailler dans la radio ou dans le théâtre, la question ne se posait même pas et n'effleurait même pas leurs esprits. À cette époque-là, le hijab pesait encore de tout son poids sur la société féminine, ses jeunes et moins jeunes...¹¹⁷

Convaincu de la nécessité de recruter des comédiennes, Abdellah Chakroun réussit cependant, grâce à plusieurs intermédiaires, généralement des nationalistes influents, à convaincre les parents d'Amīna Rašīd et de Ḥabība al-Medkūrī de lui confier leurs filles pour qu'elles rejoignent la jeune Troupe radiophonique qu'il venait de refonder.

Les deux jeunes filles étaient à l'époque scolarisées dans une des premières écoles fondées par les nationalistes marocains avec l'assentiment du sultan Mohamed V, au début des années 1940. Elles se démarquèrent lors de leur audition en présentant de vraies dispositions pour le

¹¹⁷ Abdellah Chakroun, *Ḥayāt fī al-masrah (Une vie dans le théâtre)*, Casablanca, matba'at al-nağāḥ al-ğadīda, 1997.

métier de comédienne et furent recrutées. Ce fut pour les deux pionnières le début d'une longue carrière artistique, réussie et brillante, qui n'a pris fin qu'avec leur récente disparition dans les années 2000. Les premières pièces jouées devant un public, lors d'une tournée triomphale dans différentes villes du royaume, furent *al-Ṭabīb 'alā al-raġmi minhu*, une adaptation en arabe classique du *Médecin malgré lui*¹¹⁸ de Molière et *al-Sirr al-maktūm (Le Secret bien gardé)*, une pièce historique écrite par Abdellah Chakroun en 1953.

Les années 1950 ont vu l'apparition de nouvelles comédiennes dans d'autres conditions avec la mise en place des stages dramatiques encadrés par le français André Voisin et son équipe¹¹⁹ et la naissance de la première troupe professionnelle marocaine *Firqat al-tamṭīl al-maġribī* (La troupe du théâtre marocaine) en 1956. Ces comédiennes formées par une équipe de professionnels français ont eu la chance d'avoir une activité soutenue qui les a menées aux quatre coins du Maroc et même à l'étranger. La première comédienne à rejoindre l'équipe fut *Ḥadīġa Ġamāl* (1935-2018) qui, malheureusement, arrêta sa carrière en 1958 pour rejoindre son mari en Algérie. Par contre les deux comédiennes arrivées après elle : *Fāṭema al-Regrāġī* (1941-2021), et *Safiyya al-Ziyānī* ont eu pour leur part une longue et brillante carrière. La première restera jusqu'à la dissolution de la troupe (qui a changé de noms à plusieurs reprises tout en gardant le noyau des comédiens du départ) en 1963, tandis que la deuxième quitta la troupe en 1966 pour rejoindre la Troupe de la Radio-télévision.

La troupe du théâtre marocaine, qui portera le nom de troupe al Maâmoura à la fin, a vu passer deux générations de comédiennes, celle des années 1950, et celle qui fut intégrée dans les années 1960. Parmi cette deuxième génération, je peux citer *Malīka al 'Umarī*, *Touria Jebrane*, *Na'īma al-Mšerqī*, *Š'aybiyya al-'Adrāwī*... qui sont devenues de véritables vedettes de la scène, du cinéma et de la télévision marocaines durant les décennies suivantes.

De 1950 à 1980, c'est en tant que comédiennes que les premières femmes marocaines ont fait leur entrée dans l'univers des arts de la scène. Elles évoluèrent essentiellement au sein de rares troupes professionnelles ou semi-professionnelles comme la troupe de la Radio-diffusion, celle du théâtre marocain et d'al Maâmoura, celle du Théâtre national Mohamed V, celle d'al-Badaoui ou celle de *Msraḥ al-nās* dirigée par Tayeb Saddiki. Toutes ces troupes, exceptée celle d'al-Badaoui, dépendaient d'une manière ou d'une autre des institutions étatiques. D'une manière générale, sur un plan sociologique, j'ai noté que la plupart de ces comédiennes ont été

¹¹⁸ Une autre comédienne du nom de *Sa'diya al-Fāsi*, qui n'est pas restée longtemps avec la troupe, joua aussi un rôle dans cette pièce.

¹¹⁹ André Voisin a été épaulé par deux jeunes intellectuels marocains, Abdessamad Kenfaoui et Tahar Ouaziz, et aidé par des collègues français, Pierre Lucas, Pierre Richi et Charles Nugue,

mariées soit à des hommes de théâtre soit à des artistes, comme si c'était une condition nécessaire pour pouvoir évoluer dans ce milieu artistique très masculin.

Il faut attendre les années 1980 pour voir certaines artistes aborder d'autres domaines de la création théâtrale et prendre plus de responsabilités. Parmi les femmes qui se sont fait remarquer, même si pour certaines la reconnaissance ne dépassa pas le cercle des initiés, je peux citer Maryama Saddiki, plus connue sous le prénom de Maria, qui reste jusqu'aujourd'hui l'une des plus grandes costumières du monde arabe. Elle débuta sa carrière avec son frère Tayeb Saddiki pour lequel elle a réalisé ses premiers costumes dès 1963 pour la pièce *Ma 'rakat wādī al-maḥāzin* (*La Bataille des Trois Rois*). Elle est devenue ensuite l'une des costumières attirées de la Troupe tout en collaborant de temps en temps avec plusieurs autres grands metteurs en scène marocains. Elle a obtenu en 1985 le prix des costumes au Festival de Bagdad pour la pièce *'Alf hikāya wa-hikāya fī sūq 'Ukad* (*Mille et une histoires au souk d'Okad*).

Ces années 1980 marquent à mon avis une évolution sensible dans l'histoire du théâtre féminin au Maroc car c'est pendant cette décennie que, pour la première fois, des comédiennes ont pu créer avec leurs partenaires masculins des compagnies théâtrales qui se sont imposées avec force. Je veux parler de Khadija Assad (1952-2023) et Touria Jebrane¹²⁰. La première créa en 1980 avec Saad Allah Aziz, ancien camarade de classe devenu son époux, « Masrḥ al ṭamānīn » (Théâtre 80) ; elle a même été l'une des premières autrices dramatiques, en écrivant la pièce à succès *Koṣṭa yā waṭan* (*La Côte oh patrie !*) qui fut représentée pendant la saison théâtrale 1997-1998. Quant à la deuxième, Touria Jebrane (1952-2020), devenue une vraie icône du quatrième art marocain, elle a fondé en 1987 avec le metteur en scène Abdelwahed Ouzri, son compagnon sur scène et dans la vie, la compagnie « Masrḥ al-yawm » (Théâtre d'Aujourd'hui). Grâce à des choix éclectiques et à un mode de fonctionnement professionnel garantissant une régularité qui faisait cruellement défaut à la plupart des troupes marocaines, cette troupe a animé, pendant les années 1980 et 1990, une scène marocaine presque moribonde.

De 1987 à 2003, Touria Jebrane a incarné avec brio les personnages principaux des dix-sept pièces données par la troupe. Son interprétation magistrale de bū ṭarbūs/maître Puntila dans *Bū ḡāba*¹²¹ (pour laquelle elle eut le prix d'interprétation au festival du théâtre arabe de Carthage en 1989) est restée dans les annales. Dans un geste hautement symbolique, en 2007, Touria

¹²⁰ Celle-ci a déjà créé, avec d'autres collègues masculins issus du théâtre amateur, quelques troupes de théâtre mais sans que celles-ci aient le même impact ni le même succès que ceux de la compagnie « Théâtre d'Aujourd'hui ».

¹²¹ Pièce adaptée par le dramaturge Mohamed Kaouti en arabe dialectal d'après *Maître Puntila et son valet Matti* de Bertolt Brecht en 1989.

Jebrane fut nommée ministre de la Culture, devenant ainsi la première femme arabe à occuper un tel poste.

Les femmes que j'ai mentionnées jusque-là, exceptée Tūriya Ḥasan, évoluaient dans le cadre du théâtre professionnel. Le théâtre amateur, qui a connu son apogée durant les années 1970, a vu lui aussi une participation importante des femmes. J'ai eu l'occasion de le vérifier en parcourant *Le Répertoire du théâtre marocain : un demi-siècle de création théâtrale au Maroc*¹²², dans lequel Ahmed Massaia a recensé et présenté les troupes de théâtre marocaines les plus marquantes, leurs animateurs et leurs créations sur une durée de cinquante ans. Le nombre de comédiennes se compte par centaines. Malheureusement, en dehors du fait que leurs noms soient mentionnés dans les fiches techniques des pièces au titre de comédiennes, on n'a pas d'autres informations relatives à ces femmes de théâtre. En poursuivant mes recherches, j'ai retrouvé les noms de certaines de ces femmes du théâtre amateur dans le domaine du théâtre universitaire. Il faut dire que ce dernier est une extension du premier puisque beaucoup d'amateurs étaient issus des universités. D'ailleurs les femmes universitaires, auxquelles je consacrerai quelques lignes plus loin, ont réussi dès les années 1980 à déployer une intense activité. Malheureusement, encore une fois, leur présence dans les essais sur le théâtre marocain reste très limitée. Certaines, comme Fatema Chebchoub, ont pourtant été des figures singulières de la scène théâtrale marocaine. Tous les hommes de théâtre et les critiques que j'ai questionnés la connaissaient très bien, mais aucun n'a écrit une ligne sur elle. Cela m'a décidé à consacrer une étude aux « universitaires patriciennes » qui a été publiée en 2022¹²³. J'ai pu dans cette étude mettre en lumière les expériences de plusieurs figures de femmes du théâtre universitaire comme la précitée Fatema Chebchoub (1952-2006), qui a enseigné à l'université des lettres et des sciences humaines Moulay Ismail à Meknès et qui fut l'une des premières marocaines à écrire pour le théâtre¹²⁴ et à mettre en scène ; Zohra Makach¹²⁵, Professeure à l'université Ibn

¹²² Ahmed Massaia, *Répertoire du théâtre marocain : un demi-siècle de création théâtrale au Maroc*, op. cit.

¹²³ « La contribution des universitaires patriciennes au théâtre marocain », dans *Profession femme de théâtre*, (sous la dir. de Issam El Yousfi), Édition du festival international des femmes metteuses en scène, 2022.

¹²⁴ Parmi les pièces dont j'ai pu moi-même trouver une trace, je peux citer : *al-'Abāsiya* (1989), *al-Sayeda al-ḥurra* (avec Fatema Mernissi et Latifa Toujani, (1990), *al-Maṭmūra* (1991), *Skūf al-gars* (1994), *Dār al-ma'alem al-šī*, *Demliḡ zhīrū*, *zamānī ya gāzālī*, *sūq leklām*. Ces titres sont cités dans Zubayda al Hilālī, *'A'lām mu'alif al masraḡ fi al maḡrib, dirāsa bibliogrāfiya min sanat 1920 ilā 1996* (*Les noms des auteurs du théâtre au Maroc : étude bibliographique de 1920 à 1966*), Imprimerie Pristigraphe, Salé, 1996. Malheureusement pour les quatre dernières pièces, les dates de création ne sont pas mentionnées. L'une de ces pièces les plus réussies est *Ḥalqat moulat serr* (*la Halqa du gardien du secret*, 1998).

¹²⁵ Zohra Makach a écrit deux pièces de théâtre : *Fragments d'une vie*, publiée chez Edilivre en 2012 et *Vagues à l'âme* qui n'est pas encore éditée. Elle a mis en scène cinq créations théâtrales : *Assays n'wawal* (2007), *Fragments d'une vie* (création du Sud, Institut Français d'Agadir, 2008), *Les Voix de Koltès* (Institut Français d'Agadir, 2009), *L'autre moitié* (Institut Français d'Agadir, 2010), *Second Hand Cities IV*, (Francfort, 2010) et un spectacle musical *Malḥūn al-rūdānī* (Saison culturelle France Maroc, 2012).

Zohr à Agadir, autrice, traductrice qui est aujourd'hui la responsable de l'organisation du FITUA (festival international du théâtre universitaire d'Agadir) ; Anissa Derrazi, Professeure à l'université Université Hassan II à Casablanca, qui est traductrice, autrice, et comédienne ; Aïcha Haroun al Yacoubi¹²⁶, Professeure à la faculté des Langues, des Arts et des Sciences Humaines Ait Melloul, qui est l'une des rares autrices arabes de langue espagnole... Ces femmes qui ont réussi à allier enseignement et pratique théâtrale, malgré la méfiance de certains de leurs collègues masculins, ont contribué et contribuent encore de manière très dynamique à la vie théâtrale nationale, et surtout universitaire. Elles sont sur tous les fronts : animation d'ateliers, mise en scène, traduction, écriture d'essais et d'ouvrages sur le théâtre.

2. La génération ISADAC

Dans le théâtre professionnel, en dehors de quelques transfuges du théâtre amateur, de quelques jeunes comédiens formés par Saddiki à la hâte pour renforcer sa compagnie, le théâtre marocain a connu pendant plus de trente ans les mêmes comédiens, les mêmes metteurs en scène et les mêmes auteurs, aussi bien dans la troupe de la Radio que dans celle d'al Maâmoura ou encore celle du Théâtre national Mohamed V.¹²⁷

Voilà ce qu'écrit Abdelwahed Ouzri. En effet, il a fallu attendre le début des années 1990 pour voir arriver une nouvelle génération de femmes et d'hommes de théâtre non issus des circuits théâtraux traditionnels.

Jusqu'aux années 1990, et à quelques exceptions près, comme je l'ai mentionné plus haut, le seul métier auquel les femmes marocaines, désirant tenter l'aventure théâtrale, pouvaient aspirer était celui de comédienne. C'est grâce à la création de l'ISADAC en 1986 qu'elles ont investi pleinement presque tous les métiers des arts du spectacle.

La nouveauté qui mérite d'être signalée et qui constitue un vrai tournant dans l'histoire de la pratique théâtrale au Maroc est l'arrivée de metteuses en scène professionnelles qui marqueront profondément cette fonction, restée longtemps exclusive aux seuls hommes.

Certes il y a eu, dans le domaine de la mise en scène, pendant les années 1980, quelques timides tentatives, surtout celles de Fatema Chebchoub, mais celles-ci sont restées confidentielles, ne dépassant pas les milieux amateur ou universitaire. Il faut attendre le milieu des années 1990 pour que les femmes se saisissent pleinement de ce rôle de chef d'orchestre

¹²⁶ Parmi ses pièces : *S.O.S. Mi Infancia* (1997), *Reloj de Arena* (1998), *Raíces del viento* (2003), *Tirra o el amuleto de Titrit* (2003), *Ghita* (2004).

¹²⁷ Abdelwahed Ouzri, *Le théâtre au Maroc. Structures et tendances*, op. cit., p. 107.

dans la durée et s'imposent définitivement dans le milieu professionnel. La primeur revient à Salima Benmoumen qui fut l'une des premières lauréates de cette institution à se lancer dans l'aventure en réalisant la mise en scène du spectacle de fin d'étude de sa collègue Asmaa Hourri *Le Bel Indifférent* de Jean Cocteau en 1995¹²⁸. D'autres lauréates de l'ISADAC appartenant à différentes promotions se lancèrent dans l'aventure avec un certain succès, comme Latefa Ahrar (devenue depuis 2023 directrice de l'ISADAC), qui a mis en scène plusieurs pièces dont certaines ont eu des prix comme *Capharnaïm otto sirats* (2010). Cette metteuse en scène avait par ailleurs suscité une polémique en osant dévoiler son corps (dépouillé de ses habits extérieurs) sur scène, dans cette pièce dont elle était aussi la comédienne principale. Citons encore Fāṭema 'Aṭef, grande comédienne aussi bien au cinéma qu'au théâtre, qui s'est aussi lancée dernièrement dans la mise en scène en proposant le spectacle *Nazf (Hémorragie)*, (2016).

Les deux metteuses en scène les plus en vue actuellement, celles qui ont à leur actif le plus grand nombre de pièces sont Asmaa Hourri et Naïma Zitan. La première, qui a passé treize ans en Suède, s'illustra dès son retour au Maroc en 2012 en proposant *4h48 Psychose* (en français) de l'auteure britannique Sarah Kane. Durant six années, dans le cadre de la troupe Anfās (Souffles), qu'elle a créée avec son mari et complice le musicien Rachid Bromi, elle a monté plusieurs spectacles qui ont été généralement bien accueillis par le public et les critiques. C'est le spectacle *Dmū' bel khūl (Larmes de Khôl)*, (2013), avec lequel elle a remporté cinq prix dont le grand prix du 15^e festival national du théâtre professionnel à Meknès, qui l'a imposée définitivement comme l'une des metteuses en scène marocaines les plus douées de sa génération. La consécration sur le plan arabe n'a pas tardé à venir puisqu'en 2017, elle a remporté le grand prix du festival du théâtre arabe avec son spectacle, *Harīf* (Automne).

Suivant un rythme régulier d'une pièce par an et malgré des conditions matérielles difficiles, Asmaa Hourri continue à proposer des spectacles qui interpellent les spectateurs et spectatrices marocaines en essayant chaque fois d'explorer de nouveaux thèmes, dont beaucoup en lien avec la condition des femmes, et d'expérimenter de nouvelles formes artistiques, où se croisent théâtre, danse et performances corporelles et musicales.

Quant à Naïma Zitan, elle est l'une des artistes les importantes du théâtre marocain. Après l'ISADAC, la jeune lauréate, militante féministe, a fondé en 1994 sa propre association Théâtre

¹²⁸ Elle fut aussi l'une des premières femmes à avoir des responsabilités de direction dans le cadre des troupes régionales mises en place par le Ministère de la culture : d'abord en tant que directrice administrative de celle de Casablanca (1996-1997) puis comme directrice artistique de celle de Tétouan-Tanger (2001-2003) avec laquelle elle a monté plusieurs pièces : *Ġazīrat al-mā'iz* (l'Île aux chèvres, 2001) d'après le texte d'Ugo Betti, puis *Ġrāda mālha* (2003) dont elle a écrit elle-même le texte.

Aquarium. La défense des femmes marocaines à travers un théâtre de sensibilisation est devenue au fil des ans sa mission principale. Grâce à une production soutenue depuis 1994, date de sa première pièce : *Muṣāḥanāt* (Querelles), et grâce au soutien de plusieurs associations engagées dans la lutte pour les droits des femmes, la metteuse en scène a réussi à exposer sur scène des sujets très sensibles, voire tabous comme la violence subie par les femmes, la situation des femmes dans les prisons marocaines, le phénomène du travail des jeunes filles, etc. C'est son spectacle *Dyālī* (*Le mien*, 2018) qui a suscité le plus de polémiques et fait couler beaucoup d'encre. Dans cette pièce, qui lui fut inspirée par *Les monologues du vagin* de l'Américaine Ève Ensler, Zitan a abordé la sexualité des femmes de manière assez directe, sans recourir aux traditionnels discours en sous-entendus et allusions.

Aujourd'hui une jeune génération de metteuses en scène marocaines prend la relève en proposant des spectacles de qualité. J'ai eu la chance d'assister en 2022 à ceux de deux jeunes artistes très prometteuses : Kenza Berrada qui a écrit, mis en scène et interprété *Boujloud*, spectacle bouleversant dans lequel elle aborde la délicate question de l'inceste et de l'abus sexuel, et Fatima-Zohra Lahouiter qui a écrit et mis en scène le spectacle *Joyeux anniversaire* traitant d'un autre tabou : celui du suicide et de la mort assistée.

3. Les auterics dramatiques marocaines

Si les artistes marocaines œuvrant dans les arts du spectacle ont, comme je l'ai écrit plus haut, depuis les années 1990, réussi à investir des secteurs comme la scénographie, la mise en scène ou la direction de théâtre et de compagnies théâtrales, qui étaient jusque-là réservés aux seuls hommes, il reste un domaine où cette présence reste encore timide : celui de l'écriture dramatique. En effet, d'après *Mu'ḡam al-masraḥiyāt al-maḡribiya min al-bidāya ilā al-'iqd al-tānī min al-qarn al-ḥādī wa al-'iṣrīn* (Dictionnaire des pièces théâtrales marocaines du début jusqu'à la deuxième décennie du XXI^e siècle)¹²⁹, le répertoire marocain comprendrait 2696 pièces de théâtre¹³⁰ dont seulement 77¹³¹ ont été écrites par des femmes. 35 de ces pièces ont été éditées sous forme de livres ou dans des revues : 20 pièces originales en langue arabe

¹²⁹ Fahd Kaghta, *Mu'ḡam al-masraḥiyāt al-maḡribiya min al-bidāya ilā al-'iqd al-tānī min al-qarn al-ḥādī wa al-'iṣrīn*. (Dictionnaire des pièces théâtrales marocaines du début jusqu'à la deuxième décennie du XXI^e siècle), Dār Tubqāl, Casablanca, 2019. Pour ce qui est de la deuxième date, on peut préciser : jusqu'à 2017.

¹³⁰ Il s'agit de pièces éditées ou non éditées, jouées ou citées dans d'autres bibliographies. Ce chiffre a été avancé par Adil Qarib dans « *Mu'ḡam al-masraḥiyāt al-maḡribiya : 'arḍ wa mulāḥdāt* » (le Dictionnaire des pièces théâtrales marocaines : exposé et remarques), revue *al-Masrah*, n° 37, octobre 2022.

¹³¹ Comme l'indique l'auteur, ce dictionnaire ne comprend pas la totalité des pièces marocaines puisqu'il y a des omissions patentées. J'ai par exemple noté l'absence de certaines pièces de Naïma Zitan comme *Līf mā yneqeṭ* (*La caravane du savoir et du piédestal*), 2001 ; *Škūn fīh dīfū* (*Qui est fautif ?*) 2009 ... (source : livret du théâtre Aquarium intitulé Théâtre aquarium (1994-2019). Il faut aussi ajouter les pièces parues les trois dernières années comme les trois pièces de Khadija Tnana : *al-Ḥayt*, *lwiza wa najāt*, *al-Tarika* (*Le mur*, Louisa et Najat et *L'héritage*) 2022 ou celle de Fedwa Misk intitulée *Nos mères*, 2021.

(classique et dialectale), 7 en langue française et 8 sont des traductions du français vers l'arabe. Ces données soulignent clairement la faible production théâtrale écrite par des femmes. Pourquoi une telle carence ? C'est une question qui mérite des investigations et éclairages que je ne peux aborder de manière approfondie dans le cadre de cette synthèse. Je peux juste présenter cette écriture de femmes au Maroc, aussi minoritaire qu'elle soit actuellement, en mettant la focale sur quelques autrices dont les œuvres expriment une sensibilité particulière et partagent une tendance ou une thématique qui ressortissent, selon moi, d'un « dévoilement de l'intime ».

Si l'on veut commencer par établir une généalogie des textes conçus par des autrices marocaines, on peut rappeler que les premières tentatives, remonteraient aux années 1930, quand Malika el Fassi s'essaya à l'écriture dramatique dans quelques pièces courtes d'inspiration féministe destinées à attirer l'attention sur l'importance de l'éducation et de la scolarisation des jeunes filles. La romancière et universitaire d'origine rifaine, Amīna al-Lūh (1929-2015), première femme marocaine à décrocher en 1957 un diplôme en littérature de l'Université de Madrid après avoir été une des premières à remporter le Prix du Maroc des lettres en 1954, a écrit en 1968 une pièce en arabe classique intitulée *Kitāb muḥamad aw-ilā dār al-Arqam* (le livre de Mahomet ou vers la maison d'al Arqam)¹³². Les années 1980-1990 verront quelques timides tentatives d'écriture émanant cette fois de comédiennes de théâtre comme Naïma Ilyas, l'une des membres attirés de la célèbre compagnie d'el Badaoui, qui déclare avoir été en 1989 l'autrice véritable de la pièce à succès *Muṭribat al-ḥay* (*la chanteuse du quartier*) dont la paternité a été attribuée au chef de la troupe Abdelkader el Badoui. La grande comédienne Khadija Assad, a écrit une pièce de théâtre couronnée de succès : *Kuṣṭa yā waṭan* (*La côte oh patrie !*) qui fut représentée pendant la saison théâtrale 1997-1998. D'autres tentatives d'écriture émanent aussi du milieu universitaire : Fatema Chebchoub a écrit et mis en scène plusieurs pièces qui, malheureusement, n'ont pas été éditées.

À partir des années 2000, le rythme de publication des pièces écrites par des femmes devient plus significatif. Une nouvelle génération d'autrices fait son apparition ; ces femmes pratiquent aussi bien l'arabe que le français et sont issues tant du milieu professionnel que de l'université ou d'autres domaines comme la magistrature, la presse et les arts plastiques à l'image de Nabila

¹³² Cette pièce a été oubliée dans la revue arabophone *Da'wat al haq*, numéro 4, 11 février 1966. [<https://www.habous.gov.ma/daouat-alhaq/item/2471>]. L'autrice aurait selon certaines sources écrit une deuxième pièce, *'Um salmā*, (*La mère de Salma*) qui n'a pas été éditée.

el Guennoui¹³³, Zohra Makach¹³⁴ Khadija Tnana¹³⁵, Fedwa Miski¹³⁶, Naïma Zitan¹³⁷;... Certaines pièces d'autrices ont été distinguées par des prix nationaux, telle *Škūn yetfī al telfāza* (Qui éteindra la télévision ?)¹³⁸, écrite par Iman Reghay et représentée lors de la seizième édition du festival du théâtre national en 2014, qui obtint le prix du meilleur texte.

Quand on parcourt les œuvres dramatiques écrites au fil des ans par ces autrices marocaines, on constate qu'elles ont quelques points en commun. Leur sujet principal est souvent la femme et sa condition. La majorité de ces pièces sont en effet sous-tendues par un discours engagé qui plaide pour la cause des femmes et ce discours est porté la plupart du temps par des personnages féminins. C'est aussi l'analyse qu'en fait Zohra Makach :

La venue de la femme au théâtre au Maroc est une protestation à la chaîne : protestation contre le silence, contre les stéréotypes, contre le conglomerat des lois. La voix de la femme se veut de ce fait essentiellement présence, lieu d'éclatement où les valeurs dites sacrées affrontent les apports d'une conscience féminine en pleine mutation.¹³⁹

Sur le plan thématique, j'ai relevé en outre que la plupart de ces pièces écrites par des femmes sont placées sous le signe de l'intime, qui touche aux confins de l'indicible¹⁴⁰. Pierre Riffard donne à ce mot chargé d'affect et de vécu, pour reprendre l'expression de Jean Baudrillard, une définition nuancée qui me paraît tout à fait appropriée :

Une zone intime, comme le sexe ou le creux de l'oreille, n'est ni extérieure, comme le nez ou la peau, ni intérieure, comme le cœur ou le sang. Elle fait transition, elle révèle l'intérieur, elle capte l'extérieur. L'intime est un lieu exposé, entre deux mondes, l'intérieur et l'extérieur, il déborde parfois sur le public, il se manifeste parfois dans le privé.¹⁴¹

¹³³ *L'Autre Visage*, Éd. Marsam, Casablanca, 2000 et *La Nuit démasquée* et *Quand parlent les femmes*, Casablanca, Éd. Marsam, 2003.

¹³⁴ *Fragments d'une vie*, Paris, Edilivre, 2012.

¹³⁵ *Tāṭā Mbārka*, Tétouan, Éd. Bab el Hikma, 2015, *al-Hayt, Lwīza wa Nağāt, al-Tarika* (*Le Mur, Louisa et Najat et l'Héritage*), 2022, Tétouan, Éd. Bab el Hikma, 2022.

¹³⁶ *Nos mères*, Rabat, Éd. La Croisée des chemins, 2021.

¹³⁷ *Līf mā yneqeṭ* (*La Caravane du savoir et du piédestal*), 2001, *Škūn fīh dīfū* (*Qui est fautif ?*) 2009 (ces pièces ne sont pas éditées).

¹³⁸ Cette pièce a été présentée par la troupe de Dabateatre dans une mise en scène de Jaouad Essounani qui eut le prix de la mise en scène.

¹³⁹ Zohra Makach, « Écrire et créer au féminin au Maroc », dans *Profession femme de théâtre*, dir. Issam El Yousfi, (Actes du colloque international organisé dans le cadre du festival international des femmes metteuses en scène), Rabat, octobre, 2022.

¹⁴⁰ « Les autrices dramatiques marocaines : l'art de dévoiler l'intime », conférence donnée dans le cadre du FITUA (Festival universitaire international d'Agadir), 25^e édition, 24-25 février, 2023, Agadir.

¹⁴¹ Pierre Riffard, *Les philosophies : vie intime*, Paris, PUF, 2004, p. 13.

Le dévoilement de « l'intime féminin » est un motif qui traverse quasiment toutes les pièces que je présenterai dans les lignes suivantes. Longtemps privées de paroles, les autrices osent désormais, dans leurs textes et par le biais du jeu sur scène, affronter cet indicible et rendre enfin perceptibles des voix de femmes jusque-là souvent étouffées. Zohra Makach écrit à ce propos :

Ce que les femmes pensent apporter de neuf au théâtre, c'est cet « autre » de leur vécu intime. Un autre mode de sentir avec leurs entrailles, un autre rapport aux choses de la vie, au tragique du quotidien, une autre vision, une connaissance intuitive des êtres, une plongée plus avant dans l'introspection. Elles sont « plus près de la vie » : « à pleines dents », « à plein ventre ». Mais plus loin aussi de la réalité, dans « une lutte sans merci avec elle », dans la « chambre intérieure » de l'imaginaire, « refuge et révolte à la fois ». Dans une société où, à talent égal, une femme est inférieure, les femmes artistes voudraient être enfin reconnues dans un théâtre qui ne distingue pas entre les sexes. Mais, nombreuses, elles affirment leur spécificité. Elles se rêvent tout à la fois égales et différentes.¹⁴²

Dans sa pièce *Quand parlent les femmes* Nabila el Guennouni traite du thème du viol que subissent les femmes. Comme l'annonce le titre de la pièce, la parole est donnée à deux femmes, Yasmina et Nora, qui se rencontrent par hasard sur le quai d'une gare abandonnée. En attendant, à l'instar de Vladimir et Estragon, des trains qui n'arrivent pas, les deux femmes engagent une conversation à l'accent beckettien, qui les embarquera dans un voyage vers des contrées dangereuses mais où elles peuvent trouver le salut.

Désirant échapper à une douloureuse réalité qui les cloue sur terre et les empêche de prendre leur envol, les deux femmes vont, grâce à la parole et au jeu, accomplir un « tour du monde » en se déplaçant mentalement dans le temps et dans l'espace. « Seule, dit Nora, je suis capable de jouer tous les rôles que je n'ai pas pu vivre dans la réalité ». Ainsi le théâtre devient un espace de liberté dans lequel les deux femmes décident de jouer en se dévoilant.

Yasmina : On ne peut se délivrer du poids de son passé sans consentir à se dévoiler

Nora : Ah ! Parce que vous croyez que j'ai peut-être honte ou peur

Yasmina : Nous avons tous honte et peur de révéler nos anciennes blessures

[...]

Nora : Les nuits me harcèlent

Yasmina : Il n'y a pire que les mots jamais dits.

Nora : Où trouver les mots pour...

¹⁴² Zohra Makach, « Écrire et créer au féminin au Maroc », dans *Profession femme de théâtre*, art. cité.

Yasmina : Personne n'échappe au silence. Quand on est deux à vivre, il devient insupportable¹⁴³

Cette mise en situation permet à une parole empêchée d'éclater pour dire ce qui était jusque-là indicible, c'est-à-dire les blessures et les douleurs enfouies au fond de leurs êtres. Celles que les femmes n'ont pas le droit de révéler au risque d'être jugées, voire punies par une société qui ne leur reconnaît aucun droit.

Nora : J'ai mal au ventre. Je n'en peux plus. La douleur me ronge

Yasmina : Parle, brise le mur du silence que tu dresses encore et toujours autour de ton cœur

Nora : J'ai trop mal au ventre. Je ne tiendrai pas le coup. C'est peut-être la fin [...]

Nora : Je le hais. Je le hais. Je hais cet homme qui a empoisonné ma vie à tout jamais

Yasmina : Encore

Nora : Mais j'ai honte de le dire. J'ai honte jusqu'au tréfonds de mon âme. J'ai honte de moi. J'ai honte de lui. J'ai honte des autres. J'ai honte de ma honte.

Yasmina : Encore un tout petit effort

Nora : Ce que j'ai tu durant de longues années sans jamais pouvoir me regarder en face, de peur de voir la honte gravée sur mon visage

Yasmina : Un dernier effort

(Un cri strident)

Nora : Il m'a... (un long silence puis Yasmina éclate en sanglots) Dis-le. Tu n'as pas à avoir honte de ce qu'il t'a fait.

Nora : Il m'a violée, oui, il m'a violée¹⁴⁴

Les violences faites aux femmes, dont le viol reste un acte barbare qui résume toutes les exactions commises à leur encontre, sont des thèmes récurrents dans les pièces écrites par des femmes. Khadija Tnana évoque cette violence dans plusieurs de ses pièces comme *TāTā Mbārka*¹⁴⁵ (2008), qui raconte l'histoire d'une esclave noire au service de Marocains aristocratiques qui a été violée par les hommes de la famille et dans laquelle les femmes, tout en fêtant la naissance de l'un de leurs enfants, lui confisquent son bébé ; ou *al-Ḥayṭ* (Le Mur) dans laquelle l'autrice dénonce d'autres maux de la société marocaine comme la violence

¹⁴³ Nabila el Guennoui, *La nuit démasquée* suivie de *Quand parlent les femmes*, op. cit., p. 72-75.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 83-86.

¹⁴⁵ Cette pièce a été jouée par le théâtre Aquarium dans une mise en scène de Naïma Zitan.

conjugale que subit le personnage d'Ibtisām, la duplicité de certains hommes qui changent d'attitude après le mariage ou le harcèlement sexuel que subit au quotidien le personnage principal, Ilham, de la part de ses collègues et des mâles anonymes qu'elle croise dans la rue ; ou enfin *Lwīza wa Nağāt* (Louisa et Najat) dont le personnage principal, Louisa, addictive à la drogue, évoque de façon détaillée dans l'une des scènes les actes monstrueux commis par son frère aîné : profitant de la précarité dans laquelle vit sa famille et de l'absence du père, il viole ses sœurs sous ses yeux, avec la complicité de sa mère avec laquelle il entretient aussi des relations sexuelles. Ce frère qui, parce qu'il est un homme, se croit tout permis, n'hésitera pas, dans le troisième acte à violer Louisa à son tour. Il s'agit d'une violence cathartique à travers laquelle Khadija Tnana met le doigt sur un crime qui se trouve parfois banalisé dans des sociétés dont la justice punit les violeurs en les condamnant à se marier avec leurs victimes.

L'autrice s'attaque aussi dans ses pièces à des lois religieuses qui pénalisent grandement les femmes. Dans *al-Tarika* (*L'héritage*) elle aborde cette question de l'héritage en soulignant l'absurdité d'une situation que vivent les femmes marocaines et arabes encore aujourd'hui. En résumé, une famille composée initialement de cinq membres, un père, une mère et trois filles vit un double drame en perdant le père et l'enfant que la mère attendait le même jour. Comme il n'y a aucun héritier mâle, la famille endeuillée voit débarquer un cousin éloigné, qu'elle n'a jamais vu auparavant, venant réclamer la part importante de l'héritage que la loi islamique le lui accorde. Pour faire face à cette situation et pour ne pas finir dans la misère, la mère lui propose d'épouser l'une de ses filles.

Ce dévoilement de l'intime, on le trouve aussi chez la jeune autrice Fedwa Misk qui expose dans sa pièce *Nos mères* plusieurs scènes où des personnages féminins sont en conflit avec une société, représentée par les mères, les frères, les amis ou les maris, dominée par une pensée conservatrice. Dans une langue plutôt directe, les personnages, tous des femmes, n'hésitent pas à exprimer leurs désirs les plus enfouis et à franchir les lignes rouges du sexe et de la religion.

D'autres autrices comme Zohra Makach, tout en s'attaquant dans ses deux pièces *Fragments d'une vie* et *Vague* à des sujets brûlants comme la folie, le suicide, la dépression, la séquestration, l'injustice faite aux femmes..., expérimente de nouvelles manières d'écrire, notamment ce qu'elle appelle « l'écriture fragmentaire »

Mon point de départ passe, écrit l'autrice, par un état d'écoute des histoires des autres, notamment des femmes ordinaires... Ce fatras du réel est très important pour la création. Il me permet de reconstruire le quotidien, de chercher les mots, d'imaginer des mises en jeux, des émotions, des corps... Étant donné que le monde est cassé, la

fragmentation devient le principe esthétique en soi. L'œuvre, à l'image du monde, dit le désordre, le chaos, l'échec, l'impossibilité de toute construction. Je pense que l'écriture par fragments offre à la création aussi bien qu'à la réception une formidable liberté.¹⁴⁶

À travers la brève présentation de cet axe de ma recherche, j'ai essayé de dégager quelques caractéristiques de ce qu'on peut qualifier avec beaucoup de précaution et sans l'essentialiser « l'écriture dramatique féminine » au Maroc. Je peux dire que les autrices marocaines partagent une même volonté de porter sur scène des thèmes et des sujets en lien avec les femmes et leurs conditions en usant d'une écriture frontale, cinglante, qui répond à une urgence de dire et qui pointe sur scène, avec beaucoup de réalisme, les maux dont souffrent les femmes marocaines confrontées tous les jours aux discriminations et à l'infantilisation. Cette urgence de dire se motive du fait que ces autrices choisissent souvent de traiter des thèmes en lien avec l'intime féminin et la nécessité d'en livrer un certain dévoilement. Comme je l'ai souligné plus haut, cette écriture de l'intime me paraît être l'une des caractéristiques marquantes de cette production des femmes. Les personnages féminins inventés par ces autrices semblent être une sorte d'avatars ou d'extension de leur propre voix, de leur propre intimité. Cette résonance intime n'a pas nécessairement un fondement autobiographique, elle peut même être de l'ordre du rêve ou d'une zone frontalière de la folie qui ont leur part de réalité. Zohra Makach écrit à ce propos :

En écrivant j'aimerais faire un peu plus, avoir été au-delà des tabous qui règnent sur nos émotions. Je suis, dans ce sens-là, actrice, non pas au sens dramatique, mais actrice des situations que j'écris. Je suis le personnage, non pas un personnage narré par un auteur mais je suis le personnage qui raconte lui-même. Quand je dis « Je », dans mon dernier texte « Vagues à l'âme » ce n'est jamais le sujet d'une autobiographie, mon « je » est libre. Il est le sujet de ma folie, de mes alarmes, de mon vertige. Il est l'héroïne de mes fureurs, de mes incertitudes, de mes passions. C'est un « Je » qui m'échappe, m'abandonne, se rend, se perd, ne se comprend pas.¹⁴⁷

Ces écritures introduisent aujourd'hui dans le champ théâtral de nouvelles sensibilités et même de nouvelles esthétiques, comme l'écriture fragmentaire de Zohra Makach ; elles donnent à entendre, en arabe et en français, des voix originales. L'aventure théâtrale des femmes marocaines continue et se prolonge aujourd'hui grâce à de jeunes créatrices prometteuses comme Kenza Berrada qui a conçu, mis en scène et interprété *Boujloud* (2022),

¹⁴⁶ Zohra Makach, « Écrire et créer au féminin » au Maroc », art. cité.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

un spectacle bouleversant dans lequel elle aborde la délicate question de l'insecte et de l'abus sexuel ou Fatima-Zohra Lahouiter qui a écrit et mis en scène *Joyeux anniversaire* (2022) traitant d'un autre évitement de la société marocaine, celui du suicide et de la mort assistée.

II. Transdisciplinarité et hybridité artistiques

Je n'irai pas jusqu'à qualifier les pièces de la nouvelle génération de postmodernes, mais je dirai que ces œuvres relèvent d'une conception moderne de l'art dramatique comme la décrit Jean Chollet en évoquant les nouvelles expressions dramatiques en Europe.

Avec l'intégration des composants artistiques contemporains associés au jeu des acteurs, l'organisation de l'espace scénique et de ses formes plastiques, des chorégraphies, musiques, chants, objets animés, et l'utilisation sophistiquée de projections vidéo, constituent aujourd'hui l'essentiel du vocabulaire théâtral. Des hybridations qui agissent par fusion ou montage dans la dramaturgie. Elles sont repérables dans les créations de nouveaux metteurs en scène qui poursuivent les expérimentations de leurs aînés, en recherchant une originalité et une cohérence adaptée à leurs projets.¹⁴⁸

En effet, loin de pratiquer une dramaturgie classique plaçant le texte au centre de la création et cherchant une vraisemblance apte à émouvoir le public, la jeune génération opte pour un théâtre pluriel qui fait appel à différents types de langages pour proposer des spectacles susceptibles de pousser les spectateurs à réfléchir. Pour y arriver, ces créateurs s'inspirent de plusieurs expériences mondiales en les adaptant à leur environnement et à leurs sociétés. Ainsi, le scénographe et metteur en scène Abdelmajid Elhaouasse recourt à l'« écriture du plateau » telle qu'elle a été théorisée par Bruno Tackels¹⁴⁹, et mise en œuvre par des dramaturges européens comme Pippo Delbono, Romeo Castellucci et Rodrigo Garcia ; la metteuse en scène Asmaa Hourri, opte pour une « dramaturgie des corps », qui puise son inspiration, entre autres, dans les travaux de la chorégraphe allemande Pina Bausch¹⁵⁰. D'autres comme Mohamed

¹⁴⁸ Jean Chollet, « Théâtre occidental. Crises et perspectives contemporaines », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], consulté le 21 août 2023. URL : <https://www-universalis-edu-com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/encyclopedie/theatre-occidental-crisis-et-perspectives-contemporaines/>

¹⁴⁹ Bruno Tackels, *Les Écritures de plateau (état des lieux)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

¹⁵⁰ Au-delà de leurs pièces adaptées dans lesquelles ils ont commencé à expérimenter d'autres façons de faire, Abdelmajid Elhaouasse et Asmaa Hourri ont continué à faire évoluer leur travaux en proposant d'autres pièces originales ou inspirées d'autres œuvres comme, pour Asmaa Hourri, *Ġaḥīm (Enfer)* adaptation d'après *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen (2017), *Ma ville m'a tué* (2018) ou *al-Zmān (Avec le temps)*, 2022), pièce dans laquelle la metteuse en scène a utilisé les mouvements corporels des comédiens (tous deux des danseurs) comme unique langage sur scène.

