



HAL
open science

Le théâtre au Maroc : pour une institutionnalisation de la politique culturelle

Mahmoud Chahdi

► **To cite this version:**

Mahmoud Chahdi. Le théâtre au Maroc : pour une institutionnalisation de la politique culturelle. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Strasbourg, 2016. Français. NNT : 2016STRAC032 . tel-01503381

HAL Id: tel-01503381

<https://theses.hal.science/tel-01503381>

Submitted on 7 Apr 2017

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.

École Doctorale des Humanités – ED 520

Unité de Recherche : Approches Contemporaines de la Création

et de la Réflexion Artistiques (ACCRA) - EA 3402

THÈSE DE DOCTORAT présentée par :

Mahmoud CHAHDI

Soutenue le 15 Décembre 2016

pour obtenir le grade de : docteur de l'Université de Strasbourg

Discipline : Arts du spectacle

<p>Le théâtre au Maroc, pour une institutionnalisation de la politique culturelle</p>
--

THÈSE dirigée par :

Madame JOLLY Geneviève Professeure, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Madame Catherine Douzou Professeure à l'Université François Rabelais, Tours

Monsieur Daniel Urrutiaguer Professeur à l'Université Lyon 2

AUTRES MEMBRES DU JURY

Monsieur Patrick Tenoudji Professeur, Université de Strasbourg

École Doctorale des Humanités – ED 520

Unité de Recherche : Approches Contemporaines de la Création

et de la Réflexion Artistiques (ACCRA) - EA 3402

THÈSE DE DOCTORAT présentée par :

Mahmoud CHAHDI

Soutenue le 15 Décembre 2016

pour obtenir le grade de : docteur de l'Université de Strasbourg

Discipline : Arts du spectacle

<p>Le théâtre au Maroc, pour une institutionnalisation de la politique culturelle</p>
--

THÈSE dirigée par :

Madame JOLLY Geneviève Professeure, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Madame Catherine Douzou Professeure à l'Université François Rabelais, Tours

Monsieur Daniel Urrutiaguer Professeur à l'Université Lyon 2

AUTRES MEMBRES DU JURY

Monsieur Patrick Tenoudji Professeur, Université de Strasbourg

REMERCIEMENTS

Grâce au soutien et à l'aide précieuse d'un nombre important de personnes, ce travail a pu voir le jour.

Mes remerciements à ma directrice de recherche, Madame Geneviève Jolly, pour son aide, son soutien, et son professionnalisme.

Et finalement, je tiens à remercier celui qui m'a encouragé à la fin, Ilian, et ceux qui m'ont soutenu depuis le début, ma femme, mes parents, mon frère, et mes sœurs.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	9
I. LES FONDEMENTS DU THÉÂTRE MAROCAIN	21
1. Les formes traditionnelles	24
1.1. Halka (le cercle)	27
1.1. Bsate (le tapis)	31
1.2. Sidi Katfi	33
1.3. Soltân et-talba (Sultan des étudiants)	34
2. La naissance des troupes marocaines	37
2.1. Préambule : Le Maroc, contexte socio-culturel	37
2.2. L'influence des troupes arabes	39
2.3. La création des troupes	42
2.4. Les stages de formation	44
2.5. Les collaborateurs d'André Voisin	51
2.6. Le théâtre marocain après Voisin	52
2.6.1. Le Maroc indépendant	52
2.6.2. Tayeb Saddiki	53
2.6.3. Le théâtre ouvrier	55
2.6.4. Le théâtre municipal de Casablanca	58
3. L'écriture théâtrale et le contexte social et culturel.....	65
3.1. Préambule.....	65
3.2. Les prémices de l'écriture théâtrale au Maroc	66
3.3. Le théâtre arabe et la problématique de l'auteur.....	67
3.3.1. Le théâtre tunisien	69
3.3.2. Le théâtre algérien	76
3.3.3. Le théâtre égyptien	82
- L'écriture théâtrale dans l'Égypte ancienne.....	82
- Ahmed Abou Khalil Al-Qabbani en Égypte.....	84

- Yarkoub Sanour	86
- L'écriture théâtrale et l'approche sociale	88
- Le théâtre lyrique.....	89
- Le théâtre Sérieux.....	91
3.3.4. Le théâtre iraquien	93
3.4. La marocanisation des œuvres mondiales	99
3.5. Auteurs vus à travers leurs œuvres.....	106
3.5.1. Ahmed Tayeb El Alj	106
3.5.2. Abdellatif Laâbi	112
II. LA CRÉATION ARTISTIQUE ET LES ENJEUX INSTITUTIONNELS	121
1. De la création théâtrale à d'autres formes artistiques.....	124
1.1. Cinéma.....	124
1.1.1. Centre Cinématographique Marocain	124
1.2. Arts plastiques	129
2. Les instituts de formation dans le domaine artistique	135
2.1. Conservatoire de Casablanca	138
2.2. Conservatoire de Rabat	139
2.3. Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle	140
2.4. Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine	144
2.5. Institut National des Beaux-arts	145
2.6. L'Institut Supérieur de Musique et d'Arts Chorégraphiques.....	146
3. La censure : l'institutionnalisation du contrôle	150
3.1. Cinéma.....	153
3.2. Théâtre.....	159
3.3. Presse et Internet	164
4. Acteurs institutionnels du champ culturel.....	167
4.1. Ministère Chargé des Marocains Résidant à l'Étranger et des Affaires de la Migration	169
4.1.1. Dar Al Maghrib	170
4.1.2. Les tournées de compagnies théâtrales.....	173
4.2. Ministère de la Jeunesse et des Sports	174

4.3. Ministère de l'Éducation Nationale	176
4.4. Théâtre National Mohammed V	178

III. MINISTÈRE DE LA CULTURE : LES ENJEUX D'UNE POLITIQUE SECTORIELLE 187

1. Les approches Ministérielles du secteur culturel	191
1.1. Contexte socio-politique : La marche verte et le différend du Sahara occidental	192
1.2. Le Ministère de la Culture et l'enjeu de la démocratisation de la culture....	194
1.3. Bureau de l'Éducation Populaire	199
1.4. Le Ministère de Bahnini 1974-1981	202
1.5. Le Ministère de Belbachir 1981-1985	206
1.6. Le Ministère de Benaïssa 1985-1992	207
1.7. Le Ministère Sinaceur 1992-1995.....	209
2. Analyse sectorielle du champ culturel.....	211
2.1. La Lettre royale adressée aux professionnels du théâtre	211
2.1.1. Les troupes régionales.....	212
2.2. Recommandation de l'UNESCO relative à la condition de l'artiste	213
2.3. Le rapport de l'UNESCO de 1985.....	220
2.3.1. Généralités	223
2.3.2. Maisons de la Culture	223
2.3.3. Bibliothèques	224
2.3.4. Centre National Audiovisuel	224
2.3.5. Moyens en humains et infrastructures.....	225
2.3.6. Méthodes	226
3. L'approche actuelle de la gestion du secteur culturel.....	229
3.1. Le Ministère de la Culture et ses domaines d'intervention.....	231
3.2. Le Soutien à la production et à la diffusion théâtrale	239
3.2.1. Le soutien à la production.....	240
3.2.2. Le soutien à la diffusion	243
3.3. Le Centre Cinématographique Marocain	247
3.4. Le programme sectoriel 2012 - 2016.....	250
3.4.1. L'activité théâtrale.....	252
La création et la promotion des œuvres théâtrales.....	252
Les tournées théâtrales	253

Les résidences artistiques et les ateliers de formation.....	253
L'organisation et la participation aux manifestations théâtrales	254
Le théâtre de rue.....	254
Résidence longue des troupes dans le théâtre.....	258
3.4.2. Arts plastiques et visuels.....	261
3.4.3. Musique et arts chorégraphiques	263
3.4.4. Édition et livre.....	267
3.5. Le Cadre juridique.....	270
3.5.1. Le statut de l'artiste	270
3.5.2. La protection sociale.....	271
3.5.3. Les rémunérations.....	272
3.5.4. Le Système fiscal	273
3.5.5. Les droits d'auteur	274
CONCLUSION	277
BIBLIOGRAPHIE.....	288
ANNEXES :	301

INTRODUCTION

L'absence d'une politique culturelle, du moins clairement affirmée comme telle au Maroc, justifie la rareté des ouvrages qui abordent le sujet. La majorité des théoriciens traite la question de la culture d'un point de vue historique, et se limite à un inventaire des artistes et de leurs créations. Cela montre que la question de la culture au Maroc reste liée à des expériences individuelles, et non à un mouvement national qui reflèterait un choix en matière de politique du pays.

Une description du royaume du Maroc, qui est le sujet de notre étude, semble essentielle pour introduire notre problématique. Effectivement, afin de mieux comprendre le contexte marocain, un ensemble de données est à mentionner au niveau politique, social, historique et géographique.

Le royaume du Maroc est une monarchie qui tire ses origines de la dynastie Idrisside, qui a régné au Maroc entre 789 et 985, installant ainsi le premier État musulman dans la région. Un ensemble de dynasties s'est ainsi succédé sur le territoire du Maroc que nous connaissons aujourd'hui, dont les frontières ont varié d'une époque à une autre, puisque pendant la dynastie des Almoravides, Youssef Ibn Tachfin, premier sultan et troisième émir de la dynastie, choisit Marrakech comme capitale à la place de Fès, et réussit à conquérir l'Andalousie en 1086, grâce à l'armée dirigée par Tarik Ibn Ziyad. La dynastie Alaouite qui règne actuellement au Maroc est installée au pouvoir depuis 1666.

Sur le plan politique, le Maroc actuel est une monarchie constitutionnelle, démocratique, parlementaire et sociale¹. Au niveau géographique, la superficie du royaume est de 446.550 km², avec une frontière à l'est du pays, partagée avec l'Algérie, d'une longueur de 1560 km, tracée en 1845 par la France et le Maroc, et qui est fermée depuis 1994. Au nord, les frontières avec l'Espagne se situent autour des deux villes Ceuta et Melilla, que le Maroc considère encore comme les deux dernières

¹ Constitution du Maroc de 2011.

colonies espagnoles en Afrique en général, et sur le territoire marocain en particulier. Au sud, le Maroc partage 443 km de frontières avec la Mauritanie, dans un territoire qui est toujours en conflit autour du Sahara occidental. L'ensemble des conflits et des tensions autour des frontières dessine les traits de la politique extérieure du pays, qui est tournée depuis l'Indépendance, en 1956, vers la reconquête de ses territoires, et justifie aussi les priorités de la monarchie ainsi que celles des différents gouvernements dans la gestion des affaires de l'État.

Au niveau démographique, la population du Maroc est de 33,8 millions d'habitants², avec un taux d'urbanisation de 60,3%, contre 55,1% en 2004³. Officiellement, l'arabe et le tamazight représentent les deux langues du pays⁴, même si dans la pratique, l'arabe classique reste la langue administrative. L'Islam est la religion adoptée par l'État, mais ce dernier garantit la liberté de croyance à tous les citoyens⁵. La richesse culturelle du Maroc, issue de la diversité de sa population et de ses traditions ancestrales, explique son ouverture à l'autre et aux autres cultures. Cette richesse est aussi présente à travers les différentes formes artistiques traditionnelles qui représentent la diversité de la population, ainsi que par les formes artistiques issues de cette rencontre avec les autres cultures de la méditerranée, dont le théâtre reste un symbole essentiel.

Le but de cette recherche est d'envisager la pratique théâtrale comme étant un nouveau phénomène artistique, au sein de la société marocaine, qui prouve la nécessité de mettre en place une politique sectorielle dans le champ culturel, basée sur la répartition des responsabilités entre l'État et les collectivités locales. L'action du Ministère de la Culture sera analysée, avec l'objectif de préciser son efficacité, en prenant en compte qu'il n'existe pas d'engagement de la part des autres acteurs gouvernementaux. Cela se traduit par des textes de loi, et leur application concernant

² Résultats du recensement de l'année 2014 réalisé par le Haut-commissariat au Plan.

³ *Ibid.*

⁴ Constitution du Maroc de 2011.

⁵ *Ibid.*, article 3.

le statut d'artiste, et l'organisation du domaine artistique, mais aussi par le soutien de l'activité artistique.

Avant d'aborder la question de l'engagement de l'État dans le champ culturel, il est essentiel d'exposer notre choix de la pratique théâtrale, en tant que moyen permettant la mise en place d'une réelle politique culturelle. Par le choix de la pratique théâtrale, nous soulignons la nature des choix faits par des hommes et des femmes de théâtre à l'aube de l'Indépendance, en fonction des textes qu'ils présentaient. L'enjeu du répertoire est essentiel, surtout quand il s'agit des premières expériences théâtrales d'une société qui a toujours ignoré cette pratique. La problématique liée au texte dépasse le seul contexte marocain, elle est, en effet, le premier obstacle évident dans le rapport au théâtre comme pratique, dans toute société quelle qu'elle soit. Le contact des pays arabes avec le théâtre survient dans un contexte social et politique bien défini, celui de la présence coloniale.

Dans ce contexte, le rapport au texte est primordial, puisqu'il définit un positionnement, à savoir le lien avec cette présence étrangère et la protection de l'identité nationale. Il s'agit d'une équation qui lie deux logiques différentes, celle de l'ouverture à une forme artistique étrangère à la culture nationale, et en même temps, la protection des valeurs de cette même culture. Un tour d'horizon dans un certain nombre de pays arabes permettra de déceler l'impact de la différence de contexte social et culturel dans chaque pays concernant la création artistique. Le rapport au texte reste stratégique, en rapport avec la lutte de ces pays contre l'occupation étrangère. La présentation des textes issus des cultures de pays coloniaux dans les pays arabes semble périlleuse, surtout dans la langue d'origine, sans aucun rapport avec la culture arabe. Ainsi, pour mieux maîtriser l'écriture théâtrale, les auteurs des pays arabes travaillaient sur des textes français, anglais, ou italiens, en les adaptant au contexte local. Il s'agissait de maîtriser les outils techniques de l'écriture, tout en œuvrant en faveur du développement d'une pratique théâtrale arabe. L'expérience égyptienne est à étudier puisque le pays a été un exemple dans le monde arabe, et pendant des décennies, grâce aux tournées des compagnies, en adaptant la création à ses problématiques sociales, et en donnant ainsi naissance à un riche répertoire représentant des courants artistiques différents les uns des autres.

Cela montre qu'un théâtre marocain, dépourvu de toute influence idéologique coloniale est possible, à l'exemple des troupes égyptiennes. Et pourtant, ce qui nous intéresse est la spécificité du rapport des auteurs marocains au texte, en comparaison avec celui de leurs collègues, dans les différents pays arabes. Face à cette dynamique, et sans formuler de jugement sur la qualité artistique des créations, il est primordial de situer l'activité théâtrale dans son rapport aux institutions étatiques. Un regard plus large sur l'ensemble des activités artistiques permettra de tisser la toile des disciplines artistiques pratiquées au Maroc et d'aborder les questions des priorités étatiques en matière de formation, de diffusion, et de gestion du champ culturel.

Comparer les différents domaines de la création artistique permet de tracer les grands traits d'une politique culturelle, le but étant de comprendre pourquoi l'engagement de l'État a été tardif dans certains domaines par rapport à d'autres. Est-ce que le Ministère de la Culture irait jusqu'à considérer qu'il existe une hiérarchie entre les arts, distinguant ainsi les arts majeurs des arts mineurs⁶ ? Ou est-ce seulement un moyen de gérer un budget toujours insuffisant pour répondre aux besoins du développement de la culture au Maroc ?

Le questionnement autour de la capacité du Ministère de la Culture à gérer seul le secteur culturel et artistique demeure présent, poussant ainsi notre recherche à analyser le budget de ce Ministère, ainsi que la participation de toute autre institution étatique dans le secteur culturel. La naissance tardive du Ministère de la Culture peut expliquer le débat restant permanent autour de la gestion de l'action culturelle au sein de la société marocaine. La présentation des difficultés qui ont empêché l'application totale de la loi sur le statut des artistes, votée en 2003, est un bon exemple pour démontrer que le manque d'engagement du Ministère de la Communication et du Ministère de l'Emploi et des Affaires Sociales, peut être un obstacle à la mise en place d'une politique culturelle. Face à ce constat, la place de la culture dans les priorités de l'ensemble des organismes étatiques reste à définir, et non selon une approche réductrice considérant que le champ culturel est seulement de la responsabilité du

⁶ Voir Francblin (Catherine), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000.

Ministère de la Culture. L'inventaire de l'ensemble des institutions et des acteurs agissant dans le domaine de la culture reste primordial.

L'investissement dans la mise en place d'une politique culturelle dans un pays où le métier d'artiste reste à inventer passe nécessairement par la mise en place d'une formation académique, qui définit les objectifs souhaités pour chaque métier, avec l'objectif de répondre aux besoins du marché du travail. Dans le secteur de la formation artistique, l'État organise la formation dans le domaine musical par le biais des conservatoires, en partenariat avec les grandes communes. En effet, la formation musicale bénéficie d'un large réseau de formations, contrairement aux autres disciplines qui restent liées à quelques Instituts supérieurs dirigés par le Ministère de la Culture. Il s'agit de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle, de l'Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine, et de l'Institut National des Beaux-arts. Ce panorama d'Instituts de formation permet de donner une idée de la place des disciplines artistiques au sein des politiques publiques. Les grèves répétées au sein des Instituts cités précédemment viennent rappeler la fragilité de ces formations au niveau des moyens, et des conditions nécessaires à un bon fonctionnement.

Dans cette situation, plusieurs disciplines artistiques ne bénéficient pas d'un cursus de formation réglementé, laissant ainsi l'avenir de ces arts à déterminer, à l'exemple des métiers du cinéma, de la photographie, ou encore de la danse. La formation artistique est un critère révélateur de la place des arts dans la société, et de la place qui leur est réservée au sein des politiques publiques.

Les priorités du secteur culturel sont continuellement en mouvement, à l'image de l'histoire de la création du Ministère de la Culture. L'État s'est investi dans le domaine culturel officiellement à partir de la création du Ministère des Affaires Culturelles, géré par Mohamed Bahnini en 1974, ce qui a constitué un premier pas vers l'instauration d'une politique culturelle. De l'Indépendance à cette date, le débat autour du rôle de la culture dans la société n'a jamais été aussi présent, ce qui a généré la mise en place d'un Ministère dans ce secteur ; et malgré cette création, la question de la culture reste toujours un problème. Deux questionnements s'imposent

aujourd'hui : la capacité du Ministère de la Culture à gérer et à définir, seul, une politique culturelle nationale ; et la place des collectivités locales et de l'ensemble du gouvernement dans ce contexte. Le rapport de l'État marocain à la culture, de l'indépendance à nos jours, peut être analysé en deux périodes distinctes : de l'indépendance à la création du premier Ministère de la Culture, et de la création du Ministère de Mohamed Bahnini à nos jours.

Entre 1956 et 1974, le secteur culturel passe du Bureau des activités Culturelles et de l'Éducation Populaire (au sein du secrétariat d'État à la Jeunesse et aux Sports) à la responsabilité du Ministère de l'Éducation Nationale et des beaux-Arts, puis au Ministère des Affaires Culturelles et de l'Enseignement Originel. Le 13 avril 1972, le secteur culturel passe sous la tutelle du Ministère de la Culture, de l'Enseignement secondaire et Originel. Le dernier Ministère à s'occuper de la question de la Culture, avant l'apparition du Ministère de la Culture, est le Ministère des Habous, des Affaires Islamiques et de la Culture.

Cette période traduit à l'évidence une instabilité dans la gestion du secteur culturel, ainsi que l'échec des gouvernements successifs dans la détermination d'une approche politique dans la gestion de ce domaine.

Dès la création du premier Ministère de la Culture, un autre rapport s'installe, celui de l'indépendance de la gestion de l'action culturelle. La reconnaissance de la culture en tant que secteur ministériel, a permis de répertorier et d'organiser les métiers artistiques au sein de l'organigramme du nouveau Ministère. En effet, l'action culturelle exige un ministère spécifique, répondant aux besoins de la création artistique, et ne peut en aucun cas être liée à un autre secteur ministériel, ni l'éducation populaire ni le Ministère des Habous, des Affaires Islamiques et de la Culture. Un Ministère de la Culture permet le développement de la création artistique, une mission qui ne peut être possible que grâce à l'indépendance du secteur culturel, d'où notre choix de débiter cette recherche par la période de la création du Ministère de Mohamed Bahnini.

La période postérieure à la création du Ministère de la Culture sera marquée par des tentatives diverses et variées pour définir les différentes Directions au sein de ce Ministère. Cette période coïncide aussi avec une étape cruciale dans la définition des premières lignes de la politique culturelle que nous connaissons aujourd'hui, avec les contraintes et les avantages qui la caractérisent.

La première démarche menée par le Ministère de la Culture a consisté à commander des études concernant un nombre important de secteurs, tels que les bibliothèques, les complexes culturels, le patrimoine, la formation artistique, le livre, ainsi que sur d'autres secteurs qu'il n'a pas pu conserver longtemps, à l'exemple des musées et des archives. Ces études ont été réalisées en partenariat avec l'Union européenne, l'Unesco, ou encore des institutions privées. L'ensemble de ces rapports visait à définir les grandes lignes de la politique qui devrait être menée par le Ministère dans le champ culturel. Une deuxième mission s'imposait de toute urgence : celle de récupérer d'autres compétences pouvant faire partie du Ministère de la Culture, et se trouvant encore sous la tutelle des autres Ministères qui en ont eu la responsabilité avant la création du Ministère de Mohamed Bahnini, à l'exemple du Théâtre National Mohammed V, qui était sous la tutelle du Ministère des Affaires islamiques au moment de la création du Ministère de la Culture.

Entre la passation des pouvoirs et la définition des Directions de ce nouveau Ministère, la visibilité du Ministère de la Culture n'est possible qu'à travers la mise en œuvre de grands projets qui portent une vision de l'avenir de la Culture marocaine. Parmi les mesures phares de cette politique, qui méritent de s'y intéresser au sein de notre travail, citons celle des Maisons de la Culture, placées dans les différentes régions. Ces lieux sont les symboles d'une politique de démocratisation de la culture.

Avec l'ensemble des éléments cités précédemment, qui résume le rapport étatique à la culture, nous pouvons déterminer trois axes liés à l'intervention des Institutions étatiques dans le domaine culturel : la formation artistique, le soutien à la création, et l'animation du secteur culturel. Nous souhaitons insister sur les formes de censures qu'elles peuvent exercer, vu leur pouvoir décisionnaire et le manque de transparence de leurs critères de sélection.

Le sujet de la censure reste délicat à aborder dans le domaine artistique, puisque aucune institution officielle n'autorise ou n'interdit la création d'un spectacle théâtral ou musical. Dans le domaine du cinéma, le processus de contrôle est plus clair ; il est réglementé par le biais d'une commission qui attribue l'autorisation de tournage et les visas de diffusion. Au niveau de la presse écrite et numérique, la censure n'existe que par le biais d'une décision du tribunal interdisant à un journaliste d'exercer, ou à un journal d'exister suite à un procès. Ce contexte ne signifie pas que le spectacle vivant évite le contrôle institutionnel, au contraire, c'est le domaine le plus touché, en raison de l'invisibilité de ce contrôle et du caractère abstrait des critères d'attribution. En effet, le spectacle vivant au Maroc fonctionne majoritairement grâce au soutien du Ministère de la Culture, qui permet la création, la diffusion, l'accès aux salles de spectacles et la participation à des événements publics. Cette situation explique qu'un spectacle non soutenu par le Ministère de la Culture rencontre plus de difficultés à être diffusé.

La diversité des enjeux que représente l'activité théâtrale justifie l'existence d'une relation étroite entre cette pratique et les différentes missions entreprises par le Ministère de la Culture. Il est difficile d'aborder le soutien étatique à la création sans aborder le soutien à la création théâtrale, ou de faire le bilan de la formation artistique, sans souligner la valeur ajoutée apportée par les lauréats de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle. Quant aux Complexes Culturels en tant qu'espace de démocratisation de la culture, ils sont vivants grâce à la présence des comédiens sur leurs planches. Concernant les droits sociaux et la reconnaissance du statut d'artiste, ils sont essentiellement fondés sur la situation d'un nombre important d'artistes dans cette discipline.

La pratique théâtrale est abordée, dans notre analyse, en lien avec les formes traditionnelles de spectacles, appelées formes populaires, qui ont existé tout au long de l'histoire du Maroc et constituent ce que l'on peut appeler aujourd'hui, grâce à la naissance du théâtre à l'occidentale, des spectacles pré-théâtraux. Il s'agit de deux démarches différentes, mais celle qui nous intéresse reste en lien avec les expériences menées par des artistes qui ont eu pour objectif de défendre des choix artistiques, par le biais des spectacles présentés, ainsi que par la théorisation de leurs pratiques. Cette

mission peut sembler secondaire, d'un point de vue sociologique, par rapport à un autre enjeu primordial, celui qui consiste à construire une pratique théâtrale, fondée sur un héritage occidental, dans une société arabe attachée à sa propre culture. La coexistence de ces deux cultures peut exiger une approche nouvelle dans l'histoire du théâtre de la part des artistes marocains, mettant en avant des valeurs universelles, qui dépassent les frontières culturelles de chaque pays.

Entre l'adaptation des textes d'auteurs étrangers (Molière, Brecht, Shakespeare...) considérés comme des références au niveau dramaturgique, et la théâtralisation des formes de spectacles populaires (Halka, Bsate...), dans une approche qui exige un travail dramaturgique sur les formes traditionnelles pour que la pratique théâtrale soit adaptée au public, cette question du contenu et de la forme d'une pièce théâtrale met l'accent sur la problématique de l'identité du théâtre marocain, et de sa capacité à être compris et diffusé au niveau international, dans une quête d'universalité.

Les formes traditionnelles ont participé à cette démarche, en apportant une culture du spectacle à la société marocaine, et ce depuis des siècles. La pratique théâtrale dans ses débuts au Maroc se basait sur l'héritage des formes traditionnelles qui sont des formes ancrées dans les mœurs des citoyens. Le rapport au spectacle existait déjà au sein de la société marocaine, et ce point est essentiel à souligner, afin de comprendre le rapport de la société marocaine à une culture théâtrale qu'elle ignorait, jusqu'aux premières expériences menées pendant l'occupation française et espagnole.

Grâce à des formes traditionnelles comme Soltân et-talba, le public marocain maîtrisait déjà des concepts dramatiques tels que la notion de jeu. Effectivement, le passage d'un rôle à un autre, ou encore la distinction entre l'interprète et le rôle qu'il joue faisaient partie de la culture du spectateur marocain. D'autres notions comme l'illusion, ou encore l'improvisation attiraient davantage le public vers ce type de spectacle plutôt qu'un autre.

Notre recherche s'articulera en trois parties : la première s'intitule « Les fondements du théâtre marocain » et aborde les formes traditionnelles qui ont marqué la mémoire collective des Marocains, telles que Halka ou Bsate. Ces formes de spectacle ont précédé le théâtre à l'occidentale, tel qu'il est pratiqué aujourd'hui. Ainsi, la naissance des troupes marocaines resituée dans leur contexte social et politique complètera notre recherche, tout en nous éclairant sur les enjeux que représente la création théâtrale à cette période de l'histoire du Maroc.

En effet, le répertoire théâtral est le miroir de ce contexte, puisqu'il traduit les choix esthétiques, politiques et intellectuels de toute une génération rêvant que leur pratique soit reconnue par l'État, mais aussi par le public marocain. C'est dans cette perspective que l'écriture théâtrale constituera un axe de réflexion important de notre travail, autour de notions complexes, telles que le lien entre l'identité nationale et l'identité artistique d'une création, ou encore le rôle de l'adaptation dans une démarche de création. Un travail en parallèle autour des mêmes thématiques - à savoir les enjeux que représente un répertoire théâtral dans les débuts de la pratique théâtrale d'une société -, sera mené en lien avec d'autres pays arabes, tels que la Tunisie, l'Algérie, l'Égypte et l'Irak.

La deuxième partie s'intitule « La création artistique et les enjeux institutionnels », on part de la création théâtrale abordée lors de la première partie, pour évoquer ensuite d'autres formes artistiques, telles que les arts plastiques ou le cinéma, dans un volet destiné à exposer la nature des autres arts, en comparaison avec la création théâtrale. Nous comparerons la création théâtrale à ces mêmes arts, ainsi qu'à la musique et aux arts archéologiques. Par le biais des Instituts de formation, nous souhaitons souligner le centre même d'une démarche d'apprentissage, à savoir le droit à la création. Il s'agit d'une vision idéaliste de l'école qui est vite bannie, puisque le marché du travail dans le domaine artistique est souvent incompatible avec la diversité des valeurs et des opinions. La censure est un phénomène présent dans la création artistique, qu'elle soit manifeste ou invisible, comme nous allons le constater au sein de cette partie.

Nous allons achever cette deuxième partie par un tour d'horizon des Institutions agissant dans le champ culturel, en dehors du Ministère de la Culture. Il s'agit du Ministère chargé des Marocains Résidant à l'Étranger et des affaires de la Migration, du Ministère de la Jeunesse et des Sports, du Ministère de l'Éducation Nationale, et finalement, du Théâtre National Mohammed V, en tant qu'instance autonome dans son fonctionnement, mais sous la tutelle du Ministère de la Culture. Le rapport de ces Institutions à la culture et à l'art permet de définir les priorités de leur politique, puisque nombre de leurs actions sont en lien avec la gestion du secteur culturel, ce qui implique qu'elles occuperont une place importante au sein de notre travail.

La troisième partie aborde « Les enjeux d'une politique sectorielle » ; nous y traiterons d'une manière précise les différentes approches ministérielles du secteur culturel, en commençant par le Ministère de Mohamed Bahnini, pour en arriver au Ministère de Mohamed Allal Sinaceur. Ces approches seront précédées par un aperçu du contexte social et politique du Maroc, en mettant l'accent sur le rôle de la démocratisation de la culture.

Ces approches, en effet, sont en partie le résultat d'un ensemble de rapports commandés par le Ministère de la Culture auprès de l'Unesco ou de l'Union européenne, à l'exemple du rapport de 1985 en lien avec les Maisons de la Culture. C'est aussi le résultat d'un regard du roi sur le domaine culturel, par le biais d'une lettre destinée aux professionnels du théâtre.

Ces éléments, ainsi que d'autres que nous allons aborder dans cette troisième partie, nous amènent à réaliser une analyse de l'approche actuelle de la gestion du secteur culturel, à l'image du soutien à la production et à la diffusion théâtrale, dans le cadre des nouvelles compétences du Ministère de la Culture. La présentation du soutien à la création cinématographique par le Centre Cinématographique Marocain, expliquera les enjeux que représente aujourd'hui ce domaine, ce qui permettra d'avoir une idée de la gestion de ce secteur en lien avec la gestion des autres secteurs.

Aborder la politique culturelle actuelle est un des objectifs essentiels de notre approche. Elle vise à mettre l'accent sur un ensemble de détails en lien avec l'actualité

du domaine artistique. L'approche du Ministère de Mohamed Amine Sbihi, qui est encore à la tête de ce Ministère, est un point essentiel de notre recherche pour présenter une politique culturelle en action. Le programme sectoriel présenté par le Ministère en 2012 est un bon appui pour analyser les actions menées dans le secteur du livre, de la création artistique, de la formation, mais aussi la mise en place d'un cadre législatif protégeant l'activité artistique, et ceux qui la pratiquent.

I. LES FONDEMENTS DU THÉÂTRE MAROCAIN

Un regard sur le passé est le fondement même de la compréhension de la réalité du domaine théâtral tel qu'il se présente aujourd'hui. Le processus de mise en place de nouvelles formes artistiques dans une société ne dépend pas d'une volonté immédiate. Le cumul des expériences et la diversité des pratiques sont les moteurs d'un fonctionnement durable, pour permettre le respect de la diversité des opinions, mais aussi des choix. C'est le fondement même d'une société démocratique.

L'intérêt des Marocains pour le spectacle n'est pas récent, et il n'est pas logique de ne l'associer qu'à la pratique théâtrale de forme occidentale qu'a fort tardivement connue le Maroc. Le rapport d'une culture avec le spectacle est une étape importante dans le processus d'évolution d'une civilisation qui est nécessairement en interaction avec son environnement social et culturel.

Des formes diverses et variées de pratiques ont existé dans le passé, elles ont été sauvegardées par le peuple marocain pendant des siècles, en évoluant en fonction des époques. L'attachement à cet héritage témoigne de l'intérêt des Marocains pour les formes spectaculaires, malgré la succession de plusieurs dynasties régnant sur le Maroc, des Idrissides aux Alaouites. Malgré cette multitude de formes de spectacles, que certains critiques de théâtre qualifient de pré-théâtrales, la rencontre entre les Marocains et le théâtre en tant que tel n'a pu se réaliser que grâce à la visite des troupes arabes, et au côtoiement de la culture française.

En effet, c'est en assistant à des spectacles organisés dans les grandes villes par des troupes étrangères que les Marocains ont découvert une autre forme de spectacles, à savoir le théâtre. Cette pratique a vite été adoptée par les jeunes étudiants marocains qui n'ont pas hésité à la partager avec le public. Le besoin de formation semblait essentiel, afin d'approfondir leurs connaissances ; de ce fait, plusieurs jeunes gens ont abandonné leur métier pour se consacrer à l'art théâtral. Dans un premier temps, ils ont bénéficié d'ateliers de formation organisés par le protectorat, en 1950, et dirigés par André Voisin.

Cette dynamique a permis à plusieurs jeunes de se consacrer aux différents métiers qui entourent la pratique théâtrale, et de définir une vision sociale et artistique

de leurs pratiques. Ils ont rapidement pu s'exprimer librement, c'est-à-dire dès le début de l'indépendance du Maroc, en 1956, par le biais de la création de plusieurs troupes ayant des orientations artistiques différentes.

La naissance du théâtre marocain est encore conditionnée par l'apparition de l'auteur marocain, ou la démarche qui consiste à passer de l'adaptation ou de la « marocanisation » d'œuvres existantes à l'écriture de nouvelles pièces en arabe classique ou en dialecte. Cette approche n'est évidemment pas spécifique au Maroc, mais c'est un processus qui semble logique voire crucial. Notre étude de la naissance de l'auteur dans d'autres pays arabes et musulmans, proches sur le plan culturel, permettra de mieux comprendre les enjeux spécifiques de l'ensemble de ces pays, et leur rapport à l'écriture théâtrale.

C'est la raison pour laquelle, nous avons fait le choix d'aborder le contexte social et géographique de la Tunisie et de l'Algérie, en raison de la proximité avec celui du Maroc. En effet, leur passé commun en est la raison, sachant que leur rapport à la pratique théâtrale a débuté presque au même moment, dans une période marquée par les visites de troupes arabes, et l'activité artistique et théâtrale menée par les Français dans ces pays.

Un regard sur l'apparition de l'auteur local invite aussi à comparer la pratique de l'écriture dans d'autres contextes, par exemple ceux de l'Égypte et de l'Irak. Ce sont deux sociétés proches culturellement, mais qui demeurent aussi très différentes, en raison de leur rapport à l'art et à la culture. Il est aussi nécessaire de rappeler que c'est grâce à elles que les pays du Maghreb ont découvert que le théâtre pouvait avoir une identité arabe.

A partir des fondements du théâtre marocain, nous souhaitons aborder les grands axes qui ont amené les artistes à s'approprier le théâtre en y insufflant leur propre culture, en commençant par la découverte de la pratique théâtrale et l'adoption du théâtre par toute une génération qui le pratique sous différentes formes. Mentionnons aussi une réutilisation de l'héritage culturel marocain au sein de cette

pratique, ainsi que l'inscription du théâtre en tant que forme d'expression du peuple marocain, grâce à des auteurs.

Avant d'être liée à une politique d'État, la culture représente l'identité d'une société ainsi que les traits qui la différencient des autres nations. A travers l'appellation « théâtre marocain », nous souhaitons retracer le chemin parcouru par la société marocaine, portée par une volonté collective de définir les différents aspects de notre culture théâtrale, par ses auteurs, ses metteurs en scène, ses comédiens, ses scénographes, mais aussi par son public, puisque selon Habib Bourguiba « le théâtre est le témoin de la naissance de la conscience nationale »⁷.

1. Les formes traditionnelles.

L'histoire du Maroc nous apprend que sa richesse culturelle vient d'une ouverture à d'autres civilisations coexistant avec la protection des coutumes et des traditions.

De ce fait, il est impossible de présenter les formes traditionnelles de spectacle comme un produit arabo-musulman, né de la seule influence des formes spectaculaires expérimentées en Orient ou lors des visites de troupes arabes. La culture marocaine a été influencée par toutes les civilisations qui se sont succédées : les Phéniciens au XI^e siècle av. J-C, car « La présence des Phéniciens et des Puniques se manifeste également au Maroc, où les découvertes archéologiques témoignent des relations constantes entre la ville phénico-punique et la campagne indigène, habitée par les ancêtres des Berbères »⁸ ; les Romains au II^e siècle av. J-C ; les Arabo-musulmans en 788 ; sans oublier les Berbères.

Le problème réside dans le fait que ces périodes de l'histoire n'ont pas laissé de traces écrites qui témoignent d'une pratique théâtrale. Malgré le manque

⁷ Bourguiba (Habib), *Revue de l'Institut des Belles-Lettres Arabes, IBLA*, Volumes 32 à 33, Tunis, Institut des belles lettres arabes, 1969, p. 1.

⁸ Lipiński (Edward), *Dieux et déesses de l'univers phénicien et punique*, Leuven, Peeters, 1995, p. 42.

d'informations, l'existence d'un théâtre à l'intérieur des ruines de l'ancienne cité romaine Lixus⁹, située à quatre kilomètres de la ville de Larache, et les formes de spectacle existantes indiquent que cette région a été en contact avec des pratiques théâtrales.

Orientée vers le sud, la face dominant les plaines marécageuses du Loukkos, le théâtre-amphithéâtre de Lixus comprend une cavea de forme demi-circulaire, qui a été excavée dans la pente de la colline. Elle contient six rangées de sept gradins desservis par des escaliers rayonnants. La scène ressemble à une arène par sa profondeur de 3,60 m et sa forme circulaire de 32,5 m de diamètre¹⁰.

Il s'agit d'une découverte ayant mis en évidence des détails d'une grande précision au niveau architectural, concernant les composantes de cet amphithéâtre, ce que confirment les textes antiques qui ont marqué l'histoire de ce site, en particulier celui de Pline qui y situe deux exploits d'Hercule¹¹. Citons la victoire contre Antée, fils de Gaïa (la terre), et la cueillette des pommes d'or du jardin des Hespérides, se référant à Lixus en tant que colonie phénicienne la plus ancienne de l'Occident méditerranéen. L'on peut en déduire que les raisons qui ont empêché le développement de la pratique théâtrale sont liées à la religion musulmane, et plus particulièrement à sa nature monothéiste incompatible avec un théâtre véhiculant les valeurs d'une société polythéiste. Le dogme du monothéisme absolu en Islam est fondé par la sourate 112 du Coran : « Il est Dieu, l'Unique. Dieu, le Seul à être imploré pour ce que nous désirons. Il n'a jamais engendré et n'a pas été engendré. Et nul ne peut L'égaliser »¹². L'interprétation de la Sourate peut expliquer les raisons pour lesquelles les musulmans ont évité de traduire une partie de l'héritage grec, particulièrement en lien avec la mythologie.

⁹ Ville d'origine phénicienne construite au IV^e siècle av. J.-C.

¹⁰ Habibi (Mohammed), *Recherches chronologiques sur le site de Lixus*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 1995, p. 180.

¹¹ Ribichini (Sergio), « Hercule à Lixus et le jardin des Hespérides », dans *Lixus, Actes du colloque de Larache (8-11 novembre 1989)*, Rome, École Française de Rome, 1992, p. 131-136.

¹² Coran, Verset 112, Sourate *Al Ikhlas*.

Les avis divergent au sujet des origines de la pratique théâtrale dans le monde arabe, certains distinguent les formes traditionnelles de « pré-théâtre »¹³, ou « le degré zéro du théâtre », et le théâtre tel que l'occident le pratique et le définit. Tel est le cas de Jaques Berque qui considère que la culture arabe n'a pas connu une pratique théâtrale, mais plutôt une expression folklorique :

Le théâtre d'ombre, les farces volontiers obscènes de Qaraqûz, la récitation de chanson de geste, comme celles du cycle d'Abû Zayd al-Hilâli, qu'on peut encore entendre dans les cafés du vieux-Caire, la veine mimique et parodique dans bien des manifestations populaires furent scrutées en tant que pouvant « conduire » à des formes modernes de l'art, analogues aux nôtres. Mais ces recherches ressortissaient généralement au Folklore¹⁴.

En revanche, Cherif Khaznadar¹⁵ ou encore Salma Khadra Jayyûsî¹⁶ soutiennent la thèse selon laquelle la pratique théâtrale est une forme universelle qui ne peut se limiter à la pratique occidentale de cet art.

Malgré cette divergence de point de vue, les formes traditionnelles n'ont pas cessé d'être l'objet d'un ensemble de recherches et de créations, puisqu'elles témoignent, par leur présence aujourd'hui, d'une pratique qui a réussi à être conservée dans la société arabe. À l'inverse, celle pratiquée dans des bâtiments, comme c'est le cas de l'ancienne cité romaine Lixus, ou encore du Théâtre Municipal de Casablanca, détruit en 1984, n'a pas perduré. Parmi ces formes traditionnelles qui ont résisté dans le temps, nous pouvons citer Soltân et-talba, Sidi Katfi, Bsate, et Halka.

¹³ Samrakandi (Mohammed, Habib), *Le théâtre arabe au miroir de lui-même et son contact avec les créations des deux rives de la Méditerranée*, Toulouse, Presse Universitaire du Mirail, 2008.

¹⁴ Berque (Jaques), « Les arts du spectacle dans le monde arabe depuis cent ans », in Tomiche (Nada), *Le Théâtre Arabe*, Paris, Unesco, 1969, p. 181.p. 16.

¹⁵ Khaznadar (Chérif), « Pour la « récréation » d'une expression dramatique arabe. De l'intégration de cette expression aux moyens audio-visuels », in Tomiche (Nada), *Le Théâtre Arabe*, Paris, Unesco, 1969, p. 39.

¹⁶ Jayyûsî (Salma Khadra), *Short Arabic Plays : An Anthology*, Michigan, Université du Michigan, Interlink Books, 2003, p. 8.

1.1. Halka (le cercle)

Considéré comme un des spectacles les plus populaires sur les places publiques, Halka est une des formes traditionnelles qui rassemble un nombre important de Marocains, quelle que soit leur situation sociale ou économique. L'enjeu de cette forme est d'intégrer le public dans les événements du spectacle, accompagnant ainsi l'unique présence, celle de l'artiste populaire. Sur les places publiques, des personnes ayant divers talents se réunissent pour jouer en même temps ; on y trouve des groupes de conteurs, des charmeurs de serpents, des magiciens et des acrobates. Chaque artiste demande au public présent de construire un cercle imaginaire portant le nom de Halka ; le cercle doit être parfait et se constituer avant le début du spectacle. Quant à la construction de ce cercle, c'est à l'artiste lui-même d'en assurer la mise en place. Le spectacle qui est susceptible de nous intéresser le plus est celui qui est présenté par les conteurs, au vu des similitudes de composition avec un spectacle théâtral, ainsi que de la présence d'un texte déjà connu par le public.

Le spectacle du conteur commence par la création d'un cercle comme pour n'importe quel spectacle au sein du Halka ; selon la tradition, le conteur possède un bâton que l'on retrouvera plus tard comme accessoire. Le bâton peut se transformer en serpent à un moment du spectacle, puis en arbre, invitant ainsi le public à utiliser son imagination. L'implication du public dans le déroulement du spectacle exige aussi une discipline de sa part, une mission que le conteur assume parallèlement à la narration, même si cela exige l'interruption du spectacle afin de rappeler à l'ordre les spectateurs, surtout quand il s'agit de son espace de jeu.

Personne, parmi l'assistance, ne peut dépasser l'aire de jeu que fixe le conteur¹⁷.

La détermination de l'espace de jeu est un élément technique essentiel pour le déroulement du spectacle, puisqu'elle délimite la place prévue pour le spectateur selon les besoins de chaque spectacle. Cet espace varie aussi selon la concurrence que

¹⁷ Ouzri (Abdelwahed), *Le Théâtre au Maroc, Structures et Tendances*, Casablanca, Toubkal, 1997, p. 20.

représentent les autres spectacles se trouvant sur la même place. Un deuxième élément qui se rajoute à celui de l'espace, dans l'objectif d'enrichir le spectacle et d'attirer l'attention du public, est celui de la musique. Effectivement, le conteur construit son spectacle sur la pratique des instruments qu'il maîtrise. Les deux instruments les plus connus dans ce genre de spectacle restent le *bandir* (percussion formée d'un cadre de bois circulaire et munie d'une peau de chèvre collée sur le cadre) et le *ghaita* (instrument à vent à anche double de la famille des hautbois, dont l'origine remonte au VIII^e siècle). Le spectacle commence par une chanson lors de laquelle le conteur demande aux spectateurs d'invoquer le nom du prophète collectivement ; pendant le spectacle, le conteur peut jouer plusieurs personnages en même temps, et s'il a besoin d'un figurant, il peut demander la participation du public.

Le passage d'un personnage à un autre peut se réaliser par le biais de la voix, attitude d'un roi, d'un vieux ou d'un riche par exemple, accent pour distinguer les différentes régions du Maroc, ou simplement par des accessoires comme un foulard pour les femmes. Le conteur peut s'arrêter à n'importe quel moment pour réclamer de l'argent au spectateur en faisant passer le *bandir* qui devient un récipient pour le récolter. Le travail sur les accessoires implique le développement de l'imagination du spectateur, puisqu'en vérité le conteur n'utilise qu'un bâton ou un tapis.

Le conteur possède peu d'accessoires, un tapis et un bâton dans la plupart des cas. Mais ces accessoires ont une capacité magique de se transformer : ainsi le bâton devient une arme, un stylo, un cheval, un adversaire, un arbre, un parapluie... alors que le petit tapis peut facilement se transformer dans l'imaginaire du conteur en maison, barque, mur, animal, lit...¹⁸

L'espace vide choisi par le conteur, comme le démontre la photographie ci-dessous, permet un choix riche et varié au niveau des sujets abordés. Il peut s'agir de mythes arabes comme *Les Mille et une nuit*, ou encore d'histoires imaginaires que le conteur invente sur place avec des situations et des personnages divers, dans le but que le spectacle soit à chaque fois différent, selon la nature du public. Cette qualité

¹⁸ *Ibid.*

d'improvisation témoigne du talent de ces conteurs qui ont marqué la mémoire de plusieurs générations. Parmi les plus connus, on peut citer Herba, Richa Bitit, et Messiyeh.

Photographie 1 : spectacle de Halka de Herba dans la ville de Fès¹⁹



Ce n'est pas seulement la qualité des improvisations des conteurs qui attire le plus souvent le public, mais également les histoires. Le mythe le plus joué dans ce genre de spectacle reste *Antaria*, histoire d'Antar qui commence par le récit de sa naissance. Antar est né d'une servante noire et d'un émir ; de ce fait, son père décide qu'il sera traité comme un esclave, et il refuse de le reconnaître comme son fils, jusqu'à ce qu'il y soit contraint par les exploits de son enfant. Le courage d'Antar est reconnu lorsqu'il tue un lion et qu'il participe à quelques batailles ; il représente le symbole d'un poète courageux. Antar demande la main de sa cousine Abla que son oncle Malik lui a refusée. Celui-ci demande aux autres prétendants de lui amener la tête d'Antar ; mais finalement, c'est Antar qui arrive à tous les tuer, et à se marier avec Abla.

¹⁹ Archive personnelle.

Ce genre de spectacle a souvent été utilisé par les rois pour préparer le peuple à une guerre, ou encore pour faciliter un changement politique ; le rôle de ces spectacles peut être comparé à celui des médias publics actuels. L'impact de ces spectacles sur la population est total, car il s'agit du moyen de divertissement le plus populaire. L'utilisation de ces spectacles était purement politique, c'était une manière d'influencer les idées du peuple et de le préparer à prendre connaissance de certaines décisions étatiques. Le ton de ces spectacles était moraliste ; le travail du conteur était alors d'adapter et d'actualiser la fable pour atteindre aux fins de la monarchie.

L'attention qu'accordait le pouvoir à ces spectacles montre aussi qu'il s'en méfiait, puisqu'à cette époque, l'information ne se propageait pas sous forme visuelle (peintures, sculptures...), mais plutôt par la narration (contes, poésies...) ; tous les aspects de la vie quotidienne étaient abordés oralement : l'économie, la politique, le social... qui se transmettaient principalement par le biais des spectacles représentés, dans lesquels la parole, le geste et les symboles étaient utilisés par les conteurs, ou les autres intervenants des places publiques pour analyser et critiquer les conditions sociales des Marocains²⁰.

Afin d'optimiser le rôle de la propagande, ce sont les espaces publics les plus fréquentés qui ont été choisis pour le spectacle de Halka, permettant de s'adresser à toutes les catégories de la société. Parmi les places les plus connues dans l'Histoire du Maroc, on peut citer *Bab Rjissa*²¹ et *Bab Ftouh*²² à Fès, et *Jam'a al Fna*²³ à Marrakech, qui est la seule place où l'on peut encore aujourd'hui, et cela depuis des siècles, assister à ces spectacles quotidiennement.

²⁰ Voir Essakali (Larbi), *Le Mémorial du Maroc*, Volume 8, Le Maroc éternel, un riche patrimoine, Rabat, Edition du Nord organisation. 1985. p. 22.

²¹ Une des portes de la ville de Fès, qui en est l'un des symboles, construite à l'époque du prince Zénète Agissa Ibn Donasse.

²² Construite au XI^{ème} siècle par le prince Zénète Al Foutouh, il s'agit de la première porte de la ville.

²³ En 2001, cette place a été classée Patrimoine Oral Mondial par l'UNESCO.

Contrairement à Halka, Bsate est une forme traditionnelle de spectacle qui s'est développée loin des places publiques, en raison de la nature même de ce spectacle.

1.1. Bsate (le tapis)

Le mot *Bsate* a deux significations. La première vient de l'arabe classique et désigne un tapis ; la deuxième est issue du dialecte marocain, et caractérise le fait de se libérer de sa timidité et d'être au même niveau de communication que l'autre, et de pouvoir ainsi partager ses idées avec lui. Ce terme est fondé sur l'abolition des tabous et des contraintes psychologiques dans le cadre de l'échange verbal avec autrui.

La période à partir de laquelle ce genre de spectacle a débuté n'est pas précise, mais on peut considérer que le moment de son essor coïncide avec le règne de Mohammed Ben Abdellah (1757-1790)²⁴.

Les spectacles de *Bsate* étaient liés à l'existence de la monarchie au Maroc, puisque c'était l'occasion pour le peuple et les tribus d'exprimer leur mécontentement contre les injustices générées par la société, et qui étaient perpétrées par les responsables de l'ordre public (juge, kaid, mokadem...). Malgré cet objectif revendicatif, ces spectacles gardaient un aspect divertissant afin d'intéresser le roi.

Ce type de spectacle a conquis les rois au point qu'ils y participent, qu'ils y jouent et qu'ils en organisent à l'occasion de chaque fête religieuse dans les places de palais, et lors de festivals où les artistes et les tribus sont invités pour y participer, ce qui donne à cet événement un aspect de compétition.

Lors de chaque fête, les artistes se dirigent vers le lieu de représentation après avoir contacté toutes les personnes pouvant les aider à financer la représentation ou le spectacle. Pendant le trajet, des groupes d'amateurs composés d'enfants et de

²⁴ Banham (Martin), *A History of Theatre in Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 46.

personnes âgées suivent les artistes jusqu'au lieu de représentation, où chacun prend une place en attendant son tour afin de présenter son propre spectacle.

Leur performance, *el-le'b* (le jeu), semait joie et allégresse parmi l'assistance qui se livrait à une catharsis jubilatoire, à l'écoute des satires et des critiques sociales tolérées, voire sollicitées et encouragées, ce jour-là, par le monarque. Devenues professionnelles, certaines troupes organisaient leurs représentations sous forme de scènes et d'actes hautement chargés de symbolisme²⁵, développant un contenu basé sur la subtilité.

Le ton critique de ce genre de spectacle oblige les artistes à utiliser un langage fondé sur le symbole, pour éviter un discours direct qui pourrait changer la nature de la relation entre le roi et le peuple, surtout quand il s'agit d'imposition, ou d'injustice de la part des représentants du roi. Une des manières que les artistes ont inventée est celle de se cacher le visage, ce qui permet aux spectateurs de faire la distinction entre le comédien et le rôle qu'on lui a attribué au sein du spectacle.

Les gens étaient habillés en couleur, le comédien principal met un masque ayant la forme de Makab²⁶ pour oser parler devant le roi sans contrainte ni peur...²⁷

En dehors du Makab, qui peut rappeler la commedia dell'arte avec l'utilisation des masques, une autre similitude existe, qui est celle de la catégorisation des personnages en fonction de la naïveté, la ruse, et le courage. Les personnages de Bsate sont toujours les mêmes ; au début, il y a « chate », symbole de courage, de force et d'esprit aventureux, et dans un deuxième temps, il y a « yaho » qui représente un juif hypocrite, avare et intelligent. A côté de ces deux personnages, on trouve « Hdidan » porté par l'amour des autres et l'honnêteté ; il porte le message de l'auteur en combattant tous les autres personnages. Un personnage important est « Ghoule » qui incarne toutes les injustices présentes dans la société.

²⁵ Mniai (Hassan), *Spécifié d'un théâtre*, dans Sijelmassi Mohamed, *Civilisation marocaine : arts et cultures*, Casablanca-Paris, Oum Arles-Actes sud, 1996, p. 264.

²⁶ Couvercle sous forme de cône utilisé pour conserver le pain.

²⁷ El-Menia (Hassan), *op. cit.*, p. 29.

Influencées par Bsate, d'autres formes traditionnelles ont vu le jour, à l'exemple de Sidi Katfi. Issue d'un milieu populaire, cette forme a été portée par les artisans.

1.2. Sidi Katfi

Ce genre de spectacle est né pendant le règne du sultan Moulay Youssef (1912-1927). Tout d'abord, il s'agissait d'une forme artistique influencée par les représentations des spectacles Bsate qui se sont propagées dans la totalité du royaume marocain. Dans un deuxième temps, ce style de spectacle a continué à se développer grâce à l'organisation de métiers artisanaux, et plus particulièrement par le biais d'un groupe de cordonniers qui a formé une troupe du nom de Sid Katfi, installée à Rabat.

Dans son livre *Recherche dans le théâtre marocain*²⁸, Hassan Mniai décrit le déroulement des spectacles de la manière suivante : une forme de cérémonie sacrée durant laquelle on trouve des rites tels que le fait de prononcer les noms de Dieu et du prophète Mahomet, cette démarche est appelée aussi *Adikr*. En parallèle à ce rituel on assiste aussi à *Amdah* qui est un ensemble de chansons rendant hommage au prophète dans une ambiance sacrée. Cette cérémonie est influencée par les traditions musicales des confréries *Hemadcha*²⁹ et *Aïssawa*³⁰ entre autres ; elle est organisée régulièrement et son déroulement est fixe.

La troupe est composée de douze membres ; elle est dirigée par un chef nommé Moqqadem. Ce dernier choisit une place au milieu et attend l'entrée des comédiens ; chaque membre doit saluer le Moqqadem et embrasser sa main. Une fois que le groupe est au complet, le Moqqadem commence par un discours dans

²⁸ Mniai (Hassan), *op. cit.*

²⁹ La confrérie des Hmadcha a été fondée au XVII^e siècle par Sidi Ali Ben Hamdouch. Les adeptes pratiquent l'ascèse individuelle et animent un rituel soufi qui s'inspire de la poésie et de la danse en évoquant le nom de Dieu et du prophète Mahomet.

³⁰ Une confrérie d'ordre mystico-religieux fondée à Meknès par Muhammad ben Aïssâ (1465-1526). Le terme est issu du nom du fondateur, désignant la confrérie *tariqa*, ce qui signifie « la voie » et ses disciples *fuqarâ* « le pauvre ».

lequel il demande à chaque comédien de garder son sérieux et d'éviter de plaisanter, pour protéger l'aspect sacré de la représentation.

Avant de commencer, le Moqqadem remercie les particuliers qui accueillent le spectacle pour leur générosité. Ensuite, afin d'annoncer la représentation, des prières rituelles sont pratiquées. Le thème de la pièce demeure une critique sociale des comportements et des déviances. Dans l'intervention de chaque comédien, on a un exemple d'une personne connue dans la ville par son abus de drogue ou son infidélité conjugale, et une leçon de morale collective qui rappelle chacun à l'ordre par le biais d'un accord collectif autour de cette forme de spectacle. Ce moment continue dans une ambiance qui prépare à la transe. La répétition des rythmes et des paroles issus de la culture d'*Aïssawa* et *Hemadcha* facilite cet état.

Chez les particuliers, le lieu de représentation peut être la maison d'un membre du groupe ou d'un simple citoyen. Lorsqu'il s'agit d'un moment officiel, un tel événement se déroule dans les zaouïas³¹ ou dans la maison du Sultan.

Contrairement à Sidi Katfi, Bsate ou Halka, qui sont des formes issues de la pratique populaire, Soltân et-talba est une autre forme traditionnelle qui a eu le privilège de naître au sein d'une des institutions les plus prestigieuses du Maroc, à savoir l'université Quarawiyyin.

1.3. Soltân et-talba (Sultan des étudiants)

Au sein de l'université Quarawiyyin de Fès, une des universités les plus anciennes du monde, et dont la création date de 859, une cérémonie était organisée lors de laquelle un des étudiants de l'université était choisi comme Sultan. L'événement a eu lieu la première fois en 1666, sous le règne du roi Moulay Rachid, le fondateur de l'état alaouite. Il s'agissait de remercier les étudiants du Cheikh Lawati

³¹ Structures réservées pour des pratiques spirituelles liées aux mouvements soufis. On peut y trouver une mosquée, des espaces de méditation, des auberges ainsi que des tombeaux de saints.

pour l'aide qu'ils avaient fournie dans la guerre contre son frère Ahmed, puisque cette guerre a permis à Moulay Rachid de devenir roi.

A la période du printemps, pendant une semaine, le choix d'un jeune Sultan est déterminé par les enchères de la couronne royale ; l'étudiant qui aura proposé la plus grosse somme d'argent sera désigné. Ensuite, la cérémonie commence par la désignation d'un gouvernement composé d'étudiants proches du jeune Sultan.

Le jeu se déroule de la manière suivante : le jeune Sultan doit s'approcher du véritable Sultan pour lui faire part de ses demandes. Immédiatement après sa désignation, le jeune Sultan commence son parcours par la participation à la prière du vendredi. Dans un deuxième temps, il réalise la visite de plusieurs espaces symboliques comme *Wad Fès*³² et *Bab Ftouh* pour rencontrer le Sultan sur le site des tombes de *Sidi Hrazem*³³. Pendant cette visite, les étudiants vendent des dattes aux habitants, ce qui est une manière de financer la fête qui sera organisée.

Le roi et les riches citadins profitent de cette occasion pour passer un moment avec leur famille au bord de *Wad Fès*, et pour échanger des cadeaux avec les étudiants. A la fin de la semaine, le jeune Sultan doit quitter son rôle ; s'il ne le fait pas, la coutume consiste à le jeter symboliquement dans la rivière, ou à trouver toute autre solution pour lui rappeler qui est le vrai roi.

La semaine se passait dans la joie, l'allégresse et les distractions diverses, allant des jeux poétiques aux discours satiriques, dans une ambiance de cordialité et de bonhomie. La nuit du septième jour, le faux sultan devait quitter son rôle, sous peine d'être roué de coups de bâton par ses pairs, pour le ramener à la réalité³⁴.

Le spectacle a toujours été lié à la monarchie dans l'histoire du Maroc. Pour le peuple, c'était une manière de demander de l'aide aux rois successifs ; quant à ces

³² Nommée la rivière des diamants, elle divise la ville de Fès en deux parties ; Fès Andalou est fondée par les musulmans réfugiés d'Espagne, et Fès Quaraouiyin est fondée par les musulmans venus de Qayrawan en Tunisie.

³³ Une oasis réputée au Maroc depuis le XVIème siècle pour ses vertus curatives.

³⁴ Sijelmassi (Mohamed), *op. cit.*, p. 266.

derniers, ce mode d'expression était pour eux une solution pour contrôler les pensées et les idées véhiculées dans la société. Pendant des siècles et malgré le parrainage des autorités, ces formes n'ont pas pu se développer et arriver à une phase où l'on peut les considérer comme des représentations théâtrales identiques à celles pratiquées en Europe, sachant que les rois du Maroc avaient connaissance de l'activité théâtrale occidentale. La plupart de ces pratiques n'ont pas pu se développer une fois que la monarchie s'est désintéressée de leur existence.

On peut poser un certain nombre de questions : est-ce que la monarchie a évité de construire des théâtres, et de considérer le théâtre comme un métier pouvant se développer au sein de la société à cause de son aspect critique ? Pourquoi les critiques arabes expliquent-ils l'absence de pratique théâtrale au Maroc en raison de son incompatibilité avec l'Islam, mais restent par exemple muets au sujet de la contradiction entre cette religion et l'existence de la prostitution et de la consommation de drogue et d'alcool ? Est-ce que l'absence de développement de ces formes est due au fait qu'elles n'existaient que chez le peuple et non chez la bourgeoisie ?

L'ensemble des questions déjà posées oriente la réflexion vers un autre terrain, celui de la nature de la société marocaine. La naissance de la pratique théâtrale ne pouvait être que le résultat d'un changement politique, social et culturel simultané. Ainsi, la naissance d'une vraie pratique théâtrale ne pouvait être possible que par l'intermédiaire d'une révolution populaire, ce qui n'a pas été le cas au Maroc jusqu'en 1912, lorsqu'un mouvement de lutte s'est dressé contre le protectorat français.

L'ensemble de ces questions permet d'analyser et de repenser la place de la culture et du théâtre au sein de la société marocaine. Les avis divergent, mais le besoin de mener une politique culturelle qui prenne en compte ces questionnements fait l'unanimité. Le premier pas en ce sens est l'engagement des institutions étatiques dans la démocratisation de la pratique théâtrale, en soutenant la création de troupes, et le fait de penser la pratique théâtrale dans sa globalité, avec ce que cela exige comme réglementation du métier d'artiste sur le plan social comme sur le plan juridique et organisationnel.

2. La naissance des troupes marocaines

2.1. Préambule : Le Maroc, contexte socio-culturel

Dès 1912, Le Maroc passe sous protectorat français par le biais du traité franco-marocain signé à Fès le 30 mars de la même année. Le Sultan marocain perd tout contrôle sur les affaires de l'État, situation que l'historien marocain Abdellah Laroui³⁵ situe dès 1880, date à laquelle le Maroc est placé sous contrôle international, et perd ainsi la main sur ses territoires. Malgré l'instabilité de la vie sociale et politique à cette période, les troupes de théâtre arabes ont continué à visiter le Maroc pour présenter leurs spectacles, ainsi que les troupes françaises à destination des expatriés. Contrairement à la scène politique, la scène culturelle et artistique a vécu une vraie dynamique autour de la question de l'identité culturelle du Maroc.

La découverte du théâtre au Maroc ne peut pas être uniquement liée à l'influence des formes traditionnelles, ou encore à la visite des troupes arabes influencées par l'Occident. Elle est aussi liée à une volonté de la population, dans un contexte où l'identité marocaine était remise en question, ce qui va favoriser l'émergence d'une démarche politique.

Les autorités coloniales ont influencé les décisions de la Direction de la Jeunesse et des Sports par le biais de la programmation de spectacles dans des salles privées. Les Marocains ne vont pas tarder à comprendre l'impossibilité de lutter contre la colonisation sans passer par le biais de la culture ; car le problème de la colonisation ne résidait pas dans la présence de la culture française, mais plutôt dans l'effacement de la culture marocaine. Les Marocains ont utilisé la pratique théâtrale pour lutter contre l'esprit colonial, en réalisant des spectacles ayant un contenu politique qui incitait les jeunes Marocains à refuser le colonialisme et à se révolter à son encontre au nom de la liberté.

³⁵ Laroui (Abdallah), *L'Histoire du Maghreb : un essai de synthèse*, Paris, Maspero, 1982.

Ayant très vite compris l'importance du théâtre comme moyen d'expression politique et de mobilisation populaire, le mouvement national marocain s'est employé à lui prêter main forte et même à l'utiliser dans l'action politique³⁶.

La pratique théâtrale au Maroc a ainsi pu se libérer pour présenter pour la première fois aux Marocains des spectacles en lien avec leur contexte social, écrits et joués par des Marocains, à l'exemple de *La Victoire du droit* d'Abdelkhalek Torrès, considérée comme la première pièce marocaine, et qui fut éditée en 1934.

Dans ce contexte, la réaction du pouvoir colonial a consisté à annuler des représentations, interdire des spectacles, dissoudre les troupes en lien avec le mouvement nationaliste, à l'exemple de Mohamed El Kouri, mort sous la torture³⁷.

Le duel politique existant entre les autorités coloniales et les jeunes Marocains, par le biais du théâtre, a enrichi cette pratique, puisque chacun a essayé de se l'approprier pour défendre sa présence sur la scène politique marocaine.

Mais l'apport le plus déterminant se fit directement par le biais de l'intervention des autorités coloniales françaises (la direction de la jeunesse et des sports) dans l'activité théâtrale. Cette intervention devait se manifester sur deux plans :

- Le premier, juridique et organisationnel, transforma les nombreuses troupes marocaines des années 50 en associations d'animation culturelle œuvrant sous la tutelle de la direction de la jeunesse et des sports. Ce statut a été maintenu jusqu'à aujourd'hui.

- Le second, beaucoup plus pratique et plus direct, était consacré à l'encadrement de ces troupes. Des stages de formation furent organisés pour enseigner à quelques animateurs de ces troupes et à quelques autres jeunes les règles fondamentales de l'art dramatique³⁸.

Dans un premier temps, on peut dire que l'intérêt politique des nationalistes pour le théâtre, et la riposte du pouvoir colonial ont été à l'origine de la fondation du théâtre marocain d'aujourd'hui. Du côté des autorités françaises, la nature des mesures

³⁶ Ouzri (Abdelwahed), *op. cit.*, p. 29.

³⁷ Salaoui (Adib), « Mohamed al kouri, les premières tentatives du théâtre politique », *Al Alam Attakafi*, numéro 669, 22 octobre 1983.

³⁸ Ouzri (Abdelwahed), *op. cit.*, p. 25.

encourageait le contrôle de la pratique théâtrale en contrepartie d'une réglementation de celle-ci, ainsi que la mise en place d'une formation basique n'allant pas au-delà des règles fondamentales, à savoir la création et la gestion des troupes par le biais d'un statut associatif. L'engagement des autorités coloniales a contribué à la création d'un cadre juridique qui a réglementé la pratique théâtrale par la naissance d'associations qui ont remplacé les troupes, ce qui, par conséquent, limite la pratique artistique à un cadre associatif, soumis aux textes de loi qui régissent ce domaine, tout en permettant une forme de surveillance.

Cependant, pour la première fois au Maroc, le théâtre est considéré par l'État comme une pratique qui joue un rôle important dans la médiation des idées politiques, mais aussi comme un métier qui a des règles et que l'on peut apprendre par une formation, ce qui donne de la valeur aux métiers du théâtre.

Cette étape de l'histoire du théâtre marocain reste le fruit d'une période de lutte, non pour l'existence d'un théâtre marocain, mais pour celle d'un Maroc libre et indépendant, ayant une identité culturelle riche, du fait de sa diversité linguistique et culturelle.

L'objectif premier des troupes marocaines était de faire transparaître cette richesse culturelle, à l'exemple des troupes arabes en visite au Maroc, qui arrivaient non seulement à produire un théâtre en langue arabe, mais aussi propre à leur culture. Cette rencontre a ouvert de nouveaux horizons aux artistes marocains, les sensibilisant à la nécessité de produire un théâtre à leur image.

2.2. L'influence des troupes arabes

Les représentations de spectacles de troupes arabes ont eu du succès auprès du public marocain. Cela a été l'occasion pour les jeunes de découvrir une culture théâtrale qui a été, elle aussi, influencée par la culture imposée par le pouvoir colonial, mais aussi de développer un sentiment d'appartenance à l'Union Arabe.

Parmi ces visites, on peut citer la venue de la troupe égypto-tunisienne de « Mohamed Az-dine » en 1923, qui a essayé, après une tournée en Tunisie et en Algérie, de jouer dans les grandes villes marocaines telles que Tanger, Rabat, Fès et Marrakech. Son spectacle avait pour sujet les croisades de Salah Eddine Al Ayoubi³⁹, il a été un événement de la scène artistique marocaine, car, pour le peuple, c'était le premier spectacle en langue arabe ayant une forme occidentale, et le roi Moulay Youssef a organisé dans son palais une rencontre avec les membres de la troupe pour voir le spectacle, et les remercier.

En 1923, la deuxième visite est celle de la troupe tunisienne présidée par Chadli Ben Friha, qui propose des spectacles dans les différentes villes marocaines, issus du répertoire de Molière ; toutefois, on ignore les titres exacts des pièces, car leur trace a été perdue.

La même année, dans le cadre d'une tournée organisée dans les pays du Maghreb, une visite de la comédienne égyptienne Fatima Rouchdi a créé l'événement au Maroc avec une troupe composée de quarante comédiens, d'un orchestre et de son mari, Aziz Aid, qui s'est occupé de la mise en scène. Les sept spectacles présentés dans cinq grandes villes marocaines, à savoir Fès, Casablanca, Marrakech, Tanger et Tétouan, intègrent l'arabe classique et le dialecte égyptien. Le texte s'inspire de l'écriture poétique du célèbre Ahmad Chawki, et plus particulièrement *Le Grand Mohammed Ali*, *Majnoun Laïla* et *La Chute de Cléopâtre* ou encore des œuvres de Bayroum Atounoussi comme *Une nuit de mille et une nuits*. En même temps, le metteur en scène propose une ouverture sur des auteurs d'Occident, en adaptant l'œuvre *Salammbô* de Gustave Flaubert, et *L'Aiglon* d'Edmond Rostand.

Remarquons que la tournée de Fatima Rouchdi avait un autre objectif que l'aspect artistique ; d'un point de vue politique, cette visite était une stratégie de la part

³⁹ Né en 1138 et mort le 4 mars 1193, symbole de la résistance contre les Francs installés à la fin du dernier tiers du XII^e siècle, il est l'artisan de la reconquête de Jérusalem par les Musulmans en 1187.

des autorités françaises pour calmer les esprits après le dahir berbère⁴⁰ de 1930, qui visait à créer une séparation entre les Berbères et les Arabes au Maroc, sur le plan de la croyance et des traditions.

On peut donc bien dire que ces visites des troupes arabes ont permis, dans une certaine mesure, au public marocain de se familiariser avec la pratique théâtrale et surtout d'être au contact d'un théâtre déjà sous l'influence du théâtre occidental⁴¹.

La visite des troupes arabes a apporté aux Marocains une vision occidentale du théâtre, puisque ce travail a emprunté au répertoire mondial, avec des auteurs comme Shakespeare et Molière, entre autres. Même si le texte était en arabe, les spectacles présentés relevaient d'une forme scénique occidentale que n'ont pas pu intégrer les formes traditionnelles théâtrales marocaines.

Les visites des troupes arabes ont permis une projection dans le futur de la forme que le théâtre marocain pourrait avoir un jour, à savoir un théâtre occidental en langue arabe, dialectale ou berbère, n'ayant pas recours à des formes traditionnelles. Malgré le fait que le théâtre soit universel par ses valeurs et non par sa forme, le théâtre arabe reste prisonnier de la forme occidentale. L'une des caractéristiques de ce type de théâtre est son espace, à savoir une salle à l'italienne qui impose un rapport frontal avec le public, contrairement aux formes traditionnelles telles que halka.

Parallèlement à cette rencontre avec les troupes arabes, les jeunes Marocains ont senti la nécessité de passer à une nouvelle forme d'organisation, pour produire un théâtre marocain. Des artistes se sont regroupés dans cet objectif, en ayant aussi une autre volonté, celle d'accompagner la création d'autres troupes.

⁴⁰ Ce dahir prévoit que les tribus berbères du Maroc jusqu'alors soumises à la loi islamique dépendent désormais d'une nouvelle loi basée sur les coutumes. Par conséquent, les jugements en matière pénale seront de la compétence de la juridiction française et non marocaine. Il s'agit d'une manière de la part de la France de créer une distinction entre les Arabes et les Berbères au Maroc, ce qui est contradictoire avec les missions de la France dans le cadre du protectorat.

⁴¹ Mathieu-Job (Martine), *L'Entretien francophone*, Bordeaux, Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2004, p. 187.

2.3. La création des troupes

En 1924, la première troupe théâtrale a été créée dans la ville de Fès avec l'aide de plusieurs artistes arabes ; leur rôle était d'encourager la création d'associations, mais aussi le montage de spectacles s'appuyant sur le modèle des pays arabes de l'Est.