Elhor¹⁵¹, s'inspirent des expériences qui ont allié théâtre et langage de la cinématographie ou, comme Amin Nassour¹⁵², de l'univers des dessins animés.

1. La danse

Le corps dansant ou performant devient une des composantes importantes de plusieurs spectacles. On a assisté ces derniers temps à plusieurs collaborations entre danseurs et metteurs en scène : c'est le cas d'Asmaa Hourri qui a collaboré plusieurs fois avec la danseuse et chorégraphe marocaine Salima Moumni en proposant des pièces telles *Harīf* (Automne, 2017), *Ma ville m'a tuer* (2018), *al-Zmān* (Avec le temps, 2022) ou celui d'Abdeljabar Khoumrane, autre lauréat de l'ISADAC, avec Taoufik Izidiou, danseur et chorégraphe, dans *Ṣabāḥ wa-masā'* (*Matin et soir*, 2018) et *al-Tābūt* (Le cercueil, 2019) pour lequel ce dernier a obtenu le prix d'interprétation masculine lors du festival du théâtre professionnel en 2018. On peut citer aussi la pièce *Blā smiyya* (*Sans nom*, 2016) mise en scène par Ahmed Hammoud qui revisite la danse des derviches tourneurs en proposant une performance corporelle collective. La danse dans sa forme locale est aussi présente dans plusieurs pièces, notamment dans celles d'Amine Nassour, comme *Takenza* (2023) : il y revisite une légende amazighe qui tourne autour de la danse Ahwach ou *al-Hālfā* (Un coin de tente, 2018) et il convoque les danses du sud du Maroc issues de la culture hassanie. Pour les danses amazighes, il y a le travail du metteur en scène Boubker Oumouli ; j'ai assisté à l'un de ses spectacles intitulé *Afar* (2022) qui est le résultat d'un long travail de recherche menée autour des danses et des mouvements dans la culture amazighe. Ce spectacle qui réactualise aussi une vieille légende amazighe est basé entièrement sur les mouvements corporels des comédiens et comédiennes qui deviennent des performeurs produisant du son, du mouvement et du rythme d'une manière harmonieuse et originale. Il faut dire que cet intérêt pour la danse coïncide avec l'émergence d'un nombre important de danseurs et chorégraphes marocains contemporains, comme Taoufiq Iziddiou, Khalid Benghrib, Salima Benmoumen, qui ont, grâce à un travail ayant obtenu une reconnaissance mondiale, réussi, ces dernières années, à donner plus de visibilité à leur pratique et à attirer l'attention sur cet art longtemps boudé par le public et les institutions. L'une de leurs réalisations les plus importantes est la création du Festival international de la danse contemporaine « On marche » à Marrakech par Taoufiq Iziddiou en 2005 qui est devenu l'un des grands rendez-vous de la danse contemporaine en Afrique et dans le monde arabe.

¹⁵¹ Il appliqua cette technique avec beaucoup de réussite dans son spectacle *Solo*, adapté d'après *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun (2018), qui eut plusieurs prix en utilisant plusieurs techniques puisées dans le septième art.

¹⁵² C'est dans sa pièce *Nāyda* (2015) avec laquelle il défraya la chronique, et afin d'accentuer le caractère caricatural de ses personnages que le metteur en scène a emprunté certains mouvements, mimiques et gestes propres au monde des dessins animés.

2. La musique

L'autre forme artistique qui a été largement exploitée ces dernières décennies est la musique. En effet, n'étant plus cantonnée à un rôle d'accompagnement ou de création d'ambiance, celle-ci est devenue une composante essentielle de plusieurs spectacles.

Chronologiquement¹⁵³, c'est le jeune metteur en scène Mahmoud Chahdi qui inaugura cette tendance, avec son spectacle *Tamārin fī al-tasāmuḥ* (*Exercices de tolérance*, 2012), adaptation en arabe marocain de la pièce d'Abdellatif Laâbi qui porte le même titre. Voici comment cette pièce est présentée dans le dossier de presse :

Mêlant théâtre, poésie, slam, danse et musique, des personnages se succèdent sur scène dans un rythme tourbillonnant. Emblématiques, comme le Balayeur ou l'Homme politique ou simples citoyens, tous illustrent à leur façon les questions que posent aujourd'hui les préjugés et l'intolérance. Inspirés et créatifs, le metteur en scène Mahmoud Chahdi et ses comédiens présentent au spectateur une suite de tableaux en l'invitant parfois à y participer. Ici pas de leçons de morale, mais une large place donnée à la poésie et au symbolique comme en témoigne une brève rencontre entre Rimbaud et Shéhérazade dans un supermarché. Véritable laboratoire artistique, réalisé entre les deux rives de la Méditerranée, ce spectacle porte un regard critique sur notre société et témoigne de la période de sa création, celle du printemps arabe.¹⁵⁴

En effet, ce spectacle avant-gardiste pour l'époque, fruit d'un travail collaboratif dans le cadre du collectif NJ (Nous jouons pour les arts)¹⁵⁵, a réuni un groupe de jeunes lauréats de l'ISADAC de la même promotion (ses membres comme Tarik Ribh, Amine Nassour, Adil Abatourab sont aujourd'hui des acteurs importants de la scène marocaine et arabe). Ce spectacle a étonné les spectateurs et la critique par l'originalité de sa proposition et la multiplication des expressions artistiques qui le composent. La musique y a été l'un des éléments importants et la façon dont elle a été utilisée a constitué en soi une sorte d'innovation, ne serait-ce qu'en utilisant une musique moderne exécutée par de jeunes musiciens ouverts sur différents genres mondiaux comme le rock, le hard rock le reggae, etc. Pour ce spectacle, Mahmoud Chahdi a fait appel au talentueux guitariste Yassir Tarjoumani qui, présent sur scène, accompagna les comédiens et

¹⁵³ Il ne faut pas bien sûr oublier les expériences de la troupe du théâtre marocain et de Tayeb Saddiki qui ont largement fait appel à la musique et à la danse marocaines traditionnelles.

¹⁵⁴ <http://www.chahdimahmoud.com/docs/dossiers/pochetteExercicesTolerance.pdf>

¹⁵⁵ Fondée en juillet 2006 par des étudiants de l'Institut supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle (ISADAC), l'association œuvre pour la promotion du théâtre marocain, et plus largement de tous les mouvements artistiques, marocains et étrangers à travers des rencontres, des événements culturels et de la formation. Parmi les événements importants que cette association a organisés pendant plusieurs années : le festival Thé-Arts (2007-2016).

participa via sa musique à l'organisation des scènes en les clôturant ou en les ouvrant. Chahdi continua son exploration de cette nouvelle esthétique dramatique et spectaculaire en proposant l'année suivante la pièce *Bīn bīn (Entre autres(s), 2014)*, qui a obtenu le grand prix de la 16^e édition du festival national du théâtre professionnel au Maroc (2014). Encore une fois, le metteur en scène a surpris en proposant un spectacle inhabituel brisant les codes de toutes les conventions classiques auxquelles le public marocain était habitué. Cette fois-ci la musique a pris plus de place. Elle fut exécutée par un guitariste et un batteur, présents sur scène tout le long de la représentation. Quant à la danse et au chant, ils ont été exécutés par la comédienne Haġar al-Šergi, tantôt pour exprimer un sentiment, tantôt pour rajouter un effet comique lorsqu'elle se livrait à une sorte de satire de certaines mélodies orientales. La scénographie réalisée par Tarik Ribh, s'est distinguée par sa sobriété et surtout par sa fonctionnalité : les deux personnages principaux, une fille et son amoureux étranger forment un couple mixte qui évolue dans un espace sous forme de rectangle blanc, faisant penser à un podium sur lequel défilent habituellement les mannequins de mode, et qui devient la scène principale sur laquelle se déroule la majorité des actions. Le tout est encadré par les deux musiciens placés aux deux extrémités de la scène.

Le découpage scénique de la pièce peut lui aussi paraître déroutant car il ne suit guère un schéma classique puisqu'au premier abord certaines scènes, entrecoupées d'intermèdes musicaux ou dansés, semblent n'avoir aucun lien entre elles.

Désirant explorer d'autres voies artistiques et voulant expérimenter d'autres façons de faire, Mahmoud Chahdi change de direction en explorant les univers du numérique que j'évoquerai dans les lignes qui suivent. C'est son ami et condisciple Amin Nassour qui a pris la relève en allant même plus loin dans l'exploration de la musique sur scène : il défraya la chronique en remportant avec son spectacle *Nāyḍa* quatre prix lors du 17^e Festival national du théâtre professionnel (2015) dont le grand prix et celui de la mise en scène. Dans cette première mise en scène, le jeune créateur a proposé un univers fantaisiste, d'un burlesque à la limite du grotesque, en s'inspirant du monde des dessins animés et de la caricature. Il y utilisait la musique de manière très originale en en faisant une des composantes majeures de sa mise en scène. La musique live, exécutée par des musiciens présents sur scène, placés aux côtés des comédiens, rythmait et orchestrait les mouvements et le jeu des acteurs. L'accueil du public fut très chaleureux. Encouragé par ce succès, le metteur en scène a décidé d'exploiter ce filon artistique de l'utilisation de la musique en faisant appel au talentueux guitariste Yassir Tarjoumani avec lequel il a monté plusieurs spectacles dans lesquels la musique, incarnée sur

scène par un ou des musiciens, a pris une place centrale en devenant même quelquefois, comme dans *Kalām al-ṣamt* (*Parole de silence*, 2016), un personnage à part entière.

Ces dernières années j'ai remarqué chez certains metteurs en scène marocains une volonté de revisiter le patrimoine local à travers la reproduction de certaines formes artistiques ancestrales dont la musique. C'est le travail qu'a accompli Amin Nassour dans ses pièces *al mebrūk* (2018), *al-Hālfā* (2018) ou *Takenza* (2023) : il a fait appel à des danses patrimoniales amazighes, hassanie, provenant du Maroc saharien, et à d'autres formes locales comme la *Daqa* (Dakka) de la région de Marrakech, etc. Il affirme même vouloir faire revivre le théâtre de Saddiki où le chant et la danse étaient omniprésents.

L'expérience de collaboration d'Asmaa Hourri avec le musicien Rachid Bromi est à signaler aussi, puisque la musique y est utilisée d'une manière intelligente comme composante importante dans l'élaboration des spectacles. Je signalerai enfin le travail très remarqué de Ghassan al Hakem, qui a proposé dans le spectacle *Kābāri al-ṣihāt* (*Le Cabaret des chikhats*, 2017), une réhabilitation de la *'Ayta*, tradition musicale populaire marocaine dont les artistes femmes, les chikhats, n'ont pas toujours eu bonne presse auprès du public cultivé. Ce spectacle dont les rôles féminins sont tenus par des hommes a eu un très grand succès et continue à être présenté au Maroc et à l'étranger.

3. Les nouveaux langages numériques

Si l'approche numérique dans le théâtre marocain représente un enjeu récent qui exige un effort sur le plan de la recherche artistique et de l'expérimentation, la pratique de certains metteurs en scène, compagnies, et scénographes expriment un intérêt accru pour le développement des nouvelles technologies qui marquent la société d'aujourd'hui et dont le théâtre ne peut pas être exclu.¹⁵⁶

En effet, comme le souligne Mahmoud Chahdi qui est l'un des pionniers dans ce domaine, l'utilisation des techniques numériques est devenue l'une des pratiques les plus prisées des jeunes metteurs en scène marocains. Néanmoins, après avoir assisté à plusieurs spectacles utilisant ces techniques, je peux dire que cette utilisation s'avère parfois très superficielle car se limitant à quelques diffusions de vidéos, via des projecteurs, qui ne font qu'alourdir le propos sans prendre en compte le jeu des acteurs ni la particularité du dispositif scénique utilisé. On

¹⁵⁶ Mahmoud Chahdi, « L'expérimentation numérique dans le champ théâtral au Maroc. Vers d'autres horizons médiatiques », *Revue Expressions maghrébines*, n° 21, vol 1, Tullan, USA. 2022. p. 85-10.

est encore, comme me l'a confirmé Mahmoud Chahdi, loin d'atteindre le stade des arts numériques.

Heureusement qu'il existe des dramaturges qui sont conscients des enjeux réels de l'intégration des technologies numérique et de ce que certains nomment « les arts numériques » dans leurs travaux. Dans cette catégorie, je peux citer Mahmoud Chadi avec *Prise de Parole* (2017) ou *tawqī' (Signature, 2018)*, Jaouad Essounani avec *Hādda* (2013), Fāṭema 'Aṭef avec *Nazf (Hémorragie, 2017)*, Abdelmajid Elhaouasse avec *Skizūfrīnyā (Schizophrénie, 2014)* ou *Waiting for Othello* (2018) dont les créations, peuvent être qualifiées d'« intermédiales » ou d'« expérimentations numériques », puisqu'y sont exploitées avec ingéniosité les techniques numériques et visuelles.

Pour donner un exemple d'œuvres où les techniques numériques ont été utilisées avec intelligence au service du propos de la pièce, je parlerai de *Skizūfrīnyā (Schizophrénie)*¹⁵⁷. Cette pièce mise en scène par Abdelmajid Elhaouasse est inspirée d'un récit de vie d'une jeune mère célibataire confrontée à la dure réalité d'une société dont les membres hypocrites et fourbes ne manifestent ni valeur morale ni une once d'humanité.

Le spectacle est composé d'une variété d'éléments scéniques allant de la marionnette à la projection vidéo en live. La schizophrénie que vit la comédienne, métaphore de celle que vit l'ensemble de la société marocaine, est traduite matériellement par une séparation de la scène en trois espaces : le premier se situe dans l'avant-scène, côté cour de la scène, dans lequel évolue le personnage principal ; le deuxième se trouve juste derrière le premier. Il s'agit d'un espace virtuel auquel on accède par le biais d'un écran diffusant des images et des vidéos censées se passer dans cette partie cachée ; dans ce deuxième espace évolue la deuxième comédienne, sorte d'avatar ou de double de la première ; le troisième espace, lui, se situe vers l'avant-scène, côté jardin. Il est occupé par un marionnettiste qui manipule une grande marionnette. Le motif scénographique qui lie ces trois espaces est le même décor représentant des murs sales faisant penser à un hôpital psychiatrique délabré. Le récit ou le long monologue dit par le personnage principal, jeune femme emprisonnée malgré elle dans ce lieu sinistre, raconte comment elle est arrivée à cette situation de dénuement et de folie. Les événements ainsi que les souffrances qu'elle a endurées sont exprimés de manière différente par les autres personnages : d'abord par les images projetées sur le grand écran dans lequel on voit une jeune femme à l'isolement dans une chambre d'hôpital psychiatrique

¹⁵⁷ Cette pièce a été saluée par le public et par la critique et remporta en toute logique le prix de la meilleure mise en scène lors du festival national du théâtre professionnel à Meknès en 2007.

(le lieu est bien matérialisé) se livrer à des gestes désespérés comme si elle se débattait contre un être maléfique. La souffrance physique est bien mise en avant. Puis, de son côté, la marionnette, habillée de la même manière que les deux autres personnages, exécute des gestes très lents, faisant état de son impuissance à se débarrasser des fils qui la manipulent. Tout le dispositif concourt à produire une sorte de métaphore de l'emprise d'une société et d'un destin cruels.

L'utilisation de la vidéo dans cette pièce a été d'une grande originalité car Elhaouasse a utilisé une technique cinématographique sans tomber dans le spectaculaire superflu ou pesant. Il a même réussi à surprendre le public en jouant sur les frontières qui peuvent exister entre l'image/le virtuel et le réel/la présence physique des comédiennes. Le passage de la comédienne, qui évoluait dans le second espace, du monde filmé à la réalité de la scène fut une belle trouvaille et un moment d'une grande intensité : quand elle a fait irruption sur scène, toutes les souffrances du personnage que nous, spectateurs, avions découvertes à travers les images vidéo projetées en arrière-plan se matérialisèrent avec force semant un trouble inexplicable. Comme si nous recevions ces émotions en pleine face.

4. Le multilinguisme

Le dernier élément caractérisant le théâtre marocain qui me semble important à évoquer est le multilinguisme. En effet, ce théâtre est l'un des rares lieux d'expression où les auteurs locaux écrivent aussi bien en arabe classique, qu'en *dāriġa* (dialectal marocain), en amazigh (avec ses trois variantes : tamazight, tachelhit, tarifit), en hassani, en français ou en espagnol.

a. La dāriġa (l'arabe maghrébin)

Si l'utilisation des langues arabes locales a toujours été un grand dilemme auquel ont été confrontés en général, dès leur naissance, tous les théâtres arabes, ce ne fut pas vraiment le cas au Maroc où cette question a été vite tranchée en faveur de l'arabe marocain (la *dāriġa*).

Dans les formes spectaculaires marocaines les plus anciennes comme la *halqa*, forme la plus populaire et la plus connue, la langue utilisée a toujours été la *dāriġa*, la langue maternelle de la population locale dont la majorité, jusqu'aux années 1980, était analphabète et par conséquent n'avait accès ni à la langue arabe classique ni au français. Néanmoins, dans les années 1920, les premières pièces de théâtres écrites et montées par des autochtones furent en langue arabe classique. Ceci s'explique par le fait que les pionniers de l'art dramatique marocain, comme 'Abdelqāder al Sāwī, Muḥammed el Qurī... ont subi l'influence des pièces arabes présentées par les troupes orientales de passage au Maroc qu'ils ont, par mimétisme, reproduites, comme *Ṣalāḥ al-Dīn al-'Ayyūbī* (*Saladin*, 1928), puis pris comme modèle pour écrire leurs propres pièces. Il faut ajouter que la plupart de ces acteurs appartenaient aux

mouvements nationalistes à caractère réformiste pour qui l'utilisation de la langue arabe était un marqueur identitaire très important. Ce fut un théâtre d'élite que ne comprenait qu'une infime partie de la population marocaine lettrée. À côté de ce théâtre, les formes spectaculaires populaires continuaient d'exister en connaissant quelques mutations pour s'adapter aux nouveaux lieux du spectacle, à savoir les salles de théâtres à l'italienne, construits par les Français et les Espagnols pendant la période du protectorat. Parmi les expériences les plus intéressantes dans ce domaine, on peut citer celle de la troupe d'al-Bašīr al-ʿAleġ composée d'artistes issus des milieux populaires : al-Bašīr al-ʿAleġ¹⁵⁸, Būšʿayb al-Bīdāwī¹⁵⁹ Aḥmed al-Qadmīrī, qui eut beaucoup de succès pendant les années 1950.

C'est ainsi que l'arabe marocain a commencé à s'imposer avec force en tant que langue du théâtre et plus précisément de comédie populaire, d'abord sur les ondes des chaînes de radios locales, puis sur les planches des théâtres. Encouragé par une ambiance de liesse et de fête, suite au retour d'exil du sultan Mohamed V en 1955, ce groupe d'artistes, semi-professionnel, proposait des spectacles divertissants alliant comédie et chants populaires qui plaisaient énormément à un large public. D'ailleurs c'est Būšʿayb al-Bīdāwī, chanteur de talent, qui, avec son acolyte le musicien al-Ḥāġ Muḥammad Qībbū (surnommé le Maréchal), a donné un souffle nouveau à la *ʿAyta*¹⁶⁰, ce chant campagnard populaire longtemps dénigré par les élites.

Il faut dire qu'au Maroc, la radio a joué un rôle précurseur dans l'utilisation artistique de l'arabe marocain. Peut-être le fait de ne pas affronter directement le public en étant derrière le microphone, loin des regards des spectateurs, a-t-il encouragé certains animateurs à tenter l'expérience. Ces premières tentatives, nous les devons au pionnier Abdellah Chakroun qui avait commencé sa carrière en tant que rédacteur-speaker avant de devenir Chef de la division du Théâtre arabe de Radiodiffusion marocaine et de fonder la première formation professionnelle dramatique marocaine, « la Troupe de Théâtre arabe de la Radiodiffusion marocaine » qu'il a dirigée pendant quatorze ans. Celui-ci fut l'un des premiers à proposer des

¹⁵⁸ Après avoir écrit à ses débuts des pièces exclusivement en langue arabe classique telle *Saʿadat al-amīra* (*Madame la princesse*), à partir des années 1950, al-Bašīr al-ʿAleġ change de registre et commence à écrire des comédies en arabe marocain qui rencontrèrent un très large succès auprès du public local. Parmi ses grands succès je peux citer *Mqadem krimīša* (1955).

¹⁵⁹ Būšʿayb al-Bīdāwī est considéré par bon nombre de spécialistes comme le rénovateur et le modernisateur de l'art de la *ʿAyta*. Avant lui, cette forme artistique se résumait à un chant typiquement rural, tribal et pastoral. Il a réussi à urbaniser cet art en en gardant les paroles mais en sophistiquant les arrangements musicaux, explique Hassan Bahraoui dans son livre *Fan al-ʿayta fī al-Maġrib : musāhama fī al-taʿrīf* (*L'art de la ʿAyta au Maroc : une contribution pour le présenter*), Publications de l'union des écrivains au Maroc, Rabat, 1986.

¹⁶⁰ Art né dans les campagnes marocaines, la *ʿAyta* signifie « cri ». Ce cri qui sort des tripes et qui vient porter des louanges divines, exprimer une douleur partagée, dénoncer la répression ou repousser l'occupant, mais aussi chanter l'amour, ses bonheurs et ses souffrances.

« radiodrames » en arabe marocain, qui, contrairement à ce que certains craignaient, rencontrèrent un vif succès auprès des auditeurs.

Grâce à ce pionnier du théâtre radiophonique, l'arabe marocain n'a plus été réservé aux seules pièces comiques et divertissantes, mais commença à être aussi utilisé pour exposer des sujets plus sérieux relevant essentiellement du registre social.

Comme je l'ai déjà évoqué plus haut, le lancement en 1952 des stages dramatiques par le Service de la Jeunesse et des Sports constitua un grand tournant dans l'histoire du théâtre marocain car c'est à cette occasion qu'arriva au royaume chérifien André Voisin. Celui-ci, plein de ressources et désireux de vivre une aventure inédite loin d'un théâtre parisien qu'il considérait comme sclérosé et trop maniéré, mobilisa tous les moyens nécessaires pour donner naissance à un théâtre marocain professionnel de langue arabe. Voisin réussit aussi à esquisser les contours d'une forme d'expression dramatique nouvelle qui prenait en considération les spécificités de l'homme et de la femme marocaine tout en ayant une approche « scientifique » moderne du fait théâtral. Certains chercheurs n'hésitent pas à le désigner comme le concepteur ou le fondateur « d'une nouvelle forme de théâtre marocain populaire ». Afin de donner naissance à ce théâtre populaire, Voisin a largement exploité le patrimoine local.

Il encouragea même les stagiaires marocains à puiser dans leur propre patrimoine en utilisant l'arabe marocain. Et c'est au sein de cet atelier que seront créées des pièces collectives telles *Ibrāhīm ibn adham* (1952), *Šems al-duhā* (*La Princesse aux énigmes*, 1953), *al-Šeṭṭāb* (*Les Balayeurs*, 1956)... ainsi que les adaptations de Ataa Ouakil¹⁶¹, toutes en arabe marocain, qui allaient consacrer définitivement cette langue populaire comme langue de théâtre par excellence.

L'importance extrême que revêtent ces pièces réside dans le fait qu'elles se sont longtemps imposées comme modèle à suivre, surtout après le succès remporté par les deux pièces *al-Šeṭṭāb* (*Les Balayeurs*) et *Māyel Ġhā* d'après *Les Fourberies de Scapin* lors de leur présentation au Festival du théâtre de Paris en 1956.

Comme mentionné aussi plus haut, Voisin forma une pléiade de comédiens, techniciens et metteurs en scène qui porteront le flambeau du théâtre marocain après l'indépendance du Maroc en 1956. Deux parmi ceux-ci s'illustreront un peu plus que les autres : Ahmed Tayeb Al-Alj et Tayeb Saddiki. Ces deux monstres sacrés de la scène marocaine et arabe mèneront des carrières brillantes en écrivant et mettant en scène des dizaines de pièces théâtrales dont certaines sont aujourd'hui considérées comme des classiques du répertoire marocain. La langue arabe

¹⁶¹ *al-M'alem 'Azūz* d'après *Le Barbier de Séville de Beaumarchais* (1953) ; *Māyel Ġhā* d'après *Les Fourberies de Scapin* de Molière (1953) et *Mrīd ḥātrū* d'après *Le Malade imaginaire* de Molière (1957-1958).

marocaine occupe une place centrale dans leurs œuvres respectives. Les deux artistes ne se contentèrent pas de recourir à la langue marocaine comme moyen de communication ayant pour but de transmettre des messages clairement accessibles aux spectateurs, ils réservèrent à leur langue maternelle un traitement bien plus original. Al-Alj, grand virtuose de l'arabe marocain, a écrit des textes de chansons qui ont rencontré un très grand succès¹⁶² ; il a aussi fait de cette langue l'un des éléments centraux de ses compositions scéniques en optant pour un arabe marocain d'une grande facture littéraire, proche du *zağal*. En témoigne sa pièce *Walliy Allāh* d'après *Tartuffe*, qui est considérée aujourd'hui comme un chef-d'œuvre du répertoire marocain. Al-Alj inventa même une langue médiane se situant entre l'arabe marocain et l'arabe classique. Quant à Tayeb Saddiki, il eut recours à un arabe marocain plus moderne, plus urbain et plus proche de l'usage qu'en font les Marocains au quotidien. Mais il n'a pas hésité à monter des pièces en adaptant quelques œuvres littéraires patrimoniales, comme *Ab al-Raḥmān al-meğdūb*¹⁶³ (1967), *al-Ḥarrāz*¹⁶⁴ (1970), en arabe marocain dans un registre d'une grande poéticité : dans ces pièces, la *dāriğa* est mise à l'honneur sous sa forme la plus poétique et musicale.

Grâce aux œuvres d'al-Alj et de Saddiki, l'arabe marocain est incontestablement devenu « la langue naturelle » du théâtre marocain. Personne n'osera après eux contester l'utilisation de la *dāriğa* dans les créations locales. Au contraire toutes les générations suivantes à quelques exceptions près¹⁶⁵, ont eu massivement recours à l'arabe marocain comme seule langue capable d'exprimer l'âme marocaine et de traduire les sentiments et les humeurs de l'être marocain. En dehors de rares exceptions¹⁶⁶, les spectacles de ces jeunes animateurs de la scène théâtrale

¹⁶² La chanson *Yā dāk al-insān* (Toi, l'être humain) chantée par le célèbre 'Abd al-Hādi bel Ḥayāt, qu'il créa pour la pièce *al-Şeṭṭāb* rencontre encore aujourd'hui un énorme succès populaire. Je peux citer d'autres succès comme *Ma 'ana ila başar* (*je ne suis qu'un homme*), chanson inspirée par une réplique de *Waliy 'Allāh* (adaptation d'après *Tartuffe* de Molière) ; *Lāş yā ğzālī* (Pourquoi ma gazelle) ...

¹⁶³ Cette pièce a été publiée sous le titre *Diwān sīdī 'Abd al-Raḥmān al-meğdūb* à Rabat par la maison d'édition Dār al bükilī li al-naşr en 1979. Elle est adaptée d'après *Les Quatrains*, du poète 'Ab al-Raḥmān al-meğdūb (XVI^e siècle) qui sont considérés aujourd'hui comme un trésor national, « le livre oral » le plus populaire au Maroc.

¹⁶⁴ Cette pièce publiée à Rabat par la maison d'édition Dār al-Bükilī li al-naşr en 1980, Saddiki s'est inspirée de l'un des poèmes du répertoire du *malḥūn* (Melhoun) les plus connus de ce genre musical typiquement maghrébin, à savoir *Qasīdat al-Ḥarrāz*, composée par à Moulay 'Alī al-Bağdādī en 1785.

¹⁶⁵ C'est au sein du théâtre amateur qu'il y a eu un regain d'écriture en arabe classique. Les animateurs de ce courant, souvent issus des universités et des lycées, très politisés, sensibles aux thèses nationalistes nassériennes et voulant proposer des textes traitant de sujets qui débordaient le cadre national, comme la question palestinienne, préféraient s'exprimer dans une langue littéraire capable d'être entendue et comprise au-delà des frontières marocaines. C'est dans ces circonstances qu'émergeront des auteurs dramatiques comme Abdelkrim Berrachid, Mohamed Timed, Mohamed Meskine...

¹⁶⁶ Je peux citer à cet égard Abdelmajid Elhaousse qui a monté plusieurs spectacles en arabe classique. Cela est peut-être dû au fait qu'en plus d'être scénographe et metteur en scène, celui-ci est aussi auteur (il a publié deux recueils de nouvelles : *al-Layālī al-bayḍā'* (*Les Nuits Blanches*), Éditions de l'Union des Écrivains marocains, 1995, et *Samāwāt* (*Cieux*) aux Éditions Théâtre Aphrodite, 2001) et c'est un amoureux de la langue arabe qu'il maîtrise très bien.

marocaine contemporaine sont donc en arabe marocain. Ce choix est peut-être dû, comme déjà suggéré, à l'héritage légué par les al-Alj et Saddiki, qui occupe toujours une place particulière chez ces jeunes artistes. On peut aussi comprendre que, n'ayant plus avec la langue arabe classique le lien passionnel qu'avaient les générations précédentes, ils se considèrent d'abord comme Marocains et ensuite comme citoyens du monde. Ils ne ressentent par conséquent aucune obligation ni aucun devoir symbolique à recourir obligatoirement à la « langue du Coran et de l'arabité ». Naïma Zitan créa même une polémique sans précédent en mettant en scène *Dyālī* (« *Le mien* », en référence au sexe féminin, 2012), inspirée par *Les Monologues du vagin* de l'Américaine Eve Ensler. Selon plusieurs observateurs, l'un des éléments qui a le plus choqué une certaine frange des spectateurs fut l'utilisation de la *dāriġa* pour parler de la sexualité des femmes. Je dirai même que pour certains des artistes appartenant à cette nouvelle génération, l'utilisation de l'arabe marocain apparaît comme une sorte de revendication identitaire qu'ils assument pleinement. Citons à cet effet, les échanges qui ont eu lieu après la représentation de la pièce *Tamārīn fī al-tasāmuh* (d'après *Exercices de Tolérance* d'Abdellatif Laâbi) lors de la 5^e édition du festival du théâtre arabe qui a eu lieu à Doha en 2013, échanges entre Mahmoud Chahdi, et les journalistes sur place. Ceux-ci, après avoir encensé la pièce pour l'esthétique et le jeu des comédiens, ont reproché au jeune metteur en scène, l'utilisation de l'arabe marocain que, d'après eux, la majorité des spectateurs et des critiques assistant au spectacle n'avait pas compris. Le jeune metteur en scène leur a répondu ceci : « Avant d'être Arabes nous sommes d'abord des Marocains et notre théâtre est destiné aux Marocains d'abord. » Et il a ajouté « Notre richesse culturelle réside dans la diversité de nos langues et notre théâtre n'est que le reflet de cette diversité »¹⁶⁷.

La jeune génération du théâtre marocain a même réussi l'exploit d'imposer un théâtre d'expression marocaine en remportant, avec des pièces comme *Harīf* ou *Solo*, le grand prix du théâtre arabe alors que le règlement de cette compétition stipule que la priorité doit être donnée aux pièces en langue arabe classique. La qualité incontestable de leurs spectacles (dans lesquels une grande partie de l'information et des émotions passe par les mouvements, les expressions corporelles, les rythmes, les intonations, les sons, la musique, la lumière...) a rendu ces représentations compréhensibles par la majorité des spectateurs. Ces œuvres constituent un démenti sérieux à ceux qui prétendaient que l'utilisation de la *dāriġa* constituerait un frein à la diffusion des créations marocaines à l'échelle arabe et mondiale.

¹⁶⁷ Propos rapportés par Mahmoud Chahdi, entretien 31 octobre 2019.

Signalons enfin qu'aujourd'hui, en plus d'être le moyen d'expression par excellence des spectacles vivants au Maroc, l'arabe marocain devient aussi une langue de l'écrit littéraire¹⁶⁸ dans laquelle sont publiées plusieurs pièces. Ces dernières années, des auteurs comme Zoubeir Ben Bouchta¹⁶⁹ ou Issam El Yousfi¹⁷⁰ ont réussi à éditer leurs textes en arabe marocain.

b. La langue amazighe

Même si la langue la plus utilisée est l'arabe marocain, les autres langues locales sont aussi présentes dans la création scénique marocaine contemporaine. C'est le cas pour la deuxième langue du pays, l'amazighe, dans ses trois variantes¹⁷¹, même si l'existence du théâtre d'expression amazigh est assez récente puisqu'il a connu ses premières tentatives à partir des années soixante-dix, grâce à des pionniers comme Mūmen al-Şāfi dont la pièce *Ussan Semmīdnin* (*Les jours froids*) n'a d'ailleurs été mise en scène qu'en 1990. Malheureusement cette expression dramatique reste encore mal connue, comme le précise Zohra Makach :

Effectuer une recherche sur le théâtre marocain d'expression amazighe est une gageure. D'abord parce que très peu de recherches sont consacrées au genre théâtral en langue amazighe. Il n'existe pas, jusqu'à maintenant, de guide ni de répertoire faisant l'inventaire de toutes les créations, des troupes, des auteurs et des comédiens. Autre difficulté, l'absence quasi-totale de pièces de théâtre publiées. Le caractère éphémère de la représentation théâtrale et la nature souvent embryonnaire des textes et

¹⁶⁸ Signalons que certaines pièces de Tayeb Saddiki que j'ai citées plus haut ont fait l'objet d'une édition papier dès les années 1970. D'autres du même auteur, surtout la série des *Lebşāt* ont été publiées pendant les années 1990. Quant à Tayeb Al-Alj, il a fallu attendre les années 2010 pour que certaines de ses adaptations moliéresques en arabe marocain soient éditées par la fondation qui porte son nom : *al-Ĥāg al 'adama* d'après *Le Bourgeois gentilhomme* (2011), *Waliy 'Allāh* d'après *Le Tartuffe* (2011), *al-Mūşūm* d'après *Georges Dandin* (2011), *al-Şāyna* d'après *L'école des femmes* (2011) et *al-Dāgūl* d'après *Le Misanthrope* (2013).

¹⁶⁹ Zoubeir Ben Bouchta est un auteur dramatique dont les pièces ont été traduites en plusieurs langues. Ses pièces écrites et publiées en arabe marocain sont : *Ya mūga ġannī* (*Ô Vague Chante*), Éd. UEM, Rabat, 2000 ; *Lālla ġmīla*, Éd. Théâtre Ibn Khaldoun, Tanger, 2004 ; *al-Nār al-ħamra*, (*L'Enfer rouge*) Éd. Bab Bhar cinemasrah, Tanger, 2006 ; *Zenqat Şekspīr* (Rue Shakespeare), Éd. Bāb al-Bħar sīnīmasrah, Tanger, 2007. Parmi ses pièces traduites en français : *Pieds blancs* traduite par Zohra Makach et publiée dans l'Édition Bab Bhar cinemasrah, Tanger, 2008 et *Lāla ġmīla : le rocher des filles*, traduite par Saïd Benjelloun et éditée par les Presses universitaires du Midi en 2017 et *L'homme du pain nu*, traduite par Saïd Hammoud et publiée par les Presses universitaires de Bordeaux en 2019.

¹⁷⁰ Professeur à l'ISADAC, Issam El Yousfi est l'un des dramaturges les plus actifs et dynamiques de la scène théâtrale marocaine. Il collabore régulièrement avec des troupes professionnelles comme celle d'Anfass. Écrivant aussi bien en arabe qu'en français, il publia plusieurs pièces de théâtre en arabe marocain comme *Dmū' bel khūl* (*Larmes de khōl*), Rabat, Esquisse, 2013, qui fut montée par la metteuse en scène Asmaa Houri et obtient lors du 15^e festival national du théâtre marocain cinq prix dont celui du meilleur texte, *Twqī'* (*Signature*), Rabat, Esquisse, 2017.

¹⁷¹ *Tarifit* dans le Rif, *tamazight* dans le Moyen-Atlas et une partie du Haut-Atlas et *tašelhit* dans Haut-Atlas, Anti-Atlas et Sous.

des mises en scène n'offrent guère de matériaux suffisants pour entreprendre une étude historique fondée.¹⁷²

Néanmoins, ces dernières années, cette expression artistique amazighophone grâce à de jeunes auteurs et autrices et metteurs en scène dont certains ont été formés à l'ISADAC, a trouvé un certain dynamisme. En pratiquant un théâtre ouvert sur les autres formes artistiques, ces nouveaux représentants comme al-Ḥabīb Nūnū, Sa'īd Abernūs, Būbker Umūlī ou Amīn Ġuwwāda, font aujourd'hui partie intégrante de cette nouvelle génération et de ses nouvelles sensibilités.

Le théâtre amazigh, écrit Zohra Makach, n'est plus, donc, à ses balbutiements, bien au contraire, il est devenu un terrain d'expérimentation artistique ainsi qu'un moyen puissant de critique sociale et de construction identitaire. Nous remarquons une quête de nouvelles formes et des thèmes très variés, un théâtre où prédomine l'interaction entre oralité, écriture et visualité/gestualité réalisée par des artistes insérés dans plusieurs circuits de production littéraire. Or, l'intérêt porté aux performances rituelles et à l'héritage ancien est loin d'une reproduction gratuite, en d'autres termes loin du folklore¹⁷³. Les artistes du théâtre amazigh contemporain revisitent l'héritage traditionnel en essayant de voir ce qu'il y a derrière cette culture orale. Ils n'hésitent pas à l'insérer dans le contexte actuel, un contexte caractérisé par l'interaction des genres et des médias.¹⁷⁴

Grâce à ces jeunes metteurs en scène, le théâtre marocain connaît désormais un phénomène inédit, une sorte de décentralisation linguistique ayant pour conséquence la création de spectacles non pas seulement en arabe marocain mais en différentes variantes des langues existant au Maroc comme le tamazight ou le hassani¹⁷⁵.

¹⁷² Zohra Makach, « Le théâtre marocain d'expression amazighe : Un traitement esthétique de l'héritage (L'exemple du metteur en scène Boubker Oumouli) », *Revue Expressions maghrébines*, n° 21, vol 1, Tullan, USA. 2022, p. 53-67.

¹⁷³ Le folklore, dans son sens diffamatoire, est considéré comme une distorsion puisqu'il ôte aux arts de la danse collective amazighe leur aspect original et les transforme en de simples conceptions faites en concomitance avec la perception étrangère.

¹⁷⁴ Zohra Makach, « Le théâtre marocain d'expression amazigh : Un traitement esthétique de l'héritage (L'exemple du metteur en scène Boubker Oumouli) », art. cité.

¹⁷⁵ La langue hassanie est parlée en Mauritanie, dans le sud du Maroc, dans une partie du Sahara algérien, dans certaines zones du Sénégal, dans le nord du Mali et dans l'extrême nord du Niger.

Hafid Badri¹⁷⁶, Amīn Ġuwwāda¹⁷⁷, Amin Nassour¹⁷⁸, Mahmoud Chahdi¹⁷⁹, Abdeljabbar Koumrane¹⁸⁰, Latefa Ahrar¹⁸¹, se sont lancés le défi de monter des spectacles en se déplaçant dans des régions dont les populations parlaient d'autres langues que la leur. Ces expériences furent de francs succès : *al-Hālfa* (« *Un coin de tente* », 2018) mise en scène par Amine Nassour d'après un texte en langue hassanie de 'Alī Mešdūr, a obtenu le grand prix de la 20^e édition du Festival national du théâtre professionnel en 2019.

c. Le français et l'espagnol

Parmi les langues étrangères, c'est le français qui est la langue la plus usitée par les dramaturges marocains et ce, pour plusieurs raisons dont la principale est la colonisation française du pays pendant laquelle beaucoup de Marocains ont été formés au sein du système éducatif moderne introduit par les Français. Le théâtre français, au travers de ses promoteurs comme André Voisin, Charles Nugue, Pierre Richy..., de ses auteurs et autrices, qu'ils soient classiques ou modernes, de ses écoles dramatiques, ou de ses lieux de représentations¹⁸², a eu un impact considérable sur le théâtre marocain. Mais j'ai l'impression que les études consacrées au théâtre marocain tendent à minimiser cette influence pour des raisons idéologiques et politiques. Aux yeux de certains, il est par exemple difficile de reconnaître que c'est grâce à André Voisin, Français représentant l'ancienne puissance coloniale, qu'un théâtre marocain populaire d'expression arabe a vu le jour. Toujours est-il qu'un théâtre d'expression française, animé par des Français et des Marocains, existe bel et bien et dispose même d'une histoire assez riche quoiqu'encore méconnue. C'est pourquoi j'avais consacré mon mémoire de DEA à cette question. Ce fut l'occasion de défricher un peu le terrain et me familiariser avec cette expression dramatique. J'ai eu l'occasion quelques années après, d'approfondir mes recherches sur ce sujet en essayant, comme pour la pratique de l'adaptation, de poser les jalons d'une possible histoire à laquelle jusque-là aucune étude n'avait été consacrée¹⁸³.

¹⁷⁶ Hafid Badri a monté avec la troupe Thifswin (la première troupe créée à Al Hoceima en 2004) pour la saison 2010-2011 *Tut Nin Zu*.

¹⁷⁷ Amine Ghouada a monté avec la troupe Thifswin, *Tringa* pour la saison 2014-2015 avec une scénographie de Abdelmajid Elhouasse

¹⁷⁸ Amine Nassour monte avec la troupe Thifswin deux spectacles : *Parkigh* (2016) et *Pirikula* (2017) avec une scénographie de Tarik Ribh.

¹⁷⁹ Mahmoud Chahdi a monté avec la troupe Thifswin la pièce *Itsud Awed (Il souffle encore)* (2018)

¹⁸⁰ Abdeljabbar Koumrane a monté avec la troupe nādī al ḥucsayma lil masraḥ (Club du théâtre d'al Hoceima), la pièce *al-'Uqda* (Le nœud, 2019) d'après un texte de Muhammad Sef et *Tamkhadna* (2022) d'après *Délire* de Ionesco.

¹⁸¹ Latefa Ahrar a monté avec la troupe Thifswin la pièce *Don qīshuh* (Une adaptation du *Don Quichotte* de Cervantès) en 2019.

¹⁸² Les premières salles de théâtre au Maroc, dans le centre et le sud, comme le théâtre municipal de Casablanca (1922) ou le théâtre Municipal d'el Jadida (1923) ont été construites par l'administration française.

¹⁸³ D'ailleurs jusqu'à aujourd'hui mes deux articles restent les seuls qui abordent l'histoire du théâtre marocain d'expression française.

Grâce à de nombreuses investigations, j'ai pu mettre la main sur le tapuscrit de la première pièce en français écrite par un Marocain. Il s'agit de *Quand ma nuit tombe : de la tradition à l'évolution*¹⁸⁴, pièce en trois actes, écrite par Tahar Abdou en 1945, et jouée la même année au Théâtre municipal de Casablanca dans une mise en scène de Marc Maillarasky¹⁸⁵. Il faudra attendre les années 1950 pour trouver la version éditée des premières pièces théâtrales d'expression française écrites par des Marocains. Il s'agit de *La Dévoilée* (1952) d'Abdelkader Belhachmy qui n'en écrira pas d'autres. Contrairement à lui, son compatriote Ahmed Belhachmi a été plutôt productif. Après avoir accompli des études à l'IDHEC (l'Institut des Hautes études Cinématographiques) à Paris en 1951, il a été, après l'indépendance, le premier directeur du CCM (Centre Cinématographique Marocain) de 1958 à 1959. Auteur de nouvelles et de scénarios, il a consacré au théâtre la majeure partie de sa production. Il écrit, sous le pseudonyme Farid Farès, *Les Affamés* (1956) (publiée sous le titre *L'Oreille en écharpe*), *Le Test*, jouée par la troupe française de Radio-Maroc, *Le Rempart de sable* (1962) ainsi que *Prestige*, *l'Algérien*, *Sourire à la tempête* qui ne furent pas publiées. Seules les pièces *L'Oreille en écharpe* et *Le Rempart de sable* ont été éditées.

Les années 1960 voient la naissance d'un grand dramaturge marocain qui marquera pour longtemps la scène théâtrale locale : Nabyl Lahlou (né en 1945), artiste atypique, également comédien et metteur en scène, défraya souvent la chronique par ses déclarations et créations surprenantes. Nabyl Lahlou, qui compte à son actif une dizaine de pièces et de films (il est en effet aussi réalisateur), ne cesse de produire jusqu'à nos jours¹⁸⁶. Il est considéré comme un pionnier du théâtre marocain et surtout du théâtre marocain d'expression française car toutes ses pièces sont écrites en français.

Les années 1970 connaîtront un phénomène particulier : la création et l'édition de pièces de théâtre en langue française par des hommes de lettres connus qui s'étaient illustrés dans d'autres genres comme le roman ou la poésie et dont la majorité pour ne pas dire la totalité a paru en France. Ainsi l'écrivain et sociologue Abdelkébir Khatibi écrit *La Mort des artistes*¹⁸⁷ (1964) et *Le Prophète voilé* (1979) ; Driss Chraïbi, auteur du *Passé simple* et de *La Civilisation ma*

¹⁸⁴ Cette pièce était annoncée dans les journaux sous le titre *Quand ma nuit descend*, dans *Le Petit Marocain*, 25 mai 1945.

¹⁸⁵ J'ai trouvé cette information dans le journal *Le Petit Marocain* datant du 25 mai 1945.

¹⁸⁶ Pour plus de détails, voir notre article : « Le théâtre marocain d'expression française. Une histoire à écrire », dans M. Ngalasso (sous la dir. de), *L'Environnement francophone*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 549-570.

¹⁸⁷ J'ai réussi à me procurer le manuscrit inédit de cette pièce que j'aimerais prochainement publier. Il est écrit sur la page de couverture que cette pièce qualifiée par l'auteur de « Fable cybernétique » a été « donnée en lecture-spectacle au Studio 347, Paris, avril 1964 » par le metteur en scène Jorge Lavelli.

mère, crée pour l'O.R.T.F. (Office de radiodiffusion-télévision française) trois pièces radiophoniques, *Le Roi du monde*, *La Greffe*¹⁸⁸ et *Les Quatre Malles* ; quant au futur prix Goncourt, Tahar Ben Jelloun, il créa une pièce intitulée *Chronique d'une solitude*, qui a été représentée au festival d'Avignon en 1976¹⁸⁹. Cette tentation du théâtre, on la trouvera plus tard chez d'autres auteurs non moins connus comme le poète Adbellatif Laâbi, qui écrira trois pièces de théâtre : *Le Baptême chacaliste* (1987), *Exercices de tolérance* (1993), *Le Juge de l'ombre* (1994), ou le romancier et poète Mohammed Khaïr-Eddine, qui signe *Les Cerbères* (1999).

C'est au cours des décennies 1990-2000 que le paysage éditorial marocain verra la publication d'un nombre important de pièces marocaines en langue française dont la plupart par des maisons d'édition marocaines. Nabyl Lahlou publie deux pièces : *Les Tortues* suivie de *Schriscmatury* (EDDIF 1998). Tayeb Saddiki inaugure, à partir de 1990, un cycle de pièces en langue française en écrivant cinq pièces de théâtre : *Dîner de Gala* (1990), *Un incident technique hors de notre volonté* (1995), *Les Sept Grains de beauté* (1991), *Nous sommes faits pour nous entendre* (1992), et *Molière ou l'amour de l'humanité* (1993), qui ont toutes paru chez l'éditeur marocain EDDIF. La décennie 1990 voit aussi l'émergence d'une jeune génération d'auteurs qui marqueront profondément la scène théâtrale et culturelle marocaine tels Driss Ksikes¹⁹⁰ ou Ibrahim Hanai¹⁹¹.

L'autre phénomène qui caractérisa les décennies 1990-2000 est l'apparition des autrices dramatiques. Les toutes premières pièces sont l'œuvre de deux jeunes dramaturges marocaines évoluant au Maroc : Leïla Houari crée *Les Cases Basses* (1993) ; et Amina Lhassani signe *Nour ou l'appel de Dieu* (1994)¹⁹². Puis les années 2000 et 2010 et au-delà verront l'arrivée d'autres noms comme ceux de Nabila el Guennouni, journaliste et dramaturge, qui écrit *L'Autre Visage* (2000), *La Nuit dé-masquée* et *Quand parlent les femmes* (2003) ; Zohra Makach, *Fragments d'une vie*, (2012) ; Kadija Tnana, *TāTā Mbārka*, (2015), Fedwa Misk, *Nos mères* (2021)...

¹⁸⁸ Cette pièce a été publiée en 2020 par la maison d'édition El Kalima (en Algérie) au sein de la série des P.I.M. (« Petits Inédits Maghrébins »), sous la direction de Guy Dugas.

¹⁸⁹ Tahar Ben Jelloun écrira trois autres pièces : *La Fiancée de l'eau*, *Entretiens avec M. Saïd Hammadi, ouvrier algérien* (1984) et *Beckett et Genet, un thé à Tanger* (2010).

¹⁹⁰ Driss Ksikes a à son actif onze pièces de théâtre en français dont neuf ont été publiées : *Jeux masqués* (1992), *Le bal des bourreaux* (1995), *Pas de Mémoire, Mémoire de pas* (1999), *Le Saint des Incertains* (2001), *Pomme noire & Zoltan le tout puissant* (2007), *N'enterrez pas trop vite Big Brother* (2013), *180 degrés* (2015), *Le Match* (2017), *L'agence nationale du bonheur* (2023).

¹⁹¹ Dramaturge, metteur en scène et enseignant de théâtre, Brahim Hanai a écrit et monté plusieurs spectacles en arabe et en français. Parmi ses pièces francophones : *La nuit où Schérazade se tut* (1990), *Agar-des-cimetières, Traces du désert* (1998), *Les Rats tirent sur la lune* et *La Rencontre du dé à coudre et du parapluie* (2012).

¹⁹² Née à Ouezzane, Amina Lhassani est l'auteure d'un recueil de poèmes, *Paysages intérieurs* (1992) et lauréate du Prix Grand Atlas 1995).

L'une des caractéristiques du théâtre marocain d'expression française est la critique acerbe, sinon la contestation de la société et du pouvoir marocains. Dès les années 1960, alors que le Maroc traversait une période des plus difficiles (que les historiens ont désignée comme « les années de plomb ») pendant laquelle les intellectuels et les artistes qui osaient critiquer le pouvoir de Hassan II étaient jetés en prison ou assassinés, Nabyl Lahlou n'hésita pas, en montant *Ophélie n'est pas morte* ou *Les Tortues*, à dénoncer ouvertement les abus d'un pouvoir absolu et les travers d'une société dominée par l'hypocrisie. Grâce à leur ton impertinent et à leur modernité, ces pièces marquèrent profondément les générations suivantes d'auteurs et autrices dramatiques comme Driss Kiskes qui, suivant les pas de son aîné, traita dans ses pièces des sujets très sensibles rarement abordés dans les pièces arabophones comme le suicide dans *Le Saint des Incertains* ; la dictature, la répression policière, l'injustice sociale, la pauvreté, le sexe et l'obscurantisme dans *IL* (2007) ; l'incommunicabilité, la manipulation des médias et la frustration sexuelle dans *180 degrés* (2015). Quant aux femmes, qui d'ailleurs sont plus nombreuses que les hommes à écrire en français comme si elles trouvaient dans cette langue un espace de liberté, elles sont à mon avis les plus audacieuses en ce qui concerne la transgression des normes sociales. Elles osent, comme je l'ai évoqué en parlant des autrices marocaines, dévoiler des pans d'intimité et dénoncer sur scène toutes les violences commises à l'encontre de la femme marocaine.

Je signale enfin que le Maroc est l'un des rares pays arabes où des auteurs dramatiques locaux y résidant écrivent des pièces dans la langue de Cervantès¹⁹³. En effet, Aïcha Haroun al Yacoubi est l'une des rares autrices dramatiques vivant dans un pays arabe qui écrit en espagnol. Parmi ses pièces je peux citer *S.O.S. Mi Infancia* (1997), *Reloj de Arena* (1998), *Raíces del viento* (2003), *Tirra o el amuleto de Titrit* (2003), *Ghita* (2004)¹⁹⁴.

III. Théâtre maghrébin et arabe

1. Qu'est-ce que le théâtre maghrébin ?

Le théâtre marocain est une expression artistique qui s'inscrit dans un cadre culturel plus large, d'abord maghrébin ensuite arabe. Ces deux aires géographiques ont bien sûr influencé profondément l'art dramatique marocain. Pendant les années 1960 et 1970, les troupes marocaines, notamment celle de Tayeb Saddiki¹⁹⁵, se rendaient souvent dans les pays voisins

¹⁹³ Rappelons que le nord et l'extrême sud du Maroc ont été de 1912 à 1956 sous domination espagnole dans le cadre du protectorat.

¹⁹⁴ Seule sa pièce *Ghita* a été publiée : *Ghita, Alhucema*, Granada : Dauro, vol. I, n°23, enero-junio, p. 247-279.

¹⁹⁵ Lors des différents entretiens que j'ai eus avec lui, Saddiki m'a confié que les tournées qu'il effectuait en Algérie et en Tunisie étaient parmi les plus réussies et qu'il avait un vrai public dans ces deux pays.

que sont l'Algérie et la Tunisie. Plus encore, les hommes et femmes de théâtre de ces trois pays maintenaient des relations très proches et très amicales. Malheureusement, à cause d'enjeux et de rivalités géostratégiques et politiques opposant ces pays voisins, surtout l'Algérie et le Maroc, les relations ont beaucoup changé, à tel point qu'aucune collaboration n'a été enregistrée entre l'Algérie et le Maroc depuis au moins une vingtaine d'années. Néanmoins, les femmes et les hommes de théâtre maghrébins continuent à se croiser grâce aux différents festivals organisés chaque année dans les différents pays arabes, festivals où d'ailleurs ils récoltent souvent les premiers prix. En participant à différents festivals et manifestations théâtrales dans le monde arabe, j'ai pu constater combien les théâtres pratiqués dans cette partie ouest du monde arabe étaient dynamiques et différentes des théâtres d'autres pays arabes. Toutefois, malgré ces particularités, je n'ai que très rarement rencontré l'expression « théâtre maghrébin ». Si des expressions comme « roman maghrébin », « poésie maghrébine » ou même au-delà de la littérature, « cinéma maghrébin » renvoient à des champs d'études ou à des domaines bien définis, dont certains sont enseignés en tant que tels à l'Université, ce n'est pas le cas pour le théâtre maghrébin. En effet, celui-ci est souvent évoqué en tant que composante d'autres grandes entités : soit la littérature francophone, quand il s'agit de dramaturges écrivant en français, tels Kateb Yacine¹⁹⁶, Abdellatif Laâbi, Slimane ben Aïssa, Driss Ksikes, Mahmoud Aslan... ; soit le théâtre arabe quand il est question de dramaturges de langue arabe comme Ahmed Tayeb Al-Alj, Abdelkader Alloula ou 'Azz al-Dīn Madanī. Cette incongruité m'a toujours interpellé et même gêné, et j'ai toujours voulu comprendre d'où elle procédait. C'est ainsi que j'ai décidé, en 2021, dans le cadre de la troisième édition de la manifestation « Scènes arabes » d'organiser une table ronde autour du thème « Qu'est-ce que le théâtre maghrébin ». Durant cette manifestation, la parole a été donnée aux artistes, aux metteurs en scène Jaouad Essounani (Maroc) et Hammadi el Ouhaïbi (Tunisie), à la chercheuse et comédienne Ons Trabelsi (France/Tunisie) et aux critiques et universitaires (Ahmed Massaïa, Maroc ; Ahmed Cheniki, Algérie) qui ont échangé et débattu passionnément autour de cette question qui s'est avérée très clivante. J'ai par la suite proposé à Edwige Tamalet, directrice de la revue *Expressions Maghrébines*, de coordonner un numéro sur le théâtre maghrébin. Après avoir reçu le feu vert, j'ai sollicité plusieurs spécialistes des théâtres algérien, tunisien et marocain¹⁹⁷, qui ont favorablement répondu à ma demande. Leurs contributions ainsi que la transcription de la

¹⁹⁶ Ce poète, romancier et dramaturge algérien n'a pas écrit qu'en français puisque vers la fin de carrière, de retour dans son pays natal, il décida de faire du théâtre en amazigh et arabe algérien.

¹⁹⁷ Malheureusement, malgré tous mes efforts, je n'ai pas pu avoir la participation de chercheurs spécialistes de la Lybie ni de la Mauritanie.

table ronde et de deux entretiens avec Driss Ksikes et Florence Dupont ont constitué la matière d'un numéro de la revue *Expressions maghrébines* parue en 2022. Au-delà des débats passionnants que peut susciter la question du théâtre maghrébin, mon idée était aussi de faire connaître ce théâtre à un public francophone aussi bien européen qu'africain ou autre. J'ai veillé à ce que ce numéro regroupe des communications qui portent aussi bien sur l'histoire des théâtres maghrébins que sur les expériences de quelques figures marquantes comme Tayeb Saddiki, Abelkader Alloula, Tawfiq Ġbālī, Touria Jebrane, Jalila Baccar, Sonia Mekkiou... Je dirai que les études présentées ainsi que les débats qui ont eu lieu à Bordeaux m'ont confirmé dans l'idée qu'il existe vraiment non pas un théâtre mais des théâtres maghrébins qui ont leurs propres spécificités comme le multilinguisme, l'ouverture sur le théâtre européen facilitée par une proximité géographique et un passé colonial, une tendance marquée à l'expérimentation, une présence de femmes remarquée..., et un pan d'histoire commune. Je continuerai à creuser cette question en collaboration avec d'autres collègues qui s'intéressent à cette question et en proposant d'autres moments de réflexion ou en dirigeant un volume plus important qui sera dédié aux théâtres maghrébins incluant cette fois-ci la Mauritanie et la Libye.

2. La mise en scène contemporaine dans le théâtre arabe

Au-delà du théâtre marocain et maghrébin, je me suis aussi depuis toujours intéressé au théâtre dans les pays arabes, j'y ai consacré plusieurs études, surtout sous le prisme de la traduction et de l'adaptation. En participant à plusieurs festivals en tant que communicant¹⁹⁸, membre de jury¹⁹⁹, animateur d'atelier ou de rencontre, ou coorganisateur de colloques scientifiques, j'ai pu observer de près les productions dramatiques arabes contemporaines, échanger avec plusieurs chercheurs et artistes arabes et même collaborer avec certains d'entre eux. L'un des faits majeurs que j'ai relevés à propos de la recherche académique arabe est qu'il existe une fracture béante entre la pratique théâtrale arabe et les discours théoriques ou critiques sur elle. Dans beaucoup d'études, d'essais et d'ouvrages traitant du théâtre arabe contemporain, les auteurs se livrent à des analyses en utilisant des concepts et des paradigmes, souvent empruntés à leurs collègues européens, qui sont en inadéquation totale avec les œuvres prises

¹⁹⁸ Parmi les Festivals auxquels j'ai participé en tant que conférencier ou communicant, je peux citer : Tanger la spectaculaire à Tanger (Maroc), 2012, 2013, 2014, 2016, 2017, 2019, le festival national des Arts populaires à Marrakech (Maroc), 2016, 2017, le festival international du théâtre de Bejaïa en (Algérie), 2018, le festival de théâtre de Sharjah (Émirats arabes unies), 2020, Les Journées théâtrales de Carthage à Tunis (Tunisie) 2022, le Festival « Performing Exil » à Berlin (Allemagne) 2023, le Festival Jassad des Femmes metteuses en scène à Rabat (Maroc), 2023.

¹⁹⁹ Les festivals auxquels j'ai participé en tant que membre de jury, je peux citer le festival international du théâtre universitaire d'Agadir (Maroc) 2018, le festival du théâtre Sharm el Cheikh (Égypte) 2019, The Youth liberal festival (festival du théâtre pour les jeunes) à Amman (Jordanie) 2020, le festival national du théâtre professionnel (Maroc) (président du jury) 2023.

comme exemple. L'un des concepts les plus utilisés ces dernières années pour décrire certains spectacles arabes est celui de « théâtre postdramatique » théorisé par Hans-Thies Lehmann²⁰⁰. Sans prendre en considération les circonstances dans lesquelles sont apparus les spectacles que le chercheur allemand qualifie de postdramatiques ni leurs spécificités, beaucoup de chercheurs, faisant ainsi fi de l'évolution historique propre aux théâtres arabes qui n'ont vu le jour que tardivement et qui peinent encore à s'installer dans le paysage culturel arabe, appliquent cette notion à des spectacles arabes qui n'ont rien de postdramatique. Cela juste parce que ceux-ci utilisent quelques techniques numériques ou un peu de danse et de musique. C'est oublier que, dans « le théâtre postdramatique », ce n'est pas seulement le primat du texte qui est remis en cause mais aussi le « drame » au sens d'action. Plus grave que cela, j'ai eu l'occasion de vérifier à plusieurs reprises que beaucoup de chercheurs écrivent des articles sur des spectacles qu'ils n'ont pas vus ou dont ils n'ont même pas lu les textes. Un metteur en scène marocain avec lequel j'ai développé une relation amicale m'a par exemple rapporté que, lors du dernier festival du théâtre arabe qui eut lieu au Maroc en 2022, l'universitaire qui devait le présenter et faire une communication sur son travail, lui a avoué qu'il n'avait vu aucune de ses pièces. Je n'étais pas le seul à relever cette incohérence ; d'autres chercheurs et artistes partageaient ce constat avec moi mais sans oser le dire publiquement.

C'est à partir de ce constat qu'est née en moi l'idée de réaliser un livre sur la pratique théâtrale arabe contemporaine à travers les expériences de ses artisans, loin de tout discours théorique ne prenant pas en compte la réalité de cette pratique. Le but était aussi de mettre en lumière les expériences théâtrales arabes contemporaines les plus intéressantes ainsi que les artistes qui les menaient. Pour réaliser ce projet ambitieux, vu l'immensité de l'aire géographique concernée et le nombre conséquent des hommes et femmes de théâtre arabes, nous avons constitué une équipe de trois personnes : deux enseignants-chercheurs, Mountajab Sakr²⁰¹ et moi-même et un artiste chercheur et critique Muhammad Sef. Le fait que chacun de nous trois provenait d'une partie du monde arabe différente nous a facilité la tâche en quelque

²⁰⁰ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique* (trad. Philippe-Henri Ledru), Paris, L'Arche, 2002.

²⁰¹ Né à Damas, Mountajab Sakr est dramaturge, traducteur et enseignant de théâtre. Il a obtenu un doctorat en études théâtrales de l'Université Paris 8. Il a enseigné le théâtre à l'Université de Damas, à l'Institut d'Art Dramatique de Damas et à l'Université Lyon 2. Il a écrit des romans, des essais, des pièces de théâtre, des recherches en français et en arabe. Depuis 2019, il est membre d'EURODRAM, réseau européen de traduction théâtrale pour les deux comités français et arabe. Depuis 2012, il a traduit des pièces de théâtre françaises qui sont éditées dans des maisons d'édition de pays arabes. Depuis 2020, il est dramaturge et traducteur au sein de la compagnie Cie Bruno Boëglin à Lyon. Il collabore également en tant qu'auteur et traducteur avec la maison d'édition al-Dār al-'arabiyya (la maison d'édition libérale) basée en Syrie et en Allemagne.

sorte : Mountajab Sakr est syrien, Muhammed Sef²⁰² est irakien et moi-même marocain. Par conséquent, chacun de nous connaissait très bien la scène théâtrale de la région d'où il provenait. Nous avons décidé d'exécuter notre projet en plusieurs étapes en consacrant chacun un ouvrage à chaque métier sélectionné. Pour commencer, nous avons choisi la mise en scène comme premier thème à traiter puisque cette fonction ou ce métier est au centre de la création théâtrale contemporaine.

Nous avons rédigé un questionnaire composé de vingt questions à travers lesquelles nous avons abordé toutes les phases du processus créatif d'un metteur en scène : depuis la naissance de l'idée principale, en passant par la préparation, la constitution de l'équipe, la collaboration avec les auteurs, scénographes, dramaturges et les techniciens, jusqu'à la présentation finale et le choix des lieux de diffusion. Ce travail nous a pris presque un an et demi, puisqu'il fallait contacter des centaines d'artistes de différents pays, récolter les informations nécessaires, les compléter, les trier et les commenter. Nous avons pris le parti de ne pas reproduire les questions telles quelles mais de les organiser par axe thématique : « L'idée de départ d'un projet artistique » « le type de formation suivie », « le travail avec les comédiens » « la collaboration avec les auteurs » « la relation avec les critiques » « les lieux de la création » « le financement et la production »... Nous avons réussi à avoir 56 réponses (14 metteuses en scène et 42 metteurs en scène) des différents pays arabes exceptés quelques pays de la corne de l'Afrique et de la Péninsule arabique²⁰³. Nous avons publié le livre que nous avons intitulé *al-Ihrāg al-masrahī al-'arabī al-mu'āšir : masārāt wa-tağārib* (La mise en scène arabe contemporaine : itinéraires et expériences en 2022 en Irak).²⁰⁴

Cette étude nous a permis de brosser un tableau assez large, précis et réaliste de la pratique de la mise en scène arabe contemporaine, expliquée et commentée par ses artisans. Elle nous a permis aussi de dégager plusieurs caractéristiques importantes de ce métier et de cette fonction qui est devenue aujourd'hui centrale dans la création arabe. L'étude nous l'a confirmée puisque les metteurs et les metteuses en scène sont aujourd'hui les véritables capitaines du navire théâtral arabe. Une des conclusions auxquelles nous sommes arrivés au terme de cette

²⁰² Muhammad Sef est un dramaturge irakien, metteur en scène, comédien et écrivain. Lauréat de l'Institut des beaux-arts à Bagdad, il a commencé sa carrière de comédien, d'auteur et de directeur de troupe dans son pays natal avant de partir vivre à Paris en 1984, où il a poursuivi ses études et soutenu une thèse de doctorat. Il a fréquenté la prestigieuse École internationale de théâtre Jacques Lecoq et joué dans plusieurs films, séries et pièces de théâtre. Il est aussi chercheur, critique et correspondant de plusieurs journaux et revues arabes.

²⁰³ Soudan, Djibouti, Somalie, Comores, Bahreïn, les Émirats arabes unis, Qatar.

²⁰⁴ *al-Ihrāg al-masrahī al-'arabī al-mu'āšir : masārāt wa-tağārib* (La mise en scène arabe contemporaine : itinéraires et expériences) (Muhammad Sef, Sakr Mountajab, Omar Fertat), Dār al Funūn wal 'adāb, Bassora, Irak, 2022. 374 p.

recherche, c'est que ces derniers, surtout les professionnels, vivent, en général, une situation matérielle et quelquefois humaine très inconfortable à cause de l'absence d'une vraie politique culturelle dans pratiquement tous les pays arabes. Face à cette situation, que ce soit dans des pays jouissant d'une certaine stabilité comme le Maroc, la Jordanie ou l'Arabie saoudite ou des pays en situation de guerre ou connaissant des troubles comme l'Irak, la Syrie ou le Yémen, c'est l'urgence de dire qui prime chez les artistes arabes, et par conséquent les formes dramatiques proposées revêtent un caractère très réaliste même quand certains metteurs en scène recourent à d'autres expressions artistiques comme la danse, la musique, etc. Nous avons constaté aussi que le texte écrit reste malgré tout au centre de la création arabe contemporaine, il constitue l'élément principal autour duquel on construit le spectacle. D'ailleurs la plupart des artistes interviewés affirment trouver l'idée de leurs spectacles dans des textes écrits, souvent des romans. Enfin, nous avons relevé que beaucoup de metteurs et metteuses en scène arabes travaillent sans faire appel aux scénographes ou aux dramaturges. Nous avons même découvert que beaucoup d'entre eux ne savent pas à quoi correspondent ces fonctions exactement puisque ces métiers n'existent pas vraiment dans leurs pays. Ceci nous a démontré que la pratique de la mise en scène, et la pratique théâtrale en général, reste une activité très précaire dont les acteurs luttent encore pour la maintenir et la pratiquer dans des conditions correctes ; ils doivent déployer beaucoup d'efforts ne serait-ce que pour conquérir des spectateurs qui ne s'intéressent que très rarement au théâtre dit sérieux. On est loin des préoccupations esthétiques et poétiques de leurs collègues européens ou américains. La notion même d'expérimentation semble inexistante car la majorité d'entre eux nous a affirmé ne disposer ni de lieux ni de temps nécessaires pour développer leurs idées et tenter des expériences novatrices. Ce qui explique en partie l'absence d'écoles de théâtre ou d'expériences transcendantes pouvant devenir universelles comme celles d'une Ariane Mnouchkine, d'un Peter Brook ou d'un Eugenio Barba.

Nous avons eu l'occasion de présenter cet ouvrage dans plusieurs pays arabes : Tunisie, Maroc, Égypte, entre autres, souvent en présence de plusieurs metteurs et metteuses en scène qui y avaient participé. Au-delà des débats qu'a suscités le livre et en particulier certains propos qu'il contient, nous avons été très sensibles au fait que beaucoup d'artistes étaient contents de découvrir des expériences dont ils ignoraient complètement l'existence²⁰⁵, ce qui allait dans le sens de l'une des remarques que nous avons formulées dans la conclusion du livre, à savoir l'absence de toute coopération réelle entre les artistes arabes. Nous souhaitons que cet ouvrage

²⁰⁵ J'ai inclus vers la fin du livre des notices biographiques de tous les metteurs et metteuses en scène qui y ont participé.

serve de document de travail aux chercheurs désirant faire des travaux sur le théâtre arabe contemporain et plus particulièrement sur la mise en scène. Ils y trouveront énormément d'informations, d'anecdotes, de cas de figure qui leur permettront certainement d'avoir une idée assez proche de la réalité, de la nature, des défis et des caractéristiques du métier de metteur en scène arabe. Notre projet collaboratif est de continuer cette aventure scientifique en consacrant d'autres ouvrages à d'autres métiers ou fonctions comme l'écriture théâtrale (ce sera le prochain chantier), le comédien, le scénographe... Nous avons aussi le projet de traduire ce premier ouvrage, en français et en anglais afin de combler une partie du manque criant d'ouvrages dans ces langues sur le théâtre arabe contemporain.

IV. De la Traduction et de l'adaptation à l'altérité dans les arts du spectacle dans le monde arabe

1. La question de l'altérité dans la culture arabo-musulmane

À partir de 2013, j'ai poursuivi mes recherches sur les théâtres marocain et arabe modernes tout en adoptant une nouvelle orientation. En effet, après avoir consacré plusieurs années à la question de l'emprunt aux textes étrangers dans le théâtre arabe au travers des pratiques de la traduction et de l'adaptation, j'ai voulu travailler plus en profondeur la question de l'altérité dans le monde arabo-musulman.

Cette notion, je l'avais souvent croisée au cours de mes précédentes recherches, ne serait-ce que parce que le théâtre arabe qui constitue mon objet d'étude a toujours été considéré comme un art « étranger » introduit par l'« Autre », l'Européen, le colon. Ces circonstances particulières dans lesquelles le quatrième art a vu le jour dans les pays arabes ont eu une incidence importante sur son évolution en poussant les femmes et hommes de théâtre à réfléchir constamment sur une relation perçue généralement comme inégalitaire : entre un Occident puissant et aliénant et un monde arabe faible et impuissant. Certains courants comme « le Théâtre du patrimoine », dont le but déclaré est la création d'un théâtre arabe « authentique », feront même de l'opposition à cet « Occident colonisateur » leur cheval de bataille. Comme souvent dans l'histoire des arts, les frontières entre le politique ou l'idéologique et l'artistique se sont avérées poreuses. Les artistes qui étaient en faveur d'un « retour aux origines » ne représentaient pas un cas isolé mais faisaient partie d'un mouvement artistique et politique plus vaste qui touchait l'ensemble du monde arabe. Abdellah Laroui écrit à ce propos : « Depuis trois quarts de siècle les Arabes se posent une seule et même question : “qui est l'autre [...] ?”

Après s'être appelé pendant longtemps, Chrétienté et Europe, il porte aujourd'hui un nom, vague et précis à la fois, celui d'Occident. »²⁰⁶.

Cette question de l'altérité s'est encore imposée à moi d'une autre manière, plus immédiate ou plus concrète, en tant qu'Arabe vivant dans un pays européen. J'ai souvent senti que, malgré ma parfaite « intégration » dans ma société d'accueil, il m'arrivait d'avoir le sentiment de représenter une altérité, une étrangeté par rapport aux autres. J'ai donc eu quelquefois à faire l'expérience d'être l'Autre. Cela m'a forcément conduit à questionner mon identité et la nature des relations que j'entretenais d'une part avec ma culture d'origine, arabo-musulmane, avec laquelle je suis resté toujours en étroit contact, et d'autre part avec celle de la société française où j'évoluais et qui fait aussi partie intégrante de moi. J'ai toujours eu ce sentiment d'appartenir à deux mondes et d'évoluer dans un espace culturel interstitiel. Ce positionnement que d'aucuns qualifient d'« entre-deux » a suscité mon désir d'élargir le questionnement en travaillant sur le regard que portent les Arabes sur les Occidentaux et vice-versa. D'où l'ouverture de ma recherche sur les représentations que se sont forgées les uns sur les autres au cours de l'histoire. La lecture de *L'Orientalisme* d'Edward Said et mon intérêt pour les études postcoloniales et décoloniales ont aussi joué un rôle important dans l'accroissement de cet intérêt pour la question de l'altérité et de sa représentation. J'ai alors décidé d'engager la recherche en privilégiant d'abord le côté du monde arabe où les écrits sur l'Autre, si on les compare aux textes occidentaux consacrés aux Arabes, à leur histoire, à leur littérature et à leur culture, ne sont pas très nombreux. Mais j'ai eu aussi d'emblée le souci de croiser les regards en invitant à la discussion et à l'échange des chercheurs et artistes intéressés par cette question et issus des deux côtés de la Méditerranée ou si l'on veut provenant du Sud et du Nord.

J'ai donc programmé des manifestations scientifiques, des colloques et des journées d'études, dont le thème principal a été l'altérité et ses représentations symétriques dans le monde arabe et en Occident. Ainsi, j'ai initié et coorganisé avec des collègues marocains deux colloques internationaux : « L'Autre et ses représentations dans le monde arabo-musulman » (Bordeaux, 2013) et « Orient/Occident : Représentations croisées », (Marrakech, 2015) et une journée d'études « D'Orient et d'Occident : les intellectuel.l.es arabofrancophones » (Lyon, 2016). Les deux premières manifestations ont donné lieu à deux publications qui regroupent l'intégralité des communications présentées. Ces rencontres, qui ont réuni une quarantaine d'enseignants-chercheurs aussi bien arabes qu'européens, ont donné lieu à des échanges très

²⁰⁶ Abdellah Laroui, *L'idéologie arabe contemporaine*, François Maspero, Paris, 1967.

stimulants parce que les notions d'altérité et de représentations ont été exposées et discutées selon plusieurs points de vue et approches disciplinaires. J'ai prolongé cette expérience en collaborant avec d'autres collègues et en devenant responsable, au sein de mon équipe d'accueil TELEM et dans le cadre du programme quinquennal 2016-2021, du programme de recherche « L'altérité et ses représentations dans la littérature et les arts arabo-musulmans (période moderne et contemporaine) »²⁰⁷. En 2017, avec mes collègues Mounira Chatti, professeure comparatiste spécialiste des littératures francophones et arabophones, Mehdi Ghouirgate et Saïd Hammoud, maîtres de conférences dans le département des Études arabes, nous avons fondé le CIEMAM (Centre Interdisciplinaire des Études sur le Monde Arabe et Musulman) dans le cadre duquel d'autres manifestations et rencontres dédiées à cette thématique ont été organisées²⁰⁸. Cette intense activité scientifique a donné lieu à des débats et des collaborations très fructueuses. « L'Altérité et ses représentations dans le monde arabo-musulman » est un champ d'étude très vaste qui reste toujours d'une grande actualité, et beaucoup de pistes de recherche restent encore inexplorées²⁰⁹. Comme l'écrit avec justesse l'universitaire marocain Mohammed Nour Eddine Affaya :

La relation dialectique entre l'Occident et les Arabes a secrété, depuis bien longtemps, des représentations mutuellement contradictoires. Les intellectuels arabes, à travers leurs écrits et leurs débats, se sont penchés sur l'étude des aspects civilisationnels, culturels et politiques qui unissent ou qui dissocient les Arabes de l'Occident. Toutefois, la grande partie de ces analyses a été réservée aux différences d'institutions, des rapports au temps, au travail, à la production, ainsi qu'aux modes de pensée. Rares sont les travaux qui se sont intéressés aux multiples images que les Arabes ont produites sur l'Occident, soit dans leurs écrits théoriques et philosophiques ou dans leurs créations littéraires et artistiques.²¹⁰

2. De l'altérité à l'hybridation artistique dans l'œuvre de Tayeb Saddiki

Quand on étudie la question de l'altérité dans le contexte arabe on se rend compte que les liens que maintiennent les intellectuels, les artistes et les hommes de lettres avec « l'Autre occidental » sont tendus et conflictuels, se caractérisant parfois par une mutuelle

²⁰⁷ <https://telem.u-bordeaux-montaigne.fr/8-presentation/40-presentation-axe-a-3.html>

²⁰⁸ Le programme a inclus des Journées d'études : « Du voyage à l'exil : les intellectuel.l.e.s arabes en mouvement », (2017), « Orient / Occident : exil, traduction, altérité » (2017), et un Colloque international : « Littératures du monde arabe : langue, traduction, comparatisme » (2018).

²⁰⁹ Le cycle de colloques et rencontres que j'ai initié en collaboration avec mon collègue Abdelhai Sadiq de l'université Cadi Ayyad à Marrakech continue. Je prévois d'organiser en 2025 un troisième colloque international qui sera dédié à la traduction sous le titre « Quand l'Orient traduit l'Occident ».

²¹⁰ Mohammed Nour Eddine Affaya, « La communication de l'interculturel entre le réel et le virtuel », *Afers Internacionals*, n° 43-44, 1999, p. 217-241.

incompréhension. Beaucoup de chercheurs et d'historiens considèrent le colonialisme européen comme la source originelle de ce malaise²¹¹.

Comme je l'ai explicité dans le cours de mon étude, le théâtre arabe a connu et connaît encore des débats passionnés autour de la nature des liens que doivent entretenir les femmes et hommes de théâtre avec l'Occident et ses arts performatifs. Les positions oscillent entre rejet et adhésion. La première position, héritage du nationalisme arabe et des mouvements anti-impérialistes, continue encore aujourd'hui à bénéficier d'une certaine audience²¹². Quant à la deuxième tendance, elle est surtout représentée par une jeune génération désirant s'affranchir des diktats de ses aînés en proposant un théâtre qui se veut universel, loin des poncifs identitaires. Toutefois, au-delà des analyses manichéennes qui classent les dramaturges arabes en deux camps opposés pro-occidental et anti-occidental, la nature des relations entre les dramaturges arabes et le théâtre occidental ou même avec la culture occidentale n'est pas toujours si tranchée qu'elle en a l'air et demande à être nuancée. En effet, il existe des voies médianes empruntées par certains dramaturges arabes²¹³ qui ont réussi à concilier les deux cultures, arabe et occidentale, pour proposer des œuvres d'une grande originalité. Je dirais même que ceux-ci ont particulièrement réussi puisqu'ils ont fait évoluer le quatrième art arabe en le projetant vers d'autres horizons. Parmi ces artistes, je peux particulièrement distinguer Tayeb Saddiki et Sa'd Allāh Wannūs. Ce dernier, en s'inspirant du théâtre brechtien, a créé, dans le cadre de ce qu'il a baptisé « le théâtre de politisation²¹⁴ », que certains chercheurs qualifient aussi de « théâtre d'éveil politique », une œuvre originale qui a eu beaucoup de succès. Si l'influence du théâtre occidental sur Sa'd Allāh Wannūs²¹⁵ s'est surtout exercée sur le plan de l'écriture et de son caractère politique, elle a pris chez Tayeb Saddiki une autre forme, car elle s'est manifestée sur le plan de la mise en scène et de la création scénique.

²¹¹ Voir à ce propos : Abdelkebir Khatibi, *La question coloniale au Maroc*, Paris, Éditions Maspéro, 1971 ; Amin Maalouf, *Le déclin de l'Empire ottoman et les conséquences du colonialisme*, Paris, Grasset, 1995 ; Abdelwahab Meddeb, *Les Arabes et la colonisation*. Paris, Éditions Verdier, 1996.

²¹² Cette audience est due à certains hommes de théâtre comme le Marocain Abdelkrim Berrachid, théoricien du théâtre cérémonial, et à quelques instances théâtrales comme la fédération du théâtre arabe basée à Sharjah dont les responsables promeuvent un théâtre patrimonial qui doit puiser son inspiration dans la culture et les traditions arabes. Lors de la 13^e édition du festival du théâtre arabe qui a eu lieu Casablanca en 2023, les membres du jury ont, dans leurs recommandations, incité les troupes arabes à privilégier l'utilisation de la langue arabe classique au lieu des autres langues régionales comme le maghrébin par exemple.

²¹³ On peut citer Cherif Khaznadar, Abdelkader Alloula, Qāsim Muḥammad, Roger Assaf,

²¹⁴ Même si, à partir des années 1980, avec sa pièce *Hanzala ou le Voyage de l'inconscience vers l'éveil* (1978), Sa'd Allāh Wannūs a abandonné l'idée que le théâtre pouvait éveiller la conscience politique de ses concitoyens, il a inscrit sa démarche dans le cadre d'un mouvement des Lumières bien plus large, susceptible d'offrir aux intellectuels arabes un point de ralliement, un havre selon ses termes.

²¹⁵ Voir Batoul Jalabi-Wellnitz, *Spectateurs en dialogue : L'énonciation dans le théâtre de Sa'dallah Wannous de 1976 à 1978*, Presses de l'Ifpo, 2014.

Or, quand on étudie de près le « théâtre du patrimoine » qui représentait une tendance dramatique regroupant plusieurs expériences dont le but était de mettre en place « un théâtre authentiquement arabe », on constate que s'il y a eu un foisonnement sur le plan théorique avec la publication de dizaines de manifestes (*Bayānāt*), articles et ouvrages, sur le plan pratique, c'est-à-dire en ce qui concerne la fabrication des spectacles, les résultats ont été très minces. Rares sont les expériences qui ont duré et dont les initiateurs ont réussi à cumuler assez d'œuvres pour créer un répertoire et avoir une vraie audience dans les pays arabes. Seuls quelques rares artistes, dont Sa'd Allāh Wannūs et Tayeb Saddiki²¹⁶, ont réussi à produire une œuvre conséquente ; c'est pourquoi ils représentent, à mes yeux, une exception intéressante.

J'ai alors cherché à comprendre pourquoi ces deux dramaturges ont réussi là où leurs collègues avaient échoué. Je savais que ces deux artistes avaient en commun un rapport particulier avec la culture et le théâtre européens. Ils ont effectué des séjours en France et ont tous les deux été en contact avec de grands noms du théâtre occidental. Contrairement à nombre de leurs homologues arabes, ils ont toujours reconnu l'influence qu'a eue la culture occidentale sur leurs travaux et leur manière de faire²¹⁷. Cet aspect du travail des deux dramaturges et cette relation non conflictuelle avec la culture de l'Autre, ont éveillé mon intérêt. J'ai donc décidé d'étudier cette question en choisissant comme exemple Tayeb Saddiki. Pour accomplir cette recherche, j'ai mobilisé plusieurs sources et supports comme les études académiques, en arabe, en français et parfois en anglais, les propres déclarations de Tayeb Saddiki, à partir des entretiens qu'il a donnés dans la presse, des archives écrites et sonores, des témoignages d'artistes, comme le comédien Mohamed Zouhir, qui ont travaillé avec lui. Pour retracer le parcours artistique de Tayeb Saddiki en explicitant les circonstances historiques et politiques dans lesquelles il s'est accompli, et pour analyser les spectacles saddikiens en mettant la focale sur les différents intertextes et composantes dramatiques qui les composent, j'ai eu recours, en termes méthodologiques, aux analyses historique, littéraire et scénique dans une perspective comparatiste.