Ainsi, au sein du lycée Moulay Idriss, la création de spectacles a eu pour but de donner une identité au théâtre marocain, à partir des techniques utilisées dans les spectacles des troupes arabes ; parallèlement, la culture marocaine étant influencée par la colonisation française, cet élément fait aussi partie de cette identité. Les sujets abordés dans leurs spectacles étaient la recherche de solutions face aux problèmes sociaux, en s'appuyant sur les valeurs de la religion ; il s'agissait d'une manière indirecte de se battre contre la colonisation et les méthodes utilisées pour nier l'identité marocaine. Le contenu des pièces était fondé sur le symbole, ce qui était une manière d'intégrer la pratique théâtrale dans la lutte politique contre la colonisation. Parmi les pièces qui reflètent cette orientation, *La Victoire du droit* d'Abdelkhalek Torrès, citée précédemment.

Parmi les grands noms qui ont participé à ce mouvement, on peut citer Mohamed Kori, Abed Wahd Chawi, Mohamed ben Chikh, et Mahdi Meniri qui a été exilé et torturé à cause de son engagement sur la scène politique. Le contenu des pièces était censuré, et les activités des artistes étaient surveillées ; et pour éviter cette pression, les auteurs ont signé les textes avec d'autres noms. La genèse du théâtre au Maroc a obligé les hommes de théâtre à être à la fois acteur, metteur en scène, auteur, et les a conduits à faire le décor des spectacles. Et puisque la société marocaine n'était pas encore prête à accueillir les femmes sur les scènes du théâtre, les hommes ont dû jouer les rôles féminins. Effectivement, pour l'installation de la pratique théâtrale au Maroc, les artistes ont évité d'entrer en conflit avec les coutumes et les habitudes des Marocains à cette période, afin de toucher un public large, réuni autour de la question nationale.

À partir de 1923, la création de troupes théâtrales par les jeunes Marocains, pour lutter contre l'occupation française et espagnole, a donné naissance à un mouvement culturel que l'on retrouve surtout dans les grandes villes. Ce mouvement est à l'origine de la création de « l'école de la capitale Rabat », par Mohamed Yazidi, de la première troupe de Marrakech en 1927, à la fondation de laquelle Moustapha Al-Jazar a participé, et de « l'orchestre d'interprétions », trois ans plus tard, à Salé.

Dans le nord du Maroc, les autorités espagnoles acceptaient le déroulement de l'activité théâtrale des troupes marocaines, sans s'y investir officiellement. En 1912, l'Espagne a construit le théâtre de Cervantès afin de présenter des spectacles pour les citoyens du nord du Maroc. Ceci était l'occasion pour les jeunes intellectuels marocains de rencontrer des troupes étrangères, et de découvrir une pratique théâtrale qu'ils vont essayer d'imiter et de comprendre, pour monter des spectacles en arabe traitant des problèmes de la société marocaine.

Le travail des troupes marocaines se concentrait sur le contenu du texte, et non sur la qualité artistique et esthétique, puisque le but du théâtre était de lutter contre le colonialisme, le langage étant le moyen utilisé pour faire passer subtilement les messages souhaités. Le théâtre est ainsi devenu un espace de rassemblement, facilitant la rencontre entre militants et citoyens, et permettant d'exprimer leur patriotisme et de lutter contre l'occupation. Le message véhiculé ne pouvait être que verbal afin d'atteindre un public plus large, en raison de l'illettrisme d'une frange importante de la population, et du fait que la culture visuelle ne représentait aucun intérêt, vu que la peinture, la sculpture et le dessin, entre autres, ne font pas partie des arts connus par les sociétés arabo-musulmanes. Cet objectif a contribué à mettre en avant l'aspect linguistique au détriment des valeurs esthétiques.

Au niveau du jeu, l'exagération dans les expressions et dans les gestes était fréquente, présentant ainsi des personnages plein d'énergie, écartant ainsi une interprétation réaliste ; ce choix d'exagération est issu du jeu pratiqué dans les formes traditionnelles existantes. Au niveau des costumes, les metteurs en scène s'inspiraient du répertoire des costumes traditionnels, proposant ainsi des couleurs et des formes inédites pour des costumes théâtraux. Vu la nature des choix artistiques pratiqués par

le théâtre marocain, la création de stages de formation semblait incontournable, afin d'apporter plus de maturité à cette pratique et de développer le volet artistique.

2.4. Les stages de formation

Le but des stages de formation était, pour les autorités françaises, de se rapprocher de la pratique théâtrale au Maroc par le biais de la formation. Dans cette perspective, la France a fait appel au dramaturge français André Voisin, accompagné de ses collaborateurs pour animer des ateliers théâtraux.

Précisons qu'André Voisin est né de souche paysanne au Fresnay sur Sarthe en 1923, et qu'il apprend aussi beaucoup des foires bretonnes. Marchand de tissu ambulant, son père monte et démonte le chapiteau de sa baraque dans toutes les foires de Bretagne. Le petit garçon qui l'accompagnait écoutait le soir à la veillée, dans des hôtels ou des couvents, les contes populaires et les légendes que racontaient les marchands et les forains réunis⁴².

En 1940, sa rencontre avec Jean Dasté va l'encourager à s'inscrire au Conservatoire du Mans. Pendant l'occupation allemande et après avoir reçu le prix de diction du Conservatoire, il rejoint une compagnie de théâtre ambulant, *L'Illustré théâtre*, avec laquelle il va tourner pendant trois ans.

Après son retour à Paris, il s'inscrit à la Sorbonne pour y réaliser une licence de lettres, ce qui va lui permettre de monter un atelier avec d'autres étudiants et d'écrire sa première pièce, créée au studio des Ursulines puis à Saint Germain des Prés. La représentation a lieu moitié dans la salle, moitié à l'intérieur du métro où le public suit les comédiens lors d'une alerte⁴³.

⁴² Rezok (Souad), *Le Théâtre au Maroc dans les années cinquante. L'expérience d'André Voisin*. Thèse de troisième cycle, Université de Paris III, 1994, p. 78.

⁴³ *Ibid.*, p. 81.

En 1944, il crée la compagnie de la première armée française en Autriche, et il réalise une tournée en Europe centrale accompagné de Marcel Marceau, Roland Dubillard, Judith Magre et Alain Resnais.

En 1950, il visite le Maroc afin de découvrir les rythmes, les couleurs et le mode de vie des Marocains, dans le but d'adapter sa formation à la spécificité du peuple marocain. Cependant, André Voisin ne se trompait pas d'époque. Il était très conscient de la situation politique du pays et du rôle du théâtre en tant que tribune politique nationaliste... c'est tout d'abord le public marocain qui a conduit les premiers pas de Voisin dans la création d'un théâtre en langue arabe. Car tout de suite, il a constaté l'engouement du public pour les quelques spectacles proposés ; et c'est parmi le public qu'il a choisi ses premiers stagiaires⁴⁴.

La démarche choisie par André Voisin a consisté à adapter le théâtre occidental aux besoins de la société marocaine, d'où le choix de la langue arabe comme moyen de s'approprier cette pratique. Cependant, ce choix devait être approuvé par les jeunes Marocains qu'André Voisin ne pouvait trouver que dans les salles de théâtre parmi le public. Après quelques mois de prospection, il a proposé à l'administration une liste de candidats merveilleusement adaptés au domaine théâtral. Tel de ces premiers pionniers qui, aujourd'hui, est à la fois auteur et acteur, était en ces temps photographe, tel autre collégien, tel autre conducteur de bulldozer, tel autre encore marchand de tissus⁴⁵. L'intégration de toutes les couches sociales ou de personnes occupant des fonctions différentes dans la société, ou de personnes provenant de divers horizons dans une formation théâtrale, avait pour but, plus que de susciter une réflexion intellectuelle, de faire du théâtre une pratique populaire, dont les sujets puissent toucher le peuple.

André Voisin a fait preuve d'opiniâtreté afin de former un groupe de jeunes marocains non politisés, pour être en adéquation avec les orientations des autorités

⁴⁴ Ouzri (Abdelwahed), *op. cit.*, p. 33.

⁴⁵ Voisin (André), « Expériences de théâtre populaire au Maroc », dans *Le Théâtre dans la société moderne*, Paris, édition C.N.R.S. 1969, p. 51.

françaises ; par conséquent, son travail a donné naissance à un théâtre qui sort du militantisme, ayant un but commercial et se rapprochant de la tradition populaire. Il s'agit de traiter les sujets d'actualité par le biais de l'adaptation de pièces classiques.

Considérant que le théâtre est une pratique, il a décidé d'organiser la formation sous forme d'ateliers plutôt que de prodiguer un cours académique. Organisés en ateliers d'interprétation, de mise en scène, de techniques de théâtre et d'écriture, ces stages ont débuté sous forme de cours du soir. Après des exercices d'improvisation et de recherches de personnages, André Voisin aimait pratiquer ce qu'il appelait l'écriture directe, c'est-à-dire la transcription des dialogues que les stagiaires inventaient pendant leurs improvisations pour aboutir à des scènes et, par la suite, à des pièces qui deviendraient des spectacles publics⁴⁶. "*L'écriture directe*" permet d'associer un contenu prenant en compte les intérêts locaux à une forme occidentale, puisque le texte est issu de l'improvisation, et non d'une réflexion qui a eu le temps de se développer chez l'auteur. On peut considérer que l'enjeu est de vider la pièce de toute pensée réfléchie, et de privilégier le spectaculaire. Cette forme est plus appréciée du public, qui est habitué aux formes traditionnelles, ce qui explique aussi pourquoi le théâtre engagé né à l'époque du lycée Moulay Idriss, en 1924, n'a pas connu une réelle popularité.

Le paradoxe de la pratique d'André Voisin est qu'elle a permis l'existence d'un théâtre marocain, tout en restant vide de tout propos politique. Cette expérience est considérée comme un témoin de l'Indépendance du Maroc, puisqu'elle s'est déroulée à cette période de l'histoire.

Il nous semble évident que Voisin, tout comme ses collaborateurs marocains et français, était parfaitement conscient du paradoxe provoqué par une situation pouvant le conduire à donner aux Marocains les instruments d'une arme redoutable dans une période trouble de l'histoire des relations franco-marocaines. C'est dans ce sens qu'il faut sans doute comprendre le revirement prôné par Voisin, en nette contradiction avec les thèmes du théâtre nationaliste, vers un théâtre marocain ne véhiculant presque aucun propos

⁴⁶ Ouzri (Abdelwahed), *op. cit.*, p. 33.

politique de nature à influencer d'un côté ou de l'autre sur la situation déjà assez tendue à la veille de l'Indépendance du Maroc. D'où, peut-être, le choix d'un divertissement tel que *Les Fourberies de Scapin* de Molière⁴⁷.

Le contexte politique et social de la naissance de la pratique théâtrale démontre que le choix du divertissement tire ses origines de la période du protectorat. Cette orientation est encore d'actualité de nos jours, puisque les « collaborateurs marocains »⁴⁸ d'André Voisin, à l'exemple d'Ahmed Tayeb El Alj, ont eu la mission de définir la pratique théâtrale postcoloniale, en gardant une orientation similaire à celle de leur formateur, à savoir « un théâtre marocain ne véhiculant presque aucun propos politique »⁴⁹. En ce sens, le contexte du protectorat reste primordial pour comprendre la nature de la pratique théâtrale actuelle.

Durant toute la période du protectorat au Maroc, le choix des autorités françaises a eu comme effet de neutraliser la vocation politique du théâtre, qui peut être considérée comme un danger pour les autorités françaises au Maroc. C'est en ce sens qu'André Voisin a réussi à initier un théâtre au service des intérêts de la France, étant non politique, mais répondant en même temps aux besoins des Marocains d'une pratique artistique pensée académiquement.

Ce paradoxe a permis à Voisin de rester au Maroc après l'Indépendance pour continuer sa recherche sur la fondation d'un théâtre spécifiquement marocain. Parallèlement, il a participé au troisième festival international d'Art Dramatique de la ville de Paris pour présenter au Théâtre Sarah Bernhardt *Les Fourberies de Joha*, une adaptation de la pièce intitulée *Les Fourberies de Scapin* de Molière, et *Les Balayeurs*, création cosignée avec Kenfaoui Abdessamad, Ouazziz Tahr, et El Alj Ahmed.

Les critiques ont estimé que les spectacles de la troupe marocaine mettaient en lumière une forme théâtrale spécifiquement marocaine, mêlant l'adaptation et la création collective. La presse française a considéré cette forme comme apportant un

⁴⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

esprit neuf dans le champ théâtral en général, et concernant les pièces de Molière en particulier, comme nous le verrons plus loin.

Le recours aux photographies ci-dessous est un bon exemple pour illustrer le travail présenté à cette occasion.

Photographie 2 : *Les Fourberies de Joha* au Théâtre Sarah Bernhardt⁵⁰.



⁵⁰ [Les Fourberies de Joha] / Lot de photographies / Roger Pic. 1956. archive de la Bibliothèque Nationale de France, département Arts du spectacle, référence : 4-PHO-1-31.

Photographie 3 : *Les Balayeurs* au Théâtre Sarah Bernhardt⁵¹.



En se référant aux deux photographies, nous constatons que lors des deux spectacles ont été utilisés des costumes traditionnels (Babouches, Tarbouch, Djellaba...), afin d'accentuer le caractère marocain des pièces par le biais de l'aspect visuel. Le décor reste basique, mais il est composé de plusieurs niveaux, sur le plan vertical, à l'aide de praticables. Ce choix permet une meilleure organisation sur scène, au regard du nombre important d'artistes faisant partie du spectacle. La deuxième photographie dépeint aussi le côté festif et joyeux que les artistes essaient de partager avec le public.

La représentation fut d'une gaieté, d'une fraîcheur charmante. Les interprètes ont beaucoup de naturel ; cela saute aux yeux. Du parlé je ne dis rien ; mais la mimique, qui n'est point excessive, est bonne. Ils ont l'air de s'amuser, ce qui est le meilleur moyen d'amuser les autres⁵².

Il faut dire que la troupe du théâtre marocain interprète Molière avec un jeu particulier, un esprit tout neuf, une jeunesse, une vivacité, une pétulance qui nous enchantent. Le mouvement est excellent, mais les acteurs le sont aussi. Le jeune théâtre arabe s'ingénie

⁵¹ [Les Balayeurs] / Lot de photographies / Roger Pic. 1956. archive de la Bibliothèque Nationale de France, département Arts du spectacle, référence : 4-PHO-1-53.

⁵² Kemp (Robert), *Le Monde*, Paris, 29 mai 1956.

à retrouver la fraîcheur des sources du théâtre éternel. Il reste ainsi populaire mais en même temps il réussit, par son allégresse naturelle, à étonner un public blasé⁵³.

Pour les critiques, l'originalité des spectacles marocains présentés à cette occasion - sans réduire le théâtre marocain à ces deux spectacles – réside dans la spécificité de l'interprétation des comédiens. Leur jeu est marqué par la spontanéité et le dynamisme, deux caractéristiques de l'école d'interprétation marocaine, plus particulièrement fondée sur le cumul d'expériences que sur la technique à cette époque. Pour les critiques, la nature du jeu des comédiens est encore loin de la perfection ; ainsi ils la caractérisent d'« allégresse naturelle ». La démarche artistique des spectacles proposés est nouvelle et différente par rapport à ce qui est joué sur la scène parisienne. La contrainte de la langue a limité les jugements des critiques autour du jeu. Une analyse profonde des représentations est absente ; ni le texte ni le contenu n'ont été l'objet de critiques, se limitant ainsi à une approche folklorique du théâtre marocain, éloignée de la maturité académique.

Malgré les efforts d'André Voisin pour bâtir un théâtre marocain, la qualité des spectacles et l'image qu'ils ont donnée au niveau national et international ont fait que les autorités marocaines n'ont pas accepté de garder et de défendre une expérience qui est née pendant la colonisation française. Effectivement, dans la logique de la marocanisation des cadres, dans les différents domaines gérés par l'État, le théâtre marocain ne pouvait plus être en lien avec André Voisin, ce qui va être la cause de son retour définitif en France.

Après son départ, André Voisin a laissé derrière lui un groupe d'artistes composé d'auteurs, de metteurs en scène, de comédiens et de techniciens qui vont assumer la défense de ce théâtre, et continuer la recherche au niveau des formes traditionnelles qui peuvent être adaptées avec une forme de théâtre ayant des fondations occidentales. Parmi ces personnes, on peut citer Ahmed Tayeb El Alj, Tayeb Saddiki...

⁵³ Gautier (Jean), *Le Figaro*, 28 mai 1956.

2.5. Les collaborateurs d'André Voisin

Si nous nous intéressons aux collaborateurs d'André Voisin, nous pouvons citer Charles Nugue, considéré comme son principal collaborateur, cette mission ne l'ayant pas empêché d'occuper d'autres postes. De 1955 à 1956, Charles Nugue a travaillé comme assistant au centre cinématographique marocain, où il a réalisé plusieurs films de fiction, dont *Le Médecin malgré lui* et des documentaires dont *Le Retour de Mohammed V*. Il a participé à la production d'émissions présentées par Radio-Maroc. Il a eu la responsabilité de spectacles et d'animations pour enfants, au sein du théâtre municipal de Casablanca. Après l'Indépendance, le service culturel de l'ambassade de France l'a engagé en tant que conseiller artistique dans le but de fonder l'Association des Amis du Théâtre de France, qui a remplacé la scène française et marocaine. En 1957, il a quitté le Maroc pour occuper le poste de conseiller littéraire de la compagnie française des films. Quatre ans après, il est revenu au Maroc, et a travaillé en tant qu'administrateur de la troupe de Tayeb Saddiki, au sein du théâtre municipal de Casablanca. En 1970, il rejoint la direction du Centre Dramatique National du Sud-Est à Aix en Provence en tant que secrétaire général.

Parmi les collaborateurs d'André Voisin, on peut également citer Pascal Copeau, qui a fait partie des Français considérés comme progressistes, et qui ont sollicité après l'Indépendance du Maroc une place du côté du gagnant, en contrepartie de la lutte menée pour l'Indépendance,

[...] Poursuivant logiquement leur combat en mettant leur compétence au service des gouvernements nouvellement indépendants plutôt qu'au côté d'un gouvernement français dont ils contestaient vigoureusement la politique⁵⁴.

Afin de récompenser ses efforts, Pascal Copeau a été chargé d'imaginer la nouvelle forme de la radio et de la télévision marocaines. Son rôle de conseiller lui a permis d'intervenir dans la forme, ainsi que dans les sujets diffusés. Sa proposition consistait à garder la langue française comme outil de communication permettant

⁵⁴ Leenhardt (Pierre), *Pascal Copeau (1908-1982)*, Paris, l'Harmattan, 1994, p. 209.

d'influencer les Français résidants au Maroc, par le biais d'une chaîne qu'il a appelée chaîne « B » et qui a été placée sous sa direction ; une deuxième chaîne en langue arabe nommée « A » a été mise en place.

Tout en ayant la haute main sur tout ce qui est artistique et journalistique à la radio, il met en place, en 1957, un centre de formation, pour les apprentis journalistes. Il travaillera également en collaboration avec Mahdi Elmanjra⁵⁵ qui prit la direction générale de la Radio et la Télévision marocaine en 1959⁵⁶.

Il a quitté le Maroc en 1961 pour rejoindre André Voisin, et intégrer le Centre d'Etudes et de Recherche de Pierre Scheaffer⁵⁷.

Didier Béraud a été le premier collaborateur à quitter le Maroc en 1957. En effet, il était convaincu que le changement politique opéré ne pouvait plus garantir la réalisation des missions qu'il occupait auparavant. Il a participé après son retour à la décentralisation culturelle en France, et il a occupé le poste de directeur de la Maison de la Culture de Grenoble en 1966.

2.6. Le théâtre marocain après Voisin

2.6.1. Le Maroc indépendant

Dès 1956, le Maroc a réussi à négocier son indépendance politique, le début de la guerre d'Algérie ayant favorisé cette négociation, mais aussi grâce aux différentes actions organisées par la résistance dans les différentes régions du Maroc. En fait, la France s'est trouvée face à un pays qu'elle ne maîtrisait pas, parce que majoritairement rural et éloigné de l'influence du pouvoir central. Dans son livre *l'Histoire du Maroc depuis l'Indépendance*, Pierre Vermeren rappelle les vingt deux ans de la guerre que la France a menée pour soumettre les tribus berbères, qui ont refusé le traité du protectorat du 30 mars 1912, signé par le sultan alaouite Moulay

⁵⁵ Membre de l'Académie du Royaume du Maroc, de l'Académie Africaine des Sciences et de l'Académie Mondiale des Arts et Lettres.

⁵⁶ Rezok (Souad), *op. cit.*, p. 343.

⁵⁷ Musicien français à l'origine de la musique concrète.

Abdelhafid⁵⁸. Quarante-quatre ans après le début du protectorat, le Maroc s'est retrouvé à son point de départ, alors que tout le pays était à reconstruire politiquement et administrativement. Face à cette situation, la bourgeoisie marocaine était au premier rang pour récupérer les différents postes libérés par les Français, « sans envisager d'en partager les fruits avec la population »⁵⁹. Le protectorat a permis de favoriser le développement d'une unité nationale qui s'est illustrée à travers la création du parti Istiqlal, avec un objectif unique, celui de l'indépendance. Cet esprit a vite disparu, dès le retrait de la France, donnant le départ à une course au pouvoir.

C'est dans ce contexte politique que le domaine théâtral a donné naissance à son tour à des personnalités qui ont pris en charge la mise en place d'une pratique nationale. Cette activité en rupture avec le théâtre marocain sous protectorat a été confiée à des personnes qui ont débuté grâce à la formation d'André Voisin ; c'est le cas de Tayeb Saddiki, un des fondateurs du théâtre marocain post-colonial, dont le parcours artistique a été porté par une vision qui dépasse le nombre de pièces qu'il a réalisées.

2.6.2. Tayeb Saddiki

Né à Essaouira en 1938, Tayeb Saddiki est un comédien, metteur en scène, réalisateur et auteur dramatique. Il quitta l'école pour assister à des stages de théâtre organisés par la Direction de Jeunesse et Sport, puis à la maison du théâtre de Casablanca. Ensuite, il partit pour la France où il travailla sous la direction de Hubert Gignoux au Centre Dramatique de l'Ouest à Rennes, puis il fut encadré par Jean Vilar au Théâtre National Populaire de Paris, et enfin il réalisa un stage à l'Ecole Supérieure de Strasbourg. En 1957, il décida de revenir au Maroc.

Dans son parcours artistique, il a commencé par l'expérimentation du théâtre classique et international par le biais de la traduction en arabe de pièces d'auteurs de sensibilités différentes, telles que *Fando et Lys* d'Arrabal, *L'Assemblée des Femmes*

⁵⁸ Vermeren (Pierre), *Histoire du Maroc depuis l'indépendance*, Paris, La Découverte, 2006.

⁵⁹ *Ibid.*

d'Aristophane, *Le Révizor* de Nicolas Gogol, *La Locandiera* de Carlo Goldoni, *Les Chaises* de Ionesco, *Le Jeu de l'Amour et du Hasard* de Marivaux, *L'École des Femmes* de Molière, etc. Ce choix de travailler sur l'écriture d'auteurs classiques et contemporains en même temps démontre sa volonté de toucher à un répertoire vaste et varié, se familiarisant ainsi avec différentes écoles d'écriture dramatique. Le deuxième volet de sa dramaturgie a consisté à écrire de nouvelles pièces en français, avec *Le Dîner de Gala*, écrite en 1990, où il raconte la disparition d'un théâtre, une histoire qui rappelle la destruction du théâtre Municipal de Casablanca en 1984, dont il était le directeur. Une autre pièce écrite en français en 1992, *Nous sommes faits pour nous entendre*, décrit la mission d'un corsaire envoyé par le Sultan Moulay Ismail auprès du Roi Louis XIV, afin de renouer les relations entre la France et le Maroc, et de discuter de la question de la circulation des navires dans le détroit de Gibraltar. Un an avant cette pièce, il publie *Les Sept Grains de Beauté*, présentant ainsi les dix-huit voyages d'un conteur de la place *Jam'a al Fna* de Marrakech, parti à la recherche de Dounia, femme aux sept grains de beauté. Par le biais de chaque voyage, cette pièce met en avant la tolérance, le rêve, et l'amour, que symbolise le personnage de Dounia, qui signifie aussi la vie en arabe. En 1995, il ajoute à son répertoire francophone une nouvelle pièce, *Molière ou pour l'amour de l'humanité*, un hommage à Molière et à son théâtre. La pièce évoque des personnages intolérants à la comédie, tels que les hommes d'église. *Un incident technique indépendant de notre volonté*, datant de 2000 vient clôturer ce répertoire dédié à la langue française, qui se situe entre 1990 et 2000 avec une pièce humoristique en deux tableaux, dont les personnages sont des comédiens et des spectateurs.

En arabe, son répertoire est plus diversifié, et les principales pièces puisent dans les formes traditionnelles telles que *Halka*, *Bsate* ou *Soltân et-talba*. Parmi ces pièces, nous pouvons citer, en 1971, *Maqamat Badir Ezzamane El Hamadani*, reprenant le manuscrit non daté du philosophe syrien Badir Ezzamane El Hamadani, qui a vécu entre 967 et 1007, *Essefoud*, *La Bataille de Zellaqa*, *La Légende du pauvre*, etc.

Parallèlement, il a fait la mise en scène de ses propres pièces, et a joué dans ses mises en scène. Il a réalisé une vingtaine de ses pièces pour la télévision

marocaine ; au cinéma, il a réalisé deux courts métrages et un long métrage, ainsi qu'un nombre important de documentaires. Par ailleurs reconnu pour son talent de peintre, il organisera des expositions en France, en Tunisie, au Koweït et au Maroc. Nous sommes bien face à un homme de théâtre qui a réussi à toucher à plusieurs répertoires littéraires et artistiques simultanément, et qui s'est engagé dans une démarche qui vise à développer une expérience théâtrale.

Parallèlement à la création artistique, il a occupé plusieurs postes à responsabilité, en tant que directeur artistique du Théâtre National Mohammed V, en 1964, puis comme chargé de mission du Ministère d'État et chargé du tourisme ; il a donné naissance au festival d'Essaouira, et à un café-théâtre à Casablanca.

On ne naît pas homme de théâtre, on le devient. Parce qu'un jour quelqu'un vous a pris par la main et par l'émotion, pour vous indiquer le chemin le plus court qui mène à l'accomplissement d'une vocation que l'on portait en soi⁶⁰.

Cette citation de Tayeb Saddiki peut être considérée comme une marque de reconnaissance envers André Voisin, et l'ensemble des personnes qui ont permis la naissance d'un certain nombre de figures théâtrales, qui sont actuellement incontournables dans l'histoire du théâtre marocain par leurs créations et leurs projets artistiques, à l'exemple du théâtre ouvrier.

2.6.3. Le théâtre ouvrier

Après l'Indépendance et le retour du Roi Mohammed V, le peuple marocain a souhaité vivre différemment, et ce dans tous les domaines de la société.

Dans ce contexte, les aspects politiques, économiques et sociaux ont joué un rôle très important dans la vie quotidienne des Marocains, en leur offrant plus de liberté et de droits, et particulièrement pour les ouvriers, une partie importante de la société. L'exode rural a été un phénomène primordial, puisque ce sont les villes qui vont favoriser le développement du Maroc, jouer le rôle principal pour un pays en voie

⁶⁰ Saddiki (Tayeb), *Par Cœur*, Casablanca, Toubkal, 2002, p. 79.

de développement, et participer à l'ancrage de la culture marocaine. Le théâtre représentait bien sûr l'héritage d'une période de lutte contre la mise à l'écart de la culture marocaine, mais il s'agit aussi d'un butin de guerre ; il s'agit d'une culture et d'un art que les Marocains ont su adopter et adapter à leur culture, afin que leur théâtre soit à leur image. Le lien des Marocains avec le théâtre est devenu très fort, parce que les ouvriers n'ont pas hésité à l'utiliser comme moyen d'expression pour revendiquer leurs droits, et pour lutter contre les problèmes sociaux. Cette démarche sera encouragée et accompagnée par le patronat et l'Union Marocaine du Travail (U.M.T) qui est un syndicat ouvrier.

Face à cette situation, l'enjeu pour Tayeb Saddiki a été de regrouper des comédiens dans la ville de Casablanca, et de proposer des pièces qui peuvent être adaptées à la réalité du Maroc et destinées à un public large, à savoir les ouvriers, tout en permettant des débats avec le public lors de soirées théâtrales. Il réalise cette mission avec succès en présentant en novembre 1957 *Le Légataire universel* de Jean-François Regnard, issue d'une adaptation d'Ahmed Tayeb El Alj, ainsi que *Le Révizor* de Gogol, en mars 1958, qui a été jouée jusqu'en 1959, à la suite de laquelle il va monter *L'Assemblée des femmes* d'Aristophane, l'année où le théâtre ouvrier va cesser d'exister.

La démarche consistait à proposer aux ouvriers des spectacles de théâtre, suivis par des débats et des rencontres avec les comédiens, s'inspirant ainsi de l'action de Jean Vilar qu'il a rencontré en faisant ses études théâtrales en France. L'objectif était d'allier le divertissement d'un spectacle théâtral à l'engagement social et politique. Il faut aussi rappeler que la majorité des ouvriers venait du monde rural, et que l'accès aux libertés qu'offre une ville était quelque chose de nouveau dans leur vie quotidienne. Ils étaient intégrés dans ce nouveau milieu, et jouissaient des richesses du mode de vie citadin, ce qui les a amenés à être productifs en terme de propositions et même de revendications. L'Union Marocaine du Travail était consciente de cet enjeu et de son rôle d'intermédiaire entre la classe ouvrière, le pouvoir et le patronat, même si la disparition de cette expérience peut être liée au manque de connaissance du processus de la création théâtrale de la part des dirigeants de ce syndicat.

On peut résumer en deux points les raisons qui ont entraîné la fin de ce théâtre. Tout d'abord, les spectacles présentés par Tayeb Saddiki ne contenaient pas de message politique ; au contraire, ils consistaient à développer un goût artistique chez les ouvriers, en adaptant des œuvres du théâtre mondial. Malgré une adaptation réussie, les pièces restaient éloignées d'une écriture locale qui aborde les problèmes de la vie quotidienne des ouvriers ; même si Tayeb Saddiki n'a pas hésité à aller chercher son public, au point de demander aux « bonnes » d'assister à *L'Assemblée des femmes* d'Aristophane. L'on s'écarte notamment d'une démarche consistant à associer des auteurs à l'expérience, et d'une proposition de répertoire pensé spécialement pour s'adresser aux ouvriers, en abordant leurs problèmes. Néanmoins, il faut mentionner que cette expérience a déjà réussi son pari, celui de démocratiser le théâtre, et de le rapprocher d'une partie de la population, loin des enjeux culturels.

Le deuxième point lié à la disparition de ce théâtre réside dans le fait que la plupart des ouvriers étaient analphabètes, peu cultivés, et manquaient d'ouverture d'esprit, ce qui n'a pas facilité la compréhension des œuvres. Rappelons aussi que les ouvriers représentent un pourcentage très faible du public allant au théâtre, même au niveau mondial, et que la culture théâtrale est méconnue par ce public.

En date du 15 octobre 2003, Tayeb Saddiki, en tant qu'initiateur et responsable de cette expérience, a déclaré au journal libanais *Al mustaqbal* les raisons de l'arrêt de l'expérience du théâtre ouvrier, en déclarant qu'il ne se sentait pas libre en tant qu'artiste :

Suite à une demande d'un haut responsable du syndicat Union Marocaine du Travail de reprendre les représentations d'une pièce qu'on n'a pas jouée depuis trois mois, j'ai exprimé la nécessité de reprogrammer les répétitions avant, permettant ainsi aux comédiens de se familiariser avec l'ambiance de la pièce. La réponse du responsable était « c'est un ordre ». Je me suis retiré parce que le théâtre ne reçoit pas d'ordre des politiques⁶¹.

⁶¹ Ben Zidane (Abderrahmane), « Nous vivons aujourd'hui une période critique qui nous oblige à redéfinir le théâtre arabe », *Almustaqbal*, numéro 1426, le 15 Octobre 2003, p. 20.

En raison de la finesse de l'analyse du contexte et des besoins du public qui ont amené Saddiki à réaliser cette expérience, et de son choix de l'arrêter pour des raisons politiques, en lien avec les valeurs de sa pratique, cette expérience reste une des plus osées de l'histoire du théâtre marocain. En effet, il était question de démocratiser le théâtre, et de le rendre accessible à un public qui a toujours été considéré comme marginal, tout en alliant le divertissement à un engagement social.

La plus belle expérience fut patronnée par l'Union Marocaine du Travail (UMT) : celle du Théâtre Travailleur. La centrale syndicale a permis à un certain nombre de jeunes éléments formés au Maroc ou à l'étranger de monter des pièces de leur choix pour les représenter en premier lieu aux masses ouvrières et paysannes affiliées à l'UMT. Malgré l'enthousiasme de certains, le manque de cohésion de cette troupe ne lui permit pas de résister longtemps. L'expérience avorta et l'UMT n'insistant pas, l'affaire fut classée⁶².

Malgré la disparition du théâtre ouvrier, l'ensemble des comédiens placés sous la direction de Tayeb Saddiki continua l'aventure théâtrale en montant des pièces sous le nom de la compagnie du théâtre municipal de Casablanca.

2.6.4. Le théâtre municipal de Casablanca

La dissolution du théâtre ouvrier a permis à Tayeb Saddiki d'accéder à la direction du théâtre municipal de Casablanca, un lieu symbolique et représentatif de l'histoire du théâtre au Maroc, un des rares lieux culturels construits pendant la période coloniale, comme nous allons le préciser plus loin.

Contexte historique.

Inauguré en 1920 par le Maréchal Lyautey, le théâtre municipal de Casablanca était conçu comme un lieu provisoire de divertissement dédié aux militaires français.

⁶² Stouky (Abdallah), « Où va le théâtre au Maroc ? », *Souffles revue Maghrébine littéraire culturelle*, numéro 3, troisième trimestre, 1966, p. 23-31.

Le théâtre Municipal de Casablanca n'était à vrai dire qu'un faux casino conçu voici une bonne trentaine d'années pour la distraction militaire ... il n'a même pas la valeur d'un bâtiment que l'on puisse un jour classer dans la catégorie des monuments historiques⁶³.

Ce jugement sévère vient rappeler l'exception que représentait ce lieu dans le cadre de la politique du protectorat artistique appliquée par la France au Maroc. Effectivement, le théâtre municipal de Casablanca, ainsi que le théâtre municipal d'El-Jadida construit en 1926, et le Cabaret français créé à Fès en 1917 représentaient les seuls lieux dédiés à la culture au Maroc, sous l'occupation française, contrairement au nord qui était sous occupation espagnole.

Dès 1860, et après la guerre de Tétouan, l'Espagne a construit le premier théâtre du Maroc, qui porta le nom de la reine Isabelle II ; il connut une activité artistique intense qui ne dura que pendant les deux années d'occupation.

Un chef-d'œuvre artistique construit en bois par le grand architecte Lopez Camera⁶⁴.

En plus du théâtre de la reine Isabelle, l'Espagne, dès le début du protectorat au Maroc en 1912, a repris la construction de théâtres dont l'architecture témoigne de l'empreinte espagnole - comme l'atteste l'image 4. Il s'agit du théâtre national, en 1914, connu sous le nom de théâtre Victoria, le théâtre espagnol, en 1923, à Tétouan, un autre théâtre espagnol appelé le Colisio à Larache, le théâtre Perez Caldos à Ksar El Kébir, et dans la ville de Tanger, le théâtre Cervantes en 1913, le théâtre Tivoli et le théâtre Alcazar.

A l'inverse de la politique menée par l'Espagne au nord du Maroc, la France n'a pas considéré le développement culturel comme une priorité politique lors de sa présence au Maroc. A part quelques exceptions⁶⁵, la présence des Marocains n'était

⁶³ Alain (G), « *Le théâtre lyrique est-il condamné ?* », *Maroc-press*, 17 mars 1953.

⁶⁴ Hdadou (Ridwan), « *Le théâtre à Tétouan en 1860* », *Al-chamal*, numéro 128, avril 2002.

⁶⁵ Le cabaret français de Fès a permis aux musulmans d'assister aux spectacles présentés ; néanmoins cette rencontre n'a eu aucune influence sur les habitudes culturelles des spectateurs, puisque cette

pas souhaitable. Ainsi, les activités organisées à destination des soldats français n'ont eu aucune influence sur la population marocaine, bien au contraire. Le fait que les Marocains soient exclus de ce genre de spectacles, au moins par la nature de la programmation, les a d'autant plus éloignés du théâtre moderne. En ce sens, on peut même parler d'une rupture entre le théâtre et le public marocain, liée à la politique de la France au Maroc pendant le protectorat.

C'est ainsi que le théâtre municipal de Casablanca d'avant l'indépendance représentait un lieu étranger à la culture marocaine, ne cherchant pas à communiquer auprès du public marocain. Ce théâtre représentait seulement quelque chose sur le plan architectural pour les Marocains, puisqu'il était situé en plein centre-ville. Sa présence était imposante sur le plan architectural, à l'inverse des théâtres construits par l'Espagne ; la comparaison entre les photographies n°4 et n°5 permet de remarquer la différence entre ces deux bâtiments. Dans le cas des théâtres espagnols, on est devant un espace ouvert sur la rue et donc sur le public, avec une convivialité qui permet la rencontre entre le monde du spectacle et la vie quotidienne des gens. Du côté du théâtre municipal de Casablanca, on est confronté à un espace fermé et isolé de son entourage.

Photographie 4 : Image du théâtre espagnol de la ville de Larache⁶⁶.



activité est conçue pour un public français, et est par conséquent, éloignée de leur culture et de leurs valeurs.

⁶⁶ www.image-du-maroc.c.la, consulté le 3 janvier 2014.

Photographie 5 : Théâtre municipal de Casablanca⁶⁷.



Ce bâtiment censé être provisoire devint définitif et s'appela « Théâtre municipal ». Malgré ses insuffisances, ce Théâtre municipal aurait pu jouer un rôle positif dans l'animation de la vie théâtrale casablancaise en ouvrant ses portes aux amoureux, amateurs ou professionnels de l'art dramatique. Or, comme le précise G. Alain, le Théâtre municipal n'était pas un lieu où se formaient et se découvraient des éléments locaux, mais « un caravansérail mis à la disposition d'invités plus ou moins chanceux mais souvent onéreux... »⁶⁸. Quant aux pièces auxquelles assistait ce public privilégié, elles furent en majorité celles qui « ne pouvaient plus tenir l'affiche, ni à Paris ni en province. Toutefois malgré leur médiocrité, elles plaisaient au pied-noir, lui donnant l'impression d'accéder au divertissement bourgeois de la Métropole »⁶⁹.

Afin de mieux comprendre la nature de ces lieux culturels dédiés aux divertissements des militaires et des colons, plutôt qu'à un esprit d'ouverture et d'émancipation culturelle auquel les Marocains auraient pu être associés, un retour sur la politique artistique et culturelle du protectorat français semble essentiel.

⁶⁷ Archive personnelle.

⁶⁸ Alain (G), *op. cit.*

⁶⁹ Guillaume (Sylvie), *Les Associations dans la francophonie*, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2006, p. 137.

Dès 1903, en effet, la recherche scientifique française au Maroc a été confiée à la Mission scientifique du Maroc, qui a été déléguée dès 1920 à l'Institut des Hautes Études Marocaines, créé par le Maréchal Lyautey, et dont l'objectif était de légitimer scientifiquement l'intervention de la France au Maroc⁷⁰. Les conclusions de ces recherches ont établi une distinction entre deux populations, les Berbères : « habitants d'origine », appelés aussi la vraie population marocaine, et les Arabes, une population « rajoutée » du fait de la domination politique et coloniale des arabes depuis la création de l'État Idrisside en 789. Les rapports de l'Institut des Hautes Études Marocaines complètent ces conclusions par une démonstration soulignant que la civilisation arabe n'a eu aucune influence sur les « habitants d'origine », et plus particulièrement aucun impact sur leurs coutumes et traditions, malgré la domination culturelle et politique de l'ensemble des dynasties arabes. Cette analyse constitue en quelque sorte le moyen de justifier l'intervention de la France au Maroc, afin de civiliser les Marocains « d'origine », selon le discours officiel des autorités françaises.

En harmonie avec ces conclusions, le protectorat applique sur le plan artistique une politique qui met en valeur les formes artistiques désignées à cette période comme un « art indigène », par le biais de la création d'un ensemble d'institutions. Leur rôle était d'appliquer la politique culturelle du protectorat sur le territoire marocain, mission confiée à l'Office des Arts Indigènes. Parallèlement à cette orientation, une deuxième institution a été mise en place : l'Institut des Hautes Études Marocaines, dont le rôle a consisté en la mise en œuvre du savoir colonial.

C'est ainsi que, sous la catégorie des arts indigènes, le protectorat a placé toutes les formes d'arts décoratifs ou d'artisanats, regroupant ainsi l'art du bois, du métal, du cuir et de la broderie. Selon le bureau des Beaux-Arts, ces formes ne font appel à aucune créativité artistique, ce qui justifie l'absence de besoin concernant la recherche esthétique sur ces « œuvres ». Dans le même esprit et dans une logique de légitimation de la présence coloniale au Maroc, des formes théâtrales telles que la Halka ou Bsate n'ont pas suscité l'intérêt des institutions de recherche, ce qui est

⁷⁰ Sehim (Mustapha), *La Grande Encyclopédie du Maroc*, Tome : 1, Rabat : GEM / Bergamo, Italie : Gruppo Walk Over, 1986, p. 144.

une manière de les confiner dans le moule du folklore, puisqu'elles représentent une culture populaire en lien avec les « habitants d'origine », et non une forme de culture savante, au sens que lui donne Pierre Bourdieu dans *La Distinction*⁷¹.

Ce relevé rapide des orientations de la politique du protectorat dans le domaine culturel et artistique permet de mieux comprendre les enjeux politiques et sociaux que symbolise un lieu culturel tel que le théâtre municipal de Casablanca. Il s'agit d'un des rares lieux qui a été investi par le Maroc après l'indépendance, même si, entre 1956 et 1960, ce théâtre n'a pas connu d'activité artistique importante.

A une période où les salles de spectacles étaient vides et que les troupes théâtrales ne tournaient plus, mise à part les troupes de l'état, Tayeb Saddiki s'est imposé comme un artiste attirant la curiosité du public marocain. En 1961, le théâtre municipal monte quatre pièces la même année, ce qui va donner à Tayeb Saddiki l'occasion de montrer son talent de metteur en scène. Parmi les quatre spectacles présentés pour la première fois, citons *Lady Godiva* de Jean Canolle, *L'Ecole des femmes* de Molière, ainsi que *La Locandiera* de Carlo Goldoni, qui ont été présentés exclusivement pour le public marocain.

Suite à la réussite des spectacles présentés, Tayeb Saddiki change de répertoire pour faire découvrir pour la première fois aux Marocains un courant artistique qui n'a jamais été proposé au Maroc, celui de l'absurde. Il présente *En attendant Godot* de Samuel Beckett sous le titre de *En attendant Mabrouk*⁷²; afin de garder l'esprit de la pièce, l'adaptation a consisté à traduire seulement les noms des personnages, tout en gardant l'esprit de l'écriture beckettienne. Il décide de partager cette expérience avec les pays du Maghreb, en tournant *En attendant Mabrouk*, ainsi que *Mahjouba*, une pièce adaptée de *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux.

Le choix du théâtre de l'absurde n'a pas empêché le jeune metteur en scène d'expérimenter d'autres styles d'écriture. Un troisième aspect du travail de la troupe

⁷¹ Bourdieu (Pierre), *La Distinction*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979.

⁷² Dérivé de Baraka qui signifie une bénédiction envoyée par Allah (Dieu).

concerne des œuvres qui évoquent l'histoire, avec la réalisation de *La Bataille de Makhazine* qui représente une guerre entre le Maroc et le Portugal, puisque ce dernier s'y est investi à la demande du sultan Moutawakil qui a été exilé par son frère le sultan Abd Malik. Ce spectacle a été représenté une seule fois dans un stade de football, avec cinq cents comédiens dont une majorité de militaires.

Dans cette logique, Tayeb Saddiki a intégré d'autres périodes de l'histoire dans les spectacles présentés par la troupe du théâtre municipal, comme dans *Maroc uni*, *Moulay Ismail*, etc.

En 1965, il a joué *Amédée ou comment s'en débarrasser* d'Eugène Ionesco au Théâtre National Mohammed V, avant de devenir directeur du théâtre municipal de Casablanca. Cette période a marqué un changement dans le parcours artistique de Tayeb Saddiki, puisqu'il a choisi de travailler sur un nouveau répertoire, celui de textes d'auteurs marocains, dont la première pièce a été coécrite avec Abd Samad Kanfaoui, nommée *Sultan Talaba*. Comme le titre l'indique, cette pièce sort Soltân et talba de sa forme traditionnelle pour l'adapter aux salles de spectacles ; elle a été présentée au roi Hassan II en 1960, comme l'exige la tradition de cette forme. La spécificité de cette pièce réside dans le fait qu'elle a été l'initiatrice de l'intérêt du théâtre marocain pour les formes traditionnelles de spectacle. La démarche a consisté à puiser dans le patrimoine afin de concevoir une forme d'écriture théâtrale.

Cette orientation a marqué le début d'une nouvelle période dans le théâtre marocain : celle des auteurs, dont l'écriture est au service de la scène. Contrairement aux premières tentatives datant de la colonisation française et espagnole au Maroc, au moment de l'indépendance, les auteurs marocains ont dépassé le stade de l'adaptation, en proposant des créations aux styles d'écriture variés.

L'intérêt d'aborder l'écriture théâtrale au sein de ce chapitre consacré aux fondements du théâtre marocain est, dans un premier temps, de mettre l'accent sur le contexte social et culturel dans lequel ces œuvres ont été créées, et, dans un second temps, sur les orientations artistiques, esthétiques et politiques déterminées par les auteurs. Un tour d'horizon sur le rapport qu'entretiennent d'autres pays arabes à

l'écriture théâtrale dans ses débuts semble essentiel afin de comprendre la spécificité de la pratique théâtrale au Maroc. Cette approche est fondée sur une logique, à savoir que le texte théâtral est à l'image de la société dans laquelle et pour laquelle il a été créé.

3. L'écriture théâtrale et le contexte social et culturel

3.1. Préambule

Nul théâtre marocain ne peut exister sans l'élaboration d'une culture de l'écriture dramatique qui le caractérise et lui donne une identité.

Le statut de l'auteur marocain a du mal à se confirmer jusqu'à nos jours, ce qui est une conséquence du manque de reconnaissance des métiers du théâtre, mais aussi d'une carence de connaissance de l'écriture théâtrale en tant que genre littéraire.

La rencontre du public avec le genre littéraire reste limitée. Au niveau de l'édition, il est important de rappeler quel est le manque, voire l'absence de maisons d'édition dédiées aux pièces de théâtre, ce qui limite aussi la diversité des œuvres publiées. La culture théâtrale passe prioritairement par la transmission du savoir, et pourtant, l'enseignement du théâtre est absent du cursus scolaire de l'enseignement public. Il ne fait partie ni de l'enseignement artistique, qui ne concerne actuellement que la musique et les arts plastiques, ni des ateliers externes que certains lycées publics envisagent avec l'aide des enseignants qui animent des ateliers théâtraux, ou qui font appel à des praticiens amateurs ou professionnels afin de réaliser ces ateliers.

L'absence d'œuvres dramatiques en général, et d'auteurs marocains en particulier, est justifiée par le manque de contact des jeunes Marocains avec l'écriture théâtrale tout au long de leur parcours scolaire. Malgré la multitude d'expériences qui ont été tentées dans le but d'adapter des œuvres d'auteurs mondiaux de courants artistiques différents, ou même de créer de nouvelles œuvres, le statut d'auteur dramatique n'a jamais existé, sans parler de la dramaturgie en tant que métier à part entière. Non seulement l'enseignement exclut le drame des bancs de l'école, mais les

maisons d'édition le bannissent, si bien que l'intégration d'une culture théâtrale dans la société marocaine représente une mission irréalisable.

Exercer le métier d'auteur dramatique au Maroc a toujours été lié à la pratique d'autres métiers artistiques, tels que la mise en scène ou même l'écriture dans d'autres genres mieux reconnus et rémunérés, comme la chanson, la télévision ou le cinéma. Cet état de fait est normal, en raison du manque de moyens financiers dans le domaine théâtral, et de l'instabilité économique du domaine culturel et artistique en général. Cette situation ne permet pas de choisir l'écriture théâtrale en tant que métier pour gagner sa vie.

3.2. Les prémices de l'écriture théâtrale au Maroc

Dans son livre intitulé *La Structure de l'écriture théâtrale au Maroc, de la création aux années quatre-vingt* édité en arabe, Mohammed Kerat exprime les difficultés qu'il a rencontrées dans le cadre de ses recherches sur les prémices de l'écriture théâtrale, en raison de l'oubli et de l'absence de valorisation des œuvres théâtrales. Les seules traces résident dans les souvenirs de rares témoins de cette époque, ou dans la mémoire des comédiens des années trente et quarante qui ont joué dans les spectacles, à l'exemple d'Abdelah Jirari, qui a écrit *Vers la perfection* et qui fut le premier à être primé pour ses pièces.

M. Abdelah Jirari a écrit... suite à une demande de l'association des anciens élèves de l'école Jassous une pièce⁷³ « Vers la perfection », le 19 avril 1952, qu'il a perdue et dont il ne garde aucune trace, c'est ce qu'il a mentionné dans ses mémoires⁷⁴.

Afin de retracer ces œuvres, le Théâtre National Mohammed V a lancé en 1981 un appel aux différents acteurs du domaine théâtral marocain, dans l'objectif de récupérer et de mettre en valeur cet héritage. Malheureusement, cette initiative n'a pas permis de récupérer les œuvres, malgré le recours aux médias. Mohammed Kerrat

⁷³ Le mot utilisé en arabe pour désigner une pièce de théâtre à cette époque est le même que pour désigner un roman.

⁷⁴ « Abdelah Jirari le premier à obtenir le prix de l'écriture théâtrale au Maroc », *Revue des arts*, numéro 3 et 4 de 1976.

justifie la perte de ces œuvres par le manque de reconnaissance de l'écriture théâtrale, en comparaison avec les autres genres littéraires, mais aussi par l'absence d'une démarche de collecte et d'archivage au sein des institutions étatiques.

Le nombre d'œuvres publiées reste très limité par rapport aux nombres de spectacles joués ; par ailleurs, la publication de ces textes était conditionnée par les moyens des auteurs. Il est important de rappeler qu'un texte publié n'était pas un gage de qualité, puisque la publication dépendait de l'appréciation du public, qui n'avait pas une grande culture théâtrale, et de la critique, qui se limitait à annoncer les représentations et à féliciter les artistes dans le meilleur des cas.

Le fait de porter un large regard sur la pratique théâtrale dans le monde arabe à cette époque mène à une conclusion, celle du rôle de l'auteur dramatique dans le développement du théâtre en tant que pratique artistique.

3.3. Le théâtre arabe et la problématique de l'auteur

Une précision s'impose, par théâtre arabe, nous désignons l'ensemble des tentatives spécifiques à chaque pays arabe de présenter un théâtre à l'image de sa propre culture, et non une démarche globale qui exige l'application de la langue arabe sur l'ensemble des pièces produites dans le monde arabe. C'est une démarche qui est commune à l'ensemble des pays arabes, mais qui respecte la spécificité de chaque pays afin de renforcer la pratique théâtrale.

Pour approfondir cette réflexion, nous allons nous baser sur un ensemble de propos issus de rencontres portant sur « le théâtre arabe », et dont le colloque de Hammamet organisé au Centre Culturel International représente « une source des idées les mieux inspirées quant au destin du théâtre arabe »⁷⁵.

Suite aux débats de Hammamet de 1965, une deuxième étape de réflexion concernant le théâtre arabe a eu lieu à Casablanca, complétée par une rencontre la

⁷⁵ Chakroun (Abdallah), *Le Théâtre arabe et le Maroc*, Rabat, Imprimerie Omnia, 2013, p. 47.

même année à Alger. Lors de la deuxième rencontre d'hommes de théâtre arabe à Casablanca, en 1966, la question de l'auteur se posait de façon pressante.

Tayeb Saddiki a organisé cette rencontre, à laquelle il a convié un ensemble d'invités de qualité : Mustapha Kateb, le directeur du Théâtre National Algérien, Hassan Zmedi, auteur tunisien, Cherif Khaznadar, homme de théâtre syrien, Chablaoui de la Lybie, Tounsi de la Tunisie, et Abdelah Chekroun du Maroc. Le sujet du débat portait essentiellement sur la question du statut de l'auteur arabe, et sur le manque de textes dramatiques.

Dans ce domaine, l'insuffisance de textes dramatiques conventionnels ne saurait ralentir le développement normal du théâtre arabe. Les animateurs devraient faire appel à la collaboration des représentants des arts et traditions populaires, des sociologues, des historiens et des créateurs. Ils rechercheraient en commun les formes d'une expression originale du théâtre arabe. Parallèlement à cette recherche, il est bien évident qu'ils ne devraient pas se couper de la culture universelle, où ils y puiseraient toutefois, en priorité, les œuvres répondant aux besoins de leurs publics⁷⁶.

Les conclusions de cette rencontre ont permis de confirmer que le théâtre arabe doit s'imprégner de la culture et des traditions qu'il représente, sans se couper de la nature de la pratique théâtrale qui est, quant à elle, universelle.

Cette définition concernant de futurs textes dramatiques arabes reste très simpliste, puisque l'objectif final était plutôt de déterminer une forme de théâtre arabe en tant qu'unité définie. Or, cette mission semble irréalisable, parce que la culture arabe est différente d'un pays à un autre, voire d'une région à une autre, au sein du même pays.

C'est ainsi qu'il est regrettable de constater, par exemple, que les auteurs maghrébins – et il en existe, Dieu soit loué – ne trouvent pas d'amateurs parmi les entrepreneurs de spectacles au Machreq⁷⁷ ou au Khalij⁷⁸ pour les « monter » et les faire connaître ailleurs que dans leur propre pays⁷⁹.

⁷⁶ Saddiki (Tayeb), *op. cit.*, p. 119.

⁷⁷ L'Orient.

Parler d'auteur dramatique dans la culture théâtrale marocaine semble un peu prétentieux ; néanmoins, des expériences ont marqué la mémoire du spectateur marocain. Entre l'adaptation, la traduction ou la création de nouveaux textes, la mission de l'auteur au Maroc n'a jamais été très claire.

Dans un contexte où cette recherche d'identité était très ambiguë, le choix dominant des auteurs marocains demeurait « la marocanisation » de textes issus du répertoire universel. Par « marocanisation » de pièces théâtrales, il faut entendre le fait que les auteurs marocains ont essayé de rapprocher le théâtre de leur propre culture, en transformant les fables à travers un moule culturel, compatible avec la société marocaine. Il s'agit d'un processus commun à l'ensemble des pays arabes qui se sont appropriés la pratique théâtrale, comme nous allons le voir à travers un tour d'horizon sur la naissance de l'écriture théâtrale dans quatre pays arabes : la Tunisie, l'Algérie, l'Égypte et l'Irak.

3.3.1. Le théâtre tunisien

L'histoire du théâtre dans un pays arabe ne peut pas être seulement réduite à son identité arabo-musulmane. Par conséquent, la spécificité de la culture de chaque pays apporte une richesse en terme de création artistique, qui est aussi en rapport avec son propre héritage historique. De ce fait, il est impossible d'aborder la problématique de l'auteur dans un pays tel que la Tunisie sans revenir sur les premières rencontres avec la pratique théâtrale.

Dans son livre *Deux siècles de théâtre en Tunisie*, Moncef Charfeddine retrace l'histoire du théâtre tunisien à travers une pièce de théâtre présentée par des comédiens en captivité, forcés par des corsaires à se produire à Tunis en 1741. Les événements que retrace l'auteur se déroulent lors du règne d'Ali Bey, sous la gouvernance de l'Empire Ottoman. L'auteur s'appuie sur une lettre écrite par un comédien de cette troupe, dans laquelle il expose la vie en captivité à un de ses amis.

⁷⁸ Pays du Golfe.

⁷⁹ Chakroun (Abdellah), *op. cit.*, p. 86.

Depuis que nous avons été pris, nos corsaires avaient eu soin de leur manœuvre et n'avaient nullement songé à examiner la valeur de la prise qu'ils venaient de faire. Quelle fut leur surprise, lorsqu'en ouvrant le premier coffre, ils aperçurent deux ou trois turbans garnis de pierreries. Ils exprimèrent leur étonnement par leurs cris et par leurs gestes.

Cette aventure leur donna plus de curiosité à voir le reste : ils tirèrent plusieurs habits à la romaine, quelques robes à la turque, un habit de Polichinelle, un d'Arlequin, des couronnes, des sceptres et mille autres instruments propres à la comédie. A chaque objet, ils redoublaient leur étonnement et ne pouvaient sans doute concevoir à quel usage tout cela pouvait servir : mais ils furent bien plus surpris, en ouvrant une boîte remplie de masques de toute façon. Ils se faisaient des signes l'un à l'autre, examinaient notre contenance et se trouvaient, je crois, fort embarrassés. Par malheur, le renégat français n'était pas là pour les tirer de peine et en attendant qu'il vînt, ils continuaient toujours leur visite. C'était au tour des décorations à exciter de nouvelles surprises.

La peinture ne leur est pas inconnue ; mais ils ignoraient à quoi ces toiles peintes pouvaient servir. Ils y voyaient des arbres, des colonnes, des portiques, des figures croquées, qu'à peine ils pouvaient distinguer et plus que tout, un palais de Samson tout brisé, et dont en vain ils s'efforçaient de rassembler les morceaux.

Le renégat vint à propos pour expliquer ce mystère. Au premier abord, il fut lui-même étonné d'un spectacle si particulier. Mais rappelant ses idées : -je suis au fait de votre commerce, mon pays, me dit-il ; en m'adressant la parole, vous êtes comédien⁸⁰.

Effectivement, l'ensemble des comédiens a été présenté au Bey dans l'objectif de prévoir une représentation afin de le divertir, une idée qui n'a pas déplu au monarque. La construction d'un petit théâtre n'a demandé que quelques heures, un temps insuffisant pour que les comédiens se préparent en vue de la représentation, se trouvant ainsi devant un public composé du Bey et de sa Cour en train de jouer *Arlequin Statut et Perroquet*.

Le personnage de Pantalon commence la pièce sur un ton léger et plaisant, suscitant la curiosité du Bey. Malheureusement, ce début encourageant n'a pas duré

⁸⁰ « Lettre d'un comédien à un de ses amis touchant à sa captivité et celle de 26 de ses camarades chez les corsaires de Tunis », in Moncef (Charfeddine), *Deux Siècles de Théâtre En Tunisie (1741)*, Whitefis, Kessinger Publishing, 2010, p. 7.

longtemps, puisque l'ensemble du public quitta le théâtre en criant dès l'arrivée d'Arlequin sur scène, interrompant ainsi le déroulement de la pièce. Les comédiens n'ont pas compris la réaction de terreur du public liée au masque noir d'Arlequin qu'ils ont « pris pour quelque mauvais Génie sous la forme humaine »⁸¹. Suite à une intervention du renégat auprès du Bey afin de lui expliquer que ce n'était qu'un masque noir utilisé par le comédien pour jouer le rôle d'Arlequin, l'ensemble des comédiens a été convoqué pour une deuxième tentative ; cette fois, ils ont réussi à jouer leur spectacle en entier, mais sans masques. Ce divertissement a été apprécié, puisqu'ils se sont produits cinq fois au moment où la lettre a été rédigée.

En 1743, le Bey envoie son ambassadeur Ali Agha en France afin de renouer les relations entre les deux pays. La mission de l'ambassadeur a consisté à mieux connaître la culture française, puisque deux jours après son arrivée, le 6 mai 1743, il a assisté à un opéra, *le Pouvoir de l'Amour*, ballet-poème de Lefèvre de Saint-Marc. Le 23 mai 1743, l'ambassadeur découvre un autre aspect du théâtre français à travers une pièce de Regnard intitulée *Le Joueur*.

Un siècle après, c'était au tour d'Ahmed Bey de partir à la rencontre du théâtre français ; il s'agissait de la première visite d'un Bey tunisien dans une cour étrangère. Lors de cette rencontre en 1846, le roi Louis-Philippe n'hésite pas à inviter son convive à une représentation théâtrale. Néanmoins, ce n'était pas la première rencontre du Bey Ahmed avec le théâtre, puisque Grenville T. Trempe rapporte dans son livre *Excursion en Méditerranée, Alger et Tunis*, l'importance de l'activité théâtrale à Tunis en 1832.

Un théâtre a été établi à Tunis, dans lequel opéra italien et comédies sont joués trois ou quatre fois par semaine, ainsi que des spectacles de ballet de temps en temps. Un cirque olympique a également connu une existence éphémère⁸².

⁸¹ *Ibid.*, p. 10.

⁸² Temple (Grenville), *Excursions in the Mediterranean : Algiers and Tunis*, London : Saunders and Otley, 1835, p. 184.

La rencontre entre la Tunisie et le théâtre dans sa forme occidentale a précédé celle du Maroc, du moins selon le point de vue des spectateurs, puisque les traces historiques témoignent d'un intérêt et d'une curiosité envers cette forme artistique. Cependant, la période qui marque la naissance d'un théâtre tunisien écrit et joué par les Tunisiens reste à peu près la même que celle des autres pays du Maghreb.

Dès le 21 janvier 1907, le théâtre arabe est né en Tunisie par une volonté politique de la municipalité de Tunis, qui a autorisé le déroulement des pièces arabes sur la scène municipale, ouvrant ainsi une nouvelle page dans le rapport des Tunisiens avec le théâtre. Malgré cette volonté, la municipalité ne prévoyait pas au départ la constitution d'une troupe locale, mais devant l'ampleur de ce projet, elle s'associe au Consulat d'Italie pour constituer « Najma »⁸³, la première troupe locale.

Cette troupe était composée d'un fonctionnaire, d'un gardien du consulat d'Italie, de frères coiffeurs, d'un directeur de journal et d'un conseiller médical. Leur choix s'est porté sur l'adaptation d'*Othello* de Shakespeare en arabe. Malheureusement, cette pièce n'a jamais vu le jour, puisque les répétitions se sont arrêtées avec l'arrivée de la troupe égyptienne « Al Koumidiya Al Misseria »⁸⁴ qui a présenté son spectacle *Al Rachik Motaham*⁸⁵ sur les planches du Théâtre Municipal en septembre 1908⁸⁶.

J'ai appris, dit-il, qu'une troupe égyptienne dont on me disait le plus grand bien, était de passage à Tunis. J'ai voulu tenter de réaliser le projet préconisé l'an dernier... Jusqu'à présent, l'art dramatique ou comique était représenté par des scénettes dans lesquelles le fameux Karakouz tenait le principal rôle. Il m'a paru qu'il y avait là une tentative intéressante à faire, une espèce de décentralisation du théâtre, en faveur des musulmans et des israélites indigènes, qui forment l'immense majorité de la population tunisienne. Si les premières représentations réussissent, je ne vois pas pourquoi je ne les prolongerais pas, au moins pendant toute la durée du mois de Ramadan⁸⁷.

⁸³ Étoile.

⁸⁴ La comédie égyptienne.

⁸⁵ *L'Amant accusé*.

⁸⁶ *L'Hebdomadaire Assawab*, 22 février 1907.

⁸⁷ *Dépêche tunisienne*, 25 septembre 1908.

Suite au succès des représentations de « Al Koumidiya Al Misseria », la municipalité de Tunis continua sans engagement à soutenir le théâtre arabe en Tunisie, en se focalisant sur la troupe égyptienne de Sulayman Qardahi, considéré comme un des pionniers du théâtre arabe. Cet événement n'a pas laissé le public indifférent, comme en témoigne la presse locale.

La troupe entama sa tournée à Sousse le 11 décembre 1908 avec *Salah Edine al Ayoubi* de l'auteur Najib Haddad, suivie des pièces *Othello*, *Hamlet*, *Harun ar-Rachid* de Abou Khalil Al-Qabbani, ainsi que d'un ensemble de pièces du répertoire français et anglais. Il s'installa à Tunis le 14 janvier au théâtre Rossini, où il joua un ensemble de pièces devant une salle pleine « jusqu'au seuil de la porte... le public était composé d'indigènes et d'européens arabisants »⁸⁸. Les représentations ont continué jusqu'à la date de la mort de Sulayman Qardahi, le 5 mai 1909 à Tunis.

Suite à la mort de Sulayman Qardahi, neuf comédiens dont six femmes décident de s'installer à Tunis et de créer en collaboration avec les anciens comédiens de « Najma » une nouvelle troupe théâtrale, nommée « la troupe Tuniso-égyptienne ». Cette aventure a permis à un comédien tunisien de se produire pour la première fois en présentant *Sdek al Ihae*, suivie d'une nouvelle création *Antara*, pièce adaptée par Abou Khalil Al-Qabbani. Malheureusement, cette troupe n'a pas effectué un grand parcours artistique, mais elle a permis aux Tunisiens d'installer leur propre théâtre, préparant ainsi l'arrivée des deux premières troupes tunisiennes : « Achahama » et « Al adab », qui ont investi les scènes tunisiennes durant douze années. La naissance de ces compagnies est liée à un appel signé H.H, publié dans un journal local :

Je propose à la jeunesse de ce pays de constituer une troupe formée d'acteurs possédant la langue arabe. Après des exercices sur quelques pièces, ils peuvent créer une troupe annexe qui, à son tour, serait à l'origine d'une autre, et ainsi de suite jusqu'à ce que nous puissions atteindre les nations avancées⁸⁹.

⁸⁸ Ben Halima (Hamadi), *Un demi siècle de théâtre arabe en Tunisie*, Publications de l'Université de Tunis, 1974, p. 41.

⁸⁹ *Al-Taqaddum*, 30 novembre 1910.

L'année 1910 a marqué un tournant pour la scène théâtrale tunisienne, du fait de la première tentative d'écriture d'une pièce tunisienne *Le Sultan entre les murs de Yildiz*⁹⁰ ; ce texte est la seule pièce écrite et publiée par Mohamed Jeryebi.

Parallèlement à cette initiative, et dans un esprit de concurrence avec « Achahama », « Al adab » introduit un nouveau répertoire pour l'année 1913. Ce qui a caractérisé ses nouvelles créations, c'est le fait que des Tunisiens aient adapté et traduit des pièces théâtrales issues du répertoire mondial. Il s'agit des pièces suivantes : *Lossos al ghab* d'après *Les Brigands* de Schiller, deux traductions de pièces de Molière, *Le Médecin malgré lui* et *Le Malade imaginaire*, et finalement *Al Assaman* adaptée de la pièce *Les deux sourds* de Jules Moineaux. L'objectif prévu étant de varier le répertoire des pièces jouées sur la scène tunisienne, les premières représentations ont commencé effectivement en janvier 1913.

Suite au grand succès des représentations d'« Al adab », une tournée en Algérie a été organisée par la compagnie afin de faire connaître son travail, et de marquer ainsi le début de la diffusion des œuvres tunisiennes dans le monde arabe. Des représentations ont eu lieu à Alger, Tlemcen et Constantine.

Dès l'indépendance, en 1956, le débat autour de l'identité du théâtre tunisien sous le protectorat français a été fréquemment ouvert, surtout en raison de l'intérêt que portait Habib Bourguiba, le premier président tunisien, au théâtre et à la culture. Du point de vue des nouveaux dirigeants du pays, l'intérêt de la France pour la culture et le théâtre en Tunisie était perçu comme une manière de déraciner les Tunisiens de leur culture d'origine. Néanmoins, la nécessité de continuer une pratique théâtrale après l'indépendance a fait consensus, l'objectif étant de dessiner le paysage culturel et artistique tunisien.

N'avons-nous pas vu certains Tunisiens, parce qu'ils avaient reçu une culture exclusivement française ici et en France, s'intégrer spirituellement à la communauté française et se détourner définitivement de leur pays ?

⁹⁰ Etoile en Turc. Il s'agit aussi du nom du palais de résidence du Sultan Ottoman à Istanbul.

C'est ainsi que se trouve mis en évidence le rôle national de la culture... Pour donner un souffle nouveau au théâtre tunisien, pour lui permettre d'accomplir rapidement des progrès décisifs, il nous faut créer autre chose. Pour cela il est indispensable que nos acteurs ne soient pas confinés à la seule culture arabe d'autant que le théâtre est un genre qui nous vient de l'étranger. Tant que notre théâtre sera en retard, force sera à nos acteurs de posséder non seulement la langue et la littérature arabes mais aussi celles des nations qui nous ont devancés⁹¹.

Dans le cadre de cette approche, la Tunisie a mis à disposition du domaine théâtral un ensemble de mesures visant à faire naître un théâtre tunisien à l'image de son peuple, tout en gardant l'ouverture sur l'occident, afin de conquérir le savoir artistique nécessaire. Parmi les mesures de cette politique, nous pouvons citer la mise en place de bourses d'études pour la France, l'Italie, l'Égypte et l'Angleterre, la création de troupes scolaires et universitaires, et l'annulation de la gratuité des spectacles.

Afin de mener cette politique à terme au niveau national, l'État a mis en place par le biais du premier Secrétariat d'État aux Affaires Culturelles, créé en 1961, un ensemble d'institutions dédiées à la démocratisation de la culture, à savoir des Maisons du Peuple, des Maisons de la Culture, ainsi que le Centre Culturel International de Hammamet.

Les résultats ont été rapidement visibles, puisque quatre cent trente sept manifestations culturelles ont été organisées à la Maison de la Culture de Tunis lors de la saison 1965-1966.

Un autre pays du Maghreb a son propre rapport à la pratique théâtrale, avec une histoire qui le différencie des autres pays arabes, à savoir l'Algérie.

⁹¹ Bourguiba (Habib), *Pour sortir Le Théâtre Tunisien de l'ornière*, Tunis, 7 Novembre 1962, p. 3.

3.3.2. Le théâtre algérien

Une recherche autour de la naissance de l'auteur dramatique algérien nous oblige à distinguer le contexte historique et politique de ce pays de celui des pays voisins. Dans un premier temps, il est nécessaire de rappeler que, contrairement à la Tunisie placée sous protectorat en 1881, et au Maroc qui s'est vu attribué le même statut en 1912, l'Algérie est une ex-colonie française dont l'occupation a débuté avec la prise d'Alger en 1830.

D'un point de vue historique, le contact des Algériens avec la culture française peut nous laisser croire que l'activité théâtrale a bénéficié de l'avantage du temps par rapport aux autres pays de la région, profitant des représentations de troupes françaises dans les grandes villes algéroises telles qu'Oran, Constantine et Alger. En fait, peu d'Algériens s'intéressaient à l'activité des théâtres, au regard d'un répertoire dédié au mélodrame et au vaudeville en langue française ; parmi les pièces présentées à cette période, on peut citer *La Kahina* du docteur Choynet. Malgré la rareté du public algérien, des initiatives ont vu le jour afin de développer une pratique théâtrale.

Au début de ce siècle, des étudiants algériens, influencés par la culture française, se rassemblèrent pour faire du théâtre au sens classique du terme. Ils voyaient dans le théâtre, en l'absence de toute autre possibilité d'action, un moyen pour tirer les masses d'une certaine léthargie. Sans public, sans encouragement, ils échouèrent dans leur tentative⁹².

Il semble que la naissance d'un théâtre algérien, même en langue française, ne faisait pas partie des priorités des autorités françaises. Du point de vue des Algériens, accepter le théâtre dans sa forme occidentale était difficile, surtout avec la méfiance qui régnait en raison de l'ensemble des tentatives d'acculturation pratiquées par la France. Cette situation de rejet se traduisait parallèlement au niveau de

⁹² Hadj Abou Marquem, « Le théâtre algérien », dans *La Nouvelle Critique*, Paris, janvier 1960, numéro 112, p. 133.

l'enseignement, avec une politique qui encourageait l'enseignement en langue française et la fermeture des Médersas⁹³.

Finalement, c'est à travers une pratique éloignée des influences françaises que le théâtre algérien a pu voir le jour, premièrement par la visite des troupes arabes, et deuxièmement par des commandes de textes effectuées par l'émir Khaled, considéré comme le père de l'indépendance en Algérie. C'est dans le cadre des premières visites des troupes arabes dans le nord de l'Afrique que l'Algérie a découvert, en même temps que la Tunisie, cette forme artistique, notamment avec la présence de l'égyptien Abdel Qadir el Misri et Souleyman Qardahi, qui ont présenté leurs pièces en langue arabe.

L'année 1910 marquera un tournant important dans l'histoire du théâtre algérien, du fait de l'impact considérable des représentations des troupes arabes, et de la volonté locale de partir à la rencontre du théâtre. Ainsi, l'émir Khaled, lors de sa visite à Paris, profitera de la rencontre avec l'acteur libano-égyptien Georges Abyad, pour exprimer sa volonté de monter des pièces en Algérie. Effectivement, Georges Abyad proposa trois pièces en arabe classique : *Macbeth* de Shakespeare, traduite par Mohamed Haft, *Vertu et fidélité* de Khalil El Yaziji, et *Chahdi Bayrou*. Parallèlement, l'émir Khalid a créé trois associations culturelles dans les villes de Médéa, Blida et Alger.

C'est avec *Macbeth* que les associations d'Alger et de Blida ont commencé leurs activités théâtrales ; du côté de Médéa, on s'intéressa davantage à *La Mort de Hussein fils d'Ali*. Les pièces présentées portaient plus particulièrement sur des thématiques religieuses et historiques, dans une démarche qui met en valeur l'identité arabe de l'Algérie et son lien avec la religion musulmane. Les associations religieuses ont vite compris l'enjeu que représentait la pratique théâtrale, dans un premier temps par le choix des sujets et des textes, et dans un second temps, par le rapport direct qu'elle peut créer avec la population. En lien avec ce processus, la thématique des

⁹³ Terme qui signifie une école ou une université théologique musulmane.

pièces présentées tournait autour des valeurs de la culture algérienne et de ses origines arabo-musulmanes.

Malheureusement, les représentations ne drainaient pas un public suffisant pour encourager et mettre en valeur cette pratique, malgré la multiplication des associations et du nombre de représentations. Parmi les raisons qui expliquent ce refus de la population, il y a la question de la langue. Il est important de rappeler que la langue arabe classique, utilisée par le théâtre algérien à cette période, n'est pas la langue pratiquée par le peuple qui utilisait le dialecte ou le kabyle dans la vie de tous les jours. L'utilisation de l'arabe classique se limitait à la pratique religieuse et à l'enseignement au sein des médersas, lieu peu apprécié par la population qui est en majorité analphabète et qui préférait les écoles françaises quand il s'agissait d'enseignement, pour une question de qualité.

Entre rien [l'école musulmane asphyxiée] et l'école française, les Algériens préféraient malgré tout cette dernière⁹⁴.

Dans ce contexte, l'idée de la naissance d'un théâtre algérien plus proche de la population était incontournable ; le dialecte comme langue de communication a été choisi et utilisé dans des pièces ayant pour mission de retravailler les formes populaires pour les présenter sous une forme théâtrale. Il est vrai que cette mission n'était pas facile, puisque le théâtre algérien était pratiqué par une élite considérant l'arabe classique comme la seule et unique langue pouvant définir le théâtre algérien, éloignée du français, langue de l'occupant, et du dialecte, langue des analphabètes.

Le témoignage de Mahieddine Bachetarzi, un des premiers auteurs de cette période à écrire en dialecte, montre les enjeux de ce mouvement de jeunes « théâtraux », et l'environnement dans lequel il est né.

Je dois dire que ce qui nous donnait, à nous tous, qui prenions délibérément la tête de ce mouvement, l'illusion de notre importance personnelle, c'était le développement

⁹⁴ Arnaud (Jacqueline), *Recherche sur la littérature maghrébine, de langue française, le cas de Kateb Yassine*, tome I, l'Harmattan, Université de Lille-III, 1982, p. 31.

simultané d'un mouvement contraire, en fait simple conséquence et inéluctable du premier. Les musulmans traditionnalistes nous regardaient d'un très mauvais œil. Mais pour la plupart, ils étaient les vieux, ceux « d'avant 14 ». Nous, nous avons l'Avenir...⁹⁵

Réellement, c'est *Djeha* d'Allalou qui marquera, le 12 avril 1926, le début de cette rupture avec la langue classique, permettant de présenter une farce en trois actes et quatre tableaux, basée sur un personnage qui fait partie de l'imaginaire collectif arabe. Malgré l'absence de traces écrites de cette pièce, mis à part un résumé fait par l'auteur lui-même, il est important d'analyser la démarche dramatique de l'auteur qui a choisi de travailler sur ce personnage imaginaire, connu pour son caractère et les situations comiques dont il est le personnage principal. Néanmoins, *Djeha* a correspondu dans l'histoire à plusieurs personnages réels, dont le premier a été connu lors du règne des Omeyyades. Le plus connu demeure *Djeha* d'Istanbul, rendant ainsi ce personnage universel ; les histoires et les situations de *Djeha* ont traversé le temps et les cultures, grâce aux formes spectaculaires traditionnelles et aux contes traduits en plusieurs langues. Par le biais de ce personnage, Allalou a touché un nouveau public ne se sentant pas concerné par le théâtre jusqu'alors, puisque le peuple s'identifie facilement à ce personnage pauvre, mais rusé et débrouillard.

En lisant le résumé de *Djeha* d'Allalou, nous distinguons les sources d'inspiration de l'auteur, d'un côté *Le Malade imaginaire* et *Le Médecin malgré lui* de Molière, et les contes *Les Mille et une Nuits* de l'autre. Allalou a tenté de produire un texte respectant les règles de l'écriture occidentale, mais avec une spécificité locale :

Hila (qui signifie ruse), la femme de *Djeha*, vindicative et rusée, cherche un moyen pour confondre son mari, qui l'a battue devant son voisin, Mamin. L'occasion est vite trouvée. Le sultan Qâroun a un fils malade. Il envoie deux de ses hommes chercher un médecin. Hila leur indique son mari, qu'elle présente comme un grand guérisseur. Elle tente de les convaincre en leur disant qu'il est possédé par les djins (démons) et qu'il est capable de guérir les malades les plus désespérés. Mais il est recommandé, avant tout acte médical, de le bastonner violemment et de le faire danser à la manière des

⁹⁵ Bachetarzi (Mahieddine) cité par Arlette Roth, *Le Théâtre algérien*, Paris, François Maspero, 1967, p. 27.

derwiches, les hommes du sultan le présentent donc au cadî à qui ils prennent soin de rapporter les « conseils » de Hila, qu'ils appliquent à la lettre. Djeha finit, malgré tout, par se tirer de cette mésaventure en se prenant pour un vrai médecin. Il prend un luth et commence à distraire le malade. Fasciné et égayé par la musique, Mamoun, le fils de Qâroun se met à chanter et à dévoiler à Djeha l'origine de sa « maladie » : son père veut le marier avec une personne qu'il n'aime pas. Ainsi, Djeha trouve la solution. Il convainc le sultan de laisser son enfant épouser la femme de son choix. Qâroun accepte. Les choses finissent de belle manière⁹⁶.

Il est important de rappeler quel est le parcours d'Allalou et de ses compagnons, Mansali, Ksentini, et Bachetarzi qui ont excellé dans l'art des sketches, et dont le processus est proche de la commedia dell'arte. La démarche consistait à improviser autour des canevas proposés, ce qui représente un travail minutieux sur les gags et les situations. Ces artistes ont accumulé de l'expérience du fait des années de représentations qui ont eu lieu dans plusieurs salles de cinéma, d'une durée qui ne dépassait pas vingt-cinq minutes. Parmi les sujets abordés, citons certaines problématiques sociales telles que l'alcoolisme et le divorce. Effectivement, cette période a servi de laboratoire, puisque nous trouverons les mêmes thématiques au sein des premières pièces écrites en dialecte algérien, où l'on retrouve le discours narratif et la comédie en tant que genre. En revanche, la structure dramatique demeurerait très fragile, loin de toute complexité, puisque basée sur une suite linéaire d'actions. Parmi ces pièces, *Les Faux Savants* de Mahieddine Bachetarzi, *Le Mariage de Bou Borma*, *Zeghirrebane*, *Baba Kaddour Ettamaa*, *Loundja al Andaloussia* de Rachid Ksentini, *Le Pêcheur et le palais* d'Allalou et Dahmoune, et *Antar Lehchaichi* d'Allalou.

Djeha d'Allalou n'a jamais été rejouée, malgré le succès qu'elle a eu auprès du public algérien. Mais ce qui marquera la mémoire de l'histoire du théâtre algérien, c'est le personnage de Djeha, notamment sous la plume de Kateb Yacine dans les pièces de théâtre écrites après l'indépendance : *Mohamed prends ta valise* en 1971, *La Guerre de deux mille ans*, ou *Le Roi de l'Ouest*, en 1975, et *Palestine trahie*, en 1977.

⁹⁶ Cheniki (Ahmed), *Le Théâtre en Algérie. Histoire et enjeux*, Paris, Edisud, 2002, p. 21.

Chez Kateb Yacine, le personnage de Djeha prend une tout autre dimension ; il devient un prolétaire défenseur de la classe ouvrière. Djeha s'inspire des valeurs de l'auteur, en se transformant en un acteur de l'idéologie marxiste, aspirant à la révolution sociale. Il n'est plus ce personnage naïf et marginal lié à son âne, comme le décrivent les contes. Dans *Mohamed prends ta valise*, Djeha a pris le nom de Mohamed pour représenter un immigré maghrébin en Europe, souffrant de l'exploitation du capitalisme et de la course au profit. Dans l'œuvre de Kateb Yacine, Djeha lutte. Même si on le trouve dans les mêmes histoires que d'habitude, on arrive à percevoir un changement dans sa manière de voir le monde. Il utilise les gags et l'humour pour ridiculiser ses ennemis ; l'humour devient une arme que le prolétaire peut utiliser contre le patronat. Dans ce cas de figure, Djeha n'est plus un personnage marginal, issu de la culture arabo-musulmane. Il devient un Mohamed parmi les Mohamed, il devient le centre de la lutte entre les classes, représentant des militants, des immigrés et des opprimés, un statut qui le rend universel et proche d'un public qui n'est pas seulement arabe.

Le personnage de Djeha retrace l'histoire du théâtre algérien, et met en valeur son rapport à la société. Il s'agit d'un rapport de force où le peuple représenté par Djeha essaye de trouver sa place et de se redéfinir pour être en phase avec son époque. D'autres auteurs ont eu recours à ce personnage pour exposer leur vision de l'avenir de la société algérienne. Dans son roman *L'Insolation*, publié en 1972, Rachid Boudjerda utilise le personnage de Djeha dans sa version traditionnelle, fumeur de Kif et en compagnie de son âne, mais en accentuant son côté rusé, puisqu'il peut se référer au Coran ou citer Lénine juste pour tirer son épingle du jeu.

Contrairement à l'Algérie, l'Égypte est un des premiers pays arabes à être en contact avec le théâtre occidental, une situation qui lui a permis d'organiser rapidement des tournées au Maroc, en Tunisie, et en Algérie.

3.3.3. Le théâtre égyptien

Le processus d'apparition de la pratique théâtrale en Égypte est plus important que les œuvres en elles-mêmes, parce que la diversité des pratiques et des parcours a permis à ce pays de jouer le rôle de leader dans le monde arabe. Pays de la renaissance arabe, il a attiré des personnes de tous horizons intéressées par le théâtre, et notamment Ahmed Abou Khalil Al-Qabbani et Maroun Naccache. Entre les tournées des troupes européennes et l'installation des figures arabes attirées par l'intérêt porté par ce pays à leurs pratiques, l'Égypte a réussi à diversifier son répertoire. C'est grâce à Salama Hijazi et son théâtre lyrique, ainsi qu'à Georges Abyad et Youssef Wahbi et leur engagement pour un théâtre classique en Égypte - sans oublier les adaptations de Najib Rihani et les traductions de Khalil Mutran - que les premiers auteurs égyptiens ont vu le jour, dont deux figures emblématiques, celles d'Ahmed Chawki et Tawfik El Hakim.

- L'écriture théâtrale dans l'Égypte ancienne

Avant de débiter toute analyse de la pratique théâtrale en Égypte, précisons que notre recherche se situe dans le contexte des pays arabes. Une approche historique s'impose, avec un questionnement autour de la civilisation égyptienne, et notamment celle des Pharaons et de son rapport à l'art théâtral. L'Égypte est différente de la civilisation grecque sur le plan des pratiques religieuses où l'élément dramatique reste primordial. En effet, l'utilisation du drame dans le culte a pour objectif de reproduire des événements passés en reproduisant les gestes, et d'évoquer des espaces lointains, tout en restant dans le même espace. Le principe du drame est de revivre les histoires passées ici et maintenant comme le décrit Aristote dans *La Poétique*.

Finalement, c'est la séparation entre l'élément dramatique et la religion qui donne naissance au théâtre tel qu'on le connaît aujourd'hui. Néanmoins, la question de l'existence d'une pratique théâtrale dans l'Égypte ancienne n'a été un sujet de recherche que tardivement.

Bénédite, en 1900, en concluait qu'il devait y avoir eu en Égypte, un développement analogique à celui qui s'était produit en Grèce, où le théâtre était sorti des cérémonies

religieuses, et qu'il fallait envisager sérieusement, malgré le manque de témoignages, la possibilité d'un théâtre égyptien. Par contre, en 1905 Wiedemann estimait que l'Égypte n'avait jamais dépassé les prodromes religieux d'où le génie des Grecs seul devait faire sortir le théâtre...⁹⁷

Cette polémique autour de l'existence d'un théâtre dans l'Égypte des pharaons sera rapidement résolue du fait de la publication de *Dramatische texte*⁹⁸. Cette découverte a permis de s'intéresser à nouveau au rapport des Égyptiens avec le théâtre et aux histoires qu'ils transmettaient par le biais de cet art, ce dont Étienne Drioton fait part dans son ouvrage *Le Théâtre Égyptien : La naissance et l'apothéose d'Horus, La déroute d'Apophis, Le combat de Thot contre Apophis, Isis et ses sept scorpions, Horus piqué par un scorpion, et Le retour de Seth*.

Au printemps de 1928, Kurt Sethe publia de nouveau, et commenta comme pièce dramatique, sous le titre de *Dramatische Texte*, un document depuis longtemps connu et traduit, mais sans qu'on ait soupçonné jusqu'alors sa véritable signification. La nouvelle interprétation de Sethe, si péremptoire que tous les égyptologues s'y rallièrent sans hésiter, s'appuyait sur un autre texte, inédit celui-là, dont le savant allemand annonçait la publication et qu'il édita peu après⁹⁹.

Ces recherches sur le théâtre dans l'Égypte antique menées par les égyptologues ont coïncidé avec une autre volonté, celle des auteurs arabes en contact avec l'Europe, et attirés par l'art et la littérature occidentaux. Ceci va donner naissance à un mouvement littéraire, culturel, religieux et politique, dès le dix-neuvième siècle et jusqu'à la fin de la première guerre mondiale, que l'on a appelé la *Nahda*, ou la renaissance arabe. L'objectif de ce mouvement né en Égypte est de redonner vie à la langue arabe qui a connu une longue période de déclin liée à l'occupation des pays arabes par la Turquie, lors de laquelle s'est produite la chute de l'Égypte et de la Syrie en 1517, et qui se termina lors de l'arrivée de l'expédition de Bonaparte en 1798. Pour faire revivre la langue arabe, il a été choisi de développer une littérature moderne, qui met en valeur l'identité arabe de ce pays, en opposition à la culture ottomane. Les

⁹⁷ Drioton (Étienne), *Le Théâtre Égyptien*, Caire, Éditions de la revue du Caire, 1942, p. 1.

⁹⁸ Sethe (Kurt), *Dramatische texte zu altaegyptischen mystereinspielen*, Leipzig, J. C. Hinrichs, 1928.

⁹⁹ Drioton (Étienne), *op. cit.*, p. 2.

valeurs de la révolution française de 1789 ont nourri la réflexion de ce mouvement, dans l'espoir d'un développement social et culturel des pays arabes. C'est ainsi que la *Nahda* a donné vie à des revues, des journaux, des écoles et des universités dans l'ensemble du monde arabe ; son rayonnement s'est étendu de Fès à Bagdad.

Parler du théâtre égyptien de cette période amène à évoquer les traces de la naissance du théâtre arabe, qui a eu l'occasion de se développer dans un environnement attentif à de nouvelles formes d'écriture et à une pratique artistique importée de l'occident. Les débuts du théâtre arabe sont liés à trois figures emblématiques qui ont marqué cette histoire : Maroun Naccache (1817-1855) au Liban, Ahmed Abou Khalil Al-Qabbani en Syrie (1833-1902), et Yarkoub Sanour (1839-1912) en Égypte.

Ces trois figures ont réussi à reproduire le théâtre classique en l'adaptant au contexte local. Leur démarche consistait la plupart du temps à ne pas mentionner le fait que ce sont des œuvres adaptées, les déclarant ainsi comme de nouvelles créations. Pour éviter que les spectateurs maîtrisant les deux langues ne comparent avec les classiques déjà proposés par les troupes étrangères, ils choisissaient d'autres pièces qui n'avaient jamais été jouées par celles-ci. Ce plagiat a permis de produire des adaptations qui s'approchent à la perfection des œuvres de départ et qui s'adaptent au contexte local de chaque pays. Loin de toute leçon de morale, et au vu de l'absence d'une culture théâtrale dans ces pays, il est nécessaire de rappeler que le plagiat effectué par ces auteurs a été une étape nécessaire pour la mise en place d'une pratique théâtrale.

- Ahmed Abou Khalil Al-Qabbani en Égypte

D'origine turque et ayant bénéficié d'un enseignement religieux arabe au sein de la mosquée, il parvient à traduire et à adapter des œuvres d'auteurs occidentaux dont il ignore la langue et la culture. Ce mystère resté inexplicé a caractérisé Qabbânî, personnage qui a marqué la mémoire du théâtre arabe. Parallèlement à son métier de peseur, il pratique la musique et *Asmah*, une danse d'origine andalouse. Connue pour son talent de compositeur et d'écrivain, ainsi que pour sa voix

mélodieuse, il s'intéressa très tôt au théâtre, à un moment où l'art théâtral était méconnu par les Syriens pour des raisons inexplicées. Il n'existe aucune trace de ses premiers textes ; sa carrière artistique s'est achevée à cause de son théâtre, puisqu'un cheikh a dénoncé au Sultan Abdu Hamid le mélange des hommes et des femmes dans le théâtre de Qabbânî, suite à une pièce où l'auteur s'inspirait des contes *Les Mille et une nuits*. Le sultan ordonna la fermeture du théâtre de Qabbânî en 1884, et l'auteur devint l'objet de moqueries des habitants, qui l'invitèrent à revenir à son métier de départ, celui de peseur. Cette situation l'a encouragé à partir en Égypte, afin d'explorer d'autres horizons artistiques, parce que la pratique théâtrale bénéficiait davantage de reconnaissance.

Dès son arrivée en Égypte, il lança une grande campagne de publicité, et le journal *Al Ahram* consacra un article afin d'annoncer son installation. Sa première création en Égypte a été l'opéra d'*Aïda* qu'il a présenté au café *Le Danube*. La pièce retrace une des périodes de gloire de l'Égypte, une manière de remercier les Égyptiens pour leur accueil, et de rappeler l'histoire de l'Égypte occupée par les Britanniques depuis 1882.

Il prit soin également de commencer ses pièces par des hymnes à la gloire du « prince » ou du « roi » et de les terminer par des panégyriques plus explicites où il mentionnait les noms du sultan Abdul Hamid et du Khédivé¹⁰⁰. Finalement, c'est grâce à ces éloges qu'il a réussi à obtenir gratuitement et pendant un an le Théâtre de l'Opéra. La deuxième étape pour Qabbânî a été de rendre son théâtre plus accessible aux Égyptiens, une démarche qui a consisté à s'associer avec le grand chanteur populaire Abdou Hamouli. Les représentations ont connu un important succès ; des tournées ont été organisées pour la première fois en dehors des grandes villes.

¹⁰⁰ Abul Naga (Atia), *Les Sources françaises du théâtre égyptien (1870 – 1939)*, Alger, Études et documents, SNED, 1972, p. 134.

- Yarkoub Sanour

Yarkoub Sanour - connu aussi sous le nom de James Sanua - a joué un rôle très important dans l'implantation de l'activité théâtrale en Égypte. Il a découvert cette pratique en Italie lors d'un séjour de trois ans où il a été envoyé par le prince Yakan, petit-fils de Mohamed-Ali Pacha (1769-1849), vice-roi d'Égypte, dans l'objectif d'étudier les arts et la littérature. En 1870, une autre occasion de découvrir le théâtre s'est présentée à Sanour, cette fois en Égypte, en tant que comédien au sein d'une compagnie italienne et d'une autre française, présentant des farces, des comédies ainsi que des opérettes. Suite à ces expériences, Sanour décida d'adapter la pratique théâtrale telle qu'il l'a découverte, en tenant compte des contraintes que peut comporter la culture égyptienne.

Dans l'objectif de mieux maîtriser les enjeux de l'écriture théâtrale, il se basa sur les œuvres de Molière, Goldoni et Richard Brinsley Sheridan dans leurs langues. La première création de Sanour est une comédie musicale - dont on n'a trouvé aucune trace du titre - intégrant plusieurs chansons populaires, et suivie par une trentaine de pièces. L'ensemble des pièces porte sur la question de l'inégalité sociale en Égypte à cette période, tout en conservant une forme d'écriture occidentale que l'auteur essayait de valoriser en mettant en scène ses propres pièces. Ce qu'il faut souligner à cette période, c'est que le statut de l'auteur dramatique en Égypte consistait à diriger les acteurs, à jouer et à mettre en scène ses propres œuvres.

Lorsque je me suis senti fort dans l'art dramatique, j'ai écrit une opérette en un acte dans la langue arabe, parlée ; car, comme le grec, l'arabe a la langue littéraire et l'idiome vulgaire. J'ai adapté des airs populaires aux couplets de mon opérette et j'ai enseigné la pièce à une dizaine de jeunes gens intelligents que j'ai choisis parmi mes élèves, dont un s'habille en femme pour le rôle de l'amoureuse¹⁰¹.

Les pièces de Sanour ont connu un grand succès auprès du public, parce que les thématiques abordées sont proches des préoccupations du peuple et de leur vie

¹⁰¹ James Sanua, « Ma vie en vers et mon théâtre en prose », dans Abul Naga (Atia), *Les Sources françaises du théâtre égyptien (1870 – 1939)*, Alger, Études et documents, SNED, 1972, p. 83.

quotidienne. Les personnages qui représentent le peuple sont d'une grande profondeur, contrairement à la bourgeoisie pour laquelle la composition dramatique des personnages reste artificielle. Parallèlement, Sanour a réussi à lier l'écriture engagée à l'aspect spectaculaire d'une représentation théâtrale, en développant le côté comique des situations, mais aussi en travaillant sur l'opérette et le chant populaire.

C'est ainsi que Sanour a expérimenté les trois catégories de spectacle qui ont précédé la naissance de l'auteur local, que le théâtre arabe a pris comme modèle durant une grande partie du vingtième siècle. Ali Rai a résumé ces trois catégories dans son livre *Le Théâtre Arabe*¹⁰² en les répertoriant ainsi : le théâtre engagé, le théâtre de comédie et l'opérette. Le théâtre engagé se base sur un texte littéraire, ayant comme rôle d'informer et d'émanciper le public. Le théâtre de comédie est basé sur une critique sociale, dont les fondements sont populaires. L'opérette ou le théâtre musical exploitent des événements de l'histoire pour développer des espaces de chant individuel ou choral ainsi que de la danse. Cette dernière catégorie de pièces propose souvent une intrigue peu soignée, puisque l'enjeu reste spectaculaire.

Dans la catégorie du mélodrame, la première pièce écrite par un Égyptien est celle d'Issmail Assim, en 1894, intitulée *Sidek Akhae*. A travers cette pièce, l'auteur décrit la société égyptienne sans la citer, et invite à assurer une gestion convenable des richesses du pays, tout en encourageant la création de partis politiques, la liberté d'expression et le droit à la scolarité. Grâce à cette pièce, le théâtre égyptien a ouvert une nouvelle page de son histoire, celle de l'écriture, dont les thématiques sociales et engagées abordent les préoccupations des Égyptiens sans avoir recours à l'adaptation. Ce qu'il faut aussi rappeler, c'est que cette pièce a servi d'exemple pour le domaine théâtral tunisien qui a eu l'occasion de la découvrir lors d'une tournée de Soulayman Qardahi, organisée en Tunisie. C'est à cette occasion qu'une troupe égypto-tunisienne a été créée ; elle est ensuite devenue uniquement tunisienne.

¹⁰² Édité en arabe.

- L'écriture théâtrale et l'approche sociale

Farah Antoine, autre auteur ayant marqué le théâtre égyptien, aborde des thématiques sociales proches de l'actualité, notamment à travers *L'Égypte la récente*, *L'Égypte antique*, en 1913, où l'écriture théâtrale frôle les frontières de l'écriture romanesque. Il est évident que c'est l'esprit nationaliste qui a motivé l'écriture théâtrale à cette période, même quand il s'agissait de pièces relatant des événements historiques comme dans les œuvres d'Ibrahim Ramzi : *Le Gouverneur à l'ordre de Dieu* en 1914, *Les Héros de Mansoura* en 1915, *La Fille des Ikhchidides* en 1916, *La Bédouine* en 1918, *Ismail Al-Fateh* en 1937 et *Chawer Ibn Majid* en 1938. Une troisième figure ayant lié l'écriture théâtrale aux enjeux sociaux est celle de Tawfik El Hakim.

Né en 1902 à Alexandrie, Tawfik El Hakim a une autre vision de la société, puisqu'il a destiné ses pièces à la lecture et au plaisir intellectuel au détriment de la scène. Il s'agit d'œuvres écrites pour l'élite égyptienne, difficiles à monter et à diffuser dans la sphère théâtrale à cette époque. Il découvre le théâtre par le biais de son ami Mustapha Mumtaz et il rejoint le mouvement nationaliste de Saed Zaghloul. Après avoir été arrêté par les Anglais, ses parents l'envoient à Paris pour préparer un doctorat. Il abandonne rapidement la Sorbonne au profit du théâtre, ce qui est l'occasion pour lui de découvrir la diversité et la richesse artistique que représente cette ville. Finalement, il rentre en Égypte, suite à la demande de ses parents.

En 1919, il écrit sa première pièce, *L'Hôte indésirable*, dont le texte a été perdu, suivie de la première pièce dont on a gardé des traces, *La Femme nouvelle*, en 1923. Sa première création éloignée de toute inspiration occidentale est *Caverne des Songes*, considérée par les critiques comme un chef-d'œuvre contemporain. Son répertoire théâtral s'étoffe : *Shéhérazade* en 1934, *Muhammad* en 1936, *Pygmalion* en 1942, *Salomon le Sage* en 1943, suivies d'une cinquantaine de pièces ainsi que d'un ensemble d'ouvrages où il expose sa conception de l'art et de la littérature, dont la dernière est *Sijn al umer* en 1964.

Son écriture a marqué un changement dans l'histoire du théâtre égyptien. Loin du côté spectaculaire et extravagant connu jusqu'alors dans les œuvres de ses compatriotes, il aborda ses propres sujets avec beaucoup plus de finesse et de profondeur. L'écriture d'El Hakim élimine les détails superflus qui ne permettent pas aux événements de la pièce d'avancer, se rapprochant ainsi de l'école symboliste française, dans lequel le mot a le pouvoir de construire sur scène ce que le décor et les comédiens ne permettent pas d'obtenir.

Avec Tawfiq al-Hakîm le drame s'intériorise. L'action simple et concise qui emprunte au théâtre classique sa clarté, puise ses mobiles dans les caractères et non dans les rouages de la scène. Le dialogue veut parvenir au mot juste afin de traduire le frémissement de l'âme, faire éclore le rêve, exprimer le monde que le poète porte en lui.

Pour exprimer ce monde intérieur, Tawfiq al-Hakîm adopte l'esthétique symboliste¹⁰³.

La richesse de la scène théâtrale égyptienne est à l'origine de plusieurs mouvements artistiques, ce qui a permis de créer une offre diversifiée pour le public, autour d'artistes de référence tels que Salama Hijazi et Le théâtre lyrique.

- Le théâtre lyrique

Ce genre de théâtre en Égypte était associé à Salama Hijazi, qui a excellé dans ce type de théâtre au regard de son métier de départ, à savoir muezzin, ce qui a donné l'occasion au public de découvrir sa voix. Des témoignages rapportent que les gens se réunissaient devant la mosquée pour l'écouter, ce qui lui a permis d'avoir un public avant même de commencer à chanter et de se forger une réputation au niveau national.

Après avoir chanté dans le groupe d'Iskandar Farah pendant dix-huit ans, il décida de créer son propre groupe en 1905, avec lequel il connut un grand succès jusqu'à 1917, date de sa mort. Il a encouragé les auteurs égyptiens à écrire pour ce genre de théâtre, en commandant trois pièces à Assim Bey qui les lui écrivit, pour

¹⁰³ Abul Naga (Atia), *op. cit.*, p. 279.

lesquelles Hijazi a composé la partie musicale. En même temps, il a donné l'opportunité à un nombre important d'artistes de faire du théâtre leur métier, ce qui n'était pas vraiment courant à cette époque. Connu pour sa voix et son talent de comédien, il monta plusieurs pièces de Shakespeare, en associant le jeu théâtral au chant. Il n'a rencontré aucune difficulté à présenter des adaptations de pièces occidentales en y associant le chant arabe, même quand il s'agissait de tragédie, ce qui a apporté de l'intérêt à ses représentations.

Il a mis en valeur son théâtre en mettant l'accent sur les moyens techniques, afin de présenter les pièces dans un espace où les conditions sont proches de la salle de théâtre de l'opéra au Caire, la référence des salles de spectacle à l'époque. Finalement, en raison d'une maladie, il a confié la direction de son théâtre à Cheikh Abd Allah Ukacha.

En 1909, Cheikh Abd Allah Ukacha, en compagnie de ses deux frères, créa la compagnie d'art dramatique arabe. Cette structure a largement bénéficié du soutien financier de Talrat Hareb, le fondateur de l'économie égyptienne moderne, notamment pendant la première guerre mondiale. Malgré le soutien qu'a réussi à obtenir cette compagnie, les spectacles présentés étaient éloignés des attentes du public, habitué aux œuvres de Hijazi.

Si vous vous entretenez avec Abd Allâh 'Ukâsha sur l'art, il confondra tragédie et drame, drame et comédie, comédie dramatique et vaudeville. Essayez de lui expliquer la nature de ces genres, il abondera immédiatement dans votre sens, puis poursuivant la conversation, se mettra de nouveau à tout confondre¹⁰⁴.

Face au manque de culture et de connaissance d'Abd Allah Ukacha, la place dans ce genre de théâtre était toujours libre pour accueillir de vrais talents tels que Mounira El Mahdiya.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 215.

Mounira El Mahdiya est une autre figure musicale qui s'intéressa au théâtre, suivant les pas de Salama Hijazi, puisqu'elle reprit tout son répertoire, en y ajoutant deux opéras. Connue pour ses talents de chanteuse avant même de s'intéresser au théâtre, elle a orienté son public vers cette nouvelle pratique, qu'il admirait surtout quand elle interprétait des rôles masculins, ce qui semblait inimaginable à cette époque dans les autres pays arabes où les hommes jouaient encore les rôles de femmes, puisque ces dernières ne pouvaient pas monter sur scène.

- Le théâtre Sérieux

Du terme arabe *Jiddi*, le théâtre sérieux distingue la tragédie, le drame et le mélodrame du *Hazeli*, qui qualifie le théâtre comique. Le théâtre sérieux vient rappeler un autre aspect du théâtre que les artistes et le public semblent oublier en raison de la vague dominante à cette période, celle du théâtre comme moyen de divertissement, surtout avec la naissance du music-hall comme forme de distraction, liée au déclenchement de la première guerre mondiale.

Le nom de Georges Abyad a été associé à la tragédie. Après avoir effectué ses études théâtrales en France, avec le soutien du Khédivé Abbas II, il revint en Égypte en 1910, à la tête d'une troupe française, pour présenter deux pièces en français de Casimir Delavigne, *Louis XI* et *Charles VI*. Suite aux représentations de cette compagnie, le Khédivé mit à sa disposition le théâtre de l'opéra où il répéta pendant une année avec le soutien artistique du metteur en scène égyptien Aziz Id, et l'aide financière d'Abdel Razak Inayat.

Dès l'ouverture de la saison 1912, il présenta trois pièces, *Othello* de Shakespeare, *Œdipe* de Sophocle et *Louis XI* de Casimir Delavigne, puis il continua avec des pièces de Molière et de George Bernard Shaw, dans l'optique de proposer un répertoire diversifié, tout en restant dans le cadre du théâtre sérieux.

Le succès obtenu par Georges Abyad fut inouï. D'après un contemporain, ce triomphe inégalé provoqua « une révolution spectaculaire dans le théâtre égyptien ». Pour la première fois les spectateurs prirent connaissance du vrai théâtre classique dont on ne leur avait présenté, jusque-là, que des traductions mutilées et des adaptations difformes.

Pour la première fois aussi, ils assistèrent à un vrai spectacle qui ne s'appuyait pas sur un Bel canto imitant admirablement son maître, Silvain. Abyad campa à merveille les personnages, galvanisa l'enthousiasme du public par sa voix puissante, sa diction saine et son tempérament exceptionnel¹⁰⁵.

Malgré ce jugement un peu réducteur sur la qualité artistique de la scène théâtrale égyptienne, ainsi que l'absence d'indication sur la diversité du répertoire et la fréquentation du public à l'ensemble des représentations, nous disposons d'un témoignage clair sur le rapport de Georges Abyad à la pratique théâtrale locale. Il a développé son savoir-faire à partir d'un enseignement académique d'une durée de cinq ans, qui lui a été délivré par Silvain¹⁰⁶ au sein du conservatoire, ce qui lui a donné le statut de comédien. C'est la première expérience théâtrale où l'on assiste à la séparation de la mise en scène, de la direction de troupe ainsi que de l'interprétation. En ce sens, Aziz Id peut être considéré comme le premier metteur en scène professionnel égyptien.

Georges Abyad a donné l'exemple d'une autre manière de faire du théâtre, ce qui a amené un nombre important de jeunes à chercher des conseils auprès de lui, et a permis au théâtre de mettre en valeur le rôle de comédien dans les pièces.

Pour le mélodrame égyptien, le nom de Youssef Wahbi est une référence dans l'ensemble du monde arabe. Envoyé par son père en Italie pour étudier l'électricité, il décida de se marier avec une chanteuse d'opéra et de devenir élève de Ciantoni jusqu'à 1923, l'année de la mort de son père, moment où il revint en Égypte. Grâce à son héritage, il créa sa propre troupe, nommée Ramsès, disposant d'un panel des meilleurs acteurs de l'époque. Dès l'ouverture de son théâtre, il présenta un nombre important de nouvelles pièces, en commençant par *Le Fou*, qu'il a écrite. Mais ce n'est qu'une exception, puisque la majorité des pièces présentées étaient des adaptations d'œuvres de Henri Bernstein, Hermann Sudermann et autres. Il ne citait que rarement

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 219.

¹⁰⁶ Né en 1851, Eugène Silvain est un acteur de la Comédie-Française ; il a enseigné au conservatoire d'art dramatique de Paris dont il a été directeur.

l'origine des pièces présentées, et changeait aussi les titres, en les signant de son propre nom.

On a d'ailleurs reproché à Wahbî et à ses fournisseurs leur manque absolu de respect pour la propriété littéraire. C'est ainsi que Nevill Barbour¹⁰⁷ s'étonne que Yûsuf Wahbî ait joué un drame de l'acteur Hassan al-Bârûdî, drame présenté comme égyptien par son sujet comme par les circonstances dans lesquelles se déroule l'action, alors que cette œuvre est la traduction littérale du *Père Lebonnard* de Jean Aicard¹⁰⁸.

Malheureusement, cette pratique était courante à cette période, et même antérieurement avec les trois pères fondateurs du théâtre arabe, à savoir Maroun Naccache au Liban, Ahmed Abou Khalil Al-Qabbani en Syrie, et Yarkoub Sanour en Égypte. La différence réside dans le fait que la critique à l'époque de Youssef Wahbi a développé une connaissance de la pratique théâtrale en général et des textes en particulier, ce qui permettait de détecter ce genre de comportement.

Malgré le manque de transparence de Youssef Wahbi sur l'origine de ses pièces, le public n'a pas cessé d'affluer vers son théâtre, à tel point que les autres troupes ont commencé à jouer devant des salles vides, ce qui a causé la dissolution d'un certain nombre de troupes ou leur départ à l'étranger à la recherche d'un autre public. D'autres troupes ont aussi fait le choix de travailler sur des mélodrames, notamment Georges Abyad qui présenta la pièce d'Antoine Yazbik, *Tempête sur une maison*.

La richesse de l'activité théâtrale en Égypte a permis une large diffusion des spectacles à destination de l'ensemble des pays arabes. Affranchies de toute contrainte politique et spatiale, les troupes égyptiennes trouvaient un public en demande de leurs créations en dehors des frontières de leur pays.

3.3.4. Le théâtre iraquien

L'histoire du théâtre arabe nous apprend qu'il est difficile d'aborder la naissance du théâtre irakien sans évoquer l'influence des visites des troupes arabes, et

¹⁰⁷ Voir Nevill Barbour, « *The arabic Theatre in Egypt* », Bulletin de SOAS, université de Londres, 1937, p. 92.

¹⁰⁸ Abul Naga (Atia), *op. cit.*, p. 224.

notamment celle des troupes égyptiennes. Elles ont effectué de nombreuses tournées, organisées par chaque troupe séparément, sachant que l'Irak a été une étape importante de ces tournées.

Il est important de rappeler que nous abordons, dans notre travail, le théâtre irakien dans sa version occidentale, puisque des formes pré-théâtrales ont existé en Irak, telles que le théâtre de l'ombre, le narrateur ou encore le martyr d'Hussein, un événement important chez les musulmans chiites, qui n'ont pas hésité à le théâtraliser, comme en témoigne *Tazieh*¹⁰⁹, un film du réalisateur iranien Abbas Kiarostami. Chez les Irakiens, ce moment est commémoré sous la forme d'une cérémonie religieuse ; il s'agit d'un rite principal du chiisme, lié à la mort d'Hussein, petit-fils du prophète Mahomet, le 10 octobre 680. Les habitants le pratiquent chaque année, en portant des costumes, en utilisant des décors et en intégrant des dialogues indispensables à la représentation, ce que certains critiques arabes considèrent comme du théâtre de rue, puisqu'il regroupe tous les critères artistiques nécessaires.

Le critique littéraire égyptien Ali Rai aborde l'histoire du théâtre irakien dans son livre *Le Théâtre Arabe*¹¹⁰, en 1926, en commençant par la visite de la troupe de Georges Abyad à Bagdad et à Bassora. L'impact des représentations sur le public a été tellement positif qu'il a poussé certains jeunes à créer à leur tour leurs propres spectacles ou encore à jouer dans la troupe d'Abyad, ce qui a été le cas d'Haki Chabli, qui a eu l'occasion de jouer à l'âge de douze ans dans la pièce d'*Œdipe Roi*. Cette expérience a permis à Haki Chabli d'expérimenter de façon plus approfondie la création théâtrale, et de monter la première troupe irakienne en 1927, proposant un panel d'artistes irakiens, syriens et égyptiens. La mission de cette troupe était d'approcher la pratique théâtrale des Irakiens par le biais de représentations sur l'ensemble du territoire. Le théâtre irakien dans sa version moderne reste, selon l'ensemble des critiques de théâtre, lié à la figure d'Haki Chabli, et à son parcours en tant que précurseur de cette forme artistique.

¹⁰⁹ En persan et en arabe, ce mot signifie un moment de consolation et de condoléance.

¹¹⁰ Rai (Ali), *Masserah Rharabi*, Koweït, Alam Marherifa, 1979.

Lors de la visite de la troupe de Fatima Rochdi en Irak en 1929, une deuxième occasion s'est présentée à Haki Chabli de développer son expérience, en intégrant sa troupe pendant un an en Égypte, et en travaillant sous la direction du metteur en scène Aziz Id. La découverte de la pratique professionnelle du théâtre a permis à Chabli d'avoir une visibilité concernant l'avenir du théâtre irakien.

Suite à son départ, une partie des comédiens de sa troupe décida de créer *La troupe d'interprétation moderne*, sous la direction de Mahidine Mohamed, et l'autre partie continua à monter des pièces avec Aziz Ali, en attendant le retour de Haki Chabli. Cette période a été marquée par la création d'un nombre important de troupes, telles que *La troupe d'interprétation orientale*, dirigée par Sabri Chokri, ou encore *L'association des amoureux de l'art*, pilotée par Kamal Akif. Le répertoire présenté par l'ensemble des compagnies était issu de traductions de pièces jouées par les troupes étrangères lors de leur passage en Irak.

Suivant l'exemple des Égyptiens, Haki Chabli partit en France avec une bourse de l'état irakien, afin d'étudier le théâtre pendant quatre ans. Dès son retour en Irak en 1939, il initia la section d'interprétation au sein de l'Institut des Beaux-Arts, où il a veillé à former des comédiens et des metteurs en scène. Pendant son séjour à Paris, d'autres compagnies ont continué à se déplacer en Irak, présentant leurs créations, et encourageant les Irakiens à adopter le théâtre. Parmi ces compagnies, nous pouvons citer la visite de celle dirigée par Youssef Wahbi en 1933, précédée par Amine Ata Lah en 1931, ainsi que la troupe turque d'Artoghrer Bec en 1932.

La création de la section d'interprétation a connu un grand succès au regard du nombre important d'étudiants qui ont choisi d'accéder à cette discipline. Certains se sont dirigés dans cette voie par amour pour l'art théâtral, d'autres l'ont perçu comme une solution pour éviter le service militaire obligatoire. La formation se déroulait en cours du soir, sur une durée de cinq ans et était sanctionnée par un diplôme intitulé attestation professionnelle. Celle-ci a permis à certains de rejoindre la maison de la radio et à d'autres de rester dans le domaine théâtral pour enseigner à leur tour ou pour pratiquer le théâtre. La première promotion a vu le jour en 1945 ; l'institut a exigé de la part des étudiants de ne participer à aucune création artistique en

dehors de celui-ci. Il s'agissait d'une manière de les protéger et d'assurer une formation selon les techniques choisies par les formateurs, loin de toute influence ; les étudiants se sont conformés sans difficulté à cette règle. Néanmoins, des représentations publiques ont été organisées par l'institut afin de permettre aux étudiants de jouer face à un vrai public. Ils ont interprété des scènes de *Cléopâtre* d'Ahmed Chawki, de *La Rivière de la folie* de Tawfik El Hakim ainsi que d'autres textes, dont la mise en scène a été confiée à Haki Chabli. Le choix d'un répertoire arabe, et plus particulièrement égyptien, démontre que l'orientation de l'institut était d'associer l'écriture dramatique locale à une formation académique inspirée de l'occident, démontrant la compatibilité entre le théâtre arabe et la formation académique. La première représentation a eu lieu en 1941 à l'institut des Beaux-Arts, puis au théâtre du roi Faessal.

Haki Chabli a assuré la majorité des cours, (diction, interprétation, maquillage, histoire du théâtre, etc.) avant de faire appel à certains de ses collègues tels que Naim Nabra, Safae Moustapha, et d'autres pour enseigner des cours qu'il a juste traduits du français, et datant de sa formation en France.

Le recours des troupes irakiennes aux textes déjà montés par les troupes de passage en Irak, le répertoire limité présenté au public et l'absence de formation autour de l'écriture posent la problématique du texte dans le théâtre irakien. Ce constat est resté le même après l'apparition des premières troupes montées par les lauréats de l'institut des Beaux-Arts, telles que *La troupe populaire de l'interprétation*, créée en 1947.

Les Irakiens ont traduit et adapté des pièces françaises dès 1893, comme en témoigne le chercheur irakien Ali Zabidi, en mentionnant Naroum Fateh Alah et sa pièce *Latif wa Khouchaba*. Le sujet de cette dernière porte sur l'éducation et la famille ; les maîtres s'y expriment en arabe classique et les serviteurs en dialecte. La pièce a été présentée la première fois par les étudiants de l'école ecclésiastique. Le contenu de cette pièce, comme celles qui ont été montées par les écoles religieuses catholiques en Irak, avait un caractère moral.

Les étudiants de l'école Kaldan et les instituteurs ont fait de ce lieu un point de ralliement théâtral. [...] Il faut dire que les écoles catholiques, vu leur culture, ont permis aux étudiants d'entrer en contact avec le monde occidental pour qu'ils puissent faire évoluer eux-mêmes l'art théâtral comme représentation et non comme écriture. La plupart des pièces théâtrales étaient traduites, mais le début de la traduction au Liban de ces pièces était parmi les facteurs qui ont déclenché une conscience nationale à l'égard de cet art¹¹¹.

En effet, lors de la fin du règne de l'empire ottoman sur l'Irak, les églises ont bénéficié du soutien de celles situées au Liban et en Syrie, grâce à la proximité géographique. Ce lien a permis d'importer le théâtre au sein des écoles en tant qu'outil pédagogique utilisé comme un moyen de propagande religieuse. Les sujets des pièces sont issus de la bible ou de traductions de pièces religieuses françaises, à l'exemple du théâtre moral et du théâtre des mystères. Face à cet enjeu, le père Hanna Abachi a écrit en 1880 trois comédies : *Adam et Ève*, *Tobia* et *Josèphe le Bon*. Les représentations étaient nombreuses, ce qui incitait les chrétiens à assister aux spectacles chaque dimanche, dans les villes de Bagdad et Mossoul, dont la population chrétienne était de 100.000 habitants, rattachés à l'église de Rome depuis le dix-septième siècle. Les enseignants et les religieux adaptaient les œuvres parallèlement à leur métier. Cette dynamique a continué jusqu'au début de la première guerre mondiale, moment où l'activité théâtrale a cessé en Irak.

La ville de Mossoul a vu se multiplier les différentes confessions chrétiennes, liées dans leur théâtre par les villes de « Damas et Lybnan ».

Ces villes entretenaient des relations avec Rome, Paris, les églises catholiques du Moyen-Orient et les missionnaires de Rome et de la France. Ces derniers ont bien joué leur rôle, surtout ceux de Mossoul, rôle qui consistait à implanter et faire évoluer le théâtre en Irak, car ils avaient connu les salons théâtraux parisiens et italiens.

Les intellectuels revenus d'Occident, dont le plus célèbre est Hanna Abachi, ont pu continuer ce chemin¹¹².

¹¹¹ Tableb (Omar), *Le Théâtre arabe en Irak*, Nejf El Achraf, librairie Namani, Tome 2, p. 27.

¹¹² Sef (Mohamad), *Le Théâtre en Irak, histoire et changements, crises, mutation*, Paris, Université de Paris 7, 1995, p. 91.

La recherche portant sur les premières traces d'un auteur irakien, connu pour son talent et reconnu pour la continuité de ses œuvres, loin des tentatives d'adaptation ou de l'écriture occasionnelle, mène au début des années cinquante sur les traces de Youssef Al Rani. Né en 1927 à Bagdad, il écrivit sa première pièce, *Raes Chalila*¹¹³, en 1951, dans laquelle il dénonce la corruption du système administratif en Irak. Cette première pièce est proche d'une pièce radiophonique, intégrant une dimension comique comme moyen de critiquer la société, en faisant triompher le peuple victime du système.

En 1952, il créa *La troupe de l'art contemporain* en compagnie d'Ibrahim Jalal ; c'est dans ce cadre qu'il écrivit sa deuxième pièce *Sitat darahim*. Écrite en 1954, cette pièce propose une histoire similaire à la précédente. Elle met en scène un malade pauvre qui se bat contre un médecin manquant d'humanité envers ses patients ; la maturité de ce travail éloigne la pièce du genre radiophonique, se rapprochant de la scène théâtrale. Le caractère des personnages est plus dessiné, puisqu'on assiste à la naissance d'un héros populaire qui lutte pour faire régner l'égalité, une sorte de Robin des Bois irakien.

Un an après, il signa sa troisième pièce intitulée *Anan omoka ya Chakir*, à travers laquelle il soutient le mouvement de libération nationale. Au départ, cette date devait correspondre à la signature du pacte de Bagdad, pour lequel un traité de défense contre l'influence soviétique au Moyen-Orient aurait dû être ratifié. Dans ce contexte d'incertitude politique, la pièce met en valeur le personnage d'une mère courageuse, qui peut être considéré comme une référence à *Mère courage et ses enfants* de Bertolt Brecht. Le premier enfant est tué par l'ennemi, et le deuxième par le pouvoir à la fin de la pièce ; il ne reste à la mère que l'espoir incarné par la présence de sa fille.

Le répertoire d'Al Rani s'étoffait avec des pièces telles que *Miftah* en 1967, *Kharaba* en 1970 et *Khan wa ahwal Dak Zaman* en 1976. Ces pièces sont plus développées concernant la fable, on va assister à une confrontation entre le bien et le

¹¹³ *Le bout de pelote*, titre de la pièce en arabe, qui est en même temps issu d'une expression iraquienne désignant l'extrémité de la pelote de laine, qui nécessite d'être coupée pour retrouver un autre bout.

mal, et les frontières idéologiques vont se transformer au fur et à mesure de l'avancement de la pièce. Cette maturité n'est que le résultat d'un nombre important de pièces écrites et montées sur de multiples scènes, parcours dont nous n'avons cité que les étapes marquantes.

La multitude des expériences artistiques vécues dans chaque pays arabe en adéquation avec sa spécificité sociale, politique et culturelle, témoigne de la genèse de la pratique théâtrale comme une nouvelle forme artistique apportée à ces cultures. En effet, la question de l'existence de la théâtralité dans le monde arabe n'est plus un sujet de débat ; les sociétés arabes ont toujours inventé leurs propres formes de spectacle en harmonie avec leur environnement. Par le terme « théâtre », il s'agit bien d'une pratique artistique et intellectuelle que l'occident a développée des Grecs à nos jours, sans aucun lien avec le monde arabe. Finalement, ce n'est que par le biais de la colonisation et en raison de l'intérêt que représente le monde arabe pour l'occident que cette pratique a trouvé sa place dans les habitudes de l'ensemble des pays arabes sans exception. L'une des premières phases d'intégration de cette culture dans les mœurs est de produire un théâtre à l'image de la spécificité de chaque société arabe. Le Maroc, à l'exemple des autres pays arabes présentés dans cette thèse, à savoir l'Irak, l'Égypte, l'Algérie et la Tunisie, témoigne de l'importance que représente le texte dramatique comme base de la création théâtrale, mais aussi en tant que traité porteur d'une vision sociétale.

A partir de cette réflexion, il est essentiel de revenir sur les traces du rapport de la société marocaine avec la pratique théâtrale, par le biais de textes, dans une tentative d'adapter la création à la spécificité locale.

3.4. La marocanisation des œuvres mondiales

« Marocaniser », « syraniser », « égyptianiser »... sont des termes utilisés pour définir une démarche d'adaptation « dans le sens de « traduction » ou de transposition »¹¹⁴, qui consiste à traduire la pièce en dialecte, avec l'utilisation de

¹¹⁴ Pavis (Patrice), « Adaptation », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, 1982, p. 12.

termes plus proches culturellement du public. Ce travail sur le langage ne va pas plus loin qu'une traduction ; les costumes, le décor et les noms des personnages sont aussi adaptés afin de créer un univers cohérent.

Il s'agit alors d'une traduction qui adapte le texte de départ au contexte nouveau de sa réception avec les suppressions et les ajouts jugés nécessaires à sa réévaluation.¹¹⁵

Cette démarche ne devrait être qu'une première étape dans le rapport des auteurs marocain avec le texte théâtral, avant d'écrire leurs propres textes. L'objectif de cette démarche est de familiariser le public avec la culture théâtrale, en démontrant que les histoires racontées par ces pièces sont universelles, et qu'elles sont en parfaite harmonie avec le contexte marocain. C'est aussi l'occasion pour les auteurs marocains de se rapprocher d'un répertoire théâtral plus vaste et plus riche en développant leurs techniques et leurs styles ; mais malgré leurs bonnes intentions, les auteurs marocains se sont trouvés limités à un répertoire restreint, qu'ils proposaient à chaque fois à leur public.

Ce que l'on peut reprocher à cette démarche est de présenter des pièces de théâtre en dehors de leur contexte social et culturel, des pièces qui ont été écrites pour un autre public, et dont le quotidien n'est pas celui du public marocain. Dans un second temps, l'absence de culture théâtrale chez le spectateur a encouragé certains auteurs à ne pas déclarer la source de leurs pièces, et à annoncer la naissance de nouveaux textes, et par conséquent le passage à un théâtre d'auteurs arabes.

Toutes les écritures dramatiques arabes ne sont en réalité que des dialogues... Les premiers pionniers du théâtre arabe avaient compris que le théâtre c'est les dialogues et uniquement les dialogues. Ainsi, notre théâtre est devenu un théâtre bavard qui veut tout dire, pour finir par ne rien dire¹¹⁶.

A force de ne s'intéresser qu'à l'aspect textuel de l'écriture dramatique, la prise en compte des différents aspects qui composent le texte théâtral semblait

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Berrechid (Abdelkrim), cité par Farhat (Ahmed), *Voix d'hommes de culture du Maghreb arabe*, Beyrouth, Al-dâr Al-Alamiyya, 1984, p. 117.

inexistante, ce qui explique sa nature bavarde. Des éléments techniques de l'écriture théâtrale restaient indéfinis dans la pratique des auteurs... Des pièces sans espaces, et des personnages sans désirs meublaient les scènes des théâtres arabes, remettant en cause le talent des auteurs de théâtre.

Face à cette situation, une autre forme d'adaptation du théâtre semblait nécessaire, celle « d'un travail dramaturgique à partir du texte destiné à être mis en scène »¹¹⁷. Une étape nouvelle dans le rapport des artistes marocains aux textes se profilait.

La maîtrise de la pratique théâtrale est le fondement même d'une nouvelle forme d'écriture théâtrale qui puisse mettre l'accent sur la représentation et non sur le texte. Cette logique donne le droit à des interventions au sein du texte.

Coupages, réorganisation du récit, « adoucissements » stylistiques, réduction du nombre de personnages ou des lieux, concentration dramatique sur quelques moments forts, ajouts et textes extérieurs, montage et collage d'éléments étrangers, modification de la conclusion, modification de la fable en fonction du discours de la mise en scène¹¹⁸.

Cette nouvelle approche est née au Maroc grâce à la succession de plusieurs spectacles présentés lors de la dernière décennie, dans lesquels les metteurs en scène ont inventé une nouvelle forme d'écriture basée sur d'autres formes de langage. Cela va du langage visuel et esthétique proposé par *Théâtre Aphrodite*, à un langage corporel dans l'expérience de Latifa Ahrar ou Abdelati Mebarki, à un langage visuel et interdisciplinaire imaginé par *Nous Jouons pour les arts*, à un langage technique expérimenté par *Dabateatr*, pour donner quelques exemples.

Les différentes expériences n'adoptent pas la même démarche esthétique ou artistique dans cette tentative de réinvention de l'écriture théâtrale. Le constat établi à cette phase de la recherche porte sur la place du texte, et non sur la démarche adoptée

¹¹⁷ Pavis (Patrice), *op. cit.*

¹¹⁸ Pavis (Patrice), *op. cit.*

par chaque artiste ou compagnie, tout en sachant qu'une analyse de leur démarche semble difficile, suite à la multitude de choix artistiques adoptés par chacun, ainsi que du faible intérêt des critiques pour ces expériences qui sortent du commun.

Le metteur en scène a joué un rôle très important sur la scène théâtrale marocaine en tant qu'auteur d'une nouvelle écriture scénique dans laquelle le texte n'est qu'un élément parmi d'autres. Cette démarche a souvent été réalisée par le metteur en scène - avec la complicité des comédiens et des scénographes - qui n'essaie pas uniquement de combler le vide d'un texte, mais tente aussi de mettre l'accent sur une thématique, en procédant à des ateliers d'écriture, ou encore à un travail de collage, utilisant ainsi des textes de plusieurs auteurs pour élaborer une seule pièce.

L'objectif de cette nouvelle vague de théâtre marocain est de permettre la rencontre entre le théâtre - en tant que forme artistique - et le public marocain, non seulement en tant que nouvelle discipline, mais aussi comme moyen de communication et de partage autour des enjeux de la société avec lesquels il doit être en phase. Cette vision du théâtre dans la société arabe ne date pas d'aujourd'hui ; le témoignage de Chérif Khaznadar rappelle la nécessité de concevoir un théâtre à l'image de la société arabe, éloigné de toute imitation en terme de forme ou de contenu. Or, cet objectif semble encore inatteignable de nos jours, comme on peut le constater avec les propos de Chérif Khaznadar, cités par Mohamed Aziza.

Au cours des discussions, Chérif Khaznadar¹¹⁹ exprimait les idées suivantes, en un véritable « réquisitoire contre un théâtre arabe sans authenticité » :

Le théâtre doit se définir dans le monde arabe par une forme propre aux conditions sociales, géographiques, historiques et ethnographiques des pays. Il ne s'agit pas pour cet art de copier, d'imiter ou même d'adapter son équivalent des autres pays du globe et en particulier de ceux qui sont surdéveloppés. Or depuis 1848, une forme d'expression étrangère au monde arabe est imposée à son public. Dans le meilleur des cas, depuis plus d'un siècle, la langue, les costumes, les décors, les sujets, les thèmes des pièces

¹¹⁹ Metteur en scène français d'origine syrienne. Actuellement, il copréside la Maison des Cultures du Monde. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *Le Théâtre Arabe*, publié en 1969.

présentées par ce théâtre ont été arabisés. Or il ne s'agit ni d'adapter, ni de transformer, mais de créer ou plus exactement de recréer¹²⁰.

Il est vrai qu'il faut être proche des revendications quotidiennes d'un peuple pour pouvoir écrire pour lui, et pour que le théâtre joue aussi son rôle d'émancipation, tâche un peu délicate si on limite « la marocanisation » du théâtre à une procédure de traduction éloignée de toute créativité, comme l'a défendu Chérif Khaznadar.

Néanmoins, il ne faut pas oublier le rapport du pouvoir avec toute démarche d'adaptation du texte théâtral pour un public marocain, puisque nous avons déjà évoqué des pièces qui n'ont jamais vu le jour dans la partie consacrée à la censure dans le domaine théâtral.

Malgré tout, des histoires ont pu se transmettre d'une génération à une autre, des histoires appelées souvent roman ou conte, puisque le théâtre en tant que forme d'écriture spécifique est absente de la littérature arabe. La transmission orale implique l'imagination du spectateur (il ne s'agit pas ici du spectateur qui a assisté au spectacle, mais plutôt de celui qui a entendu parler de telle ou telle représentation) pour créer une nouvelle histoire, qui est amenée à se transformer à chaque transmission. Ce sont des histoires qui frôlent les limites du mythe, et heureusement, puisque quelquefois la magie du théâtre a laissé des traces.

En effet, beaucoup de Marocains ont entendu parler du passage de telle ou telle troupe arabe proposant une pièce de théâtre, mais la question qui se pose souvent est la nature littéraire de la pièce. Qui peut raconter les histoires du théâtre, et où peut-on les trouver ? Raconter des histoires et élaborer une façon de faire, telle est la mission que l'on a confiée à l'auteur dramatique. Par auteur dramatique, nous parlons bien, comme le définit Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*, d'« Un simple fournisseur de texte »¹²¹. Mais entre la livraison et l'écriture elle-même, le processus de création semble être une tâche qui reste difficile ; certains auteurs n'ont pas hésité à

¹²⁰ Aziza (Mohamed), *Le Théâtre arabe*, Unesco, 1969, p. 76.

¹²¹ Pavis (Patrice), *op. cit.*, p. 31.

souligner la solitude et l'inquiétude qui l'accompagnent. Tel était le contenu de l'intervention de Fernando Arrabal, lors d'une rencontre organisée au sein de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique à Rabat en 2007, rappelant que l'inquiétude est l'essence même de l'écriture, même quand il s'agit de théâtre¹²².

La situation théâtrale actuelle montre que, dans la culture artistique marocaine, peu de comédiens et de metteurs en scène respectent le texte de l'auteur ; cela est peut-être lié au fait que les textes n'ont jamais été à la hauteur des attentes des artistes eux-mêmes. Souvent, les comédiens ayant une longue carrière maîtrisent mieux les enjeux d'un texte de théâtre que les auteurs eux-mêmes, puisque l'expérience de la scène a laissé des traces, et a permis d'expérimenter le rapport avec le public, une chose que l'auteur ignore dans les moments de solitude qu'il traverse.

Parmi les expériences les plus marquantes, on peut citer celle des lauréats de L'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle, issus d'un Institut National regroupant des jeunes issus de l'ensemble des régions du pays. Lors de leur rencontre avec le texte, ils essayent de chercher les synonymes de certains mots, pour que tous les Marocains puissent comprendre, étant donné que chaque région a les propres mots qui la distinguent, et que chaque artiste dans la pièce en question est le représentant de sa région. Cette démarche va au delà des mots, et renvoie souvent à la situation théâtrale, car ce qui peut faire rire au nord du Maroc n'est pas forcément comique pour les habitants de Rabat, par exemple. Cette connaissance du public, seuls les comédiens et les metteurs en scène la maîtrisent, ce qui justifie que ce sont souvent les metteurs en scène et les comédiens qui retravaillent les choix linguistiques dans un texte.

La question de la nécessité d'un texte ou de son absence dans un spectacle théâtral ne se pose pas à ce niveau de la réflexion, puisque notre terrain d'analyse est différent du contexte occidental. Le texte est selon nous la première étape de la naissance d'un théâtre. Dans une société où la culture orale demeure l'élément

¹²² Note personnelle, recueillie lors de cette rencontre.

fondateur de l'apprentissage en général, et de la transmission du savoir en particulier, l'étude d'une forme artistique telle que le théâtre montre la nécessité d'engager un travail de recherche et d'archivage, puisque la culture orale ne garde aucune trace de cette forme dans son histoire. La problématique d'archivage du théâtre marocain est toujours d'actualité, ce qui a été souligné lors des débats organisés par le Ministère de la Culture autour du centenaire du théâtre marocain, fêté en 2015¹²³.

L'absence de la culture artistique dans l'enseignement, ou d'une connaissance de l'histoire de l'art pousse chacun à trouver ses propres références qui lui permettent de définir cette nouvelle forme. Pour certains, le théâtre de Bertolt Brecht était l'objectif d'un futur théâtre marocain, pour d'autres, il s'agissait plutôt du théâtre de Molière, et c'est ainsi que chacun a choisi un modèle pour sa pratique. Malheureusement, une connaissance de l'histoire du théâtre dans sa globalité n'a jamais été l'objectif pour envisager une pratique collective ; c'est ainsi que chacun défend ses choix en ignorant la pratique et les choix des autres.

Dans la partie qui va suivre, nous allons essayer d'aborder le parcours de certains auteurs qui ont écrit entre autres pour le théâtre, avec une vision politique et sociale bien définie, en dépassant ainsi l'étape de la « marocanisation », et en portant, à travers leurs œuvres, l'espoir de la naissance d'une écriture marocaine.

Le choix d'aborder les œuvres d'Ahmed Tayeb El Alj et d'Abdellatif Laâbi a pour intérêt d'exposer deux démarches d'écriture théâtrale différentes, puisque l'œuvre de chaque auteur s'inspire d'une vision et d'un contexte social et politique différents. Il s'agit d'une manière d'exposer deux écoles d'écriture distinctes, chacune ayant réussi à trouver son public et à avoir une bonne renommée. Un autre critère important qui justifie ce choix est le fait qu'aucune des deux figures n'ait exercé la fonction de metteur en scène pour monter ses propres pièces, séparant ainsi la vision de l'auteur de celle du metteur en scène, et, par conséquent, rendant leurs pièces indépendantes. Cette autonomie du statut de l'auteur se traduit par une volonté d'éditer

¹²³ Cet événement se réfère à la construction du théâtre Cervantès à Tanger en 1915.

leurs répertoires. En effet, le travail d'Ahmed Tayeb El Alj et celui d'Abdellatif Laâbi ont suscité l'intérêt d'un nombre important de metteurs en scène, qui ont présenté leurs textes, en proposant des esthétiques bien différentes.

3.5. Auteurs vus à travers leurs œuvres

3.5.1. Ahmed Tayeb El Alj

Né en 1928 à Fès, il a grandi selon les coutumes de la ville ; il y a appris le métier de menuisier par le biais de l'apprentissage qu'il a réalisé chez un Meralem¹²⁴. Dans ce milieu, le langage joue un rôle important ; pendant les moments de repos, l'intelligence de chacun est utilisée pour jouer avec les mots sur un ton ironique ainsi que pour riposter verbalement autour d'une partie de cartes. A l'âge de dix huit ans, Ahmed Tayeb El Alj deviendra à son tour menuisier.

Il a fait partie des jeunes Marocains ayant reçu la formation d'André Voisin, qui ont eu le courage et pris la responsabilité de continuer au sein de la Troupe Nationale. Cette troupe s'est engagée à diffuser un théâtre populaire marocain en arabe, par le biais d'une trentaine de spectacles représentés dans tout le pays. Cette expérience a attiré la curiosité du public marocain, et a suscité l'espoir de ces jeunes artistes. La plupart des pièces représentées par la Troupe Nationale étaient écrites ou adaptées par Ahmed Tayeb El Alj, en raison de son talent, et de la reconnaissance dont il a bénéficié de la part du public et des artistes.

Le Martyre est la seule pièce écrite par Ahmed Tayeb El Alj en arabe classique. Son répertoire va au-delà d'une quarantaine de pièces écrites en dialecte marocain, auxquelles s'ajoute un nombre important d'adaptations d'auteurs incontournables tels que Molière, Eugène Labiche, Bertolt Brecht, Nicolas Gogol, Jules Renard ou Shakespeare. Le génie d'Ahmed Tayeb El Alj réside dans le fait de transformer des pièces existantes - telles que *Les Fourberies de Scapin*, adaptée en

¹²⁴ Maître.

1955 et intitulée *Aâmal Jha*¹²⁵, ou encore *Le Bourgeois gentilhomme*, qui devient *Al Haj Adama*¹²⁶ - et de les adapter au contexte marocain en gommant le lien avec l'environnement social et culturel de sa création.

Influencé par son éducation en milieu populaire, et par le fait qu'il est autodidacte, il a développé un langage différent de celui des intellectuels marocains. Ce parcours reflète la richesse d'un patrimoine culturel immatériel issu des traditions orales, des pratiques sociales ainsi que des rituels et événements festifs, héritages de la culture marocaine qu'il n'a pas hésité à exploiter dans ses œuvres dramatiques et poétiques. Dans sa pièce *Saed* (Le Bonheur) qui est en arabe classique, il argumente les propos de ses personnages par l'intermédiaire de proverbes marocains en dialecte issus de la culture populaire. Sa proximité avec le milieu populaire lui a aussi permis d'élaborer des situations proches de cette classe. Malgré la pertinence des thématiques et des sujets abordés par ses pièces, les œuvres d'Ahmed Tayeb El Alj n'ont pas donné naissance à des personnages emblématiques ayant marqué la mémoire du théâtre marocain.

L'aspect populaire de son écriture n'a pas empêché que le fond des personnages reste superficiel, puisque le héros de l'écriture d'Ahmed Tayeb El Alj n'est pas animé par une volonté qui le rend acteur, mais il subit plutôt les choix des autres personnages, acceptant ainsi son destin, tout en restant malin et débrouillard, ce qui le sauve juste sur le moment, comme dans ses pièces *Joha et les pommes* et *Saed*.

Dans cette dernière pièce, le personnage principal, le Fakih¹²⁷, croule sous les dettes, pour lesquelles il ne trouve aucune solution. Pour éviter ses créanciers, il se met à prier à chaque fois qu'il doit répondre à leurs questions. Un de ses amis, dont il n'a pas eu de nouvelles depuis plus d'un an, lui rend visite pour lui payer le prix de vente de sa vache, somme qu'il a perdue suite à un vol, puis retrouvée en dépouillant des voleurs. La somme apportée par l'ami dépasse le prix de vente de la vache, puisqu'il a

¹²⁵ Les Fourberies de Joha

¹²⁶ El Hadj le majestueux

¹²⁷ Une personne qui maîtrise la religion, et qui reçoit cette appellation comme signe de distinction.

récupéré l'ensemble de leur butin. Pour une question de principe, l'ami rend la totalité de la somme au Fakih, qui n'est pas dérangé par l'idée de récupérer de l'argent dérobé à des voleurs. De son côté, pour résoudre les problèmes financiers de son mari, Jerada informe le Fakih que lors de son passage dans le palais du pacha, elle a observé la fille de ce dernier perdre son collier en nourrissant sa gazelle, précisant que l'animal a mangé le bijou. Effectivement, le Fakih se présente devant le pacha pour résoudre l'énigme de la disparition du bijou, suivant ainsi les conseils de sa femme.

Parmi les rares pièces qui ont été traduites en français, citons *Joha et les pommes*, dont la traduction d'Ahmed Taïa et Jean-Luc Joly est remarquable. Dans cette pièce, Ahmed Tayeb El Alj retravaille le personnage de Joha pour le présenter dans un contexte marocain, en exploitant son côté rusé, une démarche différente de celle choisie par Kateb Yassin, et que l'on a présentée précédemment.

Jean-Luc Joly note, dans une fine postface intitulée « La Comédie de la ruse immobile », que le « langage pour ne rien dire » est dans *Joha et les pommes* « souvent très proche de l'usage beckettien de la parole, tant la situation de ruse étendue contamine, dans l'immobilisme qu'elle entraîne, tous les niveaux du texte » et cet immobilisme est bel et bien ce que toute la pièce dénonce. « À chaque état, son discours » dit Joha une fois maître du pommier. Il se régale des fruits de l'arbre de la tentation. C'est en vain que Le joyeux rappelle : « Et tu as juré que tu ne mangerais pas une pomme... » Faut-il méditer longuement sur les évidences trop connues et produire des lamentations sans plus d'effet sur soi que sur autrui ? Joha dit que l'âme ne penche que vers le mal... La force du théâtre d'Ahmed Tayeb El Alj réside dans le contraste entre une absence d'illusions sur la nature humaine et l'espoir qu'il est loisible de nourrir malgré soi¹²⁸.

Le choix du personnage de Joha renforce l'attitude opportuniste que l'on trouve chez les personnages d'Ahmed Tayeb El Alj. Ce caractère est lié à la nature de ses personnages, qui cherchent l'occasion de grimper à leur tour les échelons au sein de la société. Afin d'atteindre leurs objectifs, ils font usage du langage, qui est leur

¹²⁸ Jay (Salim), *Dictionnaire des écrivains marocains*, Casablanca, Eddif, 2005 p. 157.

seule arme pour vaincre et convaincre, en adoptant même une posture verbale basée sur « un langage pour ne rien dire »¹²⁹.

De temps en temps, les personnages d'Ahmed Tayeb El Alj préfèrent garder le silence et renoncer à leurs desseins, comme dans sa pièce *Le Martyre*. Dans *Le Martyre*, le héros est un vieux soldat ayant l'apparence d'un mendiant. Il frappe à la porte d'une famille et se fait éconduire par la maîtresse de maison dans un premier temps ; finalement, il se fait accepter par le mari par intérêt pour son argent. Une fois à l'intérieur, la maîtresse de maison reconnaît le soldat qui est son premier mari, le père de sa première fille, normalement mort sur le champ de bataille. En effet, après une carrière de comédien, et suite au mauvais accueil de son travail par les critiques, il décida de s'engager dans l'armée, lors de la déclaration d'une nouvelle guerre. Or, il a décidé de ne tuer personne, ce pourquoi il a été réformé. Son départ de l'armée était motivé par sa volonté de retrouver sa femme et sa fille. Confronté à la nouvelle vie de sa famille, il décide de se réengager en attendant la mort du deuxième mari, sans déclarer la vérité à sa fille, à laquelle il a légué tout son argent. Le silence du soldat apparaît comme une forme d'acceptation de la réalité d'un monde face auquel le héros d'Ahmed Tayeb El Alj n'a aucune volonté d'agir, même lorsqu'il s'agit de sa famille. Dans cette pièce aussi, on se trouve face à « un immobilisme »¹³⁰ qui nourrit l'absurde, à l'image d'un soldat qui part à la guerre en attendant la mort d'un deuxième mari resté à la maison.

Le répertoire d'Ahmed Tayeb El Alj est marqué par une orientation sociale et traditionnelle ; il se préoccupe de raconter les histoires d'artisans, d'ouvriers et de familles modestes, sans pour autant défendre un courant politique par son art. Ce choix idéologique a facilité la diffusion de ses œuvres auprès d'un large public, et lui a ouvert les portes pour représenter le théâtre marocain lors de différents événements internationaux, puisqu'il était en phase avec les choix politiques du Maroc. Parmi les pièces qui œuvrent dans ce sens, on peut citer *Hada* qui a été représentée plus de quatre cent fois ; il y raconte l'histoire d'une femme qui vit conformément aux

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

traditions pour éviter les moqueries de ses voisines. La pièce se termine par des conseils que le père prodigue à Hada ainsi qu'à toutes les femmes, à savoir les valeurs véhiculées par le mariage.

Une autre pièce qui se termine par une demande de plus de justice est *Necheba*. Cette pièce évoque le quotidien difficile d'un ouvrier qui s'occupe de la gestion d'un four de hammam de quartier, utilisé parallèlement pour la cuisson de certains plats. Lors de son passage au hammam, le juge attiré par l'odeur d'une tanjia décide de la manger. De ce fait, l'ouvrier profite de l'occasion pour porter plainte contre ses créanciers et régler tous ses problèmes financiers. Lors de son passage devant le juge, l'ouvrier n'hésite pas à lui rappeler l'histoire de la tanjia et obtient gain de cause, alors que la situation est absurde, à l'exemple de l'acquittement d'un an de loyer. Cette situation se termine par un discours appelant à plus de justice, de la part des habitants.