Pourquoi avoir choisi Tayeb Saddiki ? En premier lieu parce que, comme je l'ai explicité dans le premier chapitre, j'avais déjà consacré une étude conséquente à la pratique de la traduction et de l'adaptation chez ce dramaturge, ce qui m'avait largement familiarisé avec son œuvre. Néanmoins, ma connaissance de cette œuvre concernait surtout les pièces adaptées,

²¹⁶ On peut aussi ajouter Roger Assaf, Qasim Muhammad ou Azzedine Madani à cette courte liste.

²¹⁷ Sa'd Allāh Wannūs par exemple souligne à plusieurs reprises son admiration pour Bertolt Brecht dont l'influence est manifeste dans son théâtre de par le caractère politique que le dramaturge syrien a donné à ses créations.

selon une pratique qu'on peut situer dans la première phase du parcours de Tayeb Saddiki (1952-1964), pendant laquelle il apprenait encore le métier de metteur en scène en se confrontant au théâtre mondial. Comme il l'affirme lui-même : « Mon vrai début professionnel, c'est quand j'ai commencé à diriger le Théâtre Municipal de Casablanca en 64. Les six ans avant, ce n'était que de l'apprentissage. Je n'ai jamais considéré que je faisais autre chose »²¹⁸.

Cela m'a motivé pour étudier l'ensemble de l'œuvre de Tayeb Saddiki et essayer de comprendre comment il avait réussi à proposer des spectacles originaux à caractère patrimonial en puisant dans les deux cultures occidentale et arabo-musulmane. D'autant plus que cet aspect du travail du metteur en scène, s'il est souvent signalé de manière très rapide, n'avait jamais, à ma connaissance, bénéficié d'une étude approfondie. La plupart des chercheurs qui ont abordé l'œuvre de Tayeb Saddiki ont focalisé leur étude sur le caractère patrimonial et le rôle important joué par le dramaturge dans la promotion d'un théâtre arabe authentique²¹⁹. Les liens que Tayeb Saddiki entretenait avec la culture occidentale lui ont même valu beaucoup de critiques, parfois très acerbes. D'aucuns n'ont pas hésité à qualifier son théâtre d'acculturé puisque, selon eux, il jouait le jeu de l'Occident en offrant au regard des étrangers un théâtre folklorique, exotique, qui conforte dans l'esprit des anciens colonisateurs le cliché des peuples arabes arriérés dont les expressions artistiques se résument à des formes de spectacles primitifs, empreints de religiosité et d'ésotérisme.

Me refusant à ce type de jugements uniquement sous-tendus de considérations politiques et idéologiques, j'ai voulu discerner l'influence occidentale sur l'œuvre de Saddiki en étudiant le processus créatif qu'elle lui avait permis de mettre en place et en m'arrêtant sur les raisons qui avaient contribué à l'orienter vers une nouvelle voie créative, à la croisée de plusieurs disciplines et cultures. À mon avis, on ne peut pas comprendre la démarche du metteur en scène marocain si on ne prend pas en compte le fait que celui-ci, depuis ses débuts, a toujours eu une obsession, celle de « créer une forme théâtrale originale »²²⁰. « En fait, écrit Tayeb Saddiki, si le créateur de théâtre ne met pas la main sur une forme théâtrale, il ne peut et ne pourra réaliser aucune création théâtrale qui compte. Le théâtre italien, par exemple, est une forme avant toute

²¹⁸ Mohamed Al-Kaghat, *Binyāt al-ta'rif al-masrahī mina al-bidāya ilā al-ṭamānināt* (Structures de l'écriture dramatique des débuts jusqu'aux années 80), *op. cit.*, 1986.

²¹⁹ J'ai trouvé une seule étude en langue française qui a été consacrée à la question de l'altérité dans l'œuvre de Tayeb Saddiki. Il s'agit de la thèse de troisième cycle de Younes Hamidache intitulée « Les figures de l'altérité dans le théâtre de Tayeb Seddiki » soutenue en 2015 à l'université Grenoble Alpes. Toutefois, ce travail se base sur une analyse thématique, qui aborde l'œuvre du dramaturge marocain à travers le prisme d'une altérité aux contours élargis qui inclut entre autres le soufisme. Le texte ne comprend aucun passage démontrant concrètement comment s'opère la synthèse ou l'hybridation entre les deux cultures dans le processus créatif saddikien.

²²⁰ Voir notre inédit *Tayeb Saddiki, : l'homme du creuset* dans lequel est abordée en détails cette question.

chose. La forme d'abord, le contenu vient après. Si on arrive à maîtriser la forme théâtrale, on peut la remplir avec tout ce qu'on veut »²²¹.

Comme il est dit très clairement dans cette citation, la quête de Tayeb Saddiki a été celle d'une forme théâtrale originale, qu'il a élaborée en mariant deux cultures et en puisant dans deux champs artistiques différents. Si je dois résumer rapidement les conclusions auxquelles je suis arrivé au terme de cette étude, je dirais que, si Tayeb Saddiki a réussi à créer une forme théâtrale originale aboutie, surtout d'un point de vue formel, c'est grâce à ce double ancrage culturel. Sa réussite tient à ce qu'il avait un savoir et un savoir-faire acquis et cultivés tout au long de sa vie grâce aux contacts précoces, depuis l'école, avec la culture française, et aux formations théâtrales professionnelles auprès d'hommes et des femmes de théâtre français. Il a été initié aux techniques théâtrales par les plus grands professionnels de l'époque, comme Voisin, Vilar et Gignoux. Son passage en France lui a permis de s'immerger dans l'univers artistique occidental et de découvrir de près la littérature, les arts et le théâtre occidentaux²²². Cette connaissance allait devenir l'un de ses plus grands atouts, surtout en termes techniques. Sa maîtrise de la langue française lui a aussi permis d'aborder facilement et directement les œuvres européennes, surtout françaises, dont il a traduit, adapté et monté un grand nombre de chefs-d'œuvre. Cette maîtrise linguistique lui a même permis d'être le premier dramaturge dans le monde arabe à monter *En attendant Godot* de Beckett en 1961, huit ans seulement après qu'elle a été mise en scène par Roger Blin en 1953. Cette compétence acquise en Europe, auprès de grands dramaturges et techniciens français, lui a ouvert une fenêtre sur le monde et lui a donné l'assurance qu'il fallait pour se lancer dans sa propre aventure. En effet, parallèlement à l'acquisition de ces savoirs étrangers, Saddiki s'est toujours intéressé à sa propre culture arabo-musulmane. Il a baigné dans cette culture dès son jeune âge dans un environnement familial particulièrement propice. Ajoutons enfin que c'est grâce à un caractère curieux et une personnalité ouverte aux autres que Saddiki a choisi la voie de l'expérimentation pour donner corps à son rêve de créer une forme théâtrale originale. Il a essayé plusieurs formules, affinées au fur et à mesure de quatre décennies, avant de réussir vers les années 1990 à esquisser les contours de ce qu'il a baptisé « Bṣāṭ divertissant » : forme dramatique qui couronnera la quête saddikienne et avec laquelle il clôturera son parcours artistique. C'est une expression

²²¹ Ḥasan Ḥabībī, *al-Ṭayeb al-Ṣadīqī, qisatu masraḥ* (Tayeb Saddiki, histoire d'un théâtre), Maṭba'at dār al-naṣr al-maġribiya, Casablanca, 2011. (Notre traduction).

²²² Il affirme même qu'il a été initié à la calligraphie arabe par un Français quand il était à Strasbourg.

dramatique née d'une hybridation artistique dont les matériaux scéniques et littéraires ont été puisés dans les deux mondes qui ont structuré la personnalité même de Tayeb Saddiki.

C'est ce qu'il faut comprendre lorsque, au cours d'un entretien, un chercheur fait remarquer à Tayeb Saddiki qu'à une époque il était pour un théâtre arabo-marocain, et que celui-ci réplique :

C'est faux car le plus important est l'acte théâtral en lui-même, c'est-à-dire le fait de créer du théâtre, du spectacle, et je suis content que ce théâtre ait été arabe. Quant à un théâtre marocain, c'est une autre histoire. Si j'étais né dans le Sud, j'aurais fait du théâtre sénégalais. Ce qui s'est passé, c'est juste un fait géographique. Si j'étais né dans le Nord, j'aurais fait du théâtre espagnol. Je suis content d'être né ici, et je suis content de présenter ici un théâtre arabe, mais j'insiste sur le fait que je fais et je pratique du théâtre d'abord et arabe ensuite. Le plus important c'est le théâtre, c'est en cela un produit qu'on peut identifier ; je ne pratique pas un théâtre semblable à un OVNI, qu'on ne peut reconnaître ou dont on ne peut définir l'identité. Mon théâtre est bien identifié et se distingue largement des autres théâtres. ²²³

²²³ 'Abd al-'Azīz Ġadīr, « Mukāšafa ma'a al-Ṭayeb al-Ṣadīqī » (Entretien avec Tayeb Saddiki), revue *The Arab journal of performance studies*, Tanger, n° 2, juin 2016. (Notre traduction), p. 68.

CHAPITRE III :

Les arts du spectacle et la diaspora arabe en Occident

Ouvrages

1. *Pour un Théâtre-monde. Plurilinguisme, interculturalité et transmission*, (codirection Y. Abdelkader, S. Bazile, O. Fertat), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013. 404 p.
2. *L'Autre et ses représentations dans la culture arabo-musulmane*, (sous la direction de Omar Fertat), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2016 308 p.
3. *الدراماتوجيا الجديدة دراسات وبحوث مسرحية (La nouvelle dramaturgie : études et recherches théâtrales)* (en arabe) (O. Fertat, M. Sef, KJ. Amine, W. Mehdi), Afaq Irakiya, Bagdad, 2017. 310p.
4. *Orient/Occident : Une relation à repenser*, Omar Fertat, Martine Mathieu-Job et Abdelhai Sadiq, (sous la direction de), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2022. 176 p.
5. *الفنون الأدائية والشتات العربي بأوروبا (Les arts performatifs et la diaspora arabe en Europe)*, Le Caire, Publications du festival de théâtre expérimental du Caire, 2023. 115 p.

Revue

6. *Les dramaturgies arabes et l'Occident : contact, circulation et transfert* (Omar Fertat, Zohra Makach, sous la direction de), n° 6 de la revue *Horizons/Théâtre*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018. 196 p.

Articles

1. « **Rabih Mroué et Lina Saneh. Comment ralentir l'occultation du corps/individu ?** », dans *Intermediality, Performance and the Public Sphere*, (codirection Khalid Amine, Jaouad Radouani and George F Roberson), USA, Roberson editor, 2014, p. 110-130.
2. « **De la représentation et de l'altérité dans le monde arabo-musulman** », *L'Autre et ses représentations dans la culture arabo-musulmane*, (sous la dir. de Omar Fertat), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2016, p. 23-37.
3. « **Les stratégies narratives à l'œuvre dans le théâtre de Rabih Mroué et Lina Saneh** », *Le tournant narratif dans le théâtre, le retour des arts narratifs*, (Kh. Amine et H. Yousfi sous la dir. de), Tanger, Publications du Centre International des Études du spectacle, 2016, p. 15-31.
4. « **Quand Radhouane el Meddeb investit le genre : Esquisse d'une nouvelle dramaturgie de corps** », dans *Horizons/Théâtre*, n° 6, 2016, p. 42-68.
5. « **Radhouane El Meddeb's Experiments With Gender : In Search of New Bodies** », *Arab Stages*, volume 16, USA, Revue en ligne : [<https://arabstages.org/category/volume-7/>], 2016.
6. « **From Street to Stage: Hip-hop, the History of an Artification through the Example of Farid Berki** », *Arab Stages*, USA, n° 7, New York, Revue en ligne : [<http://arabstages.org/2017/10/from-street-to-stage-hip-hop-the-history-of-an-artification-through-the-example-of-farid-berki/>], 2017.
7. « **De la rue à la scène : la danse hip-hop histoire d'une artification. L'exemple de Farid Berki** », *Le théâtre aujourd'hui : Écriture et art de la performance* (Zohra Makkach et Azeddine Bounit sous la dir. de), Agadir, Publications de la Faculté des lettres et des Sciences humaines de l'université Ibn Zohr, 2017, p. 39-55.

I. Les arts performatifs et la diaspora arabe en Europe

Au cœur de ce vaste champ d'étude qu'est l'altérité dans la culture arabo-musulmane, j'ai progressivement tenu à allier mon intérêt pour les arts du spectacle arabes avec la question de l'altérité en me focalisant sur les liens que peuvent entretenir ces arts avec l'Occident et plus précisément avec l'Europe. En fait, j'ai commencé à être en éveil sur ce nouveau domaine dès 2013 du fait du travail des artistes libanais Rabih Mroué et Lina Majdalani qui évoluaient entre le Liban et l'Europe. Je me demandais pourquoi les spectacles de ces derniers étaient appréciés en Europe et comment ils avaient réussi à avoir cette visibilité internationale que beaucoup d'artistes arabes connus dans leurs pays n'ont pas réussi à avoir. J'ai donc fouillé de près leurs œuvres et leur histoire en leur consacrant plusieurs études et communication²²⁴. Grâce à ces recherches préliminaires, j'ai pris connaissance de l'existence d'une certaine catégorie d'artistes arabes qui évoluaient dans une zone interstitielle, entre leur pays d'origine et l'Occident, ce qui donnait lieu à des œuvres d'une grande originalité.

Dans le cadre du programme que je dirigeais au sein de mon Équipe d'accueil, j'ai organisé en 2016 la première édition de la manifestation « Scènes arabes : rencontres universitaires autour des arts du spectacle arabes » destinée à être déclinée ensuite à plusieurs reprises. Le thème du premier colloque était : « Les dramaturgies arabes et l'Occident : contact, circulation et transfert » ; y ont participé plusieurs artistes et chercheurs aussi bien du monde arabe que de pays européens et dont certains faisaient partie de la diaspora arabe en Europe comme Slimane Benaïssa (Algérie), Boutaïna El Fekkak (Maroc) ou 'Amr Sawwāḥ (Syrie). La richesse des débats et des communications²²⁵ produits pendant cette manifestation a été pour moi une vraie révélation qui m'a décidé à me dédier plus à fond à cette question des relations entre Europe et monde arabe au travers des arts du spectacle. J'ai alors fait une découverte qui allait avoir une incidence très importante sur la suite de mes recherches.

En 2016, à travers un article lu dans la revue *al-Qantara*, éditée par l'Institut du monde arabe à Paris, j'ai pris connaissance de l'œuvre de Radouane el Meddeb, artiste d'origine tunisienne vivant en France depuis 1998. La découverte du travail de cet artiste chorégraphe et danseur²²⁶

²²⁴ Ma première communication fut : « Rabih Mroué et Lina Saneh : l'expérience d'un théâtre pixélisé », Colloque international : *Les Arts du spectacle et la sphère publique* organisé par ICP (International Centre for performance Studies), 1- 4 Juin, Tanger, Maroc, 2013.

²²⁵ Le colloque a donné lieu à la publication *Les dramaturgies arabes et l'Occident : contact, circulation et transfert* (Zohra Makach et Omar Fertat), n° 12 de la revue *Horizons/Théâtre*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2019.

²²⁶ J'ai eu par la suite l'occasion d'inviter cet artiste au Maroc en 2017, où il a animé un atelier de théâtre dans le cadre du festival de Tanger organisé par l'ICP (International Centre for Performance Studies). J'ai aussi organisé et présenté une rencontre publique avec lui.

m'a ouvert de nouveaux horizons épistémologiques puisqu'il m'a introduit dans le monde de la danse contemporaine dont je n'étais pas spécialiste. J'ai pu, en travaillant sur son œuvre²²⁷, apprendre à saisir les spécificités de cette expression artistique qui repose entièrement sur les performances corporelles. J'ai commencé à suivre de très près la scène de la danse contemporaine aussi bien en France que dans le monde arabe. Et c'est ainsi que j'ai fait une autre découverte décisive dans la suite de mon parcours scientifique, celle de la danse hip-hop et de ses animateurs d'origine arabe. En effet, c'est en investiguant le domaine de la danse contemporaine que j'ai découvert cette danse dite « urbaine ». Celle-ci constituait l'un des rares champs artistiques en France où des artistes d'origine arabe, et plus précisément maghrébine, étaient à la tête d'institutions publiques prestigieuses : Mourad Merzouki a été, de 2008 à 2022, directeur du Centre chorégraphique national de Créteil et du Val-de-Marne ; Kader Attou a été, de 2008 à 2022, directeur du Centre chorégraphique national de La Rochelle ; Fouad Boussouf est actuellement directeur du Centre chorégraphique national du Havre-Normandie. J'ai aussi été questionné par la nature de leurs spectacles auxquels il m'a été donné d'assister²²⁸ et qui se présentaient sous une forme d'hybridation artistique entre danse hip-hop et autres formes de danse et d'art²²⁹. C'est par ce cheminement que je suis entré dans ce nouvel univers et que j'ai décidé de me consacrer pleinement à l'étude des arts du spectacle dans la diaspora arabe en Europe.

II. État de la recherche

Les arts vivants arabes en Occident ou les arts vivants animés par des artistes arabes ou d'origine arabe est un sujet qui, me semble-t-il, n'a que rarement fait l'objet d'études approfondies. On peut compter sur les doigts de la main les essais qui ont été consacrés aux expériences menées par des artistes arabes, qu'ils soient en situation d'exil, d'immigration ou encore citoyens européens d'origine arabe. On peut trouver par-ci par-là quelques articles dédiés à certaines expériences particulières dans tel ou tel pays ou à des artistes arabes en exil. Mais aucune de ces études ne donne de chiffres ou de données quantitatives à propos de ces activités. Je précise que les sources que j'ai consultées sont majoritairement écrites en français

²²⁷ La première communication dans laquelle j'ai abordé le travail de cet artiste fut « Investir le genre pour une nouvelle dramaturgie maghrébine des corps. Le cas de Radhouane El Meddeb, Héra Fattoumi et Abou Lagraa », Colloque international : *Les Dramaturgies alternatives*, organisé par l'ICP (International Centre for Performance Studies), du 30 mai au 5 juin, Tanger/Tétouan, Maroc, 2016.

²²⁸ J'ai eu l'occasion d'animer un bord scène du spectacle *La Hogra* créé par l'artiste bordelais Hamid Ben Mahi, l'un des représentants de cette scène, lors de sa présentation au Théâtre national de Bordeaux-Aquitaine en 2013.

²²⁹ Ma première communication sur cette question date de 2017 : « De la rue à la scène : la danse hip-hop histoire d'une artification. L'exemple de Farid Berki », Colloque international *Le théâtre aujourd'hui. Écriture et art de la performance*, Festival international de théâtre universitaire d'Agadir, 30, 31 mars et 1^{er} avril, Agadir, Maroc.

et en arabe, les langues que je maîtrise le mieux. Néanmoins, grâce à l'aide de quelques collègues hispanophones et italophones, spécialistes des arts vivants arabes, j'ai pu avoir quelques informations concernant d'autres aires géographiques et linguistiques, notamment, l'Italie et l'Espagne.

On peut classer les études consacrées aux liens entre la diaspora arabe et les arts du spectacle en Europe en quatre catégories. La première comprend des études à caractère historique et sociologique qui ont abordé la question du théâtre en relation avec l'immigration arabe en Europe dans les années 1970 ; ce sont les plus nombreuses et les plus approfondies, et on peut donner l'exemple de la thèse de Jeanne Le Gallic : « L'immigration algérienne sur la scène théâtrale française (1972-1978) : d'une lutte postcoloniale à l'émergence d'une reconfiguration historique et temporelle. »

La deuxième regroupe des études qui abordent les formes spectaculaires pratiquées par les troisième et la quatrième générations d'enfants d'immigrés arabes, surtout maghrébins : le one man show ou le stand-up essentiellement. Comme pour la première catégorie, ces études ne sont pas le fait de spécialistes du théâtre mais plutôt de chercheurs spécialistes des médias et parfois de questions politiques. On peut citer comme exemple le travail de Nelly Quemener à qui l'on doit l'ouvrage *Le Pouvoir de l'humour. Politiques des représentations dans les médias en France* (2014) et plusieurs autres articles intéressants sur la question.

La troisième catégorie rassemble des études historiques et des essais qui abordent quelques expériences d'artistes arabes évoluant en Europe depuis les années 1980 jusqu'à aujourd'hui. Elle se décline, selon mon point de vue, en deux sous-catégories : la première concerne différents artistes d'origine arabe appartenant aux générations des années 1960 qui ont majoritairement émigré en Europe pendant les années 1980 ou sont arrivés très jeunes pour certains comme Slimane Ben Aïssa, Mohamed Madani, Aziz Chouaki, Chérif Khaznadar, Mohamed Kacimi... Ces études, réalisées majoritairement par des spécialistes du théâtre, se présentent souvent sous forme d'articles ou de chapitres d'ouvrages et parfois sous forme de mémoires de recherche. Il est à noter que depuis une ou deux décennies, une nouvelle génération de dramaturges d'origine arabe, composée de quadragénaires, bénéficie d'une attention particulière de la part des chercheurs en arts du spectacle ainsi que de la part des médias culturels. Le représentant le plus emblématique de ces artistes est le dramaturge et metteur en scène d'origine libanaise Wajdi Mouawad, actuel directeur du prestigieux Théâtre

de la Colline à Paris, auquel plusieurs thèses²³⁰, ouvrages²³¹ et colloques ont été consacrés. Quant aux études faisant partie de la deuxième sous-catégorie, elles sont entièrement dédiées au théâtre produit par les réfugiés et les exilés moyen-orientaux, surtout syriens, qui sont arrivés en Europe suite aux révoltes du printemps arabe. C'est un sujet qui, par son actualité, a commencé depuis quelques années à intéresser plusieurs chercheurs et chercheuses dont certains sont même impliqués aux côtés de certains artistes dans des processus de création. Je peux citer comme exemple Monica Ruocco qui a traduit et publié plusieurs textes d'auteurs syriens en exil comme Wael Kadour, ou Simon Dubois²³² qui a, lui aussi, cotraduit avec Nabil Boutros des textes de Wael Kadour comme *Chroniques d'une ville qu'on croit connaître* et *Braveheart* (édité par l'Espace d'un instant, 2023).

À ces études je peux bien sûr ajouter la quatrième catégorie des entretiens avec des acteurs et actrices de cette scène diasporique, figurant dans des revues comme :

- *Cassandra*, hors-série n° 3, dossier : « Théâtre des mondes arabes », 1999.
- *UBU scènes d'Europe*, n° 26, dossier : « Témoignages sur le théâtre arabe », 2002.
- *Horizons maghrébins*, t. 58, dossier : « Le théâtre arabe au miroir de lui-même et son contact avec les créations des deux rives de la Méditerranée », 2008.
- *LICARC*, hors -série, dossier, « Le théâtre moyen-oriental contemporain traduit en langues étrangères », 2015.
- *Horizons/Théâtre*, n° 12, dossier : « Les dramaturgies arabes et l'Occident », 2019.
- *Théâtre/Public*, n° 233, dossier : « Scènes politiques du Maghreb au Moyen-Orient », 2022.
- *Alternatives théâtrales*, n° 147, dossier : « Scènes contemporaines des mondes arabes », 2022.

En langue arabe, les écrits sur cette question, en tout cas ceux qui sont publiés, ne sont pas nombreux non plus, je dirais même qu'ils sont moins nombreux qu'en langue française. La prestigieuse revue arabe *al-Masrah* (Le théâtre), éditée par le ministère de la culture de Sharja (Émirats arabes unis), n'en a consacré, sur les 42 numéros parus, que deux aux arts du spectacle arabes en Europe : le numéro 19 (2016) consacré à *al-Masrah wa al-hiğra* (Le théâtre et la

²³⁰ J'ai trouvé 9 thèses référencées sur SUDOC qui ont été consacrées à l'œuvre de Wajdi Mouawad.

²³¹ *Langues d'Anima : Écriture et histoire contemporaine dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, (sous la direction de Claire Badiou-Monferran et Laurence Denooz, Paris, Classique Garnier, 2016 ; *Penser le théâtre contemporain : L'exemple de Wajdi Mouawad*, (sous la direction de Gaëtan Dupois et Evelyne Lloze) Paris, l'Entretiens, 2021.

²³² Ce chercheur a même consacré une thèse à cette question ; voir Simon Dubois, « De la marge au centre, de Syrie en exil : itinéraires d'un jeune théâtre syrien », Thèse de l'Université d'Aix-Marseille, 2019.

migration) et le numéro 24 (2018) consacré à *al-Masrah al-‘arabī wa al-‘ālam* (Le théâtre arabe et le monde). Parmi les artistes étudiés, on trouve la comédienne syrienne Nadā Ḥumṣī et le metteur en scène libanais Majdi Abu Matar qui évoluent au Canada ; l’auteur et metteur en scène irakien vivant en Suède, Karīm Rāšed ; l’auteur et metteur en scène algérien, Slimane Benaïssa ; ainsi que quelques artistes syriens exilés en Allemagne.

III. Diaspora arabe en Europe

Dans notre propos, le sens que revêt le terme « diaspora » rejoint celui qui a été formulé par Gabriel Sheffer selon lequel ce vocable « désigne, dans son acception politico-sociologique, la dispersion géographique de groupes ethniques qui, contraints de vivre séparés du groupe auquel ils appartiennent, ont été intégrés en tant que minorité, de quelque manière que ce soit, au sein d’une société différente et sont confrontés, du fait de leur double appartenance, à de graves problèmes dans leur quête d’identité et dans la clarification de leurs intérêts »²³³. Ainsi j’ai aussi inclus dans la diaspora les artistes arabes nés sur le sol européen et qui portent la nationalité de leurs pays de naissance. Surtout quand ceux-ci revendiquent leur double identité en se considérant, malgré leur bonne intégration dans leurs sociétés respectives, comme représentants d’appartenance à une minorité.

La présence de populations arabes dans les pays occidentaux, et partout dans le monde, est due essentiellement à la migration. Le déplacement physique a pris plusieurs formes : exil, voyages pour études, enrôlement par des pays étrangers dans le cadre colonial, migration économique, etc. Les causes de ces migrations ont donc varié au fil du temps. Si pendant longtemps l’essentiel des mouvements migratoires se passait au sein des pays arabes (immigration intra-arabe), à partir de la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, l’immigration arabe a pris un autre tournant. En raison de plusieurs facteurs – colonisation, offres d’emploi, politique migratoire, etc. –, l’Amérique et l’Europe sont devenues les nouvelles destinations des migrants arabes.

Historiquement l’émigration arabe vers l’Europe s’est orientée principalement vers deux pays : le Royaume-Uni et la France, tous deux anciennes puissances coloniales du monde arabe. En Grande-Bretagne, la composante principale des migrants arabes est originaire du Moyen-Orient (Égypte, Irak, Palestine et Syrie), alors qu’en France ces migrants viennent en grande partie du Maghreb.

²³³ Gabriel Sheffer, *Diaspora Politics. At Home Abroad*, Cambridge University Press, 2009.

Bien plus tardivement, l'émigration arabe s'est étendue vers d'autres pays européens : les pays d'Europe de l'Ouest tels que l'Allemagne, la Belgique et les Pays-Bas ainsi que les pays scandinaves. À partir des années 1980, l'Europe méditerranéenne (l'Espagne, l'Italie et la Grèce), qui était jusqu'aux années 1970 composée de pays fournisseurs de main-d'œuvre, est devenue à son tour une région d'accueil pour les migrants arabes.

1. La France et l'Allemagne, principaux pays d'accueil européens pour les migrants arabes

- *En France*

En tant que colonie puis aussi départements français, l'Algérie a été la première région arabo-berbère à fournir des travailleurs à la France et ce dès le XIX^e siècle. Durant la Première Guerre mondiale (1914-1918), des milliers d'Arabes, Berbères et Sub-Sahariens en provenance de l'Algérie, du Maroc, de la Tunisie et des colonies d'Afrique noire ont rejoint l'Hexagone pour renforcer l'armée française et pour remplacer les travailleurs français mobilisés et envoyés au front. Au lendemain de la Guerre, afin de reconstruire son économie, la France a encore une fois puisé sa main-d'œuvre dans ses colonies, dont les pays du Maghreb.

Le même scénario se répète pendant la Seconde Guerre mondiale. En plus d'avoir enrôlé, parfois de force, des soldats issus de ses colonies, au lendemain de la guerre, le gouvernement français a encouragé l'immigration des Maghrébins en France. Cette politique en faveur de l'immigration a continué même après l'indépendance des trois pays du Maghreb par la signature d'accords avec les gouvernements de chaque pays.²³⁴

En France, l'immigration arabe était dans sa grande majorité composée initialement de personnes non qualifiées, voire analphabètes, originaires des zones montagneuses et rurales du Maghreb. Les ouvriers arabes non qualifiés étaient employés dans le bâtiment, les usines, les mines, etc. Cette réalité changera avec le temps, surtout avec l'arrivée d'une deuxième et d'une troisième génération composée des enfants de ces premiers travailleurs qui, grâce à la scolarisation et à l'instruction, ont réussi à occuper d'autres postes et d'autres fonctions plus valorisantes dans plusieurs secteurs de l'économie, privés et publics.

²³⁴ D'après Salah Ferhi : « De nos jours, si certaines sources font état d'environ 4 millions de Maghrébins en Europe, pour d'autres leur nombre serait nettement plus élevé et dépasserait les 5 millions. Rien qu'en France, si on prend en considération ceux ayant acquis la nationalité française, on atteint facilement les 4 millions. Le reste est inégalement réparti entre les autres pays, avec plus de 150 000 immigrés en Allemagne, en Belgique, en France et aux Pays-Bas. Les Maghrébins constituent la communauté la plus importante en Europe, sauf en Grande-Bretagne où ils sont minoritaires, devant les autres immigrés arabes originaires du Moyen-Orient » dans « L'immigration arabe dans le monde », *Migrations Société*, n° 125, 2009, p. 11-40.

- *En Allemagne et autres pays*

Le conflit armé qui ravage la Syrie depuis 2011 a entraîné le déplacement de plus de la moitié de la population du pays, dont près de six millions de réfugiés hors des frontières. Environ un million a trouvé refuge en Europe. L'Allemagne est de loin le premier pays d'installation des Syriens en Europe, avec environ 950 000 réfugiés arrivés depuis 2011. Les autorités et la société civile allemandes ont fait preuve d'une indéniable hospitalité en offrant l'accueil aux réfugiés syriens au cours de l'été 2015²³⁵.

La France s'est montrée nettement moins accueillante, avec environ 20 000 Syriens ayant obtenu une protection juridique depuis 2011, dont une partie vivait déjà sur le territoire national.

Au vu de ces données démographiques et historiques, il n'est pas surprenant que ce soient la France et l'Allemagne qui concentrent le plus grand nombre d'artistes d'origine arabe et où les travaux et les réalisations de ces derniers sont les plus visibles. C'est pour cette raison que mes recherches se sont essentiellement concentrées sur ces deux pays.

IV. « Le théâtre immigré » en France

Le théâtre a joué un rôle souvent sous-estimé dans l'histoire du mouvement de la « cause immigrée ». Il n'a pas été seulement un moyen d'expression politique ou culturelle, mais a aussi été un outil de mobilisation et de formation militante. La pratique théâtrale participe en effet d'un répertoire d'action militant à part entière.²³⁶

Voilà ce qu'écrit Samir Hadj Belgacem. D'autres chercheurs²³⁷ décèlent les prémises de ce théâtre d'immigration dans l'œuvre de Mohammed Boudia (1932-1973) qui était membre actif du FLN, nouvelliste, poète et dramaturge. Adolescent, il découvre le théâtre vers la fin des années 1940, grâce à Mustapha Gribi, metteur en scène de la troupe du Centre régional d'Art dramatique d'Alger (CRAD), qui l'engagea comme comédien. Il rejoint la France en 1950 pour accomplir son service militaire. Influencé par le dramaturge allemand Bertolt Brecht²³⁸, Boudia considérait le théâtre comme un moyen efficace pour propager ses idées politiques anticolonialistes et révolutionnaires et comme une arme parmi d'autres pour transformer la

²³⁵ Le second pays d'installation des réfugiés syriens en Europe est la Suède, avec près de 150 000 Syriens accueillis depuis 2011.

²³⁶ Samir Hadj Belgacem, « Le théâtre au service de la cause immigrée (1970-1990) », *Plein droit*, n° 109, 2016.

²³⁷ Voir *Mohamed Boudia : Œuvres. Écrits politiques, nouvelles, théâtre et poésie*, Toulouse, Premiers Matins De Novembre Éditions, 2017.

²³⁸ La plaquette de présentation du TNA d'Alger pour la saison 1963, écrites à plusieurs mains et notamment par Boudia et Boëglin s'ouvre sur une citation de Brecht : « Nous déduisons notre esthétique comme notre morale des besoins de notre combat. »

société. C'est ainsi que, parallèlement à son engagement politique, il eut une intense activité théâtrale dans les milieux ouvriers. Voici ce qu'il déclare en 1971 :

Je travaille essentiellement dans les théâtres de banlieues et pour les travailleurs émigrés. Pierre Debauche, le directeur du Théâtre des Amandiers, à Nanterre, m'a permis, avec Paul Sabatier, de mettre en scène plusieurs pièces dont « Les Fourberies de Scapin » qui ont été jouées, selon les publics, en arabe, en espagnol, en portugais, et même... en français. Nous avons monté une pièce chinoise, « Du millet pour la huitième armée », que nous avons rebaptisée « Notre blé ». Elle a été jouée au Théâtre de l'Ouest parisien (TOP) à Issy-les-Moulineaux. [...] Nous collaborons étroitement à Boulogne-Billancourt avec l'association de travailleurs « Loisirs et Culture » qui coordonne les comités d'entreprise des usines Renault. Cette association nous permet, en nous achetant à l'avance un grand nombre de places, de réaliser des mises en scène dans de bonnes conditions.²³⁹

Mohamed Boudia a été administrateur du Théâtre de l'Ouest parisien (TOP) et fut l'un de fondateurs du Théâtre national algérien (TNA), créé en 1963, dont il fut le directeur. Il nous a laissé deux pièces de théâtre éditées : *Naissances* et *L'Olivier*²⁴⁰. C'est en prison²⁴¹ qu'il écrivit et fit jouer à ses camarades sa deuxième pièce. Étienne Bolo, son compagnon de cellule, raconte cette expérience :

Il m'a immédiatement expliqué ses projets : organiser dans la détention un groupe théâtral qui permettrait à tous les « frères » de sortir de leur léthargie carcérale et de s'exprimer culturellement. Il m'a bombardé de questions et m'a demandé quelles pièces et quels auteurs – Shakespeare, Molière, Brecht – conviendraient le mieux à cette entreprise. Il ne séparait jamais le combat politique du combat culturel et il menait l'un et l'autre dans l'esprit de l'universalisme « progressiste ». Et chose peu courante dans une prison, il a atteint le but qu'il s'était fixé, et il a monté, mis en scène et joué, dans la chapelle de la prison transformée en théâtre, sa pièce *L'Olivier* et la comédie de Molière, *Le Malade imaginaire* qu'il avait traduite en arabe dialectal.²⁴²

²³⁹ « Nous allons faire de l'agitation culturelle ». Interview de Mohamed Boudia, parue dans *Jeune Afrique*, n° 536, 1971, p. 37, dans *Mohamed Boudia : Œuvres. Écrits politiques, nouvelles, théâtre et poésie*, Premiers Matins De Novembre Éditions, Toulouse, 2017. Les deux pièces que contient cet ouvrage : *Naissances* et *L'Olivier* ont été publiées pour la première fois en 1962, éditées à Lausanne par La Cité Éditeur.

²⁴⁰ Ces deux pièces ont été publiées en 1962 par la Cie Éditeur puis rééditées dans l'ouvrage *Mohamed Boudia. Œuvres : écrits politiques, théâtre, poésie et nouvelles*, Toulouse, Premiers Matins de novembre éditions, 2017. Boudia a écrit une troisième pièce, *le Réveil*, qui n'a jamais été éditée.

²⁴¹ Il a été emprisonné en France pour avoir été à la tête du commando de la Spéciale qui aurait organisé l'attentat contre les dépôts des pétroliers à Maurepian.

²⁴² *Mohamed Boudia. Œuvres : écrits politiques, théâtre, poésie et nouvelles*, op. cit., p. 267.

Boudia s'évada de la prison et rejoignit la Belgique puis Tunis où il sera responsable de la troupe théâtrale du FLN en compagnie de Mustapha Kateb. Il décéda, suite à un attentat, en 1973.

L'autre dramaturge algérien considéré comme l'initiateur du théâtre de l'immigration, quelquefois même en oubliant de mentionner Boudia, est le célèbre Kateb Yacine. En effet, dans l'histoire du théâtre immigré, Yacine Kateb et sa troupe font souvent office de précurseurs. Sa pièce *Mohammed, prends ta valise*, jouée en 1972 en région parisienne, est souvent citée comme la première œuvre littéraire maghrébine traitant du problème des travailleurs immigrés en France²⁴³. Le spectacle met en scène Mohammed Zitoune, qui reprend Djeha, personnage libertaire des contes populaires.

La troupe compte une majorité d'étudiants et des ouvriers algériens. La pièce, destinée en priorité aux ouvriers, emploie le genre de la farce et utilise l'arabe populaire algérien et le berbère. Seul un quart de la pièce est joué en français. La troupe bénéficie du soutien du ministère de la culture français et de l'État algérien, pour qui l'apprentissage de la langue, de la culture et de l'histoire algériennes est valorisé dans la perspective du retour des émigrés.²⁴⁴

Toutefois, il faut noter que quand les chercheurs évoquent généralement le théâtre de l'immigration, ils font surtout référence à ce mouvement théâtral qui a été animé par des ouvriers et des militants issus de l'immigration maghrébine. Ainsi, comme le note Achmy Halley :

Sous cette étiquette réductrice [théâtre de l'immigration] (comme elles le sont toutes !) se sont exprimés des metteurs en scène et comédiens algériens, tunisiens ou marocains essentiellement, issus de la population d'immigrés maghrébins venus en France dans les années soixante. Longtemps privés de parole artistique propre, ces populations n'avaient jusqu'alors qu'un rapport très lointain avec la culture hexagonale et le théâtre en particulier.²⁴⁵

En effet, le théâtre de l'immigration en France est apparu au début des années soixante-dix du siècle dernier, marquées par la fin des Trente Glorieuses qui constitue un tournant décisif pour l'immigration, surtout quand le chômage explose en touchant en premier lieu les

²⁴³ Même si, chronologiquement, c'est le roman *Les Boucs* de Driss Chraïbi, édité en 1955 qui fut la première œuvre maghrébine qui a eu pour sujet les travailleurs immigrés.

²⁴⁴ Samir Hadj Belgacem, « Le théâtre au service de la cause immigrée (1970-1990) », art. cité.

²⁴⁵ Achmy Halley, « Du théâtre de l'immigration à la scène "beur". L'exemple du Théâtre Nedjma », *Jeu*, 1994, p. 103-106.

travailleurs immigrés. La situation suscita des troubles politiques et des mouvements militants menés par les travailleurs en réaction aux mesures et lois injustes qui leur ont été défavorables (et, parmi eux, surtout aux travailleurs issus du Maghreb et de l’Afrique sub-saharienne). Deux circulaires Marcellin-Fontanet (1971), promulguées par le ministre de l’Intérieur, M. Marcellin et le ministre de l’Emploi, M. Fontanet, eurent l’objectif de contrôler l’immigration en limitant les entrées et surtout d’organiser l’arrivée des travailleurs et de leurs familles²⁴⁶. Ces deux circulaires mettaient en situation de précarité de nombreux travailleurs employés au noir ne pouvant justifier d’un contrat de travail. Pour la première fois, des clandestins, soutenus par nombreux intellectuels (Jean-Paul Sartre, Michel Foucault...) ainsi que par des associations militantes et des syndicats, se sont mobilisés en organisant des grèves de la faim. Les mobilisations de travailleurs immigrés d’origine maghrébine ont été aussi motivées par des événements sanglants d’ordre raciste, comme l’assassinat du jeune Algérien Jilali Ben Ali qui avait 16 ans en 1971 (son meurtrier a été condamné à cinq ans d’emprisonnement, dont trois avec sursis), ou en 1972 celui de l’ouvrier algérien, M. Mohammed Diab, trente-deux ans, tué par une rafale de pistolet-mitrailleur au commissariat de Versailles.

Durant les grèves et les mobilisations, qui ont parfois conduit à l’occupation d’usines et de lieux de travail, apparurent, comme des *happenings*, quelques tentatives spontanées d’exprimer par le théâtre les revendications des ouvriers, ce qui donna naissance à certains groupes marginaux, dont le dessein autant politique que culturel a été d’inventer un théâtre populaire à l’intention des travailleurs immigrés et de leurs familles.

L’année 1973 semble constituer une étape. Marquée par des grèves de la faim importantes menées pour la régularisation des sans-papiers, ainsi que par les luttes contre le racisme et les conflits dans les foyers et les usines, cette année a vu naître un grand nombre de troupes de théâtre qui s’appuyaient massivement sur les luttes des travailleurs immigrés. Parmi celles-ci, je peux citer Garcia Lorca (espagnole), Encontro portugues (portugaise), Semente (portugaise), 14 avril (franco-espagnole), Théâtre ouvrier Issy les Moulineaux (portugaise), ainsi que des troupes composées d’ouvriers arabes comme Le C.A.D.C.A.F (libano-maghrébine) et la troupe : Al Assifa (franco-maghrébine).

²⁴⁶ Ces circulaires modifièrent profondément le fonctionnement des titres de séjour : un travailleur étranger désirant s’installer en France se verra accorder un titre seulement s’il obtient auparavant un contrat dans une entreprise et un logement.