L'auteur a aussi adapté, en collaboration avec Tahar Ouaâziz et Abdessamad El Kenfaoui, *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais, qu'il a renommé *Maâlam Azouz* ; il a conservé la même structure que le texte d'origine.

En 1961, il revient au théâtre Sarah Bernhardt, à Paris, en collaboration avec le théâtre municipal de Casablanca, dirigé à cette période par Jean-Jacques Celerier. Il y a présenté *Les Babouches ensorcelées*, un spectacle mêlant danseurs et acrobates originaires des confins de la région de Zagora, du Sahara, du Haut Atlas, de Marrakech, du Moyen Atlas et du Rif.

Photographie 6 : spectacle *Les Babouches ensorcelées*, au théâtre Sarah Bernhardt¹³¹.



Dans ce spectacle, l'objectif d'Ahmed Tayeb El Alj était d'exposer la richesse du folklore marocain plus qu'autre chose. L'image témoigne du nombre très important d'artistes sur scène et des formes diverses et variées de danse et de musique traditionnelle qui mettent en valeur la richesse culturelle du Maroc. Ce document témoigne d'une image folklorique du théâtre marocain. Effectivement, lors de la rencontre organisée entre le 25 et le 30 mai 1970 par le Centre Culturel international à Hammamet en Tunisie, en partenariat avec l'UNESCO, Ahmed Tayeb El Alj n'a pas hésité à s'exprimer sur le fait que les spectacles joués en France par sa compagnie avaient pour objectif de présenter aux étrangers un panel de la culture marocaine. Cette volonté de vider le théâtre marocain de toute réflexion artistique ou intellectuelle a pour objectif de mettre en avant une image que le Maroc a toujours privilégiée, pour attirer davantage de touristes, en limitant ainsi la pratique théâtrale à un rôle de médiation folklorique. Cette démarche n'a pas aidé à faire connaître et rayonner le théâtre marocain sur la scène internationale, par sa seule qualité artistique.

¹³¹ [Les Babouches ensorcelées] / Lot de photographies / Roger Pic. 1961. archive de la Bibliothèque Nationale de France, département Arts du spectacle.

Malgré les choix réducteurs d'Ahmed Tayeb El Alj sur le plan artistique, son parcours artistique a été l'objet de plusieurs récompenses, puisqu'en 1973, il a reçu le prix du Maroc en littérature, et en 1975, la médaille du mérite intellectuel syrien, décernée par le monde arabe. Il rejoint l'Union des écrivains du Maroc en 1986. Il est décédé le 1^{er} décembre 2012 à l'âge de 84 ans à Rabat, et fut enterré à Fès, sa ville natale.

Néanmoins, une autre pratique théâtrale au Maroc a toujours existé, portée par des auteurs plus engagés sur la scène politique, artistique, et théâtrale. Ce type de théâtre n'a jamais bénéficié des circuits officiels de diffusion, malgré sa qualité artistique et son respect des règles universelles de l'écriture dramatique. En ce sens, le nom d'Abdellatif Laâbi reste incontournable, que ce soit par ses textes, ou par sa vision de la culture au sein de la société marocaine.

3.5.2. Abdellatif Laâbi

Né en 1942 à Fès, il est l'un des opposants au régime monarchique du Maroc. Il a su défendre intellectuellement sa position par le biais de ses œuvres poétiques et littéraires, une raison pour laquelle il a été emprisonné pendant huit années. Libéré en 1980, il fait le choix de s'exiler en France dès 1985. Son œuvre est composée de plusieurs genres en même temps. Il écrit principalement de la poésie, ce qui ne l'empêche pas d'exceller dans l'écriture dramatique ; son répertoire se compose de trois pièces : *Le Baptême chacaliste* sa première pièce écrite en 1987, *Le Juge de l'ombre*, et *Exercices de tolérance*.

Dans *Le Juge de l'ombre*, l'auteur aborde les valeurs humaines avec une approche philosophique autour des notions de démocratie, de liberté, et de justice. Les événements se déroulent dans un souk, avec des personnages portant le nom de leur rôle dans la société : le Juge de l'ombre, l'Inattendue, le Spectateur, le Gradé, le Candidat, l'Arabe errant...

Un grand souk où tout est à vendre, sauf les rêves qui ne sont plus cotés à la bourse des valeurs, pour cause de faillite. Par contre le marché du prêt-à-porter d'idées, des armes ou de l'humanitaire avec des interventions dans la journée est florissant. Le rire se vend

également, en sachet, mais c'est un commerce considéré comme subversif par les autorités¹³².

Sans psychologie, ces personnages défendent leur vision du monde, à l'exemple de l'Inattendue, symbole de la révolte. Cette critique de la société d'aujourd'hui, l'auteur la formule à travers un discours ironique, rendant les répliques sources de symbolisme, comme pourra le montrer l'extrait suivant :

L'Arabe errant : Votre projet n'est pas sans danger lui non plus. Imaginez qu'une fois nettoyyés les mots retrouvent un sens réel, c'est le monde qu'il faudra alors changer. Nous entrerons dans une nouvelle phase de turbulences, et d'aucuns se mettront à sonner le tocsin de je ne sais quelle lutte finale. Ce sera l'apocalypse, pire, le chaos. Des ermites errants tels que moi n'auront plus de terrain libre de parcours, une grotte sûre où ils pourront s'adonner à leurs méditations et continuer à chercher un sens à la vie, du moins à la leur.

Le Juge de l'ombre : Oui, beaucoup de cadavres vivants, de cadavres d'idées vont en pâtir¹³³.

D'autres adaptations ont donné naissance à des spectacles mêlant l'écriture romanesque à son univers poétique, et les mises en scène sont basées sur la force littéraire de ses textes, à l'exemple de *Feu sur la montagne*, spectacle monté par le collectif des trois mulets, un travail de collage d'après *Chroniques de la citadelle d'exil*, *Sous le bâillon le poème*, *Les Rides du lion*, *Le Fond de la jarre*, ainsi que des extraits de *La Liqueur d'aloès* de Jocelyne Laâbi. Ces adaptations se sont concrétisées à travers onze créations montées et tournées entre la France et le Maroc, dont voici quelques exemples : *Fragments d'une genèse oubliée*, de la Compagnie Préface, en 2012, *J'entends le cri de l'homme*, théâtralisation de poèmes de l'auteur présentée en 2005 à Vallauris, ainsi que *Le Soleil se meurt*, de la prestigieuse compagnie marocaine Théâtre d'Aujourd'hui.

¹³² Cazaux (Laurence), « Le Juge de l'ombre », *Le Matricule des anges*, numéro 10, Décembre 1994 - Janvier 1995.

¹³³ Laâbi (Abdellatif), *Le Juge de l'ombre*, Paris, Editions de la Différence, 1994, p. 205.

La présence de l'image dans la poésie d'Abdellatif Laâbi explique l'intérêt des metteurs en scène pour son écriture poétique, lorsqu'ils sont dans une démarche de théâtralisation. Par ailleurs, des références en lien avec des espaces ou avec l'histoire trouvent leur place dans la mémoire du spectateur. L'auteur a été récompensé à multiples reprises par des prix de renom, tels que le prix Goncourt de la poésie en 2009, et le Grand Prix de la francophonie de l'Académie française en 2011.

Son engagement intellectuel se poursuit par le biais de la traduction en français de l'œuvre de plusieurs auteurs arabes engagés ; cette mission a permis d'enrichir la littérature française à travers des auteurs de la qualité de Mahmoud Darwich, Samih al-Qassimi, ou encore Ghassan Kanafani, etc.

Dans cette logique d'inventaire de l'ensemble de ses œuvres, il est difficile d'aborder l'écriture d'Abdellatif Laâbi sans parler de la revue *Souffles* et de son impact sur la scène artistique et culturelle marocaine. Créée en 1966, *Souffles* ou *Anfas* en arabe est au départ une revue dédiée à un monde poétique porté par un collectif de poètes et intellectuels marocains : Mohammed Khaïr-eddine, Hamid el Houadri, Mohammed Fatha, Mostafa Nissaboury, et bien évidemment Abdellatif Laâbi en tant qu'auteur et directeur de la revue. Elle est rapidement devenue un point de rencontre entre auteurs d'univers artistiques et culturels divers et variés.

"SOUFFLES" ne vient pas pour augmenter le nombre des revues éphémères. Elle répond à un besoin qui n'a cessé de se formuler autour de nous. Si le lecteur lui accorde l'audience que nous espérons, elle pourra, les moyens aidant, devenir un lieu névralgique de débats autour des problèmes de notre culture. Tous les textes qui nous parviendront seront examinés avec objectivité et publiés s'ils sont retenus par notre comité de lecture.

"SOUFFLES" ne se réclame d'aucune niche ni d'aucun minaret et ne reconnaît aucune frontière. Nos amis écrivains maghrébins, africains, européens ou autres sont invités

fraternellement à participer à notre modeste entreprise. Leurs textes seront les bienvenus¹³⁴.

Suite à cet appel, et dès le deuxième numéro qui correspond au deuxième trimestre de la même année, la revue a publié un dossier spécial dédié au cinéma marocain, ainsi que des articles en lien avec la musique et le folklore, écrits par Mohammed Jabir, ou encore au sujet de la première édition du Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar, article rédigé par Abdallah Stouky. C'est ainsi que la revue *Souffles* est devenue en un trimestre un espace d'ouverture qui intègre les différents aspects de la culture marocaine et de son ouverture sur le monde, tel qu'Abdellatif Laâbi l'a souhaité, à travers son invitation lancée aux différentes sensibilités culturelles. Ainsi, *Souffles* a mis l'accent sur le théâtre, le cinéma, la recherche, la poésie, la peinture, et la réflexion autour de l'avenir de la culture marocaine et de la décolonisation culturelle. La revue a permis aux premiers textes de plusieurs jeunes auteurs de voir le jour, tels que Tahar Ben Jelloun et Mohamed Loakira, ainsi que d'autres auteurs arabophones, grâce à des numéros bilingues mettant en avant Mohammed Berrada, Driss El Khoury, Mohammed Zafzaf, Salem Himmich, et Abderrafi Jawahiri. Ces noms ont enrichi la scène culturelle et artistique marocaine jusqu'à nos jours.

Dès 1972, la revue a été interdite en raison de l'orientation politique de sa rédaction qui s'est tournée vers le mouvement marxiste-léniniste, changement encouragé par l'arrivée d'Abraham Serfaty¹³⁵ dans l'équipe de rédaction. Ce basculement s'est produit en 1969, lorsqu'Abdellatif Laâbi a fait le choix de faire passer le caractère politique de la revue avant celui de la culture. Cette décision n'a pas été partagée par l'ensemble des auteurs, ce qui va donner naissance à une autre revue nommée *Intégral*, qui a essayé de garder la ligne éditoriale initiale de *Souffles*. Dès 1971, la version arabe de *Souffles* intitulée *Anfas* a vu le jour dans l'objectif de toucher plus particulièrement les militants marxistes-léninistes des universités

¹³⁴ Laâbi (Abdellatif), « Prologue », *Souffles revue Maghrébine littéraire culturelle*, numéro 1, premier trimestre, p. 3-6.

¹³⁵ Indépendantiste et opposant du régime au roi Hassan II, surnommé par la revue *Marianne* comme le Mandela marocain, dans un article publié le 19 novembre 2010, un jour après sa mort.

marocaines ; le tirage de la revue est passée de mille à cinq mille exemplaires. Cette orientation politique a fait perdre à la culture marocaine une revue sans équivalent, qui a réussi à réunir un nombre incontournable d'intellectuels et d'artistes porteurs d'un réel projet culturel. Ce changement dans la ligne éditoriale de la revue est en contradiction avec l'appel du premier numéro de cette revue, confirmant que « « SOUFFLES » ne se réclame d'aucune niche ni d'aucun minaret »¹³⁶.

La disparition de la revue *Souffles* a laissé un vide, occasionnant une forte demande de la part des artistes, des chercheurs, et des intellectuels. Cette situation se justifie aussi du fait de l'indisponibilité de la revue dans les archives des bibliothèques. Actuellement, les archives de la revue sont disponibles, grâce à un accord passé entre Abdellatif Laâbi et la Bibliothèque Nationale du Royaume du Maroc, signé en mai 2010, permettant à la Bibliothèque de rendre accessible l'ensemble des numéros.

L'écriture théâtrale est arrivée tardivement dans le parcours littéraire d'Abdellatif Laâbi. *Le Baptême chacaliste* a été écrite en 1985, entre Rabat et Créteil, à une période marquée par l'exil, *Exercices de tolérance* a été publiée en 1993, et la dernière pièce, *Le Juge de l'ombre*, fut publiée en 1994. Les trois pièces sont marquées par des références issues de son répertoire poétique. Elles ont été publiées dans un volume intitulé *Rimbaud et Shéhérazade*, aux éditions de la Différence, en 2000.

Nous avons fait le choix d'analyser la pièce qui s'inscrit dans un processus d'écriture dramatique, puisqu'elle se situe à mi-parcours de son œuvre. Un autre critère justifiant ce choix est que cette pièce a été montée dans cinq versions différentes, deux fois plus que *Le Baptême chacaliste*, et trois fois plus que *Le Juge de l'ombre*. Il est important de rappeler que *Exercices de Tolérance* a obtenu un succès exceptionnel lors de plusieurs événements, comme le festival de théâtre professionnel marocain, ou encore au festival du théâtre arabe en 2012, organisé par l'Institut du Théâtre Arabe à Doha.

¹³⁶ *Ibid.*

Exercices de Tolérance

Composée d'un prologue et de onze scènes, cette pièce met l'accent sur des univers divers, dans lesquels le côté symbolique exige toujours plusieurs lectures et interprétations. Cette lecture est sûrement nécessaire quand le nombre de personnages dépasse la quarantaine. Ce nombre important de personnages est justifié par un prologue qui installe la notion de jeu dans la pièce.

Comédien 2 : Plus tard j'apprendrai l'arabe et l'hébreu.

Fausse-note : Plus tard je jetterai l'eau et garderai le bébé.

Comédien 1 : Plus tard je deviendrai un macho féministe.

Comédienne 1 : Plus tard je serai une négresse blanche¹³⁷.

Par le biais de la répétition de la formule « Plus tard », chaque personnage crée une distance entre le présent et le futur, présent dans lequel on ignore la langue et la culture de l'autre et un futur qui offre la possibilité de bannir les différences. Le futur est porteur d'un doute qui protège du présent et qui remet en question l'identité actuelle du personnage. Entre un homme qui veut devenir macho féministe, et une femme qui veut devenir négresse blanche, on se pose la question de l'identité de ces deux personnages qui n'est définie par l'auteur que par « Comédien 1 » et « Comédienne 1 ». Ces derniers ne portent jamais de nom propre, à l'exception de deux scènes. Citons la première scène dans laquelle les noms de Rimbaud et de Shéhérazade viennent symboliser une rencontre entre deux cultures qui essayent de dialoguer. Ensuite, dans l'avant-dernière scène intitulée *Joyeuse Babel*, où un dialogue entre trois personnages - Carmen, Françoise et Fatima - est énoncé en trois langues différentes, qui représentent la culture de chacune, à savoir l'espagnol, l'arabe, et le français. Malgré la différence de langue, les trois personnages arrivent à communiquer. L'auteur intègre la diversité des langues dans cette scène, symbolisant une richesse, dépassant ainsi l'obstacle de la communication. Concernant les autres

¹³⁷ Laâbi (Abdellatif), *Rimbaud et Shéhérazade*, Paris, La différence, 2000, p. 81.

scènes, l'auteur a souvent fait le choix de souligner soit la condition sociale, à l'exemple du « Balayeur », ou le rôle dramatique, dans le cas du « Recruteur » ou du « Comédien 2 ». D'autres personnages existent aussi dans *Exercices de tolérance*, mais ils n'ont pas d'identité particulière, tel est le cas de « Femme 1 » ou de « elle » et « lui ».

Au-delà de la multitude des personnages, le choix de diversifier leur nature met l'accent sur des thématiques bien précises : le rapport des citoyens avec le pouvoir à travers la relation entre « Le Ténor » et « Le journaliste », ou encore entre « Le prisonnier » et « Le geôlier ». La place de la femme dans notre société est aussi soulignée dans la scène *Homme au foyer* dans laquelle il inverse la situation en donnant le pouvoir à la femme. Ces rapports sont placés chez l'auteur dans un contexte universel, celui de la rencontre des cultures.

Une autre scène témoigne de l'impact de l'écriture poétique sur les pièces d'Abdellatif Laâbi, et notamment la cinquième scène pour laquelle il a choisi le titre d'*Un poète passe*, sujet souvent traité par sa poésie, à l'exemple de son poème *Le poète ne fait que passer*. Pour l'auteur, le poète est le témoin de son temps ; il se comporte souvent d'une manière passive, mais il reste présent. Dans la pièce, cette scène se situe hors du temps, sous forme de témoignage de trois comédiens qui n'ont aucun autre rôle que celui de témoigner du passage du poète.

Comédien 1 : Un poète passe.

Comédien 2 : Mais c'est quand il trépassé que sa poésie prend de la valeur.

Comédien 1 : Un bon poète est un poète mort, comme dirait l'autre.

Comédien 2 : Drôle d'époque.

Comédien 1 : Sale époque où l'on retire la parole aux poètes.

Comédien 2 : Pour la donner aux armes¹³⁸.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 119.

Dans ce cas de figure, on est loin d'une écriture traditionnelle basée sur le conflit. Les choix de l'auteur classent cette pièce dans un répertoire contemporain, ouvert sur la recherche de nouvelles formes d'expression. Le langage poétique et la multitude des sujets abordés dans la même pièce mettent en valeur le caractère subjectif de l'écriture d'Abdellatif Laâbi, qu'il assume en racontant sa propre histoire, l'histoire d'un poète. *Exercices de tolérance* peut être considérée comme une forme d'écriture poétique, souvent présentée sous forme de dialogues, mais quelquefois aussi sous forme d'alinéas, inscrivant l'œuvre dans la contemporanéité de l'écriture dramatique. Ce choix esthétique permet à l'auteur de faire parler toutes les voix qui résonnent dans son imaginaire.

Le poète

Ne fait que passer

L'événement n'attire pas les foules

S'est-il trompé de monde

D'époque

Était-il à ce point invisible

Pour que l'égaré s'éloigne

Sans lui demander son chemin¹³⁹

Hormis les choix esthétiques et idéologiques d'Abdellatif Laâbi et Ahmed Tayeb El Alj, d'autres auteurs ont marqué la dramaturgie marocaine, avec des sensibilités différentes, tels que Youssef Fadel, Abdessamad El Kenfaoui, et Mohamed Kaghat, entre autres. Mais ce qui demeure intéressant concernant les deux figures que l'on a choisies est leur rapport à la poésie et le parcours social, politique, et personnel de chacun. Le théâtre marocain a su se diversifier en étant populaire, mais aussi politique et révolutionnaire, s'adaptant ainsi aux différentes couches sociales de

¹³⁹ Laâbi (Abdellatif), *Œuvre Poétique 1*, Paris, La différence, 2006, p. 430.

la société. Cette diversité n'a pas souvent été soutenue par les institutions publiques, surtout quand il s'agissait d'un théâtre issu d'une réflexion révolutionnaire, en inadéquation avec les orientations idéologiques du pouvoir. Cette forme de censure n'a pas facilité la rencontre du public avec un théâtre différent de celui soutenu par les institutions.

II. LA CRÉATION ARTISTIQUE ET LES ENJEUX INSTITUTIONNELS

Maintenant que l'on a exposé quels sont fondements du théâtre marocain, en partant des premières expériences jusqu'à la naissance des premiers auteurs, il semble essentiel de resituer les différentes pratiques artistiques dans le paysage culturel, pour ainsi avoir une meilleure visibilité du rapport de la société à la création artistique.

Si les pratiques artistiques sont diverses et variées dans le champ culturel marocain, cela ne signifie pas qu'un choix institutionnel ait immédiatement existé. L'intérêt pour une discipline artistique commence par la volonté de la transmettre. En ce sens, l'État a toujours mis à disposition les outils pédagogiques nécessaires afin d'assurer l'enseignement et la formation des futures générations d'artistes. Dans le domaine de la musique, qui est la forme artistique la plus populaire, la création des Conservatoires de musique a été confiée aux communes sous le régime du protectorat français ; et ce fonctionnement a été conservé et développé après l'indépendance. Différentes formes de partenariat entre le Ministère de la Culture et les collectivités locales existent. Il concerne un ensemble de treize Conservatoires ; tel est le cas du conservatoire de Beni Mellal, Salé ou encore Agadir. Dix-huit autres Conservatoires sur l'ensemble du territoire marocain sont gérés uniquement par le Ministère de la Culture, sans aucun partenariat, à l'exemple du Conservatoire de la ville de Rabat.

D'autres formes artistiques, telles que l'art chorégraphique, la photographie et l'art numérique rencontrent davantage de difficultés pour trouver leur place au sein de la société. Cette situation peut s'expliquer par le rapport de la société marocaine à l'image. Effectivement, dans la pratique, l'Islam qui est la religion officielle du pays, interdit la reprise d'images d'être vivant, même si ce positionnement ne figure ni dans le Coran ni dans le Hadit¹⁴⁰.

Dès l'origine, l'interdit frappe toute image d'être animé dans les temples, mosquées ou autres édifices religieux et effectivement il n'y en aura pas avant le XIIIème siècle [...] Le Coran, qui peut être considéré comme un Lieu saint et même comme le plus saint de tous, ne sera jamais illustré de peintures figuratives¹⁴¹.

¹⁴⁰ Recueil d'actes et de paroles du prophète Mahomet.

¹⁴¹ Papadopoulo (Alexandre), *L'Islam et l'art musulman*, Paris, Mazenod, 1976, p. 52.

Cette interdiction est davantage un choix de la part des musulmans qu'une interdiction claire fondée sur le Coran. Néanmoins, des imams lient le rôle de l'image dans la société à des pratiques préislamiques, basées sur la représentation des idoles, ce que l'Islam a formellement interdit. Dans son livre *Le Prophète de l'islam en images, Un sujet tabou ?*¹⁴², François Bœspflug rappelle que cette interdiction a pour objectif d'éviter tout retour en arrière vers l'idolâtrie. Malheureusement, cette logique n'est plus d'actualité ; l'image fait partie du quotidien de chaque musulman, malgré les tentatives d'explication de l'interdiction de l'image. Dans le contexte actuel, les pratiques artistiques se confrontent à un manque de compréhension, puisqu'elles restent un produit étranger de la culture conventionnelle.

Face à l'absence d'espaces d'expression et au manque d'intérêt institutionnel, ces formes progressent discrètement dans la société, loin du regard des critiques et des chercheurs.

La question de la légitimité d'une forme artistique réside essentiellement dans son rapport aux différents types de soutien existants ; qu'il soit public - cas du théâtre - ou privé - exemple des arts plastiques -, ce rapport légitime la pratique. Nous allons aussi aborder la question de la censure et des différentes formes qu'elle peut prendre, puisque l'absence de reconnaissance d'une forme artistique est une manière d'éviter toute prise en compte institutionnelle de cette pratique. Ainsi, par le biais de la censure, nous souhaitons aborder un droit naturel, celui de la liberté d'expression, et pas seulement dans le domaine artistique, ce que nous allons l'aborder à travers le cas du théâtre et du cinéma, mais aussi dans le domaine des médias, à l'exemple de la presse et d'internet.

¹⁴² Bœspflug (François), *Le Prophète de l'islam en images : un sujet tabou ?*, Montrouge, Bayard, 2013.

1. De la création théâtrale à d'autres formes artistiques

1.1. Cinéma

L'État est intervenu dans le domaine cinématographique, et cela avant tout autre domaine artistique ou culturel. Les enjeux que représente le cinéma au Maroc restent très importants. Sur le plan économique, l'intérêt qu'ont porté les producteurs étrangers à tourner au Maroc a fait gagner au pays cent vingt millions de dollars en 2014, grâce à trente-huit productions étrangères, comme l'indique le bilan cinématographique de l'année 2014, publié lors de la seizième édition du festival national du film¹⁴³. Parmi les atouts qu'offre le Maroc dans ce domaine, c'est sa stabilité politique qui a permis de multiplier ce montant par six entre 2013 et 2014, en comparaison avec les pays du Moyen-Orient. Parmi les autres avantages que présente le Maroc, il faut citer ses paysages variés et la proximité géographique avec l'Europe. Sur le plan stratégique, le cinéma touche un large public en comparaison avec d'autres formes artistiques, et cela malgré la disparition d'un nombre important de salles. Le produit cinématographique reste facile à exporter, et il bénéficie d'une diversité d'outils de diffusion, permettant sa rencontre avec le public sans frontière géographique, d'où la création du Centre Cinématographique Marocain (CCM), avec un volet à la fois administratif et industriel.

1.1.1. Centre Cinématographique Marocain

En vertu de l'arrêté résidentiel du 3-2-1944, publié le 11-2-1944¹⁴⁴, le Centre Cinématographique Marocain est considéré comme un établissement public bénéficiant d'une autonomie financière. La création de cette nouvelle institution marque un changement du rapport de l'Etat avec l'industrie cinématographique.

¹⁴³ Document disponible sur le site officiel du Centre Cinématographique Marocain, www.ccm.ma

¹⁴⁴ Bulletin officiel numéro 1.633, p. 82.

La première mission du CCM a consisté à gérer l'activité cinématographique, une tâche qui lui a donné la place de première instance responsable de la direction de cette activité. La seconde mission donne au CCM le rôle de producteur, diffuseur et exploitant de l'activité cinématographique.

Désormais l'Etat ne se borne plus à exercer un contrôle politique et professionnel sur l'industrie cinématographique, il devient producteur. Non content de réglementer et d'administrer, il exploite. C'est une véritable formule de gestion-participation que l'Etat met en œuvre. Les besoins de l'information et de l'éducation comme les impératifs politiques de propagande et de prestige imposaient à l'administration du protectorat la création d'un organisme susceptible de lui fournir les éléments d'une action en profondeur¹⁴⁵.

Il est indispensable de lier l'action de l'Etat dans le domaine cinématographique, à cette période, au contexte politique et social. En effet, la mise en place du CCM pendant la période du protectorat a eu comme objectif essentiel de produire des films de réalisateurs étrangers, le plus souvent français. Le développement de l'activité cinématographique a été très important, puisque des sociétés de production et de distribution à capital étranger ont été créées, et que les salles de cinéma se sont multipliées dans les grandes villes du Royaume comme la ville de Fès, un nombre important de salles ayant été construites entre 1942 et 1948.

Dès l'indépendance, le Maroc a fait le choix de préserver le fonctionnement et les missions du CCM, en mettant en place un ensemble de plans d'action, et en encourageant l'action cinématographique en projetant par exemple le premier long métrage marocain *Le Fils maudit* de Mohamed Osfour, tourné en 1956. La présence du Prince Héritier Hassan II à la réunion des exploitants en 1958, en tant que président de cette rencontre, s'inscrit dans cette même volonté de promouvoir le cinéma.

Malgré l'intérêt qu'a porté l'État à ce domaine, les résultats sont demeurés éloignés des objectifs, comme le déclare le programme d'action de 1978-1982 : « malgré les moyens mis à la disposition du CCM le cinéma dans notre pays n'a pas

¹⁴⁵ Dahir du 8 janvier 1944, bulletin officiel numéro 1.633, p. 78.

toujours connu le développement souhaité »¹⁴⁶. Le programme de 1988-1992 dresse un constat similaire : « les objectifs tracés par les différents plans de développement économique et social n'ont été atteints que partiellement »¹⁴⁷.

Les différents plans d'action ne se limitaient pas à faire un état des lieux de l'activité cinématographique au Maroc, ils avaient aussi pour objectif d'essayer de mettre en place un nombre important de propositions afin de répondre aux besoins du terrain. En ce sens, les propositions de l'Etat se déclinaient en trois axes principaux : les taxes et le régime fiscal, la classification et la gestion des salles, ainsi que le contrôle et la réactualisation des textes juridiques.

Parallèlement aux efforts engagés par l'Etat, les années soixante-dix ont été marquées par la naissance d'un mouvement indépendant d'artistes marocains visant à développer le caractère artistique de la création cinématographique, donnant ainsi naissance à un tissu associatif créatif important, à l'exemple de la Ligue Nationale des Clubs Cinématographiques. Cette période a été marquée par la baisse de la production des œuvres présentées. Parmi les films qui ont marqué cette période, citons *Wechma*¹⁴⁸ de Hamid Bennani, considéré comme le début d'une nouvelle période dans le cinéma marocain, celle de la modernité, proposant une ouverture sur de nouvelles thématiques, telles que l'adoption et l'éducation ; ce film a été récompensé au festival de Carthage en 1970.

Ce n'est qu'en 1980 que le fonds de soutien au film national fut créé, afin d'augmenter le nombre de films produits chaque année, atteignant ainsi une moyenne de quatre films par an, une démarche qui visait à encourager la production nationale. Néanmoins, ces films n'ont pas remporté un franc succès auprès du public des festivals, ni des critiques.

¹⁴⁶ Jaïdi (Moulay Driss), *Le Cinéma au Maroc*, Rabat, Collection Al Majal, 1991, p. 37.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Il s'agit de l'histoire de Messaoud, un enfant adopté par une famille installée dans le milieu rural. Souffrant d'une éducation sévère, il se tourne vers la délinquance. Son histoire se termine par un accident de moto mortel.

En marge de la troisième édition du festival national du cinéma, organisée en 1991, la rencontre nationale du cinéma a eu lieu avec l'objectif de débattre et de proposer un plan d'action afin d'améliorer la pratique cinématographique. L'ensemble des recommandations a été présenté au conseil du gouvernement sous forme d'un projet de loi visant à abroger le dahir du 20 mars 1959, ainsi que celui de 1940, en permettant la mise en place d'un nouveau cadre législatif de l'industrie cinématographique au Maroc. Parallèlement à ce projet de loi, d'autres mesures ont vu le jour, telles que la mise en place de la cinémathèque marocaine en 1955, ou encore l'encadrement de l'activité des sociétés de production en lien avec la professionnalisation de l'activité cinématographique, telle que l'obligation de faire appel à des techniciens titulaires lors de tournages de longs métrages, dans un esprit de professionnalisation des métiers du cinéma.

Malgré la succession de mesures et de lois - Dahir du 8 janvier 1944, créant un Centre Cinématographique Marocain, Dahir portant loi numéro 1-77-230 du 19 septembre 1977 relatif à la réorganisation du Centre Cinématographique Marocain, Dahir du 25 juillet 1949 relatif à la publicité des actes, conventions et jugements en matière cinématographique... - visant à améliorer l'activité cinématographique, qui reste le secteur culturel le plus réglementé au Maroc, l'intérêt du public pour le septième art reste limité, comme nous allons le constater.

Afin de mieux comprendre la nature de l'activité cinématographique d'aujourd'hui, nous allons nous référer à une étude diagnostique commandée par le Centre Cinématographique Marocain, réalisée par le cabinet *Valyans Consulting*, et portant sur la mise en œuvre d'un plan pour le développement du secteur cinématographique au Maroc à l'horizon 2017.

L'étude souligne la situation de crise de la filière de distribution et d'exploitation, puisque l'indice de fréquentation reste très faible : 0,2 entrée/habitant avec une chute du nombre d'entrées de 77% entre 1994 et 2005. Toujours à la même période, le niveau des recettes de salles a connu une baisse de 42%, ainsi que le nombre d'écrans qui a reculé de 27%, de nouvelles villes se retrouvant sans salle de cinéma en raison de leur fermeture, telles El Jadida, Ouarzazate, Nador... Cette

tendance à la baisse a touché aussi le nombre de distributeurs actifs de films, qui passe en 2005 à 12 distributeurs sur un ensemble de 53 existants juridiquement.

Le rapport explique cette situation de crise par des facteurs exogènes liés aux nouvelles technologies (piratage, streaming, etc.) et aux produits de substitution du cinéma (DVD, chaînes, satellite, etc.). L'autre élément est la faiblesse du pouvoir d'achat des jeunes en particulier, tout en rappelant que 60 % des Marocains sont des non-spectateurs absolus, puisqu'ils assistent à moins d'une séance de cinéma par an. D'autres facteurs structurels favorisent cette situation de crise, dont le manque de volonté politique, ainsi qu'une programmation inadaptée aux attentes du public. Le délabrement des salles et l'augmentation des prix représentent aussi des facteurs décisifs, expliquant la baisse de fréquentation des salles de cinéma.

Afin d'agir face à ce constat, le rapport a proposé la mise en place d'une stratégie à l'horizon de 2017, visant à tripler l'indice de fréquentation des salles, en passant de 0,2 à 0,75 entrée/habitant, tout en augmentant le parc de salles qui passerait de 140 à 245 écrans. Ce changement a pour objectif l'augmentation des recettes d'exploitation et des postes, passant de 720 employés à 2450.

Le décalage entre l'état des lieux, qui est clair et précis, et le plan d'action proposé par l'étude diagnostique montre le paradoxe que représente l'activité cinématographique au Maroc. Malgré l'existence d'une génération prometteuse de jeunes réalisateurs, des prix obtenus lors de différents festivals internationaux, et les moyens mis en place pour accueillir les productions étrangères, les salles de cinéma demeurent rares et vides, alors que l'ensemble des mesures prévues engage des acteurs jusqu'à aujourd'hui éloignés de toute implication dans l'activité artistique ou culturelle, telles que les collectivités locales. La démarche proposée par le cabinet *Valyans Consulting* suppose l'existence d'une volonté collective, intégrant les associations de quartier, les Maisons de la jeunesse, les structures artistiques et culturelles, les collectivités locales, les structures privées, ainsi que les différents Ministères en lien avec la culture, pour que l'art soit enseigné à l'école.

L'enjeu de l'éducation artistique est une mesure souvent absente de l'ensemble des rapports en lien avec la fréquentation des salles de cinéma, de théâtre, des salles d'exposition, et tout autre espace dédié à la diffusion artistique. Nous ne pouvons pas mesurer le lien d'un public avec une forme artistique s'il n'existe aucune relation préalable avec cette forme. Pour renforcer ce lien, il doit bénéficier d'un ensemble de mesures que l'État doit financer et soutenir par sa politique culturelle, au même degré que son soutien à la création. Dans cette dynamique, le rôle du Ministère de l'Éducation Nationale et de la Formation Professionnelle reste à définir.

En parallèle du cinéma, qui demeure le milieu artistique le mieux organisé - vu les enjeux économiques et stratégiques qu'il représente -, l'enjeu que constituent les arts plastiques est différent, étant donné la nature de cette pratique qui exige moins de moyens, ce qui lui a permis de se développer de façon considérable en dehors des circuits étatiques.

1.2. Arts plastiques

L'histoire des arts plastiques au Maroc n'est pas le résultat d'un processus social et culturel de la société marocaine ; ils sont purement nés de la rencontre avec la culture occidentale.

Il n'y a pas de date précise qui marque la naissance ou l'origine de ce fait culturel. La linéarité historique, découlant d'un point (une date) jusqu'à un moment autre, est plutôt un schéma anecdotique. Disons que l'expansion européenne a provoqué, au XIX^e siècle, un intérêt croissant pour l'Orient et ses arts¹⁴⁹.

C'est dans cette logique que les premières rencontres ont eu lieu ; citons notamment la visite d'Eugène Delacroix au Maroc en 1832 dans un cadre officiel, puisqu'il accompagnait le comte Mornay auprès du Sultan Moulay Abderrahman, représentant ainsi le roi Louis-Philippe, dans l'objectif de préciser le positionnement du Maroc, en lien avec l'occupation de l'Algérie par la France. Malgré le cadre officiel

¹⁴⁹ Sijelmassi (Mohamed), *L'Art Contemporain au Maroc*, Courbevoie, ACR édition, 1989, p. 17.

de cette visite, la présence de Delacroix et ses recherches pittoresques ont attiré l'attention de l'occident sur les atouts que représente le Maroc au niveau pictural, participant ainsi au développement de l'orientalisme, défini comme un style de peinture inspiré par la vision occidentale de l'orient. Dans ce contexte, d'autres peintres se sont succédés au Maroc à la recherche de l'imaginaire orientaliste, à l'exemple de Mario Fortuny, Henri Regnault, Roger Charles Halbique, Adolphe Gumery, Benjamin Constant, et d'autres.

C'est grâce à l'intérêt des peintres occidentaux pour les paysages, les scènes de harems, et les scènes de combat que des jeunes Marocains ont commencé à leur tour à imiter la peinture de chevalet. Sans avoir bénéficié de formation, une génération de peintres autodidactes a réussi à produire des œuvres avec une diversité d'expressions remarquable, liant la culture préislamique, berbère et africaine du Maroc - que l'on trouve grâce à des dessins rupestres gravés dans les montagnes de l'Atlas entre Akka et Smara, auxquels le Maroc a dédié le musée archéologique de Rabat - à l'art islamique, puis à la peinture occidentale porteuse de son héritage culturel et esthétique.

Dès les années 40, des peintres autodidactes, en contact avec le milieu artistique européen installé au Maroc, s'appliquent à imiter la peinture coloniale. Tayeb Lahlou est directement influencé par Majorelle. D'autres Marocains s'adonnent à une peinture spontanée, dite « naïve », où domine un certain goût pour le fantastique et le féérique, qui se réfère à une tradition populaire à la fois orale et écrite¹⁵⁰.

Dans ce contexte de rencontre et d'intérêt mutuel, les œuvres de nombreux peintres marocains ont vu le jour, préparant ainsi le terrain d'une vraie activité artistique dans le domaine des arts plastiques, qui va se traduire par la mise en place de la première formation académique dans ce domaine. Dès 1945, dans un Maroc encore sous protectorat, l'Espagne autorise la création de l'École des Beaux-arts de Tétouan, sous la direction du peintre espagnol Don Mario Bertuchi, une initiative qui a été rapidement imitée par les autorités françaises à Casablanca, en 1950.

¹⁵⁰ Alaoui (Brahim), « Introduction aux arts plastiques », dans Sijelmassi (Mohamed), *Civilisation marocaine : arts et cultures*, Casablanca / Arles, édition Oum/Actes Sud, 1996, p. 246.

La création de ces deux écoles a permis aux Marocains d'accéder à un autre aspect de la peinture, celui de la formation académique, profitant ainsi de l'expérience et du savoir-faire des formateurs étrangers associés à ces écoles. L'artiste marocain Mohamed Serghini a été le premier à s'inscrire, ouvrant la porte à d'autres figures importantes de la peinture marocaine, telles que Melhi, Meghara, Ataalah, Ben Youssef, Cheffaj, Fakhâr, Benaïssa, Sebti ou encore Chebaa. Ce dernier n'hésitera pas à critiquer la démarche colonialiste de ces écoles, appelant à un art marocain loin de tout type de conformisme.

L'enseignement à cette époque est un système pédagogique conformiste reposant sur un ensemble de techniques européennes qui ne favorisaient pas le goût de la recherche. On essayait de faire des noms de futurs peintres, à l'image d'une certaine médiocrité académique¹⁵¹.

En quête de liberté, les jeunes artistes marocains se confrontaient à une formation qui ne prend pas en compte leur besoin de définir leur propre pratique, loin de tout « conformisme » européen. La diversité de la culture marocaine est une matière riche pour ces jeunes artistes, puisque c'est elle qui les différencie d'un artiste européen formé dans la même école.

Après l'Indépendance, les artistes marocains ont bénéficié de bourses d'échanges culturels entre le Maroc et certains pays européens, leur offrant une occasion de rester en contact avec cette culture mère qui a donné naissance à ce domaine, mais aussi de développer leur expérience et d'organiser le métier. Cette fois, leurs œuvres ne sont plus qualifiées de « naïves » ; les peintres marocains ont incarné la contemporanéité de la peinture, refusant ainsi toute démarche exotique, marquant la fin de « l'école coloniale », ainsi que celle de l'orientalisme, qui coïncide avec l'Indépendance de l'Algérie en 1962.

Effectivement, un mouvement a vu le jour dans les années 1960, appelant à rompre avec le style et les références promus par le colonialisme. Ce mouvement

¹⁵¹ Chebaa (Mohammed), « Situation des arts plastiques au Maroc », *Souffles revue Maghrébine littéraire culturelle*, numéro 7 et 8, troisième et quatrième trimestre, 1967, p. 36.

génère un conflit entre deux générations, celle née avant 1956, qui est encore soutenue après l'indépendance par les Centres culturels étrangers au Maroc, et une seconde, cherchant une ouverture des arts plastiques sur la culture marocaine, et destinée à l'ensemble de la population. Prenons pour exemple le festival d'Asila de 1978, qui a exploité les murs de la ville ; ces derniers ont servi de support pour le pinceau des artistes présents, quittant ainsi l'espace fermé des galeries. Les murs de la ville remplacent les toiles vierges, permettant aux œuvres de faire partie du quotidien des habitants. Cette initiative a permis la participation de onze artistes de l'Association Marocaine des Arts Plastiques, qui ont marqué aussi l'histoire de la peinture marocaine : Belkahia Farid, Chebaa Mohamed, Hamidi Mohamed, Hassani Said, Hariri Abdellah, Kacemi Mohamed, Mélehi Mohamed, Miloud Labiad, Miloudi Houcine, Rahoule Abderrahmane, Zekkani Moussa.

L'année 1986 reste une autre date marquante dans l'histoire des arts plastiques au Maroc, premièrement en raison de l'intégration de la direction des arts dans l'organigramme du Ministère de la Culture, puis du fait de la mise en place de deux expositions de professeurs plasticiens à Rabat et à Fès, ainsi que par la naissance d'un ensemble de collectifs essayant de déterminer une vision commune de leurs pratiques artistiques, tels que le « groupe des quatre »¹⁵².

Effectivement, c'est par le biais des expositions et des galeries que les œuvres de l'artiste peuvent faire écho dans la société, à destination de laquelle et au sein de laquelle elles ont été produites. Les galeries ont un rôle très important à jouer dans la diffusion et la compréhension des œuvres artistiques, et ce par le biais de la rencontre entre le public, l'œuvre, et son artiste. Un regard sur l'ensemble des galeries existantes est primordial afin de comprendre la nature de cette rencontre. Le tableau suivant donne un aperçu de l'ensemble des galeries étant sous la direction du Ministère de la Culture.

¹⁵² Madkour (Azzam), *Situation des arts plastiques au Maroc*, Rabat, Salema imprimerie, 2005, p. 17.

Tableau 1 : Galeries dirigées par le Ministère de la Culture

Ville	Galerie	Budget annuel
El Jadida	Chaïbia	100.000 DH
	Abdelkebir Khatibi	100.000 DH
Safi	Dar Selah	100.000 DH
Fès	Mohamed Kacimi	100.000 DH
Meknès	Maison De La Culture El Menouni	100.000 DH
Azrou	Maison De La Culture	100.000 DH
Béni Mellal	Palais Asserdoun	100.000 DH
Tétouan	Mekki Megara	100.000 DH
	Mariano Bertuchi	100.000 DH
	Mohammed Serghini	100.000 DH
Chefchaouen	Saïda Hourra	100.000 DH
Tanger	Mohamed Drissi	100.000 DH
Taza	Ahmed Krifla	100.000 DH
Essaouira	Bab Marrakech	100.000 DH
Taroudant	Bab Zorgan	100.000 DH
Oujda	Moulay Hassan	100.000 DH
	Maghreb Arabe	100.000 DH
Marrakech	Bab Doukala	100.000 DH
Rabat	Mohamed El Fassi	250.000 DH
	Bab Rouah	300.000 DH
	Bab El Kebir	250.000 DH
Casablanca	Salle de la direction régionale	100.000 DH
Total		2.700.000 DH

Source : Ministère de la Culture, Programme sectoriel du Ministère de la Culture pour l'année 2012.

Malheureusement, l'objectif principal des galeries publiques n'est pas atteint de façon optimale par les espaces eux-mêmes, qui sont aujourd'hui au nombre de 58¹⁵³, dont 24 sont gérés directement par le Ministère de la Culture. Leur budget annuel est d'un montant de 100.000 DH¹⁵⁴ par galerie, à l'exception des trois galeries de la ville de Rabat qui bénéficient d'un budget global de 800.000

¹⁵³ Programme sectoriel du Ministère de la Culture pour l'année 2012.

¹⁵⁴ *Ibid.*

DH. Le budget global prévu pour l'ensemble des galeries publiques est de 2.700.000 DH, somme destinée à assurer la programmation de seize villes seulement sur l'ensemble du territoire national.

Les galeries publiques sont en majorité des monuments historiques inadaptés à la nature des œuvres exposées. Ce décalage reflète une incompatibilité entre un espace qui témoigne du passé et une œuvre pensant le présent. La nature de ces bâtiments explique aussi le manque d'équipements nécessaires pour mettre en valeur le travail exposé. Au-delà des conditions d'exposition, le manque de moyens engendre par conséquent une visibilité insuffisante des expositions.

Face à ce constat, le Ministère de la Culture a comme objectif de renforcer la présence des galeries par l'intégration de nouveaux espaces d'exposition au sein de complexes culturels qu'il envisage de mettre en place. Ces mesures font partie d'une politique visant à multiplier les infrastructures culturelles sans se préoccuper du fonctionnement, alors que les ressources humaines restent manquantes, cette donnée n'étant pas prise en compte dans la gestion des concours organisés par le Ministère. En parallèle, les ressources humaines existantes bénéficient rarement de formation spécifique en lien avec la gestion des galeries.

Contrairement à la logique commerciale liée aux marchés d'art et aux effets de mode, les galeries publiques ont une mission essentielle, celle de mettre en valeur l'aspect artistique de l'œuvre exposée, sans critère budgétaire ni géographique. Le rôle premier de ces espaces est de promouvoir les jeunes artistes ainsi que leurs créations, par le biais des catalogues et des revues artistiques, et de leur ouvrir les portes pour accéder à une reconnaissance internationale, en instaurant une ligne de programmation à l'image de l'actualité des tendances artistiques. Cette mission participe au renouvellement de la création, et lutte contre la stagnation des pratiques artistiques, attirant ainsi l'intérêt du public.

La nature de la pratique des arts plastiques met l'accent sur le parcours personnel de chaque artiste, un processus qui diffère selon l'environnement social et culturel de chacun, et des rencontres qui ont marqué sa recherche esthétique.

Nous sommes face à un domaine artistique dans lequel l'individu est au centre du processus de création et où la concurrence est davantage présente en comparaison avec des formes artistiques basées sur le collectif. Néanmoins, l'art plastique reste un domaine qui a réussi à attirer l'intérêt des institutions privées et des mécènes, contrairement aux autres domaines artistiques, et vu la valeur que peut prendre l'œuvre dans ce domaine, contrairement au spectacle vivant qui ne laisse aucune trace matérielle, l'on comprend pourquoi.

La formation académique en arts plastiques a constitué l'élément déclencheur d'une nouvelle conscience chez les artistes marocains, démarche qui a eu un impact réel sur la conception de leur pratique.

L'adoption de la création artistique au sein de la société marocaine ne peut se traduire que par la mise en place d'un cursus de formation dédié aux métiers artistiques. C'est la première étape vers une reconnaissance du métier d'artiste, qui précède en général la réglementation de la profession. Néanmoins, la formation dans le domaine artistique reste accessible pour les pratiques les plus courantes, telles que le théâtre, la musique, et les beaux-arts. Face à cette carence, des instituts privés ont pris le relais.

2. Les instituts de formation dans le domaine artistique

La formation artistique au théâtre n'a été effective qu'à partir de la création de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle par le biais du décret numéro 2.83.706 du 18 janvier 1985. Mais pour mieux comprendre cette création, un retour sur les premières tentatives semble essentiel. Parmi elles, on peut citer l'intervention d'André Voisin avant et après l'Indépendance, sans oublier l'investissement du Département de la Jeunesse et des Sports avec le Centre Marocain de Recherche Dramatique. Les artistes se sont également investis à travers une démarche de transmission de savoir et de lutte, dont l'objet était l'amélioration de leur situation et le développement de leur domaine.

Toute la difficulté a résidé dans le fait de convaincre la société que le métier d'artiste s'apprend par une formation académique, comme n'importe quel autre métier. Or, cette approche de l'art est absente de la société marocaine, à cause de l'importance des arts traditionnels pour lesquels le talent de l'artiste est inné ou acquis par la transmission de l'expérience des grands maîtres sur une longue durée.

Le rôle d'André Voisin et de ses collaborateurs dans la formation d'une génération d'artistes marocains a été primordial. Ce rôle a été tenu dans le cadre des autorités françaises, tel que nous l'avons indiqué précédemment, avec la formation théâtrale, mais aussi par la création des Centres d'Expression Dramatique ou théâtre-écoles. Cela a été l'occasion de former une nouvelle génération d'artistes dans le cadre du Département de la Jeunesse et des Sports, et de la Scène Française et Marocaine, qui a été créée pour organiser des activités culturelles pour les Français vivant au Maroc.

En 1951 (sous l'impulsion d'A. Voisin) le Service de la jeunesse et des Sports entreprendra, avec le concours de la Scène Française et Marocaine, la création des Centres d'Expression Dramatique. L'idée consistait à enseigner le théâtre à de jeunes gens du Maroc, quelque race, nationalité ou religion à laquelle ils appartiennent. Les moniteurs apprenaient d'abord à ces jeunes à jouer pour la Radio, où ils devaient se présenter pour la première fois avant de jouer devant un public, de préférence celui de la Scène Française et Marocaine (S.F.M).

Trois Centres d'Expression Dramatique (appelés aussi théâtre-écoles) ont été créés dans cet esprit. Le premier à Casablanca dont la direction a été confiée au départ à Breton Lepers, un deuxième à Rabat sous la direction de Pierre Richy, et un troisième à Mazagan¹⁵⁵ confié à Pierre Dassau. André Voisin assurait la coordination des trois Centres et partageait ses activités essentiellement entre Casablanca et Rabat¹⁵⁶.

Directement après l'Indépendance, il a dirigé un stage de formation qui a donné naissance à de grands noms, comme Ahmed Tayeb El Alj, Larbi Doughmi,

¹⁵⁵ El Jadida aujourd'hui.

¹⁵⁶ Rezok (Souad), *op. cit.*, p. 128.

Fatima Regragui, Tayeb Saddiki, etc. Ce stage peut être considéré comme l'élément déclencheur de la reconnaissance de la formation artistique dans la mentalité marocaine.

Après le départ de Voisin, le rôle du Département de la Jeunesse et des Sports était de créer des stages de formation, ainsi que de donner naissance au Centre Marocain de Recherche Dramatique en 1959, dans le but de préserver les artistes issus de la formation.

On peut dire sans exagération que le 2 mars 1956, date de la proclamation de l'indépendance, a marqué aussi la naissance du théâtre marocain : immédiatement, de nombreux groupes de toutes les classes de la société montrèrent des pièces et des sketches pour saluer la liberté reconquise et relater les sacrifices de la lutte. Par la suite, nous avons assisté à la création de troupes théâtrales qui se sont multipliées dans chaque ville et même dans chaque rue ; cet éveil était lié aux festivités tendant à effacer une période de mutilation. Une troupe affiliée aux services de la jeunesse et des sports eut le mérite de satisfaire cette avidité et cet engouement pour le théâtre et de faire valoir les talents et les possibilités des Marocains dans ce domaine. Ce fut une grande surprise lorsque, à l'occasion du Festival des nations organisé à Paris en 1956, la troupe marocaine se classa au second rang, après la troupe chinoise et avant le Berliner Ensemble, en présentant *Les Fourberies de Joha*¹⁵⁷, adaptation par Atawakil des *Fourberies de Scapin*¹⁵⁸.

On peut dire que cette troupe fonctionnait comme une école, puisqu'elle disposait de locaux dans lesquels des cours étaient dispensés. Il faut bien rappeler qu'elle n'avait pas de statut juridique, ce qui n'a pas été sans conséquences sur sa reconnaissance, expliquant ainsi sa fermeture au bout de deux ans par décision verbale. Malgré cette prise de position, les efforts politiques et individuels ont été poursuivis afin de construire la première troupe nationale. Parallèlement, le rôle du théâtre municipal de Casablanca a été important, puisque sa démarche consistait à former de jeunes acteurs dans le but d'assurer la relève.

¹⁵⁷ Un personnage de conte, connu par sa sagesse et son espièglerie.

¹⁵⁸ Tomiche (Nada), *Le Théâtre Arabe*, Paris, Unesco, 1969, p. 181.

Pour pallier ce manque de formation professionnelle, les jeunes universitaires et intellectuels ont compensé par une pratique amateur, imprégnée de messages politiques. L'objectif était d'apprendre à travers l'expérience, forme de transmission du savoir qui correspond à un système traditionnel, à l'inverse de l'apprentissage scolaire ; cette démarche a protégé le théâtre marocain dans une période de désengagement étatique.

Dans le domaine musical, la formation a été confiée à des institutions dotées de moyens financiers et pédagogiques pour assurer ses missions, à l'exemple du Conservatoire de Casablanca.

2.1. Conservatoire de Casablanca

Il faut signaler la présence du Conservatoire de la ville de Casablanca, construit en 1942 pour assurer, du moins au départ, une formation musicale ; il proposera ensuite la danse et le théâtre. Ce conservatoire ne fait pas partie des vingt-sept Conservatoires relevant du Ministère de la culture ou en partenariat avec celui-ci, mais est géré par la municipalité de la ville de Casablanca.

En 2008, le Conservatoire a bénéficié d'une aide de l'association Genesis at the Crossroads, ainsi que du soutien de la ville de Casablanca – et ce, pour la première fois - afin de rénover les bâtiments ainsi que l'équipement.

Sur le plan de la formation, le Conservatoire propose sept ans d'études comportant trois séances de deux heures par semaine ; et la réussite de la formation est conditionnée par le passage d'un concours. La nature de la formation permet aux gens intéressés par le théâtre de participer à des ateliers dirigés au départ par les élèves d'André Voisin, puis par les lauréats du conservatoire. Le but est de proposer une pratique amateur, sans visée professionnelle réelle, puisque les diplômes délivrés par le Conservatoire ne sont pas reconnus ; en revanche, le Conservatoire est un moyen pour les élèves n'ayant pas terminé la formation d'être impliqués directement dans la création artistique.

Le fonctionnement de la classe d'art dramatique ressemble à celui des Conservatoires de Région en France. Le professeur fait travailler ses élèves uniquement à partir de scènes et de monologues tirés du répertoire classique ; à la fin de l'année, les élèves présentent devant un jury lors d'un gala, parfois public, les scènes qu'ils ont le mieux travaillées pendant l'année¹⁵⁹.

Malgré la durée étalée de la formation et sa nature non académique, liée à un volume horaire insuffisant, quelques lauréats ont réussi à intégrer le cinéma et la télévision. Le Conservatoire de Casablanca a joué un rôle important dans le développement du mouvement amateur dans le théâtre et la danse, tout en se centrant sur sa mission essentielle, celle de la formation musicale. La ville de Casablanca dispose de sept autres Conservatoires dirigés par la ville, et d'un huitième sous la tutelle du Ministère de la Culture. L'engagement de la ville de Casablanca dans le secteur de la formation artistique reste un exemple à suivre pour les grandes villes marocaines qui ont la capacité d'intégrer la formation théâtrale et chorégraphique au sein des Conservatoires qu'elle dirige.

En raison de sa création à l'époque du protectorat, le Conservatoire de Casablanca n'a pu prendre exemple que sur un mode de fonctionnement appliqué en France métropolitaine, acceptant que seuls les Français y soient admis, puisqu'en 1951, le Conservatoire formait 1300 personnes, et était inaccessible aux Marocains. Cet exemple de fonctionnement sera reproduit au sein du conservatoire de Rabat, créé après l'Indépendance.

2.2. Conservatoire de Rabat

Un autre Conservatoire a été ouvert en 1962 dans la ville de Rabat, dans le but de prendre la relève du Centre Marocain de Recherche Dramatique. Il fait partie d'un des Conservatoires qui relève du Ministère de la culture. Quant à la formation, elle est moins étalée dans le temps, puisqu'elle se limite à cinq ans. Le problème réside dans le fait que les étudiants des cinq promotions sont regroupés dans la même

¹⁵⁹ Ouzri (Abdelwahed), *op. cit.*, p. 108.

classe, sans distinction de niveaux d'apprentissage, une raison qui a permis de réinterroger l'aspect pédagogique de la formation. Cette situation sera la cause de la fermeture en 1973, malgré le fait que les professeurs soient les mêmes que ceux du Conservatoire de Casablanca. Cette fermeture a été justifiée par le Ministère de la Culture par le projet d'ouverture d'un autre institut proposant une formation plus complète, et qui donnera un nouveau souffle à la formation théâtrale au Maroc.

2.3. Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle

La création de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle est survenue avec le décret numéro 2.83.706 du 18 janvier 1985. Ce dernier instaure le nouvel Institut en tant qu'établissement de formation, et promeut la recherche dans les divers domaines qui touchent l'art du théâtre. Cette fois, l'Institut sera sous la tutelle du Ministère le plus concerné, à savoir celui de la Culture.

L'intérêt de la création de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle est de réglementer la formation dans le domaine théâtral, tout en proposant une vision nouvelle de l'art dramatique, alliant pratique et théorie. La valeur ajoutée qu'a apportée l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle à l'histoire du théâtre marocain est la formation de cadres spécialisés dans le domaine de l'art du théâtre, et dans trois grandes branches. Il s'agit de l'interprétation, qui se basera sur la formation d'acteur à travers des cours de chant, de danse, de jeu, de sociologie, de psychologie, etc. C'est un changement important dans l'histoire du comédien marocain, puisque l'on n'est plus artiste en raison de son talent, mais parce que l'on apprend le métier d'artiste. La deuxième branche est la scénographie, nouvelle discipline au Maroc qui a permis de mettre en valeur l'aspect visuel et plastique des spectacles présentés ; ce sont notamment les premiers lauréats qui ont participé à l'instauration de cette discipline. Une troisième filière que l'Institut a instaurée parallèlement aux deux autres est celle de l'Animation Culturelle qui va rapidement être mise de côté. L'absence d'un marché du travail dans ce domaine provoque cette décision, en raison de l'arrêt de l'embauche systématique des lauréats au sein du Ministère de la Culture. L'intitulé "Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle" sera pourtant conservé. La branche d'Animation Culturelle a

été ouverte à nouveau en 2009, suite à un réel besoin au niveau de la gestion des entreprises culturelles des compagnies artistiques, des festivals, des galeries d'art, des maisons de la Culture, etc.

Quant à l'accès à la formation, il est prévu par un concours ouvert pour toute personne âgée de moins de 23 ans et titulaire du baccalauréat ou d'un diplôme équivalent, sans condition de nationalité. Le concours se passe en trois étapes ; et les épreuves sont les mêmes pour pouvoir accéder à la filière de scénographie ou d'interprétation. Dans un premier temps, un entretien d'une durée de vingt minutes avec un jury composé de professeurs est prévu ; les sujets abordés concernent la culture générale, ou consistent en de petits exercices dans le domaine du chant, de la danse, ou de l'improvisation, selon la spécialité des enseignants qui composent le jury. Une fois que cette étape est terminée, l'Institut établit une liste des candidats retenus pour la deuxième étape du concours. Celle-ci est composée d'une scène que chaque participant doit préparer, d'un écrit en culture générale, d'une épreuve de traduction d'un texte de l'arabe vers le français, ainsi que d'une analyse dramaturgique d'un texte proposé par le jury. L'étape finale propose le passage d'un stage pour les candidats qui ont pu passer avec succès l'étape de l'écrit ; ce dernier dure trois jours lors desquels les futurs étudiants passeront par des ateliers de danse, de chant, d'improvisation et de scénographie.

La vingtaine d'étudiants choisis chaque année dans les deux filières effectuent un premier cycle qui dure deux ans, lors duquel les cours de scénographie et d'interprétation sont enseignés à la totalité des étudiants. La formation de base pendant ces deux années reste l'interprétation, sans se limiter à un répertoire théâtral précis, et pas seulement pour le théâtre, mais aussi pour le cinéma et la télévision ; la scénographie et la construction des décors font également partie de ce socle commun. C'est lors du deuxième cycle qui dure également deux ans que les étudiants choisissent entre les deux filières proposées. La filière d'interprétation comporte plusieurs disciplines comme la dramaturgie, la critique théâtrale et la mise en scène ; la filière de scénographie propose une étude approfondie des marionnettes, des costumes et de l'éclairage. Les mémoires de fin d'étude sont organisés de manière à lier la pratique et la théorie, puisque les étudiants sont notés sur un spectacle qui doit

respecter la spécialisation de chaque étudiant, et sur un mémoire dans lequel ils théorisent la pratique en lien avec le spectacle.

L'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle peut parrainer des projets de troisième cycle, comme le mentionne le site internet du Ministère de la Culture :

RECHERCHE ET RESTRUCTURATION DES FORMES TRADITIONNELLES DU SPECTACULAIRE

L'ISADAC se propose d'accueillir des chercheurs et des projets de recherches de groupe, dans le cadre d'un 3^{ème} cycle. Un « studio d'ESSAIS » réunit les enseignants de l'ISADAC, les artistes et intellectuels, nationaux et étrangers, dans le cadre d'une recherche et d'expérimentation, dans les domaines des arts du spectacle et de l'enseignement artistique. Une « Association Marocaine d'études et de Recherche sur le Spectaculaire » est en instance de création au sein de l'ISADAC¹⁶⁰.

Malgré l'absence de collaborations avec le milieu universitaire concernant le troisième cycle, la conscience de la nécessité de lier la pratique à la recherche au sein de l'Institut justifie que la scène théâtrale marocaine soit enrichie chaque année par des expériences qui ont pris naissance dans l'Institut. En effet, les meilleurs mémoires trouvent leur place en dehors des murs de l'école, par la qualité de recherche artistique qu'ils représentent, mais aussi par de nouveaux textes que le public marocain peut découvrir.

Le législateur a attribué à l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle une fonction qui dépasse ses capacités. En effet, l'Institut n'a pas été doté des moyens nécessaires à la réalisation de ses missions, à l'instar d'une salle de spectacles, permettant de mener les recherches prévues par la création de l'Institution, ou encore du développement de partenariats et de la mise en place de stages, permettant une ouverture sur le marché du travail à destination des lauréats. De ce fait, il y a d'autres missions que l'Institut n'a jamais pu réaliser comme « la

¹⁶⁰ www.miniculture.gov.ma/fr, Site internet du Ministère de la Culture marocain, consulté le 1 juin 2013.

Restructuration du patrimoine culturel à travers des travaux d'études et de recherche sur les formes du spectaculaire méditerranéen et arabo- africain »¹⁶¹, telle que l'indique le décret de sa création, et comme le fait d'assurer les Études doctorales, comme cela est mentionné à l'article III.

L'Institut peut assurer la préparation et la délivrance du Doctorat, du Diplôme d'Études Supérieures Approfondies (DESA) et du Diplôme d'Études Supérieures Spécialisées (DESS), une mission qui n'a jamais été réalisée faute de moyens, et par manque de clarté dans les objectifs de la création de cette institution qui se trouve sous la tutelle d'un Ministère qui n'a pas vocation à délivrer ce genre de diplôme.

Dans un premier temps, les lauréats étaient embauchés directement par le Ministère de la culture, ou par un autre Ministère qui avait besoin de ce genre de compétences. Mais pas seulement, puisque ce fonctionnement a fait que des animateurs culturels ont travaillé dans des domaines éloignés de leur vocation, à l'exemple de l'administration. Ce décalage entre la formation et le monde professionnel a justifié la fermeture de la branche de l'animation culturelle, ainsi que l'arrêt des embauches par le Ministère de la Culture, parallèlement à la fermeture du concours, le but étant de réorganiser et d'adapter la formation aux besoins réels du domaine théâtral marocain. Cette démarche va faire de cet organisme une école de formation d'artistes et non de fonctionnaires, justifiant ainsi la baisse de candidatures pour le concours d'accès.

Pour la première fois au Maroc, une formation artistique de qualité est proposée, et le diplôme obtenu est équivalent à la Licence. Il donne aussi la possibilité d'exercer le métier de professeur d'art ; malheureusement, l'État n'offre pas cette opportunité aux lauréats au sein des institutions scolaires, contrairement à l'enseignement privé. Sur le plan professionnel, le diplôme permet actuellement aux lauréats d'obtenir la carte d'artiste après un an d'expérience, au lieu de justifier de cinq ans de pratique. Ceci donne une vraie reconnaissance à cette formation dans le

¹⁶¹ *Ibid.*

milieu artistique, par rapport aux expériences du passé. Une reconnaissance due aussi à la nature de la recherche artistique menée par des metteurs en scène, lauréats de l'Institution, à l'exemple de Jaouad Essounani, Latefa Ahrare, Naima Zitan, Abdelmajid Elhaouasse, Hassan Hammouche, Asmaa Hourri, Daif Bouselham, Abdelati Lambarki, entre autres.

Pour mieux comprendre la stratégie du Ministère de la Culture en matière de formation et en lien avec ses orientations générales, dans les deux paragraphes qui suivent, nous allons continuer à présenter les missions de ce Ministère, concernant la formation et la création dans le domaine artistique par le biais des Écoles et des Instituts, dont l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle a été le pionnier. Cet engagement peut être résumé à la création de l'Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine, sans oublier l'Institut National des Beaux-Arts, ainsi que le projet de la création de l'Institut Supérieur de Musique et d'Arts Chorégraphiques.

2.4. Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine

L'Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine (I.N.S.A.P.) est une institution créée par le Ministère de la Culture, en même temps que l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle par décret ministériel numéro 2-83-705 du 31 janvier 1985. L'objectif principal est l'enseignement et la formation de cadres marocains dans le domaine des sciences de l'archéologie et du patrimoine. Cette formation s'organise en deux sections, à savoir la recherche, et une seconde autour de l'enseignement et de la formation. Elle comporte six départements : Département de Préhistoire, Département d'Archéologie Préislamique, Département d'Archéologie Islamique, Département d'Anthropologie, Département de Muséologie, et un Département des Monuments Historiques et des Sites. A l'inverse de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle, L'Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine est né d'une initiative du gouvernement, et non de la volonté et de la lutte des intéressés, ce qui peut être justifié par le fait que les artistes ont davantage l'occasion de s'exprimer que les archéologues.

2.5. Institut National des Beaux-arts

L'Institut National des Beaux-arts de Tétouan (INBA) est un établissement de formation dans le domaine des arts plastiques et appliqués, fondé en 1947 en tant qu'École Nationale des Beaux-arts ; mais elle n'obtiendra son statut d'Institut Supérieur qu'en 1993. Il dispose de deux cycles de formation comportant deux années d'études par cycle. Un concours d'entrée permet l'accès au premier cycle aux candidats titulaires d'un baccalauréat ou d'un diplôme équivalent ; le deuxième cycle reste ouvert aux étudiants ayant obtenu le diplôme du 1^{er} cycle de l'INBA ou titulaires d'un diplôme équivalent.

L'Institut est composé de deux départements principaux : le département Art qui offre une formation à la peinture, le dessin, la sculpture et la gravure, et le département Design proposant une formation au Design publicitaire, l'Architecture d'Intérieur et le Design industriel. Progressivement, l'institut a commencé à adapter sa formation, d'où l'ouverture, en 2000, d'une section spécifique de Bandes Dessinées, répondant à un besoin en la matière au niveau national. Par ailleurs, un projet de création d'un atelier de travail du bronze, et d'un autre concernant la sculpture du fer a été mis sur pied.

Concernant les diplômes délivrés par cet organisme, ils représentent l'équivalent d'une Licence dans un établissement universitaire. Il convient de préciser que c'est l'unique institution supérieure du royaume qui octroie un diplôme spécialisé en matière d'arts plastiques et appliqués. Pour l'année scolaire 2002-2003, d'après les données du Ministère de la Culture publiées sur son site, l'équipe pédagogique se composait de dix-sept enseignants permanents et de neuf enseignants vacataires pour assurer la formation de soixante dix-neuf étudiants répartis de la manière suivante : 25 étudiants pour la première année du premier cycle, 23 étudiants pour la deuxième année du premier cycle, 17 étudiants pour la première année du deuxième cycle, et 14 étudiants pour la deuxième année du deuxième cycle.

L'engagement étatique dans la formation artistique reste limité au domaine du théâtre et de l'archéologie. L'intérêt tardif pour les Beaux-arts vient remettre en

question le rôle de l'État dans la formation artistique, ce qui ne va pas tarder à se confirmer par le fait que l'Institut National des Beaux-arts de Tétouan n'a été repris par le Ministère qu'en 1993, pour être l'unique Institut Supérieur des Beaux-arts sous la tutelle du Ministère de la Culture. A l'inverse des autres instituts déjà cités, l'Institut National des Beaux-arts n'a pas nécessité beaucoup d'efforts d'organisation de la part du Ministère, mais un travail de revalorisation de la formation. Ceci reste moins compliqué que de créer un autre Institut National des Beaux-arts, sachant que le Maroc est limité à deux écoles dans cette discipline.

L'idée de créer des Instituts d'arts continue jusqu'à aujourd'hui, avec le début des travaux que l'ancien ministre de la Culture Mohammed Achaari a lancés en 2006 dans le but de construire l'Institut Supérieur de Musique et d'Arts Chorégraphiques.

2.6. L'Institut Supérieur de Musique et d'Arts Chorégraphiques

Pour le moment, l'Institut Supérieur de Musique et d'Arts Chorégraphiques n'a pas encore vu le jour ; seuls les bâtiments indiquent son emplacement. Le problème qui se pose tient au fait de construire un autre institut à une période où les grèves au sein de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle se sont multipliées, pour des problèmes de locaux. En effet, l'Institut a été divisé en deux lieux séparés, le premier au sixième étage du bâtiment du Théâtre National Mohammed V, et le deuxième dans l'annexe des Oudayas, sachant qu'actuellement l'Institut est basé à Madinat Rirfan¹⁶². Si celui-ci est plus spacieux, le problème qui persiste est que l'architecture et l'équipement n'ont pas été conçus pour une école d'art, ce qui sera l'avantage de l'Institut Supérieur de Musique et d'Arts Chorégraphiques.

Le vrai problème de la création de l'Institut Supérieur de Musique et d'Arts Chorégraphiques au Maroc est l'inexistence d'un baccalauréat artistique ou d'un équivalent dans le domaine de la danse et de la musique, qui permettrait de faire des études supérieures dans ces deux domaines.

¹⁶² Un quartier universitaire construit à la demande du roi Hassan II.

Concernant la danse, la difficulté reste celle de l'expérience des candidats. Par exemple, pour l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle, les candidats, qui sont issus d'associations théâtrales où ils expérimentent une pratique amatrice, développent un intérêt pour la scène culturelle et artistique nationale, et ensuite choisissent le théâtre comme profession. La danse est confinée dans un milieu très élitiste, loin du peuple, puisque l'éducation artistique est absente du cursus scolaire. Elle se limite à quelques écoles privées dans de grandes villes comme Casablanca et Rabat, où des entreprises proposent des formations deux fois par semaine pour les enfants et les jeunes, mais qui consistent en un divertissement sans intérêt pour la scène artistique nationale ; cependant, ils arrivent à louer une fois par an le Théâtre National Mohammed V pour représenter le spectacle de fin de saison. La deuxième difficulté qui se pose actuellement concernant la danse est l'absence d'un marché professionnel pouvant accueillir les lauréats de cette école, et un nombre de compagnies limité, ce qui va cantonner la danse à une pratique amateur. La création hypothétique de cette institution et le soutien prévu par le Ministère de la Culture aux arts chorégraphiques, qui représente actuellement 10% du montant global du secteur de la musique et des arts chorégraphiques, ne garantissent en aucun cas la professionnalisation dans ce domaine.

Le deuxième volet de la formation sera consacré à la musique, une discipline qui n'a pas vraiment besoin d'un Institut, puisque les Conservatoires de musique existent dans la majorité des grandes villes, et offrent une formation complète qui a donné naissance à de grands noms de la musique marocaine, tels qu'Ismaïl Ahmed, Nouaman Lahlou, Abdelouahab Doukkali, Younès Megri, etc.

Il est possible que le futur Institut participe à renforcer la professionnalisation dans la musique, ce que les Conservatoires sont les seuls à assurer jusqu'à maintenant. En passant le concours, les étudiants vont faire de la musique un choix professionnel, à l'inverse des Conservatoires qui offrent des cours du soir aux intéressés, avec six années de formation.

En l'absence d'un baccalauréat ayant une spécialité en musique, le problème qui se pose réside dans la nature du diplôme qui va permettre l'accès au concours. Le

fait d'accepter seulement les étudiants des Conservatoires participerait à la non-démocratisation de la musique, puisque la formation reste payante et non accessible à la majorité de la population, malgré le fait que ces établissements soient sous la tutelle du Ministère de la Culture. Malheureusement, la décision de généraliser l'expérience qu'a menée le Ministère de l'Éducation Nationale, et qui consiste à enseigner la musique dans quelques collèges, n'a pas pu se développer sur la totalité des institutions, ni même dans les lycées. Ce choix reste politique, puisque la priorité dans le secteur de l'éducation nationale n'est pas de développer l'enseignement dans le domaine artistique, face à la baisse de la qualité de l'enseignement au Maroc en général. Cet état des lieux fait l'unanimité des différents rapports internationaux dans ce secteur, à l'exemple de la banque mondiale, qui encourage la réforme de l'éducation nationale au Maroc.