Parmi les organisations qui ont mis à profit le théâtre à des fins de mobilisation des travailleurs immigrés, figure Le Mouvement des travailleurs arabes (MTA) qui est ainsi présenté par Jeanne Le Gallic :

C'est à partir de 1973 que les luttes ouvrières vont se joindre aux revendications spécifiques des immigrés. À la suite de l'explosion des assassinats à caractère raciste notamment à l'encontre des Algériens, des organisations autonomes d'immigrés vont étendre leurs revendications et leurs luttes. Les militants du Mouvement des Travailleurs Arabes (MTA), fondé par des étudiants originaires du Maghreb, organisent et mobilisent les travailleurs immigrés contre leur exploitation et pour une amélioration des salaires et des conditions de vie. Le MTA (verbe ou instigateur, organisateur... des occupations et des grèves dans les foyers), protestant contre les conditions d'hébergement, réagit à chaque nouvelle agression et prouve par son existence même l'émergence d'une organisation militante autonome. Les références historiques et mémorielles comme l'évocation permanente de la période coloniale sont un élément clé de son discours mobilisateur. Il place la question culturelle au cœur des débats et des préoccupations : le théâtre, activité la plus répandue chez les militants immigrés, est utilisé comme un espace de représentation de la communauté immigrée en France, un lieu de contestation et d'interrogation.²⁴⁷

C'est Mohamed Bachiri, alias Mokhtar, ouvrier marocain, figure de proue du MTA, qui sera, avec d'autres collègues dont Philippe Tancelin, à l'origine de la naissance de l'une des troupes les plus emblématiques du théâtre de l'immigration : Al Assifa (la tempête).²⁴⁸

Voici, décrit par Philippe Tancelin et Geneviève Clancy, les circonstances dans lesquelles le collectif al Assifa²⁴⁹ vit le jour :

L'idée de faire une pièce, de faire connaître la condition des travailleurs immigrés par la voix du théâtre, est née d'une rencontre en mai 73, avec les travailleurs de Lip²⁵⁰ alors en lutte eux aussi. Il fut rapidement évident que « les Lip » ignoraient presque tout des problèmes de l'immigration, et de l'agression quotidienne que représente l'obligation de quitter son pays pour survivre. Agression renforcée par le rejet que

²⁴⁷ Jeanne Le Gallic, « Quand le présent se fait anachronique. Exploration du réel et inscription historique des créations de la troupe Al Assifa », *Variations*, vol. 19, n° 1, 2014.

²⁴⁸ En référence à la branche armée du mouvement de libération de la Palestine (OLP).

²⁴⁹ Selon Philippe Tancelin, la troupe comprenait en 1973 sept personnes : trois jeunes intellectuels français et quatre travailleurs arabes (dont deux des usines Chausson et Billancourt et les deux autres, travailleurs clandestins dans des entreprises de déménagement et de nettoyage).

²⁵⁰ Lip est une usine de fabrication de montres qui se situait à Besançon. Elle fut pendant les années 1970 un terrain de lutte dont les actions des ouvriers ont défrayé la chronique. Notamment quand ils ont appliqué une sorte d'« autogestion », les ouvriers grévistes travaillant à leur propre compte et produisant des montres dans leurs usines, avant de les écouler lors de « ventes sauvages ».

manifeste la communauté française et la manière dont sont bafoués les droits élémentaires de l'homme et du travailleur. Devant ces faits, la première question des « Lip » fut : « Si vous souffrez à ce point, pourquoi ne rentrez-vous pas chez vous ? »

Ce n'est qu'à la suite d'une confrontation plus longue et plus minutieuse qu'ils découvrirent l'ampleur et la complexité de notre situation. Ils nous dirent alors : « Ce que vous nous avez appris, et fait entrevoir ; il faudrait trouver un moyen de le faire savoir et de convaincre. »

C'est ainsi que nous vint l'idée de représenter notre condition sous forme de sketches de scènes-flash. Quinze jours après, nous étions prêts. La première fois que nous avons joué, c'était au milieu des bombes lacrymogènes pendant les affrontements de « Pallente ». Nous pensions jouer la première et la dernière fois. Depuis des milliers d'hommes et de femmes peuvent témoigner...²⁵¹

Cette première pièce intitulée *Ça travaille, ça travaille et ça ferme sa gueule*²⁵², qui marqua, selon Philippe Tancelin, « la naissance de la première troupe ouvrière d'immigrés en France »²⁵³ a été jouée à travers toute la France plusieurs centaines de fois durant deux ans, dans les rassemblements politiques, les lieux de lutte antiraciste mais aussi les théâtres, les maisons de la culture, les cinémas de province...

La pièce retraçait le parcours d'un immigré depuis son pays d'origine jusqu'à son embauche ou son chômage en France. La pièce eut un énorme succès et fut couronnée par les critiques de théâtre et nombres d'intellectuels qui écrivirent dans les journaux. La troupe El Assifa vécut ainsi trois ans de gloire et de combat sur le front culturel antiraciste et les luttes ouvrières. Elle donna naissance en 1975 au collectif Assifa regroupant travailleurs et artistes-intellectuels français et immigrés. On peut dire qu'El Assifa fut le détonateur d'un immense foyer culturel théâtral de l'immigration maghrébine qui vit surgir de nombreuses troupes de travailleurs immigrés et de jeunes artistes arabes.²⁵⁴

Cette troupe pratiquait un théâtre d'intervention que certains ont qualifié de « théâtre-journal » parce qu'il réagissait à l'actualité en en reproduisant sur scène les événements passés sous silence par les autorités et les médias, pour en donner d'autres lectures et de nouveaux

²⁵¹ Philippe Tancelin et Clancy Geneviève, *Les tiers idées. Pour une esthétique de combat*, L'Harmattan, 2019.

²⁵² La troupe donna une deuxième pièce, qui fut la dernière, *Vie de château*, en 1957.

²⁵³ « Entretien avec Philippe Tancelin, poète, professeur à l'université Paris 8 et fondateur de la troupe el Assifa la grande aventure du théâtre de l'immigration », réalisé par Ahmed Cheniki en 2012. Dans le site électronique « Bienvenu en Algérie » [<https://www.vitaminedz.com/fr/Algerie/entretien-avec-philippe-tancelin-poete-professeur-865071-Articles-0-18300-1.html>]

²⁵⁴ *Ibidem*.

éclairages. Ainsi dans *Ça travaille, ça travaille et ça ferme sa gueule*, en guise de préambule, le communiqué de presse annonçant l'assassinat de Mohamed Diab a été diffusé :

Cet après-midi au commissariat de Versailles, un brigadier est contraint d'abattre un ressortissant algérien qui s'était livré à un attentat à la pudeur et menaçait l'ensemble des gardiens qui tentaient de le contenir.

Une comédienne livre un autre témoignage, celui de la sœur de Mohamed Diab, qui contredit complètement cette version officielle et dénonce le crime raciste et gratuit commis à l'encontre de son frère :

Ce n'est pas la vérité, notre mère était malade à l'hôpital, mon frère Mohamed est allé lui rendre visite, il l'a trouvée affaiblie et est allé lui chercher à manger, les infirmières l'en ont empêché et l'ont emmené jusqu'au poste du gardien de l'hôpital.

On m'a avertie. Quand je suis arrivée à l'hôpital, la police était déjà là. Je leur ai dit de laisser mon frère qui n'avait rien fait de mal. Ils m'ont répondu : « Ton frère est saoul on va l'emmener au commissariat ».

Ils sont partis dans un car, moi j'ai suivi à pied.

Quand je suis arrivée au commissariat, Mohamed avait les bras en l'air, les policiers le fouillaient, l'injuriaient. Je leur ai dit : « Laissez mon frère, il n'a rien fait. » Ils m'ont jetée dehors en criant : « Va-t'en sale dégueulasse. »

Je suis restée dehors et de la fenêtre, je pouvais tout voir, Mohamed a pris une chaise comme pour se protéger des coups qui pleuvaient de partout, les policiers également des chaises et il y eut un échange de coups, puis le calme est revenu. Mohamed s'est assis face au brigadier Marquet et lui a dit : « Tu veux me tuer, toi ? »

- Oui je te tuerai, sale race, je te tuerai ! » Mohammed s'est alors levé, il a fait un pas en avant. Marquet a pris sa mitraillette et il a tiré deux rafales. Mohamed a fait un tour sur lui-même, et s'est écroulé. Voilà, c'est ça la vérité, c'est ça la vérité (29 novembre 1972).²⁵⁵

Un peu partout en France, même si on observe une nette concentration des troupes dans la région parisienne, des groupes se constituent, soit dans le cadre d'une association, soit dans le prolongement de l'activité politique et militante des membres, soit au cœur même des luttes immigrées. Ainsi des troupes de théâtre composées d'ouvriers et d'étudiants arabes, surtout maghrébins, ont vu le jour et ont réussi à avoir une activité théâtrale assez importante, mais malheureusement, contrairement à al Assifa dont l'expérience est plus connue grâce à l'ouvrage

²⁵⁵ *Ibidem.*

témoignage de Philippe Tancelin et Geneviève Clancy qui ont fait partie de l'expérience, on ne dispose pas d'informations détaillées sur les autres troupes dont certaines étaient composées d'ouvriers et étudiants maghrébins comme El-Jalya²⁵⁶, fondée à Paris en 1974 par l'Association des Marocains en France ; la troupe Nidal²⁵⁷ qui a été constituée par la section d'Orléans de l'AMF (Association des Marocains en France) en 1974 ; la troupe du Théâtre arabe dans l'immigration²⁵⁸ composée de Tunisiens créée en 1975 ; la troupe du théâtre populaire maghrébin²⁵⁹ fondée en 1974 à Grenoble.

Le théâtre de l'immigration a atteint son apogée quand la Maison des travailleurs immigrés (MTI)²⁶⁰, créée en 1973 avec le soutien financier et administratif de la Cimade (Comité inter-mouvements auprès des évacués, service œcuménique d'entraide) et le CCFD (Comité catholique contre la faim et pour le développement) a fondé en 1975²⁶¹ le Festival de théâtre populaire des travailleurs immigrés (FTPTI), dont la première édition, à Suresnes, a constitué un moment de visibilité inédite pour des troupes éparpillées sur l'ensemble du territoire et représentant les principales populations immigrées en France.

En termes d'esthétique, Philippe Tancelin, affirme que ce théâtre d'immigration a introduit de nouvelles manières de faire et de concevoir la création dramatique :

On doit effectivement parler d'une nouvelle esthétique de ce théâtre de l'immigration. C'est une esthétique que je nomme dans un de mes ouvrages « une esthétique du collectif », c'est-à-dire cette expression collective issue de la plus grande expérience sensible de la vie souffrante des hommes et des femmes et de leur lutte radicale pour leur dignité et le respect qu'on leur doit. C'est une esthétique de la verticalité humaine dans un monde de profits qui cherche à coucher l'homme et à le réduire en esclave. C'est une esthétique du rêve inachevé et inachevable de l'humanité pour la beauté de son être ensemble face à la difficulté. C'est une esthétique du rassemblement qui parle d'ici et de maintenant en tant qu'instant d'éternité et espace

²⁵⁶ Cette troupe a produit trois pièces : *le cercle vicieux* sur l'aliénation d'un immigré dans une société qui n'est pas la sienne, *le journal d'un immigré* et *Le chantier de nuits* sur les conditions de logement des travailleurs immigrés.

²⁵⁷ Elle a participé au 1^{er} festival des travailleurs immigrés de la MTI (*Maison des travailleurs immigrés*) en 1975. Elle a notamment présenté une pièce intitulée *Jusqu'où ?* qui résume l'itinéraire d'un jeune Marocain qui a vécu de nombreux obstacles.

²⁵⁸ Cette troupe s'est formée « autour d'une proposition écrite : étudiants, travailleurs culturels et travailleurs se sont réunis pour promouvoir une activité théâtrale orientée d'une part vers les immigrés et d'autre part vers les larges masses françaises ». Elle a notamment créé un spectacle autour du *maddah* qui est une sorte de conteur dans la tradition maghrébine et arabe et une autre pièce intitulée *Jha, fais pas le guignol*.

²⁵⁹ Cette troupe a été très active en 1974 et 1975 en donnant de nombreuses représentations dont la pièce *Sidna Qdar* qui fut présentée au théâtre municipal de Grenoble en même temps que le groupe musical marocain *Jil Jilala*.

²⁶⁰ Le MTI était composée lors de sa constitution en 1973 par l'Association des Marocains en France (AMF), l'Union des Travailleurs sénégalais en France (UGTSF) et une association locale Encontro Portugues.

²⁶¹ Ce festival a connu cinq éditions (1975, 1976, 1978, 1979 et 1982).

d'utopie. C'est une esthétique de la liberté commune qui commence avec les autres et chacun dans le respect de tous.²⁶²

Malheureusement, malgré leur dynamisme, rares sont les troupes qui ont survécu au-delà de des années 1970. Pour expliquer cette disparition, plusieurs raisons sont avancées : d'abord la plupart des personnes qui animaient ce théâtre d'immigration n'avaient pas pour objectif de devenir des professionnels. Le théâtre n'était pour eux qu'un moyen parmi d'autres pour exprimer leurs revendications et leurs souffrances. Un certain nombre des membres de ces groupes ont choisi d'autres voies artistiques, telles que la musique ou la radio pour Mokhtar Bachiri, l'un des fondateurs du groupe al Assifa, qui s'est lancé dans une carrière médiatique en fondant avec son camarade Said Bouziri en 1981 Radio Soleil, la première radio libre maghrébine en France. Par ailleurs, les autorités et les institutions publiques françaises, qui considéraient les animateurs de ces troupes comme des agitateurs et des perturbateurs de l'ordre public, ne leur ont apporté aucun soutien et ne leur ont donc pas permis d'avoir une stabilité financière garantissant une certaine pérennité. Enfin le caractère politique radical de ces troupes, dont les membres appartenaient souvent à des courants politiques d'extrême gauche et à des organisations militantes, a joué un rôle majeur dans leur disparition, en particulier lorsque le socialisme est devenu une force majeure dans l'arène politique. Du côté du public, le théâtre des travailleurs immigrés des années soixante-dix n'a pas connu une grande participation de la part de la population immigrée de France probablement à cause de la nature politique de leurs actions et de leurs spectacles. La participation à des activités politiques constituait un danger pour les immigrés et pouvait les exposer à la surveillance de la police française, et aux représailles de leurs propres gouvernements, qui cherchent à s'assurer que leurs ressortissants ne s'engagent pas dans activités politiques pouvant déstabiliser leur propre régime.

À partir de la fin des années 1970, de nouvelles troupes et collectifs, tels Week-end à Nanterre (1977), Zeït Et Beït, la Kahina (1976), Nedjma (1977)..., créés par une nouvelle génération d'enfants d'immigrés, voient le jour. Leurs spectacles, différents de ceux de leurs aînés du début de la décennie qui étaient essentiellement articulés autour de l'ouvrier immigré et de ses revendications, traduisaient de nouvelles sensibilités artistiques et portaient de nouvelles problématiques comme la relation avec le pays d'origine, la situation des enfants des

²⁶² « Entretien avec Philippe Tancelin, poète, professeur à l'université Paris 8 et fondateur de la troupe el Assifa la grande aventure du théâtre de l'immigration », art. cité.

immigrés ayant grandi en France et adopté bon nombre de ses valeurs et pratiques culturelles, les conflits de générations, les mariages forcés...

La troupe la Kahina, qui avait l'exclusivité d'être composée essentiellement de femmes maghrébines et filles d'immigrés, en majorité algériennes, étudiantes, enseignantes ou animatrices, a présenté deux pièces de théâtre intitulées *Pour que les larmes de nos mères deviennent une légende* et *La famille Bendjelloul en France depuis 25 ans*. Ces deux pièces traitent de la condition des femmes, thème qui était rarement évoqué dans les autres pièces.

La troupe Ibn Khaldoun, quant à elle, dénonce dans ses pièces les lois discriminant les étrangers d'origine maghrébine comme la double peine qui est le sujet principal de la pièce *Mohamed Travolta* dont le jeune personnage principal de la pièce éponyme, Mohamed Travolta, arrêté par la police française pour un crime monté de toutes pièces, se trouve condamné puis expulsé en Algérie. De nouvelles troupes comme Week-end à Nanterre (formée notamment par Aïssa Djabri et Georges Millet) font ainsi leur apparition en même temps que le nouveau terrain militant dit « beur ».

1. Les années 1980 : l'émergence d'une « scène beure »

En 1984 Chérif Chikhi et Ahsène Zehraoui publient un ouvrage intitulé *Le théâtre beur*²⁶³ : seul ouvrage consacré à ce théâtre dit beur jusqu'à maintenant, dans lequel les deux auteurs attirent l'attention sur une expression dramatique créée par des jeunes de banlieues d'origine arabe qui s'inscrit « dans le même sens que la marche pour l'égalité des droits contre le racisme et d'autres formes d'expression et de revendications des Beurs »²⁶⁴. Pour donner quelques exemples représentatifs de ce théâtre, les auteurs signalent trois pièces : *Bnāt el-yūm* (les filles d'aujourd'hui) de la troupe l'Étang de beurre, « troupe composée de huit jeunes filles d'origine maghrébine qui se sont rencontrées à Port De Bouc dans les Bouches du Rhône » créée en 1983 ; *Yā wīdi* de la troupe des Flamands, du nom d'une cité de Marseille, qui s'est constituée à la suite de l'assassinat de Houari Ben Mohamed, le 20 octobre 1980 et *Les enfants de Aïcha* de La Rose des sables, autre troupe de théâtre composée essentiellement de filles, de 13 à 16 ans habitant la ZUP de Valence, créée en 1980.

Cet ouvrage constitue l'un des rares témoignages de cette expérience que les auteurs qualifient de « théâtre beur », car en effet, il est pratiquement impossible de trouver des textes qui relatent les expériences théâtrales menées par les jeunes Maghrébins de deuxième

²⁶³ Chérif Chikhi et Ahsène Zehraoui, *Le théâtre beur*, Paris, Arcantère, 1984.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 15.

génération pendant les années 1980. D'autant plus que ces expériences ont été éphémères et peu prolifiques, les troupes ne montant pas plus d'une ou deux pièces. En outre, la diffusion des « pièces beurres » n'a pas franchi le périmètre des centres sociaux et culturels et Maisons de jeunesse ou de quelques festivals de circonstance, et aucune pièce, exceptées celles que j'ai citées plus haut, n'a été éditée.

Cela dit, comme le précisent les auteurs de l'essai :

Depuis un certain temps, nous voyons se créer un peu partout en France, des troupes de théâtre amateur, de jeunes d'origine maghrébine. Ces initiatives doivent être replacées dans le contexte global de toute une dynamique socio-culturelle et politique, vécue par la génération née de l'immigration.²⁶⁵

En effet, c'est au sein d'une France socialiste qu'émergea cette nouvelle génération. Une France dont le nouveau gouvernement de gauche exprimait le désir d'intégrer ses ressortissants d'origine immigrée. Politiquement, cette prise de conscience coïncide avec l'élection à la présidence de la République du socialiste François Mitterrand en 1981, la nomination de Jack Lang au poste de ministre de la Culture ainsi qu'avec l'émergence de mouvements civiques antiracistes comme SOS Racisme, qui regroupe de nombreux artistes et jeunes autour du thème d'une meilleure intégration des populations immigrées et de leurs enfants nés en France. Le contexte se transforme et offre des opportunités pour des troupes de théâtre « issues de l'immigration maghrébine », qui sont associées à la « politique d'intégration culturelle ». La reconnaissance publique des enfants d'immigrés après « La Marche pour l'égalité et contre le racisme » de 1983 conduit à une ouverture institutionnelle et au développement d'une « scène beure ». C'est dans ce contexte que fut organisée, quelques mois après « la Marche des beurs » l'exposition « Les enfants de l'immigration ».

Mise en place par le ministère de la Culture et le Centre Pompidou, cette manifestation, présentée dans le temple de l'art contemporain, consacre la reconnaissance institutionnelle des jeunes d'origine étrangère en France et constitue le premier programme culturel de l'immigration de cette envergure jamais réalisé en Europe. L'exposition, qui reçoit plus de 40 000 visiteurs en trois mois, est vécue comme une véritable expérience culturelle qui inclut arts visuels (photographie, sculpture, vidéo, peinture), représentations théâtrales ou encore performances musicales. Elle tire profit de l'explosion de créativité urbaines en provenance de la banlieue, qui peut être considérée comme l'une des formes d'expression de la révolte

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 15.

des quartiers. Ainsi, l'exposition « Les enfants de l'immigration » présente une profusion de créations inédites. En outre, un étage entier est consacré à la représentation de la vie quotidienne et de l'environnement social des « *enfants de l'immigration* ». ²⁶⁶

Cette manifestation fut l'occasion de découvrir des spectacles écrits et montés par de jeunes Maghrébins nés en France. Voici ce que rapporte André Videau qui a assisté aux représentations données par cette génération « beure » :

Les groupes de jeunes qui descendaient de leurs cités, porteurs d'une parole démonstrative étaient loin d'être des compagnies théâtrales structurées. Ils avaient néanmoins l'impression, souvent très revendicative, de grimper au firmament de la renommée, dès lors qu'admis dans une citadelle de la culture. Ces acteurs de fortune, pour leur grande majorité d'origine maghrébine, étaient, et pour cause, dépourvus de références théâtrales, y compris bien sûr de celles du répertoire interventionniste post-soixante-huitard avec lequel ils semblaient avoir des parentés. Pas plus héritiers des leçons du Leaving Théâtre que du Théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal, ou de certaines dramaturgies en mal d'improvisation d'obédience féministe ou gauchiste.

Pour beaucoup d'observateurs, spectateurs, participants, le choc fut un peu rude. Ils ne s'attendaient pas qu'on leur débite ainsi, venues de divers points réputés malfamés et culturellement déshérités de l'Hexagone, et portées par les rejetons de populations étrangères marginalisées ou en voie d'exclusion, des tranches de vie à l'emporte-pièce. Saignantes et rigolardes. ²⁶⁷

Videau affirme que ce théâtre était plus dynamique qu'on ne l'attendait et à propos du livre *Le théâtre Beur*, il ajoute même : « les auteurs Chérif Chikh et Ahsène Zehraoui se sont efforcés de fixer quelques textes. Comme un arrêt sur image, la compilation ne rend guère compte de la vivacité du mouvement. » Malheureusement, comme il a été précisé plus haut, je n'ai pas d'autres documents pouvant me renseigner davantage sur les spécificités de ces spectacles, en dehors de rares témoignages de certains acteurs de cette scène encore vivants.

D'après ces quelques traces, les thèmes qui dominaient ce théâtre proposé par les jeunes Maghrébins de banlieues sont en lien direct avec la situation et le vécu de ses acteurs : la double culture arabe et française, le conflit de générations qui les oppose à leurs parents et entourage familial, le racisme et la discrimination auxquels ils faisaient face quotidiennement, la

²⁶⁶ Claire Tomasella « Exposition : "Les enfants de l'immigration" », *Africultures* n° 97, 2014, p. 115-117.

²⁶⁷ André Videau, « Commedia dell'rap », *Hommes et Migrations*, n° 1170, 1993, p. 19-22.

marginalité urbaine dans laquelle ils évoluaient, et la « crise identitaire »... Quant au registre ou mode de représentation le plus prisé, c'était l'humour ou la comédie poussée jusqu'à la caricature. Certains observateurs ont même comparé ce théâtre beur à la Commedia dell'arte, car en plus du caractère comiques des pièces, les comédiens recouraient beaucoup à l'improvisation. C'est pour cela que ces pièces se présentent souvent sous forme de sketches ou d'une succession de petites histoires décrivant des situations puisées dans le quotidien des comédiens. Il ne faut vraiment pas chercher une quelconque ambition esthétique dans ces spectacles, dont les acteurs n'avaient aucune formation théâtrale.

Le défaut majeur, affirme André Videau, était d'évidence le manque d'un minimum de rigueur dans la technique théâtrale. Les costumes, les décors, les éclairages et les maquillages étaient indigents ou outrageusement « stylisés ». Le travail des comédiens était trop souvent réduit à l'exhibition, la diction au bagout, la mise en scène livrée aux aléas du groupe, quand ce n'était pas à « l'histrionisme » du manager. Il n'était pratiqué aucun exercice préparatoire sur la voix, le corps, l'occupation de l'espace, encore moins le rapport au texte. Celui-ci, malgré sa spontanéité et sa prise directe sur le réel, finissait à force de duplication et de complaisance par s'essouffler dans les stéréotypes qui en désamorçaient la charge sociale et émotive.²⁶⁸

Comme il est explicité dans cette citation, ce n'est pas la forme qui comptait le plus pour ces jeunes de banlieue, c'était plutôt le message à transmettre. C'est une urgence de dire qui les motivait et les poussaient à partir, comme des pirates, à l'abordage de la scène. Comme l'écrivent Chérif Chikh et Ahsène Zehraoui :

Ce qui les motive avant tout, c'est la lutte contre leur mal vie, le ras-le-bol de toutes les formes de racisme, de paternalisme et de misérabilisme ; la volonté et la détermination de transformer le regard négatif que l'on porte sur eux et de démontrer par là-même, leurs capacités à prendre en charge leurs propres problèmes. C'est comme le disent les filles de « Binet el Youm », d'abord un théâtre d'intervention. Il est en rapport direct avec un moment donné de l'histoire de la communauté maghrébine en France et reflète à divers titres ses préoccupations et surtout celle des jeunes qui en sont issus. Besoins d'être vus, entendus, écoutés, besoin de dialoguer et d'échanger avec les autres, ont été à l'origine de la création de ces troupes. Ces pièces, montées et jouées par les intéressés eux-mêmes, expriment la révolte face à toutes les difficultés qui entravent la vie quotidienne.²⁶⁹

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 21.

²⁶⁹ Chérif Chikhi et Ahsène Zehraoui, *Le théâtre beur*, op. cit., p. 17.

Malheureusement, malgré la grande énergie déployée par ses artisans, le théâtre beur ne s'épanouira pas davantage et restera une expérience éphémère qui aura marqué les esprits à un moment donné sans s'ancrer réellement dans le paysage culturel français. Si le cinéma beur, le roman beur ont acquis une certaine épaisseur et ont pu constituer des champs artistiques bien définis ayant une histoire, des pionniers aux noms connus comme Azouz Begag, Mehdi Charef, Tassadit Imache, Farida Belghoul, le théâtre beur ne s'est pas constitué en référence.

Cela, parce que, comme pour le théâtre de l'immigration, la plupart des troupes sont nées en dehors des circuits traditionnels, d'où leur difficulté à trouver des moyens nécessaires pour continuer à exister et passer à l'étape de la professionnalisation. En outre, les acteurs de cette scène beure ne disposaient pas de formation solide pour continuer l'expérience professionnellement, et même quand ils le désiraient, ils étaient victimes de la discrimination et de leur éloignement des centres de formation et de reconnaissance. Rappelons là encore qu'au-delà de quelques aides ponctuelles et des festivals de circonstance, il n'y a eu aucune vraie politique pour la valorisation culturelle de ces jeunes de banlieues. On a eu beaucoup de mal à leur reconnaître un statut d'artiste. On les a cantonnés à un rôle d'animateurs au service des communautés immigrées dans les banlieues, comme l'explique assez clairement Achmy Halley :

L'effervescence de façade largement médiatisée de la culture beur reflète-t-elle une véritable reconnaissance de ces Français de la seconde génération, qui disent parfois leur difficulté à trouver une place parmi la production culturelle hexagonale ? Pas si sûr !

Même si des talents s'affirment ici et là au théâtre (souvent à titre individuel et non comme représentants d'une hypothétique « culture beur »), beaucoup d'auteurs ou de metteurs en scène ont du mal à être reconnus comme des artistes à part entière qui feraient entendre une autre voix. Certains prétendent même que, hors du moule de l'assimilation culturelle, il est difficile de se faire une place même modeste dans les circuits culturels officiels en France. Quand ils sont invités à se produire dans un festival de théâtre, c'est souvent pour des raisons d'intégration sociale, des questions d'équilibre sociologique ; davantage par « prétexte politique » qu'à cause des choix esthétiques que défendent ces troupes franco-maghrébines, dont le travail est souvent négligé par la critique dramatique.²⁷⁰

²⁷⁰ Achmy Halley, « Du théâtre de l'immigration à la scène "beur". L'exemple du Théâtre Nedjma », *Jeu*, 1994, p. 103-106.

Toutefois, loin d'abdiquer, les jeunes de cette génération vont emprunter d'autres voies artistiques en investissant d'autres univers créatifs²⁷¹ comme le cinéma, la musique, la danse et les cafés-théâtres.

C'est ce que développe avec justesse André Videau, même si son propos porte essentiellement sur le rap :

En vérité, la vraie progéniture du théâtre beur a évolué avec l'air du temps et le véritable héritage est passé aux mains des DJ pour que soit repris le message syncopé par le MC9 sur fond de bidouillage électronique. Il faut entendre comment les jeunes beurs d'aujourd'hui ont mis les pieds dans le plat, les doigts dans le vinyle et leurs mots dans un concert protestataire et revendicatif, au départ fortement orchestré par l'Amérique noire. Comment ils sont parmi les empêchés de tourner en rond autour de fantasmes et de révoltes importés que d'autres étaient prêts à mimer. Il y a assez de vérités bonnes à dire et à swinguer devant leur porte.

Ce faisant, ils ont inscrit le rap, made in USA, dans la bonne tradition française, celle de la chanson engagée longtemps grattée sur des guitares sèches et qui firent le bonheur de ces MJC que parfois ils bousculent. Ironie du sort et bon exemple d'intégration, non ?²⁷²

V. La danse hip-hop et la danse contemporaine

1. La danse hip-hop (France)

La France est considérée, après les États-Unis, comme la seconde patrie du hip-hop. Car, tout en s'autonomisant, cette culture a connu et connaît encore un essor phénoménal. Certains chercheurs comme Jean-Claude Passeron²⁷³ ou Louis Jésus²⁷⁴ expliquent l'implantation facile et rapide de la culture hip-hop au travers de ses différentes composantes en France par la situation très tendue que vivaient les jeunes des cités françaises, plus particulièrement les jeunes issus de l'immigration. Cette situation sociale précaire était due autant au chômage de masse dont les années 1980 marquent les débuts et dont les couches populaires furent les premières

²⁷¹ Parmi les rares noms qui ont réussi à continuer dans le domaine du théâtre et du cinéma en ayant une carrière figurent : Moussa Maskri et Mohamed Bouzidi. Hammou Graïa, Farida Rahouadj...

²⁷² Videau André, « Commedia dell'rap », *art. cité*.

²⁷³ Jean-Claude Passeron, « Figures et contestations de la culture. Légitimité et relativisme culturel », *Le raisonnement sociologique*, Paris, Nathan, 1991), p. 291-334.

²⁷⁴ Louis Jésus, « L'élite artistique des cités. Métamorphoses de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-2015) », *Dissertation*, Université de Lorraine, Nancy, 2016.

touchées et les plus durement frappées qu'aux différentes manifestations de racisme, d'exclusions et de rejet dont ils souffraient.

Si certains jeunes optèrent pour des modes d'action à caractère politique comme ce fut le cas de « La marche pour l'égalité et contre le racisme », d'autres jeunes des quartiers populaires défavorisés choisirent le hip-hop parce qu'ils y ont vu un mode d'expression original et accessible qui leur correspondait parfaitement pour exprimer cette même colère et dire à leur manière qu'ils existaient. Durant les années 1980 le hip-hop bénéficiera d'une grande audience médiatique car ce nouveau phénomène ne tarda pas à susciter l'intérêt des médias qui y ont vu une nouveauté et une expression urbaine représentative d'une catégorie sociale bien spécifique, celle des quartiers populaires et des enfants de l'immigration afro-maghrébine. Des émissions consacrées exclusivement au hip-hop vont être programmées sur les plus grandes chaînes nationales.

Les acteurs de la culture hip-hop, majoritairement issus de l'immigration arabe et africaine, du fait de l'écart entre leurs pratiques et la norme culturelle dominante, avaient conscience que pour que leur art puisse continuer à exister, il fallait absolument qu'ils soient acceptés et surtout qu'ils acquièrent une légitimité. Pour cela, il fallait que cette culture urbaine connaisse un processus d'« artification »²⁷⁵ qui en fasse un art à part entière susceptible de les faire accéder aux lieux de légitimation.

Cette artification se réalisera grâce à des concours de circonstances politiques particuliers. Les nouveaux dirigeants socialistes, dès les années 1980, mettent en place des dispositifs d'action publique et une politique visant la démocratisation de la culture et l'« intégration par la culture ». Les arts de la rue, dont bien sûr les disciplines hip-hop, ont été les premiers bénéficiaires de cette politique publique qui fut d'ailleurs qualifiée de « politique publique du hip-hop ».

Parmi les disciplines du hip-hop, ce fut la danse, désignée à ses débuts par le terme *Smurf*, qui a fait l'objet d'une institutionnalisation à partir de la fin des années 1990 et du début des années 2000. Cette expression artistique profite d'un contexte institutionnel favorable aux formes chorégraphiques émergentes. La danse devient même synonyme de l'accession du hip-hop à la reconnaissance officielle et l'objet d'étude par excellence de tous ceux qui veulent appréhender et expliquer le processus d'artification d'une pratique créative et d'une culture

²⁷⁵ Nathalie Heinich, Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, coll. « Cas de figure », 2012, 336 p.

jadis considérées comme une mode passagère et un produit qui ne méritaient pas la caractérisation d'art.

Contrairement aux autres disciplines du hip-hop qui revendiquaient une sorte de pureté et résistaient à toute transformation en dehors de la production d'origine, la danse a connu une ouverture sur des formes de danses similaires. Cette ouverture fut promue dès les débuts par les éducateurs qui, en faisant travailler les jeunes avec des chorégraphes contemporains, sont devenus des médiateurs vers le monde du théâtre et de la danse ; ils devinrent parfois les premiers directeurs de compagnies.

Cette ouverture implique inévitablement des changements importants dans la manière dont les jeunes artistes danseurs abordaient leur art, puisqu'ils délaissaient petit à petit la performance individuelle au profit de la construction d'une dramaturgie collective, et passaient de la démonstration à la représentation, et de l'improvisation à l'objectivation. Pour Virginie Milliot, il s'agit « du passage d'une danse de l'oralité à un art de l'écrit (chorégraphique) »²⁷⁶.

La légitimation et l'artification de la danse hip-hop ne pouvaient pas s'accomplir sans la médiation des détenteurs de capital culturel à la tête des institutions culturelles légitimes, ceux qui ont les moyens de diffusion, de programmation et de financement, qui ont en l'occurrence fait le choix de soutenir les danseurs et les chorégraphes issus du hip-hop. Leur rôle d'intermédiaires culturels est donc un rôle d'intermédiation en légitimité sociale.

Une fois franchie l'étape de la reconnaissance et de la légitimation artistique et sociale, vient l'étape non moins importante de la professionnalisation qui permet à certains acteurs majeurs de cette danse d'avoir une situation matérielle confortable. La dernière étape de l'artification de la danse hip-hop est, selon Shapiro, « l'émergence de la figure de l'auteur »²⁷⁷.

Pour le chercheur Louis Jésus, l'institutionnalisation du hip-hop en France s'est accompagnée « d'injonctions à l'hybridation esthétique »²⁷⁸ avec des formes culturelles plus légitimes, seul moyen permettant une reconnaissance institutionnelle durable. Et c'est dans le domaine de la danse que cette pratique interculturelle est la plus notable. Les œuvres promues sont celles qui s'alignent sur les critères formels nécessaires pour pouvoir prétendre s'insérer dans les réseaux

²⁷⁶ Virginie Millot, « Vers une intégration pluraliste », site *Milénaire3* : <https://www.milenaire3.com/ressources/2000/vers-une-integration-pluraliste>, [Consulté le 12/10/2023]

²⁷⁷ Roberta Shapiro. « Qu'est-ce que l'artification ? ». XVII^e Congrès de l'Association internationale de sociologie de langue française, « L'individu social », Tours, juillet 2004, May 2004, France. 2004. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00010486v2> [consulté le 28 février 2017].

²⁷⁸ Louis Jésus, « L'élite artistique des cités. Métamorphoses de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-2015) », Thèse de l'Université de Lorraine, Nancy, 2016.

de diffusions institutionnels légitimes, et notamment les théâtres et les opéras. Il s'agit ainsi généralement de spectacles obéissant à un format de scène (œuvres scénarisées organisées en « tableaux », port de costumes, conceptions de décors *ad hoc*, articulation de la chorégraphie avec une trame lumineuse et musicale gérée depuis la régie, durée comprise entre une heure et deux heures). D'un point de vue esthétique, il s'agit généralement de mouvements qui empruntent à des genres chorégraphiques légitimes comme la danse contemporaine ou des danses traditionnelles.

Cette évolution de la pratique a engendré de nouvelles esthétiques et transformé en profondeur la pratique de la danse hip-hop dont les jeunes adeptes ont dû se conformer au goût du public des théâtres, ce qui suppose de dépasser les logiques figuratives et expressives de leur premier mode d'expression, mais aussi de « sortir du social », c'est-à-dire de détacher les signifiés de leurs créations de leur propre expérience, de s'extraire de leurs « appartenances particularistes »²⁷⁹, pour s'ouvrir à une logique formelle, pensée comme universelle.

Ces formes vont s'ouvrir non pas seulement sur d'autres danses mais aussi sur d'autres expressions artistiques dont le théâtre.

Après cette contextualisation, on comprend pourquoi ce domaine artistique a été massivement investi par les jeunes Français d'origine maghrébine ou issus de l'immigration maghrébine.

La première remarque que je peux formuler, c'est que les expériences de ces artistes s'inscrivent dans la durée puisque la plupart d'entre eux ont commencé jeunes leur carrière de danseurs puis de chorégraphes. Ils ont une moyenne d'une vingtaine d'années de pratique. Tous issus du milieu du hip-hop, ils ont réussi à s'imposer sur la scène française et mondiale en proposant des œuvres originales dont la caractéristique principale est l'hybridité. C'est-à-dire que dans leurs créations se croisent plusieurs styles de danse et même diverses disciplines. Cela est certainement le résultat de cette « injonction à l'hybridation » seule voie, indiquée par l'establishment, capable de légitimer cet art né dans la rue.

²⁷⁹ Virginie Millot, « Vers une intégration pluraliste », *art. cité.*

2. La scène hip-hop à l'épreuve de l'hybridation artistique et culturelle : l'exemple de Farid Berki

Pour illustrer mon propos concernant l'hybridation artistique je vais m'arrêter sur quelques spectacles de Farid Berki²⁸⁰. Celui-ci est considéré comme l'un des pionniers de cette nouvelle scène de hip-hop qui ont façonné à leur manière cette danse hip-hop en la faisant accéder au rang d'œuvre artistique. Longtemps considérée²⁸¹ comme un produit sous-développé d'une catégorie sociale marginalisée et déconsidérée, elle a désormais acquis ses lettres de noblesse.

Farid Berki crée la compagnie « Melting Spot » en 1994 et se fait très vite remarquer grâce à sa première création *Fantazia* dans laquelle il utilise 200 m² de toiles peintes. Pour casser les codes d'une danse longtemps associée à la performance physique et aux *battles*, il fait preuve d'audace en associant danse hip-hop et flamenco. Trois années plus tard, en 1998, il renouvelle l'expérience avec *Pétrouchka* qu'il présente dans son dossier de presse comme « Détournement chorégraphique pour cinq danseurs à partir d'une trame pittoresque inspirée du folklore russe en proposant une lecture singulière du ballet classique ». Farid Berki jette son dévolu sur l'un des ballets russes les plus emblématiques créé par le célèbre Daghilev. Ce dernier aspirait, lui aussi, à renouveler le ballet romantique en s'ouvrant sur les autres formes d'art et en essayant de proposer des créations dans lesquelles sont harmonieusement associées musique, chorégraphie et décor.

Toutefois, l'ouverture opérée par Farid Berki ne concerne pas que les autres styles de danse et de musique, elle touche aussi les autres formes d'art en général. En 2004, il met dans le spectacle *Six fous... en quête de hauteur*, mêlé à la danse, l'univers des arts martiaux qui l'a toujours fasciné. Il fait appel à l'un des grands spécialistes chinois en arts martiaux, Yuen Wo Ping, à qui l'on doit d'avoir réglé les combats du film *Matrix*. Le spectacle se déroule en outre dans un décor fantastique créé par le dessinateur de BD François Schuitten. Afin de s'imprégner complètement de cette culture chinoise, Berki et ses neuf danseurs se déplacèrent à Shanghaï même, où ils furent accueillis à l'académie de Théâtre²⁸².

Dans la pièce *Oud* (2005), « duo pour un comédien et un danseur », il associe des mimes, pratiquant une gestuelle burlesque, d'un côté, avec danse et mouvements rythmés de l'autre qui

²⁸⁰ Omar Fertat, « De la rue à la scène : la danse hip-hop histoire d'une artification. L'exemple de Farid Berki », *Le théâtre aujourd'hui : Écriture et art de la performance* (Zohra Makkach et Azeddine Bounit sous la dir. de), Publications de la Faculté des lettres et des Sciences humaines de l'université Ibn Zohr, Agadir, 2017.

²⁸¹ Pour plus de détails, voir le développement de Nathalie Heinich, Roberta Shapiro dans *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, op. cit.

²⁸² Coproduit par la Cie Melting Spot, Le Bateau Feu-Scène nationale de Dunkerque et Lille 2004, *Six fous en quête de hauteur* a également bénéficié d'une action de mécénat de La Caisse des Dépôts et Consignations.

ponctuent et donnent le ton à ce spectacle d'un comique extravagant qui fait penser, par certains côtés, à *En attendant Godot* de Beckett. Ce dualisme fut formé par le chorégraphe Farid Berki et le comédien Christophe Jean. Le théâtre, cette fois-ci dans sa pratique de la parole, est encore convoqué par Farid Berki dans *Hip-hop Aura* (2009), conférence illustrée et débridée autour de l'histoire improbable du hip-hop. Cette conférence non académique, animée par un comédien et illustrée par deux danseurs, est une plongée dans l'histoire du hip-hop à travers le regard subjectif de Farid Berki. Déstructurant les clichés dont cette discipline fait l'objet, Farid Berki, livre une autre histoire, presque utopique, de cette danse urbaine où, dans sa conception, les différents arts, cultures et géographies s'entrecroisent et se fondent pour donner naissance à un art métissé qui ne reconnaît pas les frontières imposées par certains entre ces différentes expressions²⁸³.

À côté de l'hybridation artistique, il existe, chez les chorégraphes cités, un autre type de créolisation et de métissage, qu'on peut qualifier de culturel. La référence à la culture d'origine est très présente dans les œuvres de certains d'entre eux. Ceux-ci n'hésitent pas à aller puiser dans les cultures ancestrales arabes et maghrébines surtout à la recherche de nouveaux rythmes et de nouvelles sonorités capables de féconder leur danse urbaine. C'est au niveau des corps, des rythmes et des sonorités que ce travail sur le patrimoine s'accomplit.