Du point de vue artistique, la question la plus importante est la nature de la formation que l'Institut va offrir aux jeunes Marocains. Effectivement, la formation musicale des Conservatoires se limite à des genres traditionnels de la culture marocaine, sans essayer de s'ouvrir à d'autres cultures, ce que l'on peut constater à partir des cours pratiques consacrés à l'apprentissage des instruments musicaux. Au Conservatoire de Fès, à titre d'exemple, les disciplines enseignées sont le solfège, le violon, la guitare, la musique andalouse, le luth, le piano, et le qanûn¹⁶³.

L'idée de créer un Institut Supérieur de Musique et d'Arts Chorégraphiques provient d'un ancien projet d'académie des arts nommé « l'Institut des Arts », qui se serait situé à Rabat. Ce projet consistait à former des artistes de disciplines différentes, de l'architecture à la scénographie en passant par la formation des professeurs de l'enseignement artistique, des animateurs culturels et des conservateurs de musée. Tous ces métiers devaient être représentés au sein de quatre établissements : l'École Supérieure des Arts plastiques et appliqués, le Conservatoire Supérieur de Musique et d'Art chorégraphique, l'École Supérieure d'Art théâtral, le Centre de Recherches ethnographiques et folkloriques.

¹⁶³ Instrument de musique à cordes pincées, de la famille des cithares.

Il existe actuellement de grands projets... Deux dahirs, rédigés en avril 1973, n'attendent plus que la signature du Roi... et les moyens financiers de leur réalisation. L'un porte sur « l'organisation de l'enseignement artistique », lequel embrasse : les arts plastiques, les arts appliqués et industriels, l'architecture, la musique, la chorégraphie, le théâtre, les arts et traditions populaires... Les études sont divisées en un cycle préparatoire de deux ans, sanctionné par un diplôme d'application artistique et un deuxième cycle supérieur de deux ans également, couronné par un diplôme de conception artistique. Ce dernier cycle comprend les options suivantes : dessin, peinture, sculpture, arts appliqués et industriels, architecture, musique universelle, musique classique andalouse, musique orientale, chorégraphie, art théâtral (comédie, mise en scène, technique du spectacle), arts et traditions populaires (muséologie, ethnographie, laboratoire)¹⁶⁴.

Finalement, on peut penser que l'idée de l'Institut Supérieur de Musique et d'Arts Chorégraphiques n'est qu'un projet électoral non solidement étudié. En effet, il a été construit sur un terrain privé, ce qui a causé l'arrêt des travaux, le temps de trouver un arrangement à l'amiable avec le propriétaire. Par ailleurs, il n'est pas adapté à la réalité sociale et artistique, au regard des conditions qu'offre le Maroc, à savoir l'absence d'un baccalauréat en danse ou en musique permettant d'accéder à cet Institut. Le statut de l'artiste mérite une intervention accrue de la part de l'État qui ne se limite pas à former des artistes pour ensuite les faire travailler dans les bureaux de l'État Civil, ou les contraindre au chômage, de plus dans un domaine où il n'existe aucun régime de protection sociale (chômage, retraite...).

Face à l'incapacité du Ministère de la Culture à assurer la mise en place d'un ensemble d'Instituts supérieurs dédiés à la formation dans les disciplines artistiques, d'autres organismes privés ont pris le relais, suite à une demande accrue, principalement dans les domaines liés au cinéma et à l'audiovisuel.

Parmi ces Instituts, nous pouvons citer l'École Supérieure des Arts Visuels de Marrakech - ESAV -, spécialisée dans la formation dans les métiers du cinéma, de la

¹⁶⁴ Adam (André), « La Politique culturelle au Maroc », dans Santucci (Jean-Claude), Flory (Maurice) (dir.), *Annuaire de l'Afrique du Nord*, Centre national de la recherche scientifique; Centre de recherches et d'études sur les sociétés méditerranéennes (CRESM), Paris, Editions du CNRS, 1974, p. 114.

télévision (réalisation, image, son et montage) et de la communication visuelle (arts graphiques et multimédia). Fondée par *la Fondation Susanna Biedermann*, qui la finance à hauteur de 80%, cette école travaille en étroit partenariat avec l'Université Cadi Ayyad de Marrakech. Organisée sous forme d'une société anonyme de droit marocain, l'école est à but non lucratif.

Le rôle premier de toute formation artistique est de préparer des générations porteuses d'une nouvelle imagination, et d'un positionnement par rapport à une réalité sociale. Il s'agit d'une forme de liberté qui définit la personnalité de chaque artiste dans son rapport à la société. La formation dans les domaines artistiques constitue un apprentissage voué à dépasser les formes artistiques existantes, contrairement à d'autres métiers où l'on apprend à appliquer les règles. Cependant, il existe des contraintes qui limitent la marge de création dans la société marocaine, la première étant la censure.

3. La censure : l'institutionnalisation du contrôle

La censure au Maroc demeure un concept vague que les artistes n'ont jamais pu aborder sans se trouver en contradiction avec le système politique ou la religion. En même temps, le fait de nier l'existence de la censure permet aux artistes d'obtenir et de garder certains postes à responsabilités.

Nous l'avons déjà dit, le statut d'artiste ne permet pas de vivre de son métier, ce qui encourage les artistes à chercher un poste à responsabilité, dans la sphère politique ou administrative, ce qui permet de défendre et de financer les créations, voire de représenter le Maroc dans des festivals au niveau international.

Votre troupe ne participe plus aux différents festivals sur le plan arabe. Est-ce que l'on ne vous y invite plus ?

C'est juste une histoire de gestion. Dans le passé, les services du Ministère de la Culture jetaient à la poubelle les invitations qu'ils recevaient de différents pays arabes. Ces festivals souhaitaient la participation du Maroc dont ils ne recevaient aucune réponse. Ils s'adressaient donc directement à nous, nous envoyant des invitations accompagnées

de billets d'avion. Mais, depuis que nous avons un Ministère de la Culture plus entreprenant, cette question est gérée aujourd'hui autrement. Le Ministère reçoit les invitations directement et propose une troupe à tour de rôle. J'imagine que notre tour va arriver...

En toute franchise, est-ce que le théâtre vous fait gagner assez d'argent pour mener une vie aisée ?

Impossible! Sinon pourquoi j'irais travailler au Festival de Rabat ou à l'Union européenne? Encore que "mener une vie aisée" peut renvoyer à des significations différentes¹⁶⁵.

Ce dysfonctionnement au niveau du Ministère de la Culture révèle l'existence d'une mainmise sur les invitations officielles destinées à présenter le théâtre marocain au niveau international. Cette situation a provoqué un décalage entre la pratique théâtrale au Maroc, et l'image que l'on donne de ce théâtre à l'étranger, puisque les troupes bénéficiaires de ces invitations ont cessé toute pratique au niveau national, à cause de leurs responsabilités administratives. Ceci explique que les spectacles joués à l'étranger sont méconnus du public marocain. Ce qui est dommageable, c'est quand le Ministère de la Culture exerce un favoritisme de manière indirecte, au lieu de valoriser les institutions existantes telles que le festival du théâtre professionnel organisé par ce même Ministère, qui ne permet pas aux lauréats de cet événement de présenter leurs spectacles à l'international dans le cadre des invitations officielles. De plus, cette situation provoque l'absence de représentativité des jeunes lauréats des écoles d'arts, lors de ces événements, en raison du manque de transparence à ce niveau.

Parmi les contradictions qui perdurent, on peut signaler l'intervention de Monsieur Abdallah Chakroun - en tant que directeur des programmes de télévision, radiodiffusion-télévision marocaine - au sein de la table ronde organisée à Beyrouth, du 30 octobre au 3 novembre 1967 par l'Unesco, où il affirme :

¹⁶⁵ El Mellali (Samir), « Abdelouahed Ouzri : Je donne rarement des conseils aux autres », *La Gazette du Maroc*, numéro 487, 28 Août 2006.

Il n'y a aucune censure au Maroc, la liberté d'expression étant garantie. Mais la charte des libertés publiques devant être respectée, il s'ensuit que la liberté d'expression a des limites¹⁶⁶.

Il est vrai que le mot « censure » n'existe pas au Maroc, puisque le sens du terme est en fait présent dans l'esprit de la citoyenneté ; l'école et la famille instaurent la notion de « Hchouma »¹⁶⁷ pour désigner tout ce qui va à l'encontre des bonnes mœurs. On peut bien comprendre l'inexistence du terme de censure à une époque où l'on peut être fait prisonnier pour un délit d'opinion, voire disparaître comme Mehdi Ben Barka¹⁶⁸ à Paris en 1965, ou être détenu dans une prison fantôme telle que Tazmamart¹⁶⁹, construite en 1972. L'utilisation d'un terme aussi ambigu que « les bonnes mœurs » permet à la législation de faire de l'autocensure une des règles des artistes-croyants au sein de la société marocaine. La question qui se pose est la suivante : comment peut-on être artiste ou journaliste en acceptant de se taire devant la volonté d'un comité de censure composé pendant des années de policiers, qui arrivent à convaincre de l'acceptation de certaines règles de morale ?

Le problème est que la censure au Maroc arrive à s'adapter aux différentes formes d'expression, à savoir la presse, le théâtre, la musique et le cinéma. La variété de ces outils de contrôle masque le fait qu'il s'agisse de censure.

Mais le théâtre de ces années-là ne jouissait d'aucune structure indépendante vis-à-vis de l'administration qui fut toujours pour mettre de l'ordre à chaque tentative de débordement. Des lignes rouges infranchissables devaient s'imposer aussi à l'adaptation. Par exemple une traduction, signée Mustapha al Kabbaj, de *Homme pour Homme*, de Brecht, n'a pas pu être montée par al Maâmora¹⁷⁰. *Rhinocéros*, de Ionesco s'est vue interrompue, discrètement, après uniquement quelques représentations. Nous

¹⁶⁶ Chakroun (Abdallah), cité par Tomiche (Nada), *op. cit.*, p. 216.

¹⁶⁷ Mot qui signifie honteux, utilisé pour désigner tout comportement allant à l'encontre de la morale.

¹⁶⁸ Principal opposant socialiste au roi Hassan II, et qui va disparaître à Paris devant la brasserie Lipp, le 29 octobre 1965 ; le mystère de sa mort n'a pas été résolu.

¹⁶⁹ Construite après le second coup d'État avorté contre le roi Hassan II, elle fut fermée en septembre 1991 sous la pression de militants des Droits de l'Homme au niveau international.

¹⁷⁰ Ahmed Badry devait mettre en scène cette pièce, il a gardé ce projet jusqu'en 1990, au moment où il était directeur de l'ISADAC, pour monter la pièce avec ses élèves. Nous étions déjà dans une autre étape de l'histoire du théâtre marocain.

pouvons évoquer dans le même contexte le cas de la pièce *Les Moutons répètent*, qui n'a pu être jouée au Maroc¹⁷¹.

Nous constatons qu'au sein du même domaine, qui est celui du théâtre, la censure peut varier et s'adapter selon la nature de chaque projet, à l'exemple de l'adaptation de *Homme pour Homme* de Brecht par la troupe Maâmora, dont aucune représentation n'a vu le jour, ce qui laisse penser que l'interdiction est liée au répertoire choisi. Dans le cas de *Rhinocéros*, la censure est intervenue après les représentations, ce qui amène à penser qu'il s'agit d'une censure fondée sur la représentation, et non sur le texte. Concernant *Les Moutons répètent*, nous sommes face à une censure qui arrive à visionner et juger les spectacles marocains, même s'ils sont joués à l'étranger ; cependant, le sujet de la pièce reste essentiel afin de comprendre les raisons de cette interdiction, ce que nous n'hésiterons pas à aborder dans la partie consacrée à la censure dans le domaine théâtral.

Face à une censure qui adopte des méthodes différentes visant à l'interdiction de spectacles, l'analyse des procédés de censure dans le domaine cinématographique semble prioritaire, puisqu'elle permettra de dessiner une partie des lignes rouges. Effectivement, le cinéma représente le seul domaine pour lequel le législateur a réglementé clairement la censure.

3.1. Cinéma

La censure au niveau de la création cinématographique reste la plus évidente au sein de la société, puisque le dahir définit clairement le rôle de la commission dite de visionnage, qui date de 1940, en la nommant « commission de contrôle ». Actuellement, cette commission est présidée par le directeur du Centre Cinématographique Marocain ou son représentant, ainsi qu'un représentant du Ministère de la Communication, un représentant du Ministère de la Culture, un représentant des distributeurs de films et un représentant des exploitants de salles de spectacles cinématographiques. Cette composition est déterminée par le Dahir portant

¹⁷¹ Ouzri (Abdelwahed), *op. cit.*, p. 216.

la loi numéro 1-77-230 du 19 septembre 1977, relatif à la réorganisation du Centre Cinématographique Marocain.

La création du Centre Cinématographique Marocain a eu lieu quatre ans après (1944) ; il a eu pour mission de superviser les activités liées à la production, la distribution et l'exploitation de films. L'importance et l'ampleur de l'activité cinématographique a permis une séparation entre le Cinéma et la Culture, avant même la création du Ministère des Affaires Culturelles qui date seulement du 25 avril 1974, avec Mohamed Bahnini comme Ministre. Le Ministère de la Culture n'intervient nullement dans la gestion du secteur cinématographique ; néanmoins, il siège dans le conseil administratif du Centre Cinématographique Marocain. Une autre mission lie le Ministère de la Culture à ce Centre, à savoir la promotion de la culture par le biais du cinéma.

Quant au rôle de la commission de visionnage, il est défini par le Dahir du 15 février 2001 qui mentionne les missions suivantes :

La commission de visionnage des films cinématographiques veille au refus de visas ou à la coupure dans le contenu des films cinématographiques qui présentent des scènes contraires aux bonnes mœurs ou préjudiciables aux jeunes, ou à l'interdiction aux mineurs de moins de seize ans d'assister à la projection de certains films¹⁷².

Pour les autorités, le cinéma représente un enjeu essentiel sur le plan économique. En ce sens, un film étranger comportant « des scènes contraires aux bonnes mœurs » reste un produit financièrement intéressant ; la solution consiste à le faire passer devant une commission de censure avant d'accorder le visa d'exploitation. Cette démarche veille à le rendre consommable par le public marocain, en supprimant les passages pouvant créer la polémique, comme le mentionne le texte de loi cité précédemment.

¹⁷² Dahir numéro 1-01-36 du 15 février 2001 (21 kaada 1421) portant promulgation de la loi numéro 20-99 relative à l'organisation de l'industrie cinématographique telle qu'elle a été modifiée par la loi numéro 39-01. (B.O du 15 mars 2001)

La dernière affaire de ce type est celle du film *Exodus*. La Commission de visionnage a refusé l'attribution du visa d'exploitation « pour atteinte aux sentiments religieux des Marocains »¹⁷³, à cause d'une scène où Dieu est personnifié par un enfant. Cette interdiction n'a pas duré longtemps, puisque la Commission de visionnage a finalement délivré le visa d'exploitation, après la suppression de « deux passages sonores qui faisaient allusion à la personnification Divine »¹⁷⁴. Dans un communiqué de presse publié par l'Agence Marocaine de Presse, le directeur du Centre Cinématographique Marocain explique que les responsables de la société Fox ont affirmé : « qu'ils n'avaient nullement l'intention, à travers cette œuvre, de porter atteinte aux sentiments et aux valeurs des Marocains et des Musulmans en général, et ont accepté, à titre absolument exceptionnel, ces réserves et ont procédé au changement demandé, à savoir la suppression de deux passages sonores qui faisaient allusion à la personnification Divine »¹⁷⁵.

Pour mieux comprendre l'aspect schizophrénique concernant l'Interdit, il faut savoir qu'il existe des salles de cinéma diffusant des films pornographiques dans chaque grande ville marocaine, tout comme il existe des bars. La question qui se pose est la suivante : pourquoi les Marocains peuvent-ils voir un film pornographique dans une salle de cinéma, sachant que dans la salle à côté n'importe quel autre film étranger ne passe qu'avec la moitié des bobines, parce que la commission de visionnage a supprimé toutes les scènes où il y a un simple baiser ? La création de la commission de contrôle avant même la création du Centre Cinématographique est révélatrice de l'esprit de contrôle que l'autorité française a instauré au Maroc, et que le système politique a conservé après 1956, date de l'Indépendance.

La France a fourni des efforts afin d'abolir la censure qui date de Louis XIV, qui avait confié la censure dramatique au Lieutenant Général de Police. De plus, la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen qui a fait suite à la Révolution

¹⁷³ Communiqué de presse publié par le Centre Cinématographique marocain, et disponible sur www.ccm.ma, publié le 6 janvier 2015.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*

française de 1789 a permis d'abolir la censure avec la loi des 13-19 janvier 1791. Malgré tout, la censure a continué à être appliquée.

La censure est abolie, mais en fait, la tyrannie des clubs et l'inquiétude des municipalités ne laissent aucune indépendance au théâtre. D'ailleurs, la loi est aussitôt violée, les municipalités s'octroient non seulement le droit d'arrêter les représentations, mais encore d'interdire préventivement les pièces. Un rapport de police nous apprend « que malgré la liberté du théâtre décrétée, cette liberté doit cependant avoir des bornes, et il pourrait y avoir les plus grands inconvénients à remettre ce qui a déjà excité tant de mécontentement »¹⁷⁶.

La censure de la matière dramatique reste un outil de contrôle politique que la société française a conservé pendant des siècles, et qu'elle a institué au sein du domaine artistique marocain en général, et de la création cinématographique en particulier.

La création de la commission de contrôle n'a pas eu comme rôle de censurer les films marocains, puisque le premier long métrage date seulement de 1958, avec *Le Fils maudit* de Mohamed Ousfour, mais de censurer la consommation du peuple marocain, vis-à-vis des productions étrangères.

Tableau 2 : Nombre de films importés dont les films interdits par le CCM¹⁷⁷

	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988
Films distribués	485	468	401	346	250	363	361	560	491
Films interdits	58	42	33	22	34	25	23	14	13
Total des Films importés	533	500	434	368	274	388	388	574	504
Pourcentage de films	10.88	8.4	7.6	5.97	12.4	6.44	5.92	2.43	2.57

Source : Centre Cinématographique Marocain

Entre 1980 et 1988, le pourcentage de films interdits au Maroc indique une baisse considérable, passant de 58 à 13 films. Ces chiffres ne peuvent pas être

¹⁷⁶ Jamelot (Yves), *La Censure des spectacles, Théâtre, cinéma*, Paris : Jcl, 1937, p. 26.

¹⁷⁷ www.manageria.imaroc.com/ consulté le 2/03/2009.

interprétés comme étant une diminution de la censure des films importés, puisque les critères de choix de ces films ne sont pas indiqués. Ceci peut aussi justifier l'existence d'une sélection basée sur les mêmes critères que la censure, mais sans être annoncée, ce qui revient à pratiquer une forme d'autocensure.

La création du premier film marocain a déclenché le début d'une deuxième période de censure, un système de censure qui avait tout prévu dix-huit ans avant la création du premier film marocain, puisque les règles étaient déjà existantes.

Ce contexte n'a pas permis au cinéma marocain d'expérimenter les outils techniques de la création sans se confronter à une censure expérimentée, qui a pu contrôler les grandes œuvres mondiales sévèrement. Le décalage entre le niveau de maîtrise du système de censure et l'expérimentation du septième art par les artistes marocains constitue un handicap pour le cinéma, ce qui donne le droit à la censure de refuser de subventionner les films qui n'entrent pas dans sa logique conservatrice.

Le rôle du Centre Cinématographique Marocain est non seulement d'attribuer les visas d'exploitation des films, mais aussi d'autoriser le tournage de films, de distribuer les cartes professionnelles, d'autoriser à exercer les producteurs, les distributeurs (CINEMA, VIDEO, DVD, VCD), les exploitants de salles de cinéma et les clubs vidéo ; il a aussi créé le fond de soutien à la production cinématographique en 1980.

Le contrôle financier et administratif de la création cinématographique permet la vérification du contenu préalable à l'autorisation du tournage.

- Pour le tournage du film de long métrage, la demande doit être accompagnée du scénario ou du synopsis du film ;
- Pour le tournage du film de court métrage ou de documentaire, elle doit être accompagnée d'une note précisant le thème du film ;

- Pour le tournage des films publicitaires, elle doit préciser le titre du film¹⁷⁸.

Après l'autorisation de tournage, les films marocains passent encore par la commission de visionnage dans le but d'obtenir le visa d'exploitation.

Parmi les films touchés par la censure, on peut citer *Une minute de soleil en moins* réalisé en 2003 par Nabil Ayouch. Le film met en scène une enquête policière où des scènes centrales ont été interdites, suite à la décision de la commission de visionnage. La raison principale de l'interdiction est liée à la nature de trois scènes basées sur l'ambiguïté sexuelle. Cette interdiction est survenue après la sélection du film pour le festival de Marrakech, une semaine avant sa projection. Il est important de rappeler que les deux personnages principaux du film ne partagent aucun dialogue ; ils se limitent à des scènes à caractère sexuel, ce qui explique aussi le refus du réalisateur quant à la suppression des scènes afin de lutter pour que son film reste entier.

Que voyait-on - à peine - dans le film ? Peu de ceux qui se sont indignés et qui ont crié haro à la pornographie le savent : un sexe masculin, un godemiché et des scènes d'amour jouant sur le rapport dominé-dominant. Voilà donc la dernière affaire de censure au Maroc à avoir mobilisé les défenseurs de l'intégrité de l'œuvre d'art et à avoir relancé le débat sur la censure au Maroc¹⁷⁹.

L'histoire de la censure ne commence pas avec *Une minute de soleil en moins* ; car, de 1995 à 2000, *La Porte close* d'Abdelkader Lagtâa a été censuré à cause d'un certain nombre de plans mettant en avant l'homosexualité d'un personnage, ce qui va retarder sa diffusion au Maroc jusqu'à l'année 2000, après la suppression des scènes concernées. Un autre film censuré est *De quelques événements sans signification* de Mustapha Derkaoui, réalisé en 1974, qui a été interdit pendant dix ans sans motif officiel. Le film pose la question du rôle du cinéma et des artistes dans la société marocaine. En quête d'un sujet pour leur film, un collectif de cinéastes part à la rencontre des gens dans les rues de Casablanca, en les questionnant sur la misère et

¹⁷⁸ Dahir numéro 1-01-36 du 15 février 2001 (21 kaada 1421) portant promulgation de la loi numéro 20-99 relative à l'organisation de l'industrie cinématographique telle qu'elle a été modifiée par la loi numéro 39-01.

¹⁷⁹ Daïf (Maria), « CCM : Centre de censure marocain », *TelQuel*, numéro 111, 24 janvier 2004.

l'injustice qu'ils rencontrent quotidiennement. La démarche adoptée par le film et la nature des questions posées peuvent expliquer les raisons de cette interdiction.

La même année, *La Guerre du pétrole n'aura pas lieu*, de Souheil Ben Barka, raconte le parcours d'un jeune ingénieur qui deviendra Ministre dans un pays producteur de pétrole ; en occupant ce poste, il essaye de comprendre pourquoi son pays ne bénéficie pas de ses richesses naturelles. Dans le cadre d'une guerre contre la corruption et l'intervention des lobbies internationaux, il se trouve emprisonné pour trahison. Le film a été touché par la censure, et ce pendant deux ans.

Cette multitude de cas de censure dans le cinéma s'explique par la popularité de cette forme auprès du public et par la fréquentation importante des salles de cinéma, en comparaison avec les salles de théâtre. Effectivement, le cinéma marocain a plus d'impact sur la société marocaine et sur l'image du Maroc à l'étranger, étant donné la facilité de diffusion liée au piratage et à l'absence de contraintes administratives. Contrairement à d'autres formes artistiques telles que le théâtre, qui subit un ensemble de démarches administratives lourdes lors des tournées à l'étranger (visas, droit d'auteur, déclaration d'impôts, carnets ATA...), les films marocains sont diffusés plus facilement, une situation qui pousse l'État à exercer davantage de contrôle et de vérification.

3.2. Théâtre

Parler de censure en ce qui concerne l'activité théâtrale reste un sujet délicat, puisque les formes de contrôle sont discrètes voire invisibles ; cette situation explique le fait que peu de spectacles aient été clairement interdits par un arrêté.

Un regard rétrospectif sur l'histoire des interdictions célèbres de pièces théâtrales au Maroc ne permet pas d'en répertorier plus de trois ou quatre en trente années d'activité.

L'interdiction la plus spectaculaire est celle qui a frappé en 1969, un spectacle écrit par el Alj, d'après une idée de Saddiki, et monté par Saddiki : *Les Moutons répètent*. Le plus étonnant dans cette histoire est que ce spectacle n'a jamais été donné au Maroc.

Préparé pour le Festival culturel panafricain, devant avoir lieu à Alger... et c'est à son retour qu'on lui notifia l'interdiction...

Dans les mêmes années, c'est-à-dire la fin des années 60 et le début des années 70, deux autres spectacles furent interdits. Il s'agit d'un spectacle écrit et mis en scène par Nabil Lahlou pour la troupe du Petit masque, *Les Tortues*. Ce spectacle créé à Rabat en novembre 1970 était parti en tournée sous l'égide du Ministère d'Etat chargé des Affaires culturelles et de l'enseignement, jusqu'à ce qu'une fois arrivé à Fès on lui ait notifié une interdiction nationale.

Un autre spectacle présenté pourtant par la troupe al Maâmora a subi le même sort après quelques représentations, il s'agit de *Rhinocéros* d'Ionesco, adapté par Driss Tadili, et mis en scène par Farid Ben M'barek¹⁸⁰.

Les raisons de l'interdiction d'un spectacle ne sont jamais communiquées officiellement, afin d'éviter tout débat public sur la question de la création et de la censure ; la procédure d'interdiction reste aussi imprévisible, en s'adaptant à la nature de chaque projet théâtral, comme le prouve très bien le cas des trois pièces *Les Tortues*, *Le Rhinocéros* ou *Les Moutons répètent*. Néanmoins, l'histoire de la pièce intitulée *Les Moutons répètent* est parlante. A partir d'une idée de Tayeb Saddiki, Tayeb El Alj a écrit cette pièce, montée par Saddiki, qui raconte l'histoire de moutons préparant une révolution à l'approche de la fête du sacrifice - Aïd el-Kébir -, lors de laquelle ils vont être égorgés par les musulmans. L'ensemble des moutons a décidé de s'échapper la nuit précédente, à l'exception d'un seul ayant souhaité rester, puisqu'il est bien traité par la famille qui l'élève. Malgré la torture et la violence que ce dernier a subies, il n'a pas avoué la cachette des autres moutons. Au même moment, les moutons déclarent leurs revendications afin d'obtenir l'égalité avec les humains, ce qui va pousser ces derniers à les remplacer par des vaches. Les moutons ont obtenu gain de cause, puisqu'ils ont eu droit aux mêmes privilèges que les humains. Suite à cette victoire, le dernier mouton exprime sa volonté de rejoindre les autres moutons, qui n'ont pas hésité à vouloir le sacrifier, une fois qu'ils sont devenus humains.

¹⁸⁰ Ouzri (Abdelwahed), *op. cit.*, p. 136-137.

A première lecture, nous pouvons dire que la pièce aborde une thématique liée à la religion et à une des fêtes les plus importantes chez les musulmans, à savoir la fête du sacrifice du mouton. Mais une seconde lecture est possible, celle de l'incitation à la rébellion contre les coutumes et les traditions de la nation. L'on peut aussi comprendre une dénonciation de l'absence d'égalité dans la société à travers l'aspect métaphorique des moutons, qui peut être représentatif d'une partie de la société marocaine écrasée par la bourgeoisie, n'hésitant pas à la sacrifier pour privilégier les intérêts de sa classe sociale.

Abdelwahed Ouzri apporte un autre regard en expliquant, dans *Le Théâtre au Maroc structures et tendances*¹⁸¹, le manque de motifs déclarés de la censure par le fait que l'on peut répertorier les interdictions selon trois types. Premièrement, il s'agit de l'interdiction de spectacles représentés par des troupes qui sont directement attachées à une administration publique ; dans ce cas, la censure est totalement invisible, puisqu'elle fait suite à une décision interne qui interdit la représentation de ce spectacle. La deuxième catégorie de censure se présente sous la forme d'un entretien entre les autorités et les troupes, lors duquel elles expliquent clairement mais sans justification écrite, l'obligation de cesser l'exploitation du spectacle ; cette décision est acceptée par les artistes pour se protéger. Et finalement, une censure directe est rendue possible par le biais d'un arrêté qui interdit les spectacles. On peut ajouter à ces trois modes de censure un quatrième, exercé par les commissions d'attribution. En effet, le soutien financier du Ministère de la Culture est la condition *sine qua non* à la production et à la diffusion théâtrale, sans lequel toute création ne peut bénéficier des réseaux de diffusion et de programmation institutionnels, et nous allons aborder ce volet, dans la partie consacrée au soutien au domaine théâtral.

Le soutien financier de l'Etat pour le domaine théâtral n'a commencé au Maroc qu'avec le Décret numéro 2-00-354 du 1er novembre 2000 (4 chaabane 1421) relatif à l'octroi de subventions dans les domaines du théâtre et du livre. Ce texte de loi a pris naissance dans le cadre d'un colloque organisé dans la ville de Fez, en 1990,

¹⁸¹ *Ibid.*

par le Ministère des Affaires culturelles, et qui a eu comme but de réfléchir à l'avenir du théâtre marocain. Malheureusement, ce texte a dû attendre le deuxième colloque national sur le théâtre professionnel, qui a eu lieu à Casablanca en 1992, pour être mis au jour ; ensuite, par manque de chance, le texte n'a pas été soumis au secrétariat général du gouvernement à cause d'un changement de Ministre. Finalement, le texte a été présenté au gouvernement en 1994.

L'idée de départ était de subventionner l'activité théâtrale à trois niveaux : la création, la diffusion ainsi que la gestion des compagnies. Finalement, le décret n'a indiqué que les lignes générales de l'intervention de l'état en ce qui concerne le soutien à la production et à la diffusion des œuvres théâtrales, ainsi que le soutien à l'édition des livres, sans penser à la gestion des troupes :

Des subventions peuvent être octroyées par le Ministère chargé des affaires culturelles au profit des opérations suivantes :

- Soutien à la production et à la diffusion des œuvres théâtrales présentées par les troupes et établissements marocains de théâtre.
- Soutien à l'édition au profit des entreprises d'édition, pour les ouvrages édités, annotés ou traduits par des auteurs marocains et dont le thème concourt à l'éveil et à l'épanouissement de l'esprit chez les lecteurs¹⁸².

Selon une comparaison entre les deux domaines concernés, on constate que les œuvres théâtrales ne sont pas obligées de respecter une thématique, à l'inverse des ouvrages qui sont contraints de participer à « l'éveil et à l'épanouissement de l'esprit chez les lecteurs ». Le choix d'un vocabulaire aussi vague que « l'éveil et l'épanouissement de l'esprit chez les lecteurs » n'est pas laissé au hasard, puisqu'il permet à l'état d'intervenir dans le contenu des ouvrages au nom de la Loi, par l'intermédiaire d'un terme ambigu et invérifiable, comme c'est le cas dans le champ cinématographique avec l'utilisation des termes « les bonnes mœurs ».

¹⁸² Décret numéro 2-00-354, l'octroi de subventions dans les domaines du théâtre et du livre, 1^{er} novembre 2000.

Les contraintes imposées par l'Etat dans le cadre du soutien à la production et à la diffusion sont détaillées par l'Arrêté conjoint du Ministre de la Culture et de la Communication et du Ministre de l'Economie, des Finances, de la Privatisation et du Tourisme numéro 1223-02 du 31 juillet 2002 (20 jomada I 1423) fixant les modalités d'octroi de subventions. Parmi les restrictions opérées par l'Arrêté, on peut citer le statut de l'artiste professionnel qui est attribué aux lauréats de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle qui justifient d'une année de pratique suite à leur formation, ou aux artistes qui justifient de cinq ans de pratique. Au niveau du soutien à la production, une commission d'examen sélectionne les dossiers, selon la qualité technique et artistique. Elle impose aussi que le texte soit rédigé en langue arabe ou dans l'un des dialectes marocains, ce qui oblige à fournir un travail d'adaptation.

A l'inverse du soutien à la production, le soutien à la diffusion est basé sur la présence de la commission d'examen lors d'une représentation. Dans les deux cas, l'Arrêté favorise les spectacles qui « contribuent au développement du théâtre marocain »¹⁸³, comme si la pratique théâtrale n'était pas suffisante pour développer le théâtre, et que celui-ci avait besoin d'une démarche bien spécifique pour assurer son développement. On peut supposer que ce critère subjectif est un moyen de ne pas soutenir les spectacles qui peuvent être dérangeants politiquement. Ainsi, au lieu de favoriser les spectacles qui contribuent au développement de la société, l'Arrêté encourage le théâtre qui développe le théâtre.

Le soutien aux œuvres théâtrales permet donc de contrôler le théâtre marocain. Une lecture de la plaquette de la programmation du Théâtre National Mohammed V du mois de février 2009, procuré à la billetterie du Théâtre permet de comprendre qu'aucun spectacle non subventionné par l'État n'est programmé sur la scène du Théâtre National. Cette situation remet en question l'implication de l'État dans l'objectif de soutien et les valeurs qui sont représentées : le Théâtre est le théâtre de l'État.

¹⁸³ *Ibid.*

Les spectacles non subventionnés deviennent un produit de second zone, qui a du mal à trouver des financements, puisque l'Etat le considère comme un produit non conforme à la norme de la création artistique. On entend rarement parler d'une troupe qui a pu monter son spectacle malgré le refus de la commission. Si elle le fait, le spectacle reste un produit local, puisque la troupe n'arrive pas à financer une tournée nationale, et elle se limite aux salles des Maisons de la jeunesse sans les moyens techniques nécessaires à un spectacle de théâtre. Les festivals préfèrent programmer les spectacles soutenus par l'Etat par rapport à d'autres ; prenons pour exemple le Festival National du Théâtre de Meknès, qui ne base sa programmation que sur les troupes qui bénéficient du soutien de l'Etat.

Malgré la censure exercée dans le domaine théâtral, les spectacles internes de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle montrent que de nouvelles générations osent parler de sexualité, de religion, de politique, en montant des pièces de Fernando Arrabal, de Copi, entre autres. Cela révèle qu'un autre type de théâtre plus audacieux est possible, en tout cas au sein de la formation, avant même de s'inscrire dans une pratique professionnelle.

Si la censure dans le domaine théâtral est moins évidente à détecter, en raison de la nature de cette pratique artistique, la presse est un autre domaine d'expression souvent objet de censure au Maroc ; celle-ci est plus visible, les journalistes encourant même des peines de prison.

3.3. Presse et Internet

En 2003, la liberté de la presse était au rendez-vous avec le nouveau code de la presse qui a été mis en œuvre par le dahir numéro 1-02-207 du 3 octobre 2002 (25 Rejeb 1423), portant à la promulgation la loi numéro 77-00 modifiant et complétant le dahir numéro 1-58-378 du 15 novembre 1958 (3 Joumada I 1378) formant le code de la Presse et de l'Édition.

La nouveauté de ce texte réside dans le fait qu'il ne vient pas seulement maintenir la notion de diffamation concernant le régime monarchique, le Roi et l'ordre

public, comme cela était le cas auparavant. Il prend aussi en compte des sujets d'actualité comme l'intégrité territoriale - un sujet inspiré du conflit avec le Polisario (Front populaire de Libération de la Saguia el Hamra et du Rio de Oro)¹⁸⁴ au sujet du Sahara marocain -, un sujet que nous allons aborder ultérieurement, dans la partie consacrée à la marche verte, - ainsi que de la situation de Ceuta et Melilla¹⁸⁵ - et la religion musulmane. Ce sont deux nouveaux sujets sensibles, puisqu'ils touchent directement aux valeurs que la monarchie représente et qui sont garantes de la stabilité du pays au niveau politique.

Article 41 : Est punie d'un emprisonnement de 3 à 5 ans et d'une amende de 10.000 à 100.000 dirhams toute offense, par l'un des moyens prévus à l'article 38, envers Sa Majesté le Roi, les princes et princesses Royaux. La même peine est applicable lorsque la publication d'un journal ou écrit porte atteinte à la religion islamique, au régime monarchique ou à l'intégrité territoriale. En cas de condamnation prononcée en application du présent article, la suspension du journal ou de l'écrit pourra être prononcée par la même décision de justice pour une durée qui n'excèdera pas trois mois. Cette suspension sera sans effet sur les contrats de travail qui liaient l'exploitant, lequel reste tenu de toutes les obligations contractuelles ou légales en résultant. Le tribunal peut prononcer, par la même décision de justice, l'interdiction du journal ou écrit¹⁸⁶.

Le code de la presse de 2002 a pour objectif de faire passer la presse dans le champ du pouvoir administratif à la place du pouvoir judiciaire, ce qui peut être considéré comme un pas en avant pour la liberté d'expression au Maroc. Mais malgré ce changement, le problème n'est pas résolu, puisque la justice n'est pas indépendante du pouvoir administratif, qui a gardé sa supériorité sur les autres pouvoirs. Le deuxième point important est la réduction du nombre d'années d'emprisonnement, à cinq ans au lieu de vingt ans, pour le fait d'aborder des sujets tabous. Cette situation ne facilite pas la tâche des journalistes, puisqu'ils restent sous la pression du pouvoir, ce qui montre que celui-ci n'arrive pas encore à affirmer que la liberté d'expression ne se négocie pas par les années de prison prévues par la loi.

¹⁸⁴ Un mouvement politique armé, opposé depuis 1975 au Maroc.

¹⁸⁵ Deux territoires marocains occupés par l'Espagne, depuis 1415 pour Ceuta, et 1497, pour Melilla.

¹⁸⁶ Dahir numéro 1-02-207 du 25 Rejeb 1423 (3 octobre 2002) portant à la promulgation la loi numéro 77-00 modifiant et complétant le dahir numéro 1-58-378 du 3 Joumada I 1378 (15 novembre 1958) formant le code de la Presse et de l'Édition.

La presse étrangère peut aussi être interdite au Maroc par une décision du Ministre de la Communication lorsqu'il s'agit d'une critique de l'un des sujets cités par le code de la presse. Les changements concernant le dahir de novembre 1958 font du droit d'expression une matière négociable entre le pouvoir et la société, et ils remettent en cause l'espoir investi dans les changements qui ont commencé après la mort du roi Hassan II, puisque que l'Etat n'arrive pas à se positionner clairement pour autoriser aujourd'hui l'interdit d'hier.

Parmi les procès qui ont consterné les défenseurs de la liberté d'expression, on peut citer la condamnation du journaliste Mustapha Hormat Allah, soumis à une peine de prison ferme de huit mois pour avoir divulgué dans l'hebdomadaire *al-Watan al-An* des documents confidentiels liés à la lutte antiterroriste. Autre exemple, en 2005, Ali Lmrabet, rédacteur en chef des hebdomadaires *Demain Magazine* et *Doumane* est gracié par le roi Mohammed VI. Au préalable, il a été condamné à trois ans de prison ferme pour « outrage à la personne du roi », « atteinte à l'intégrité territoriale » et « atteinte au régime monarchique » et a subi l'interdiction d'exercer son métier pour une durée de 10 ans. En effet, il a déclaré que « les réfugiés sahraouis de Tindouf sont des réfugiés, selon l'ONU, et non des séquestrés »¹⁸⁷, affirmation contradictoire avec la version officielle du Maroc sur la question du Sahara occidental et le conflit avec le Polisario. Après dix ans d'interdiction, le journaliste s'est vu refuser le renouvellement de ses papiers d'identité, l'empêchant d'exercer à nouveau son métier.

Malgré le contrôle de l'État sur la presse nationale et internationale, l'utilisation d'Internet reste le seul outil d'expression qui échappe au contrôle du pouvoir, grâce au nombre important d'informations et de sites que ce média offre chaque jour. Malgré l'impossibilité du contrôle sur Internet, la censure exercée par Maroc Télécom - l'opérateur téléphonique et Internet principal - essaye d'interdire les sites les plus consultés. Il s'agit de ceux qui abordent le sujet du Sahara occidental, ou qui formulent une critique du pouvoir dans une blogosphère ; parmi ces sites, on peut

¹⁸⁷ Coffrini (Fabrice), « Le journaliste marocain Ali Lmrabet victime de l'acharnement de Rabat », *Le Monde*, 24 juillet 2015.

citer Google Earth et Google Maps, logiciels de repérage géographique qui ne reconnaissent pas l'appartenance du Sahara occidental au Maroc, en divisant la carte du Maroc par un trait.

4. Acteurs institutionnels du champ culturel.

Il nous semble que l'intérêt d'un pays pour le développement de l'activité théâtrale ne peut pas se limiter à la responsabilité du Ministère compétent, qui est, dans le cas du Maroc, le Ministère de la Culture ; l'existence d'une conscience collective est primordiale. Un débat national autour de cette question est nécessaire, afin de définir une politique culturelle construite, basée sur une conscience collective de l'intérêt de la culture pour l'épanouissement de la population et le développement de la nation.

En harmonie avec la nouvelle constitution marocaine, le premier ministre a la charge de définir les orientations et les priorités de l'ensemble de son gouvernement. Néanmoins, dans le contexte actuel, alors que le pays est dirigé par le Parti de la Justice et du Développement (PJD), la culture ne semble pas être une priorité, même si ce secteur est administré par un Ministre du Parti du Progrès et du Socialisme.

Après la désignation des membres du gouvernement par le Roi, le Chef du Gouvernement présente et expose devant les deux Chambres du Parlement réunies, le programme qu'il compte appliquer.

Ce programme doit dégager les lignes directrices de l'action que le gouvernement se propose de mener dans les divers secteurs de l'activité nationale et, notamment, dans les domaines intéressant la politique économique, sociale, environnementale, culturelle et extérieure¹⁸⁸.

Le programme gouvernemental exposé par le Premier Ministre Abdelilah Benkiran en janvier 2012, met l'accent sur le volet culturel, spécifiquement sur la question de l'identité nationale ; la présentation de ce projet politique reste vague et

¹⁸⁸ Article 88, Constitution du Maroc de 2011.

indéfinie. En effet, la volonté du gouvernement, à travers cette déclaration, est de confirmer une politique conservatrice, qui n'apporte aucun changement clair sur le plan culturel :

Le gouvernement considère que le développement de la culture et des médias nationaux ainsi que leur contribution à la dynamique de développement et de modernisation, constitue une priorité à inscrire au sein d'une approche intégrée érigeant la politique culturelle et artistique en pilier pour le renforcement de l'identité nationale et l'ouverture sur les cultures et les civilisations. Il s'agit à cet égard de mettre à contribution la diversité, la pluralité et la richesse des composantes et des affluents de la culture marocaine, de mettre l'accent sur les valeurs de la liberté, de la responsabilité, de la créativité, de développer l'esprit critique, de la citoyenneté et du volontariat, et de réhabiliter le travail, l'effort et l'action d'utilité publique, comme autant de valeurs religieuses, sociales et humaines¹⁸⁹.

Le manque de clarté dont fait preuve cette déclaration - du moins concernant le volet culturel - montre l'inexpérience du Parti de la Justice et du Développement, qui passe pour la première fois de l'opposition à la gouvernance. La conviction du gouvernement concernant l'existence d'un besoin d'une politique culturelle basée sur « l'identité nationale » et ouverte sur « les cultures et les civilisations » reste un discours politisé loin de la réalité et inapplicable dans un Maroc gouverné par ce parti qui n'hésite pas à combattre les festivals qui ne conviennent pas à leur vision de la culture marocaine. La dernière affaire date de novembre 2015, lorsque la scène d'un festival nommé « nos ruelles » à Khouribga a été rasée par un bulldozer en présence de Mme le député et adjointe au maire Rabia Tanichi. Rappelons que les députés du même parti ont appelé à l'interdiction et au remboursement de la subvention publique obtenue par le film *Une minute de soleil en moins*, cité précédemment. Cette absence de ligne directrice laisse ainsi la liberté aux Institutions étatiques en lien avec la culture de mener leurs actions sans aucune cohérence globale dans le cadre d'une politique culturelle définie par le programme gouvernemental. Parmi ces acteurs

¹⁸⁹ Programme du gouvernement Benkiran, publié sur le site du chef du gouvernement, <http://www.cg.gov.ma/fr>, consulté le 4 juillet 2016.

institutionnels, nous pouvons citer le Ministère Chargé des Marocains Résidant à l'Étranger et des Affaires de la Migration.

4.1. Ministère Chargé des Marocains Résidant à l'Étranger et des Affaires de la Migration

Créé en 1990, sous le nom de Ministère chargé des Affaires de la communauté marocaine résidant à l'étranger, son objectif est de se doter d'une gestion adaptée au caractère pluridimensionnel de l'émigration.

Considéré comme un des Ministères récents au Maroc, il s'occupe actuellement de deux chantiers en même temps, celui de l'accueil des immigrants - notamment subsahariens - sur le territoire national, ainsi que des Marocains résidant à l'étranger. Doté dès sa création d'une division de l'action culturelle et éducative, le Ministère des Marocains Résidant à l'Étranger a mis en place un volet culturel au sein de son organisation décliné sous forme de quatre projets. Il s'agit de la création des Centres Culturels marocains à l'étranger nommés « Dar Al-Maghrib »¹⁹⁰, l'organisation d'événements culturels à l'étranger, l'organisation des résidences d'échange culturel, et la mise en place de rencontres entre Marocains résidant à l'étranger et Marocains résidant au Maroc.

En dehors des résidences d'échange culturel et des rencontres entre Marocains qui ont toutes les deux un caractère de loisir et de facilitateur de lien social, le Ministère a pu développer une activité culturelle et artistique remarquable au sein de la communauté marocaine à l'étranger. Cette réussite peut être attribuée à la volonté des compagnies théâtrales marocaines qui ont organisé des tournées en partenariat avec le Ministère, et à la mise en place de Centres culturels marocains d'après les communiqués officiels du gouvernement.

¹⁹⁰ Maison du Maroc.

4.1.1. Dar Al Maghrib

Les chiffres publiés par le Ministère des Marocains Résidant à l'Étranger indiquent que 4,5 millions de Marocains vivent à l'étranger, et que 20% de cette population est née à l'étranger. Elle représente un enjeu conséquent pour le Maroc au niveau économique, une situation qui a poussé l'État à envisager des actions sociales, politiques, mais aussi culturelles, pour satisfaire ce public qui représente une entrée considérable de devises.

La contribution aux équilibres externes de l'économie et à la consolidation des avoirs extérieurs se révèle au niveau des transferts des MRE, dont le montant a atteint 32 milliards DH en 2002. Ces transferts sont destinés, pour l'essentiel, à l'autofinancement des investissements au Maroc, outre le soutien de projets de solidarité familiale et la contribution aux projets de développement local. Notons, à ce sujet, la participation non négligeable des MRE aux opérations annuelles de solidarité, organisées par la Fondation Mohammed V pour la solidarité¹⁹¹.

Au regard de la hausse des naturalisations, du nombre d'installations définitives, et d'une nouvelle génération de Marocains résidant à l'étranger et ayant choisi l'implication dans la vie politique et sociale des pays d'accueil, le Maroc a envisagé une politique qui vise à séduire cette population, et pour laquelle la culture joue un rôle important. Cette politique entre, selon les termes du Ministère, « dans le cadre de la consolidation des liens avec les Marocains résidant à l'étranger, notamment à travers une politique d'animation culturelle visant la promotion de la culture et des langues marocaines auprès des Marocains du monde »¹⁹².

La première mesure phare de cette politique est la mise en place des Centres Culturels marocains, « Dar Al-Maghrib », le premier lieu ayant été inauguré en 2012 à Montréal par la princesse Lalla Hasna. L'objectif principal des Centres Culturels marocains à l'étranger est de renforcer les liens d'appartenance de la communauté marocaine à l'identité culturelle de leur pays d'origine, le choix des villes ayant été

¹⁹¹ « Les MRE, des touristes de premier rang », *L'Économiste*, numéro 1602, 16 septembre 2003.

¹⁹² www.marocainsdumonde.gov.ma, Site internet du Ministère Chargé des Marocains Résidant à l'Étranger et des Affaires de la Migration, consulté le 1^{er} juin 2015.

fait pour toucher la part la plus importante de cette population. Cette mise en place est effectuée en partenariat avec le Ministère des Affaires Étrangères et de la Coopération et le Ministère de l'Économie et des Finances, en collaboration avec des associations de Marocains dans les pays d'accueil. Les pays d'accueil sont aussi impliqués, et proposent une activité culturelle qui répond aux besoins des Marocains à l'étranger.

Le concept de Centre Culturel consiste à mettre en place un lieu d'apprentissage de la langue arabe en faveur des jeunes d'origine marocaine, un moyen de promouvoir la culture marocaine par le biais de la langue à destination de cette génération qui a pris de la distance avec le Maroc. Un deuxième rôle a été confié à ce lieu concernant l'animation et l'organisation de manifestations culturelles, telles que les concerts, projections de film, expositions artistiques ou artisanales. Parallèlement à ces deux fonctions ayant trait au domaine culturel, Dar Al-Maghrib est missionnée pour développer un pôle chargé du partenariat avec les pouvoirs publics et les acteurs locaux pour l'ensemble de ses activités, et en priorité les voyages d'échange culturel avec le Maroc. Le dernier volet de l'action des Maisons Culturelles consiste à accompagner les projets ayant pour objectif d'investir au Maroc, soit au niveau de la formation, soit de l'information, une tâche à caractère économique qui vise à attirer davantage d'investissements au Maroc.

L'ensemble des missions des Centres Culturels entre dans le cadre d'une politique culturelle à destination des Marocains résidant à l'étranger, ce que le Maroc est en train d'élaborer par le biais d'un ensemble d'études, afin de déterminer les grandes lignes de l'action qui doit être menée par ces espaces culturels. Le plan d'action du programme des Dar Al-Maghrib prévoit à l'horizon 2022 la réalisation d'une dizaine de Centres Culturels. L'ouverture d'un Centre Culturel par an en moyenne est prévue dans les pays suivants : France, Angleterre, États-Unis, Italie, Espagne, Sénégal et Allemagne, la réalisation de ces sept centres ayant déjà débuté.

A l'exception du Centre Culturel marocain à Montréal, les six autres centres Culturels prévus à Amsterdam, Séville, Bruxelles, Tripoli, Tunis et Paris ont du mal à

voir le jour. Prenons l'exemple du Centre culturel « Daarkom »¹⁹³ à Bruxelles qui est financé par le gouvernement flamand et le Maroc, et dont l'ouverture date de 2006. Actuellement, le Centre loue les salles sans organiser aucun événement culturel, en raison de l'absence du financement prévu au départ par le Maroc. Cependant, « Daarkom » a été conservé parmi les sept espaces qui font partie de son programme culturel dédié aux Marocains résidant à l'étranger, sachant que le gouvernement flamand continuera à payer annuellement plus de 200.000 euros de loyer jusqu'en 2020, date de la fin du bail. Cette situation absurde démontre l'incohérence de la politique menée par le Ministère Chargé des Marocains Résidant à l'Étranger et des Affaires de la Migration, concernant le programme des Centres Culturels, ainsi que de ses objectifs. L'engagement du Maroc dans le cadre des partenariats à venir, en lien avec la mise en place des six Centres, doit être l'objet d'une longue réflexion de la part des autres pays.

Concernant Dar Al-Maghrib à Amsterdam et à Tripoli, le Ministère annonce leur ouverture prochainement, sans indiquer de date ; pour les trois autres, il se limite à annoncer quels seront les partenaires, sans apporter aucune autre précision. Il est évident que le projet des Centres Culturels marocains manque de visibilité politique et de cohérence. En effet, l'exemple de Daarkom montre comment un Centre Culturel dédié au départ aux Marocains résidant à l'étranger peut devenir en réalité un espace culturel dirigé par deux États dont les intérêts culturels et politiques sont distincts. Dans ce cas, nous sommes loin des objectifs attendus par la création de ces lieux culturels que le Maroc n'arrive pas, actuellement, à assumer seul financièrement et politiquement.

Pour ce qui est des centres culturels réalisés, ceux-ci font aujourd'hui rayonner la culture marocaine à Montréal (Canada), à Bruxelles (Belgique), centre culturel marocain flamand, à Tripoli (Libye) et à Tunis. D'autres centres sont dans les dernières phases de réalisation, notamment à Mantes-la-Jolie (France), Barcelone (Espagne) et Amsterdam (Pays-Bas) entre autres. Réalisés dans un cadre partenarial avec les autorités des pays d'accueil, ces centres sont, selon le ministère, « des espaces communiquant sur le

¹⁹³ Nom choisi pour le centre culturel marocain à Bruxelles, qui signifie « votre maison » en arabe et « viens donc » en néerlandais.

Maroc, pays contemporain tolérant, moderne et tourné vers l'avenir ». Dédiés principalement aux deux communautés et ouverts sur toutes les communautés étrangères, ces centres se veulent être un levier de rapprochement et de symbiose des différentes cultures dans le respect des spécificités inhérentes à chacune. La création de centres culturels dans les pays d'accueil des MRE permet l'accompagnement des mutations que connaît cette communauté sur les plans démographique, socio-économique et culturel¹⁹⁴.

Il existe un décalage entre le discours tenu par le Ministère et la réalité du terrain. En effet, un Centre culturel en fin de réalisation peut facilement changer de ville, comme c'est le cas du Centre Culturel marocain en Espagne dont l'ouverture était prévue à Barcelone et qui se trouve actuellement à Séville, dans le cadre d'un projet en partenariat avec la Fondation des Trois Cultures.

La majorité de ces espaces sont créés en partenariat avec des associations de Marocains basées dans les pays d'accueil et dont les actions se limitent à donner des cours d'arabe et à organiser des repas ou des soirées musicales, sans posséder aucune connaissance du milieu artistique et culturel. De ce fait, c'est le Ministère qui gère directement la programmation et la gestion de ces lieux en collaboration avec le Consulat marocain sur place, ce qui justifie le manque d'efficacité et de cohérence de ces espaces dont l'autonomie est insuffisante.

4.1.2. Les tournées de compagnies théâtrales

Face à cet échec, le Ministère cherche à favoriser l'accès des Marocains résidant à l'étranger aux pièces des troupes théâtrales marocaines à travers le subventionnement de leurs tournées, avec une moyenne de 90 représentations par an, réparties entre l'Espagne, la France, l'Italie, l'Allemagne, les Pays-Bas et la Belgique. Dans la pratique, le Ministère limite son soutien à l'aspect financier, puisqu'il confie l'aspect organisationnel et administratif aux troupes théâtrales, en ne les payant que lorsque la tournée est terminée sur présentation des bilans, et dans un délai qui dépasse parfois une année. Ce fonctionnement est en décalage avec les moyens techniques et

¹⁹⁴ Harmach (Amine), « La culture, un pont pour renforcer les liens des MRE avec le Maroc », *Aujourd'hui Le Maroc*, numéro 2487, jeudi 4 août 2011.

financiers des compagnies qui se trouvent dans l'obligation de confier l'organisation des tournées à des intermédiaires n'ayant aucun lien avec le domaine culturel, et dont l'intérêt est purement financier. Le rôle de ces intermédiaires est d'assurer la recherche des salles et des partenariats financiers nécessaires, en dehors du Ministère Chargé des Marocains Résidant à l'Étranger et des Affaires de la Migration.

La démarche du Ministère consiste à choisir les pays et les villes visées par son programme, et à y envoyer des compagnies afin de représenter leurs pièces, sans posséder aucune connaissance des réseaux locaux, et sans aucun soutien ou mise en lien avec les associations sur place. Le deuxième problème qui se pose est celui des salles de spectacle que les compagnies doivent réserver dans un délai d'un an au minimum. Ceci n'est pas faisable au regard du planning proposé par le Ministère qui choisit les compagnies au mois de mai, et exige que les spectacles soient présentés avant la fin de l'année, pour des raisons liées au budget de l'État.

Ce système a favorisé le soutien de compagnies déléguant l'organisation des tournées à des entreprises privées ayant un objectif purement lucratif, au détriment de la qualité artistique, ce dont le Ministère ne se soucie pas, créant ainsi un marché dirigé par des intermédiaires éloignés du domaine théâtral. Cela justifie la restriction du nombre de troupes soutenues pour réaliser des tournées, dont les noms ne sont pas communiqués par le Ministère, malgré les demandes répétées des troupes à ce sujet.

Un deuxième acteur du gouvernement marocain essaye de développer la pratique théâtrale ; il s'agit du Ministère de la Jeunesse et des Sports qui propose un projet pédagogique visant la mise en place d'ateliers théâtraux au sein des Maisons de la jeunesse sur l'ensemble du Maroc.

4.2. Ministère de la Jeunesse et des Sports

L'action du Ministère de la Jeunesse et des Sports s'articule autour de trois événements culturels et artistiques organisés dans trois villes différentes, dans les domaines du théâtre, de la musique et des arts plastiques. Le premier événement vise à organiser un festival national du théâtre des jeunes, suite à une préparation et une

sélection au niveau départemental et régional, invitant les jeunes fréquentant les Maisons de la jeunesse du ministère à participer à soixante festivals organisés dans les départements, et onze au niveau des régions.

Cette initiative de la part du Ministère invite les Maisons des jeunes et les différentes associations éducatives et culturelles actives au sein de ces lieux à monter des ateliers de théâtre, leur activité étant régulière durant toute l'année afin de préparer leur participation à travers un spectacle. Les Délégations Régionales du Ministère s'occupent d'organiser les éliminatoires au niveau local, afin de choisir la pièce qui va représenter la région au niveau national, par le biais d'une commission de sélection qui assiste à l'ensemble des représentations.

Le festival national se déroule dans la ville de Rabat. Il représente l'occasion pour les jeunes de se rencontrer, de découvrir les pièces qui représentent les autres régions, et de bénéficier d'ateliers dirigés par des professionnels. Lors de ce festival est prévue la remise des prix des meilleures pièces, mise en scène, scénographie, interprétation, et le prix du meilleur travail collectif.

En 2015, le festival présente sa onzième édition, avec une nouveauté, celle d'organiser une tournée nationale pour les spectacles qui se sont fait remarquer lors du festival national. De plus, les prix obtenus sont accompagnés de matériel d'éclairage et de son, encourageant les jeunes à développer leur intérêt pour la pratique théâtrale. Effectivement, grâce à ce projet, la culture théâtrale a pu se faire connaître et se développer chez les jeunes Marocains, permettant aussi à certains de tenter la professionnalisation en essayant le concours de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle, ou en intégrant des compagnies théâtrales locales. Malheureusement, cette culture chez les jeunes reste le plus souvent liée au temps libre, et limitée à ceux qui fréquentent les Maisons de la jeunesse.

Dans le cadre du programme culturel du Ministère de la Jeunesse et des Sports, un festival de musique des jeunes est organisé chaque année dans la ville d'Ifrane. Un deuxième événement autour des arts plastiques se déroule dans la ville de Fès, dont l'organisation est similaire à celle du festival du théâtre des jeunes, qui était

l'exemple à suivre dans les autres disciplines. Effectivement, des sélections régionales sont organisées, visant à créer une dynamique nationale en fidélisant le public autour de cet événement, en impliquant les jeunes dans la création artistique, et en participant au développement de l'action culturelle et artistique chez les jeunes.

4.3. Ministère de l'Éducation Nationale

Quant au Ministère de l'Éducation Nationale, il a publié en date du 3 juin 2015 une circulaire à destination des recteurs, visant à organiser des concours au niveau régional afin de constituer une équipe pédagogique et administrative au sein des nouveaux établissements dédiés à l'éveil artistique et littéraire. L'objectif de ces lieux est de faciliter la pratique des arts dans le domaine du théâtre, de la musique, des arts plastiques et de l'art du son et de l'image. Un établissement par région sera mis en place à titre d'expérimentation à destination d'étudiants d'âges différents.

Cette initiative du Ministère de l'Éducation Nationale et de la Formation Professionnelle n'a pas fait l'objet d'un débat au sein du groupe de travail dédié à la culture, l'enseignement et la communication faisant partie du parlement marocain. Il faut aussi souligner qu'aucune collaboration avec le Ministère de la Culture ni avec les établissements de formation qu'il dirige n'a été prévue, même si la formation des enseignants dans le domaine des arts fait partie de ses compétences.

Cette circulaire ne mentionne pas l'intégration des matières artistiques dans le cursus des étudiants au sein des établissements publics, mais plutôt la mise en place de nouveaux établissements artistiques, comme si l'enseignement général et l'enseignement artistique ne pouvaient pas faire partie du même programme scolaire.

En l'absence d'une implication concrète du Ministère de l'Éducation Nationale et de la Formation Professionnelle, les efforts menés par le Ministère de la Jeunesse et des Sports, ou encore le Ministère Chargé des Marocains Résidant à l'Étranger et des Affaires de la Migration ne peuvent que se limiter à leurs missions officielles, à savoir l'animation des Maisons de la jeunesse pour le premier, et les actions à destination des Marocains résidant à l'étranger pour le second. Cette

situation ne nous permet pas de parler d'une véritable politique culturelle dans le domaine théâtral, mais plutôt d'actions multiples et variées, en phase avec les objectifs de chaque Ministère, sans qu'une cohérence de l'action du gouvernement ne se dessine.

Devant ce manque de cohérence et de coopération en matière de politique culturelle, le premier acteur responsable de la culture au Maroc reste le Ministère de la Culture, dont la mission est la mise en place d'une stratégie de développement culturel. Souvent, cette dynamique culturelle est coupée de la réalité de la société marocaine qui est en quête de plus de liberté et de droits. Les enjeux d'une politique culturelle remettront nécessairement en question la nature même de la culture au Maroc, scindée entre une culture critique, progressiste et ouverte sur le monde d'aujourd'hui, et une culture conservatrice, traditionnelle et muséale. L'interdiction au Maroc du film *Much Loved* de Nabil Ayouch présenté au festival de Cannes en 2015, qui aborde le sujet de la prostitution au Maroc, rouvre le débat sur cette question des libertés et de l'existence d'un Maroc qui ne peut pas devenir ouvert à la création artistique.

Dans un entretien, Ahmed Massaia, l'ancien directeur de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle, en témoigne ; il y expose les enjeux actuels de la culture au Maroc partagée entre la liberté personnelle et la censure ; à la question « A-t-on une politique culturelle au Maroc ? », il répond :

Il faudrait savoir ce que l'on veut dire par politique culturelle. Si c'est une stratégie gouvernementale pour le développement culturel, à coup sûr, non. Si l'on excepte les grands travaux - et là aussi il y a beaucoup à dire - l'argent consacré à la culture est dérisoire. Si c'est, par contre, un regard politique sur la culture, oui. On sait ce qui est advenu de la culture depuis l'indépendance du pays jusqu'à nos jours. Oui, car comment expliquerait-on la position de l'État vis-à-vis de certains domaines de la création qui touchent aux valeurs sacrées du pays, à la religion, à la femme, etc... ? Regardez ce qui se passe aujourd'hui à propos de *Much Loved*, des deux filles d'Inzegane, de

Lhaqed...! Il faudrait que les langues se délient et dénoncent toute atteinte à la liberté d'expression¹⁹⁵.

L'intervention d'Ahmed Massaia met l'accent sur les trois axes principaux nécessaires à la définition de la politique culturelle menée par l'État marocain. Entre un programme gouvernemental qui ne définit aucune « stratégie » dans le secteur culturel, « un regard politique » basé sur la censure, et le recul des libertés, l'apport financier de l'État reste essentiel afin de déterminer son engagement financier.

Avant de s'attaquer au troisième chapitre consacré à l'action du Ministère de la Culture de l'Indépendance à aujourd'hui, portant un regard global sur l'évolution de son budget, il est important d'aborder l'action d'un autre acteur culturel, le Théâtre National Mohammed V.

4.4. Théâtre National Mohammed V

Contrairement au Ministère chargé des Marocains Résidant à l'Étranger et des Affaires de la Migration, au Ministère de la Jeunesse et des Sports et au Ministère de l'Éducation Nationale, le Théâtre National Mohammed V est la première institution publique spécialement dédiée à la création théâtrale placée sous la tutelle du Ministère de la Culture, en tant qu'autorité gouvernementale chargée de la culture. Son rôle, contrairement aux instances citées précédemment, est spécifique à la création théâtrale. Son autonomie financière et son statut de personne morale obligent à effectuer une analyse en dehors des compétences du Ministère de la Culture. Depuis sa création, le 14 mars 1962, cette institution n'a eu que quatre directeurs, Aziz Seghrouchni, Jamal Eddine Dkhissi, Nassib El Messnaoui, et Mohamed Benhssaine. Cette stabilité au niveau de la direction s'explique par l'indépendance de cette institution qui n'a pas subi les différents changements politiques survenus au sein du Ministère de la Culture.

¹⁹⁵ Elouizi (Mustapha), « Ahmed Massaia : Il n'y a qu'une seule morale : celle de l'excellence artistique », *Libération*, Jeudi 2 Juillet 2015.

La scène théâtrale marocaine a accueilli cette nouvelle institution théâtrale avec une grande impatience, elle est considérée comme le premier théâtre construit dans l'ère de l'Indépendance. Prévue au début pour être une salle de cinéma, le Ministère des Habous, des Affaires Islamiques et de la Culture décida rapidement de la transformer en salle de théâtre, puisque la ville de Rabat ne bénéficiait d'aucune scène théâtrale à cette période.

Durant deux ans, le Théâtre National Mohammed V - appelé à l'époque Théâtre Mohammed V- n'a bénéficié d'aucun cadre juridique précisant sa gestion pouvant assurer un bon fonctionnement, jusqu'à l'arrivée d'Azziz Seghroucheni comme directeur et de Tayeb Saddiki en tant que directeur artistique, tâche que ce dernier a assurée jusqu'à sa nomination à la direction du théâtre municipal de Casablanca, en 1964. Suite au départ de Tayeb Saddiki, le poste de directeur artistique au sein du théâtre Mohamed V a été supprimé. L'abandon d'une direction artistique au sein de cette institution est un des facteurs déterminant qui explique l'incohérence du projet artistique porté par sa direction, se limitant à une gestion administrative.

Sur le plan juridique, le statut du Théâtre Mohammed V n'a jamais été identifié, et ce pour une raison essentielle, à savoir l'absence d'un Ministère de tutelle bien identifié. Depuis sa création, et jusqu'à la mise en place du premier Ministère de la Culture en 1974, la gestion du secteur culturel, et par conséquent celle du Théâtre Mohammed V, a été confiée à divers Ministères, dont celui des Affaires islamiques, ou encore de l'Éducation nationale. Finalement, c'est en 1973 que le Théâtre National Mohammed V a bénéficié d'un statut d'établissement public par le biais du Dahir¹⁹⁶ du 22 février 1973, qui lui accorde une autonomie financière.

Article premier : Il est institué sous la dénomination de « Théâtre National Mohammed V », un établissement public doté de la personnalité morale et de l'autonomie financière. Il est placé sous la tutelle administrative de l'autorité gouvernementale chargée des affaires culturelles.

¹⁹⁶ Dahir portant loi numéro 1.72.293 relatif à la création du Théâtre National Mohammed V.

Son siège est au Théâtre National Mohammed V à Rabat.

Article 2 : Le Théâtre National Mohammed V a pour mission de :

Promouvoir les activités de tout ordre concourant à l'épanouissement du théâtre.

Favoriser et encourager la recherche et la création en matière de théâtre.

Contribuer à la formation artistique et technique.

Coordonner les programmes des spectacles en collaboration avec les théâtres municipaux.

Veiller à l'harmonisation de l'action théâtrale en liaison avec l'initiative privée, ainsi que les organismes nationaux, internationaux et étrangers.

Participer aux manifestations théâtrales à l'étranger.

Constituer une documentation et établir le répertoire théâtral national¹⁹⁷.

Les missions attribuées au Théâtre National Mohammed V par le Dahir n'ont jamais pu être réalisées entièrement sur le terrain. Cette situation est due en particulier à l'ambiguïté qui caractérise le texte juridique, et qui ouvre la porte à plusieurs interprétations possibles, en commençant par la nature nationale de cette institution.

Le législateur n'a pas précisé ce qu'il entendait par la qualification de « nationale » de cette institution. Entre la diffusion de spectacles théâtraux dans les différentes villes du royaume, et la programmation des différentes troupes au sein de la ville de Rabat, les avis divergent sur les compétences de ce théâtre. La question se pose aussi concernant la possibilité d'accueillir une troupe nationale, surtout suite à la décision du Ministère de la Jeunesse et des Sports de faire disparaître la troupe de Maâmoura, et d'affilier les artistes bénéficiant du statut de fonctionnaire au Théâtre National Mohammed V, à l'exemple d'Ahmed Tayeb El Alj.

¹⁹⁷ Bulletin officiel numéro 3151 du 22 mars 1973, p. 452.

Une autre mission que le théâtre national a eu du mal à réaliser est la constitution du répertoire du théâtre marocain. Et pourtant, différentes tentatives ont été faites, notamment celle de 1981, visant à diffuser un appel par le biais des médias, encourageant les acteurs artistiques et culturels à confier leurs archives au Théâtre National. Malheureusement, même au sein du Théâtre National Mohammed V, aucun espace dédié aux archives et aux différents spectacles joués au sein de cette institution n'a été conçu pour permettre l'accès à l'information. Le manque de recherches dans le domaine théâtral s'explique aussi par le fait que les premières institutions culturelles du Maroc indépendant, qui devaient protéger la mémoire artistique du pays, ont failli à leur devoir. Le site internet du Théâtre National Mohammed V est un bon exemple, puisqu'il ne présente aucune trace des archives.

Le Dahir ne stipule pas la présence d'un directeur artistique au sein de l'établissement, déléguant ainsi le volet artistique au Conseil administratif. Ce dernier est composé de :

L'autorité gouvernementale chargée de la jeunesse, l'autorité gouvernementale chargée de l'information, l'autorité gouvernementale chargée du tourisme, le ministère des finances, le ministère des affaires étrangères, ou leurs représentants, et quatre personnalités représentatives du mouvement théâtral proposées par l'autorité gouvernementale chargée des affaires culturelles, parmi les acteurs, les auteurs, les producteurs ou les metteurs en scène...¹⁹⁸

Cette composition du conseil administratif induit que la majorité des places est attribuée aux représentants des différents Ministères, la présence des artistes étant minoritaire. Ces derniers sont choisis par le Ministère de la Culture, et non par les syndicats des professionnels du théâtre, ou par d'autres organismes représentatifs des artistes. Quant à la présidence du Conseil administratif, elle est attribuée à un représentant du Ministère de la Culture.

Cette logique explique l'incohérence artistique de cette institution, qui ne défend aucune vision théâtrale à travers sa programmation ; elle se limite à une

¹⁹⁸ *Ibid.*

logique stratégique, celle consistant à éviter tout mécontentement de la part des artistes, comme de la part des partenaires. En ce sens, le Théâtre National Mohammed V est devenu un théâtre sans identité artistique, et dont l'objectif de chaque directeur est finalement de protéger son statut.

Mohamed Benhssaine vient d'être nommé provisoirement directeur du Théâtre National Mohammed V de Rabat à la place de Nassib El Messnaoui. Ce dernier a été limogé pour des raisons que le ministère de la Culture a notifiées dans un communiqué de presse, rendu public. Selon le même document, le limogeage de Nassib El Messnaoui serait imputé à bon nombre de fautes professionnelles de ce dernier, jugé également « incapable de gérer les affaires du Théâtre National Mohammed V » vu « son flagrant manque d'expérience dans le domaine et sa dictature normalisée dans la prise de décisions ». Par ailleurs, tout au long de son mandat, le même Messnaoui aurait eu des relations pas toujours fécondes, et donc souvent orageuses, avec les partenaires et l'ensemble des fonctionnaires rattachés au Théâtre Mohammed V ainsi qu'avec le ministère de la Culture, les artistes et même le public, poursuit le communiqué¹⁹⁹.

Le communiqué de presse publié par le Ministère de la Culture n'indique aucune faute professionnelle claire justifiant le départ de l'ancien directeur. Si l'on croit à son « manque d'expérience », il est normalement daté de sa nomination.

Le fonctionnement du Théâtre National Mohammed V ne permet pas de réaliser les grands objectifs pour lesquels il a été créé, à l'exemple de la participation à la formation artistique. Aucune convention ne lie ce théâtre à l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle, seule institution étatique concernée par la formation dans le domaine théâtral, mais qui ne possède aucune salle de spectacle. Cette situation est d'autant plus absurde que ces deux institutions ont partagé les mêmes locaux pendant des années, sans permettre aux étudiants de découvrir la scène du Théâtre National. A travers des grèves répétées, les étudiants de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle ont toujours revendiqué le droit d'assister aux spectacles organisés par le Théâtre National Mohammed V. Cette absence de collaboration entre institutions artistiques s'explique par un manque de cohérence de

¹⁹⁹ Akil (Ayoub), « El Mesnaoui n'est plus directeur du Théâtre National Mohammed V : Le limogeage qui surprend », *Libération*, 27 mai 2009.

la part du Ministère de la Culture, qui a la responsabilité des deux institutions sur le plan organisationnel.