Fouad Boussouf, actuel directeur du Centre chorégraphique national du Havre-Normandie, est l'un des artistes appartenant à cette nouvelle scène qui a le plus travaillé sur le patrimoine arabe. Il dit :

Toute mon enfance, j'ai été bercé par les grands classiques de la musique arabe. Teintée de nostalgie, elle me renvoie à un imaginaire construit de souvenirs doux et innocents, en total contraste avec mon adolescence, rythmé par la musique et la danse hip-hop. Aujourd'hui j'ai envie de questionner cette double culture, un héritage à la fois sociétal, linguistique et musical à travers mon écriture chorégraphique. Les événements récents, regroupés sous le nom de « printemps arabes », ont été déclencheurs dans ce choix. Il s'agit pour moi d'aborder la question des révolutions de l'esprit et des métamorphoses qui s'opèrent dans le corps. Cela donne lieu à une forme de métamorphose que régissent la respiration, le souffle, le mouvement répété et la notion de groupe. Les individus tournent en rond pour mieux se retrouver, dans le

²⁸³ En 2010, cette création a fait l'objet d'une version remix qui s'inscrit dans le projet intitulé *Des légendes du Hip Hop à la danse d'aujourd'hui* porté par Kader Attou, Directeur du CCN de La Rochelle/Poitou Charentes.

même temps, dans un même univers, savourant le plaisir du mouvement continu et infini, une quête de l'équilibre.²⁸⁴

Ainsi l'artiste d'origine marocaine a créé un triptyque composé de *Transe* (2013), *Näss* (2018) et *Oïim* (2020) qu'il consacre au monde arabe, dans lequel il met en lumière certains éléments patrimoniaux arabo-musulmans. Pour créer *Transe*, Fouad Boussouf s'est inspiré « des rites d'Afrique du Nord et de la gestuelle contemplative des derviches. La transe, cet état second qui nous déplace vers un ailleurs... »²⁸⁵. Ce spectacle créé en 2013 à la suite des « printemps arabes » mêle la poésie de Mahmoud Darwich à un rituel organique collectif qui confine à l'extase. La poussée continue de l'entité de départ est portée par une musique puissante, qui mêle électronique et mélodies arabes classiques.

Quant au second spectacle, *Näss*, le chorégraphe affirme qu'il l'a « composé comme un souffle, à la fois physique et mystique, qui me rappelle la nécessité d'être solidement ancré à sa terre pour mieux en sentir ses vibrations ». Le titre du spectacle « Näss » qui signifie en arabe marocain « les gens » est une référence à Nass el Ghiwane (Les gens bohèmes), l'un des groupes marocains mythiques des années 1970 qui ont révolutionné la chanson marocaine en renouant avec le patrimoine chansonnier local tout en fusionnant des sonorités et des rythmes provenant de différentes régions marocaines comme la musique gnawa, la 'Ayta... L'artiste français opère même un parallèle entre les textes ghiwaniens et ceux du Rap et de la culture hip-hop dans la mesure où tous les deux relèvent d'une volonté de contestation :

Les textes et le langage employé de ce groupe m'ont rappelé l'étrange lien qui pouvait exister avec le courant contestataire du rap et la culture hip-hop de cette même époque aux États-Unis. Dans leurs textes, j'ai découvert un hip-hop plus incarné, empreint de traditions ancestrales, toujours vivace car profondément habité. J'ai composé Näss comme un souffle, à la fois physique et mystique, qui me rappelle la nécessité d'être solidement ancré à sa terre pour mieux en sentir ses vibrations.²⁸⁶

Dans *Oïim* (2020), Fouad Boussouf rend un hommage vibrant à la diva égyptienne de la chanson arabe Oum Kalthoum, et à Omar Khayyam, poète et érudit connu grâce à ses quatrains célébrant l'ivresse et la transe.

²⁸⁴ Numeridanse : la Plateforme de danse, <https://www.numeridanse.tv/themas/expositions/fouad-boussouf>, site consulté le 24/04/2022]

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ <https://www.massala.fr/nass/>

Cette volonté de vouloir se réappropriier « un passé des origines » est présente chez les autres artistes cités plus haut. Hamid Ben Mahi, danseur chorégraphe d'origine algérienne, directeur de la compagnie « Hors Série », crée en 2019 le spectacle *Yellel* dans lequel, accompagné par cinq danseurs, il opère une traversée des différentes formes d'expressions artistiques et traditionnelles orientales : les musiques, les danses mais aussi les codes, les couleurs, les symboles, les écritures.... En 2011, il met en scène et interprète *Beautiful Djazaïr* dans lequel il questionne le passé colonial algérien et la place que cette histoire occupe dans la mémoire des Algériens.

Les liens que ces chorégraphes tiennent à nouer avec leurs pays d'origine ou même avec d'autres pays du Maghreb et du monde arabe passent aussi par des collaborations avec des artistes locaux ou des occasions de se produire dans ces pays. Kader Attou met en scène *Douar* (2003) en faisant appel à de jeunes danseurs algériens. Il récidive en créant, avec Mourad Merzouki, au Maroc, *Danser Casa* (2016) : un spectacle joué par sept danseurs et une danseuse marocains sélectionnés parmi 200 hip-hoppeurs auditionnés. Quant à Fouad Boussouf, il organise régulièrement des résidences au Maroc et a, en 2022, effectué une tournée dans plusieurs villes du royaume avec son spectacle *Näss*.

Aujourd'hui les figures les plus importantes représentants cette sensibilité artistique sont bien installées dans le paysage culturel français. Elles jouissent d'une grande notoriété et d'un grand soutien de la part des autorités nationales et locales. Comme je l'ai signalé plus haut, certaines d'entre elles sont à la tête de Centres chorégraphiques nationaux qui sont des établissements publics prestigieux disposant de grands moyens. Ces artistes sont devenus même une sorte de marque de fabrique de la France, car ils ont réussi à imposer un style de danse particulier qui s'exporte à l'étranger. C'est pour cela que leurs spectacles jouissent d'une bonne diffusion et sont même retransmis sur les chaînes françaises nationales. En effet, les spectacles des Kader Attou, Mourad Merzouki, Fouad Boussouf, Hamid ben Mahi ou Farid Berki se jouent dans les plus grandes salles de spectacles dont les scènes des théâtres nationaux où ils ont, depuis quelques décennies, trouvé leur place au côté des pièces théâtrales les plus prestigieuses. Ces spectacles sont aussi diffusés à l'échelle internationale en étant programmés dans les festivals et les rencontres de danse, qu'elles soient dédiées au hip-hop ou à la danse contemporaine, de renommée mondiale comme le festival Montpellier danse, la Biennale de la danse à Lyon, le Festival international de danse de Wolfsburg... Ajoutons que les acteurs de cette nouvelle scène de danse contemporaine organisent eux-mêmes plusieurs festivals et rencontres comme le festival Kalypso et le festival Karavel créés par Mourad Merzouki en

2016, le festival Shak créé en 2016 par Kader Attou ou le festival Plein Phare créé en 2022 par Fouad Boussouf.

En termes de production, les spectacles que j'ai cités bénéficient de grands moyens. D'abord grâce aux centres chorégraphiques nationaux dirigés par des artistes issus de cette discipline (les CCN de La Rochelle, de Marne la Vallée du Havre). Ces CCN produisent des spectacles et offrent des lieux de résidence pour les jeunes compagnies. Les festivals et les rencontres constituent aussi de bons tremplins pour les compagnies puisqu'ils participent à la production des spectacles. Il faut dire qu'il existe, grâce à l'action des figures les plus importantes de cette discipline, un solide réseau de festivals et de rencontres qui bénéficient d'un grand soutien de la part des institutions étatiques (Conseils régionaux, Collectivités territoriales, Centres culturels, Théâtres nationaux d'embrancher ou privés, Centres chorégraphiques, etc.)

3. La danse contemporaine (France-Belgique-Pays Bas)

La danse contemporaine est l'autre domaine artistique dans lequel on note une présence remarquable des artistes d'origine arabe. Une grande partie d'entre eux sont des « transfuges » qui sont arrivés adultes dans les pays d'accueil. La raison principale est qu'il n'existait pas d'espace de danse viable dans les pays arabes permettant d'embrancher une véritable carrière de danseur, surtout quand on est un homme. Beaucoup commencent leur carrière en effectuant des stages de formation en Europe à l'issue duquel certains s'installent définitivement. C'est pour cette raison peut-être que les questions du patrimoine et des héritages sont très présentes dans leurs œuvres et constituent quelques-uns des thèmes majeurs de leurs réflexions artistiques.

Parmi cette catégorie d'artistes, le nom qui arrive en premier est celui de Sidi Larbi Cherkaoui, considéré aujourd'hui comme l'une des icônes de cette discipline et dont les œuvres connaissent un succès international. En 2010, sa trilogie *Foi, Mythe, Babel*, a attiré 20 000 spectateurs à Paris. Deux ans avant, à Avignon, les places pour *Sutra* s'échangeaient à 200 euros au marché noir.

D'origine marocaine par son père, arrivé de Tanger dans la vague de l'immigration des années 1960, et flamand par sa mère, il a grandi en Belgique. En 1995, il reçoit le premier prix pour le meilleur solo de danse belge à Gand, dans un concours lancé par Alain Platel, et intègre les Ballets contemporains de la Belgique.

Sidi Larbi Cherkaoui fait partie de cette jeune génération d'artistes néerlandophones et francophones qui représentent une nouvelle vague dans le milieu de l'art chorégraphique belge et européen. Primé par le Barclay Theatre Award en 2000 et le prix Nijinski en tant que

chorégraphe émergent (2002), le danseur contemporain sortait du lot grâce à un style qui mêle fluidité et poésie. En 2016, les organisateurs de la 70^e édition du festival d'Avignon, le choisissent pour présenter dans la Cour d'honneur du Palais des Papes la reprise du spectacle *Babel*. En 2021, le chorégraphe belgo-marocain est désigné comme directeur du prestigieux ballet du Grand Théâtre de Genève dont il prend la tête en 2022.

Sidi Larbi Cherkaoui a toujours opté pour un art éclectique et varié croisant les esthétiques. Son œuvre hétéroclite et cosmopolite s'ouvre à toutes les danses, qu'il s'agisse de celle de la flamenca Maria Pagés, du kung-fu des moines Shaolin, ou de celles d'Akram Khan et de l'Indienne Shantala Shivalingappa, et à tous les arts (théâtre, musique, calligraphie...). Influencé aussi bien par l'Allemande Pina Bausch que par le mangaka Osamu Tezuka, ses créations sont encore nourries par de nombreuses collaborations : en 2008, il danse avec des moines Shaolin dans *Sutra*, puis il invite la danseuse chinoise Yabin Wang pour *Genesis* en 2014 et deux ans plus tard, convoque des danseurs appartenant aux univers du cirque, du flamenco et du hip-hop dans *Fractus V*. Cette curiosité a sûrement été un remède pour éviter à son art de se figer, tant au niveau gestuel, que dans son propos.

Même si, de manière générale, Sidi Larbi Cherkaoui a plus tendance à aborder dans ses spectacles des questions comme la spiritualité, la condition humaine, le mythe..., il lui arrive, dans certaines œuvres, de puiser dans le patrimoine arabo-musulman comme c'est le cas pour le spectacle *Origine* (2008) qui marie le répertoire médiéval chrétien (auquel appartiennent les pièces d'Hildegarde de Bingen) et les vocalises de Rabia al-Adawiyya, mystique soufi arabe du VIII^e siècle. À la question : « Qu'avez-vous choisi de conserver de la culture marocaine de votre père ? », Sidi Larbi Cherkaoui répond : « La calligraphie, le rapport à la fluidité, le regard de droite à gauche. En Europe, on lit de gauche à droite. Mais moi, j'ai toujours eu tendance à lire à l'envers. »²⁸⁷ Il ajoute que sa quête de fluidité extrême, qui agace parfois les Européens, provient de sa culture ou de son inconscient arabe :

Dans *Orbo Novo*, par exemple, la danse est très liquide. On dirait des vagues. Mon art a quelque chose de très onduleux, qui vient du ventre et du bassin. Tous ces éléments viennent de la Méditerranée. La danse contemporaine rejette cette sensualité. Elle mobilise les bras, les jambes mais jamais le bassin.²⁸⁸

²⁸⁷ Séverine Kodjo-Grandvaux, « Sidi Larbi Cherkaoui : « Dans l'islam, c'est la danse le plus important » <https://www.jeuneafrique.com/175231/societe/sidi-larbi-cherkaoui-dans-l-islam-c-est-la-danse-le-plus-important/> [consulté le 11/09/2023]

²⁸⁸ *Idem*.

En France aussi évoluent plusieurs artistes, danseurs et chorégraphes de danse contemporaine d'origine arabe qui mènent une carrière brillante et jouissent d'une grande visibilité au niveau international. Avant de citer quelques noms représentatifs de cette catégorie d'artistes, je tiens à signaler que la plupart d'entre eux, contrairement aux artistes de la scène hip-hop, ne sont pas nés en France, mais y sont arrivés tardivement. C'est le cas de Hella Fattoumi (née en Tunisie), Nawal Aït Benalla Lagraa (née au Maroc), Nacera Belaza (née en Algérie), Radhouane el Meddeb (né en Tunisie), Michel Raji (né au Maroc). Notons que les femmes sont bien représentées dans cette discipline artistique. Certaines, comme Hélé Fattoumi, occupent des fonctions importantes au sein de l'institution française. Elle a codirigé avec son compagnon Éric Lamoureux, le Centre chorégraphique national de Caen Basse-Normandie (2004-2015) et codirige, toujours avec lui, depuis 2015, le Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort. De 2001 à 2004, elle a occupé le poste de vice-présidente Danse de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), de 2006 à 2008, elle a présidé l'ACCN (Association des Centres chorégraphiques nationaux) et en 2013, elle a été élue Présidente déléguée à la prospective au Syndeac.

Nommés à la direction du Centre chorégraphique national de Caen Basse-Normandie en 2004, Hélé Fattoumi et Éric Lamoureux continuent à développer une œuvre originale en abordant dans leurs spectacles beaucoup de sujets en lien avec le monde arabe : *La Madâ'a* (2004) avec les frères Joubran, oudistes palestiniens ; *La Danse de Pièze* (2006), autour de la notion d'« homosensualité » dans le monde arabo-musulman ; *1000 départs de muscles* (2007) ; *Manta*, solo créé au festival Montpellier Danse 2009 et *Lost in Burqa* (2011), performance pour huit interprètes créée au festival Danse d'Ailleurs#6, à partir de la problématique que soulève le port du voile islamique. Ils initient en 2005 le festival « Danse d'ailleurs » dont les quatre premières éditions ont été consacrées à des artistes venus d'Afrique, puis en lien avec l'Asie. Cette manifestation est devenue depuis une biennale.

Parmi les danseurs et chorégraphes d'origine arabe qui se sont brillamment démarqués ces dernières années, figure Radhouane el Meddeb. Son art se situe à la lisière de deux univers : le théâtre et la danse, même s'il a une prédilection plus appuyée pour la danse. Il poursuit ses études à l'Institut supérieur d'art dramatique de Tunis d'où il sort major de sa promotion. Il met en scène et danse son premier solo *Pour en finir avec moi* à l'occasion des Rencontres chorégraphiques de Carthage. Sa carrière de danseur démarre vraiment France où il arrive en 1998. Il multiplie, grâce à un rythme soutenu, les créations en tant que danseur et chorégraphe : *Hûwà*, (Ce lui, 2006). *Quelqu'un va danser...* et *Je danse et je vous en donne à bouffer* (2008),

Ce que nous sommes et *Chant d'amour* (2010), *À l'Étroit avec l'écrivain* et *Tunis, le 14 janvier 2011* (2011), *Sous leurs pieds, le paradis*, (2012) *Nos limites* (2013), *Au temps où les Arabes dansaient* (2014), *Heroes, prélude* et *Nous serons tous des étrangers* (2015), *À mon père, une dernière danse et un premier baiser* et *Ô Solitude, My Sweetest Choice* (2016), *Face à la mer, pour que les larmes deviennent des éclats de rire* (2017), *Le Lac des cygnes* et *Amour-s, lorsque l'amour vous fait signe, suivez-le...* (2019), *Les danses de Trans/Humance* (2020), *Nous serons tous dévorés par le feu Requiem, Sià Karà, et les Cygnes sont morts !* et *Fragments d'AMOUR-S* (2021), *Le Cabaret de la Rose Blanche* (2024)

L'artiste tunisien, naturalisé français en 2008, est l'un des artistes qui ont le plus utilisé le patrimoine arabe dans leur création. Dans ces trois spectacles *Je danse et je vous en donne à bouffer*, *Sous leurs pieds le paradis* et *Au temps où les Arabes dansaient*, les références à l'histoire et la culture maghrébine et arabe sont omniprésentes.

Dans *Je danse et je vous en donne à bouffer*, que le chorégraphe qualifie de « performance culinaire », el Meddeb associe deux arts qu'il affirme affectionner : la danse et la cuisine. Il affirme vouloir restituer une ambiance intime connue dans son enfance. Il casse les codes en s'appropriant un art considéré par les sociétés arabes comme exclusivement féminin. C'est le couscous, ce plat typiquement maghrébin, qui est au centre de cette performance qui dure le temps de sa cuisson. Tout en préparant ce plat sur scène, Radhouane el Meddeb exécute des danses accompagnées de musique tunisienne traditionnelle. Mais il déconstruit la danse maghrébine pour en proposer une version plus moderne et plus personnelle. Dans le deuxième spectacle, *Sous leurs pieds le paradis*, l'artiste s'est lancé un sérieux défi : danser pendant 55 minutes sans interruption sur l'une des chansons les plus emblématiques du répertoire arabe, *al Atlal* (les ruines), chantée par la plus grande chanteuse de toute l'histoire de la musique arabe, Oum Kalthoum, celle qu'on surnommait l'astre de l'Orient. El Meddeb déclare que *Sous leurs pieds le paradis* est un « hommage à la chanteuse et à tout ce qu'elle représentait ». En fait, cette pièce n'est pas seulement un hommage à Oum Kalthoum, c'est aussi une célébration de la féminité et de la femme arabes. On peut dire qu'à travers le titre choisi : *Sous leur pied le paradis*, Radhouane el Meddeb donne une piste de lecture assez claire qui place ce spectacle délibérément du côté des femmes en tant qu'êtres accomplis, socialement autonomes et pleinement libres. En effet, ce titre est inspiré d'un hadith du prophète Mohammed dans lequel il est affirmé que « le paradis est sous les pieds des mères ». Dans cet énoncé, la maternité est présentée comme la qualité essentielle de la femme dont le rôle social premier serait d'élever

des enfants. En effaçant la désignation « mères », le propos de Radhouane el Meddeb entend ne pas cantonner les femmes à cette place exclusive.

Cette célébration de la femme et de la féminité s'est traduite sur scène par plusieurs procédés. D'abord par la gestuelle. L'artiste tunisien n'a pas hésité à déployer toute une panoplie de gestes et de mouvements puisés dans le registre féminin arabe : de la façon délicate de bouger les mains en passant par la virtuosité que nécessite l'exécution des danses orientales jusqu'à l'intense effort que nécessite la transe telle que certaines femmes l'exécutent lors de veillées rituelles. L'artiste n'hésite pas à transgresser les règles et les codes sociétaux avec préméditation, surtout quand il fait des youyous, acte réservé uniquement aux femmes, tout en se fermant la bouche et en se cachant le sexe. Comme s'il soulignait pour le spectateur qu'il transgresse les frontières genrées en accomplissant ce geste.

Enfin, *Au temps où les Arabes dansaient*, créé en 2014, est un hymne à la danse et à la liberté. Encore une fois Radhoane el Meddeb enfreint les règles imposées par une société arabe patriarcale qui interdit la danse et l'exaltation des corps. Les cinq danseurs qui jouent ce spectacle s'attaquent à un tabou, en dansant comme les femmes, c'est-à-dire en exécutant des danses orientales qui incitent à se servir du bassin de manière insistante ; c'est une façon de dénoncer les interdictions qui entourent l'utilisation de cette partie du corps par les hommes. Le chorégraphe tunisien affirme avoir la nostalgie des années 1950 qui ont connu l'âge d'or de la danse arabe, surtout en Égypte. Il rend hommage aux danseuses égyptiennes en affichant en arrière-plan de la scène une photo de Samia Gamal qui était une icône.

Après plusieurs décennies d'activité loin de la Tunisie, Radhoane el Meddeb, renoue avec sa patrie natale en collaborant avec des artistes tunisiens pour créer le spectacle *Face à la mer, pour que les larmes deviennent des éclats de rire* qui sera présenté au festival d'Avignon 2017 ainsi qu'en Tunisie. À cette occasion, l'artiste a pu déclarer :

Je décide aujourd'hui de « rentrer », avec mon nouveau langage, avec mon nouvel être, dans ce pays qui change, que je connais si mal. Comme une réconciliation, ce voyage est douceur, mais il est aussi un moyen de se dépasser et de pousser les limites, encore une fois, comme on passe des frontières, comme on joue avec les identités. C'est aussi une consolation, ce geste troublant de se prendre dans les bras, de se laisser remuer par les autres qui consolent.²⁸⁹

²⁸⁹<https://www.institutfrancais.de/fr/hamburg/event/radhouane-el-meddeb-face-la-mer-pour-que-les-larmes-deviennent-des-eclats-de-rire>

IV. Le stand-up et le one man show ou la nouvelle comédie urbaine

En termes de comédie, il existe en France la tradition des cafés-théâtres qui a longtemps été dominée par des hommes blancs. Ceux-ci n'hésitaient pas à s'inspirer des imaginaires coloniaux pour proposer des performances caricaturales en reproduisant sur scène des clichés de l'homme noir ou arabe. L'exemple le plus tardif de cette pratique est celui de l'humoriste français Michel Leeb dont les spectacles *L'épicier de la jungle* (1995) ou *l'Africain* (1984) illustrent parfaitement le type de représentations caricaturales (pour ne pas dire plus) qu'on véhiculait sur les minorités ethniques issues des colonies.

À partir des années 1980, on commence à noter quelques tentatives timides pour exprimer une autre représentation de l'altérité. Celui qui incarna cette tendance fut l'humoriste d'origine algérienne Smaïn à qui l'on a dit un jour : « Un artiste arabe, ça n'existe pas »²⁹⁰. Il réussit malgré tout à devenir un humoriste reconnu et essaya dans ses sketches, comme *Le beur président* de se réapproprier pour mieux les déconstruire certains stéréotypes en en jouant et en faisant des motifs humoristiques. Néanmoins, Smaïn ne réussit jamais à incarner d'autres personnages que ceux de l'Arabe gentil en qui persistait au demeurant des restes de clichés... En outre, cet artiste représentait une exception. Dans la fameuse émission télévisée animée par Philippe Bouvard « Le Théâtre de Bouvard », qui a constitué un tremplin pour beaucoup d'humoristes français et francophones devenus célèbres, Smaïn fut le seul d'origine arabe. Comme s'il n'y avait pas d'espace pour l'humour des minorités ethniques ni des jeunes de la périphérie. Les rares espaces où ceux-ci pouvaient exprimer leur talent furent soit l'école soit les compétitions locales et régionales d'improvisation par lesquels passeront un certain nombre de comédiens d'origine immigré comme l'emblématique Jamel Debbouze.

Ce sont dans un premier temps les médias qui joueront un rôle important dans l'émergence de ces nouvelles expressions artistiques et leur donneront la visibilité nécessaire pour que la société française les découvre et les adopte.

On a assisté ces quinze dernières années à une recrudescence d'humoristes majoritairement originaires du Maghreb, constate le metteur en scène Étienne de Balasy. Jamel Debbouze leur a ouvert la porte, et l'humour est devenu un ascenseur social.²⁹¹

²⁹⁰ Smaïn, *Je reviens me chercher*, Éd Michel Laffon, Paris, 2001.

²⁹¹ Camille Lafrance, « Entre tabous et clichés, les humoristes d'origine maghrébine se sont fait une place dans le stand-up français », <https://www.jeuneafrique.com/mag/910487/culture/entre-tabous-et-cliches-les-humoristes-dorigine-maghrebine-se-sont-fait-une-place-dans-le-stand-up-francais/> [consulté le 12/09/2023]

À partir des années 2000, s'amorce une nouvelle ère dans la scène humoristique française placée sous les signes des « Nouvelles ethnicités » qui verra « une multiplicité des expériences identitaires et des expériences subjectives du monde »²⁹². Jamel Debbouze jouera un rôle central dans l'émergence de ces nouvelles esthétiques et expressions, grâce à son émission *Jamel Comedy Club* (2006), émission inspirée du show américain *Def Comedy Jam*. Les artistes qu'il met ainsi en selle n'auraient jamais percé s'ils avaient essayé de passer par les canaux classiques. Chaque artiste, sans accessoire ni déguisement, doit présenter en 5 minutes un mini-show dans lequel il s'adresse directement au public. C'est le style stand-up qui s'impose bien sûr. Quemener Nelly définit le stand-up comme « une forme aboutie du récit de soi »²⁹³.

Ce qui se produit par la suite est très important car Jamel Debbouze va, en 2008, ouvrir son propre théâtre, « Le Comedy Club », dans lequel continuera l'expérience qu'il a initiée à la télé. L'objectif de ce nouveau théâtre implanté dans un ancien cinéma parisien est d'accueillir de jeunes talents comiques et de leur permettre de se faire connaître sur la scène nationale. C'est un événement important car c'est la première fois qu'un artiste issu des minorités devient propriétaire d'un théâtre et par conséquent, pour utiliser une terminologie marxiste, devient propriétaire de ses propres moyens de production. Il a ainsi acquis une certaine liberté qui lui permet d'effectuer ses propres choix et de promouvoir les artistes qu'il trouve prometteurs et qui, à cause de leur origine ethnique ou de leur statut social, n'auraient jamais pu se produire ailleurs.

Quant au type d'humour pratiqué par ces artistes, Laurent Béro écrit :

Le genre humoristique du JCC (Jamel Comedy Club) est largement inspiré du stand-up dont l'humour consiste à ce que le comique sur scène installe une interaction complice avec le public, en donnant l'impression qu'il s'agit plus d'une discussion improvisée et moins d'un texte récité à la virgule près – il passe ainsi d'un sujet à l'autre au risque de relier des histoires qui n'ont rien à voir les unes avec les autres. Loin de produire un humour exclusivement « communautaire », les principaux comiques de cette scène s'adressent toutefois, dans un premier temps, à un public qui habite dans les quartiers populaires, et cela pour mieux toucher, dans un second temps, un public qui n'y réside pas – le premier public sert en quelque sorte d'auditoire prescripteur, tandis que le second public est suiveur.²⁹⁴

²⁹² Quemener Nelly, « Stand-up ! L'humour des minorités dans les médias en France », dans *Terrain*, n°61, 2013, p. 68.

²⁹³ *Ibidem*, p. 78.

²⁹⁴ Laurent Béro, « Des codes pour rire. Le cas de l'émission télévisée *Jamel Comedy Club*, *NecPlus, Communication & langages*, n° 159, 2009, p. 43-55.

Et d'ajouter, à propos de Malik Bentalha :

En retraçant quelques spectacles de stand-up de comédiens maghrébins renouvelés tels que Malik Bentalha (Maroc-Algérie), Nawell Madani (Algérie) et Samia Orosemane (Tunisie), je soutiens que ces comédiens se jouent de l'histoire chargée de tensions qui lie le Machrek et le Maghreb, tout en abordant des thèmes polémiques qui brouillent la frontière entre le séculier et le sacré, le tabou et la norme, l'ex-colonisateur et l'ex-colonisé. Ce lien entre comédie et tragédie est médiatisé avec succès par l'adoption et l'adaptation stratégique de la tradition de la comédie de stand-up ; en effet, la réciprocité du regard, la répartie intelligente et le répertoire des gestuelles sont synchronisés avec un accent maghrébin, des accoutrements africains et des blagues maghrébines. En imbriquant l'humour et les tragédies passées, je ne suggère pas que les humoristes maghrébins en Europe se moquent du colonialisme et de la précarité, mais je soutiens plutôt que ces humoristes, en tant qu'originaires du Machrek et du Maghreb, refusent la paupérisation de l'industrie du divertissement actuelle depuis la mémoire des calamités passées.²⁹⁵

Grâce à cette dynamique, ces dernières décennies, les scènes européennes, surtout francophones, vont connaître l'arrivée d'une nouvelle génération d'humoristes qui ont choisi le stand-up comme mode d'expression et dont une grande partie est issue de la diaspora arabe et africaine. Il suffit de jeter un œil sur les programmations de festivals importants comme Montreux Comedy Festival en Suisse, le festival Juste pour rire à Montréal, le festival d'Humour de Colmar ou le festival du rire de Marrakech fondé par Jamel Debbouze²⁹⁶, pour remarquer la forte présence des humoristes d'origine arabe. Certains comédiens et comédiennes sont devenus de véritables stars qui remplissent les salles de théâtre ; ils peuvent être aussi désormais des vedettes de la télé et du cinéma.

Les nouveaux humoristes d'origine maghrébine proposent sur scène une arabité visible et revendiquée, mais inscrite dans la culture française²⁹⁷.

²⁹⁵ Yousra Sbahi, « La comédie pour la mémorisation des atrocités : Les comédiens maghrébins sur les scènes européennes », [<https://trafo.hypotheses.org/40900> 8 sur]

²⁹⁶ Même l'Institut du monde arabe a créé son festival, L'IMA Comedy Club dont la dernière édition (2022) a accueilli un grand nombre de stand-uppers d'origine arabe comme Kamel Abdat, Karim Duval, Malika Sadykova, Meryem Benoua, Mourad Winter, Oualas, Redouane Behache, Sabrine Zayani...

²⁹⁷ Parmi ces humoristes, assez nombreux, je peux citer Nawell Madani, Amelle Chahbi, Selim Ghommidh, Malek Belkhodja, Meni Gilliger, Mehdi Bachtarzi, Ines Reg, le Compte Boudrbala, Nadia Roz, Samia Orosemane...

Les spectacles de stand-up ou de one man show proposés par les jeunes comédiens d'origine arabe sont produits par des structures privées, boîtes de production, théâtres privés, chaînes de télé (M6 par exemple qui coproduit le festival du rire de Marrakech de Jamel Debbouze) ou des radios privées spécialisées dans la comédie, sans oublier bien sûr le financement par la billetterie.

En accédant au succès, certains humoristes arrivent à gagner beaucoup d'argent, notamment grâce à la télé et au cinéma qui leur ont aussi ouvert leurs portes. Cela leur permet d'avoir une certaine autonomie et de s'autoproduire ou même de produire d'autres artistes. En plus de produire des films et séries télévisées (la maison de production Kissman de Jamel Debbouze, produit plusieurs artistes), certains artistes ouvrent leurs propres théâtres ou même des écoles du rire comme c'est le cas de la comédienne belgo-algérienne, Nawell Madani qui a ouvert une école de stand-up à Bruxelles. La scène du stand up a fait tache d'huile dans les pays arabes, surtout au Maghreb où les humoristes issus de la diaspora se rendent souvent. Certains acteurs comme Jamel Debbouze ont même initié des projets dans leurs pays d'origine. C'est le cas du Jamel Comedy Club Maroc, version marocaine de l'émission française, diffusée sur la chaîne publique marocaine 2M. Ces humoristes diasporiques à succès servent de modèles aux jeunes Maghrébins et Arabes ; ceux-ci n'hésitent pas à les imiter et à participer à l'émergence d'une nouvelle scène comique dans les pays arabes qui rencontre un très grand succès.

1. Des artistes 2.0

Même si les techniques numériques sont rarement exploitées dans leurs spectacles qui se caractérisent par un certain minimalisme, les acteurs des scènes de stand-up ou de one man show investissent massivement les réseaux sociaux et se servent merveilleusement bien de toutes les possibilités offertes par le web et les nouveaux médias numériques. Ils font de la diffusion en ligne, que ce soit via des plateformes comme YouTube, Instagram, ou leurs propres pages et sites internet, un moyen efficace pour diffuser leurs spectacles et maintenir les liens avec les spectateurs. D'ailleurs les carrières de certains d'entre eux ont réellement démarré grâce à internet et aux réseaux sociaux ; c'est le cas pour l'humoriste d'origine algérienne, Inès Reg, qui devient célèbre grâce aux sketches qu'elle diffusait sur Youtube et Dailymotion. « C'est quand que tu vas mettre des paillettes dans ma vie Kévin », qui lui vaudra une ascension fulgurante, a été visionné par plus d'un million d'internautes.

D'autres, comme l'humoriste Haroun, qualifié de « sniper du stand-up français »²⁹⁸ par le magazine *Les Inrocks*, ont même inventé de nouveaux modes de création et de communication. Celui-ci a créé par exemple « Pasquinade ». Jamais à court d'idées, le stand-uppeur réinvente la pratique de l'humour, en proposant des contenus inédits, en développant un lien étroit avec son public via les réseaux sociaux ou en diffusant gratuitement des spectacles en live sur Internet. C'est donc tout naturellement qu'en septembre 2019, il crée avec son équipe sa propre plateforme de vidéos, Pasquinade (le mot, vieilli, désigne un pamphlet satirique ou les facéties d'un bouffon). Le site où il propose ses spectacles (Internet etc., En vrac), sans intermédiaire, sans publicité et sans commentaire, est un espace de liberté artistique totale : « Je ne voulais pas composer avec une chaîne ou une plateforme qui m'auraient stipulé ce que j'ai le droit ou pas de dire. Je voulais être libre, et la seule façon de l'être, c'était de créer mes propres outils. »²⁹⁹

Le site se présente comme une grande salle de théâtre numérique qui accueille des spectateurs qui peuvent choisir leurs spectacles, qu'ils peuvent donc regarder en ligne moyennant paiement. Ainsi chacun peut soutenir et aider l'humoriste de son choix. Haroun a aussi mis en place une nouvelle manière de collaborer avec son public, en demandant aux habitants des villes où il se produisait de lui communiquer des idées ou des sujets qu'ils aimeraient bien qu'il aborde sur scène.

La question des liens avec la culture d'origine et les sociétés de leurs parents est présente dans les spectacles du stand-up et du one man show mais d'une manière différente des spectacles de hip-hop ou de danse contemporaine. En effet, les jeunes Français, Belges ou même Québécois d'origine arabe traitent cette question au travers de leurs relations avec leurs parents immigrés et le pays d'origine qu'ils visitent de temps en temps. C'est une relation immédiate avec les origines à travers des expériences vécues pendant l'enfance ou l'âge adulte, souvent racontée sur scène avec humour mais avec gravité en même temps. Parmi les histoires qui reviennent souvent dans ces spectacles, je trouve celles qui relatent le décalage entre une culture d'origine aux références arabo-musulmanes et celle du pays d'accueil, que ce soit dans l'exemple des parents immigrés, souvent analphabètes qui n'arrivent pas à s'intégrer dans une société qui porte des valeurs différentes ou dans leurs propres expériences, mais cette fois-ci dans le sens inverse, c'est-à-dire faisant état du décalage vécu en tant qu'Arabes occidentalisés

²⁹⁸ « Haroun Le sniper qui dit (balance) ses quatre vérités », <https://www.moka-mag.com/articles/haroun> [consulté le 15/10/2023]

²⁹⁹ Site officiel d'Haoun, <https://www.haroun.fr/#pasquinade>

par rapport aux citoyens de leurs pays d'origine. Leurs propos comprennent souvent une critique de certains aspects de la culture d'origine concernant les relations sociales, la religiosité, le statut de la femme... Ils dénoncent souvent aussi dans leurs spectacles le racisme qui les touche de près, ou qui sous-tend la non-reconnaissance de la culture de leurs parents et grands-parents d'origine arabe.

V. Le nouveau théâtre diasporique ou postmigrant arabe

Lors d'un entretien que j'ai réalisé avec le metteur en scène et comédien irakien Karim Rashed, exilé en Suède depuis 20 ans, celui-ci m'a dit : « Je pense qu'on peut classer les dramaturges arabes de la diaspora en trois catégories : la première comprend un groupe de dramaturges qui n'ont pas pu s'intégrer dans leurs pays d'accueil soit à cause de leur âge avancé ou de la non-maîtrise de la langue de ce pays d'accueil. La deuxième comprend les dramaturges qui créent des spectacles en langue arabe pour la communauté arabe. Ils sont restés cantonnés dans cette marge. La troisième catégorie comprend un petit nombre d'artistes qui ont pu rejoindre le milieu professionnel européen. » C'est de cette dernière catégorie dont il sera question dans les lignes qui suivent.

1. En Allemagne

À cause des multiples guerres civiles qu'ont connues certains pays arabes suite aux soulèvements populaires qualifiés par certains médias de « Printemps arabes », l'Europe a vu déferler un nombre important de réfugiés. Leur accueil n'a pas toujours été facile. Certains pays occidentaux ont mis beaucoup de barrières pour en accueillir le moins possible alors que d'autres, comme l'Allemagne, ont été plus ouverts.

En 2015, la chancelière Angela Merkel a annoncé que l'Allemagne avait le « devoir national » d'accorder l'asile aux victimes du Moyen-Orient impactées par la guerre. Deux années après cette déclaration plus d'un million de réfugiés ont été accueillis en Allemagne dont la moitié est d'origine syrienne. L'arrivée de cette nouvelle diaspora arabe, majoritairement moyen-orientale, qui s'est installée en Europe a eu une influence certaine, pour ne pas dire énorme, qui s'est manifestée à plusieurs niveaux dans les pays d'accueil. En ce qui concerne les arts du spectacle, notre sujet d'étude, c'est en Allemagne que les artistes issus de cette nouvelle vague d'immigration ont eu le plus d'opportunité et c'est dans ce même pays que de nouveaux concepts comme le « théâtre post-migration » ont vu le jour.

Dès les années 1980, des institutions municipales allemandes publiques, telles que le Theater an der Ruhr à Mülheim ou la Ballhaus Naunynstraße à Berlin, avaient déjà commencé des collaborations artistiques avec des migrants.

C'est dans un désir de donner la parole aux artistes issus de l'immigration que le théâtre Ballhaus Naunynstraße a développé une pratique artistique et politique fondée sur le terme de « théâtre postmigrant », sous la direction de Shermin Langhoff de 2008 à 2013, avant qu'elle prenne la direction du théâtre Maxime Gorki de Berlin avec Jens Hillje. Ce terme désigne une vision transculturelle et hybride de la société allemande, une utopie réalisée dans la pratique de ce théâtre indépendant installé dans le quartier de Kreuzberg à Berlin. Le théâtre postmigrant invite à repenser la migration en désignant une nouvelle perspective, qui implique que l'histoire collective et individuelle en est imprégnée.³⁰⁰

Le succès de l'expérience menée au Ballhaus par Shermin Langhoff, elle-même issue d'une famille turque immigrée, a valu à cette dernière une nomination à la tête du célèbre Théâtre berlinois Maxim Gorki auquel elle a très rapidement donné une orientation vers les préoccupations sociales contemporaines, en particulier celles des groupes minoritaires.

Lorsque les nouvelles vagues d'émigrants ont commencé à arriver à Berlin, le Gorki était donc déjà sensibilisé à leurs préoccupations et il est devenu immédiatement un centre majeur en Allemagne pour les performances de la diaspora arabe. En novembre 2016, Shermin Langhoff a recruté six acteurs professionnels exilés, de Syrie, Palestine et Afghanistan³⁰¹, pour former « l'Exile Theatre » qu'elle a installé au Maxime Gorki et pour lequel elle a obtenu un financement du gouvernement allemand et de fondations privées. Les comédiens sont intégrés aux productions régulières du Gorki, mais présentent aussi deux productions créées par eux chaque année, basées sur des expériences diasporiques, les leurs comme celles des autres. La première de ces productions, *Winter Journey* (une journée d'hiver) a été présentée en novembre 2017. Elle a rencontré un grand succès à Berlin et a tourné dans sept pays germanophones. Le texte est en allemand, anglais et arabe, avec des surtitres dans les trois langues. L'autre grande ville allemande, Munich, est devenue un chef de file similaire dans le théâtre diasporique. En octobre 2015, le Kammerspiel de Munich a organisé un Congrès sur l'ouverture des frontières, dédié à explorer la façon dont le théâtre et ses structures de

³⁰⁰ Marie Urban, « La transculturalité dans les pratiques documentaires germanophones à l'exemple du "théâtre postmigrant" », *Trajectoires*, n° 14, 2021.

³⁰¹ Les six comédiens sont : Maryam Abu Khaled, Mazen Aljubbeh, Karim Daoud, Kenda Hmeidan et Kinan Hmeidan.

production pouvaient s'ouvrir aux réfugiés des théâtres étrangers, ayant été contraints de fuir leur pays d'origine. De là est né l'Open Border Ensemble qui, au cours de la saison 2017-2018, a invité quatre artistes syriens réfugiés de Damas qui ont travaillé avec l'ensemble Kammerspiele et ont créé également leurs propres spectacles. Le premier d'entre eux, Miunickh-Damas (Histoires d'une ville) est une installation-performance, où certains espaces publics de Munich ont été temporairement transformés en rues de Damas.

Citons aussi Le Theater an der Ruhr qui s'est engagé dans le travail culturel international depuis sa création dans les années 1980. Grâce à l'implication de longue date de Roberto Ciulli dans le dialogue des cultures, un réseau international a émergé qui, dans le cadre du projet « Route de la soie », a conduit à des connexions particulièrement intenses avec la scène artistique et théâtrale du monde arabe. Le Theater an der Ruhr de Mülheim organise un festival de théâtre qui accueille des spectacles arabes produits par des artistes arabes comme *Carnivorous* du Libanais Issam Bou Khaled ; *X-Adra* du Syrien Ramzy Choukair ; *Kharif-Herbst* de l'Irakien Sameem Hasab Allah (d'après *Haute Surveillance* de Jean Genet) ; *Yā Kbīr* du collectif syrien M'lūba. Ce théâtre a reçu en résidence plusieurs artistes syriens comme Wihad Sulaiman qui a exposé dans son spectacle *Existence* le parcours de quatre personnes au seuil de la guerre, ou le « Berlinois » Wasim Ghrioui qui raconte avec une observation précise et une ironie subtile dans *TIN PIT-im Nirgendwo einer fremden Stadt* (TIN PIT-dans le néant d'une ville étrangère), l'histoire des gens d'un quartier situé quelque part dans la ville de Damas avant la guerre.

Parmi les expériences représentatives de ce théâtre diasporique ou postmigrant qui a vu le jour dans le Theater an der Ruhr de Mülheim, je peux citer celle du Collectif M'lūba (Ce mot arabe peut se traduire par « sens dessus dessous ») qui se présente comme « un laboratoire théâtral interculturel ». Ce collectif est animé par trois artistes syriens, qui en sont en même temps les responsables artistiques : Rafat Alzakout, Muda Alhaggi et Amal Omran. La fondation de ce collectif a été motivée ainsi : « réaction à la nécessité de mettre la langue et la culture arabes sous un jour différent et de contribuer à offrir aux artistes de cette région des opportunités naturelles au sein de notre paysage culturel. »³⁰²

Dans ses productions théâtrales, le collectif interroge la situation politique et sociale du monde arabe dans le contexte des événements récents. Il propose divers projets artistiques tels que des installations, des expositions et des ateliers, et bien sûr des productions théâtrales pour

³⁰² <https://www.gorki.de/en>

questionner les tabous de la société syrienne et arabe et leur condition d'exilés. La compagnie a mis en scène *Hubbuk nār* (« Ton amour est un enfer ») et *Days in the sun* (« Des jours au soleil ») de Muḍarr al-Ḥaġġī, et *Yā Kebīr* de Amal 'Umrān et Ra'fat al-Zaqūt.

Citons enfin une des rares manifestations dédiées au théâtre arabe en Allemagne, « Arabisches Theatertreffen » (« Les Rencontres du Théâtre Arabe ») à Hanovre. La genèse de ces rencontres est liée aux révolutions arabes de 2011 et 2012. Lors de la première (2012), environ 80 jeunes professionnels du théâtre, principalement originaires des pays d'Afrique du Nord, se sont réunis et ont ainsi pu présenter pour la première fois leurs mises en scène très politiques à un public germanophone. Après ce grand succès, des rencontres suivantes ont été organisées en 2014 sous le titre « L'éveil des femmes » et en 2017 sous le titre « Refuge » puis ont été davantage professionnalisées. Pour sa quatrième édition (2022), la direction des Rencontres a choisi le thème « L'héritage : visions, réalités et perspectives ». Huit représentations théâtrales du Maroc, d'Algérie, de Tunisie, d'Égypte, du Liban et du Koweït, en plus d'une production conjointe entre l'espace Pavillon et le théâtre atelier à Hanovre, ont été présentées. Ainsi le public allemand a pu assister à : *Emission iMedia* de Sulaymān al-Bassām (Koweït) ; *Un autre ciel* de Muḥammad al-Ḥurr (Maroc) ; *Juif* de Ḥammādī al-Whāybi (Tunisie) ; *Les 15 dernières secondes* de Maġdī Abū Maṭar (Liban- Canada) ; « La Douleur de l'Univers » de Līnā Itānī (Liban- France) ; « Pour le Ciel, Icare » Aḥmad 'Izzat al-Alfī (Égypte-Allemagne) ; « GPS » de Mohamed Cherchell (le spectacle n'a pas pu être présenté en raison du retard des visas allemands pour les artistes de l'équipe du GPS – le spectacle a été présenté dans une vidéo) ; « The Second Édition 2045 » de Yūnus 'Atbān (Maroc-Allemagne).

2. En France

Comme je l'ai explicité plus haut, c'est grâce à l'engagement politique de quelques femmes et hommes de théâtre qui ont réussi à mobiliser des fonds publics importants et à une politique publique en faveur de l'intégration des exilés et des immigrés qu'en Allemagne, les artistes arabes en exil jouissent aujourd'hui d'une meilleure visibilité et évoluent dans des conditions matérielles plutôt favorables qui leur permettent d'expérimenter de nouvelles manières de créer. En France la situation est un peu différente. Mes recherches m'ont permis de constater que, premièrement, les actions dans le domaine du théâtre et de la danse arabes étaient adressées aussi bien aux artistes arabes résidant en France qu'à ceux qui résident dans les pays arabes. Je dirai même que la majorité de ces actions étaient en faveur de ces derniers. Deuxièmement, les initiatives en faveur des artistes arabes, qu'ils soient en situation d'exil ou pas, s'avèrent ponctuelles : elles ne s'inscrivent pas dans la durée et ne font pas partie d'une politique publique

globale comme en Allemagne. Ainsi j'ai listé un certain nombre de manifestations organisées par des théâtres ou des associations qui n'ont duré que le temps d'une saison ou deux. Je cite par exemple le Théâtre Jean Vilar à Vitry-sur-Seine dirigé par Nathalie Huerta, qui a organisé en 2021, en collaboration avec l'association Arab Arts Focus de Paris et Orient Productions au Caire, « un Focus sur la création artistique dans le monde arabe » qui, selon les organisateurs « offre un bel aperçu des scènes toujours en lutte. Cette manifestation a constitué une occasion pour le public français de découvrir les œuvres d'artistes arabes comme l'Anglo-Libanaise Tānyā al-Ḥūrī avec *Cultural Exchange Rate* ; le chorégraphe libanais 'Ali Šaḥrūr avec *The Love Behind My Eyes*, ; le chorégraphe marocain Tawfīq Izidyū avec *Hmadcha* ; l'Égyptienne Šaymā' Šukrī avec *Fighting* ; le directeur du théâtre palestinien d'Haïfa Bašār Murqus avec *Hash* ; Laylā Rabī' avec *Traverses* et Chrystèle Khodr avec *Augures* »³⁰³.

Je citerai aussi l'association TAMAM – Théâtre des arts du monde arabe et du pourtour de la Méditerranée³⁰⁴ – fondée en 2010 par Aline Gemayel, journaliste libanaise installée à Avignon depuis 10 ans, qui, en collaboration avec le festival d'Avignon, proposait pendant les jours de cet événement mondial une programmation comprenant des spectacles arabes et des masters classes d'immersion théâtrale en faveur des étudiants des deux côtés de la Méditerranée ainsi que des ateliers pratiques. Malheureusement d'après mes recherches, le dernier grand événement que l'association a organisé date de 2015 : il a compris deux spectacles conçus et réalisés par la dramaturge, réalisatrice et autrice tunisienne Meryem Bū Sālmi: *Truth Box*, « installation théâtrale, confessionnal mobile », et *Ce que le Dictateur n'a pas dit*, « installation immersive autour des discours de la manipulation ». Les dernières activités relatées sur leur page Facebook datent de 2017 ; il est question de masters classes d'immersion théâtrale.

Je peux donner aussi l'exemple du théâtre Le TRAMAC, scène internationale francophone, unique théâtre entièrement dédié à la création contemporaine francophone en France fondé en 1985 par Gabriel Garran. Cet établissement, qui a fermé ses portes en 2019, accueillait et produisait de temps en temps des spectacles de théâtre et de danse créés par des artistes arabes. Réagissant aux Printemps arabes, les responsables du TARMAC ont consacré l'édition de 2017 de la manifestation « Traversées » aux arts du spectacle arabes (Traversée du monde arabe). On invita à cette occasion des artistes considérés comme « avant-gardistes » comme l'Égyptien Muhammad al-'Aṭṭār qui présenta *On the importance of being an Arab* ; les deux danseurs-chorégraphes tunisiens installés en France, Hafez Daḥū et 'Ayša Mbārek avec *Sacré*

³⁰³ <https://www.theatrejeanvilar.com/> [consulté le 23/02/2022]

³⁰⁴ Tamam a bénéficié du financement d'AFAC.

Printemps ! ; la Tunisienne Meryem Bū Sālmī avec *Truth Box* ; le metteur en scène marocain Karīm al-Ṭrūsī avec *La Civilisation, ma mère !...* une pièce adaptée du roman de Driss Chaïbi ou le chorégraphe libanais ‘Alī Šahrūr avec *Fatmeh*.

Toutefois, il existe d’autres manifestations plus pérennes comme le festival Arabesque qui se déroule tous les ans à Montpellier et qui a fêté cette année sa 17^e édition. Voici la présentation du festival donnée dans le site internet : « Créé en 2006 par l’association UNi’SONS, le festival Arabesques encourage la visibilité des artistes arabes et promeut le dialogue interculturel. C’est désormais le festival le plus important en Europe dédié aux arts du monde arabe. Le festival propose une programmation pluridisciplinaire mêlant musique, théâtre, contes, cinéma, danse, humour, calligraphie... pour valoriser la culture du monde arabe, de ses expressions artistiques traditionnelles à ses formes contemporaines ». Arabesques est devenu un rendez-vous incontournable où se retrouvent à la fois des artistes émergents et des « légendes vivantes »³⁰⁵. L’association UNi’SONS organise aussi, en plus du festival annuel, « La Caravane Arabesques » qui est une programmation artistique s’inscrivant dans le prolongement du festival et se déplaçant dans différents endroits en France.

J’ai remarqué que c’est la musique qui occupe la plus grande place dans ce festival et que cette manifestation est adressée surtout au grand public, avec des stands de calligraphie, de gâteaux orientaux et d’artisanat. Lors de la dernière édition (2022) le théâtre n’a été représenté que par quelques artistes dont trois stand-uppers d’origine arabe et le spectacle marocain *Cabaret Chikhat*.

Une autre plateforme française qui a joué et joue encore un rôle important dans la diffusion et la promotion des créations artistiques arabes : La Friche la Belle de Mai. Né en 1992 à Marseille, ce lieu de création et d’innovation, ce « tiers-lieu », représente un nouveau modèle culturel et urbain. C’est à la fois un espace de travail pour ses 70 structures résidentes (350 artistes, producteurs, salariés qui y travaillent quotidiennement) et un lieu de diffusion (600 propositions artistiques publiques par an, de l’atelier jeune public aux plus grands festivals). Cet établissement a accueilli et produit un nombre important d’artistes arabes ou d’origine arabe. La Friche la Belle de Mai a en effet organisé plusieurs manifestations pour donner de la visibilité au théâtre arabe contemporain comme *Hiwarat* (dialogue en arabe) en 2013. Des rencontres autour des dramaturgies arabes contemporaines, qui sont le fruit d’un travail mené durant trois ans avec les Palestiniens d’Al Harah Teater, les Tunisiens d’El Teatro et les

³⁰⁵ Site Arabesque : <https://www.festivalarabesques.fr/festival> [consulté le 12/10/2023]

Libanais de Shams. Après avoir sélectionné, traduit et publié quatre pièces arabes contemporaines collectées dans une dizaine de pays, celles-ci ont été jouées sur scène. Il s'agit de *Hello veut dire bonjour* du Libanais Tāriq Bāšā ; *Bye Bye Gillo* du Marocain 'Adnān Ṭahā, mise en scène par le Palestinien Bašār Murqus ; *N'enterrez pas trop vite Big Brother* de l'auteur marocain Driss Ksikes, mise en scène par Catherine Marnas.

Notons aussi « Les Rencontres à l'échelle - Bancs Publics », structure résidente de la Friche Belle de Mai, qui sont dédiées aux formes contemporaines du spectacle vivant (théâtre, danse, performance) porteuses d'un récit de l'altérité. Cette manifestation dirigée par Julie Kretschmar se veut « un carrefour favorisant la découverte d'artistes et d'auteur.trice.s, souvent peu identifié.e.s en Europe. Un festival portant la singularité d'une Fabrique des Suds, entendu comme un espace de création singulier, pluriel et déhiérarchisé, qui entrelace Marseille, les pays du pourtour méditerranéen, le Continent africain mais aussi les multiples points d'ancrage de ses diasporas »³⁰⁶. Cette structure a accueilli et accompagné plusieurs artistes arabes comme Ali Chahrour, Petra Serhal ou Ali dont elle produit le spectacle *Sous un ciel bas*. L'année 2022 a vu la 17^e édition du festival.

La Friche la Belle de Mai a accueilli aussi, de 2016 à 2017, *Performance(s) between two shores*, projet euro-méditerranéen coordonné par Les Bancs Publics, soutenu par la Commission européenne dans le cadre du programme Culture Europe Créative qui se définissait ainsi : « À partir d'un appel à l'adresse des artistes du monde arabe récemment installés en Europe, le projet se déploie autour de l'accueil en résidence, la production et la diffusion de trois créations. Il a vocation à participer à la professionnalisation de ces artistes et de faciliter le partage de connaissances et le développement de compétences entre six organisations culturelles »³⁰⁷.

Je citerai enfin « Scènes arabes ; Rencontres universitaires autour des arts du spectacle dans le monde arabe », manifestation bisannuelle que j'ai initiée en 2016, dont le but est de créer un espace d'échange entre artistes et chercheurs d'une part et d'autre part entre acteurs culturels provenant du monde arabe et de l'Europe. Cette manifestation s'articule autour d'un colloque international consacré tous les deux ans à une thématique donnée (la dernière édition a été consacrée aux « Transformations et mutations dans les arts du spectacle arabes »), de tables rondes, de rencontres avec des artistes arabes, d'ateliers de théâtre et de spectacles. Parmi les artistes qui ont été accueillis dans le cadre de cette manifestation figurent Jalila Baccar

³⁰⁶ <https://www.lesrencontresalechelle.com/a-propos/les-bancs-publics> [consulté le 28/04/2020]

³⁰⁷ <https://www.lafriche.org/la-friche/frichistes/les-bancs-publics/> [consulté le 28/04/2020]

(Tunisie) ; Driss Ksikes, Zohra Makach, Mohamed Kaouti, Asmaa Hourri, Mahmoud Chahdi, Jaouad Essounani (Maroc) ; Nora Amine (Égypte) ; Slimane Ben Aïssa (Algérie-France) ; ‘Amr Sawwāḥ Bisān al-Šarīf (Syriens réfugiés en France) ; Muḥammad Sayf (Irak-France) ; Dīyā’ Ḥiḡāzī (Syrie-Suède) ; Aḥmad Ṭubās (Palestine). La quatrième édition qui a été consacrée aux diasporas du Maghreb et du Moyen Orient et arts du spectacle en Europe a eu lieu du 8 au 10 avril 2024 à Université Bordeaux Montaigne.

3. Un théâtre soutenu par l’union européenne

Comme on a pu le constater, quelques artistes arabes en situation d’exil bénéficient d’une aide matérielle importante de la part de certaines structures, établissements et institutions publiques nationales, surtout en Allemagne où plusieurs théâtres, comme le Gorki, le Theater an der Ruhr ou le théâtre Ballhaus Naunynstraße, se sont engagés pour la cause des minorités en exil (dont les ressortissants de pays arabes en guerre : Syrie, Liban et Irak). Les femmes et les hommes de théâtre issus de ces pays en guerre ont bénéficié aussi de la mise en place de politiques publiques européennes, établies en leur faveur et destinées à remédier aux problèmes d’intégration rencontrés dans les sociétés d’accueil

Au niveau institutionnel, l’Union européenne a toujours reconnu la culture comme un outil important de promotion de la démocratie, des droits civils et de la cohésion sociale. La Commission européenne a insisté à plusieurs reprises sur le concept de « diplomatie culturelle » pour souligner que la préservation du patrimoine culturel et de la diversité est un instrument important pour la consolidation de la cohabitation sociale et de l’inclusion ainsi qu’un outil pour empêcher le développement de la désintégration sociale et de l’exclusion.

En effet, l’histoire récente de la coopération culturelle européenne, commencée dès les années 1980, a dernièrement intégré aux initiatives des premiers réseaux et à la circulation individuelle des artistes, de nouvelles formes de partenariat. Les professionnels français, allemands, italiens de l’art et de la culture ont utilisé le programme Culture de l’Union européenne pour lancer des initiatives transnationales, tandis que des acteurs locaux et régionaux ont lancé d’importantes campagnes de financement pour des projets différents concernant le théâtre postmigrant ou diasporique. En Suède, le « Arabiska Teatern » de Stockholm présente des pièces de théâtre en arabe pour un public arabophone, sur la base des idées et de la volonté artistique d’artistes-interprètes arabophones. En Belgique, le « Bozar » (Palais des Beaux-Arts)³⁰⁸, en France « Les Bancs Publics », résidence d’artiste et festival de

³⁰⁸ En partage avec le Goethe-Institut à Bruxelles, le Bozar a lancé en 2021 le projet « Halaqat », financé en partie par l’Union européenne, au travers duquel il entendait « renforcer les points de rencontre entre le monde arabe et

la Friche la Belle de Mai à Marseille, le « Shubbak » à Londres, le « Dancing on the Edge » à Amsterdam, et récemment le « Napoli Teatro Festival » en Italie ont consacré au théâtre arabe produit hors des frontières nationales plusieurs résidences, productions, mises en scène. AFAC a financé aussi quelques-unes des structures citées, comme TAMAM ou « Arabiska Teatern » et quelques artistes issus de la diaspora comme Waël Ali³⁰⁹.

Si les artistes issus de la diaspora arabe sont bien représentés dans les domaines des danses contemporaines et de la comédie, ils le sont moins dans le domaine théâtral. En effet, rares sont les hommes et femmes de théâtre qui sont à la tête d'établissements importants dédiés au quatrième art, à l'image d'un Wajdi Mouawad, directeur du théâtre de la Colline à Paris. J'ai même noté que certaines tentatives ayant été entreprises dans le cadre du « théâtre d'immigration » ou du « théâtre beur » pendant les années 1960, 1970 et même 1980, n'ont pas été couronnées de succès, faute de reconnaissance et d'aide de la part de l'Establishment. Peut-être le monde théâtral européen, bénéficiant d'une longue histoire, est-il un cercle fermé, difficile à pénétrer quand on est issu d'autres cultures provenant de lointaines contrées. Dans ces pays européens d'accueil, on peut s'inspirer des cultures étrangères, comme l'a fait Peter Brook et le fait encore Ariane Mnouchkine, mais on ne donne que rarement une chance aux artistes issus de ces mêmes cultures pour créer et proposer leurs propres œuvres. Slimane Benaïssa, dramaturge algérien exilé en France depuis les années 1990, m'a fait part des grandes difficultés qu'il rencontre pour créer et être accepté dans les circuits français. Faute de moyens, il s'est orienté vers l'écriture comme bon nombre d'autres dramaturges d'origine maghrébine. Karim Rached, homme de théâtre d'origine irakienne exilé en Suède depuis vingt ans, fait face aux mêmes difficultés ; il affirme que vraiment peu nombreux sont les hommes et femmes de théâtre issus de la diaspora arabe qui arrivent à avoir une carrière professionnelle et à s'imposer comme figures importantes dans les milieux culturels et artistiques européens.

Je conclurai notre propos par des considérations qui ne peuvent être résolument optimistes. Certes, ces derniers temps, contrairement aux artistes arabes arrivés dans les années 1970, 1980 et 1990 qui n'ont pas eu l'opportunité de créer et de présenter leurs travaux aux publics européens, des artistes issus de la diaspora arabe commencent à avoir plus de visibilité dans le

l'Europe et construire des ponts entre les deux régions ». Des résidences et des espaces de créations ont été offerts aux artistes arabes sélectionnés, suite à un appel à projet, dans les domaines des arts visuels, de la musique, du cinéma et de la performance.

³⁰⁹ La pièce *Sous un ciel bas* de Waël Ali, par exemple, a été soutenue financièrement par la Commission européenne dans le cadre du programme Europe Créative et a été représentée à La Friche la Belle de Mai à Marseille, au Napoli Teatro Festival en Italie, au Shubbak à Londres, au Bozar en Belgique et au Dancing on the Edge à Amsterdam.

champ artistique européen, et cela, d'abord pour des raisons politiques et idéologiques. Ce sont en effet les conséquences des révoltes populaires qu'ont connues certains pays arabes et des guerres civiles qui s'ensuivirent : la fuite vers l'Europe de nombre de leurs ressortissants explique en grande partie l'intérêt porté à certains artistes qui incarnent aux yeux de bailleurs de fonds et soutiens européens une « opposition démocratique » face à des régimes autoritaires. De fait, quand on se penche sur les spectacles produits par ces artistes soutenus, l'on se rend compte que leurs thématiques principales tournent autour de la guerre et de la situation des exilés ; c'est souvent un théâtre politique à caractère documentaire, un théâtre de témoignage qui met en scène les souffrances et les injustices subies par une population victime de la folie de ses dirigeants sanguinaires. Le fait que l'Union européenne mobilise autant d'argent et de moyens pour soutenir ce genre de créations est peut-être d'ailleurs une façon de soulager sa conscience car la politique européenne a une part de responsabilité dans une telle réalité ; pour sauvegarder ses intérêts économiques et stratégiques, elle a longtemps fermé les yeux sur les exactions et les crimes des dictateurs dénoncés dans ces spectacles. Mais cette politique en faveur de tels artistes qui trouve ses raisons dans des considérations politiques et idéologiques va-t-elle durer ? La question de l'immigration et des exilés qui a surgi à cause de l'arrivée massive des Syriens sur le sol européen va-t-elle, face à la montée des extrémismes anti-immigration en Europe (dont certains commencent à arriver au pouvoir – comme en Italie par exemple), continuer à bénéficier des moyens octroyés par les États européens ?

La chercheuse Hanan Kassab Hassan exprime ses doutes et inquiétudes :

L'enthousiasme des bailleurs de fonds qui finançaient les spectacles des artistes syriens finit par s'affaiblir... La compassion des Européens vis-à-vis des réfugiés syriens se mêle d'exaspération avec les nouvelles vagues de migrants qui envahissent l'Europe. Il ne faut pas aussi oublier le cofinancement qui a engendré un chômage sans précédent dans le monde du théâtre. Il devient ainsi de plus en plus difficile pour les artistes réfugiés de travailler dans un paysage culturel européen fatigué par les crises économiques.³¹⁰

³¹⁰ Hanan Kassab Hassan, « Le théâtre pour survivre : réflexions autour de la production théâtrale syrienne », *Alternatives théâtrales*, n° 147, dossier : « Scènes contemporaines des mondes arabes, 2022. », p. 20-23

Conclusion

Pour conclure ce document de synthèse, j'exposerai quelques idées concernant le renforcement des enseignements en arts et cultures arabes par l'intégration de l'approche « recherche-crédation », et j'évoquerai quelques pistes de recherches qui offrent des prolongements à certains des axes qui structurent mon travail de chercheur comme la question des arts et de la diaspora arabes en Occident, celle de la relation à l'altérité ou celle de la contribution des femmes au théâtre arabe.

I. Formation en arts arabes

Grâce à l'enseignement du théâtre, du cinéma et de la culture arabes³¹¹ ainsi qu'à l'expérience forgée durant de longues années de recherches et d'investigations dans le domaine des arts arabes, j'ai acquis l'intime conviction que l'enseignement des arts peut être d'un grand apport aux étudiants de notre département. J'ai souvent noté que ceux-ci étaient très intéressés par le côté créatif et vivant des arts du spectacle en particulier parce que, dans bien des cas, il reflète des réalités sociétales tout à fait actuelles. J'ai remarqué aussi que, par le biais de l'enseignement artistique, on peut déconstruire certaines idées fausses et cependant bien ancrées dans les esprits. J'ai donc élargi les périmètres de mes cours sur le théâtre et le cinéma arabes pour aborder d'autres formes artistiques telles que la peinture, les graffitis, l'architecture, le chant et la musique, les arts performatifs, la vidéo...

Ces enseignements peuvent non seulement ouvrir d'autres horizons de connaissance aux étudiants en les amenant sur de nouveaux territoires de réflexion mais aussi susciter des vocations dans le domaine de la culture (ingénierie culturelle, événementielle...).

Ainsi à l'occasion de l'élaboration de notre dernière maquette (2022-2027), j'ai proposé à mes collègues quatre nouveaux cours qui ont été validés et qui font aujourd'hui partie de la nouvelle offre de formation. Il s'agit de : Les arts arabo-musulmans (L2 LLCE arabe, 48h CM) ; Les arts arabes (L3 LLCE arabe, 48h CM) ; Arts et culture arabes (UE découverte L2 d'une

³¹¹ Depuis 2015, j'ai assuré des cours d'arabe habituellement inclus dans les cursus de licence d'arabe et, plus spécifiquement, les cours suivants : Le théâtre dans le monde arabe (L3 LLCE arabe, 48h TD) et pour les L2 (arts du spectacle, 24h TD) ; Le cinéma dans le monde arabe (L3 LLCE arabe, 24h TD) ; Les arts d'al-Andalus (Master 2 les Andalus, 24h TD) ; Culture du monde arabe contemporain (L2 LLCE anglais, 48h TD) ; Culture du monde arabe contemporain (L2 LLCE anglais, 48h TD) ; épisodiquement, un cours (24h TD) sur le théâtre arabe pour l'ESTBA (École supérieure de théâtre Bordeaux Aquitaine).

trentaine de formations, optionnelle, 16h CM) ; Langues et culture maghrébines (L3 LLCE arabe, 48h TD).

Pour les deux premiers cours, j'ai conçu un enseignement sur deux ans qui porte sur les arts arabo-musulmans pendant la période classique pour les L2 et un deuxième, pour les L3, qui porte sur les arts arabes pendant la période moderne et contemporaine.

Dans le premier cours, j'aborde la question de la naissance des arts dits musulmans en exposant bien sûr les limites de cette définition aujourd'hui très contestée, puis je traite de l'architecture qui fut l'un des premiers domaines où s'affirma une « identité artistique » arabo-musulmane, et j'en viens à la question de la représentation et de la peinture arabes dont l'existence remonte à la période omeyyade. Je consacre une partie du cours à la musique et au chant arabes qui ont connu un grand essor pendant la période classique et ont donné des représentants illustres comme Iṣḥāq al-Mawṣilī ou Ziryāb. Enfin, j'aborde la question des miniatures et de l'art du livre ainsi que des manifestations spectaculaires arabes comme le *Ḥayāl al-zill* ou d'autres formes culturelles liées aux pratiques confrériques comme le *Zār* égyptien, la *Lila aiṣṣawiya* marocaine, etc.

Dans le second cours, j'aborde les arts qu'ont vu naître les pays arabes à partir du XIX^e siècle dont certains, comme la peinture à chevalet, le cinéma, le théâtre moderne, etc. ont été importés d'Occident pour être appropriés. Je consacre la deuxième partie du cours (au second semestre) aux manifestations artistiques contemporaines comme le graffiti dont la jeunesse arabe s'est beaucoup servie durant les printemps arabes ou la musique rap qui est devenue l'une des expressions favorites d'une jeunesse arabe en mal d'identité, ou enfin les nouvelles formes de vidéos que l'on trouve sur le Net et les réseaux sociaux.

Quand j'aborde une forme artistique donnée, j'essaie de l'illustrer en prenant des exemples dans plusieurs pays arabes. Bien sûr, pour que la présentation soit probante et complète, je me livre à une analyse détaillée de certains exemples d'œuvres ou d'extraits d'œuvres.

Quant au cours Arts et culture arabes (UE découverte L2 d'une trentaine de formations, optionnelle, 16h CM), il associe histoire de la civilisation arabe et histoire culturelle et artistique. Pour introduire des étudiants non-initiés à la culture arabe, je présente les événements historiques les plus importants de la constitution d'une large civilisation, et je m'arrête de temps en temps sur des formes artistiques et culturelles qui les accompagnent. C'est un cours synthétique mais j'essaie de donner, en plus d'une bibliographie de référence, beaucoup d'éléments complémentaires à explorer comme des articles, des vidéos, des liens internet vers des sites spécialisés ou des conférences, etc. que je mets sur e-campus. Et j'incite les étudiants

à ne pas hésiter à engager ensuite une discussion sur cette prospection qu'ils auront faite par eux-mêmes.

Enfin, le cours Langues et cultures maghrébines (L3 LLCE arabe, 48h TD) est le résultat de la transformation d'un cours qui portait uniquement sur la langue maghrébine. Je propose de faire découvrir quelques aspects de la culture maghrébine à travers les pratiques linguistiques et artistiques. Ainsi, après une introduction générale qui porte sur la genèse de ce qu'on appelle aujourd'hui la *dāriġa* ou la langue maghrébine et son statut, langue ou dialecte, qui fait toujours débat dans les sociétés d'origine, je propose d'étudier des formes artistiques comme *le Zaġal*, cette poésie en langue maghrébine qu'on trouvait aussi bien en Andalousie qu'au Maghreb ; le *Melḥūn*, forme de poésie et de chant née parmi les artisans marocains ; les formes spectaculaires locales comme la *halqa* que les Maghrébins pratiquent depuis le Moyen Âge dans leur langue maghrébine maternelle. Je n'oublie pas non plus de parler de l'utilisation de la langue amazighe dans certaines régions du Maghreb. J'aborde aussi le chant au travers des exemples de la '*Ayṭa* ('Ayṭa), art séculier animé par les femmes marocaines dans la campagne, du *rai* qui révolutionna la scène musicale algérienne et maghrébine plus largement, de la musique de Nās al-Ġīwān, basée sur une langue poétique qui touche aussi bien l'élite que les couches populaires, du rap maghrébin qui véhicule des messages forts et fait l'objet d'une attention particulière de la part de la classe politique. Enfin je consacre quelques séances aux nouvelles pratiques linguistiques induites par les réseaux sociaux. Ainsi la langue maghrébine, qu'elle soit marocaine, algérienne ou tunisienne, est abordée à travers des formes artistiques qui lui donnent une incarnation particulière. L'étude de ces différentes formes artistiques et culturelles permet aussi de mesurer l'évolution de cette langue au fil des époques et des usages. La forme poétique véhiculée dans le *Melḥūn* où les poètes puisent dans la langue arabe classique est loin de celle du rap dans laquelle les jeunes utilisent une langue urbaine très directe et même vulgaire parfois, ce qui ne l'empêche pas d'être poétique.

Mon ambition est de prodiguer aux étudiants une solide formation, pour qu'ils puissent contribuer dans différents domaines (que ce soit dans l'enseignement, dans la culture, l'événementiel...) à la promotion et à la viabilisation des arts arabo-musulmans qui représentent l'un des aspects les plus passionnants, quoique souvent méconnu et parfois même occulté, de la civilisation arabo-musulmane. J'aimerais aussi, au travers de l'étude des différentes manifestations artistiques que connaissent les pays arabes, amener les étudiants à réfléchir de manière circonstanciée, sur divers sujets, en particulier politiques ou religieux, en lien avec les sociétés arabes et leurs diasporas dans le monde. Les expressions artistiques (surtout celles

recourant au matériau linguistique comme la littérature), constituent l'un des rares espaces où les citoyens arabes arrivent à approcher l'indicible et à transgresser les tabous imposés par leurs sociétés et leurs gouvernants. Ne dit-on pas que les artistes sont les sismologues de leurs sociétés ? On l'a bien vu avec les « Printemps arabes » dont les premières revendications ont été exprimées dans les chansons urbaines, notamment le rap, performées par de jeunes citoyens arabes, casquette vissée sur le crâne³¹².

II. L'introduction de la Recherche-crédation dans les études universitaires arabes

Selon le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada³¹³, la recherche-crédation peut se définir comme une « approche de recherche combinant des pratiques de création et de recherche universitaire et favorisant la production de connaissances et l'innovation grâce à l'expression artistique, à l'analyse scientifique et à l'expérimentation. Le processus de création, qui fait partie intégrante de l'activité de recherche, permet de réaliser des œuvres bien étoffées sous diverses formes d'art. La recherche-crédation ne peut pas se limiter à l'interprétation ou à l'analyse du travail d'un créateur, de travaux traditionnels de développement technologique ou de travaux qui portent sur la conception d'un curriculum. [...] La recherche-crédation désigne toutes les démarches et approches de recherche favorisant la création considérée comme un processus continu. S'y conjuguent, de façon variable suivant les pratiques et les temporalités propres à chaque projet : conception, expérimentation, production, saisie critique et théorique du processus créateur. Considérant qu'il n'est pas de recherche-crédation sans allées et venues entre l'œuvre et le processus de création qui la rend possible et la fait exister... »³¹⁴

Si aujourd'hui en France, surtout dans les formations à caractère artistique, arts du spectacle, cinéma, danse..., ce nouveau champ disciplinaire est de plus en plus investi par les chercheurs, les artistes et les étudiants, ce n'est pas le cas dans les départements des études arabes. À ma connaissance, en France et dans les pays arabes, aucun programme d'envergure n'a encore été lancé dans ce domaine. Personnellement, peut-être parce que durant plusieurs années j'ai été moi-même praticien de théâtre tout en poursuivant des études supérieures, j'ai toujours été sensible aux liens qu'entretiennent les arts et la recherche scientifique. Comme l'indique bien le nom du programme, grâce à l'organisation de la manifestation « Scènes arabes : rencontres

³¹² Voir l'article de Jean-Pierre Filiu « Comment le rap a annoncé le printemps arabe » paru dans le quotidien *Libération* du 1er août 2011. Je pense à des groupes comme Hoba Hoba Spirit au Maroc, au rappeur tunisien al-Ġenerāl (Le Général) avec sa chanson *Rays al-blād* (Le président du pays), ou au rappeur égyptien Hālid Sa'īd, tué par la police en 2010 et dont la mort est devenue un symbole de la dictature égyptienne, contribuant au déclenchement de la révolution égyptienne de 2011.

³¹³ Cette discipline ou ce champ d'études connaît un essor particulier au Canada où les premiers programmes de subvention dédiés à la recherche-crédation ont vu le jour au début des années 2000.

³¹⁴ <https://hexagram.ca/fr/qu-est-ce-que-la-recherche-creation/> [consulté le 01/02/2023]

universitaires autour des arts du spectacle dans le monde arabe », j'ai pu créer un espace de rencontre, d'échange et d'interaction entre chercheurs et artistes. J'ai aussi toujours pressenti la nécessité de mettre en contact direct différents acteurs de la scène culturelle et artistique arabe avec les étudiants et même un public plus large. Cela explique les différentes rencontres que j'ai régulièrement organisées, en dehors même de la manifestation « Scènes arabes », que ce soit dans le cadre de mes cours ou de projets pédagogiques et culturels que je proposais ; j'ai ainsi invité plusieurs artistes et chercheurs arabes ou accueilli plusieurs spectacles arabes qui se prolongeaient toujours par des bords de scène durant lesquels les spectateurs pouvaient échanger avec les membres de telle ou telle troupe.

La découverte de ce nouveau champ qu'est la recherche-crédation m'a poussé à franchir une nouvelle étape en allant au-delà de la simple mise en relation entre artiste et chercheur. Il s'agit de concevoir une forme de collaboration dans laquelle les deux parties soient de vrais partenaires de travail. L'idée d'aboutir à un « nouveau savoir » issu d'un processus d'hybridation transdisciplinaire m'intéresse énormément, surtout dans le domaine des arts arabes.

L'occasion de concrétiser ce projet s'est présentée en 2018 quand j'ai participé au programme « Houdoud : la fertilisation des savoirs par la rencontre de l'art et de la recherche », initié par mon ami et collègue Driss Ksikes au Maroc. La notion arabe *Hudūd*, puisée dans l'œuvre de la sociologue marocaine Fatéma Mernissi, implique frontières mais aussi limites ; le mot est utilisé ici par antiphrase, car le projet vise principalement à créer des liens entre les pratiques artistiques et la recherche académique en sciences humaines et sociales et à faire émerger des approches innovantes des phénomènes culturels contemporains. En 2019, j'ai eu la chance d'accueillir, à Bordeaux Montaigne, l'une des quatre étapes de cet ambitieux programme³¹⁵.

Cette première édition a réuni essentiellement de jeunes chercheurs et artistes issus majoritairement du Maroc qui, organisés en binômes, encadrés par des chercheurs confirmés et des artistes professionnels, devaient cocréer des projets autour du thème de la mobilité. De ces ateliers de réflexion, de travail et d'échanges naissent plusieurs projets originaux dont certains, comme le spectacle *Boujloud, l'homme aux peaux*³¹⁶ de la jeune artiste Kenza Berrada, connaissent aujourd'hui encore un grand succès. Les rencontres et les ateliers mis en place ont permis d'un côté d'expérimenter le dispositif et de l'autre côté de fédérer plusieurs institutions et partenaires autour de ce projet. Les résultats prometteurs obtenus, fruits des rencontres entre

³¹⁵ <https://www.economia.ma/fr/programme/houdoud> [consulté le 15/03/2023]

³¹⁶ <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Boujloud-l-homme-aux-peaux/> [consulté le 01/05/2023]

jeunes artistes et jeunes chercheurs, ainsi que la dynamique créée grâce à l'implication de différents partenaires m'ont encouragé à envisager de poursuivre l'expérience en l'élargissant. C'est ainsi qu'en 2021, j'ai proposé à Driss Ksikes de lancer la deuxième édition de « Houdoud » pour laquelle j'ai obtenu un financement de l'AUF dans le cadre du « programme Intencif » dont le but, selon ses concepteurs, était de « faire émerger des projets universitaires francophones de haut niveau capables de produire un impact scientifique et social structurant³¹⁷ ». Cette deuxième édition de « Houdoud », pour laquelle nous avons choisi comme thème « Arts et recherche, entre héritages et nouvelles pratiques », venait questionner l'idée des héritages et leur rapport à la modernité, comme réinvention de la tradition. Cette nouvelle étape du projet a connu plusieurs déclinaisons et évolutions majeures. Premièrement, au-delà des jeunes chercheurs et artistes, le projet a été ouvert aux artistes professionnels et aux chercheurs confirmés ; deuxièmement, l'aire géographique a été étendue pour inclure, non seulement le Maroc, mais potentiellement tous les pays francophones ; troisièmement, deux nouvelles dimensions ont été introduites : la collaboration Nord Sud et la professionnalisation puisque les projets qui ont été retenus ont réuni des acteurs des deux côtés de la Méditerranée.

Le projet a permis, à travers les différents formats de transmission, de communication et d'échanges (binômes, ateliers, tables rondes, colloque, restitutions réflexives) d'expérimenter deux questions éminemment actuelles traversant le champ des études culturelles, théâtrales, littéraires et anthropologiques. Cinq projets fort intéressants ont été conçus durant cette deuxième édition.

Fort de cette expérience, j'aimerais promouvoir la recherche-crédation au sein de notre département des Études arabes et au-delà, afin de fertiliser et dynamiser les savoirs autour de la culture et des arts arabes. Je voudrais commencer par encourager les étudiants en Master et en doctorat à choisir des sujets alliant pratique artistique et recherche universitaire en leur proposant des séminaires portant sur cette question. Sachant que, grâce aux multiples manifestations artistiques que j'organise régulièrement et aux artistes invités que j'accueille de temps en temps, ils peuvent également trouver là des espaces d'échange et de dialogue avec les acteurs de la scène culturelle, tant arabe qu'étrangère. J'ai déjà commencé l'année dernière, donc en 2024, par diriger un mémoire prometteur dans le cadre du master 2 (Les Andalus) ; sur mes conseils, l'étudiant a choisi de réaliser dans le cadre de la Recherche-crédation une étude

³¹⁷ <https://www.auf.org/nos-actions/toutes-nos-actions/programme-impact/> [consulté le 01/03/2022]

qui a porté sur les Gnawas au Maroc³¹⁸. Le résultat fut probant et l'étudiant projette de continuer le travail sous ma direction dans le cadre d'une thèse de doctorat.

J'ambitionne aussi d'inclure cette approche dans mes futurs projets, notamment dans celui qui portera sur « Les arts et les diasporas du Maghreb et du Moyen-Orient en France » que j'évoquerai dans les lignes qui suivent. Enfin, nous sommes actuellement, avec les partenaires de la chaire Fatéma Mernissi, CESEM, centre de recherches HEM, et l'Université Mohamed V à Rabat, en train d'étudier les possibilités de prolonger l'expérience « Houdoud » en organisant une troisième édition.

III. Arts et diaspora arabe en Europe et dans le monde

Mes dernières recherches³¹⁹ autour des arts du spectacle et de la diaspora artistique arabe en Europe m'ont convaincu que ce champ d'études fort intéressant mériterait plus d'investigation de ma part, d'autant que la question de l'immigration et de l'exil est aujourd'hui au cœur des débats politiques et sociétaux dans beaucoup de pays occidentaux. Je souhaiterais donc continuer mes recherches dans ce domaine en essayant de mobiliser d'autres collègues s'intéressant à cette question ainsi que des étudiants désirant aborder ce thème dans leurs mémoires de recherche. C'est dans cette optique que j'ai consacré le thème de la quatrième édition de la manifestation « Scènes arabes », rebaptisée « Scène du Maghreb et du Moyen Orient », qui a eu lieu du 8 au 10 avril 2024, à la thématique : « Arts performatifs et diaspora arabe en Europe ». Je voudrais même élargir le champ d'étude pour qu'il comprenne non seulement les arts du spectacle mais aussi d'autres formes artistiques comme le cinéma, les arts plastiques ou la musique. Cela permettrait de réunir des chercheurs issus de différents horizons disciplinaires qui pourront travailler ensemble en proposant différentes approches susceptibles d'enrichir nos connaissances à ce sujet. J'ai déjà commencé à travailler sur un projet européen, dans le cadre d'Horizon Europe : Les Actions Marie Curie, en ciblant « Les échanges de personnel » (Staff exchanges)³²⁰. Lequel projet réunira les institutions partenaires avec

³¹⁸ Abdelfattah Hamssi, « Gnawas au Maroc : déplacement historique et dépassement esthétique », 2023-2024 (Master 2 Les Andalus).

³¹⁹ *Les Dramaturgies arabes et l'Occident : contact, circulation et transfert* (Omar Fertat, Zohra Makach, sous la direction de), n° 6 de la revue *Horizons/Théâtre*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2018. 196 p. ; *al-Funūn al-adā'iyya wa-al-šatāt al-'arabī fi Ūrūbā* (« Les Arts performatifs et la diaspora arabe en Europe »), Le Caire, 'Išdārāt mahraġān al-Qāhira al-dawī li al-masraḥ al-taġrībī, 2023. 115 p. Le numéro 20 de la revue *Horizons/Théâtre*, dont la sortie est prévue en 2025, sera consacré aux « Arts performatifs et diasporas du Maghreb et du Moyen-Orient en Europe ».