Concernant la formation technique, le Théâtre National Mohammed V organise des formations à destination des différents techniciens des Maisons de la culture, dirigées par le Ministère de La Culture. Ces formations sont animées par les techniciens du Théâtre National Mohammed V qui ont accumulé une expérience importante dans le spectacle vivant, en travaillant avec les différentes compagnies programmées au sein de cette institution. L'objectif de ces formations est de transmettre un savoir-faire technique face à l'absence de formation publique dans ce domaine. Effectivement, grâce à ces formations, l'accueil des techniciens des Maisons de la culture lors des spectacles en tournée a été amélioré, grâce à la compréhension de la nature de la création théâtrale.

Le manque d'efficacité de cette institution par rapport à ses missions a été le sujet de plusieurs débats et journées d'étude, à l'exemple de celles organisées et présidées par Mohamed Mekki Naciri, Ministre des Habous et des affaires culturelles en 1974. Le caractère national de l'institution représentait le point central de cette rencontre, puisqu'il s'agissait de préciser la nature des actions pouvant être menées par sa direction. Néanmoins, les recommandations de cette rencontre ont été vite oubliées avec l'arrivée du premier Ministère de la Culture. Cet événement a plutôt mis l'accent sur le projet culturel d'un nouveau gouvernement, afin de récupérer l'ensemble des compétences réparties dans les autres Ministères.

Cette institution n'a jamais été en adéquation avec la politique culturelle devant être menée par le gouvernement, malgré l'existence d'un Ministère chargé des affaires culturelles. Cette rupture entre le théâtre national et le Ministère est essentiellement liée à l'absence d'un projet culturel défendu par les gouvernements successifs, ce qui laisse plus de liberté à la direction.

Un autre obstacle empêche de donner une meilleure visibilité à l'action du Théâtre National Mohammed V, à savoir le nombre important de salariés au sein de

cette administration. Cette masse salariale conséquente représente une charge financière colossale pour le budget de l'institution.

Les frais de l'administration allaient croissant à mesure que l'institution s'alourdissait et créait ses propres besoins en frais administratifs, en véhicules (représentant par exemple en 1990 plus de la moitié de la somme allouée aux spectacles) et en indemnités diverses pour le personnel travaillant le soir. Ainsi au moment où le budget du T.N.M. s'approcha du milliard de centimes, 90% de cette somme était allouée aux dépenses administratives²⁰⁰.

Face à cette situation, le Théâtre National Mohammed V est passé d'un établissement culturel dédié au théâtre marocain, à une administration qui abrite un nombre important de fonctionnaires fantômes, dont l'intérêt pour la culture semble se résumer au salaire qu'ils touchent. Afin de mieux comprendre quelle est la gestion financière du théâtre national, et son impact sur la création théâtrale, une analyse détaillée semble essentielle. Prenons pour exemple l'exercice de l'année 1990, exposé par un document du Théâtre National Mohammed V lors du Conseil d'administration en mai 1991.

Une étude plus approfondie de ces chiffres pour l'exercice 1990 nous indique, en nous basant que sur les documents du T.N.M.²⁰¹, que de ces 10%, restant pour l'achat de spectacle de théâtre, il faut déduire 39% pour la musique et les variétés, 10% pour le théâtre étranger, 5% pour les variétés étrangères. Il ne reste donc que 46% pour les compagnies théâtrales marocaines, c'est-à-dire moins de 5% du budget global. Sur cette somme, il faut prélever directement à chaque signature de contrat une taxe de 45%, en plus de l'impôt sur le revenu²⁰².

Le soutien à l'activité théâtrale ne représente qu'une part minime du budget global de cette institution, ce qui remet en question l'efficacité de la direction à remplir ses missions. Le deuxième point est la mise en valeur de la programmation, puisque le budget alloué à la communication ne permet aucune visibilité des spectacles

²⁰⁰ Ouzri (Abdelwahed), *op. cit.*, p. 145.

²⁰¹ Bilan financier du Théâtre National Mohammed V, saisons 1983-1990, document en langue française du T.N.M. présenté au conseil d'administration, mai 1991, p. 9.

²⁰² Ouzri (Abdelwahed), *op. cit.*, p. 146.

programmés au théâtre. Pour le budget prévisionnel de l'année 2015, ce montant était de 30 000 DH²⁰³.

Cette situation reste à peu près similaire aujourd'hui, si l'on se réfère au dernier compte rendu du Conseil administratif en date du 4 mai 2016, publié le 14 mai 2016 dans le quotidien *bayane al yaoume*. Lors de ce conseil présidé par Mohamed Sbihi, Ministre de la culture, l'ordre du jour a consisté à rappeler le projet de loi 51-15 visant à réorganiser le Théâtre National Mohammed V (TNMV), déjà approuvé par le conseil du gouvernement, le 26 novembre 2015, dont l'objectif est d'effectuer des changements au niveau du statut fondateur, ainsi que de l'organigramme de cette institution. Ce projet vise aussi à permettre une harmonie entre l'institution et la scène artistique actuelle.

En attendant le vote et l'application de ce projet de loi, dont le contenu est encore débattu, il est essentiel d'exposer la programmation du Théâtre National Mohammed V pour la saison 2015, telle qu'elle est exposée dans son bilan moral et financier pour l'année 2015. Le budget global alloué est de 6,8 millions de dirhams ; la programmation représente 352 activités artistiques distribuées de la manière suivante : 206 spectacles de théâtre, 58 concerts, 31 projections, 28 spectacles de danse, 18 spectacles jeune public, 4 expositions, et 7 rencontres littéraires. L'action du théâtre a consisté aussi à produire une dizaine de spectacles en partenariat avec des troupes marocaines. Cette diversité de disciplines programmées, avec une priorité pour la représentation théâtrale n'apporte pas plus de précisions concernant les répertoires, les spectacles programmés sur d'autres scènes que celle du Théâtre National, le nombre de représentations par spectacle, le montant d'achat par spectacle, et par discipline, ainsi que les chiffres de fréquentation. Ces éléments restent essentiels afin de comprendre et d'analyser le fonctionnement de cette institution.

Parallèlement à cette programmation, le Théâtre National Mohammed V n'a pas rempli les autres missions qui sont sous sa responsabilité, à savoir l'archivage de

²⁰³ L'équivalent de 3000 euros.

la création artistique, la publication et la mise en valeur du répertoire marocain, le soutien aux festivals, la formation dans les métiers techniques et artistiques, la transparence dans le processus de soutien à la production et à la coréalisation. Tels sont les points avancés par les membres du Conseil administratif.

Les missions du Théâtre National Mohammed V sont inséparables des compétences du Ministère de la Culture, premièrement par la tutelle qu'il exerce sur cette institution, et deuxièmement, du fait de l'évolution des politiques culturelles menées par les différents Ministères depuis celui de Mohamed Bahnini, dont le Théâtre National Mohammed V était un acteur fondamental dans l'application de ses orientations.

La politique menée par l'État se traduit par le soutien qu'il accorde aux différentes disciplines artistiques ; sa nature est définie en fonction des priorités qu'elle adopte dans sa gestion du secteur. Les changements politiques au sein du Ministère de la Culture ont fait que des priorités différentes ont été définies dans les secteurs artistiques, ce qui n'a pas empêché le développement des Directions.

Cette évolution est aussi marquée par un ensemble de rapports commandés par le Ministère afin de définir les besoins réels de son secteur. En ce sens, nous allons aborder le rapport de l'UNESCO de 1985, en lien avec la mise en place des Maisons de la Culture. Parallèlement à cette dynamique, il est nécessaire d'évoquer un autre regard, celui de la monarchie ; ainsi, la lettre royale aux professionnels du théâtre vient définir les grands traits d'une politique pour le développement de l'activité théâtrale. Ces moments historiques ont participé à la définition de la politique culturelle au Maroc telle qu'elle est aujourd'hui.

Les appels à projets existants aujourd'hui dans le domaine du livre, de la musique, des arts plastiques, du théâtre, de l'organisation des événements culturels et artistiques sont le produit d'un cumul de mesures que l'on va aborder dans la partie suivante.

**III. MINISTÈRE DE LA CULTURE : LES ENJEUX D'UNE POLITIQUE
SECTORIELLE**

La troisième partie de ce travail de recherche est dédiée au rapport qu'entretient l'État avec les différentes formes artistiques. Ce lien est créé par le biais de l'ensemble des politiques publiques menées depuis l'Indépendance jusqu'à aujourd'hui, et consacrées au patrimoine culturel et à la création artistique. La naissance du Ministère de la Culture et les différentes étapes de son installation témoignent de la mise en place d'une politique publique dans le domaine culturel. D'un autre côté, la richesse du champ culturel, et l'engagement des artistes marocains ont permis à leur tour à ce Ministère de continuer à exister, en l'absence d'une cohérence politique à long terme, ce qui remet en cause l'existence de ce Ministère à la veille de la composition de chaque nouveau gouvernement.

Il est actuellement difficile d'aborder le sujet des compétences des collectivités territoriales en matière de culture, puisqu'aucun budget n'est prévu par la loi, cette question restant au bon vouloir des élus. La volonté de certaines grandes villes telles que Casablanca, Rabat, Fès ou Marrakech se limite au financement de certains événements artistiques ayant une ampleur internationale, à l'exemple du festival de musique sacrée de Fès, ou du festival de musique de Rabat nommé Mawazine²⁰⁴. Les collectivités n'incluent pas dans leurs priorités l'élaboration d'une vision politique globale en la matière. Aucune obligation législative n'existe à ce sujet, malgré la proposition du Roi Hassan II, en 1992, de prévoir une participation financière des collectivités locales à hauteur de 1% du financement de l'activité culturelle. Finalement, la question de la mise en place d'une politique culturelle se cantonne à l'engagement du Ministère concerné, à savoir le Ministère de la Culture.

De ce fait, nous avons centré notre recherche sur l'évolution du Ministère de la Culture depuis sa création, en abordant l'ensemble des actions qui ont été portées par les différents gouvernements à la recherche d'une existence légitimée du Ministère dédié à ce secteur. L'ensemble des mesures mises en place aujourd'hui a d'abord fait l'objet de rapports commandés par le Ministère auprès d'organismes internationaux tels que l'UNESCO, afin de définir les besoins de ce secteur. Parmi ces mesures, les

²⁰⁴ Le financement public de ce festival s'est arrêté en 2011.

Maisons de la Culture constituent l'événement phare qui a permis l'installation de relais culturels dans plusieurs régions, et dont les missions diversifiées ne visent pas à diffuser une forme artistique spécifique. La programmation de ces lieux est variée et le choix a été fait de ne se limiter à aucune orientation artistique ou disciplinaire précise. Ceci permet une ouverture maximale sur un ensemble d'activités possibles, puisque, souvent, ces lieux peuvent aussi être utilisés comme un espace qui accueille des rencontres organisées par les partis politiques ou les syndicats, au détriment des activités artistiques.

Bien entendu, une partie considérable de notre recherche est consacrée au programme sectoriel du Ministère de la Culture actuel, qui est le résultat de quarante ans d'existence de cette institution. Les différents plans quinquennaux engagés reflètent une maturité institutionnelle dans le champ culturel, ce qui est, dans le contexte marocain, une énorme avancée pour la notoriété de la culture et des arts dans la société. En France, la politique culturelle a été clairement définie à partir d'un contexte historique précis :

Les circonstances de son invention et les choix de Malraux ont défini la politique culturelle comme un projet, à la fois social, esthétique et réformateur, nourri par une opposition à l'idée d'institution²⁰⁵.

Le contexte marocain est différent, en raison de son rapport à l'art et à la culture, parce que la fréquentation des lieux par la population et la participation à des événements culturels sont faibles. Notons aussi le contact tardif des Marocains avec des formes artistiques telles que le théâtre, la danse contemporaine, la musique classique, les arts numériques, les arts plastiques, etc. Cette situation exige que les institutions, par la mise en place d'une politique culturelle, jouent un rôle pour la proximité des œuvres et l'éducation artistique. En ce sens, un inventaire de l'ensemble des initiatives publiques dans le domaine théâtral permettra d'analyser le rapport actuellement établi entre la création théâtrale et les institutions.

²⁰⁵ Urfalino (Philippe), *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Pluriel Reference, 2011, p. 10.

Si l'on va de la généralité de la politique culturelle à la spécificité de la politique publique dans le domaine théâtral, se dégagent les grands axes de l'engagement institutionnel dans le domaine artistique. Le théâtre marocain en tant que pratique artistique amène à poser aujourd'hui des questions plus complexes, par son coût, son esthétique, et par le nombre important d'artistes impliqués dans ce domaine, que ce soient les comédiens, les auteurs, les scénographes et les metteurs en scène organisés dans le cadre de syndicats professionnels. De cette situation résulte des revendications autour de l'obtention d'un statut social et d'une amélioration des conditions d'exercice de la profession d'artiste. Il est aussi judicieux de rappeler que certains artistes issus d'une formation théâtrale ont bénéficié de la popularité par le biais de la télévision - même si la qualité artistique laisse à désirer -, ce qui a favorisé l'arrivée d'un nouveau public dans les salles de spectacle, occasionnant la notoriété accrue de certaines compagnies.

Au vu de l'ensemble de ces conditions, le théâtre au Maroc pourrait être à l'origine d'une politique publique dans le domaine culturel, étant donné les mécanismes de pression qu'il peut exercer au sein de la société. Cette dynamique met en évidence les besoins actuels d'une politique culturelle basée sur des institutions porteuses d'un projet de société, clair et cohérent, au service de la création.

Le Conseil Économique et Social s'est positionné en 2012 sur la question de l'insertion des jeunes par le biais de la culture, en proposant des recommandations qui visent à reconstruire le cadre institutionnel du secteur culturel.

Le conseil considère qu'il est nécessaire de procéder à la restructuration du secteur culturel pour répondre aux exigences du projet culturel national souhaité. Ce dernier doit s'insérer dans un cadre institutionnel transversal qui s'adresse tant aux jeunes qu'aux autres catégories sociales, et bénéficier de larges moyens d'action, afin de rapprocher la chose culturelle et la créativité du plus grand nombre possible de citoyens. Il convient par ailleurs de mettre en valeur la richesse du patrimoine national et de développer les différents moyens d'expression artistique et culturelle²⁰⁶.

²⁰⁶ Auto-saisine, numéro 3/2012 du Conseil Économique et Social sur la question de l'inclusion des jeunes par la culture, p. 9.

L'intérêt porté par le Conseil Économique et Social à la question culturelle constitue un avis supplémentaire sur la nécessité de mettre en place une politique culturelle globale qui dépasse le champ d'intervention du Ministère de la Culture. Il s'agit d'un engagement collectif visant à définir l'identité marocaine dans sa diversité, et que les institutions ont le devoir de mener.

1. Les approches Ministérielles du secteur culturel

Nous allons introduire ce troisième chapitre par les différentes approches émanant de tous les Ministères de la Culture. Nous abordons la question de l'Art et de l'État, non comme un résultat de l'histoire coloniale, mais comme un engagement de l'État marocain dans une démarche de réconciliation avec la sphère artistique. Ainsi, nous ne nous contentons pas de l'investissement de l'État dans le domaine théâtral, puisque l'enjeu est d'avoir une vision globale de l'environnement de l'artiste marocain, en général, et de l'homme de théâtre en particulier. Comme le constate Abdelwahed Ouzri, l'art et la culture n'ont pas été envisagés comme des priorités :

Alors qu'Abdellah Ibrahim n'a guère eu le temps d'affirmer nettement une politique culturelle, sauf à en esquisser les premiers traits, les années Bahnini, qui ont duré très longtemps, n'ont pas, du moins dans les premières années de l'Indépendance, montré un intérêt particulier pour les affaires de la culture. En parcourant son discours d'investiture du gouvernement devant le parlement, en janvier 1964, nous sommes frappés et étonnés de ne pas trouver un seul mot sur la culture, les arts ou même la jeunesse et les sports²⁰⁷.

Le contexte politique instable au Maroc, après l'Indépendance, n'a pas favorisé l'installation immédiate d'une politique culturelle, ni la création d'un Ministère dédié à la culture. La situation politique exigeait d'effectuer un travail sur la réorganisation des différentes administrations, ainsi que de procéder à la marocanisation de l'ensemble des cadres, écartant tout intérêt pour un Ministère de la Culture qui ne faisait pas partie de l'héritage institutionnel français légué après l'Indépendance. Le premier Ministère de la Culture français ne date que de 1959 avec

²⁰⁷ Ouzri (Abdelwahed), *op. cit.*, p. 82.

à sa tête André Malraux. La politique culturelle menée actuellement au Maroc est le résultat d'un cumul de phases politiques, commençant par le Bureau de l'Éducation Populaire, en tant que première forme d'organisation administrative dans le domaine culturel, dans le Maroc après l'Indépendance.

La question de la culture ne représentait pas une priorité du Maroc après l'Indépendance. L'objectif a davantage été la construction d'un nouveau Maroc, et le fait d'assurer la stabilité politique ; dans cette logique, le rôle de l'ensemble des gouvernements a été de remplacer les directeurs français des administrations par des ministres marocains, sans penser à une nouvelle forme de gestion administrative adaptée à ce changement. Malgré cette période peu favorable à la culture, deux personnalités se sont investies dans la politique : Ahmed Bahnini a été Premier Ministre en 1963, et Abdellah Ibrahim fut Président du Conseil en 1958 ; mais malheureusement, leur contribution pour la culture marocaine est restée limitée.

1.1. Contexte socio-politique : La marche verte et le différend du Sahara occidental

Dès son Indépendance en 1956, le Maroc exprime sa volonté de concrétiser sa souveraineté sur le Sahara occidental, qui est resté sous occupation espagnole. Ainsi, il est le premier à s'adresser à l'ONU, en 1963, afin d'inscrire le Sahara occidental dans la liste des territoires à décoloniser. Dans un second temps, le Maroc demande en 1975 l'avis consultatif de la Cour Internationale de Justice (CIJ) qui a confirmé le 16 octobre les liens juridiques d'allégeance de ce territoire avec le Maroc datant d'avant la colonisation espagnole.

Le 6 novembre 1975, le roi Hassan II annonce aux Marocains la nécessité d'effectuer une marche pacifiste appelée la marche verte. L'objectif de cette marche est d'inviter les Marocains à marcher du nord du Maroc (Tanger) vers le sud (Lagouira), obligeant ainsi l'Espagne à entamer des négociations immédiates de cession. Cette marche a eu aussi comme intérêt d'écarter un mouvement autochtone créé en 1976 en faveur de l'indépendance du territoire appelé le Front Polisario, soutenu par l'Algérie et la Libye.

Malgré le succès de la marche verte, la question du Sahara occidental n'a pas été résolue jusqu'à nos jours, devenant ainsi « un des conflits les plus anciens à l'ordre du jour »²⁰⁸ des Nations Unies. Parmi les étapes les plus importantes de ce conflit, on peut citer la mise en place de la Mission des Nations Unies pour l'Organisation d'un Référendum au Sahara Occidental (MINURSO), créée en 1991. Sa mission consiste à « surveiller le cessez-le-feu et organiser un référendum qui permettrait aux habitants du Sahara occidental, habilités à voter, de décider du statut futur de ce territoire »²⁰⁹.

Une nouvelle proposition a été remise au secrétaire général des Nations Unies le 11 avril 2007. Cette initiative marocaine a vu le jour avec pour objectif de dépasser le blocage autour de ce différend, en proposant un statut d'autonomie de la région du Sahara, garantissant « un niveau de protection des libertés et de bonne gouvernance beaucoup plus élevé que celui qui pourrait résulter d'une sécession aventureuse »²¹⁰.

C'est dans ce contexte politique instable que le premier Ministère marocain de la Culture a vu le jour, avec le remaniement du quatorzième gouvernement marocain présidé par Ahmed Osman, qui est en même temps le beau-frère du monarque. Le 27 mars 1979, Mohamed Bahnini a été reconduit dans ses fonctions de Ministre d'État chargé des Affaires culturelles dans le seizième gouvernement, présidé par Maâti Bouabid, qui était à la fois Premier Ministre et Ministre de la justice.

Durant l'année 1979, le Maroc vit une période de sécheresse, ce qui amène Abdelhadi Boutaleb, un proche du palais, à déclarer que le roi va sûrement lever l'obligation du sacrifice. Dans ce contexte, le monarque n'a pas hésité à rappeler qu'il est le seul à s'adresser aux musulmans et à juger des questions religieuses. Dans cette atmosphère politique tendue, un événement artistique a marqué la scène politique marocaine ; il s'agit d'une pièce de théâtre diffusée à la télévision nationale pendant la période du sacrifice du mouton. Le sujet de cette pièce vient accroître la colère du roi et marquera la mémoire des spectateurs, même si le titre et l'auteur sont tombés dans

²⁰⁸ Centre d'études internationales, *Le Différend Saharien devant l'Organisation des Nations Unies*, Paris, Karthala, 2011, p. 4.

²⁰⁹ www.un.org, consulté le 20 novembre 2014.

²¹⁰ Centre d'études internationales, *op. cit.*, p. 13.

l'oubli. En effet, la pièce raconte l'histoire d'une famille marocaine dépourvue de moyens, qui essaye à tout prix de sacrifier un mouton.

Quelques minutes après le début de la diffusion de cette pièce, Hassan II voit en cet acte une nouvelle provocation, suite à sa décision de maintenir le sacrifice, malgré la situation économique du pays. Ainsi, une coupure d'électricité empêche les spectateurs d'assister à la suite de cette pièce.

Quant au principal acteur de cette pièce, Hamadi Amor, la police ne trouve rien de mieux que de l'enlever et de le faire disparaître jusqu'à ce que Hassan II, alerté par Boutaleb, le fasse libérer et lui donne un peu d'argent pour « atténuer son chagrin »²¹¹.

Cette censure est liée au contexte politique du Maroc, au moment de la diffusion de la pièce, et est révélatrice de son rapport à la culture. La seule trace que nous avons trouvée de cette histoire est mentionnée dans *Les Trois Rois*, ouvrage interdit au Maroc, et qui retrace l'histoire politique du Maroc de l'Indépendance à nos jours. L'invisibilité de cette censure complique la tâche consistant à retracer le répertoire théâtral marocain à cette période, lors de laquelle l'accès à la culture et aux formes artistiques est loin d'être une priorité.

1.2. Le Ministère de la Culture et l'enjeu de la démocratisation de la culture

Selon Xavier Greffe, l'objectif de la démocratisation de la culture en France a été « d'initier un public non averti à la connaissance des chefs-d'œuvre de l'Humanité par la révélation patiente et la contemplation cultivée »²¹². Ainsi, on entend par démocratisation de la culture le fait de rendre la culture populaire et accessible à tous. Par culture, on entend communément le développement des facultés intellectuelles par un « ensemble de connaissances qui permettent de développer le sens critique, le goût,

²¹¹ Dalle (Ignace), *Les Trois Rois : la monarchie marocaine de l'Indépendance à nos jours*, Paris, Fayard, 2004, p. 456.

²¹² Greffe (Xavier), *La Politique culturelle en France*, Paris, la documentation française, 2009, p. 126.

le jugement - connaissance, éducation, érudition, formation, instruction et savoir »²¹³. En effet, la démocratisation de la culture vise à faciliter l'accès des citoyens à la culture. Cette démarche consiste à rendre la culture accessible à chacun, non seulement sous la forme d'un épanouissement, mais aussi en tant qu'outil d'émancipation sociale. C'est bien par le biais de la démocratisation de la culture que l'État espère que les citoyens peuvent s'unir dans une expérience collective, et se retrouver dans les principes de la nation ; cette appartenance est portée par une culture que l'on peut appeler « populaire ». Néanmoins, les pratiques culturelles d'un peuple sont souvent difficiles à définir, puisque la multitude du champ culturel ne permet pas l'unanimité.

D'autre part, la divergence d'opinion des camps politiques ne permet pas, dans une démocratie, d'adopter une culture que l'on peut appeler dominante à l'égard des autres cultures, même au nom de la démocratisation de la culture. Seuls les régimes totalitaires ont mené de tels projets.

Les révolutions et les guerres ont aussi permis la naissance d'une culture populaire qui revendique davantage de liberté dans une démarche de développement et de représentativité. Il s'agit de la transformation d'une culture, du passage d'un statut de culture dominée à un statut de culture dominante, sous la forme d'un exercice de citoyenneté. Le rap est un bon exemple à mentionner dans le contexte du printemps arabe. Symbole d'une jeunesse revendicatrice de liberté, elle passe avec la chute de Zin Abiden Ben Ali en Tunisie et Mohammed Hosni Moubarak en Egypte d'une forme artistique marginalisée, à un symbole de changement. La situation instable de ces pays au niveau politique explique la volonté des artistes du rap à continuer l'engagement pour la liberté. En 2013, le rappeur tunisien Klay BJJ a été emprisonné six mois pour avoir insulté le pouvoir. Dans le domaine théâtral, le cas d'*Amnésia*, spectacle du grand metteur en scène tunisien Fadhel Jaïbi, créé au printemps 2010, est révélateur de ce changement. Celui-ci aborde la chute d'un dictateur, neuf mois avant la fuite de Zin Abiden Ben Ali ; par ailleurs, certains passages ont fait l'objet d'une

²¹³ Rey (Alain), Cevaer-Morvan (Danièle), *Dictionnaire culturel en langue française*, tome I, Dictionnaires Le Robert, 2005, p. 2052.

censure pendant le gouvernement de l'ex-président tunisien. Les critiques ont désigné ce spectacle comme l'un des indices d'une possible révolution politique.

D'autres spectacles du même metteur en scène ont fait l'objet de la censure ; tel est le cas de *Corps otages*, monté en 2006, et abordant la question du voile. Cette pièce a aussi subi la censure de la part de la commission d'orientation théâtrale du Ministère tunisien de la Culture, qui a ordonné la suppression de certaines références historiques en relation avec l'histoire moderne de la Tunisie. Après six mois de censure, la pièce a fini par être jouée en février 2007, grâce à une reconnaissance au niveau international qui a exercé une pression sur le gouvernement tunisien ; les spectacles de Fadhel Jaïbi ont toujours fini par voir le jour. La capacité de résistance est essentielle pour une reconnaissance au niveau national, sachant qu'elle est souvent insufflée par une reconnaissance internationale. Si l'on prend le cas de la Tunisie, la révolution n'aura pas permis une démocratisation de toutes les formes culturelles sans exclusion, puisque l'enjeu est de remplacer une culture dominante par une autre, sans réfléchir aux enjeux qu'elle engendre.

RFI : Vous avez échappé de peu à la censure avec *Amnésia*. En avril et mai 2010, vous avez joué la pièce pendant deux mois en plein centre à Tunis. Comment était reçu le spectacle ?

F.J. : Formidablement bien. Les gens ont été très émus, bouleversés et surtout sidérés de voir sous le régime de Ben Ali une poignée d'artistes dire haut et fort ce que très peu de gens osaient dire²¹⁴.

La volonté de démocratie s'exprime clairement dans un théâtre engagé, qui peut à son tour remplir les salles, et être présenté pendant deux mois dans la même salle, puisqu'il fait écho aux craintes, aux rêves, et à l'espoir d'un citoyen. D'autre part, on peut considérer la démocratisation de la culture comme un moteur pour la consommation de toute forme culturelle à laquelle les citoyens peuvent s'identifier.

²¹⁴ « Amnesia de Fadhel Jaïbi, la révolution en Tunisie n'est pas tombée du ciel », *Culture vive* émission de *Radio France International*, entretien réalisé par Paradou (Pascal), 4 février 2011.

Pour cerner les enjeux qu'impose la démocratisation de la culture, il s'agit d'abord d'identifier la culture nationale, une démarche qui reste délicate dans un pays tel que le Maroc, où la diversité culturelle reste un symbole de l'unité nationale. Des questions se posent : quelle culture représentera la nation ? Mais aussi quelle culture ne la représentera pas ? Et quelles conséquences peut-on en attendre sur le plan politique et social ? Est-ce que la démocratisation de la culture peut paradoxalement devenir un moyen de division sociale, le contraire même de son objectif principal ?

Travailler la démocratie à partir des enjeux culturels c'est avant tout approfondir l'idée et le fait, qu'ils ne sont pas, en soi, démocratiques²¹⁵.

Ainsi, la volonté de démocratiser la culture peut aussi occasionner la disparition du caractère esthétique de formes artistiques telles que le théâtre, et les limiter à des aspects purement sociologiques. Le théâtre forum, par exemple, est basé sur la notion de participation et d'intégration du public dans la représentation, jusqu'au point de modifier le déroulement des actions. Cette démarche participative limite le travail artistique à un droit d'expression, loin de l'excellence artistique et esthétique. La place de l'éducation artistique reste essentielle dans ce genre de démarche, mais, malheureusement, elle en est souvent absente. Le discours théâtral dépasse la simplicité avec laquelle il est traité dans cette démarche. Dans un pays où la culture artistique reste limitée à certaines élites, le théâtre forum dans sa version citoyenne ne fait pas partie des revendications du spectateur, puisque le théâtre dans sa forme conventionnelle a déjà du mal à trouver un public. Cette conclusion n'est valable qu'en dehors des grandes villes où le contact avec les salles de spectacle est plus fréquent, et où la recherche de l'esthétique et de l'expérimentation reste d'actualité.

Des formes pré-théâtrales comme Halka ont incarné l'esprit de la démocratisation, malgré l'échec des politiques publiques à mener une vraie stratégie dans ce domaine. Rappelons que ces formes théâtrales précèdent la création du premier Ministère de la Culture, et que la rue n'a pas attendu l'intervention de l'État

²¹⁵ Montfort (Jean-Michel), Dupouy (Mireille), Guillot (Adrien), *La Place de la dimension culturelle dans les contrats de Ville*, Paris, Ma ville et moi, 2001, p. 51.

pour être proche de sa culture. Halka était et est encore un espace d'épanouissement pour le public. Le déroulement de ces spectacles sur les grandes places permet d'attirer un nombre important de spectateurs encouragés par la gratuité d'accès à l'espace de représentation. Le paiement se passe toujours à la fin, mais il se déroule selon l'appréciation du spectateur. D'autre part, ce genre de spectacle est souvent organisé le jour du marché ou après la prière d'*Asser*, moments auxquels les habitants sont généralement disponibles.

Ce type de spectacle peut aussi être utilisé comme une forme de propagande, permettant à l'État de faire passer des messages, et de gagner l'appui de la rue sans aucun intérêt pour les valeurs démocratiques, constat que l'on peut souvent faire à propos de ces formes pré-théâtrales, comme par exemple l'absence d'un public féminin. Par ailleurs, dans ce genre de spectacle, la parole est souvent marquée par la vulgarité, ce qui n'est pas autorisé dans le cadre d'une éducation inspirée par des valeurs religieuses, ce qui explique l'absence des femmes lors de la plupart de ces spectacles, qui deviennent un lieu de rencontre masculin.

Ces formes artistiques représentent un rêve éternel, celui de Jules Michelet datant de 1847, et qui dépasse toute frontière géographique et politique :

Tous ensemble, mettez-vous simplement à marcher devant le peuple. Donnez-lui l'enseignement souverain, qui fut toute l'éducation des glorieuses cités antiques : un théâtre vraiment du peuple. Et sur ce théâtre, montrez-lui sa propre légende, ses actes, ce qu'il a fait. Nourrissez le peuple du peuple... Le théâtre est le plus puissant moyen de l'éducation, du rapprochement des hommes ; c'est le meilleur espoir peut-être de rénovation nationale. Je parle d'un théâtre immensément populaire, d'un théâtre répondant à la pensée du peuple, qui circulerait dans les moindres villages... Ah ! Que je voie donc, avant de mourir, la fraternité nationale recommencer au théâtre !²¹⁶

Le rêve d'unité nationale obtenu par le biais d'un théâtre populaire peut sembler utopique dans le contexte marocain. Dans une société au sein de laquelle le

²¹⁶ Michelet (Jules), cité par Meyer-Plantureux (Chantal), *Théâtre populaire, enjeux politiques / de Jaurès à Malraux*, Bruxelles, Complexe, 2006, p. 23.

tiers de la population est encore analphabète²¹⁷, l'enjeu de l'enseignement reste essentiel, pour favoriser la familiarisation des Marocains avec les formes artistiques. Cet enseignement, dont l'éducation artistique fait partie, pourrait mener à cette « fraternité nationale », sentiment que les Marocains ont partagé au lendemain de l'Indépendance, avec une autre volonté, celle de la marocanisation de l'administration.

1.3. Bureau de l'Éducation Populaire

Pour répondre à une logique de marocanisation des administrations anciennement coloniales, le Service de la Jeunesse et des Sports est devenu le secrétariat d'État à la Jeunesse et aux Sports, sous la direction du Secrétaire d'État Ahmed Bensouda. La politique de ce dernier consistait à placer l'activité culturelle sous la tutelle d'un nouveau bureau, nommé le Bureau des Activités Culturelles et de l'Éducation Populaire. La fonction de ce bureau a vite changé pour devenir le Bureau de l'Éducation Populaire, mettant ainsi à l'écart les activités culturelles ; de cette manière, le Secrétariat d'État est devenu une division au sein du Ministère de l'Éducation Nationale. Autrement dit, l'enseignement est distingué de la culture, et passe avant celle-ci.

En 1958, l'arrivée d'Abdellah Ibrahim comme Président du Conseil a permis d'augmenter le nombre des sections de quatre à onze, intégrant ainsi plus de domaines dans le champ d'action du Bureau de l'Éducation Populaire. Une nouvelle politique concernant la jeunesse et l'éducation a alors été instaurée, profitant du changement de l'intitulé du Ministère de l'Éducation Nationale en Ministère de l'Éducation Nationale, de la Jeunesse et des Sports.

En 1959, le Bureau de l'Éducation Populaire a permis la création du Centre d'Art Dramatique, comportant quatre sections : une section d'étude et de recherche de répertoire, une école de théâtre, une troupe professionnelle et une section pour l'organisation des tournées. Ce centre a participé à la formation de nouveaux cadres

²¹⁷ « Maroc : près d'un tiers de la population toujours analphabète », *Le Monde*, 8 septembre 2015.

marocains. En effet, on assiste à ce moment de l'histoire à une des premières expériences du Maroc indépendant dans le domaine théâtral, visant à structurer ce secteur, par le biais de la formation artistique, la création, et la diffusion des créations.

En 1960, le Bureau de l'Éducation Populaire a amélioré son organisation en réduisant le nombre de sections à cinq. La première section concerne le domaine d'études par le biais de la publication d'études et de recherches, et la seconde est consacrée à la diffusion culturelle, avec les bibliothèques comme outil de médiation. La troisième section travaille sur l'initiation artistique par l'organisation d'ateliers, et la quatrième élabore des institutions culturelles comme les Centres Locaux de l'Éducation Populaire. Enfin, une dernière section se consacre aux établissements nationaux mis en œuvre par le Centre National de l'Éducation Populaire, à Salé, ainsi qu'aux différentes composantes du Centre d'Art Dramatique.

En Mai 1960, le Ministère d'Abdellah Ibrahim devient encore une fois une division au sein du Ministère de l'Éducation Nationale ; cette situation va influencer le rôle du Bureau de l'Éducation Populaire, qui va perdre tous les acquis du passé.

Ainsi, entre 1961 et 1964, une série de changements a touché la division Jeunesse et Sports, en commençant par la mort du roi Mohammed V, et la démission du directeur de la division Jeunesse et Sports, suivie de celle du Ministre de l'Éducation Nationale. Ceci a contribué à la dissolution des services présentés par la Division Jeunesse et Sports, sans intervention du nouveau roi Hassan II ; en revanche, celle-ci a changé le statut Jeunesse et Sports, passant d'une division à un Haut-commissariat, sous la direction du lieutenant Housni Benslimane.

En janvier 1963, le Haut-commissariat devient un Secrétariat d'État à l'Information à la Jeunesse et aux Sports, dans le but de lui donner un statut de Ministère, et dans l'intention d'attacher par la suite la division Information à un autre Ministère. En août 1964, le département de la Jeunesse et des Sports se transforme en Ministère, pour devenir, en mai 1965, une des directions du Ministère de l'Éducation Nationale.

Dans cette situation d'instabilité, le Bureau de l'Éducation Populaire n'a pas pu participer à la mise en œuvre de ses projets, ce qui va justifier la fermeture de ses sections. La réorganisation des différents Ministères, Secrétariats d'État, et Hauts commissariats s'inscrit dans une logique de rupture avec la période coloniale, et avec son organisation. Il s'agit surtout d'une volonté de changement, plutôt que la construction d'un projet structuré. On peut mentionner l'avis de Jean Le Veugle, un des grands collaborateurs du département de la Jeunesse et des Sports, qui a eu des responsabilités au sein du Bureau des Activités Culturelles et de l'Éducation Populaire, depuis sa création, et ce jusqu'en 1962 :

Que les idées communes deviennent floues, que les méthodes et techniques soient peu à peu négligées, que trop d'hommes formés s'en aillent et soient remplacés par du « tout-venant »... que reste-il ? Ce qui paraissait une structure solide, efficace, peut retourner en quelques mois à l'état d'ébauche, voire de souvenir. Et l'on se demandera si l'on avait rêvé...

Il m'est apparu qu'au Maroc on a bien plus le sens de la tradition que celui de l'Histoire, bien plus le sens de l'improvisation que celui de la réalisation progressive et de la planification, bien plus le sens de la création individuelle, parfois éphémère – que celui de la continuité d'une création collective que viennent servir successivement plusieurs personnes²¹⁸.

Entre 1968 et 1971, des séries de changements touchent le domaine politique marocain, en commençant par le Ministère de l'Éducation Nationale et des Beaux-Arts, et du secrétariat d'État de Jeunesse et Sports, mis en place avec le nouveau gouvernement du 6 juillet 1967. Celui-ci a été modifié le 8 juillet 1968 avec un remaniement ministériel qui met en place Mohammed Al Fassi en tant que Ministre des Affaires Culturelles et de l'Enseignement Originel²¹⁹. Même après le changement de gouvernement du 1^{er} janvier 1970, le Ministre et le Ministère ont été maintenus. Cette situation ne va pas durer, puisque le coup d'Etat manqué de 1971 a eu comme conséquence un changement de gouvernement qui a occasionné la mise en place du

²¹⁸ Le Veugle (Jean), *Clés pour le développement, Sept années de l'éducation populaire au Maroc*, Paris, édition Cujas, Culture et développement, 1966, p. 144.

²¹⁹ Le mot originel désigne l'enseignement marocain traditionnel.

Ministère de la Culture, de l'Enseignement Supérieur, Secondaire et Originel dont le ministre est Ahmed Laski. Le 13 avril 1972, un nouveau remaniement occasionne la nomination d'Al Habib Al Fihri comme Ministre de la Culture, de l'Enseignement Originel, Supérieur et Secondaire. Cette instabilité politique, marquée par un ensemble de Ministères qui ne dépasse pas une durée de gouvernance de deux ans, explique qu'aucun projet sérieux dans le champ politique en général, et culturel en particulier, ne se soit dégagé entre 1968 et 1971.

La deuxième tentative de coup d'État de juillet 1972 a amené à effectuer un nouveau changement gouvernemental ; en effet, Mohammed Mekki a été nommé Ministre des Habous²²⁰, des Affaires Islamiques et de la Culture, avant de céder la place à Mohamed Bahnini, le 25 avril 1974, pour rejoindre le premier Ministère des Affaires Culturelles.

1.4. Le Ministère de Bahnini 1974-1981

Dans ce contexte politique difficile, et ce un mois après la mort d'Allal El-Fassi, l'une des grandes figures de la politique marocaine, fondateur du Hizeb Istiqlal (parti de l'Indépendance), Mohamed Bahnini a rejoint le premier Ministère de la Culture de l'Histoire du Maroc. Pierre Albin Martel revient en ces termes sur le rôle joué par Allal El-Fassi :

Un guide plus qu'un chef, un promoteur et nullement un organisateur, Allal El-Fassi demeure un témoin incomparable à la frontière de deux temps et presque de deux mondes, aux limites du rêve exaltant et de la désespérante réalité. Il meurt loin du Maroc où il n'a jamais pu trouver une place à la hauteur de sa légende²²¹.

Il est vrai qu'El-Fassi n'a pas été seulement le témoin de l'Indépendance du Maroc, il est aussi le fondateur, à côté de Mohamed Hassan El Ouazzani et Ahmed Balafrej, du Comité d'Action Marocaine (C.A.M), le premier rassemblement national

²²⁰ En droit musulman, le mot désigne une législation relative à la propriété foncière.

²²¹ Albin Martel (Pierre), *Jeune Afrique*, 25 mai 1974.

de l'ensemble des cellules de jeunes activistes. Cet engagement lui a coûté neuf ans d'exil et d'isolement dans un petit village au Gabon.

La mort d'Allal El -Fassi est aussi le début d'une nouvelle époque, celle d'après l'Indépendance et d'après les coups d'État, où le pouvoir du roi Hassan II devient plus effectif sur la scène politique. Cette période sera également marquée par l'engagement du Maroc pour récupérer le reste de ses territoires à travers un grand projet qui était en préparation, celui de la marche verte²²².

La publication du premier décret relatif à l'organisation de ce Ministère n'indique que deux fonctions, qui se résument à la conservation du patrimoine culturel national, et à la garantie de fonctionnement des établissements liés à ce Ministère, qui sont les Conservatoires régionaux et l'École des Arts Plastiques de Tétouan. La première mission de ce Ministère était de récupérer les différentes fonctions liées aux affaires culturelles, et dispersées dans différents Ministères, en raison du nombre de changements gouvernementaux qu'a connus le département de la Culture. De ce fait, il semble nécessaire de retracer l'historique de l'apparition du département de la Culture, et de préciser quel est le lien politique existant avec les autres Ministères qui ont eu la responsabilité de ce département. Les études faites sur le théâtre et la politique culturelle au Maroc n'abordent la naissance du Ministère de la Culture qu'avec l'arrivée de Mohamed Bahnini et la création du Ministère de la Culture en tant que tel. C'est seulement dans les études politiques que des recherches évoquent la naissance de ce Ministère.

La première fois qu'un gouvernement intègre la culture dans ses services date du douzième gouvernement, créé le 4 août 1971 avec Ahmed Laski comme Ministre de la Culture, de l'Enseignement Supérieur, Secondaire et Fondamental et de la Formation des Cadres, avec comme sous-secrétaire d'État à la Culture Mohamed Ben

²²² Comme indiqué précédemment, afin de concrétiser la souveraineté du Maroc sur le Sahara occidental, et suite à la publication de l'avis de la Cour Internationale de Justice qui a confirmé les liens juridiques d'allégeance de ce territoire avec le Maroc datant d'avant la colonisation espagnole, le roi Hassan II annonça aux Marocains la nécessité d'effectuer une marche pacifiste du nord de Tanger à Lagouira, obligeant ainsi l'Espagne à entamer des négociations directes de cession de ces territoires.

Ali Chafiq. Huit mois plus tard, le treizième gouvernement a gardé le même dispositif en liant la Culture à l'Enseignement Supérieur, tout en conservant la même appellation, mais en nommant El Habib Fihri comme nouveau Ministre. Le sous-secrétariat à la culture a été supprimé.

Dans un environnement politique instable, le quatorzième gouvernement voit le jour, faisant le choix de dissocier la Culture de l'Enseignement Supérieur, ce qui pouvait être considéré comme une avancée pour la naissance d'un Ministère de la Culture indépendant des autres Ministères. Une deuxième décision a été prise avant l'annonce de la composition de ce gouvernement, à savoir l'association de la Culture à la religion, avec la création du Ministère des Habous, des Affaires Islamiques et de la Culture, à la tête duquel Mohamed Mekki Naciri a été nommé.

Cette décision a prouvé dans un premier temps que le Ministre de la Culture, de l'Enseignement Supérieur, Secondaire et Fondamental et de la Formation des Cadres n'a pas pu répondre aux enjeux culturels et aux attentes prévues par sa création, ce qui a engendré la séparation des services de la Culture du Ministère de l'Enseignement Supérieur. Dans un second temps, le fait de lier la Culture à la religion montre que le pouvoir se pose la question de la place que l'on peut attribuer à la culture marocaine, tout en montrant que l'existence d'une politique culturelle n'est plus un sujet de débat, mais nécessite plutôt d'être définie. La logique consistant à lier la culture au Ministère des Habous, des Affaires Islamiques et de la Culture, permet de percevoir la culture sous un angle purement religieux, mettant ainsi en avant les arts islamiques, tels que la calligraphie, art lié principalement à l'écriture du Coran, et Tajwid, une forme artistique correspondant à la lecture du Coran, l'architecture et l'urbanisme, etc.

C'est donc grâce à l'échec du Ministère des Habous, des Affaires Islamiques et de la Culture que le Ministère de la Culture a vu le jour, avec l'arrivée de Mohamed Bahnini. Ainsi, le Ministère des Affaires Culturelles comportait deux divisions. La première était la division de l'Action Culturelle et de l'Enseignement Artistique, elle-même subdivisée en quatre services (le service de l'animation culturelle, le service des bibliothèques, des publications et de la diffusion, le service des échanges et des

relations culturelles, et le service de l'enseignement artistique). La deuxième division a été consacrée aux musées, aux sites archéologiques et aux monuments historiques, avec trois services (le service des musées, le service des monuments et des sites, et le service de l'archéologie). Parallèlement à ces deux divisions, le Ministère comportait trois services de gestion : le service administratif, le service de planification et de documentation, et le service juridique.

Le projet des complexes culturels faisait partie du plan quinquennal de 1972-1977 ; il a été suivi par le « service des études et projets » du Ministère de la Culture. Néanmoins, une conjoncture économique difficile a empêché la mise en place immédiate de ces complexes.

Ces « complexes culturels » regrouperaient des salles de spectacle, de conférence, de cinéma, d'exposition, des bibliothèques et discothèques, des écoles d'enseignement artistique, etc., tout cela plus ou moins développé selon les trois catégories prévues. Il y aurait dans l'ensemble du pays, six complexes de 1^{ère} catégorie, douze de 2^{ème} et quarante et un de 3^{ème}. Les dépenses d'investissements s'élèveraient pour un complexe de 1^{ère} catégorie à 7 590 000 dirhams, pour un complexe de la 2^{ème} à 5 000 000 Dh, pour un complexe de la 3^{ème} à 688 000 Dh. Les dépenses de fonctionnement sont évaluées, pour l'année 1978, respectivement à 609000, 520000 et 234000 Dh pour une unité de chaque catégorie²²³.

Face à ces difficultés financières, le ministère de Mohamed Bahnini s'est centré sur la protection des sites archéologiques, ainsi que sur la promotion des monuments historiques. L'intérêt de son Ministère ne se porte pas sur la réalisation d'actions culturelles, demeurées en phase de débat et de préparation. D'un côté, cette logique est adaptée au budget du Ministère qui est insuffisant pour de grands projets, surtout lors de la phase de création du Ministère. Par ailleurs, elle ne demande pas beaucoup d'efforts, puisque la majorité des monuments historiques étaient encore dirigés par le Ministère des Affaires Islamiques.

²²³ Adam (André), *op. cit.*, p. 121.

Dans le domaine spécifique du théâtre, Bahnini considérait que c'était au Théâtre National Mohammed V – sur lequel il devait, en principe, exercer une tutelle – de s'occuper de tout. Cela revenait à laisser le Théâtre national exercer une tutelle de fait sur le Ministère, puisque ce dernier n'avait aucune politique, ni orientation ou directive à défendre en matière théâtrale !²²⁴

Cette politique a permis à Mohamed Bahnini de ne jamais dépenser la totalité du budget du Ministère, même si le budget de départ était déjà restreint. Le choix politique du Ministère consistait à ne pas prendre de décisions majeures concernant les arts et leur rapport à l'État, en confiant cette mission au Théâtre National Mohammed V. De ce fait, on peut considérer Mohamed Bahnini comme un bon gestionnaire, au détriment de sa compétence réelle pour une politique culturelle.

1.5. Le Ministère de Belbachir 1981-1985

Le Ministère de Saïd Belbachir vient remplacer celui de Mohamed Bahnini ; il représente le parti politique d'Istiklal²²⁵, qui est un parti conservateur, et dont l'objectif est la protection de la culture marocaine, et cela en insistant davantage sur l'adjectif « marocaine » que sur le mot « culture ». La culture marocaine, selon le parti Istiklal, est basée sur la langue arabe, imprégnée des valeurs et des règles de l'islam. Ceci va expliquer l'orientation favorisant davantage les livres que le théâtre ou la danse.

La première action du Ministère de Saïd Belbachir a été de modifier le décret de Bahnini relatif aux attributions et à l'organisation du Ministère. Le but de cette modification a été de récupérer les missions ayant trait à la culture, et étant réparties dans d'autres Ministères. Pour mener à bien cette démarche, le Ministère des Affaires culturelles doit recueillir l'avis favorable des autres Ministères, et doit obtenir une augmentation dans le budget général de l'État, ce qui est une tâche délicate, surtout au regard du temps que demande la procédure.

²²⁴ Ouzri (Abdelwahed), *op. cit.*, p. 78.

²²⁵ Indépendance.

Parmi les propositions réalisées, on peut citer le remplacement des services culturels régionaux par des délégations provinciales et préfectorales, ainsi que la modification du rôle de la division de la direction des musées, des sites, de l'archéologie et des monuments historiques, et du rôle de la direction de l'action culturelle et de l'enseignement artistique, en 1985. L'application tardive de ce projet de loi ne va pas permettre la réalisation officielle de ces changements, puisque les deux directions n'ont changé ni de fonctionnement ni de budget.

Le seul domaine où Belbachir a travaillé sans relâche est celui du livre. Il s'était fixé une perspective ambitieuse : un livre par citoyen. Il tenta d'ouvrir des salles de lecture dans toutes les villes et tous les villages en les alimentant de nouveaux livres achetés par le Ministère. N'ayant pas les moyens de construire de vraies bibliothèques et face à des municipalités rechignant à coopérer avec le Ministère, il loua des lieux en guise de salles de lecture. Nous remarquerons que les communes, notamment les grandes villes, finirent par s'intéresser au problème et par se doter de salles de lecture²²⁶.

Les efforts de Saïd Belbachir se sont centrés sur la question de la lecture, une démarche qui peut se comprendre au vu de l'absence de cette culture chez les Marocains. Effectivement, nulle pratique artistique ne peut exister dans une société sans l'apport d'une culture liée à cette forme artistique, et pour laquelle la démocratisation de la lecture a un rôle à jouer. Parallèlement à cette démarche, Saïd Belbachir ne s'est pas investi concrètement dans le domaine théâtral, puisqu'il a considéré que ce dernier faisait partie de l'intervention de Jeunesse et Sport, ce qui ne l'a pas empêché de proposer au gouvernement la création de deux Instituts Supérieurs, le premier dans le domaine théâtral et l'animation culturelle, et le second dans le domaine de l'archéologie.

1.6. Le Ministère de Benaïssa 1985-1992

Un des fondateurs du festival de Assila, Mohamed Benaïssa, est un homme politique de droite, qui est aussi peintre et photographe. Après son arrivée au Ministère des Affaires Culturelles, il a nommé un directeur pour le département de l'action

²²⁶ Ouzri (Abdelwahed), *op. cit.*, p. 80.

culturelle, ainsi que les responsables de sections créées avant le départ de Belbachir. Sa deuxième mission sera de développer le projet de création des deux Instituts Supérieurs proposés par son prédécesseur, projet qui a vu le jour lors de la rentrée de l'année scolaire 1986-1987.

Dans le domaine du livre, le Ministère a organisé le Salon international du livre dans la ville de Casablanca, un événement qui existe jusqu'à aujourd'hui, et qui permet la rencontre des maisons d'éditions étrangères avec leurs paires marocaines.

Concernant l'activité théâtrale, le Ministère a mené une réflexion au niveau national au sujet du statut du métier d'artiste au Maroc, invitant parallèlement Robert Abirached, responsable de la direction du théâtre et des spectacles au sein du Ministère de la Culture en France de 1981 à 1988. Ce débat a été enrichi par un festival créé par le Ministère, intitulé « Printemps du théâtre arabe », une occasion pour les troupes marocaines et arabes de tourner dans plusieurs villes du royaume.

Au niveau de l'organisation du Ministère, Mohamed Benaïssa a proposé d'augmenter le nombre de Directions à cinq ; cela oblige à abroger le décret Bahnini, et à le remplacer par un autre décret qui instaure la nouvelle structure du Ministère. Malgré sa popularité et les missions qu'il a pu réaliser au sein du Ministère le plus marginalisé du gouvernement, et ce dans un temps limité, son projet a été rejeté par le Ministère des finances pour des raisons politiques. Effectivement, la médiatisation de ces actions n'a pas facilité ses relations avec les autres membres du gouvernement, qui ont veillé à limiter la progression de ce Ministère.

Comme le changement de structure du Ministère était lié au Ministère de l'Intérieur ainsi qu'au Ministère des Finances et au Ministère des Affaires Administratives, Mohamed Benaïssa a limité au sein de son projet le nombre de directions de cinq à trois, avec l'accord du gouvernement.

Pour répondre à ces missions et après une analyse approfondie des tâches des différents services, il s'est avéré nécessaire de créer, dans une première étape, et en tenant compte des impératifs budgétaires, une nouvelle direction : celle des Arts, qui viendrait s'ajouter à la direction du Patrimoine et à celle de l'Action culturelle. La direction des

Arts constitue une entité opérationnelle dont l'action spécialisée au niveau des arts permettra d'élaborer et de mettre en œuvre les mesures visant la promotion et l'encouragement de la création artistique dans toutes ses formes²²⁷.

La rivalité entre les membres du gouvernement n'a pas facilité la tâche de Mohamed Benaïssa à la tête de ce Ministère. Néanmoins, l'intégration de la Direction des Arts représente un réel avancement dans la promotion de la création artistique au Maroc. Le départ de Mohamed Benaïssa et l'arrivée de Mohamed Allal Sinaceur à la tête du Ministère de la Culture ont donné un nouvel élan, avec une nouvelle tentative de restructuration de ce Ministère, par le biais de ses Directions.

1.7. Le Ministère Sinaceur 1992-1995

A son arrivée, le Ministre Mohamed Allal Sinaceur devait occuper ce poste provisoirement pour une année, ce qui a finalement duré quatre ans. Il a commencé par demander le retrait du projet du décret de Mohamed Benaïssa pour le remplacer ; après l'accord du Premier Ministre, Mohamed Allal Sinaceur a obtenu une Direction supplémentaire, ce Ministère comptant alors quatre Directions à la place de trois, comme l'avait prévu Mohamed Benaïssa. Ainsi, son projet était de supprimer la Direction des arts dans le but de la remplacer par la Direction de l'action culturelle ; mais la nécessité de la promotion des arts au sein du Ministère l'a obligé à garder cette Direction. Profitant des problèmes électoraux au Maroc concernant le parlement, l'intervention du roi et la dénonciation de la gauche, un nouveau gouvernement de technocrates a été mis en place, cette fois sans étiquette politique. Ce gouvernement a gardé Mohamed Allal Sinaceur comme Ministre ; dès lors, il n'a pas tardé à proposer un nouveau décret qui a remplacé celui de Bahnini, donnant à son Ministère une ampleur conséquente.

En raison de ce décret, l'organigramme du Ministère s'organise en trois services. Il s'agit du secrétariat général, de l'inspection générale et de la division des

²²⁷ Note de présentation du projet de décret fixant les attributions et l'organisation du Ministère des Affaires Culturelles, dans Ouzri (Abdelwahed), *op.cit.*, p. 85.

ressources humaines et des affaires générales. Parallèlement, quatre Directions sont mises en place :

- La Direction du patrimoine culturel s'occupe de « protéger, de conserver, de restaurer, d'entretenir et de faire connaître le patrimoine architectural, archéologique et ethnographique par les divers moyens appropriés ainsi que les différentes richesses artistiques nationales »²²⁸.

- La Direction du développement culturel s'occupe « de définir et de mettre en œuvre des projets et des actions de diffusion et de promotion culturelles en liaison avec les départements ministériels et organismes concernés pour le renforcement du tissu culturel national »²²⁹.

- La Direction des arts s'occupe de « promouvoir les domaines du théâtre, de la musique, des arts chorégraphiques et des arts plastiques, de définir des actions d'impulsion et de soutien à la création artistique et d'en assurer la diffusion et la communication »²³⁰.

- La Direction du livre, des bibliothèques et des archives s'occupe de « veiller à l'élaboration, à la mise en œuvre et au soutien des mesures tendant à la promotion du livre, à son édition et à sa diffusion, de développer le réseau des bibliothèques et de coordonner l'exploitation matérielle et scientifique du patrimoine archivistique national »²³¹.

Parallèlement à cette organisation ministérielle, dans le secteur culturel, le positionnement de la monarchie sur la situation de la pratique théâtrale au Maroc reste essentiel. Depuis l'Indépendance jusqu'à aujourd'hui, le seul document officiel en lien

²²⁸ Décret numéro 2-94-222 du 13 hijra 1414 (24 mai 1994) fixant les attributions et l'organisation du Ministère de la Culture.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

avec le théâtre reste une lettre adressée par le roi Hassan II aux professionnels de ce métier.

2. Analyse sectorielle du champ culturel

2.1. La Lettre royale adressée aux professionnels du théâtre

Suite au premier Colloque National du Théâtre Professionnel, le roi Hassan II a adressé une lettre²³² au milieu culturel et artistique marocain. Cette lettre est d'une grande importance, puisqu'il s'agit d'une réaction du roi Hassan II, un an après, à une rencontre réalisée avec des représentants de l'ensemble du corps théâtral marocain, afin d'exprimer les difficultés qui les empêchent d'exercer leur métier dignement.

En date du 14 mai 1992, cette intervention royale vient mettre l'accent sur la situation de précarité dans laquelle l'artiste marocain est amené à créer, mais aussi sur le rôle de la création théâtrale qui doit se référer aux traditions et aux valeurs islamiques. Le roi rappelle tous les efforts menés par la monarchie afin de soutenir le domaine théâtral, en citant la création du Théâtre National Mohammed V. Effectivement, cette création a été ordonnée par le roi Mohammed V; et Hassan II a veillé personnellement à inaugurer cette nouvelle institution dédiée au théâtre marocain. Il évoque également la vingt-cinquième fête du trône qu'il a dédiée à la culture en général, et au théâtre en particulier, annonçant la création de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle, en 1986, dans l'objectif de former une nouvelle génération.

L'intervention royale rappelle aussi les efforts fournis par une commission composée d'hommes de théâtre et de représentants des Ministères de l'intérieur, de la culture, de la communication, et de la jeunesse et des sports, qui a œuvré pendant un an afin de réaliser un état des lieux du théâtre au Maroc. Le rôle de cette commission était aussi de mettre autour de la table tous les acteurs concernés de près ou de loin par

²³² Yousfi (Hassane), *Le Théâtre marocain, introduction à l'histoire, la documentation et l'archivage*, Tanger, Centre international des études du spectacle, 2015, p. 138.

le domaine théâtral. Les propositions de cette commission ont été adressées au roi Hassan II dans l'objectif d'une concrétisation. Parmi les grands absents de cette démarche consultative demeure le Ministère de l'Education nationale, montrant ainsi l'inexistence d'une éventuelle orientation vers l'enseignement du théâtre et donc le lien nécessaire entre l'éducation et l'accès à la culture.

Parmi les points importants portés par ce discours, citons l'attribution de 1% du budget global des collectivités locales à la culture, dédié à la construction des théâtres et au soutien des artistes. Une deuxième proposition consistait à construire des Complexes Culturels avec une salle de théâtre dans chaque département, région ou capitale. En ce qui concerne les troupes théâtrales, chaque région devait soutenir et prendre en charge deux troupes professionnelles, pour répondre aux besoins des travailleurs dans le domaine théâtral.

Cet événement a permis de rendre officielle la date du 14 mai comme journée nationale du théâtre.

2.1.1. Les troupes régionales

Huit ans après l'organisation du premier Colloque National du Théâtre Professionnel, cinq troupes régionales ont vu le jour, comme le rapporte *Le Maroc Hebdo International* en 2003 :

Maroc Hebdo International : L'un de vos projets consistait en la création de huit troupes de théâtre. Où en est-ce projet ?

- Mohamed Achâari : Aujourd'hui, les villes de Rabat, Meknès, Tétouan, Marrakech, El Jadida, Agadir, Fès et Casablanca ont leurs troupes. La plupart d'entre elles étaient d'ailleurs présentes au festival national de théâtre qui s'est déroulé à Meknès. Elles ont non seulement été sélectionnées, mais plusieurs d'entre elles ont récolté des prix. C'est une consécration. Les troupes régionales commencent à fonctionner²³³.

²³³ Benmbarek (Najlae), « La culture marocaine se porte bien », *Maroc Hebdo International*, numéro 568, 25 juillet 2003.

Le premier pas a consisté à mettre en place cinq troupes régionales à titre d'expérience en 2002, permettant dans un deuxième temps la création de deux nouvelles troupes, celles d'Agadir et de Taza. L'objectif de départ de ces troupes est de mettre en place un espace de création permettant aux artistes professionnels en général, et aux lauréats de l'ISADAC en particulier, d'obtenir les conditions nécessaires afin d'exercer leur métier.

Néanmoins, la création de ces troupes n'est basée sur aucun texte juridique précisant le fonctionnement et le financement de celles-ci. Leur existence n'est officialisée qu'à travers la nomination par le Ministère de la Culture d'un directeur artistique et d'un directeur administratif, qui a comme rôle la gestion administrative et financière de chaque troupe. L'élaboration d'un texte juridique précisant le fonctionnement des troupes régionales n'était pas possible, en l'absence d'un autre texte qui définirait cette fois le statut de l'artiste au Maroc.

Sur le plan financier, le Ministère de la Culture n'a prévu qu'une partie du financement de ces troupes, les obligeant à faire face à une carence de financement qu'elles doivent résoudre auprès des partenaires régionaux. Du fait de cette situation, les troupes sont obligées de minimiser les dépenses, travaillant ainsi sur des textes d'auteurs étrangers pour éviter de payer le salaire d'un auteur marocain - rappelons que les droits d'auteur n'ont jamais été appliqués au Maroc jusqu'à aujourd'hui. Le manque de soutien des troupes régionales au niveau local a participé à la disparition de celles-ci, annulant ce projet de mise en place d'une troupe régionale pour la totalité des régions du royaume.

C'est ainsi qu'une autre question se pose : celle de la proposition du financement de la culture en général, et des troupes régionales en particulier, par les collectivités locales à hauteur de 1% de leur budget.

2.2. Recommandation de l'UNESCO relative à la condition de l'artiste

Lors de sa vingt et unième session, l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture a adopté le 23 septembre 1980 à Belgrade, une

recommandation à destination de l'ensemble des États membres. Cette recommandation vient mettre en avant le statut de l'artiste, en tant qu'acteur « important dans la vie et l'évolution de la société et qu'il devrait avoir la possibilité de contribuer à son développement et d'exercer, au même titre que tous les autres citoyens, ses responsabilités, tout en préservant son inspiration créatrice et sa liberté d'expression »²³⁴. Ce texte se base sur un ensemble de déclarations déjà votées par les États membres, qui représente le fondement de cette organisation, à l'exemple de la Déclaration universelle des droits de l'homme ou encore du Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux, et culturels.

D'autres textes fondateurs alimentent cette réflexion ; citons ainsi la Déclaration des principes de la coopération culturelle internationale et la Recommandation concernant la participation et la contribution des masses populaires à la vie culturelle, adoptées lors de la dix-neuvième session de la Conférence générale de l'Unesco. Par le biais de cette Recommandation, l'Unesco propose une prise en compte du statut social de l'artiste à travers neuf axes essentiels et complémentaires. Premièrement, il est essentiel de définir l'artiste dans son rapport à la société.

On entend par « artiste » toute personne qui crée ou participe par son interprétation à la création ou à la recreation d'œuvres d'art, qui considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui ainsi contribue au développement de l'art et de la culture, et qui est reconnue ou cherche à être reconnue en tant qu'artiste, qu'elle soit liée ou non par une relation de travail ou d'association quelconque²³⁵.

Par cette définition, le statut de l'artiste est déterminé par l'action de toute personne qui, par son geste, participe à l'épanouissement de la création artistique, sans que l'aspect salarial ne soit une condition. Ainsi, c'est la création artistique qui est mise en valeur. Le deuxième axe de cette recommandation détermine le champ d'application ouvert à tous les artistes, défini précédemment sans aucune restriction liée à la discipline artistique. Le troisième volet rappelle les principes directeurs, en

²³⁴ « Recommandation relative à la condition de l'artiste », in *Actes de la Conférence générale, Vingt et unième session*, Belgrade, l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture, 1980, p. 161.

²³⁵ *Ibid.*, p. 163.

soulignant que l'art « constitue un mode universel d'expression et de communication »²³⁶ et que les États « devraient, en conséquence et à ces fins, assurer l'accès à l'art de l'ensemble de la population »²³⁷.

En d'autres termes, les principes directeurs soulignent la nécessité d'une politique culturelle qui garantisse une activité artistique et culturelle réglementée, dans le respect des conventions internationales. Cette politique culturelle doit mettre en valeur la vocation et la formation artistique, ce qui constitue la quatrième partie de cette recommandation. En ce sens, un ensemble de mesures est proposé afin d'encourager la formation dans les domaines artistiques dès le plus jeune âge, ou encore pendant le parcours professionnel, à l'exemple des bourses d'études, des congés d'éducation payés, et des bourses de voyage.

La formation à un métier exige une reconnaissance sociale de ce dernier. Ainsi, « Le statut social »²³⁸ de l'artiste doit être protégé par les États membres. Cette démarche consiste, selon le rapport, à « Accorder aux artistes une reconnaissance publique »²³⁹, et à « Veiller à ce que l'artiste bénéficie des droits et de la protection prévus par la législation internationale et nationale relative aux droits de l'homme »²⁴⁰. L'épanouissement de l'artiste passe prioritairement par l'amélioration des conditions de travail, un point que le texte aborde par le biais de la sixième recommandation, intitulée « L'emploi, les conditions de travail et la vie de l'artiste »²⁴¹. En ce sens, des mesures sont à encourager, telles que le soutien de la création artistique, le développement des infrastructures, l'encouragement des mécénats, la mise en place d'un soutien spécifique aux jeunes artistes, le respect des conditions de travail, la mise en place d'une sécurité sociale, le respect de la liberté syndicale, et l'encouragement de la circulation des artistes.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*, p. 164.

²³⁸ *Ibid.*, p. 165.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ *Ibid.*

L'ensemble de ces mesures représente les fondements d'une politique culturelle que chaque État doit mener dans une logique participative, donnant ainsi la parole à l'ensemble des citoyens. Afin d'atteindre cet objectif, l'Unesco préconise trois axes de réflexion :

Améliorer la situation de l'artiste dans la société, par toute mesure concernant les conditions d'emploi, de travail et de vie de l'artiste, la fourniture par les pouvoirs publics d'appuis matériels et moraux aux activités artistiques et la formation professionnelle de l'artiste ;

Promouvoir la culture et les arts dans la collectivité, par exemple, par toute mesure concernant le développement culturel, la protection et la mise en valeur du patrimoine culturel (y compris le folklore et les autres activités des artistes traditionnels), l'identité culturelle, certains aspects des problèmes d'environnement et d'utilisation des loisirs, et la place de la culture et des arts dans l'éducation ;

Encourager la coopération culturelle internationale, par exemple par toute mesure concernant la diffusion et la traduction des œuvres, les échanges d'œuvres et de personnes et d'organisation de manifestations culturelles régionales ou internationales²⁴².

Le manque de concret de ces recommandations laisse la porte ouverte à la volonté des gouvernements, pour faire évoluer leur politique culturelle selon leur contexte social et politique, car le respect de la spécificité de chaque nation est un élément essentiel dans la mise en œuvre de ces recommandations. Ainsi, le texte prévoit un axe de recommandation sur « l'Utilisation et la mise en œuvre de la présente recommandation »²⁴³, visant à améliorer les conditions de vie des artistes, par le biais de la coopération entre organismes nationaux et internationaux, dont les objectifs sont en harmonie. Cette collaboration n'est possible que grâce à un soutien des gouvernements locaux aux organismes représentant les artistes, qui ont comme objectif l'amélioration de la condition des artistes.

²⁴² *Ibid.*, p. 168.

²⁴³ *Ibid.*

Les dispositifs présentés par ce texte ne pourront en aucun cas remettre en question les « Avantages acquis »²⁴⁴ par les artistes dans certains pays, où ils bénéficient de plus d'avantages.

Dès 2007, la conférence générale de l'Unesco, à l'occasion de la 34^{ème} session, a exprimé la nécessité d'établir un état des lieux relatif à l'application des recommandations de 1980 au sujet de la condition de l'artiste. Un rapport d'analyse sur la mise en œuvre de cette recommandation a été réalisé en deux temps. Un premier rapport a été présenté par la 187^{ème} session du Conseil exécutif de l'Unesco, et transmis à la 36^{ème} session de la Conférence générale. Cette dernière a voté la résolution 103, qui a donné lieu à un second rapport consolidé pour examen, présenté lors du Conseil exécutif en 2015. Préparé par Garry Neil, président de Neil Craig Associates, ce rapport vient préciser l'engagement des États membres en lien avec les recommandations de 1980. À notre niveau, c'est le lien des recommandations de 1980 avec le Maroc qui fera l'objet de notre analyse.

Premièrement, il est essentiel de rappeler la difficulté que rencontre ce genre de recherches dans leur phase de collecte et d'analyse de données. Cette situation s'explique aussi, comme le souligne le rapport, par la spécificité de chaque pays concernant la gestion de son secteur culturel et sa définition de l'artiste.

Il n'existe pas de définition universelle de ce qui constitue un artiste professionnel ni du statut dont celui-ci peut bénéficier. Si certains artistes sont salariés au sens traditionnel du terme, la plupart ne le sont pas et nombre d'entre eux travaillent sur une base temporaire ou irrégulière. En outre, il n'existe pas de compréhension commune de ce qui constitue un artiste travailleur autonome, entrepreneur ou consultant indépendant. Dans l'enquête actuelle, certaines personnes interrogées ont choisi de ne rendre compte que d'un groupe restreint d'artistes, les artistes plasticiens, par exemple²⁴⁵.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ Garry (Neil), *Rapport d'analyse (2015) sur la mise en œuvre de la Recommandation de 1980 de l'UNESCO relative à la condition de l'artiste*, l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture, 1980, p. 3.

La complexité que représente le statut social de l'artiste pose la question de l'éducation artistique dans chaque pays, en harmonie avec la quatrième recommandation du texte de 1980. Il est incompréhensible aussi pour certaines sociétés, telles que la société marocaine, d'intégrer la pertinence d'une politique culturelle qui met en valeur le statut de l'artiste, sachant que cette catégorie sociale représente une minorité. Les changements politiques au sein des Ministères de la Culture justifient aussi la stagnation du secteur culturel.

Compte tenu de la complexité des gouvernements et du taux de renouvellement relativement élevé des ministères de la culture et de leur personnel, même les fonctionnaires de la culture peuvent ne pas avoir conscience de nuances importantes. Par exemple, la comparaison des réponses faites aux différentes enquêtes et des rapports des pays révèle des écarts et même des informations contradictoires, très probablement parce que des départements différents d'un même gouvernement ou ministère ont complété le rapport. Certaines personnes interrogées font état de politiques relatives à « l'art » ou aux « éditeurs ou producteurs de contenus culturels » sans analyser précisément en quoi ces politiques ont un impact sur le statut socioéconomique des artistes individuels qui constituent le cœur névralgique des arts et de la culture²⁴⁶.

Effectivement, les différentes mesures prises par le Ministère de la Culture marocain dans le cadre du soutien à la création artistique ne sont pas basées sur un barème salarial qui prendrait en compte l'impact des montants attribués sur la situation socio-économique des artistes engagés dans la production. Néanmoins, ce rapport vient féliciter et encourager les efforts fournis par le Maroc dans l'application des recommandations de l'Unesco de 1980, à l'exemple de lois adoptées par le législateur marocain, qui visent à l'amélioration de la condition de l'artiste. Ces textes juridiques se sont appuyés sur les recommandations de 1980.

Les lois relatives à la condition de l'artiste au Burkina Faso, au Québec, au Canada, en Lituanie et au Maroc dépassent l'objectif commun, et proposent des avantages explicites aux personnes reconnues comme artistes²⁴⁷.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 4.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 6.

Le rapport considère que la loi nommée la loi de l'artiste, votée et appliquée au Maroc depuis 2003 est une bonne pratique, malgré son insuffisance sur le plan juridique. Cette constatation a justifié, en 2016, l'adoption à l'unanimité au sein de la chambre des Représentants marocains, d'une proposition de loi visant à réformer la loi numéro 91.71 de 2003, que le rapport de l'Unesco considérait déjà comme une avancée concrète concernant le statut de l'artiste.

BONNE PRATIQUE

La loi marocaine sur la condition de l'artiste est en vigueur depuis 2003. Il s'agit d'une loi exhaustive qui établit une exigence de rémunération ainsi qu'un contrat écrit entre l'artiste et celui qui l'engage, qui garantit que les artistes du spectacle étant sous contrat à durée déterminée sont considérés comme des salariés en matière de droit du travail et d'avantages sociaux, qui régule le travail des agents y compris les commissions qu'ils peuvent appliquer, qui régule le travail des mineurs dans le secteur des arts et du divertissement, et qui reconnaît et tient compte de la dignité de l'artiste ainsi que de son importance pour la société.

La loi pose également les fondements de la décision de 2007 de mettre en œuvre les soins médicaux de base et d'autres avantages sociaux pour les artistes, avec un financement provenant principalement de l'État²⁴⁸.

Malgré les avancées que représente la loi de 2003, avec la mise en place de la carte d'artiste et de la mutuelle santé des artistes, des difficultés d'ordre juridique ont empêché l'application de l'ensemble de cette loi. En effet, la loi de l'artiste se réfère au code du travail pour réglementer le métier d'artiste, sans prendre en compte la spécificité de ce métier. Or, la pratique artistique englobe des disciplines dont les besoins et les conditions sont différents, à l'exemple de l'embauche des mineurs dans des créations artistiques, comme c'est le cas dans le cinéma, ou encore de la nature des contrats qui peuvent lier l'artiste à son recruteur.

Un deuxième rapport en lien avec le secteur culturel marocain a vu le jour, suite à une demande de l'État marocain faite auprès de l'Unesco. L'avantage de ce

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 7.

rapport est qu'il limite son champ de recherche au Maroc, contrairement à celui de 2015, avec un projet bien concret autour des Maisons de la Culture.

2.3. Le rapport de l'UNESCO de 1985

Par la suite, la proposition de Complexes Culturels, appelés aussi Maisons de la Culture, a été l'objet d'un rapport réalisé entre 1984 et 1985 par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO). Ce rapport a été élaboré suite à une demande du gouvernement du royaume du Maroc, tout d'abord dans l'objectif de mener une expertise et d'étudier les moyens matériels nécessaires à sa réalisation, et ensuite pour évaluer les coûts et définir les modalités de réalisation. Le rapport a été réalisé grâce à un financement accordé au titre du programme ordinaire de l'UNESCO, et confié à Charles Nugue ; la publication a été réalisée le 7 mai 1985. Charles Nugue a entamé sa mission par une rencontre avec le Ministre de la Culture, qui a présenté les grandes lignes de sa politique, tout en rappelant les priorités de son mandat. Celles-ci consistent dans la mise en place des Maisons de la Culture et du Centre National d'audiovisuel, ce qui justifie la nécessité d'établir un état des lieux, d'où la présence d'un expert de l'UNESCO.

La mission de Charles Nugue a été pilotée par la capitale afin de la faciliter ; c'est ainsi qu'il a été accompagné par le secrétaire général du Ministère lors de ses déplacements dans les différentes villes visées par sa mission : Marrakech, Settat, Fès, Meknès, Tanger, Tétouan, Chefchaouen et Casablanca. C'est ainsi qu'il a eu l'occasion de rencontrer les gouverneurs de chaque ville, les élus municipaux et les fonctionnaires du Ministère. Des groupes de travail ont eu lieu dans chaque ville, permettant d'estimer la volonté politique locale, d'être entouré par les responsables et les fonctionnaires du Ministère de la culture sur place, de visiter les équipements culturels existant, et de connaître leur fonctionnement.

La mission de Charles Nugue comportait deux objectifs principaux. Il s'agissait d'abord de la création d'un réseau de Maisons de la Culture sur l'ensemble du territoire marocain, ayant pour objectif d'assurer la diffusion et l'animation culturelle sur l'ensemble des régions du royaume. Un deuxième projet devait voir le

jour, prévoyant la mise en place d'un Centre National d'audiovisuel, dans l'objectif d'assurer la promotion des programmes audiovisuels culturels, et de faciliter la participation des habitants à la vie culturelle.

Le volet qui nous intéresse dans ce rapport concerne les Maisons de la Culture. Dans l'annexe de la lettre numéro 777 du 15 novembre 1983, destinée au directeur général de l'UNESCO, Monsieur Said Belbachir, Ministre marocain de la Culture, exprime sa volonté de mettre en place un réseau de Maisons de la Culture dans l'intérêt de :

Servir de cadre à des programmes polyvalents d'activités de diffusion et d'animation, de recherche et de formation socio-éducative au public.

La maison type de la culture, telle qu'elle est projetée devra donc présenter :

- comme un moyen nouveau et approprié, au service de la promotion culturelle.
- comme une source permanente de tentations et d'apports culturels.

Elle vise à :

- favoriser la compréhension des réalisations accomplies dans le pays et à assurer une large ouverture sur les réalités du monde extérieur.
- permettre l'organisation d'activités diversifiées et complémentaires et leur ventilation sur les localités et collectivités environnantes.
- contribuer à l'éducation de la population par l'information et par la participation collective et individuelle aux divers programmes²⁴⁹.

L'objectif de l'élaboration d'un réseau de Maisons de la Culture selon Charles Nogue est d'assurer trois axes principaux, à savoir la médiation culturelle, en favorisant « la compréhension des réalisations accomplies »²⁵⁰, la promotion d'actions

²⁴⁹ Nogue (Charles), *Réseau de maisons de culture et Centre national audiovisuel*, publié par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, Paris, 1985, p. 43.

²⁵⁰ *Ibid.*

culturelles en permettant « l'organisation d'activités »²⁵¹, et finalement, l'éducation artistique de la population avec « une participation collective et individuelle aux divers programmes »²⁵². Au niveau structurel, les activités proposées par le Ministère touchent deux pôles d'action : un premier nommé « programme collectif » et un deuxième « programme éducatif ».

A travers le « programme éducatif », le Ministère vise à mettre en place une « bibliothèque mère », un lieu de référence au niveau régional qui participe à la promotion de la lecture - à travers des animations - et à l'organisation des bibliothèques au niveau local. En même temps, c'est un lieu de recherche et de diffusion concernant les manuscrits et les documents d'intérêt régional ou national.

Les musées viennent aussi contribuer à la réalisation de ce « programme éducatif », en le dotant d'« ateliers de restauration, de photographie, de dessin, bureaux pour les études techniques, pour l'identification et l'inventaire, fichier - catalogue, magasins et dépôts, salle de documentation pour le public et les chercheurs, bibliothèque spécialisée... »²⁵³.

Le troisième volet du « programme éducatif » est matérialisé par des espaces d'initiation aux activités artistiques. Il comporte des salles dédiées à l'initiation à la musique, des salles pour l'initiation à l'art dramatique, les techniques du spectacle et à l'art chorégraphique, une discothèque, une cinémathèque avec la possibilité de prêt, et finalement des ateliers concernant les arts plastiques et les arts appliqués.

Par le biais du « programme collectif », le projet de mise en place des Maisons de la Culture vise la construction d'une salle polyvalente d'une capacité de 2000 places, dédiée à des spectacles ou à des événements organisés par les associations et les clubs, permettant ainsi la création d'un lieu de rencontre avec le public au sein de chaque région. Les auditoriums devaient être matérialisés par des

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*, p. 45.

espaces de 400 places, permettant de proposer des activités multiples, dans le but de diversifier les activités au sein des Maisons de la Culture. Chacune devait aussi avoir sa propre salle d'exposition et une cafétéria, envisagée comme espace de rencontre et d'échange. Par le biais des Maisons de la Culture, le Ministère de la Culture avait comme projet, du moins sur le papier, de créer un « haut lieu » de la culture dédié aux différentes composantes de la culture.

Le rapport base sa réflexion sur les recommandations de la conférence mondiale de Mexico de 1982 sur les politiques culturelles, proposant ainsi six axes de travail : généralités, Maisons de la Culture, bibliothèques, Centre d'audiovisuel, moyens en hommes et infrastructures, et méthodes.

2.3.1. Généralités

Le rapport indique la nécessité de mettre en place une politique culturelle, au point de la considérer comme une des priorités nationales. Dans cette démarche, le Ministère de la Culture a un rôle très important à jouer dans la mise en place de cette politique. Néanmoins, la pérennité d'une telle politique culturelle exige un engagement collectif, d'où la proposition de mettre « en place des conventions pluriannuelles si nécessaires entre l'État, les collectivités territoriales et éventuellement les organismes parapublics ou privés »²⁵⁴.

2.3.2. Maisons de la Culture

Les Maisons de la Culture doivent s'inscrire dans un processus de décentralisation, leur permettant ainsi de participer à la restructuration des cités où elles sont implantées. En ce sens, leur mission ne doit pas se limiter à la diffusion culturelle. Elles doivent au contraire être actrices et animatrices du réseau de service, participant à l'orientation générale de la culture locale, en maintenant une cohérence au niveau national.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 30.

En effet, le rapport précise l'importance de la structuration d'un partenariat entre les Maisons de la Culture et les autres institutions, tel que la mise à disposition d'équipements culturels qui sont implantés sur le terrain ou même l'établissement d'un dialogue, afin de définir ceux qui sont à créer. Cette structure doit aussi préciser les rapports hiérarchiques à établir avec le Ministère de la Culture, les autres Ministères et les collectivités locales.

Enfin, les Maisons de la Culture ont comme mission de diffuser au niveau local les grandes expériences nationales ou internationales, valorisant ainsi le travail de réseau.

2.3.3. Bibliothèques

Les recommandations de l'expert de l'UNESCO viennent consolider la vision du Ministère de la Culture concernant ces institutions. Concrètement, le rôle de ces « bibliothèques mère » est d'être le « noyau d'un futur complexe culturel »²⁵⁵, une démarche stratégique mettant en avant la promotion de la lecture en tant que base de l'activité culturelle.

Encore une fois, la mission de ces lieux centraux doit être menée en partenariat avec d'autres structures existantes qui s'intéressent prioritairement à la jeunesse et à l'éducation. Des services à destination d'un public jeune exigent une adaptabilité des services proposés par les bibliothèques, ainsi qu'une définition des missions des bibliothécaires. En effet, le rapport propose un complément de formation pour les responsables de la « bibliothèque mère » et pour le personnel des bibliothèques avec lesquelles la « bibliothèque mère » est censée collaborer.

2.3.4. Centre National Audiovisuel

Le projet de création d'un Centre National d'Audiovisuel, qui a été l'objet d'une demande à part du Ministère de la Culture, n'est abordé qu'à travers une dizaine

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 26.

de lignes au sein du rapport livré par l'expert de l'UNESCO. Le rapport aborde ce projet sous forme de cinq idées principales :

- 1- Envisager ce Centre comme un centre de services pour la production, duplication et diffusion de produits audiovisuels.
- 2- Prévoir dès sa création de le charger dès que possible d'une fonction de conservation. Pour ce, au même titre que pour l'écrit, étudier la forme juridique rendant obligatoire le dépôt légal des productions audiovisuelles et étudier en conséquence l'implantation et l'équipement des locaux.
- 3- Dans un souci de rentabilité, donner au Centre une autonomie industrielle et commerciale lui permettant de commercialiser ses productions.
- 4- Equiper le Centre, en priorité, de matériel performant et léger et choisir l'option vidéo légère de préférence au cinéma.
- 5- Former ou recycler le personnel en fonction de cette option²⁵⁶.

Les recommandations du rapport de l'UNESCO concernant le Centre National d'Audiovisuel prônent l'adoption d'une vision globale et pratique pour la mise en place de cette institution, ce qui permettra à ce lieu d'être sur plusieurs fronts simultanément (production, duplication, diffusion, conservation et commercialisation) sans prendre en compte la possibilité de son application. Les instructions pour la réalisation de ce projet sont en décalage avec les moyens financiers du Ministère, ce qui remet en cause sa faisabilité et son adaptabilité au terrain.

2.3.5. Moyens en humains et infrastructures

La question des moyens humains est primordiale, puisqu'aucune institution similaire offrant un personnel déjà formé n'existe dans le royaume. De plus, aucun projet de formation pour le personnel répondant aux besoins des Maisons de la Culture n'est prévu.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 32.

C'est ainsi que la recommandation de Charles Nugue présente une solution intermédiaire en proposant, dans un premier temps, de chercher des agents de différents services, dont le profil peut être compatible avec la vision générale des compétences souhaitées. Il s'agirait aussi de permettre à ces agents d'accéder à des stages de spécialisation, afin d'assurer le bon fonctionnement des Maisons de la Culture. Dans un second temps, le rapport propose d'intégrer une option concernant la culture dans le cursus de formation des cadres supérieurs d'administration.

La mission de ces futurs agents sera accompagnée par un centre d'informations, lieu qui a comme objectif de fournir une assistance technique à l'ensemble du personnel travaillant au sein de ces nouvelles structures, afin de répondre à tous les renseignements liés à la multitude des champs culturels (scénographie, éclairage, musique, son...). Une deuxième mission peut être exercée par ce centre d'informations, concernant la vérification et le suivi des projets menés par chaque Maison de la Culture, permettant ainsi une cohérence de l'ensemble des actions sur le territoire du royaume, et une coopération entre les Maisons.

2.3.6. Méthodes

La mise en place d'un conseil d'administration composé de responsables et de partenaires a comme objectif d'intervenir dans les orientations générales et d'effectuer simultanément une évaluation des actions menées par les Maisons de la Culture.

La création des Maisons de la Culture doit bénéficier d'une campagne de communication, mettant en avant les nouveaux équipements et services qu'elles proposent à la population, facilitant ainsi leur intégration sur le territoire. La participation à des événements organisés hors les murs améliorerait leur visibilité.

Les Maisons de la Culture peuvent aussi jouer un rôle très important en matière d'orientation, d'information et d'équipement des associations et des clubs au niveau local. L'objectif de cette action est de favoriser la création et l'échange culturel, tout particulièrement pour les jeunes. Dans cette logique, le rapport met en

valeur la nécessité d'attribuer des bourses de création, dont le rôle est de favoriser l'échange et la rencontre entre plusieurs disciplines artistiques, permettant ainsi une ouverture sur d'autres horizons.

Au sujet du financement, une recommandation concerne le fait de trouver des moyens d'autofinancement de certains secteurs. Ce choix a pour but de disposer d'une autonomie financière, évitant ainsi toute conséquence sur le fonctionnement de ces secteurs. Il a été proposé que les services suivants s'autofinancent : la cafétéria, la librairie et l'édition.

La dernière recommandation de ce rapport propose l'élaboration d'un partenariat avec le Ministère des Habous, concernant l'intégration des espaces culturels dans l'architecture des mosquées. Ces espaces seront dédiés aux enfants et aux livres.

Il est vrai que ce rapport comporte un nombre important de propositions, mais la diversité des sujets abordés - du livre aux arts plastiques, du théâtre à la cafétéria... - n'a pas permis d'approfondir le sujet de départ : la mise en place des Maisons de la Culture. En effet, une expertise dans le cadre d'une telle demande exige une large connaissance des domaines culturels. C'est pourquoi il est important de confier cette mission à plusieurs personnes ayant des compétences diverses, et non à une seule personne, ce qui explique la carence des recommandations de la part de Charles Nugue dans certains domaines.

La demande du gouvernement marocain formulée à l'UNESCO mentionne aussi un volet concernant la faisabilité financière de ce projet en évaluant les coûts. Cet aspect est totalement absent du compte rendu fourni par l'expert, sachant que c'est le manque de financement qui a empêché la réalisation de ce projet depuis ces débuts.

Malheureusement, Charles Nugue, dans la façon dont il a mené sa mission, n'a pas pris en compte les besoins des acteurs artistiques et culturels ; son rapport s'est limité à l'aspect officiel de ce projet. Il faut rappeler que les priorités culturelles varient d'une région à une autre, élément dont il n'a pas été tenu compte dans

l'élaboration du rapport. Ce dernier a proposé davantage d'actions secondaires que de solutions concrètes et de moyens de réalisation. A titre d'exemple, la recommandation consistant à intégrer des espaces culturels aux nouvelles mosquées sort de l'objectif de l'expertise, puisqu'elle limite la culture à l'espace religieux, et qu'elle remet en question l'existence du Ministère de la Culture, qui a été rattaché entre 1971 et 1974 au Ministère des Awquafs et des affaires islamiques, avant la création du premier Ministère de la Culture. Cette proposition a été faite dans une intention constructive, celle de rattacher la notion de culture à un symbole positif déjà existant au sein de la société marocaine, permettant ainsi son acceptation par le citoyen. Néanmoins, cette approche reste naïve et discriminatoire pour les athées, les musulmans non pratiquants, et les pratiquants des autres religions.

En 2000, un deuxième plan quinquennal est avancé afin de remettre en question la mise en place des Maisons de la Culture, tout en rappelant qu'entre le plan quinquennal de 1972 et celui de 2000, la lettre royale du 14 mai 1992 a mentionné l'importance de la mise en place de ces lieux culturels. C'est ainsi que le plan quinquennal, qui a couvert la période entre 2000 et 2004, comportait trois priorités :

- La modernisation des équipements et des infrastructures culturelles
- Le développement de l'action culturelle et artistique
- La promotion de la culture nationale dans un esprit d'ouverture et de modernisation

Afin de réaliser ce projet, le gouvernement marocain a prévu un budget de 405 millions de dirhams attribué sur une période de cinq années civiles. Ce budget reste insuffisant pour tenir les engagements ambitieux prévus par ce plan, puisqu'en 2003, le budget de la culture ne représentait que 0,17% du budget de l'État (136,768 MDH).

Néanmoins, le gouvernement marocain a pu bénéficier du programme MEDA II, programme mis en place par l'Union Européenne à destination des pays de la Méditerranée, dans l'objectif de mettre en place des mesures de coopération les aidant

ainsi à réformer leurs structures économiques et sociales. Le programme MEDA II s'est déroulé entre 2000 et 2006, avec un budget de 5,3 milliards d'euros. Grâce à ce programme, huit Maisons de la Culture ont été équipées, quinze autres ont été créées ou renforcées.

L'action culturelle a également bénéficié à la culture publique : le nombre des bibliothèques qui était de 36 en 1998 s'élève aujourd'hui à 44 ; une aide financière en équipement et livres a profité à 68 bibliothèques ; de même, 18 bibliothèques publiques ont été restaurées et 11 autres ont été équipées en moyens technologiques d'information. Durant les quatre années écoulées, 259.000 livres ont été distribués aux différentes bibliothèques du Royaume. Le budget alloué à la création, au soutien et à la restauration des bibliothèques qui n'était que de 2.650.000 DH entre 1994 et 1998 a été multiplié pratiquement par sept entre 1999 et 2001 avec une enveloppe de plus de 19 millions de DH. Quant au budget alloué à la distribution des livres, il a été multiplié par trois, passant de 4,3 millions de DH à 12,58 millions de DH²⁵⁷.

L'augmentation des ressources dédiées au domaine du livre fait partie d'une politique plus globale, basée sur des fonds de soutien annuels dans le domaine de la création artistique et du livre. Malgré l'insuffisance de ces moyens, le caractère régulier de ces financements et la publication des résultats ont permis de retracer l'évolution de ces domaines.

3. L'approche actuelle de la gestion du secteur culturel

Nous allons maintenant aborder la question du soutien étatique par le biais de fonds destinés à chaque domaine culturel et artistique. Ceci est l'occasion de comparer l'investissement de l'État dans chaque domaine, par le biais de statistiques et de chiffres tirés du site officiel du Ministère de l'Économie et des Finances, ainsi que de relever les enjeux que cela représente au niveau politique et social.

La naissance de l'approche actuelle de la gestion du secteur culturel, par le biais du soutien à la création artistique, date de la période de Mohamed Achaari à la

²⁵⁷ Sehimi (Mustapha), *Les Entreprises culturelles au Maroc, aspects socio-économiques*, l'Agence intergouvernementale de la Francophonie, février 2003, p. 10.

tête du Ministère de la Culture, entre 1998 et 2007. Effectivement, un premier Arrêté conjoint entre le Ministère de la Culture et de la Communication et le Ministre de l'Économie, des Finances, de la Privatisation et du Tourisme, précisant les modalités d'octroi de subventions du soutien à la production théâtrale a vu le jour en 1998, avec une deuxième version en 2000, intégrant le volet du soutien à la diffusion des œuvres théâtrales.

Ce mode de soutien a continué pendant le mandat de Touria Jebrane Kryatif en 2007, avec certaines modifications, telles que l'augmentation de 30% du budget dédié à ce soutien. Avec le départ inattendu de la première femme Ministre de la Culture dans l'histoire du Maroc en 2009, et son remplacement par Bensalem Himmich, la nature de ce soutien a été remise en cause.

Le nouveau Ministre de la Culture a soumis une proposition au Ministre des finances, visant à limiter le soutien à la production ou à la diffusion à destination des compagnies, interdisant ainsi le cumul des deux volets du soutien par la même compagnie. Cette proposition a visé également à augmenter le nombre de représentations jouées gratuitement par les compagnies lors d'événements organisés par le Ministère, dans le cadre de ce soutien, passant de deux à cinq représentations. L'autre mesure prévue par ce projet est d'exiger deux ans d'expérience pour les lauréats de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle, avant de bénéficier du soutien du Ministère de la Culture.

Finalement, cette proposition n'a pas été prise en compte, suite aux multiples manifestations organisées par les artistes et les syndicats qui les représentent. Ainsi, la version du soutien à la création proposée par Mohamed Achaari, par le biais de l'Arrêté conjoint numéro 1223-02 du 3 jourada I 1423 (31 juillet 2002), que l'on va exposer dans le cadre de la partie dédiée au « Ministère de la Culture et ses domaines d'intervention », a duré jusqu'à l'arrivée de Mohamed Amine Sbihi en 2012, avec une vision plus globale des champs d'intervention du Ministère de la Culture.

3.1. Le Ministère de la Culture et ses domaines d'intervention

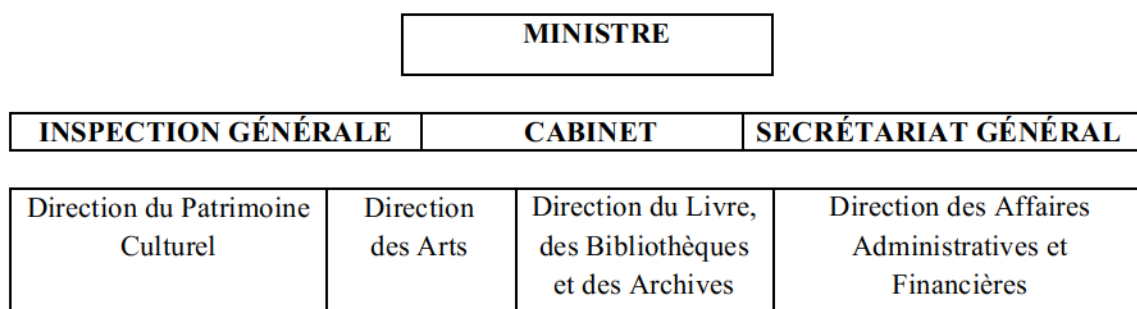
Afin de répondre aux divers besoins de la Culture nationale, les domaines de l'intervention du Ministère de la Culture restent très variés. Il s'agit du soutien à la création dans le domaine des arts plastiques : rénovation de galeries, construction d'un musée national des arts contemporains à Rabat, aménagement de la gare de Tétouan en musée des arts, organisation d'expositions dans le cadre de semaines culturelles marocaines à l'étranger. Nous pouvons citer également le soutien au domaine musical : la publication d'une loi sur la propriété littéraire et artistique du 15 février 2000, la signature des conventions entre le Bureau marocain des droits d'auteur (BMDA) et les trois syndicats nationaux de producteurs et de distributeurs de phonogrammes, le marquage des supports sonores et audiovisuels de la Musique. La promotion des arts populaires en fait également partie (pour valoriser les arts populaires par des études et des recherches, et encourager les jeunes à s'intéresser aux arts populaires), ainsi que le développement des infrastructures. Ce qui semble important à relever parmi ces interventions sont les domaines dans lesquels l'État - par le biais du Ministère de la Culture - engage des fonds de soutien en faveur des domaines artistiques concernés ; ce soutien est encore apporté aux domaines du livre ainsi qu'à l'activité théâtrale.

La première question qui se pose est la suivante : quelle est la part du budget du Ministère de la Culture dans le budget général de l'État, et quelles sont les missions de ce Ministère ? Premièrement, on sait que l'appellation de Ministère de la Culture n'a été adoptée qu'en 1974, pour remplacer le Ministère chargé des Affaires Culturelles. Ces changements impliquent l'instauration d'un nouveau Ministère avec des structures bien organisées. Ils ont donné naissance au Décret du 24 mai 1994 qui indique ses missions d'une manière claire et efficace, une vision qui a été conservée jusqu'à aujourd'hui.

Le Ministère de la Culture a pour mission l'élaboration et la mise en œuvre de la politique du gouvernement dans le domaine du patrimoine et du développement culturel et artistique²⁵⁸.

Les missions du Ministère de la Culture sont représentées par l'organigramme suivant qui indique les quatre Directions organisant le Ministère :

L'organigramme du Ministère de la Culture



(Sources : Ministère de la Culture)

Après avoir abordé l'évolution des missions du Ministère de la Culture, il conviendra de porter un regard sur la réalisation des tâches attribuées à ce Ministère à travers l'aspect financier. Les deux tableaux qui vont suivre présentent le budget de fonctionnement, correspondant aux dépenses courantes nécessaires pour assurer le fonctionnement normal du Ministère, essentiellement au niveau des salaires et du matériel, et le budget d'investissement, lié au patrimoine du Ministère de la Culture entre 1998 et 2009. Il s'agit d'une période importante dans l'histoire du théâtre marocain, puisqu'elle est le témoin de l'investissement de l'État dans le cadre du soutien à la production et à la diffusion théâtrale.

²⁵⁸ Décret du 24 mai 1994, Bulletin Officiel numéro 4277.

Tableau 3 : Évolution du budget de fonctionnement entre (1997/98-2009) (1)

Année	Personnel	Matériel	Budget de fonctionnement	Variation
1997/98	96,28 MDH	48,60 MDH	144,88 MDH	+8,33%
1998/99	99,60 MDH	47,13 MDH	146,73 MDH	+1,27%
1999/2000	93,08 MDH	49,55 MDH	142,63 MDH	-2,79%
2000 (2)	53,41 MDH	26 MDH	79,41 MDH	-44,33%
2001	116,14 MDH	56 MDH	172,14 MDH	+116,77%
2002	126,40 MDH	52,29 MDH	178,69 MDH	+3,81%
2003	125,95 MDH	49,91 MDH	175,86 MDH	-0,16%
2004	128,04 MDH	52,33 MDH	180,37 MDH	+2,5%
2005	151,52 MDH	52,33 MDH	203,58 MDH	+12,86%
2006	138,84 MDH	53,96 MDH	192,8 MDH	-5,3%
2007	144,09 MDH	69,73 MDH	213,82 MDH	+10,9%
2008	146,44 MDH	84,61 MDH	231,05 MDH	+8,05%
2009	168,66 MDH	142,00 MDH	310,66 MDH	+34,45%
2010	174,741 MDH	143,249 MDH	317,99 MDH	+2,36%
2011	183,64 MDH	140 MDH	323,64 MDH	+1,78%
2012	199,57 MDH	139,4 MDH	338,97 MDH	+4,74%

(1) (sources : Ministère de l'économie et des finances).

(2) Deuxième semestre.

A partir de données relatives à l'évolution du budget de fonctionnement du Ministère de la Culture, entre 1997 et 2009, nous remarquons une augmentation annuelle de ce budget, à l'exception de 2003 avec une baisse légère de 0,16% ainsi qu'une deuxième réduction de 5,3% en 2006. Relevons aussi que le mode de calcul du budget était distribué par année administrative entre 1997 et 2000. Or, un changement est intervenu dès l'année 2000, le choix ayant été fait de passer à une attribution par année civile, ce qui permet de distinguer le budget de chaque année. L'année 2009 est marquée par un changement conséquent concernant le budget du matériel qui est passé de 84,61 MDH à 142 MDH.

Tableau 4 : Évolution du budget d'investissement (1997/98-2009)

Année	Budget d'investissement	Variation
1997/98	34,50 MDH	+6,15%
1998/99	50,00 MDH	+44,93%

1999/2000	78 MDH	+56%
2000 (2)	31,50 MDH	-59,62%
2001	61,45 MDH	+95,07%
2002	66,56 MDH	+8,3
2003	63,23 MDH	-5%
2004	56,91 MDH	-10%
2005	56,91 MDH	0%
2006	68,91 MDH	+21,08%
2007	109,91 MDH	+59,49%
2008	131,65 MDH	+19,77%
2009	175,00 MDH	+32,92%
2010	220,00 MDH	+25,71%
2011	190,00 MDH	-13,64%
2012	235,00 MDH	+23,68%

(1) En millions de dirhams

(2) Pour l'exercice du second semestre

Quant au budget d'investissement du ministère entre 1997 et 2012, nous différencions trois périodes distinctes. La première période est celle située entre 1997 et 2000, dont le fonctionnement se présente sous la forme d'une attribution par année administrative incluant un semestre de chaque année avec une augmentation budgétaire importante d'une année sur l'autre, mis à part l'année 2000 lors de laquelle le mode de calcul est basé sur une année civile pour la deuxième moitié de l'année avec une baisse de 59 %. De 2002 à 2005, le budget se caractérise par des baisses annuelles stoppées par une reconduction du budget de 2004 en 2005, marquant ainsi le début d'une période où le budget d'investissement augmentera chaque année jusqu'en 2012, pour atteindre 235 MDH, à l'exception d'une baisse de 13% en 2011.

Pour la totalité de cette période, le budget du département des Affaires culturelles est assez loin de la part de 1% du budget de l'État ; il ne dépasse guère en 1998 les 0.3 % avec 34,50 MDH pour le budget d'investissement, et 144,88 MDH pour le budget de fonctionnement. Pour l'année 2003, le budget du Ministère représente 0.17 % des ressources de l'État, ce qui représente un montant de 136,768 MDH.

Ces chiffres sont le signe de la place restreinte de la culture au sein du gouvernement. Cela nous renseigne sur le fait que l'aspect financier est un obstacle essentiel concernant le développement de la culture et la réalisation des missions destinées à défendre les intérêts de l'art et des artistes. L'augmentation du budget du département de la culture était pourtant un sujet d'actualité lors des élections de 2011. Plusieurs programmes électoraux ont évoqué la proposition d'augmenter la part du budget de l'État dédiée à la culture. Parmi les propositions les plus importantes, citons celle du Parti du Progrès et du Socialisme qui mentionnait dans son programme la possibilité d'augmenter cette part jusqu'à 2%.

Avec l'arrivée du Parti du Progrès et du Socialisme (PPS) au Ministère de la Culture, représenté par Mohamed Amine Sbihi, la promesse de 2% figurait parmi les premières attentes du secteur culturel.

Dans le programme du PPS, il était évoqué la possibilité d'attribuer 2% du budget de l'État à la Culture. Allez-vous pouvoir maintenir ce chiffre pour financer ce projet ?

Honnêtement, non. En 1992, Hassan II avait dit qu'il y avait une possibilité d'un financement de la culture à travers les collectivités locales, et avait décidé que 1% du budget de toutes les collectivités territoriales serait affecté à la culture. Ça n'a jamais été mis en place. Je reprendrai cette idée qui me semble extrêmement intéressante. Le 1% budgétaire étatique, on peut y arriver à moyen terme, plus le 1% des collectivités territoriales, c'est un objectif pour lequel je me battraï²⁵⁹.

Le Ministre de la culture déclare clairement que le budget de la culture sera loin de représenter une part de 2%, indiquant que l'objectif de 1% du budget de l'État n'est pas une priorité actuelle. En revanche, la promesse de 1% du budget des collectivités territoriales est à l'ordre du jour, puisqu'il la considère comme un des objectifs prioritaires de son mandat.

Le pari d'atteindre 1% n'est pas récent, puisqu'en 2009, madame Touria Kritef Jabrane, ancienne Ministre de la Culture, s'est également engagée à atteindre ce

²⁵⁹ Site internet du Ministère de la Culture : www.minculture.gov.ma/fr, entretien réalisé par Kenza Sefrioui.

pourcentage dans un délai de 3 ou 4 ans, permettant ainsi de dépasser 0,29%. Cette promesse n'a pas pu se réaliser, suite au départ précipité de la Ministre, lui accordant ainsi le bénéfice du doute.

Vous allez pouvoir faire tout cela avec le maigre budget de votre Ministère ?

C'est vrai que le budget du Ministère de la Culture représente aujourd'hui 0,29% à peine du budget général de l'État... Nous avons mis le problème sur la table et il y a une véritable solidarité gouvernementale et une implication du Premier ministre, M. Abbas El Fassi. Il y a une prise de conscience générale que la culture doit être une priorité pour le pays²⁶⁰.

Cet engagement n'a pas été respecté par le Premier Ministre Abbas El Fassi, suite au départ de Touria Kritef Jabrane. En effet, avec l'arrivée de Bensalem Himmich comme Ministre de la culture sous le gouvernement d'Abbas El Fassi, le budget de la culture n'a pas dépassé 0,3%.

Le ministre de la Culture, M. Bensalem Himmich, a souligné que le projet du budget de son département au titre de l'année 2011 répond aux orientations gouvernementales relatives à la rationalisation... M. Himmich a indiqué que les crédits alloués permettront de poursuivre l'exécution d'une politique culturelle à dimensions régionale, nationale et internationale et des chantiers structurels en cours de réalisation²⁶¹.

Cette déclaration contradictoire du nouveau Ministre par rapport aux engagements de son prédécesseur, explique le recul qu'a vécu la culture pendant le mandat de Bensalem Himmich.

Afin de comprendre les enjeux que représente la part du budget de la culture par rapport au budget global du Maroc, un regard plus large sur quelques pays arabes est nécessaire. La barre de 1% reste symbolique non seulement au Maroc, mais aussi dans la majorité des pays arabes dans lesquels le gouvernement s'engage pour la culture. Le tableau suivant indique l'évolution du budget de la culture au Maroc, en

²⁶⁰ Iraqi (Fahd), « Touria Jabrane, Himma nous donne l'exemple », *TelQuel*, numéro 332, 21 juillet 2008.

²⁶¹ « Bensalem Himmich : Poursuite des chantiers structurels en cours », *Albayane*, 7 novembre 2010.

Algérie et en Tunisie, c'est-à-dire dans trois pays dont les enjeux culturels semblent similaires.

Tableau 5 : Budget de la culture au Maroc, en Algérie et en Tunisie entre 2003 et 2012

	Maroc	Tunisie	Algérie
2003	29,9	52	68,2
2004	29,7	67,6	69,9
2005	32,6	68,6	36,7
2006	32,7	72,6	58,5
2007	40,5	76,4	148
2008	45,3	81,1	113,5
2009	60,7	79,8	360
2010	67,2	84,4	296,7
2011	64,2	107,2	452
2012	71,7	112,2	258,9

- Montant en millions de dollars²⁶²

Tableau 6 : Pourcentage du budget de la culture dans le budget de l'État

	Maroc	Tunisie	Algérie
2003	0,17%	0,70%	0,61%
2004	0,17%	0,83%	0,58%
2005	0,16%	0,85%	0,29%
2006	0,16%	0,86%	0,42%
2007	0,17%	0,82%	0,95%
2008	0,23%	0,84%	0,57%
2009	0,25%	0,74%	1,11%
2010	0,28%	0,73%	0,84%
2011	0,25%	0,80%	1,29%
2012	0,23%	0,71%	0,53%

Dans le cadre d'une démarche comparative, nous relevons que seule l'Algérie a réussi à dépasser la barre du 1% du budget global de l'État en 2009, en consacrant la

²⁶² Sources : Ministère des Finances algérien, Ministère des Finances tunisien et Ministère de l'Économie et des Finances marocain.

somme de 360 millions de dollars, et en 2011, 452 millions de dollars. En comparaison avec le Maroc et la Tunisie, le budget de la culture de l'Algérie est moins stable, puisqu'il passe de 1,29% en 2011 à 0,53% en 2012, ou encore de 0,56% en 2008 à 1,11% en 2009. Effectivement, les deux années où le budget de la culture de l'Algérie a atteint des sommets coïncident avec l'organisation de deux événements importants : Tlemcen Capitale de la Culture Islamique en 2011, et l'organisation en 2009 de la deuxième édition du Festival Panafricain d'Alger, quarante ans après la première édition organisée en 1969. Ainsi, il est clair que la variation du budget de la culture en Algérie est liée à l'organisation ou non d'événements phares, et non à une stratégie du développement du champ culturel répondant aux besoins dans le domaine.

Les moyens budgétaires mis en œuvre sont donc satisfaisants...

Le budget consacré à la culture en Algérie était de 68 millions de dollars en 2003 (secteur de la communication compris), il est aujourd'hui de 450 millions de dollars, soit les budgets de la culture de la Grèce et du Portugal réunis, ou encore le 1/3 du budget national du Mali. C'est en effet très satisfaisant. Mais faut-il encore rationaliser l'utilisation de cet argent public, notamment en respectant les procédures budgétaires qui font que l'ensemble des membres des conseils d'administration des organismes affiliés au ministère doivent être convoqués, pour notamment approuver les budgets²⁶³.

L'absence d'une politique culturelle claire en Algérie, qui a pour mission de définir les orientations générales du gouvernement dans le champ culturel explique cette situation. En effet, les moyens conséquents mis au service de la culture démontrent la fragilité de ce secteur, qui n'a aucun projet citoyen à défendre ; les augmentations du budget dédié à ce secteur reste lié à des événements éphémères. L'absence d'une politique culturelle est justifiée aussi par l'éloignement des conseils d'administration des institutions culturelles sous tutelle du Ministère de la Culture de la prise de décision.

Effectivement, si le budget de la culture a quasiment doublé au Maroc et en Tunisie entre 2003 et 2012, il a été multiplié par quatre en Algérie, si nous prenons en

²⁶³ Hayed (Faten), « Le budget consacré à la culture en Algérie représente les budgets de la culture de la Grèce et du Portugal réunis », *El watan*, 11 novembre 2011.

compte l'année 2011 où l'Algérie n'a pas organisé d'événement. Néanmoins, il est important de rappeler que malgré les montants engagés par l'Algérie au niveau du budget de la culture, la Tunisie est le seul pays à y consacrer entre 0,70% et 0,85% de son budget global entre 2003 et 2012, une stabilité financière justifiée par la détermination des autorités concernant les besoins culturels du pays.

Le Maroc, sujet de notre étude, est le pays attribuant le moins de moyens à la culture au prorata du budget de l'État. Entre 2003 et 2012, le budget de l'État a augmenté de 60%, et malgré cette hausse, le budget de la culture n'a connu que 42% de croissance pour atteindre la somme de 71,7 millions de dollars en 2012. Cette situation est liée aux priorités de l'État dont la culture ne fait pas partie. Dans ce contexte, le Ministère de la Culture doit gérer le budget disponible pour répondre aux différents enjeux que représentent l'art et la culture dans le Maroc d'aujourd'hui.

3.2. Le Soutien à la production et à la diffusion théâtrale

Dans l'histoire du théâtre marocain, la première intervention de l'État dans le cadre de la législation est destinée à proposer un soutien financier à la création par l'intermédiaire de la publication du Décret numéro 2-00-354 du 4 chaabane 1421 (1^{er} novembre 2000), relatif à l'octroi de subventions dans les domaines du théâtre et du livre. Malgré l'inexistence de lois pour encadrer la pratique artistique et protéger les artistes, on peut considérer la mise en place de ce soutien comme une rupture avec une époque où l'État se désengageait du financement de l'activité théâtrale. Cette décision d'accompagner financièrement l'activité théâtrale est toutefois intervenue tardivement par rapport à l'évolution du théâtre marocain. Dans un sens, on peut considérer que le décret n'est qu'une manière de démocratiser ce soutien, puisqu'il existait déjà, mais sous forme d'achats de spectacles se réalisant directement entre le Ministère et certaines compagnies, sans officialisation par le biais d'appel à projets, ni publication de la liste des compagnies bénéficiaires. La transparence du soutien est un critère important dans le développement de l'activité théâtrale, puisqu'il doit être lié à la qualité de la création, et à des critères bien définis par le Ministère, tels que le travail sur un répertoire marocain, l'encouragement de la création des jeunes lauréats de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle... La nature de ces

critères peut être sujet à un débat associant les syndicats professionnels et les artistes eux-mêmes, à l'exemple de l'exclusion des spectacles en langue française du soutien prévu par le Ministère de la Culture, qui stipule que « le texte doit être édité, traduit ou adapté en langue arabe ou dans l'un des dialectes marocains »²⁶⁴. L'essentiel reste la démocratisation de la pratique artistique, permettant au public et aux chercheurs de suivre le parcours des compagnies et de leurs créations en toute transparence. (pas de majuscule à ministre dans note de bas de page ?)

Le soutien étatique de l'activité théâtrale s'exerce de deux manières séparées, qui peuvent être cumulables pour le même spectacle. Le soutien consiste à subventionner les spectacles pendant la création, ce que l'on peut considérer comme une coproduction, et à faciliter la diffusion sous forme d'achat de spectacle. Ainsi, pour la première forme de soutien, la sélection se fait sur présentation d'un dossier artistique par les compagnies, et le second, par le fait d'assister aux spectacles après leur création. Il s'agit de deux procédures dont les objectifs sont différents, ce que l'on va analyser en se référant aux moyens mis à disposition pour chaque type de soutien.

3.2.1. Le soutien à la production

Le Décret plafonne les subventions octroyées à la hauteur de 60% du coût de la production, à condition que le montant total net de soutien reste limité à 400.000 DH (40.000 €). Il convient de préciser que, sur le plan pratique, la seule saison où la moyenne d'aide par troupe a été de 156.933 DH (15.693 €) est 2006-2007 ; pour la saison 1998-1999, la moyenne était de 84.059 DH (8.405 €) et le montant le plus élevé qu'a pu toucher une troupe est de 268.480 DH octroyé à la troupe *d'aujourd'hui* pour sa pièce *Le Général*.

²⁶⁴ Arrêté conjoint du ministre de la culture et de la communication et du ministre de l'économie, des finances, de la privatisation et du tourisme n° 1223-02 du 20 jourmada I 1423 (31 juillet 2002) fixant les modalités d'octroi de subventions de soutien à la production et à la diffusion des œuvres théâtrales.

Ainsi 90 troupes ont bénéficié d'une subvention publique accordée par le département de la Culture. Le budget alloué à la production théâtrale s'est élevé à 8.140.000 DH en 2000 et 2001 pour une moyenne de 360 représentations dans l'ensemble du Royaume²⁶⁵.

On peut se questionner au sujet de la professionnalisation de la création théâtrale, puisque le budget du Ministère de la Culture par rapport au budget général de l'État reste insuffisant pour que le Ministère de la Culture accorde le soutien nécessaire au théâtre. Ainsi, les subventions octroyées pour monter un spectacle professionnel se situent en moyenne entre 140.098 DH (14.000 €) et 261.555 DH (26.155 €). Ces sommes sont insuffisantes pour rémunérer un metteur en scène, un scénographe, des comédiens, des techniciens de son et de lumière, ainsi que pour financer le décor et une tournée nationale. Cette situation fait de l'activité théâtrale un travail occasionnel qui se limite au nombre de représentations subventionnées par le Ministère de la Culture, ce qui ne permet pas de répondre aux besoins des artistes et des techniciens, qui se trouvent obligés d'exercer des métiers qui n'ont aucune relation avec l'activité artistique, ou bien d'être au chômage.

Une protection sociale inexistante, en ce qui concerne le chômage et la retraite, fait de l'activité artistique un métier à risques non reconnu par la société. Cette situation empêche aussi les artistes de se centrer sur la création et la recherche artistique, puisque le manque de moyens, ainsi que l'absence de reconnaissance, confinent encore la profession dans une pratique amatrice.

Le tableau suivant reprend les subventions de l'État à la production théâtrale depuis la publication du Décret numéro 2-00-354 du 1^{er} novembre 2000 (4 chaabane 1421), relatif à l'octroi de subventions dans les domaines du théâtre et du livre. Ces informations ont été récoltées sur le site officiel du Ministère de la Culture ainsi que dans la presse nationale :

²⁶⁵ Sehimi (Mustapha), *op. cit.* p. 26.

Tableau 7 : Le soutien à la production théâtrale entre 1998 et 2009

	Montant total	Nombre de troupes	Moyenne des subventions par troupe	Nombre de villes	Spectacles pour enfants
1998/1999	2.689.907	32	84.059	10	X
1999/2000	3.140.620	22	142.755	8	X
2000/2001	3.430.710	23	149.161	7	6
2001/2002	3.220.000	25	128.800	8	5
2002/2003	2.216.000	17	130.352	9	3
2003/2004	2.858.600	23	124.286	11	2
2004/2005	2.986.000	23	129.826	11	4
2005/2006	3.130.000	24	130.416	10	4
2006/2007	2.354.000	15	156.933	10	X
2007/2008	3.483.000	27	129.000	11	4
2008/2009	3.650.000	32	114.062	14	X

X : information non disponible sur le site du Ministère de la culture.

Selon les chiffres concernant le soutien à la production théâtrale entre 1998 et 2009, nous remarquons l'instabilité de ce budget qui ne dépasse pas trois ans sans connaître une baisse des moyens attribués aux troupes théâtrales. Cette situation peut s'expliquer par le fonctionnement des commissions d'attribution, puisque la moyenne des subventions par troupe est de 130.000 DH, malgré les changements des montants totaux destinés au soutien à la production. Quant au nombre de villes bénéficiaires de ce soutien, nous remarquons une tendance à la hausse afin de faire bénéficier le plus de villes et de régions possible, ce qui démontre le caractère politique de cette subvention, qui essaye de satisfaire l'ensemble des régions, face à l'absence d'un soutien financier au niveau local et régional, assuré par les collectivités locales et les délégations régionales du Ministère de la Culture. Rappelons que l'action du Ministère doit être nationale, tout en participant au développement de la création théâtrale dans les régions éloignées, mission qui peut ralentir les activités des troupes professionnelles, dans le sens où la majorité des compagnies professionnelles sont basées à Rabat. La concentration de compagnies professionnelles dans cette ville est justifiée par la présence de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation

Culturelle, dont les lauréats ont fondé un nombre important de compagnies. Concernant les spectacles pour enfants, ils ne bénéficient d'aucun quota. Malgré la hausse des montants globaux et du nombre de troupes bénéficiaires de la subvention, des années ont été marquées par l'absence de spectacles pour enfants, en dépit de la prospérité de certaines années telles que 2008-2009, lors de laquelle 3.650.000 DH ont été alloués à 32 troupes.

Selon les informations du Ministère de la Culture, on remarque que des subventions ont été octroyées à la production en 1998, avant même la publication du décret qui date du 1^{er} novembre 2000, suivi de l'Arrêté conjoint du 31 Juillet 2002. Ce fonctionnement incohérent au regard de la procédure normale de mise en œuvre d'une loi montre que le Ministère a choisi de faire passer en force le décret, pour légaliser une pratique déjà existante. Cette situation démontre que la pratique théâtrale va au-delà de l'effort politique et législatif, puisqu'elle a pu amener le pouvoir à s'investir dans une pratique non réglementée.

Après dix ans de financement, le nombre de troupes subventionnées par saison n'a pas augmenté et reste à trente-deux troupes, et le montant général des subventions n'a pas cessé de varier, sans prendre en compte la demande des troupes qui n'a pas cessé d'augmenter, ce qui explique que le nombre de villes passe de 10 à 14, sachant qu'un certain nombre de troupes sont concentrées sur la région de Rabat et de Casablanca.

3.2.2. Le soutien à la diffusion

Le soutien à la diffusion est réglementé par le même Arrêté, ainsi que par le même décret que le soutien à la production. Effectivement, l'Arrêté conjoint ne distingue pas les modalités entre elles, à savoir les dispositions et les conditions d'octroi pour le soutien à la production, et le soutien à la diffusion, malgré le fait que le premier soit basé sur une sélection de dossiers de candidats, et le second, sur le visionnage de spectacles. Pourtant, la différence est claire entre un achat de spectacle et une coproduction. Heureusement, la commission d'examen et de sélection dépasse

cette incohérence, en assistant aux spectacles avant d'attribuer les subventions dans le cadre de la diffusion.

A l'inverse du soutien à la production, le soutien à la diffusion a commencé après la publication du Décret du 1^{er} novembre 2000, mais il reste aussi en avance par rapport à la législation, puisqu'il n'a pas attendu la publication de l'Arrêté conjoint. En dehors du cadre juridique, et en se référant au tableau numéro 8 qui mentionne les différents montants attribués dans le cadre du soutien à la diffusion théâtrale, entre 1998 et 2009, on peut considérer que le Ministère de la Culture exploite les troupes théâtrales en leur octroyant des montants qui se situent entre 5.926 DH (592 €) et 8.298 DH (829 €) par représentation, sachant que les troupes sont obligées de tourner dans un certain nombre de villes, ce qui les engage encore une fois dans une tournée comportant des frais qui dépassent souvent le montant des subventions ; les montants touchés demeurent huit fois moins importants que le montant maximum prévu par le décret.

Tableau 8 : Le soutien à la diffusion théâtrale entre 1998 et 2009

	Montant Total	Nombre de troupes	Moyen des subventions par troupe	Nombre de villes	Spectacles pour enfants	Nombre de spectacles achetés	Montant moyen par spectacle
1998/1999	x	x	x	x	x	x	X
1999/2000	x	x	x	x	x	x	x
2000/2001	814.000	15	54.266	6	x	100	8.140
2001/2002	931.000	14	66.500	7	x	118	7.889
2002/2003	966.000	20	48.300	13	x	159	6.075
2003/2004	1.419.000	24	59.125	12	x	171	8.298
2004/2005	1.007.500	27	37.314	11	x	170	5.926
2005/2006	1.097.000	26	42.192	14	x	160	6.856
2006/2007	x	26	x	x	x	x	x
2007/2008	x	29	x	14	x	x	x
2008/2009	x	x	x	x	x	x	x

Le tableau récapitulatif du soutien à la diffusion théâtrale entre 1998 et 2009 indique une augmentation annuelle des subventions attribuées aux troupes théâtrales entre 2000 et 2006. Parallèlement, on observe une augmentation du nombre de

compagnies bénéficiant de ce soutien, passant de 15 troupes, en 2000, à 26, en 2006. Dans la même période, la moyenne des subventions par troupe oscille, sans bénéficier de la hausse du montant total du soutien prévu pour l'ensemble des troupes, ce qui explique l'augmentation du nombre de compagnies, qui passe de 6, en 2000, à 14, en 2008.

Une comparaison entre les montants attribués au titre du soutien à la production et les montants accordés dans le cadre du soutien à la diffusion indique que la hausse des montants d'une subvention ne justifie pas la baisse des montants de l'autre ; au contraire, les deux subventions sont touchées par les mêmes mesures financières.

Il faut bien préciser que le soutien de l'État est confronté à certaines obligations qu'il essaye d'éviter par la mise en place d'un système de quota ; les spectacles en langue Amazigh, ou les spectacles montés par les grandes figures du théâtre marocain sont toujours subventionnés, en dépit de la qualité artistique, vu le caractère symbolique de leur présence dans les résultats publiés. Ceci a lieu afin d'éviter tout débat, tel que la place de la culture Amazigh sur la scène nationale, ou encore la formulation d'une critique politique de la part des artistes, considérés comme les doyens du théâtre marocain, à l'exemple d'Abdelkader Badaoui.

Abdelkader Badaoui, pionnier du théâtre marocain n'a pas mâché ses mots pour descendre en flamme ensuite l'actuel ministre Mohamed Amine Sbihi, « qui ne fait rien pour promouvoir le théâtre marocain ». Il faut dire que le mouvement théâtral marocain vit ses pires moments sous ce gouvernement où la production théâtrale au Maroc a été au plus bas ces 25 dernières années²⁶⁶.

Dans un communiqué publié sur le site du Ministère, le Ministre de la Culture, en réponse à Abdelkader Badaoui, dévoile les montants attribués par le Ministère et le Théâtre National Mohammed V à cet artiste, qui s'élève à 750.000 DH sur deux ans. Il y est rappelé que le Ministre a pris en compte le parcours et la

²⁶⁶ Bougrine (Jihane), « Le coup de gueule de Badaoui », *Les éco*, 31 janvier 2016.

situation sociale de l'artiste en attribuant ces montants, dans un moment où les subventions sont accordées pour la qualité artistique des œuvres présentées. L'exemple d'Abdelkader Badaoui n'est qu'un cas parmi d'autres, révélateur d'un fonctionnement qui a du mal à s'adapter à un soutien réglementé.

En l'absence de formation pour le théâtre en langue Amazigh, ainsi que pour le théâtre jeune public, le soutien reste une manière de cacher les défaillances du système culturel sur le plan de la formation et de la démocratisation de l'activité théâtrale. Ce fonctionnement protège les figures résistantes qui datent de l'époque du népotisme et du clientélisme, et qui ont pu se créer et conserver une place sur la scène théâtrale marocaine. Le soutien de l'État demeurera un barrage de protection pour certains, mais aussi une barrière qui empêche les jeunes d'être reconnus, et d'avoir ainsi confiance dans le pouvoir. C'est ce que confirme Abdelwahed Ouzri, directeur de la troupe *Théâtre d'Aujourd'hui* et auteur du livre *Le Théâtre au Maroc, Structures et Tendances* :

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 années, 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 Maâmora ou encore celle du Théâtre national Mohammed V²⁶⁷.

Le problème de la formation et de la transmission des métiers liés à la pratique théâtrale explique la difficulté d'instaurer un nouveau système de soutien basé sur la transparence, ainsi que sur l'excellence artistique, puisque le fonctionnement général des troupes, comme le souligne bien Abdelwahed Ouzri, ne favorise pas l'apparition de nouvelles compétences artistiques, même au sein de structures qui ont eu comme objectif le renouvellement du théâtre marocain, à l'image de la troupe Maâmoura.

²⁶⁷ Ouzri (Abdelwahed), *op. cit.*, p. 107.

Le domaine cinématographique a lui aussi ses propres fonds de soutien, organisés par le Centre Cinématographique Marocain ; cette institution, créée en 1980, ne se limite plus à la réglementation du secteur cinématographique, comme cela a pu être démontré auparavant.

3.3. Le Centre Cinématographique Marocain

La création du fonds de soutien à la production cinématographique par le Centre Cinématographique Marocain, a participé au développement de ce secteur, puisqu'entre 1980 et 1987, la création de trente-cinq films de long métrage et de trente films de court métrage a eu lieu, bénéficiant d'un soutien financier de 12,22 millions de Dirham (DH)²⁶⁸. Malgré ces résultats, les montants d'aide ont été variables dans cette même période, ce qui a empêché une stabilité dans la création ; ainsi, en 1984, le montant d'aide était de 2,3 millions de DH pour redescendre à guère plus d'un million en 1985. La moyenne de soutien par film se situait entre 200.000 et 500.000 DH, une situation qui va inciter les producteurs à faire des emprunts à des taux se situant autour de 14%.

Afin de renouveler les fonds destinés au soutien de l'activité cinématographique, des réformes ont été mises en place, proposant un financement à la hauteur d'un pourcentage de 10 % du prix du ticket d'une place de cinéma, sauf pour les nouvelles salles qui sont exonérées pendant 10 ans, et celles qui ont été rénovées qui en bénéficient pendant 5 ans ; cette mesure a permis d'augmenter le fond d'aide pour arriver à un montant de 12 millions de DH en 1988.

En 1994, des mesures ont été prises dans le but de redéfinir le fonctionnement de la commission, les conditions d'éligibilité et la répartition des ressources, selon le modèle suivant : 7 % à la gestion du fonds, 46,5% à l'exploitation et 46,5% à la production. Cet équilibre entre les fonds dédiés à la production, et ceux prévus pour l'exploitation ne privilégie aucun des deux secteurs, puisque ces valeurs restent

²⁶⁸ Source : Centre Cinématographique Marocain.

amoindries par le pourcentage dédié à la gestion des fonds. La gestion des fonds doit normalement être assurée par le Centre Cinématographique Marocain à partir de son budget de fonctionnement.

En 1997, la répartition des fonds de soutien a été reconsidérée et distribuée de la manière suivante : 50% sont réservés à l'aide à la production cinématographique, et 50% à l'aide à l'exploitation cinématographique. Au niveau organisationnel, la commission d'octroi du soutien à la production se compose de deux comités, l'un chargé de la sélection des projets, et le deuxième pour l'attribution et l'évaluation de l'aide. La mise en place de ces deux comités au sein de la commission du soutien à la production permet à cette dernière de donner plusieurs avis concernant le processus de production, en installant ainsi un nouveau mécanisme dans l'attribution, celui de l'évaluation.

En 2001, le chiffre d'affaires issu de l'industrie du cinéma a été de 100 millions de Dollars, donnant l'occasion de faire travailler 40.000 figurants, 2.600 techniciens et 400 comédiens. Dans la même année, le centre cinématographique marocain a accordé 584 autorisations de tournage. Afin d'encourager les productions étrangères à tourner au Maroc, des mesures ont été mises en place, proposant un guichet unique dans le but de faciliter les démarches administratives concernant les autorisations, l'exonération de la TVA sur les services, le dédouanement du matériel de tournage, ainsi que la main d'œuvre mise à disposition.

Les efforts de l'État dans le domaine du cinéma pourraient constituer un exemple à suivre dans les autres domaines artistiques et culturels ; ils montrent que l'action politique est capable de changements, s'il y a un vrai engagement. Le suivi de la part des acteurs du domaine reste essentiel, puisqu'il incite l'État à respecter ses engagements. Les recommandations du premier colloque national autour du cinéma, organisé en 1991 à Meknès, étaient un bon point de départ permettant de déterminer les orientations et les objectifs souhaités par les représentants des différents métiers du cinéma.

Les recommandations du premier colloque national sur le cinéma, organisé à Meknès en 1991, n'ont été pour l'heure que partiellement appliquées :

- L'institution d'une contribution financière annuelle de 40 millions de DH n'a été réalisée qu'en partie.
- L'affectation des recettes perçues par l'Entraide nationale et provenant de la taxe parafiscale sur les spectacles cinématographiques doit être pour ne bénéficier qu'au secteur du cinéma sur la base du principe : «L'argent du cinéma doit aller au cinéma ».
- L'exonération du paiement des droits et taxes de douane et libre importation de tous matériels et produits utilisés dans l'industrie cinématographique alors que la loi de finances 1997-98 a institué un taux minimum de 2,5% droits de douane.
- La prorogation des délais d'exonération des salles rénovées ou nouvellement créées respectivement de 5 à 10 ans et de 10 à 15 ans.
- L'exonération des films "art et essai" de toutes taxes et impôts et octroi d'une subvention aux distributeurs qui assurent la promotion des films marocains à l'étranger.
- La création d'un institut supérieur du cinéma.
- L'organisation de cycle de formation dans les métiers du cinéma et d'ateliers d'écriture de scénarii²⁶⁹.

Les recommandations du premier colloque national sur le cinéma constituent un bon exemple de l'investissement des acteurs d'un secteur artistique dans la mise en place d'une politique culturelle qui prend en compte leurs besoins et la nature de leur activité. Entre la nécessité d'une formation académique dans le domaine du cinéma par le biais d'un Institut supérieur, et une fiscalité adaptée à la nature du domaine, d'autres sujets demeurent toujours des revendications portées par les artistes eux-mêmes, à l'exemple de la mise en valeur du cinéma « art et essai », et de la promotion du cinéma marocain à l'étranger. Cette approche de la pratique cinématographique souligne la nécessité d'un intérêt de la part des artistes pour la réglementation et la mise en valeur de leur métier. Un volet que nous souhaitons aborder dans la partie

²⁶⁹ Sehimi (Mustapha), *op. cit.*

dédiée au programme sectoriel 2012-2016 en général, et à la pratique théâtrale en particulier.

Dans le domaine théâtral, l'arrivée de Mohamed Amine Sbihi à la tête du Ministère de la Culture a marqué le début d'une nouvelle époque, celle de la collaboration entre les syndicats professionnels et le Ministère. Cette dynamique est justifiée aussi par l'appartenance du Ministre, ainsi que d'un nombre important des membres du Syndicat National des Professionnels du Théâtre au même parti politique, celui du progrès et du socialisme (PPS). Cette situation permet au parti de jouer un rôle d'intermédiaire entre les syndicats et le Ministre, en cas de conflit.

3.4. Le programme sectoriel 2012 - 2016

Dès que Mohamed Amine Sbihi a pris ses fonctions en tant que Ministre de la Culture, le Ministère a veillé à communiquer autour du programme de travail sectoriel pour l'année 2012, définissant les cinq axes politiques qui seront menés par son Ministère. Il s'agit d'une politique d'approche dans le domaine culturel, basée sur une proximité sociale, sectorielle et culturelle, du soutien de la création et des artistes, et de la protection du patrimoine matériel et immatériel. Citons également l'animation de la diplomatie culturelle et de la coopération internationale dans le domaine culturel, et l'adoption d'une bonne gestion dans le domaine culturel.

Avec l'objectif de mettre en place une politique de proximité, le Maroc s'est doté d'institutions culturelles supplémentaires, leur nombre atteignant actuellement seulement 686* sur l'ensemble du territoire national. Ce nombre reste insuffisant pour pouvoir mener cette politique, sachant que la majorité de ces lieux se trouve dans les grandes villes. Leur distribution est faite de la manière suivante : 136 Maisons de la Culture, dont 34 dirigées par le Ministère ; 357 bibliothèques ; 51 instituts musicaux, dont 18 sont sous la tutelle du Ministère ; 58 galeries dont 24 dirigées par le Ministère ; 52 salles de spectacle, dont quatre seulement appartiennent au Ministère ; et 3 théâtres dirigés par le Ministère sur un ensemble de 32. Ces chiffres indiquent que la majorité des espaces culturels au Maroc ne sont pas dirigés par le Ministère de la

Culture, mais plutôt par les collectivités locales, qui ne sont pas concernées par la stratégie adoptée par le Ministère.

Face à cette situation, le Ministère envisage d'investir 201* millions de dirhams pour le développement de 107 institutions existantes qui se trouvent sous sa tutelle. L'objectif est de compléter l'équipement et d'assurer l'animation, ainsi que de créer 5 Centres culturels, 7 bibliothèques, 2 Conservatoires de musique et un théâtre. La nouvelle politique du Ministère envisage de donner la priorité aux Centres culturels, conçus comme des lieux réunissant un ensemble de services tels que la bibliothèque, les galeries et les salles de spectacle ; ce regroupement vise à faciliter la gestion et à minimiser les dépenses. Cette organisation nécessite aussi l'implication d'autres secteurs gouvernementaux, des collectivités locales et de fonds privés, afin de faciliter la mise en place des Centres culturels.

Parmi les projets phares de ce programme, nous trouvons l'ouverture du Musée National des Arts Contemporains dont le budget global est de 190* millions de dirhams. Néanmoins, depuis le 5 mai 2011, et en vertu de la loi du 01.09 qui régit la Fondation nationale des musées du royaume du Maroc, le secteur des musées ne fait plus partie du champ d'action du Ministère de la Culture, suite à la création de cette fondation par le roi Mohammed VI. La liste des musées et les modalités de passation ont fait l'objet d'un décret. Le Musée National des Arts Contemporains a ouvert ses portes le 7 octobre 2014 sous le nom du musée Mohammed VI pour l'Art moderne et contemporain.

La Fondation a pour missions d'assurer, pour le compte de l'État, l'administration, la gestion et la préservation des musées dont la liste est établie par décret pris sur proposition de l'autorité gouvernementale chargée de la culture. Ladite liste doit être mise à jour, en tant que besoin, selon les mêmes modalités²⁷⁰.

* chiffres publiés par le Ministère de la Culture.

²⁷⁰ Article 2 du Dahir numéro 1-10-21 du 14 jomada I 1432 (18 avril 2011) portant promulgation de la loi numéro 01-09 portant institution de la « Fondation nationale des musées ».

Le deuxième volet de ce programme consiste à soutenir la création et les artistes dans le domaine du livre, du théâtre, des arts plastiques, de la musique et de la chorégraphie. Le Ministère s'est aussi engagé quant à l'amélioration de la situation sociale des artistes, annonçant un soutien de 2.000.000 DH à la mutuelle nationale des artistes qui a réussi à couvrir, jusqu'en 2011, 1050 artistes ainsi que leurs ayants-droit, atteignant un nombre de 2130 bénéficiaires. Cette mutuelle reste encore fragile, vu le nombre insuffisant d'adhérents, ce qui explique la nécessité du financement du Ministère, afin d'assurer les dépenses des artistes en lien avec la maladie.

3.4.1. L'activité théâtrale

Dès 2014, et par le biais de l'arrêté conjoint du Ministère de la Culture et du Ministère de l'Économie et des Finances, en application du décret numéro 2.12.513 du 13 mai 2013 relatif au soutien aux projets culturels et artistiques sous forme d'appel à projets, le Ministère de la Culture a mis en place un nouveau mécanisme de soutien à l'activité théâtrale qui remplace le soutien à la création et à la diffusion. La nouvelle politique envisage de soutenir la création et la promotion des œuvres théâtrales, les tournées, les résidences artistiques, les ateliers de formation, l'organisation et la participation à des festivals, et le théâtre de rue considéré comme une nouvelle pratique théâtrale au Maroc.

La création et la promotion des œuvres théâtrales

Le montant global de la subvention réservée à la création et la promotion des œuvres théâtrales est de 6 millions de dirham, avec une limite de 600.000 DH par projet. Les conditions exigées auprès des troupes théâtrales sont le fait d'avoir une expérience minimale de 2 ans, et de confier la mise en scène, la scénographie et l'interprétation à des professionnels, en évitant que la même personne réalise plusieurs tâches simultanément. L'attribution des subventions prend en compte l'engagement de 70% d'artistes titulaires de la carte d'artiste, et le fait que les artistes soient adhérents à la Mutuelle générale des artistes.

Les tournées théâtrales

Concernant les tournées théâtrales, le Ministère prévoit de consacrer 10% du montant du soutien global à cette action, et fixe la limite à 100.000 DH par projet. L'objectif de ce soutien est de donner plus de visibilité aux productions théâtrales en permettant une diffusion nationale ou internationale. Parmi les nouveautés de ce soutien, on trouve l'éligibilité des agences, des entreprises et des coopératives artistiques, une volonté qui vise à dépasser le mode de fonctionnement associatif des compagnies théâtrales.

Les résidences artistiques et les ateliers de formation

Le troisième volet du soutien à l'activité théâtrale concerne les résidences artistiques et les ateliers de formation. Pour la première fois dans l'histoire du théâtre marocain, le Ministère de la Culture prévoit un soutien pour les ateliers et les résidences, ce qui est une manière de développer la qualité artistique des spectacles. Les compagnies comptent souvent sur la diffusion de leurs spectacles, et non sur le temps de création, ce qui explique le manque de répétitions et l'insuffisance de moyens mis à disposition des artistes.

Face à cette situation, le Ministère de la Culture attribue 10% du montant du soutien global accordé aux projets culturels et artistiques dans le secteur du théâtre aux résidences artistiques et aux ateliers de formation. Ce pourcentage de répartition peut être légèrement modifié selon les besoins de chaque année.

Au niveau du soutien financier, le Ministère a plafonné à 50.000 DH pour la création ou l'adaptation de nouveaux textes, 50.000 DH concernant le montage des spectacles, et 25.000 DH pour l'organisation d'ateliers de formation dans les domaines liés au théâtre. Cette subvention peut être accordée à des troupes théâtrales, mais aussi à des artistes titulaires de la carte d'artiste tels que les metteurs en scène, les techniciens et les auteurs dramaturges, sans qu'il soit nécessaire de passer par le biais de troupes théâtrales.

L'organisation et la participation aux manifestations théâtrales

La quatrième catégorie concernée par le soutien du Ministère de la Culture est celle de l'organisation et de la participation aux manifestations et festivals de théâtre ; sont visés les artistes, les agents artistiques et les troupes théâtrales. Les festivals peuvent se dérouler au niveau local, régional, national ou international.

Au niveau national, l'objectif de cette subvention est d'inciter, d'une manière indirecte, les structures organisatrices d'événements théâtraux à renforcer la professionnalisation de leurs programmations, en soutenant les troupes qui y participent ou en soutenant directement les structures organisatrices d'événements théâtraux. Concernant la participation aux événements internationaux, cette subvention vise à renforcer la présence marocaine dans les festivals et les manifestations culturelles et artistiques. Les bénéficiaires de cette subvention sont donc les artistes, les agents artistiques et les troupes théâtrales.

La participation aux manifestations et festivals de théâtre et leur organisation bénéficient de 10% du montant global accordé au soutien des projets culturels et artistiques dans le domaine théâtral, plafonnés à 50.000 DH.

Le théâtre de rue

Le dernier domaine concerné par le soutien du Ministère de la Culture aux projets artistiques et culturels dans le domaine du théâtre est le théâtre de rue. Cette discipline est une des nouveautés de la politique ministérielle dans le champ théâtral. Il est important de rappeler que la pratique du théâtre de rue au Maroc a précédé le soutien étatique, et que cet engagement de la part du Ministère vient répondre aux différentes revendications et propositions émises par les troupes et les artistes pratiquant le théâtre de rue, et en premier lieu par les lauréats de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle.

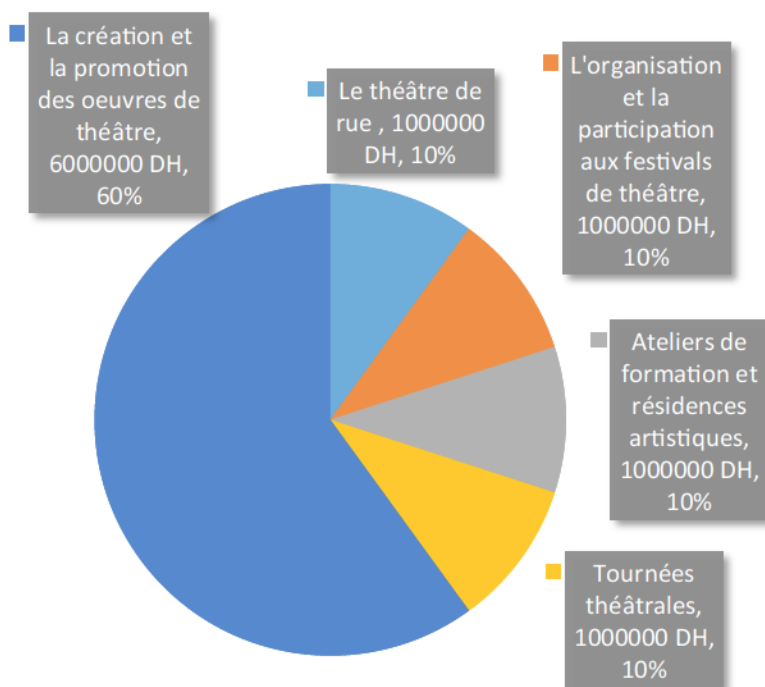
Le Ministère vise, par ce soutien, à encourager le théâtre de rue comme une des nouvelles formes d'expression artistique qui participent à l'enrichissement de la

diversité culturelle et artistique au Maroc. Le choix du théâtre de rue répond à la question de la baisse de fréquentation des salles de spectacle, ainsi qu'au problème du manque d'équipement dans les théâtres. Par ce soutien, le Ministère vise à encourager les spectacles de théâtre de rue au même titre que les spectacles de conte, en hommage à Halka.

Sur le plan financier, le montant du soutien dédié au théâtre de rue représente 10% du montant global accordé aux projets culturels et artistiques dans le domaine théâtral, avec un plafond maximal de 60.000 DH par projet.

Afin d'illustrer l'ensemble du soutien du Ministère de la Culture prévu pour les projets artistiques et culturels dans le domaine du théâtre, nous intégrons le schéma explicatif suivant.

Graphique 1 : Répartition du soutien dans le secteur du théâtre- année 2014



*Les pourcentages de répartition sont donnés à titre indicatif et peuvent être légèrement modifiés selon les besoins²⁷¹.

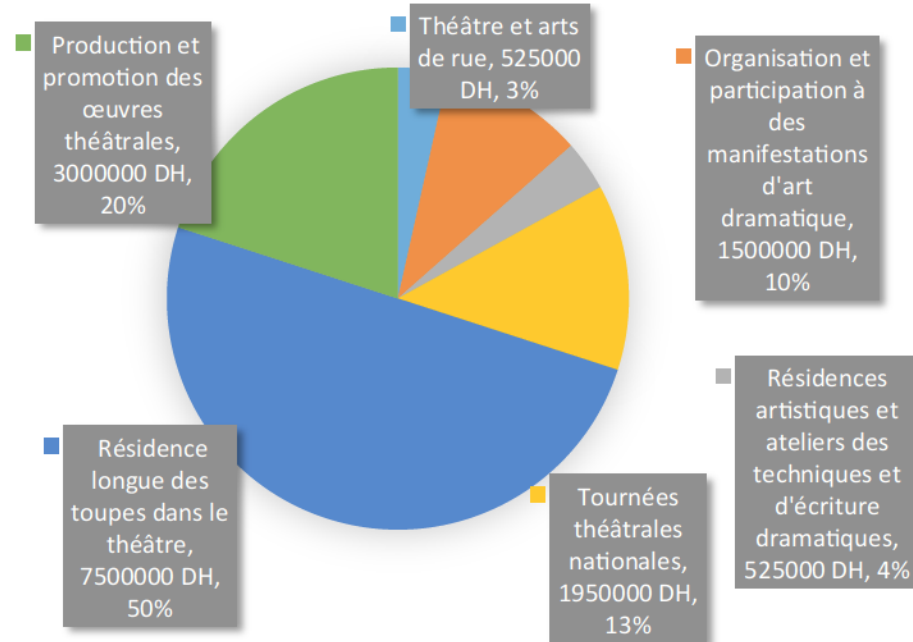
L'application de ce soutien tel qu'il a été envisagé dans le schéma précédent n'a été valable que pour la session 2013-2014. Cette proposition de soutien du Ministère de la Culture n'a pas fait l'unanimité au sein du milieu théâtral. Le syndicat national des professionnels du théâtre - la première instance représentative des artistes du domaine théâtral - a rapidement exprimé sa réticence. Il a remis en question le montant global prévu, ainsi que les moyens conséquents destinés au théâtre de rue et aux résidences artistiques et ateliers de formation, qui bénéficient dans la proposition du Ministère du même soutien que les tournées théâtrales. Le syndicat a proposé d'augmenter la part destinée aux tournées théâtrales, afin de développer la diffusion des spectacles, tout en réduisant le montant dédié au théâtre de rue, aux formations et aux résidences artistiques.