³²⁰ Voici les caractéristiques du projet « Les Actions Marie Skłodowska Curie » (MSCA) :

- Objectif : favoriser la collaboration internationale, intersectorielle et interdisciplinaire à travers les échanges de personnel de recherche dans le cadre d'un projet de recherche conjoint.
- Groupe cible : chercheurs, doctorants, post-docs...mais aussi le personnel administratif, managérial, technique soutenant les activités de R&I (depuis 1 mois min.)

lesquelles j'ai déjà collaboré dans le cadre des différents projets (Houdoud, etc.) et les collègues qui ont manifesté de l'intérêt pour les arts et les diasporas du Maghreb et du Moyen-Orient en Europe.

IV. L'altérité dans le monde arabo-musulman

La question du rapport à l'altérité dans le monde arabo-musulman reste toujours d'actualité et nécessite encore des analyses pouvant éclairer certains aspects de la relation des citoyens des pays arabes ou musulmans avec les Autres. En collaboration avec l'université Cadi Ayyad à Marrakech, représentée par mon collègue Abdelhai Sadiq, j'ai organisé deux colloques internationaux sur la question qui ont donné lieu à deux publications déjà citées plus haut ; j'aimerais continuer cette collaboration en réunissant des chercheurs aussi bien du Sud que du Nord autour de thématiques en lien avec cette question cruciale. Un colloque qui s'intitulera « Traduire l'Autre » et portera, comme l'explique son intitulé, sur la pratique interculturelle de la traduction via le prisme de l'altérité, est déjà en cours de préparation.

Enfin, l'un des projets qui me tiennent vraiment à cœur et qui nécessite un travail de longue haleine (mais qui pourra s'appuyer sur les jalons que j'ai déjà ébauchés) est la rédaction d'un ouvrage en français sur l'histoire du théâtre arabe. Un tel ouvrage manque cruellement à la bibliothèque française. Il existe des ouvrages sur la poésie arabe, sur le roman arabe mais aucun à ma connaissance n'a été dédié exclusivement au théâtre arabe. Un tel livre me semble nécessaire pour faire découvrir à un large public francophone cette expression artistique, son histoire, ses pionniers et ses chefs-d'œuvre.

V. Le théâtre marocain à l'épreuve du féminin

En ce qui concerne mes recherches sur le théâtre marocain contemporain, comme je l'ai explicité dans le chapitre consacré aux « scènes théâtrales marocaines, maghrébines et arabes contemporaines », j'ai, depuis quelques années, commencé à explorer un champ qui n'avait pas jusqu'à présent bénéficié d'une grande attention, à savoir la contribution des femmes au théâtre marocain. Comme je l'ai écrit dans un de mes articles, l'histoire de la contribution féminine au théâtre marocain reste à écrire. En effet, sur le plan de la recherche scientifique et historique, rares sont les chapitres de livres d'histoire consacrés au théâtre marocain qui s'attardent sur le rôle joué par les femmes dans l'émergence et le développement de cette expression artistique. Cela peut paraître surprenant parce que, surtout depuis les années 1990, les femmes, non pas

- Qui : consortium de 3 partenaires établis dans 3 EM de l'UE (min. 1) ou pays associés
- Durée : projet de 48 mois ; mobilités de 1/12 mois

seulement en tant que comédiennes, mais aussi en tant que metteuses en scène, scénographes, adaptatrices, autrices, ont une implication de plus en plus importante. Cette tendance à les occulter pourrait être révélatrice d'un impensé dans des sociétés qui ont encore tendance à reléguer les femmes à un espace d'altérité interne. Quoiqu'il en soit, pour ma part, j'ai à ce jour réalisé trois études³²¹ dans lesquelles j'ai abordé quelques-uns des rôles joués par les femmes dans l'émergence et le développement du quatrième art marocain. J'ai pu rassembler une grande quantité d'informations qui restent à exploiter et qui pourront, une fois complétées et structurées, donner lieu à une monographie. C'est un projet auquel je tiens beaucoup et que j'aimerais ensuite élargir au théâtre arabe en général car les femmes de théâtre arabes méritent qu'on parle d'elles et qu'on leur donne la place qu'elles méritent dans ce paysage artistique. Ce champ de recherche³²², non sans lien avec celui centré sur l'altérité, peut trouver toute sa place dans les études de genre dont la méthodologie et le cadre épistémologique peuvent renouveler et enrichir mon approche de cette thématique.

³²¹ « La contribution féminine au théâtre marocain : une histoire occultée », la revue des langues, Cultures et Sociétés, vol. 7, n° 2 [<https://doi.org/10.48384/IMIST.PRSM/lcs-v7i2.25293>] 2021 ; « La contribution des universitaires patriciennes au théâtre marocain », dans actes du colloque « Profession femme de théâtre », (sous la dir. de Issam El Yousfi), édition du festival international des femmes metteuses en scène, 2022 ; « Les autrices dramatiques marocaines. L'art de dévoiler l'intime » à paraître en 2024.

³²² Depuis 2021, j'interviens dans le cadre du master 1 « Genres, Cultures et Sociétés » de l'université Bordeaux Montaigne à l'université Bordeaux-Montaigne, en proposant des séminaires autour de la contribution des femmes au théâtre arabe.

Bibliographie sélective

Ouvrages, mémoires de recherche et articles en français et en anglais

Ouvrages :

- Abul Naga (Atia), *Les sources françaises du théâtre égyptien (1870-1939)*, SNED, Alger, 1972.
- Akharbach (Latifa), Rerhaye (Narjis), *Femmes et politique*, Éditions Le Fennec, Casablanca, 1992.
- Aubrit (Jean-Pierre) et Poirson (Martial) (sous la dir. de), *Le Grand dictionnaire de Molière* Paris, Dunod, 2023.
- Ben Halima (Hamadi), *Un demi-siècle de théâtre arabe en Tunisie (1907-1957)*, Tunis, Publications de l'Université de Tunis, 1974.
- Borges (Jorge Luis), *l'Aleph*, Paris, Gallimard (coll. Imaginaire), Paris, 1977.
- Bouanani (Mohamed), *La septième porte : une histoire du cinéma au Maroc de 1907 à 1986*, Kult édition, Rabat, 2021.
- Box (Laura Chakravarty), *Strategies of resistance in the dramatic texts of north african women : a body of*, Routledge, 2004.
- Caudet (Dominique), *Les mots du bled. Entretiens avec Fellag, Cheb Sahraoui, Alloula, Youssef Fadel, Fadhel Jaïbi, Baâziz, Ben Mohamed, Aziz Chouaki, Gyps, Amazigh Kateb, Omar Sayed, Rachid Taha, Hamma*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Chakroun (Abdellah), *À la rencontre du théâtre au Maroc*, Casablanca, imprimerie Najah Al-Jadida, 1997.
- Clément (Jean François), *Tayeb Saddiki : l'homme de théâtre*, Marrakech, Éditions les Infréquentables, 2012.
- Cleo (Jay) « Performing change ? Contemporary performance practices in Morocco », thèse de troisième cycle soutenue par à l'Université de Londres en 2017.
- Dupont Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.
- El Bayed (Fouziya), *Esthétique de la transcendance et de l'immanence. Théâtre et identité*, Rabat, Marsam, 2016.
- Hassan Kadhim Jihad, *La Part de l'étranger. La traduction de la poésie dans la culture arabe*, Paris, Sindbad/Actes Sud, 2007.

- Kenafoui (Danielle), (Textes réunis par), *Abd Samad Al-kenfawi, Aâm Al-masrahiya, Masrah a-Chaâb* (Abdessamad Kenfaoui. Œuvre. Théâtre Populaire), Horizons maghrébins, Casablanca, 1994.
- Landau (Jacob) , *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1965.
- Langone Angela, *Réception moliéresque et identités nationales*, chez Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, 2016.
- Lemanes (Hans-Thies), *Le Théâtre postdramatique* (trad. Philippe-Henri Ledru), Paris, L'Arche, 2002.
- Massaïa (Ahmed), *Un théâtre de rupture, essai sur la jeune création théâtrale*, Virgule éditions, Tanger, 2021.
- Massaïa (Ahmed), *Répertoire du théâtre marocain : un demi-siècle de création théâtrale au Maroc*, Éditions Ministère de la Culture, Rabat, Maroc, 2012.
- Massaïa (Ahmed), *Tayeb Saddiki ; Le bon, la brute et le théâtre*, Virgule Éditions, Tanger, 2017.
- - Merzon (Yana), *Performing exile, performing self: drama, theatre, film*, London, Palgrave Macmillan, 2012.
- Mniaï (Hassan), *Le Problème de l'authenticité dans le théâtre arabe moderne*, thèse de troisième cycle, Paris-Sorbonne, 1983.
- Ouasti (Boussif), (traduit et présenté par), *Une ambassade marocaine chez Louis-Philippe. Rihlah al-faqîh Assaffâr ilâ Bâriz 1845-1846*, Paris, Paris Méditerranée, 2001.
- Ouzri (Abdelwahed), *Le théâtre au Maroc structure et tendances*, les éditions Toubkal, Casablanca, Maroc, 1997.
- Pavis (Patrice), *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin, Paris, 2014.
- Penz (Charles), *Les rois de France et le Maroc. De Louis XIV à Louis XVI*, (3 volumes), Casablanca, Albert Moynier, 1945.
- Roques (Sylvie), Starkier (Isabelle), *Recherche-crédation théâtre : savoir ou savoir-faire ?*, Éditions L'entretemps, Paris, 2021.
- Toelle (Heidi) et Zakharia (Katia), *À la découverte de la littérature arabe du VI^e siècle à nos jours*, Paris, Flammarion, 2003.
- Tomiche Nada, *La Littérature arabe contemporaine*, Paris, Maisonneuve, 1993.
- Trabelsi (Ons), *Sîdî Molière. Traduire et adapter Molière en arabe (Liban, Égypte, Tunisie, 1847-1967)*, Classiques Garnier, Paris, 2023.

Articles :

- Al-Assadi (Jawad), « La Fête de l'Achoura : une dramaturgie de la rue », in *Transeuropéennes*, n° 11, 1997.
- Alain (G.), « Le Théâtre lyrique est-il condamné ? », *Maroc-Press*, 17 mars 1953.
- A.C.R, entretien avec A. Voisin, « Animateur de théâtre, A. Voisin est venu à la T.V. par ignorance », *la Tribune de Genève*, avril 1966.
- Baillet (Florence), « Shermin Langhoff à la tête du Maxim Gorki Theater : histoires de vie et empowerment », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* [En ligne], 53-1, 2021, [<http://journals.openedition.org/allemande/2708>].
- Beaucour (Amélie), « Fouad Boussouf swingue entre moonwalk et thé à la menthe », *Alternatives théâtrales*, n° 147, 2022.
- Bertin (Marjorie), « L'étonnante relation entre les Goethe Instituts, Bozar Bruxelles et les artistes du monde arabe... (Entretien avec Elke Kaschl Mohni, Maud Qamar, Tomas Van Respaille) », *Alternatives théâtrales*, n° 147, 2022.
- Béro (Laurent), « Des codes pour rire. Le cas de l'émission télévisée Jamel Comedy Club », *NecPlus/ « Communication & langages »*, n° 159, 2009.
- Belgacem (Samir Hadj), « Le théâtre arabe dans les milieux ouvriers (en France) (années 1970-1980) », *GISTI*, « Plein droit », n° 109, 2016.
- Carlson (Marven), « Contemporary Arab Diasporic Plays and Productions in Europe and the United States », *Arab Stages*, volume 8 (Spring, 2018).
- [<https://arabstages.org/2018/05/contemporary-arab-diasporic-plays-and-productions-in-europe-and-the-united-states/>]
- Bencheneb (Rachid), « Les sources françaises du théâtre égyptien », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, juin 1973.
- Berrada, Muhammad, « Le théâtre de langue arabe et les programmes culturels de la télévision au Maroc », in *Le théâtre arabe*, (ouvrage collectif), Ed. Unesco, 1969.
- Cheniki Ahmed, « De nouveaux oripeaux pour Molière en Algérie », in *Interfrancophonies*, n° 4, 2010.
- Dahmane Hadj, « Molière dans le théâtre algérien », *Revue Annales du patrimoine*, n° 12, 2012.
- Deroust (R.), « *Les Balayeurs*, pièce imaginée, découpée et écrite par les stagiaires marocains », *Maroc-Press*, 17 août 1955.
- Fourn (Léo), « L'installation des réfugiés syriens en Europe face au recul de l'hospitalité », *Migrations Société*, 2018/4, n° 174.

- Gauthier (J.-J.), « Au Festival international de Paris, le Maroc présente *Les Fourberies de Joha et Les Balayeurs* », *Le Figaro*, 28 mars 1956.
- Guemriche (Salah), « Ces humoristes franco-maghrébins qui ont conquis la France » site « Arabnews », [<https://www.arabnews.fr/node/270996/salah-guemriche>]
- Hadj Belgacem (Samir), « Le théâtre au service de la cause immigrée (1970-1990) », *Plein droit*, 2016/2, n° 109.
- Halley (Achmy), « Du théâtre de l’immigration à la scène “beur” : L’exemple du Théâtre Nedjma », *Jeu*, n° 73, 1994. [<https://id.erudit.org/iderudit/28233ac>]
- Hassan (Hanan Kassab), « Le théâtre pour survivre : réflexions autour de la production théâtrale syrienne », *Alternatives théâtrales*, n° 147, 2022, p. 20-23.
- Hettlage (Robert), « Diaspora : esquisse d’une théorie sociologique », *Tracés*, n° 23, 2012, URL : <http://journals.openedition.org/traces/5567>
- Hillebrand (Ernst) « L’Allemagne face à l’immigration et l’intégration », in *Revue internationale et stratégique* [en ligne].
- Jamar David, « Art-Activisme : enjeux de créativité urbaine à Bruxelles », *L’Information géographique* vol. 76, 2012.
- Jouad (Hassan), « Les Imdyazen une voix de l’intellectualité rurale », *Les Périodiques profanes au Maghreb*, n° 51, 1951.
- Khaznadar (Cherif), « André Voisin, auteur, animateur et metteur en scène », *Jeune Afrique* n° 513, 1970.
- Laâbi (Abdellatif), « Diawa Sidi Abderrahman Mejdoub de taïeb Seddiki », *Souffles*, n° 5, 1967.
- Langhoff, Shermin (2011), « Die Herkunft spielt keine Rolle „Postmigrantisches“ Theater im Ballhaus Naunynstrasse, Bundeszentrale für politische Bildung » [en ligne].
- Lucas (Pierre), « Réalisation et perspectives du C.A.D. » in *Arts et Culture*, revue éditée en langue française par le service de presse de la division de la Jeunesse et des Sports, Rabat, 1960.
- Lebel (Roland), « Le Maroc au théâtre », *Revue de la Méditerranée*, n° 3, tome XVII, mai-juin, 1957. Le Gallic Jeanne, « Le théâtre de l’immigration algérienne en France dans les années 1970 : Un espace de représentation et de témoignage », *Synergies Algérie*, n° 10, 2010, p. 153-164.
- Laoust (Émile), « Noms et cérémonies des feux de joie chez les Berbères du Haut et de l’anti-Atlas », *Hésperis*, t. 1, 1921.
- Le Gallic (Jeanne), « Le théâtre de l’immigration algérienne des années 1970 : un théâtre du “ dire” », in Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat (dir.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2021.

- Madani (Ahmed), Chikha (Elisabeth). « La banlieue entre en scène. Un entretien avec Ahmed Madani », in *Hommes et Migrations*, n° 1133, juin 1990.
- Meerzon (Yana) « Theatre in Exile: Defining the Field as Performing Odyssey », *Critical Stages/Scènes critiques*, n° 5, 2011.
- Momméja Adèle, « Les enfants de l’immigration au Centre Pompidou. Espoirs et malentendus de la mise en scène des cultures immigrées dans la France des années 1980 », *Hommes & migrations*, n° 1313, 2016.
- Mniaï (Hassan), « Spécificité d’un théâtre », in Mohamed Sijilmassi et Abdelkébir Khatibi, *Civilisation marocaine*, Éditions Gund, 1996, p. 268.
- Nakhlé-Cerruti (Najla), « Écrire le théâtre. La part du texte, de la formation à la scène, (Entretien avec Wael Kadour) », *Théâtre/Public*, n° 233, 2022.
- Nogue (Charles), « Nous avons 25 ans » dans *Abdessamad Kenfaoui, Œuvres. Théâtre populaire*, (textes réunis par Danielle Kenfaoui), Casablanca, Horizons maghrébins, 1994.
- Nogue (Charles), « Un homme de principes et de luttes » in *Abdessamad Kenfaoui, Œuvres. Théâtre populaire*, (textes réunis par Danielle Kenfaoui), Casablanca, Horizons maghrébins, 1994.
- Quemener (Nelly), « Stand-up ! », *Terrain*, n° 61, septembre 2013. [<http://journals.openedition.org/terrain/15177>]
- Quemener Nelly, « Que reste-t-il de nos humours ? À la recherche d’un rire de gauche », in *Revue du Crieur*, n° 22, 2023.
- Rfaïf (Najib), « Programme du spectacle du théâtre d’aujourd’hui. Les courtisans du destin », Casablanca, mars 1992.
- Sbaihi (Yousra), « La comédie pour la mémorisation des atrocités : Les comédiens maghrébins sur les scènes européennes », *Carnets Hypothèses*, 2022. [<https://trafo.hypotheses.org/40900>]
- Sieg (Katrin), « Refugees in German Documentary Theatre » [Online], *Critical Stages/Scènes Critiques*, vol. 14, Décembre, 2016.
- Sievers (Wiebke), « Mainstage theatre and immigration: The long history of exclusion and recent attempts at diversification in Berlin and Vienna », *Crossings: Journal of Migration & Culture*, vol. 8, n° 1, 2017.
- Stouky (Abdellah), « Où va le théâtre au Maroc ? », *Souffles*, n° 33, 1966.
- Roux (Arsène), Les « “Amdyazen” ou aèdes berbères du groupe linguistique berbère », *Hespéris*, Tome, VIII, 1928.
- Ruocco (Monica), « Théâtre et révolution en Syrie. Le choix moral de Wael Kadour », *Théâtre/Public*, n° 233, 2022.

- Saddiki (Tayeb), « Djamaâ El Fna », in *Maroc-Tourisme*, décembre 1986.
- Voisin (André), « Expériences de théâtre populaire au Maroc » in Denis Bablet et Jean Jacquot, *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Editions CNRS, 1988.
- Saddiki (Tayeb), « Mémoire du théâtre et de gens. Sur les traces de mon père ». *Libération*, (Journal marocain), 6 mars 2000.
- Saddiki (Tayeb), « Mémoire du théâtre et des gens, Les premiers pas sur les planches », *Libération* (journal marocain de langue française), 10 mars 2000.
- Saddiki (Tayeb), « Mémoire du théâtre des gens. La troupe du théâtre municipal », *Libération*, (journal marocain de langue française), 24 mars 2000.
- Saddiki (Tayeb), « Mémoire du théâtre et des gens. Maqamat Badie Azzamane », *Libération*, (journal marocain de langue française), 21 avril 2000.
- Saddiki (Tayeb), « Mémoire du théâtre et des gens, Théâtre ambulant », *Libération*, (journal marocain de langue française), 23 mai 2000.
- Saddiki (Tayeb), « Mémoire du théâtre et des gens, Un an et demi... déjà », *Libération*, 24 mai 2000.
- Tucci (Ingrid), « L'accueil et l'intégration des migrants en Allemagne : les limites de l'hospitalité et de la solidarité », *Migrations Société*, n° 166, 2016.
- Urban (Marie), « La transculturalité dans les pratiques documentaires germanophones à l'exemple du "théâtre postmigrant" », *Trajectoires*, n° 14, 2021. [<http://journals.openedition.org/trajectoires/6355>]
- Van (Der Will), Wilfried (Burns, Rob), « Germany as Kulturation: Identity in Diversity ? », in Colvin Sarah (ed.), *The Routledge Handbook of German Politics & Culture*, London, Routledge, 2015.
- Videau André, « Commedia dell'rap », in *Hommes et Migrations*, n° 1170, novembre 1993.
- Voisin (André), « témoignages pour une caméra » in Odette et Alain Virmaux, *Artaud Vivant*, Collection « Lumière sur », NéO, Paris, 1980.
- Weiler (Christel), « Theatre and Diversity in the Berlin Republic », in Colvin Sarah (ed), *The Routledge Handbook of German Politics & Culture*, London, Routledge, 2014.

Thèses :

- Addam (Halima), « Le Théâtre marocain et Tayeb Saddiki », Université Bordeaux 3, 1998.
- Belghali (Mouna), « L'évolution de l'image de la femme dans le théâtre marocain », Université Paris 8, 2010.

- Berrad (Mohamed), « Le Théâtre au Maroc : traditions, expérimentation et perspectives », Université Paris 3, 1996.
- Chafik (Mohamed), « Recherches sur l'identité du théâtre marocain », Université Paris 8, 1989.
- Dib (Abderrahmane), « L'Activité théâtrale au Maroc au XX^e siècle », Université Bordeaux 3, 2001.
- Dubois (Simon), « De la marge au centre, de Syrie en exil : itinéraires d'un jeune théâtre syrien », Université d'Aix-Marseille, 2019.
- El Hilali (Nabil), « Théâtre marocain et québécois : Tayeb Saddiki/Michel Tremblay », Université Nice-Sophia Antipolis, 2001.
- Hamidache (Younes), « Les figures de l'altérité dans le théâtre de Tayeb Seddiki », Université Grenoble Alpes, 2015.
- Lhachimi (Abdellah), « Le Théâtre amateur marocain contemporain », Université Aix-Marseille 1, 1986.
- Mehita (Rasid Bannani), « Le Théâtre de Tayeb Saddiqi », Université Aix-Marseille 1, 1985.
- Mniaï (Hassan), « Recherches sur le théâtre marocain », Université Paris 4, 1970.
- Mniaï (Hassan), « Le Problème de l'authenticité dans le théâtre arabe moderne », Université Paris 4, 1983.
- Rezok (Souad), « Le Théâtre au Maroc dans les années cinquante. L'expérience d'André Voisin », Université Paris 3, 1994.
- Ouzri (Abdelwahed), « Le théâtre marocain contemporain : organisation, structures », Université Paris 10, 1995.
- Salmy (Abdelaziz), « Regards sur la vie théâtrale au Maroc. Esquisse sociologique à partir d'enquêtes sur le public », Université Paris 3, 1995.

Reuves :

- *Cassandra*, hors-série n° 3, dossier : « Théâtre des mondes arabes », 1999.
- *UBU scènes d'Europe*, n° 26, dossier : « Témoignages sur le théâtre arabe », 2002.
- *Horizons maghrébins*, t. 58, dossier : « Le théâtre arabe au miroir de lui-même et son contact avec les créations des deux rives de la Méditerranée », 2008.
- *LiCARC* (Littérature et culture arabes contemporaines), Hors-série n° 1, dossier : « Le théâtre moyen-oriental contemporain traduit en langues étrangères », 2015.

- *Horizons/Théâtre*, n° 12, dossier : « Les dramaturgies arabes et l'Occident », 2019.
- *LiCARC* (Littérature et culture arabes contemporaines), n° 9, dossier : « Théâtre, Autocraties et Démocraties », 2021.
- *Théâtre/Public*, n° 233, dossier : « Scènes politiques du Maghreb au Moyen-Orient », 2022.
- *Alternatives théâtrales*, n° 147, dossier : « Scènes contemporaines des mondes arabes », 2022.
- *Expressions maghrébines*, vol. 21, n° 1, dossier : « Qu'est-ce que le théâtre maghrébin ? », 2022.
- *Études théâtrales*, n° 74, dossier : « Scènes en révoltes : théâtre et performance au Maghreb, Proche et Moyen-Orient contemporains », 2024.

Ouvrages et articles en arabe

Ouvrages :

- Adīb Slāwī (Mohamed), *al-Masraḥ al-mağribī. al-Bidāya wa-al-ımtidād* (Le théâtre marocain le début et la continuité), Dār Walilī li ibā'a wa al-našr, Marrakech, 1996.
- Amine Khalid, *al-Masraḥ wa-dirāsāt al-furğā* (Le théâtre et les études du spectacle), Tanger, Manšūrāt al-markaz al-dawlī li dirāsāt al-furğā, 2011.
- Amine Khalid, et Hassan Mniaï (édition et traduction), *al-Masraḥ wa rihānatuh*, (Le théâtre et ses enjeux), Tanger, Manšūrāt al-markaz al-dawlī li dirāsāt al-furğā, 2012.
- Amine Khalid, et Sef (Muhammad), *Dramātūrğyā al-'amal al-masraḥī wa-al-mutafareğ*, (Dramaturgie du spectacle et du spectateur), Tanger, Manšūrāt al-markaz al-dawlī li dirāsāt al-furğā, 2014.
- Bağdād (Mustafā), *al-Masraḥ al-mağribī qabla al-istiqlāl*, (Le Théâtre marocain avant l'indépendance), Casablanca, Manšūrāt al-Rihān al-āḥar, 2000.
- Behjaji (Mohamed), (dir.), *Turaya Ğabrān, dīnāmiyat al muşādafa wa al-iḥtiyār* (Touria Jebrane : la dynamique du hasard et du choix), Tanger, Manšūrāt al-markaz al-dawlī li dirāsāt al-furğā, 2013.
- Behraoui (Hassan), *al-Masraḥ al-mağribī, baḥt fī al-uşūl al-sūsyūtaqāfiya* (Le théâtre marocain : recherche dans les origines socio-culturelles), Casablanca, al-Markaz al-tqāfi al-'arabī, 1994.
- Berršīd ('Abd al-Krīm), *al-Ihtifāliya : mawāqif wa mawāqif muqāda* (le théâtre cérémonial : positions et positions contraires), Casablanca, Dār al-taqāfa, 1985.

- Bennani (Rachid), *al-Masrah al-mağribī qabla al-istiqlāl. Dirāsa drāmaturgiya* (Le théâtre marocain avant l'indépendance), Rabat, Dār al-Watan li al-saḥāfa wa-al-tibā'a wa-al-našr, 2008.
- Bennani (Rachid), *Muğāmart al-t'šīl fī masrah al-Ṭayeb al-Šaddīqī* (L'aventure de l'authentification dans le théâtre de Tayeb Saddiki), Casablanca, Iṣdārāt Amīna, 2015.
- Ben Zidān (Abd al-Raḥmān), *Min Qaḍāyā al-masrah al-mağribīc* (De quelques questions du théâtres marocain), Meknès, Ṣawt Meknās, 1987.
- Ben Zidān (Abd al-Raḥmān), *As'ilat al-masrah al-'arabī* (Questions du théâtre arabe), Casablanca, Dār al-ṭaqāfa li al-našr, 1987.
- Ben Zidān (Abd al-Raḥmān), *Qira'āt fī dīwān al-iḥtifāliya* (Lectures dans le recueil du théâtre cérémoniel), Casablanca, Dār al-ṭaqāfa li al-našr,
- Ben Zidān (Abd al-Raḥmān), *Ḥudūd al-kā'in wa-al-mumkin fī al-masrah al-iḥtifālī* (Les limites de l'existant et du possible dans le théâtre cérémoniel), Casablanca, Dār al-ṭaqāfa li al-našr, 1985.
- Būḥārī (al) (Ḥalīma), *al-Mar'a fī al-masrah al-mağribī : ḥiṭābāt wa-tağārib* (La femme dans le théâtre marocain, discours et expériences), Tanger, Manšūrāt al-markaz al-dawlī li dirāsāt al-furḡa, 2016.
- Bounnit (Azzedine), *al-Šaḥsiyya fī al-masrah al-mağribī : binyāt wa tağaliyāt* (le personnage dans le théâtre marocain : structure et manifestations), Agadir, Publications de l'université Ibn Zoh, 1992
- Bounnit (Azzedine), *al-Masrah wa-al-dawla* (Le théâtre et l'État), Tanger, Manšūrāt al-markaz al-dawlī li dirāsāt al-furḡa, 2010.
- Chakroun (Abdellah), *Ḥayāt fī al-masrah* (Une vie dans le théâtre), Casablanca, Matba'at al-nağāḥ al-ğadīda, Maroc, 1997.
- Dāfirī (al) (Muḥammad), *Firqat al-Ma'mūra ḥikāyatu masār* (Le troupe al-Maâmoura : histoire d'une trajectoire), Tanger, Manšūrāt nuğūm bilādī, 2009.
- Kaghat (Fahd), *Mu'ğam al-masrahiyāt al-mağribiya min al-bidāya ilā al-'iqd al-tānī min al-qarn al-ḥādī wa-al-'iṣrīn. (Dictionnaire des pièces théâtrales marocaines du début jusqu'à la deuxième décennie du XXI^e siècle)*, Casablanca, Dār Tubqāl, 2019.
- Kaghat (Mohamed), *Binyāt al-t'alīf al-masraḥi bi al-Mağrib mina al-bidāya ilā al-ṭamānīnāt* (Structures de l'écriture dramatique du début jusqu'aux années 80), Casablanca, Dār al-ṭaqāfa, 1986.
- Khoury (Driss), *Fawqa al-ḥašaba, amāma al-šāša* (Sur la scène, devant l'écran), Rabat, Manšūrāt wizārat al-ṭaqāfa, 2007.
- Haībī (Ḥassan), *al-Ṭayeb al-Šaddīqī, qisatu masrah* (Tayeb Saddiki, Histoire d'un théâtre), Casablanca, Maṭba'at Dār al-našr al-mağribiya, 2011.

- Ḥidādū (Ridwān), *al-Ḥaraka al-masraḥia bi madīnat Tanġa* (le mouvement théâtral dans la ville de Tanger), Tanger, Manšūrāt al-ġāmi‘a al-ġihawiya li al-masraḥ al-hāwī, 1991.
- Ḥidādū (Ridwān), *Turayā Ḥasan : rā’ida masraḥiya min šmūh* (Touraya Hassan, pionnière du théâtre),
- Massaia (Ahmed), *Dalīl al-masraḥ al-maġribī. Niṣf qarn min al-ibdā‘ al-masraḥī bi al-maġrib* (Répertoire du théâtre marocain. Un demi-siècle de création théâtrale au Maroc), (trad. Hassan Bahraoui), Rabat, Manšūrāt wizārat al-ṭaqāfa, 2012.
- Mniaï (Hassan), *Abḥāt fī al-masraḥ al-maġribī*, (Recherches sur le théâtre marocain), Rabat, Manšūrāt al-Zamān, 2000.
- Mniaï (Hassan), *Hunā al-masraḥ, Hunā ba ‘du taġaliyātuh* (Ici le théâtre arabe, ici quelques-unes de ses manifestations), Fès, Manšūrāt ġāmi‘at Fās, 1989.
- Mniaï (Hassan), *Mina al-Ta’sīs ilā šinā‘at al-furġa* (De la fondation à la fabrication du spectacle), Fès, Manšūrāt ġāmi‘at Fās, 1994
- Mniaï (Hassan), *al-Masraḥ marratan uḥrā*, (Le Théâtre encore une fois), silsilat Širā‘, n° 49, Tanger, 1999.
- Mniaï (Hassan), *Ḥarakiyat al-furġa fī al-masraḥ (al-Wāqi‘ wa al-taṭalu‘āt)* (La dynamique du spectacle dans le théâtre, la réalité et les espoirs), Tanger, Manšūrāt al-markaz al-dawlī li dirāsāt al-furġa, 2014.
- Mrīni (al) (Hūsīn), *Min tanāyā al-dākira. Awrāq min masīrat al-masraḥ al-maġribī. (1948-2001)*, (Des plis de la mémoire, feuilles de la trajectoire du théâtre marocain (1948-2001), Kenitra, Būkili li al-ṭibā‘a wa al-našr, 2002.
- Naġm (Muḥammad Yūsuf), *al-Masraḥiyya fī al-adab al-‘arabī al-ḥadīth, 1847-1914*, (Le Théâtre dans la littérature arabe moderne) Beyrouth, Dār al-ṭaqāfa, 1967.
- Naji (Saïd), *al-Masraḥ al-maġribī. Ḥarā’iṭ al-taġrīb* (Le Théâtre marocain. Cartes d’expérimentation), Casablanca, Dār al-našr al-maġribiya, 2003.
- Naji (Saïd), *al-Taġrīb al-masraḥī fī al-masraḥ al-maġribī wa-al-masraḥ al-‘arabī* (L’expérimentation théâtrale dans théâtre marocain et le théâtre arabe). Casablanca, Dār al-Našr al-maġribiya, 1998.
- Putitsiva Tamara (Alexandrovna), *Alfa ‘ām wa ‘ām ‘alā al-masraḥ al-‘arabī* (Mille et un ans du théâtre arabe), (traduction arabe de Tawfik Mu’aden), Beyrouth, Dār al-Farābī, 1981.
- Qasīmī (Muḥammad) et Ramdānī (Mustafā), *Bibliuġrāfiya al-masraḥ al-maġribī* (Bibliographie du théâtre marocain), Ouejda, Mu’asasat al-Naḥla li al-kitāb, 2003.
- Ouaziz (Taher), *Min tāriḥ al-masraḥ fī al-šabība wa al riyāda* (De l’histoire du théâtre à la Jeunesse et au Sport), Rabat, Dār abī raqrāq, 2006.

- Smīhī (‘Abd al-Qāder), *Naš’at al-masraḥ wa-al-rriyāda bi al-mağrib* (La Naissance du théâtre et du sport au Maroc), Rabat, *Maktat al-Ma’ārif*, 1986.
- Salām Abū al-Ḥasan, *Hīrat al-nnaṣ al-masraḥī bayn al-tarğama wa-al-iqtibās wa-al-i’dād wa-al-ta’līf* (Le tiraillement du texte théâtral entre la traduction, l’adaptation, la préparation, et l’écriture), Le Caire, Markaz al-iskandariyya li al-kitāb, Égypte, 1993.
- Saddiki (Tayeb), *Talātatu nuṣuṣ masraḥiyya, al-Naqša, al-Mufatiš, Volpone* (Trois textes de théâtre : Le dé clic, l’Inspecteur, Volpone), Rabat, Manšūrat Dār al-ṭaqāfa, 2003, p. 19.
- Slāwī (al) (Muḥammad Adīb), *al-Masraḥ al-mağribī : al-bidāya wa al-imtidād* (Le théâtre marocain le début et la continuité), Marrakech, Dar Walīlī li al-ṭibā’a wa-al-našr, 1996.
- Slāwī (al) (Muḥammad Adīb), *al-Masraḥ al-mağribī : ġadaliyat al-ta’sīs* (Le théâtre marocain, la dialectique de la fondation), Rabat, Marsam, 2010.
- Smīhī (‘Abd al-Qāder), *Naš’at al-masraḥ wa-al-riyāda bi al-mağrib* (La naissance du théâtre et du sport au Maroc), Rabat, Maktabat al-Ma’ārif, 1986.
- Yūsfi (al) (Ḥasan), *al-Masraḥ fī al-marāyā* (Le théâtre dans les miroirs), Manšūrat Itihād kutāb al-Mağrib, 2003.

Articles :

- Alj (al) (Tayeb), « Aḥbābtu al-masraḥ wa uwāṣilu fih ‘Išq al-mutayam » (J’ai aimé le théâtre et je l’aime encore), in *A’ māl multaqa Agādīr. Ašğāl wa tağārib fī al-masraḥ al-mağribi al-ḥadīf*, (Travaux des rencontres d’Agadir. Générations et expériences dans le théâtre marocain moderne), *Revue Afāq*, Manšūrat Itihād kutāb al-Mağrib, 1989.
- Alj (al) (Tayeb), « al-Bṣāt, masraḥ al-mağāriba al-quḍāmā », (*LBṣāt*, théâtre des anciens Marocains), *Ṣawt al-ša’b*, n° 2, février 1960.
- Alj (al) (Tayeb), « Ḥayāt fī al-masraḥ » (Une vie au théâtre), *Aqlām*, n° 123, 1982.
- Abbās (Ibrāhīm), « Firqat al-Qinā’ al-Sağīr » (La Troupe du Petit masque), *al-‘Alam*, journal marocain de langue arabe, 28 avril 1974.
- ‘Awfī (al) (Nağīb), « al-Masraḥ al-mağribī bānūrāmā tāriḥiyya » (Le Théâtre marocain. Panorama historique), *Afāq*, n° 6, 1980.
- Qabbāğ (al) (Muṣṭafā), « Wiğhat naḍar bi ḥuṣuṣ wāqi’ al-masraḥ al-tağribī » (Point de vue concernant la réalité du théâtre expérimental), *al-Funūn*, premier numéro, novembre 1979.

- Ben Kirān (Aḥmed) « Masraḥ al-huwāt huwa al-bāb al-laḍī nadḥulu minhu ilā al-masraḥ al-iḥtirāf » (Le Théâtre amateur est la porte par laquelle on accède au théâtre professionnel), *al-Funūn*, premier numéro, novembre 1979.
- « al-Malha al-faransāwi bi Fās » (Le Lieu de divertissement français à Fès), *al-Sa'āda* (journal marocain), n° 1512, 1917.
- Bennānī (Rašīd), « Ṣalāḥ al-Dīn al-Ayyūbī. Masrahiyya lahā tāriḥ » (*Saladin* est une pièce qui a une histoire), *al-Taḡāfa al-maḡribiya*, (Revue culturelle éditée par le ministère de la Culture), n° 8, mai 1999.
- Ben Zidān (Abd al-Raḥmān), « Andrī Vwāzān wa-mašrū' al-masraḥ al-maḡribī al-ša'bī fī al-Maḡrib » (André Voisin et le projet du théâtre populaire au Maroc), in *Milaf al-masraḥ al-maḡribī* (Dossier sur le théâtre marocain), Rabat, Manšūrāt Wizārt al-ṭaqāfa, 1998.
- Berrīd (ʿAbd al-krīm), « Ḥal al-masraḥ al-maḡribī waqī' am mašrū' » (Le théâtre marocain est-il une réalité ou un projet ?), *al-Iḥtiyār*, n° 2-8, 1973.
- Bounit (Azdine), « al-Ḥiṭāb al-tandīrī wa-ḥudūd al-mumārāsa fī al-masraḥ al-maḡribī. Hal Intahā 'asr al-tandīr » (Le discours théorique et les limites de la pratique dans le théâtre marocain. L'ère de la théorisation est-elle révolue ?), in *al-Masraḥ al-maḡribī bayn al-tandīr wa-al-mihaniya* (Le Théâtre marocain entre la théorisation et la pratique), 2004
- Chebchoub (Fatima), « Ṣūrat al-mar'a bayna al-wāqī' wa al-Mutaḥayil fī al-masraḥ al-muqtabas 'an Mulyīr. Namūdaḡ al-Fdūliyāt li al-Alj » (L'image de la femme entre la réalité et l'imaginaire dans le théâtre adapté d'après Molière. Exemple *Fdouliyat* d'al-Alj) in *al-Ḥašaba, al-lawḥa. Iṣakaliyāt wa tasawurāt* (La Scène, le tableau. Problématiques et représentations), Manšūrāt kulliyat al-ādāb wa-al-'ulūm al-insāniya mūlay Ismā'īl, Meknès, 1993.
- Fadel (Youssef), « Ḥams maqālāt fī al-masraḥ al-maḡribī » (Cinq articles sur le théâtre marocain), *al-Taḡāfa al-ḡādīda*, n° 15, 1980.
- Ḥdādū (Riḍwān), « al-masraḥ fī Tiṭwān Sanat 1860 » (Le Théâtre à Tétouan en 1860), *al-Šamāl* (journal marocain), n° 128, avril 2002.
- Ḥdādū (Riḍwān), « Firqat al-Buyūt Awwalu Firqa bi al-maḡrib ? » (La troupe al-Boyout, première troupe au Maroc ?), *al-Šamāl* (journal marocain), n° 27 1999.
- Ḥdādū (Riḍwān), « Tāriḥ awwal bināya masraḥiyya bi al-maḡrib » (L'histoire du premier bâtiment théâtral au Maroc), *al-Amāl* (journal marocain), n° 29, 1999.
- Ğebbūr (Ĝamīl), « al-Baḥṭ fī fan al-masraḥ fī al-tāriḥ al-'arabī » (Recherche à propos du théâtre dans la tradition arabe). *Funun*, n° 5-6 avril 1974.
- « Laylat 'adab wa-fan wa hazl » (Une soirée de littérature, d'art et d'humour), *al-Sa'āda* (journal marocain), n° 4674, 1939.

- Māğīli (Nasīm), « Šahṣiyat al-muḥtāl fī al-maqāma wa-al-riwāya wa al-masraḥ » (Le personnage du truand dans la séance, le roman et le théâtre), *al-Masraḥ* (Revue de théâtre), Le Caire, n° 125/126 avril/mai 1999.
- Saddiki (Tayeb), « Msraḥ al-Nās : malāmiḥ tağriba fī al-masraḥ al-‘arabī al-mu‘āṣir » (Le Théâtre des Gens : aspects d’une expérience dans le théâtre arabe contemporain) *al- Āhra’*, n° du 25 décembre 1999.
- Tiğāzi Mansūri (‘Abdullāh), « Dāhirat al-masraḥ al-mağribī ‘alā daw’ mawṣim 1972-1973 » (Le Phénomène du théâtre marocain à la lumière de la saison 1972-1973), *al- ‘Alam al-taqāfi* (Le Monde culturel, supplément hebdomadaire en langue arabe), n° 221, 30 novembre 1973.
- « Tamṭīl riwāyat Ḥiyāl Scabān » (La représentation de la pièce *Les Fourberies de Scapin*), dans *al-Sa‘āda* (journal marocain), n° 4524, 1938.
- Tīmed (Mohammed), « al-Masraḥ fannu al-malsū‘īn » (Le Théâtre, l’art des mordus), *Afāq* (publication de l’Union des écrivains marocains, numéro spécial consacré au théâtre « Travaux des rencontres d’Agadir). *Ağyāl wa tağārib fil al-masraḥ al-mağribī al-Mu‘āṣir* » (Génération et expériences dans le théâtre marocain moderne), 1989.
- Sāyeḥ (Ḥasan), « al-Qiṣa wa-al-masraḥiyya fī al-adab al-mağribī » (Le Roman et le théâtre dans la littérature marocaine). *Afāq*, n° 1-2, 1989.
- Yūsfi (al) (Ḥasan), « al-Masraḥ al-mağribī al-maktūb bi al-faransiya » (Le théâtre marocain de langue française), *‘Alāmāt*, n° 10, 1999.