Après négociations, cette proposition a été retenue puis formulée sous la forme d'un arrêté conjoint entre le Ministre de la Culture et le Ministre de l'Économie et des Finances, numéro 2017.14 du 28 rajab 1435 (28 mai 2014) relatif à la définition des modalités de soutien au secteur du théâtre, et qui vient en application du décret n ° 2.12.513 du 2 rajab 1434 (13 mai 2013).

En complément de l'arrêté, le Ministère de la Culture a mis en place un cahier des charges détaillé qui définit les conditions, les critères d'éligibilité, les procédures de versement des subventions et la composition des dossiers de candidature.

²⁷¹ Publication du Ministère de la Culture pour les appels à projets culturels pour l'année 2014.

Graphique 2 : Répartition du soutien dans le secteur du théâtre pour l'année 2015.



*Les pourcentages de répartition sont donnés à titre indicatif et peuvent être légèrement modifiés selon les besoins²⁷².

En comparaison avec le soutien prévu pour l'année 2014, le montant global de l'enveloppe budgétaire réservée au programme de soutien du secteur du théâtre pour l'année 2015 a augmenté, passant de 10.000.000 DH en 2014 à 15.000.000 DH en 2015. Cette nouvelle proposition est aussi marquée par une réduction des moyens mis à disposition pour le théâtre de rue, contrairement à ce qui a été annoncé lors de la mise en place de cette politique de soutien en 2012, ce qui s'explique aussi du fait de la résistance des organismes représentants du métier à ces nouvelles formes artistiques et théâtrales.

²⁷² Publication du Ministère de la Culture pour les appels à projets culturels pour l'année 2015.

Résidence longue des troupes dans le théâtre

Parallèlement à l'augmentation du budget global, la nouveauté de ce soutien est la mise en place de résidences des troupes théâtrales dans les salles de spectacle, afin de structurer la production théâtrale et d'animer les théâtres tout au long de l'année. Le contrat dure trois ans ; une évaluation annuelle est programmée, permettant au Ministère de faire le point sur l'état d'avancement de ce programme. Le montant prévu pour la résidence longue des troupes dans les théâtres est de 50% du montant global du soutien des projets culturels et artistiques dans le domaine du théâtre, soit 7.500.000 DH.

Le Ministère attribue au maximum 60% du coût global du projet présenté lors de la candidature, correspondant à un montant situé entre 300.000 DH et 700.000 DH par an sur un budget total se situant entre 500.000 DH et 1.200.000 DH. Parallèlement à ce soutien, le Ministère a mis à disposition des troupes sélectionnées une salle adaptée à la pratique théâtrale, ainsi que l'équipement technique nécessaire, par le biais d'un partenariat qui fixe les modalités de l'exploitation.

L'objectif du soutien des résidences des troupes théâtrales dans des salles de spectacle est de créer un lien entre les théâtres et leur espace géographique. Le processus consiste à renforcer le lien entre les habitants et la pratique théâtrale, et de développer leur goût artistique par le biais des ateliers, des formations et d'une programmation régulière proposant une ligne artistique bien définie, tout en invitant d'autres compagnies à présenter leurs créations, en permettant une diffusion élargie des œuvres théâtrales. La démarche consiste aussi à permettre aux troupes en résidence d'acquérir les compétences nécessaires au niveau de la gestion théâtrale, de la recherche des financements et de la diffusion.

La liste des salles mises à disposition dans le cadre de l'appel à projets pour la résidence longue des troupes dans un théâtre comprend quatorze villes et vingt-et-une salles²⁷³.

Tableau 9 : Salles à disposition des résidences longues des troupes dans un théâtre

Nom de l'espace	Ville	Espaces additionnels
Centre culturel Kamal Zebdi	Casablanca	Centre culturel El Ghali Berrada
Salle Bahnini	Rabat	Théâtre Al Mansour
Centre culturel Said Hajji	Salé	
Centre culturel Daoudiate	Marrakech	Centre culturel Sidi Rehal
Centre culturel Mohamed Menouni	Meknès	Centre culturel El Hajeb
Centre culturel Mohamed Khair Eddine	Tiznit	
Centre culturel Ait Melloul	Agadir	
Centre culturel de Nador	Nador	
Centre culturel d'al Hoceima	Al Hoceima	
Centre culturel Mohamed VI	Oujda	Théâtre du conservatoire de musique
Centre culturel Al Walaa	Dakhla	
Centre culturel de Beni Mellal	Beni Mellal	Centre culturel d'Azilal Centre culturel de Kesba Tadla
Centre culturel de Tétouan	Tétouan	
Centre d'accueil et des conférences	Guelmim	

Source : Ministère de la Culture

Suite à l'appel à projets, vingt-trois projets ont été déposés dont neuf ont été acceptés dans les villes de Rabat, Meknès, Oujda, Al Hoceima, Marrakech, Salé, Laâyoune et Casablanca. L'ensemble des villes visées par le dispositif n'a pas été couvert du fait de la concentration de la majorité des troupes professionnelles entre

²⁷³ *Ibid.*, p. 17.

Rabat et Casablanca. Le montant global attribué par la commission de distribution est de 4.380.000 DH à la place des 7.500.000 DH prévus dans le cadre du projet de soutien des résidences des troupes théâtrales dans les théâtres.

Les différentes mesures prises par le Ministère de la Culture de Mohamed Amine Sbihi témoignent d'un engagement nouveau dans le domaine théâtral et culturel au Maroc, marqué par la collaboration et l'implication de l'ensemble des acteurs culturels, afin d'améliorer la situation du théâtre et des artistes marocains. Ce contexte diffère du bras de fer qu'a connu le domaine théâtral avec le Ministère de la Culture de Bensalem Himmich, entre 2009 et 2012, période pendant laquelle les compagnies ont boycotté le soutien du Ministère. Neuf troupes sur douze ont aussi refusé de participer au Festival national du théâtre professionnel de Meknès, en 2011. Cette décision est survenue suite à la décision du Ministre de la Culture de soumettre un projet de loi visant à modifier le soutien au domaine théâtral, sans en informer les organismes représentatifs des artistes, à savoir le Syndicat National des Professionnels du Théâtre et l'association des lauréats de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle.

L'analyse des résultats de cette nouvelle politique menée en 2015 par le Ministère de la Culture ne pourra pas faire partie du travail que nous menons aujourd'hui sur le théâtre et la politique culturelle au Maroc. Cependant, nous pouvons mentionner que la mise en place du programme sectoriel du Ministère ne dépend pas seulement de sa volonté, mais aussi d'une politique gouvernementale dans le domaine culturel, de l'engagement des collectivités locales et de l'implication de fonds privés. La professionnalisation des compagnies théâtrales représente un enjeu essentiel. La mise en place du programme ministériel exige l'abandon du statut associatif, éloigné des exigences administratives et organisationnelles du Ministère. Le fonctionnement des troupes se limitait jusqu'à maintenant à monter et à diffuser les spectacles. Or, la mutation actuelle du domaine artistique au Maroc impose un changement, à savoir le fait de passer par des structures porteuses de projets artistiques, qui agissent à la fois au niveau de la création artistique, mais aussi au niveau de la formation professionnelle et de la gestion des espaces culturels.

3.4.2. Arts plastiques et visuels

La diversité du champ artistique marocain ne se limite pas au théâtre et à la musique. La richesse de la scène artistique marocaine actuelle en témoigne. En ce sens, l'engagement du Ministère de la Culture ne peut être qu'à l'image de l'activité artistique exercée, dont le domaine des arts plastiques et visuels est une composante essentielle, puisqu'il a réussi à suivre l'évolution de la culture marocaine.

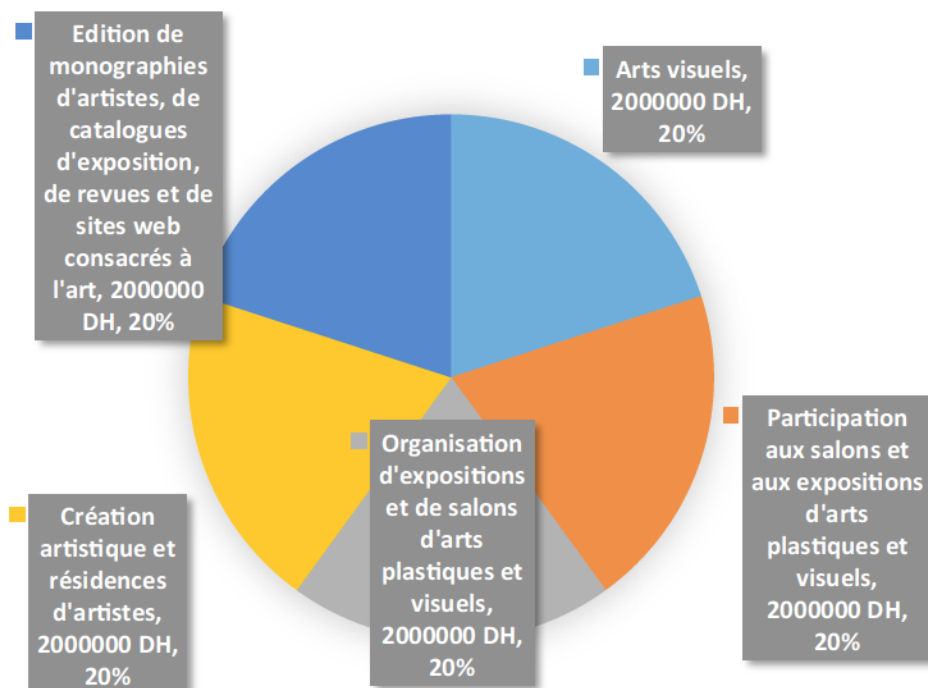
En application du décret numéro 2.12.513 du 13 Mai 2013, un arrêté conjoint entre le Ministre de la Culture et le Ministre de l'Économie et des Finances numéro 1273.14 du 12 Mars 2014 définit les modalités du soutien au secteur des arts plastiques et visuels. Le domaine des arts plastiques et visuels fait effectivement partie du programme sectoriel du Ministère de la Culture actuel qui vise le développement de ce secteur.

Par le biais d'appels à projets, le soutien du Ministère vise les domaines suivants : la création artistique et les résidences d'artistes, l'édition de monographies d'artistes, des catalogues d'exposition, des revues, et le développement de sites web consacrés à l'art. Ce soutien est aussi destiné à l'organisation d'expositions et de foires sur les arts plastiques et visuels, la participation aux foires et salons d'art contemporain, la création en arts visuels - en particulier l'animation électronique et l'art interactif -, la bande dessinée, la photographie d'art, l'immersion en 3D et la restitution visuelle. Le fait que le Ministère soutienne une telle diversité de domaines dans le champ des arts plastiques et visuels démontre la volonté de modernisation de la part de ses acteurs. En effet, il existe une ouverture sur la culture numérique qui coexiste avec un intérêt pour les formes de création traditionnelles.

Ce soutien est destiné à de jeunes créateurs, diplômés des écoles des beaux-arts, ainsi qu'aux associations, entreprises, coopératives artistiques, galeries, critiques d'art, revues d'art - même en numérique - et aux propriétaires de salles d'exposition. Cette multitude de bénéficiaires est à l'image de la diversité des champs soutenus.

Subdivisé en cinq sous-catégories, le soutien du Ministère de la Culture pour l'année 2015 dans le domaine des arts plastiques et visuels est équilibré, puisque 20% sont attribués à chaque secteur, le montant global représentant 10.000.000 DH.

Graphique 3 : Répartition du soutien dans le domaine des arts plastiques et Visuels pour l'année 2015.



*Les pourcentages de répartition sont donnés à titre indicatif et peuvent être légèrement modifiés selon les besoins²⁷⁴.

En comparaison avec le soutien prévu pour le secteur du théâtre (15.000.000 DH) dans la même année, nous remarquons que le domaine des arts plastiques et visuels reçoit moins de financement. Cette différence est liée tout d'abord au budget global du Ministère qui demeure insuffisant pour répondre aux besoins de l'ensemble des domaines se trouvant sous sa tutelle, ce qui implique d'effectuer un arbitrage souvent délicat. Ensuite, la différence des crédits alloués à ces deux domaines peut

²⁷⁴ Publication du Ministère de la Culture pour les appels à projets culturels pour l'année 2015, dans le domaine des arts plastiques et visuels.

être expliquée par la mise en place de résidences longues pour les troupes de théâtre. Il s'agit d'une nouvelle mesure faisant partie de la stratégie du Ministère dans le domaine théâtral, nécessitant un soutien financier accru de la part du Ministère dans les années à venir.

3.4.3. Musique et arts chorégraphiques

La musique est une des formes artistiques les plus ancrées dans la société marocaine. L'organisation de soirées musicales dans un cadre familial ou en public a toujours été le moyen préféré des Marocains pour fêter tous genres d'événements. Il existe une importante diversité de la culture musicale, en raison de ses origines liées aux traditions et cérémonies religieuses, à l'exemple d'Aïssawa²⁷⁵ ou Gnawa²⁷⁶. Le contact avec l'orient et la musique classique arabe a aussi influencé la pratique locale.

Aujourd'hui, nous assistons parallèlement à l'arrivée d'une nouvelle génération d'artistes qui expérimentent d'autres styles musicaux tels que le ska, le rap et la fusion entre autres. Il s'agit de nouvelles formes apparaissant au sein de la culture marocaine, et qui ont trouvé leur place grâce à l'organisation des artistes par l'intermédiaire de l'association EAC-l'boulevard créée en 1999. Elle a comme objectif d'accompagner les acteurs de la jeune scène alternative par le biais de la formation et de la mise à disposition d'espaces de diffusion pérennes et identifiés par le public.

Face à ces formes variées oscillant entre modernité et tradition, le Ministère de la Culture doit accompagner à son tour les différents aspects de la culture marocaine. Ces derniers sont plus aisés à définir dans le domaine de la musique, en comparaison du domaine théâtral où l'on a du mal à adapter les procédures. Effectivement, il n'y a aucune distinction faite entre le théâtre expérimental et le

²⁷⁵ Confrérie fondée à Meknès par Muhammad ben Aïssâ (1465-1526), qui est un mouvement d'ordre mystico-religieux, ayant réussi à devenir un phénomène social et culturel grâce à leur cérémonie rituelle où les chants collectifs, l'utilisation du ghaita (hautbois) et l'orchestre de percussions invitent à des danses de transe.

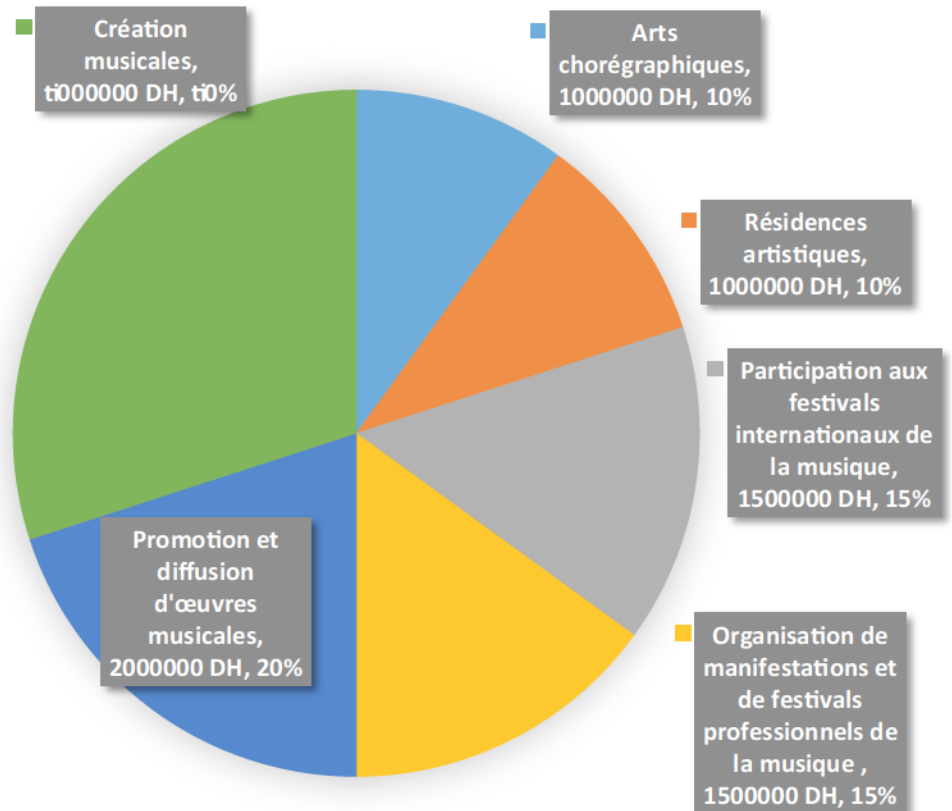
²⁷⁶ Musique et rituels liés aux esclaves d'Afrique noire déportés par les arabes au Maghreb. Issue des cultes d'adorcisme, cette forme musicale a su s'adapter aux valeurs de l'Islam, ce qui lui a permis d'être connue mondialement, grâce à des formes de fusion telles que le gnawa-jazz ou reggae-gnawa.

théâtre de boulevard dans la politique menée par le Ministère, sachant qu'actuellement, il existe des genres pour lesquels les rentrées d'argent issues du guichet suffisent, puisque leur démarche est plus commerciale qu'artistique, comme l'exemple de la troupe du théâtre national, qui base son modèle économique sur la billetterie.

Concernant les festivals, le Ministère de la Culture organise une vingtaine d'événements dans le cadre du programme « Art et Patrimoine », dont la dominante est musicale, dédiés à des formes musicales traditionnelles précises. Citons les principaux festivals existant : festival des Rwaiss, festival des Cultures Oasiennes, festival International du Luth, Rencontre Sijilmassa du Malhoun, festival la Daqqa et Rythmes, festival National des Arts d'El Aita El Jabalia, festival des Andalousies, festival de la musique Gharnatie et festival National d'Ahwach. Mentionnons aussi le festival de Volubilis des musiques traditionnelles du monde, le festival national de l'Art de l'Aita, le festival des arts populaires de l'Oriental, le festival National d'Ahidous, le festival Abidat Rma, le festival régional de Tarab Al Ala et le festival National de la chanson et de la poésie Hassanies. Ce nombre important de festivals met l'accent sur la diversité et la richesse de la musique marocaine, puisque chaque événement reste dédié à un genre qui est en même temps une tradition musicale.

Parallèlement au volet d'organisation d'événements spécifiques à la musique dans le cadre du programme « Art et Patrimoine », le soutien du secteur de la musique et des arts chorégraphiques fait partie des orientations générales prévues par le décret numéro 2.12.513 du 13 Mai 2013, relatif au soutien des projets culturels et artistiques. Ce secteur est aussi visé par l'arrêté conjoint entre le Ministre de la Culture et le Ministre de l'Économie et des Finances numéro 1330.14 du 08 Avril 2014 relatif à la définition des modalités de soutien de la musique, de la chanson, des arts de la scène et des arts chorégraphiques.

Graphique 4 : Répartition du soutien dans le secteur de la musique et des arts chorégraphiques pour l'année 2015



*Les pourcentages de répartition sont donnés à titre indicatif et peuvent être légèrement modifiés selon les besoins²⁷⁷.

Le soutien du Ministère s'élève à 10.000.000 DH, 90% de cette somme étant destinés au domaine musical, subdivisé en cinq axes principaux : la création, la promotion et la diffusion, l'organisation de manifestations professionnelles, les résidences et la participation aux festivals internationaux de musique. Par cette répartition, le Ministère encourage la création et la diffusion de nouvelles œuvres dans le domaine musical, sans restriction au niveau du style ou du choix artistique, puisque

²⁷⁷ Publication du Ministère de la Culture pour les appels à projets culturels pour l'année 2015, dans le secteur de la musique et des arts chorégraphiques.

l'enjeu essentiel de ce programme est d'accompagner le professionnalisme des groupes et des artistes dans ce domaine. La sélection des projets est confiée à une commission composée de professionnels du domaine musical.

Le décret numéro 2.12.513 du 13 Mai 2013, relatif au soutien des projets culturels et artistiques, ne permet pas aux arts chorégraphiques de bénéficier d'un soutien spécifique en tant que discipline autonome, puisqu'ils sont liés à celui du secteur musical. Le montant attribué à cette forme artistique est de 1.000.000 DH ; par ailleurs, les objectifs prévus par le soutien aux arts chorégraphiques se résument à leur professionnalisation, tous styles confondus. Ceci indique que cet art n'est pas une priorité de la politique menée par le Ministère, ni des acteurs du domaine culturel et artistique marocain, qui préfèrent militer pour des secteurs qui engagent le maximum de salariés.

Ce soutien est prévu pour des chorégraphes et des danseurs à titre personnel, ainsi que des associations ou des sociétés de production et de diffusion artistique présentant des projets, que ce soit au Maroc ou à l'étranger, ainsi que pour des projets visant l'organisation d'événements dans le champ des arts chorégraphiques. Cette multitude de projets éligibles et le montant insuffisant prévu par le Ministère expliquent le manque de visibilité que connaît cette discipline sur la scène artistique nationale.

L'absence d'une formation académique justifie aussi le caractère amateur de cette pratique. Étant un domaine non structuré, dont la pratique est encore liée à des personnes et non à des collectifs, l'art chorégraphique reste le maillon faible des arts au Maroc. Inaccessible et limité à un enseignement privé au sein d'une certaine bourgeoisie, des expériences ont cependant tenté de démocratiser et de professionnaliser cette forme, à l'exemple des compagnies casablancaises *2K-Far*, *Col Jam*, ainsi qu'*Anania* à Marrakech, ou encore le festival de la danse expressive à Fès, qui en est à sa neuvième édition en 2015.

3.4.4. Édition et livre

Depuis 2001, le décret du 1^{er} novembre 2000 relatif à l'attribution de subventions dans les domaines du théâtre et du livre a été mis en œuvre, instaurant la nouvelle politique d'aide à la publication de livres qui accorde une subvention de 50% en faveur de l'édition des livres.

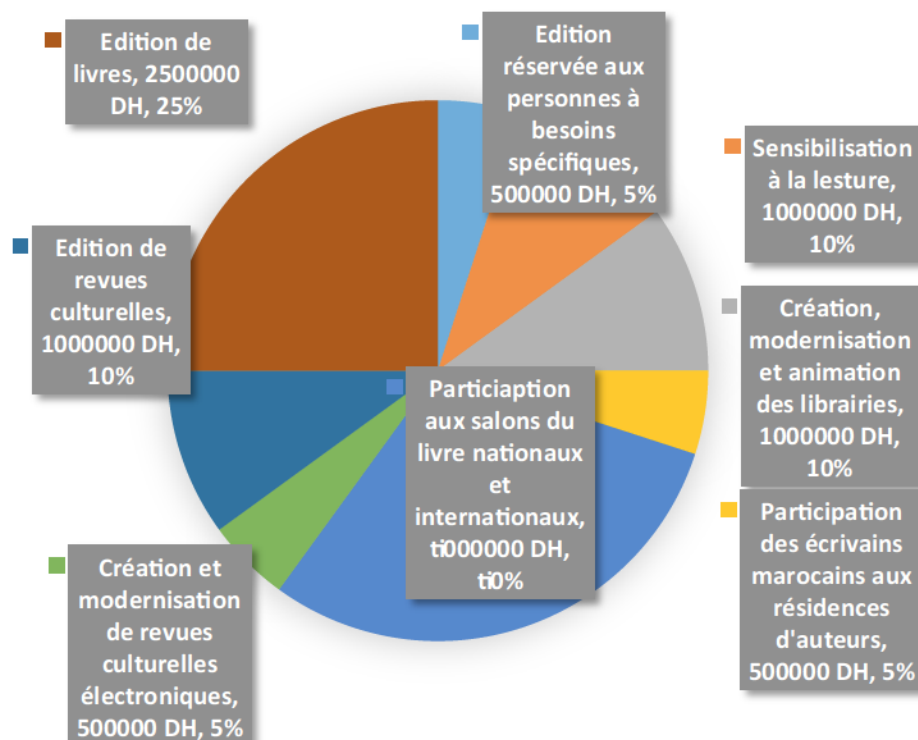
Entre l'année 1998 et 2001, 56 ouvrages ont bénéficié de la subvention du Ministère, dans le but de promouvoir la culture par le biais des livres avec une somme totale de 1.457.750 DH. L'objectif était d'encourager l'édition, mais aussi d'inciter le public à lire, sachant que les ventes moyennes de livres n'ont pas dépassé 2000 exemplaires en 2003. La mission du Ministère ne se limitait pas seulement à octroyer des subventions, son travail consistait aussi à mener des enquêtes sur la manière dont les Marocains peuvent s'intéresser à la lecture, afin d'instaurer une stratégie nationale dans ce domaine. Parmi les collections que le Ministère a publiées, on peut citer les suivantes : Collection Traduction, Collections Études, Collection Conférences, Collection Créations, Collection Livres Patrimoniaux, Collection des Œuvres Complètes, Collection Premier Livre, Collection Livres Enfants, etc.

Dès 2014, le domaine de l'édition et du livre a aussi été visé par le programme sectoriel du Ministère de la Culture, et considéré comme un secteur essentiel du paysage culturel marocain. Effectivement, le décret numéro 2.12.513 du 13 Mai 2013, relatif au soutien des projets culturels et artistiques prévoit une subvention spécifique à ce domaine dont la somme globale est de 10.000.000 DH. Cette somme doit couvrir huit secteurs qui composent le domaine de l'édition et du livre au Maroc : l'édition du livre, l'édition de revues culturelles, ainsi que la création et la modernisation de revues culturelles électroniques. Citons aussi la présence aux salons du livre nationaux et internationaux, la participation des auteurs marocains aux résidences d'auteurs, la création, la modernisation et animation de librairies, la sensibilisation à la lecture, et l'édition réservée aux personnes à besoins spécifiques.

L'appel à candidature dans le domaine de l'édition et du livre est ouvert aux associations culturelles, aux entreprises de l'édition, aux librairies, aux auteurs, aux

propriétaires et directeurs de résidences d’auteurs, et enfin, aux organisateurs de salons du livre. Cette multitude de bénéficiaires est justifiée par la diversité des domaines en lien avec l’édition et le livre, qui ont encore besoin de l’intervention de l’État pour sauvegarder la culture du livre.

Graphique 5 : Répartition du soutien dans le secteur de l’édition et du livre



*Les pourcentages de répartition sont donnés à titre indicatif et peuvent être légèrement modifiés selon les besoins²⁷⁸.

La politique du Ministère dans le domaine de l’édition et du livre consiste à favoriser l’édition, en consacrant 25% du budget global, soit 2.500.000 DH, et 10% pour l’édition des revues culturelles, ce qui représente un montant de 1.000.000 DH. La participation aux salons du livre nationaux et internationaux est positionnée à la

²⁷⁸ Publication du Ministère de la Culture pour les appels à projets culturels pour l’année 2015, dans le secteur de l’édition et du livre.

seconde place, puisque le soutien représente 30%, l'équivalent de 3.000.000 DH, ce qui est une manière de donner une visibilité accrue aux auteurs marocains, et de mettre en avant leurs publications. La conquête d'un nouveau public, la création et la modernisation de librairies font aussi partie des enjeux fondamentaux pour le Ministère qui prévoit pour chacun des deux volets un soutien financier de 1.000.000 DH. Les 15% restant sont distribués à part égale entre la création et la modernisation de revues culturelles électroniques, la participation aux résidences d'auteurs, et enfin l'édition à destination des personnes ayant une déficience visuelle, le montant étant de 500.000 DH pour chaque domaine.

Une comparaison entre les différents secteurs culturels soutenus par le Ministère de la Culture pour l'année 2015, dans le cadre du décret numéro 2.12.513 du 13 mai 2013, relatif au soutien des projets culturels et artistiques, indique que le Ministère donne actuellement la priorité au développement de l'activité théâtrale en général, et particulièrement à l'installation des compagnies dans les théâtres, en allouant un budget de 7.500.000 DH. La mission des troupes est de transmettre le goût de la culture au public dans chaque région. La mise en place de cette mesure est, pour le moment, l'action phare du Ministère de Mohamed Amine Sbihi, suite à la disparition des troupes régionales.

Le programme sectoriel du Ministère, dont on a exposé le contenu et l'ensemble des mesures qu'il prévoit, amène une nouvelle dynamique en essayant d'intégrer dans sa politique les enjeux que représente la création artistique aujourd'hui. Il porte un intérêt particulier pour d'autres formes artistiques non reconnues jusqu'à ce jour, telles que le théâtre de rue auquel un festival national a été dédié dans le cadre du programme « Art et Patrimoine », organisé par le Ministère dans la ville de Fès, dont la deuxième édition s'est déroulée en 2015, après avoir connu une interruption en 2014. Dans le domaine du livre, un travail de modernisation et d'adaptation à l'ère numérique a été prévu par le Ministère, ce qui est une façon de mettre en valeur son action et de donner plus de visibilité aux projets qu'il soutient.

La mise en place d'appels à projets pour chaque secteur artistique a pour objectif de favoriser la transparence concernant les critères de sélection et les

conditions d'éligibilité. Le Ministère a engagé les moyens nécessaires afin de communiquer autour des différentes formes de soutien qui existent par le biais de rencontres organisées en collaboration avec les syndicats professionnels, mais aussi de catalogues à destination des artistes et des acteurs culturels.

3.5. Le Cadre juridique

3.5.1. Le statut de l'artiste

Le statut d'artiste professionnel a été défini par le texte de loi numéro 71.99 de juin 2003, qui détermine les conditions de travail ; il s'agit de la deuxième étape de l'investissement de l'État dans le domaine artistique, après le fonds de soutien pour le théâtre et le livre. Ainsi, pour la première fois au Maroc, un texte de loi précise clairement le statut d'artiste professionnel, attribué :

à toute personne physique exerçant de manière permanente ou intermittente une activité artistique moyennant rémunération dans le cadre d'un contrat de travail ou d'un contrat d'entreprise ou dans le cadre de la réalisation d'une œuvre artistique destinée à être vendue, louée aux tiers ou effectuée au profit d'une administration publique, d'une collectivité locale ou d'un établissement public²⁷⁹.

L'objectif de cette loi est d'octroyer une protection sociale et de reconnaître le métier d'artiste au Maroc, par le biais de dispositifs que le Ministère de la Culture doit mettre en place. Il s'agit entre autres de donner la possibilité d'accéder à une forme de sécurité sociale, pour les artistes ainsi que pour leurs familles, à travers une couverture maladie et une protection des accidents du travail ; ces droits n'ont pas été reconnus jusqu'à cette date.

Dans le but de bénéficier de cette protection, une carte professionnelle a été mise en place pour les artistes reconnus professionnels par la loi. Cette carte est obtenue par l'intermédiaire d'une demande écrite des artistes, ainsi que sur présentation des documents officiels qui justifient d'une pratique artistique pendant les cinq dernières années ou d'une pratique d'un an pour les lauréats de l'Institut

²⁷⁹ Loi numéro 71.99 de juin 2003, Ch. I. Art. I.

Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle. D'autres avantages sont accordés grâce à cette carte, comme les réductions dans les moyens de transports ; sur le plan administratif, la carte d'artiste favorise la circulation des artistes au niveau international, puisque ce métier le justifie.

Dans cette logique, des conditions de travail respectueuses des artistes ont été définies, et ce à trois niveaux. Premièrement, le contrat de travail est devenu obligatoirement écrit. Concernant sa durée, tout contrat indique la fin de l'engagement des artistes du spectacle, des entrepreneurs artistiques et de tous les professionnels exerçant une activité artistique déterminée. Pour les galeries privées, l'engagement de l'artiste reste exclusif pendant la période de collaboration ; les artistes marocains qui s'engagent avec les Instituts culturels européens signent des contrats types proposés par ces derniers. En ce qui concerne la rupture abusive du contrat par l'une des deux parties signataires, elle donne droit à l'autre partie à des indemnisations en fonction de ce que prévoit le contrat et le code du travail.

3.5.2. La protection sociale

Depuis la mise en œuvre de la loi numéro 71.99 concernant la partie sur la protection sociale en 2007, le code de la couverture médicale de base est appliqué aux artistes, considérés comme n'importe quels salariés ; cette couverture est obligatoire.

En juin 2006, Le Ministère de la Culture a signé une convention avec la compagnie d'assurance (CNIA) dans le but de rembourser les frais médicaux des artistes. Pour la première fois, et ce également en 2006, le Ministère de la Culture oblige les troupes bénéficiaires du soutien à la production ou à la diffusion à assurer les artistes et les techniciens participant à la tournée, dans le but de compléter le système de couverture maladie par une assurance, pour protéger les artistes des autres risques liés à la nature du métier.

Concernant les personnes handicapées, il existe un régime spécial pour les artistes handicapés mis en place par deux lois. La première est la loi numéro 05-81 relative à la protection sociale des aveugles et des déficients et la deuxième est la loi

numéro 07-92 relative à la protection sociale des personnes handicapées ; ces deux lois sont entrées en vigueur en avril 1994.

La protection sociale est la seule mesure appliquée de la loi numéro 71.99, démontrant ainsi l'incompatibilité de cette loi avec la réalité, puisqu'il faut subvenir à d'autres besoins, tels que le chômage. Effectivement, la loi de 2003 ne mentionne aucun système de chômage pour l'artiste, ce qui fragilise la totalité du système de protection sociale, malgré les efforts et l'investissement de l'État dans ce domaine.

3.5.3. Les rémunérations

A l'inverse du domaine du cinéma, dans les autres domaines artistiques, il n'existe aucun salaire minimum à respecter par les employeurs, malgré la définition des modalités de règlement de la rémunération des artistes, et toutes les closes existant dans son contrat. Cette somme est à négocier entre l'employeur et l'artiste, ce qui ne joue pas en faveur des artistes, parfois rémunérés par un bas salaire.

A titre indicatif, le tableau suivant précise le salaire minimum pour les métiers du cinéma :

Tableau 10 : Extrait de la liste des métiers du cinéma avec le barème minimal de salaire²⁸⁰.

Qualification	Barème Minimal (DH)	
	Journée	Semaine Forfait
Réalisateur	Forfait	Forfait
1 ^{er} assistant réalisateur	1 400,00	7 000,00
2 ^{ème} assistant réalisateur	900,00	4 500,00
Script	900,00	4 500,00
Directeur de casting	1 000,00	5 000,00
Assistant de casting	700,00	3 500,00

²⁸⁰ Pour les autres métiers du cinéma, voir annexe, page 302.

Directeur de production	1 600,00	8 000,00
Régisseur général	1 200,00	6 000,00
Régisseur	800,00	4 000,00
Assistant régisseur	700,00	3 500,00
Secrétaire de production	900,00	4 500,00

Source : Centre Cinématographique Marocain /Barème appliqué depuis le 8 juillet 2009.

Parmi la liste des métiers du cinéma, on remarque l'absence de toute indication concernant le métier de comédien et pour les figurants, ce qui permet de constater la marginalisation du métier d'acteur au sein du cinéma. Cela reflète la situation générale des artistes marocains, même au sein d'un domaine aussi réglementé que le cinéma. L'absence de tarification concernant les acteurs s'explique par la nature des compétences du Centre Cinématographique Marocain qui sont stipulées par la loi N 39-01, et qui ne concernent que le volet technique de la production, l'exploitation et la distribution de films. Néanmoins, un Arrêté conjoint entre le Ministère de la Culture et le Ministère de la Communication pourrait aller dans ce sens, permettant ainsi d'intégrer cette catégorie professionnelle.

Au niveau des salaires prévus par le Centre Cinématographique Marocain, à l'exception de la réalisation dont le salaire est forfaitaire, ils sont compris entre 600 DH, salaire le plus bas pour l'assistant coiffeur, et 1800 DH, somme maximale pour le directeur de la photographie. L'intégration des comédiens dans ces barèmes semble un enjeu important pour le développement des métiers artistiques au Maroc, car il représentera une avancée considérable dans la professionnalisation de ce métier.

3.5.4. Le Système fiscal

Les droits d'auteur au Maroc sont dirigés par le dahir numéro 1-00-20 relatif aux droits d'auteur et aux droits voisins, du 15 février 2000 (du 9 kaada 1420), modifié en 2006 par le dahir numéro 1-05-192 du 14 février 2006 (15 moharrem 1427). Au regard de ces lois, les artistes marocains sont exonérés de l'Impôt sur le Revenu sur les

droits d'auteur, à condition d'habiter sur le territoire marocain ; dans le cas contraire, ils sont imposables à hauteur de 10%.

Un deuxième avantage concerne l'exemption ou les dispositions particulières en matière de droits d'importation temporaire de produits culturels qui dispensent les produits artistiques des droits de douane et des taxes. Cette loi permet également l'exemption ou les dispositions particulières en matière de droits d'importation de matériel nécessaire à la production culturelle qui permet au matériel artistique de bénéficier d'une disposition douanière dont le taux de TVA est réduit. Il s'agit d'une manière d'encourager l'importation du matériel nécessaire à l'équipement des espaces culturels, et de favoriser l'accès au matériel technique adapté aux différentes formes artistiques. En effet, grâce à ces dispositifs, un nombre important de sociétés spécialisées dans l'équipement de festivals au niveau technique a vu le jour.

3.5.5. Les droits d'auteur

Après avoir présenté le système fiscal, nous allons maintenant aborder l'ensemble des protocoles et des conventions que le Maroc a ratifié ou a appliqué en matière de droit d'auteur.

L'ensemble des conventions que le Maroc a signées en matière de droit d'auteur sont : la Convention universelle sur le droit d'auteur avec la Déclaration annexe relative à l'article XVII et Résolution concernant l'article XI à Genève le 6 septembre 1952. Il y a également le protocole annexes 1, 2 et 3 qui oblige les pays contractants à assurer avec sa juridiction la protection des œuvres non publiées des ressortissants des autres États contractants, signés par le Maroc le 8 février 1972. La deuxième convention signée par le Maroc est la Convention universelle sur les droits d'auteur révisée à Paris le 24 juillet 1971, avec Déclaration annexe relative à l'article XVII et la Résolution concernant l'article XI, ainsi que le protocole annexe 1 et 2 signées par le Maroc le 28 Octobre 1975.

Chaque État contractant s'engage à prendre toutes dispositions nécessaires pour assurer une protection suffisante et efficace des droits des auteurs et de tous les

autres titulaires de ces droits sur les œuvres littéraires, scientifiques et artistiques, telles que les écrits, les œuvres musicales, dramatiques et cinématographiques, les peintures, gravures et sculptures²⁸¹.

Afin de respecter ces engagements au niveau international, la publication de la loi relative aux droits d'auteur et aux droits voisins a vu le jour en 2000, après la publication du dahir numéro 1-00-20 du 15 février 2000 (9 kaada 1420) ; cette loi a été modifiée en 2006, suite au dahir numéro 1-05-192 du 14 février 2006 (15 moharrem 1427). Nous remarquons que malgré la signature par le Maroc de la totalité des Conventions universelles sur les droits d'auteur, la mise en œuvre de ces textes par des lois nationales a été tardive.

L'histoire de l'engagement de l'État dans le secteur culturel depuis la mise en place du premier Ministère de la Culture, démontre une évolution dans la gestion de ce secteur, malgré les moyens qui restent insuffisants pour un Ministère de cette ampleur. Les enjeux que représente aujourd'hui la culture diffèrent entièrement de ceux datant de la période de la création du premier Ministère en 1974. Aujourd'hui, la culture est un moyen de lutte contre l'extrémisme politique et religieux qui peut naître au sein de la société. La création artistique est utilisée comme un moyen de sensibilisation, ce qui sort la culture de son aspect élitiste et lui donne plus d'accroche avec le public marocain. La création artistique est aussi à l'image de ces changements sociétaux qui exigent une politique culturelle adaptée aux besoins des nouvelles générations, à l'image de l'intégration du rap et du théâtre de rue dans le soutien actuel du Ministère de la Culture.

La politique actuelle considère le soutien à la création artistique comme étant une priorité dans sa gestion du secteur culturel. Ce soutien a à son tour des priorités concernant les disciplines artistiques ; en effet, la création théâtrale reste en tête des disciplines artistiques soutenues. Ce positionnement est aussi justifié par les missions définies par ce soutien, spécialement au niveau de la domiciliation des troupes dans les

²⁸¹ La Convention universelle sur le droit d'auteur révisée à Paris le 24 juillet 1971, article I.

théâtres, dont la tâche est d'assurer une programmation mensuelle au sein de ces espaces. Les missions d'animation et de gestion d'une programmation artistique ne sont pas une vocation pour une troupe théâtrale, ce qui explique que cette mission éloigne les troupes de leur objectif premier, celui de la création artistique.

La majorité des troupes théâtrales fonctionne uniquement avec le soutien du Ministère de la Culture, qui ne prévoit pas de financer le volet administratif. La gestion administrative et la diffusion du spectacle restent sous la responsabilité des artistes, un fonctionnement qui ne participe pas à la professionnalisation du métier. Néanmoins, des lauréats de la branche de l'animation culturelle de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle alimentent le marché artistique chaque année afin de répondre à ce besoin.

Cette dynamique n'empêche pas de souligner le fait que l'ensemble des rapports que l'on a mentionnés dans cette partie évoque un nombre important de mesures visant le développement de la culture, qui ne sont pas appliquées encore aujourd'hui, telles que la part de 1% du budget des collectivités locales pour la culture, ou encore la nécessité de l'intégration de la formation artistique dans l'enseignement public. Ces mesures, ainsi que d'autres, nécessitent une volonté politique prête à envisager la politique culturelle dans sa globalité.

CONCLUSION

Le point de départ de cette recherche concerne les formes traditionnelles, ce choix positionnant les fondements de notre travail autour d'une culture populaire pour laquelle l'ensemble des Marocains peuvent avoir un sentiment d'appartenance. En effet, cette émotion autour du Halka, du Bsate, et d'autres formes traditionnelles, nous l'avons rapidement retrouvée à travers de nouvelles formes dont les protagonistes ont eu l'intelligence d'exploiter l'héritage culturel marocain, à savoir le théâtre à l'occidentale. Précisons que c'est dans cette confrontation idéologique à l'encontre du théâtre occidental que le théâtre marocain est né.

Nous constatons que cette logique est similaire à certaines disciplines artistiques, telles que les arts plastiques, où la question identitaire de l'action artistique détermine son acceptation dans le contexte social, politique et culturel marocain. L'ensemble des arts vivants, issus de la rencontre avec la culture occidentale datant du protectorat au Maroc, témoigne d'un rapport de force. Finalement, c'est par le biais de l'apprentissage artistique effectué pendant le protectorat et du refus de l'idéologie coloniale, que ces formes ont trouvé, et ce dès l'indépendance, leur chemin pour attirer le public marocain. Nul héritage colonial ne pouvait durer sans être adapté au contexte social du Maroc indépendant. Cette mission a été portée par de grands noms du théâtre qui ont su favoriser l'adaptation de cette pratique et initier les premiers pas du théâtre marocain.

Le rapport de la société marocaine à la pratique artistique occidentale, dont le théâtre reste le phénomène social le plus marquant, n'est pas unique dans le contexte arabe. Les exemples de l'Algérie, de la Tunisie, de l'Égypte, et de l'Irak témoignent d'un rapport identique, celui de la rencontre de deux cultures dans une situation de conflit, dans laquelle la culture occidentale est dominante. Le contact des pays arabes avec le théâtre s'est amorcé dans un contexte de faiblesse politique. Cet état de fait a facilité l'apprentissage des formes artistiques, puisque la culture arabe ne pouvait en aucun cas offrir des formes spectaculaires similaires. C'est dans ce contexte que l'apprentissage artistique s'est organisé, afin de maîtriser la technique, loin de toute idéologie pouvant provoquer la sensibilité des autochtones ou compromettre les

intérêts politiques et stratégiques du pouvoir colonial. C'est ainsi que le théâtre est devenu un moyen de divertissement incontournable dans les sociétés arabes.

Depuis l'aube de l'indépendance jusqu'à aujourd'hui, le théâtre marocain a du mal à retrouver son engagement politique. Le rapport du pouvoir marocain à la pratique théâtrale favorise à son tour une forme de divertissement, en s'appuyant sur deux volets essentiels. Le premier est économique, puisque c'est le seul genre théâtral qui arrive à attirer le public vers les guichets, et le second est administratif, puisque la nature de ce théâtre n'exige aucun contrôle au niveau du contenu, ce qui évite la censure, et met paradoxalement en valeur la liberté de création dans le domaine théâtral.

Ce paradoxe se manifeste naturellement dans l'écriture théâtrale, étant donné que le théâtre marocain est un théâtre basé sur le texte, et que l'auteur a joué un rôle très important dans l'orientation de la création théâtrale dans sa globalité. Effectivement, les auteurs associés aux premières tentatives de création, pour lesquelles le choix a été fait de théâtraliser des formes traditionnelles telles que *soltân* et *talba*, ont vidé ces formes de leur contenu politique. Parallèlement, d'autres auteurs ont utilisé l'écriture théâtrale comme moyen de faire entendre leur engagement politique, particulièrement en opposition avec le pouvoir monarchique au Maroc. Face à cette divergence politique dans le domaine théâtral, et plus généralement artistique, les institutions étatiques se sont données la mission de dessiner le paysage artistique et culturel officiel, en adéquation avec une pratique artistique qui convient aux orientations générales de l'État.

A partir de ce moment-là, l'État s'est engagé officiellement dans le champ culturel, avec un ensemble de Ministères qui se sont succédés pour définir le fonctionnement et les missions d'une politique sectorielle. Notre recherche a permis de formuler un certain nombre de conclusions autour de cette politique, que nous pouvons exposer autour des axes suivants.

La politique culturelle actuelle tire ses origines du modèle français, en ce qui concerne le volet de la formation artistique. Les priorités dans le choix des disciplines

proviennent de la gestion coloniale du secteur culturel au Maroc, une politique qui a mis en place les premiers Conservatoires de musique, ainsi que la formation dans le domaine des beaux-arts. Quant à la formation dans le domaine théâtral par le biais d'un établissement public, elle n'est apparue que tardivement, marquant le début d'une nouvelle époque, à savoir la fin du mandat de Saïd Belbachir et la venue de Mohamed Benaïssa, et surtout l'arrivée des premières générations qui ont choisi le théâtre comme formation avant d'en faire leur métier.

La mise en place d'Instituts Supérieurs dans le domaine artistique est un exemple à généraliser à d'autres disciplines artistiques. En effet, les lauréats de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle ont été les acteurs d'un changement essentiel de la scène théâtrale et artistique marocaine. La nature de la formation proposée leur a permis de professionnaliser la pratique théâtrale, de renforcer l'équipe de cadres du Ministère de la Culture, d'intégrer les métiers du cinéma, d'animer des émissions spécifiques sur la culture au sein de la société Nationale de Radiodiffusion et de télévision, de diriger les Maisons de la Culture, d'organiser des événements culturels indépendants... Cette dynamique ne cesse de se développer grâce à l'arrivée d'une nouvelle promotion chaque année.

Relevons la nécessité d'établir un projet pédagogique bien déterminé, précisant les objectifs des formations et des besoins du marché artistique. Dans l'exemple de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle, certains lauréats quittent le domaine artistique à cause de l'instabilité qui le caractérise. Ce phénomène ne cesse de s'accroître, vu les opportunités qui se présentent à eux dans d'autres domaines. Cette situation révèle l'absence d'une politique culturelle portée par l'ensemble des acteurs étatiques. Le premier constat est en lien avec l'objectif de la formation au sein de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle et avec la nature du marché auquel ses lauréats sont destinés. Le second est le manque de coordination entre le Ministère de la Culture et les collectivités locales. En effet, ces dernières préfèrent administrer le secteur culturel au sein de leurs communes en faisant appel à des professionnels autres que les lauréats de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle. Ce choix est souvent lié à des décisions politiques du parti dirigeant cette collectivité, qui préfère assurer l'emploi d'un

membre de son parti, plutôt que de mener une politique culturelle au niveau local, ou encore à l'absence d'un programme culturel au sein de leur programme électoral, ce qui justifie que les fêtes nationales soient considérées comme des événements culturels et artistiques.

La proposition d'une part de 1% du budget global des collectivités locales dédiée à la culture, datant de 1992, n'a pas réussi à voir le jour, malgré son adoption par la lettre royale adressée aux professionnels du théâtre. Effectivement, il est impossible d'aborder l'engagement des collectivités locales dans le champ culturel, sachant que l'engagement financier est souvent inexistant.

La quatrième piste de conclusion de notre recherche souligne le manque de coordination entre les Institutions culturelles, et la divergence de leurs objectifs. L'incohérence de la politique culturelle au Maroc se manifeste par un isolement institutionnel, puisque chaque acteur agit indépendamment, sans une vision globale qui définit la nature de ses actions. Dans le domaine du théâtre, la programmation artistique du Théâtre National Mohammed V, et celle du festival national du théâtre professionnel témoignent de l'absence d'une vision artistique partagée, puisque les meilleurs spectacles de l'année récompensés par le festival ne sont pas systématiquement programmés par le Théâtre. La logique du Théâtre National Mohammed V est liée au nombre de tickets d'entrée vendus, ce qui n'est pas un critère de qualité.

Dans le cadre du festival national du théâtre professionnel, à titre d'exemple, une pièce de Molière et une autre de Becket peuvent être programmées en même temps qu'une première tentative d'écriture d'un auteur marocain. Cette divergence de styles et de répertoires est justifiée par une volonté d'accorder le maximum de visibilité à la pratique théâtrale, sans prendre en considération les critères artistiques et la nature amateur ou professionnelle des pièces.

Par conséquent, le paysage théâtral marocain est devenu un mélange entre pratique amateur et professionnelle, ce qui ne permet en aucun cas la réglementation de la pratique artistique. Il est impossible de parler d'une politique culturelle sans

orientation esthétique et réglementaire, dans le respect de la diversité des pratiques artistiques. Le pouvoir culturel d'aujourd'hui estime que la quantité des créations soutenues est plus importante que la qualité de la création en elle-même, une situation qui explique la baisse des montants accordés à chaque création artistique, malgré l'augmentation du budget global. Les montants attribués par le Ministère ne respectent aucun salaire minimum, et obligent les compagnies à travailler dans des conditions difficiles.

Il faut une politique culturelle menée dans la continuité. Les différentes formules proposées pour le soutien à la création depuis sa mise en place n'ont pas cessé d'être modifiées à l'arrivée de chaque nouveau Ministre. Ce changement n'est pas basé sur un état des lieux concret précisant les faiblesses, mais aussi les acquis des modèles de soutien existants. Dans cette logique, le projet d'animation des Maisons de la Culture par des compagnies théâtrales en résidence a fait baisser la qualité de la production théâtrale. Premièrement, du fait des moyens financiers qui leur sont attribués en comparaison avec les projets de production, et dans un second temps, en éloignant les compagnies théâtrales de leur vocation première, celle de la création. La domiciliation des compagnies met l'accent sur l'incapacité du Ministère de la Culture à assurer la programmation des Maisons de la Culture, avec les moyens financiers et humains nécessaires. Le projet de domiciliation des compagnies théâtrales donne une meilleure visibilité aux Maisons de la Culture, avec un coût minime, puisque le montant ne dépasse pas 700.000 DH, selon le cahier des charges de 2015.

Une politique culturelle participative serait une nécessité, puisque le rôle de l'État devrait être de mener une politique culturelle qui réponde aux besoins de l'art et des artistes ; cette mission ne peut être réalisable sans l'investissement de ceux qui sont concernés, à savoir les artistes, les chercheurs, les syndicats, et les étudiants.

En contrepartie d'une politique participative, une responsabilisation des acteurs artistiques reste primordiale, face à l'intérêt personnel qui peut être quelquefois un obstacle au développement de la culture marocaine, surtout dans un domaine comme celui des arts, où *l'ego* de certains artistes est plus fort que la responsabilité pour laquelle ils se sont engagés. Les dix spectacles produits en 2014 en partenariat avec le

Théâtre National Mohammed V, dont le budget est d'un montant de 5 600 000 DH, témoignent de cette situation, puisque dans 60% de ces spectacles, l'auteur occupe en même temps la fonction du metteur en scène. Cette pratique est en contradiction avec l'orientation du Ministère de la Culture, qui exige pour octroyer son soutien à la création théâtrale, un non-cumul de fonctions artistiques au sein du même projet. Ceci permet d'encourager la professionnalisation des métiers théâtraux, et d'assumer pleinement les tâches à réaliser, sans donner la priorité à l'aspect financier, à savoir le cumul de salaires correspondant à plusieurs fonctions artistiques, notamment sur le même projet.

La huitième piste de conclusion concerne le manque de transparence concernant les procédures de sélection des projets artistiques. L'appel à candidatures pour bénéficier du soutien du Théâtre National à titre d'exemple est inexistant, ainsi que la publication des résultats. Ce manque de transparence pose la question des modalités de sélection des projets et de la nature du projet porté par cette institution, qui n'indique même pas au sein de ses bilans financiers le montant touché par chaque compagnie, se limitant à transmettre le montant global de son soutien à la création.

Un autre obstacle demeure présent, celui du droit d'accès à l'information. Malgré l'adoption par le conseil du gouvernement de la loi relative au droit d'accès à l'information en juillet 2014, et en application de la nouvelle constitution marocaine de 2011, qui accorde aux citoyens le droit d'accéder à toute information au sein des collectivités locales, des administrations publiques, du parlement, et des institutions publiques, il est toujours difficile pour un chercheur d'accéder aux documents officiels en lien avec les procédures de gestion des institutions publiques. Ceci explique le manque de données et d'analyses au sein des recherches abordant les politiques publiques.

Une législation adaptée à la nature de l'activité artistique est un autre élément essentiel pour le développement de cette dernière. Nous constatons que la politique culturelle menée par le Maroc reste timide, mais s'affirme au fur et à mesure par le biais des dahirs et des décrets qui ont pu voir le jour, et ce malgré la lenteur de la procédure administrative qui a fait obstacle à l'application de plusieurs textes.

Cependant, le domaine artistique d'aujourd'hui est encore en attente de changements ; le statut de l'artiste, la carte professionnelle, l'assurance maladie, le soutien à la production et à la diffusion théâtrale, la construction des Instituts d'art, et le soutien au livre ne sont que les premiers pas d'une politique culturelle marocaine respectant l'art et l'artiste. L'adoption par le parlement marocain de la nouvelle loi sur le statut de l'artiste de 2016 fait partie de cette dynamique, marquant le début d'une nouvelle époque.

Effectivement, la période où l'art était considéré comme un produit incompatible avec les traditions de la société marocaine est abolie. Le développement social et l'ouverture à l'autre sont devenus des symboles de la société marocaine, et il me semble que l'art reste le seul moyen de se saisir de cette ouverture pour lutter contre l'extrémisme religieux et politique. Des compagnies ont osé l'expérience de s'ouvrir sur l'espace public par la diffusion de créations dans le domaine des arts de la rue. Cette dynamique est portée par de jeunes lauréats de l'École du Cirque Shems'y, ainsi que des lauréats de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle, dont la seule volonté est de partir à la conquête du public marocain. Plusieurs festivals sont nés, ainsi qu'un nombre important de compagnies spécialisées dans les arts de la rue. Les spectacles présentés touchent à l'art du cirque, ainsi qu'au théâtre de rue. Ce mouvement a permis la création du premier festival des arts de la rue organisé par le Ministère de la Culture dans la ville de Fès, un événement que la délégation régionale du Ministère a du mal à maintenir, vu l'annulation de la deuxième édition.

Les festivals indépendants constituent en effet un espace de diffusion alternatif au circuit officiel. Les organisateurs de ces événements arrivent à être acteurs dans la mise en place d'une vision souvent ignorée par la politique publique. Nous distinguons ce genre d'événements d'autres festivals destinés aux touristes. En ce sens, en matière de musique, il faut citer le Boulevard des jeunes, qui a donné naissance au rap marocain, ainsi qu'à un grand nombre de groupes de musique comme Hoba Hoba Spirit, et Darga par exemple. Un autre festival, cette fois dans le domaine théâtral, a vu le jour en 2007, créé par les lauréats de la dix-septième promotion de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle. Nommé « Thé-Arts », il est dédié à la nouvelle scène marocaine et à la rencontre interdisciplinaire, à l'image du

théâtre de rue, programmé dès la sixième édition. Ces événements ont fait une place au sein de leur projet artistique à certaines formes, avant même qu'elles ne suscitent l'intérêt du Ministère de la Culture.

Les festivals pensés comme facteur de développement du tourisme culturel, constituent un autre genre de festival, en comparaison avec celui abordé précédemment, dont l'objectif est totalement différent. Ils représentent l'image du pays à l'étranger ; il s'agit de grands festivals qui sont organisés entre le mois de mai et le mois d'août. Ce genre de festival vise le développement du tourisme culturel, puisque l'événement dépasse largement les frontières du Maroc. La démocratisation de la culture par le biais de ces festivals a donné l'occasion au peuple de voir des spectacles qui ont été pendant des années confinés dans des espaces fermés, et dont le tarif des tickets d'entrée dépassait le S.M.I.C. marocain. C'est ainsi que des festivals comme Mawazine à Rabat, le Festival de Fès des musiques sacrées du monde, le Festival du cinéma de Marrakech, le Festival Gnaoua et des musiques du monde à Essaouira, le Festival Tenjazz à Tanger - pour ne citer que les principaux -, dont le budget de certains dépasse les 12 millions de dirhams, ont pu être ouverts au peuple dans les places publiques, et parallèlement à l'élite avec une billetterie. Le budget colossal de ces événements, et le contexte social à la veille des révolutions arabes ont poussé ce genre d'événement à s'orienter vers un financement totalement privé. Le festival Mawazine a suscité le débat concernant la part de financement public dans le modèle économique de ces événements artistiques. Effectivement, ce festival bénéficiait de 60% de financements publics entre 2001 et 2005, puis de 6% en 2010. Dès 2011, le festival ne bénéficiait d'aucun soutien financier public. Ce changement est le signe d'une nouvelle orientation du financement public dans le domaine culturel, se détournant de l'événementiel et obligeant des événements à l'exemple de Mawazine à s'orienter vers le sponsoring, les recettes de la billetterie, et les recettes de retransmissions live ou en différé de concerts, comme le confirme Hind Lfal, Directeur Directrice Générale de Maroc Cultures, l'association organisatrice de cette événement.

Concrètement, quelle est la contribution de la ville de Rabat ?

Hind Lfal : La ville participe principalement par un apport important en matière de sécurité, d'aménagement, de logistique et de facilitation globale de l'organisation. La contribution financière est de l'ordre de 1,5 million de dirhams... Aujourd'hui, si l'on veut avoir un festival qui peut se positionner au niveau international, avoir une importante visibilité et la même aura que des rendez-vous réputés tels que Montreux ou la Nouvelle Orléans -ce qui commence à être le cas- il faut avoir un financement conséquent. Mawazine est essentiellement financé par les sponsors privés et surtout par la vente de billetterie et d'autres sources de revenu. Pour cette année, notre principal sponsor est émirati à l'instar des années précédentes avec une contribution financière conséquente. Au-delà, le festival a su créer un modèle économique intéressant qui se développe depuis deux ans maintenant et qui, on l'espère, nous permettra à moyen terme d'assurer presque l'autofinancement de l'événement²⁸².

La coopération culturelle est un facteur d'ouverture culturelle. En effet, une autre culture existe au Maroc, celle des Instituts culturels des pays étrangers, qui proposent une programmation variée toute l'année, et commencent à s'ouvrir au public marocain. Parmi les plus actifs, on peut citer l'Institut Cervantès, l'Institut Goethe, et l'Institut français du Maroc, qui compte treize sites situés dans les différentes régions, et dont la programmation reste diversifiée et régulière, malgré la baisse des crédits. Des initiatives de ces instituts culturels ont permis l'ouverture des jeunes artistes marocains sur plusieurs disciplines, à l'image du théâtre de rue, avec le soutien de l'Institut Français de Rabat, destiné à la compagnie marocaine Terminus, qui a programmé des rencontres et des spectacles, organisés en partenariat avec des compagnies françaises telles que Generik Vapeur ou Cacahuète.

Les quatorze points évoqués dans la conclusion de cette recherche soulignent le fait que, malgré le nombre important de festivals au Maroc, l'importance des divers budgets qui y sont consacrés, et la programmation des Instituts culturels étrangers, l'investissement en matière culturelle doit être assuré par l'État, dans une approche plus globale, associant les différents secteurs ministériels. La politique actuelle menée

²⁸² Zakaria (Othmane), « Mawazine 2010, Le Festival a su créer son modèle économique. Entretien avec Hind Lfal, DG de Maroc-Cultures », *L'Économiste*, 24 mai 2010.

dans le secteur culturel manque de courage quant aux décisions à prendre, et se limite à donner une image stagnante de la culture marocaine, autour du folklore et des traditions. Les nouvelles expériences qui sortent du commun sont vite essouffées, à cause du manque de soutien et de reconnaissance.

Ces conclusions démontrent encore que les axes de réflexion autour de l'institutionnalisation de la politique culturelle au Maroc présentés au début de la recherche en trois pistes : la formation artistique, le soutien à la création et à la diffusion, et l'animation du secteur culturel, peuvent être enrichis par d'autres points, tels que l'intégration des matières artistiques dans l'enseignement public, et la réglementation des métiers artistiques. Ainsi, notre travail peut être approfondi au-delà des seules compétences du Ministère de la Culture, impliquant ainsi la totalité des acteurs susceptibles de mener à bien cet engagement, à l'exemple de la politique menée dans le secteur des musées par la Fondation Nationale des Musées. La gestion des musées nationaux par cette fondation ne date que de 2011, lorsque le Ministère de la Culture a délégué ce secteur. Un retour sur l'ensemble des actions menées par la fondation permettra de comparer la gestion de ce secteur avant et après la création de cette dernière, en s'interrogeant sur la nature de la politique menée dans ce secteur actuellement, et sur son rapport avec celle menée par le Ministère de la Culture avant 2011.

On peut aussi enrichir ce travail en abordant les politiques menées dans la sauvegarde du Patrimoine culturel immatériel. En effet, ce secteur est administré par le Ministère de la Culture, par le biais de la Direction du patrimoine culturel. Ce patrimoine correspond aux traditions orales, aux coutumes, aux arts du spectacle et aux métiers traditionnels, tels que l'artisanat, pour ne citer que cet exemple. Les formes traditionnelles de spectacles abordées au sein de ce travail font partie de ce patrimoine, qui est malheureusement en voie de disparition, ou qui a déjà disparu, à l'exemple de Soltân et-talba.

Il est possible d'aborder le rapport de la télévision à la création artistique, dans l'objectif de faire connaître au public marocain de nouvelles sensibilités, mais aussi de participer à la diffusion de certaines pratiques, telles que le théâtre, la musique, et la

danse. Cette ouverture de la télévision vers la création artistique existe déjà au niveau des deux chaînes marocaines, mais elle reste limitée à la musique et à une certaine pratique théâtrale de divertissement. Ce constat mérite de faire réaliser une étude approfondie concernant la vision que la télévision marocaine a des autres formes artistiques.

Le dernier point que nous estimons important d'évoquer, afin de compléter ce travail, concerne la place des arts dans la vie des enfants, et la nature des créations qu'on leur destine. Le soutien du Ministère de la Culture couvre le théâtre jeune public, contrairement aux autres formes artistiques, telles que la musique et les spectacles de danse destinés aux enfants. Dans le domaine du livre, un travail dans le développement de ce secteur a été entamé, par le biais de l'édition, et lors des salons du livre, où un espace considérable leur a été consacré.

Des recherches en lien avec les besoins du jeune public et la nature de l'activité culturelle et artistique qu'on leur propose reste à mener, en harmonie avec une politique culturelle touchant l'ensemble de la population.

BIBLIOGRAPHIE

• Ouvrages

▪ Théâtre arabe

Abul Naga (Atia), *Les Sources françaises du théâtre égyptien (1870 – 1939)*, Alger, Études et documents, SNED, 1972.

Arnaud (Jacqueline), *Recherche sur la littérature maghrébine, de langue française*, le cas de Kateb Yassine, tome I, l'Harmattan, Université de Lille-III, 1982.

Aziza (Mohamed), *Le Théâtre arabe*, Unesco, 1969.

Ben Halima (Hamadi), *Un demi siècle de théâtre arabe en Tunisie*, Tunis, Publications de l'Université de Tunis, 1974.

Barbour (Nevill), *The arabic Theatre in Egypt*, Bulletin de SOAS, université de Londres, 1937.

Banham (Martin), *A History of Theatre in Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Bourguiba (Habib), *Pour sortir Le Théâtre Tunisien de l'ornière*, Tunis, Publication du secrétariat d'État aux affaires culturelles et à l'information, 7 Novembre 1962.

Cheniki (Ahmed), *Le Théâtre en Algérie. Histoire et enjeux*, Paris, Edisud, 2002.

Drioton (Étienne), *Le Théâtre Égyptien*, Caire, Éditions de la revue du Caire, 1942.

Jayyûsî (Salma Khadra), *Short Arabic Plays : An Anthology*, Michigan, Université du Michigan, Interlink Books, 2003.

Moncef (Charfeddine), *Deux Siècles de Théâtre En Tunisie (1741)*, Whitefis, Kessinger Publishing, 2010.

Rai (Ali), *Masserah Rharabi*, Koweït, Alam Marherifa, 1979.

Roth (Arlette), *Le Théâtre algérien*, Paris, François Maspero, 1967.

Samrakandi (Mohammed, Habib), *Le Théâtre arabe au miroir de lui-même et son contact avec les créations des deux rives de la Méditerranée*, Toulouse, Presse Universitaire du Mirail, 2008.

Sanua (James), « Ma vie en vers et mon théâtre en prose » dans Abul Naga (Atia), *Les Sources françaises du théâtre égyptien (1870 – 1939)*, Alger, Études et documents, SNED, 1972.

Sef (Mohamad), *Le Théâtre en Irak, histoire et changements, crises, mutation*, Paris, Université de Paris 7, 1995.

Sethe (Kurt), *Dramatische texte zu altaegyptischen mystereinspielen*, Leipzig, J. C. Hinrichs, 1928.

Tableb (Omar), *Le Théâtre arabe en Irak*, Nejf El Achraf, librairie Namani, Tome 2, 1971.

Temple (Grenville), *Excursions in the Mediterranean : Algiers and Tunis*, Londres, Saunders and Otley, 1835.

Tomiche (Nada), *Le Théâtre Arabe*, Paris, Unesco, 1969.

▪ **Théâtre marocain**

Chakroun (Abdallah), *Le Théâtre arabe et le Maroc*, Rabat, Imprimerie Omnia, 2013.

Jay (Salim), *Dictionnaire des écrivains marocains*, Casablanca, Eddif, 2005.

Laâbi (Abdellatif), *Le Juge de l'ombre*, Paris, Editions de la Différence, 1994.

Laâbi (Abdellatif), *Œuvre Poétique 1*, Paris, La différence, 2006.

Laâbi (Abdellatif), *Rimbaud et Shéhérazade*, Paris, La différence, 2000.

Leenhardt (Pierre), *Pascal Copeau (1908-1982)*, Paris, l'Harmattan, 1994.

Mathieu-Job (Martine), *L'Entretien francophone*, Bordeaux, Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2004.

Mniai (Hassan), *Recherche dans le théâtre marocain*, Rabat, le temps, 2001.

Mniai (Hassan), « Spécifié d'un théâtre » dans Sijelmassi (Mohamed) *Civilisation marocaine : arts et cultures*, Casablanca-Paris, Oum Arles-Actes sud, 1996.

Rezok (Souad), *Le Théâtre au Maroc dans les années cinquante. L'expérience d'André Voisin*. Thèse de troisième cycle, Université de Paris III, 1994.

Saddiki (Tayeb), *Par Cœur*, Casablanca, Toubkal, 2002.

Voisin (André), « Expériences de théâtre populaire au Maroc », dans *Le Théâtre dans la société moderne*, Paris, édition C.N.R.S. 1969.

Yousfi (Hassane), *Le Théâtre marocain, introduction à l'histoire, la documentation et l'archivage*, Tanger, Centre international des études du spectacle, 2015.

▪ **Archéologie**

Habibi (Mohammed), *Recherches chronologiques sur le site de Lixus*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 1995.

Lipiński (Edward), *Dieux et déesses de l'univers phénicien et punique*, Leuven, Peeters, 1995.

Ribichini (Sergio), « Hercule à Lixus et le jardin des Hespérides », dans *Lixus, Actes du colloque de Larache (8-11 novembre 1989)*, Rome, École Française de Rome, 1992.

- **Arts plastiques**

Madkour (Azzam), *Situation des arts plastiques au Maroc*, Rabat, Salema imprimerie, 2005.

Sijelmassi (Mohamed), *L'Art Contemporain au Maroc*, Courbevoie, ACR édition, 1989.

- **Cinéma**

Jaïdi (Moulay Driss), *Le Cinéma au Maroc*, Rabat, Collection Al Majal, 1991.

Jamelot (Yves), *La Censure des spectacles, Théâtre, cinéma*, Paris, Jel, 1937.

- **Politique et Politique Culturelle**

Adam (André), « La Politique culturelle au Maroc » dans Santucci (Jean-Claude), Flory (Maurice) (dir.), *Annuaire de l'Afrique du Nord*, Centre national de la recherche scientifique; Centre de recherches et d'études sur les sociétés méditerranéennes (CRESM), Paris, Editions du CNRS, 1974.

Bœspflug (françois), *Le Prophète de l'islam en images : un sujet tabou ?*, Montrouge, Bayard, 2013.

Bourdieu (Pierre), *La Distinction*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979.

Dalle (Ignace), *Les Trois Rois : la monarchie marocaine de l'Indépendance à nos jours*, Paris, Fayard, 2004, p. 456.

Essakali (Larbi), *Le Mémorial du Maroc*, Volume 8, Le Maroc éternel, un riche patrimoine, Rabat, Edition du Nord organisation, 1985.

Farhat (Ahmed), *Voix d'hommes de culture du Maghreb arabe*, Beyrouth, Al-dâr Al-Alamiyya. 1984.

Francblin (Catherine), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000.

Garry (Neil), *Rapport d'analyse (2015) sur la mise en œuvre de la Recommandation de 1980 de l'UNESCO relative à la condition de l'artiste*, l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture, 1980.

Guillaume (Sylvie), *Les Associations dans la francophonie*, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2006.

Greffe (Xavier) et Pflieger (Sylvie), *La Politique culturelle en France*, Paris, La documentation française, 2009.

Laroui (Abdallah), *L'Histoire du Maghreb : un essai de synthèse*, Paris, Maspero, 1982.

Le Veugle (Jean), *Clés pour le développement, Sept années de l'éducation populaire au Maroc*, Paris, édition Cujas, Culture et développement, 1966.

Meyer-Plantureux (Chantal), *Théâtre populaire, enjeux politiques / de Jaurès à Malraux*, Bruxelles, Complexe, 2006.

Montfort (Jean-Michel), Dupouy (Mireille), Guillot (Adrien), *La Place de la dimension culturelle dans les contrats de Ville*, Paris, Ma ville et moi, 2001.

Nugue (Charles), *Réseau de maisons de culture et Centre national audiovisuel*, publié par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, Paris, 1985.

Ouzri (Abdelwahed), *Le Théâtre au Maroc, Structures et Tendances*, Casablanca, Toubkal, 1997.

Papadopoulo (Alexandre), *L'Islam et l'art musulman*, Paris, Mazenod, 1976.

Sehimi (Mustapha), *Les Entreprises culturelles au Maroc, aspects socio-économiques*, Rabat, l'Agence intergouvernementale de la Francophonie, 2003.

Sijelmassi (Mohamed), *Civilisation marocaine : arts et cultures*, Casablanca / Arles, édition Oum/Actes Sud, 1996.

Urfalino (Philippe), *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Pluriel Reference, 2011.

Vermeren (Pierre), *Histoire du Maroc depuis l'indépendance*, Paris, La Découverte, 2006.

Centre d'études internationales, *Le Différend saharien devant l'Organisation des Nations Unies*, Paris, Karthala, 2011.

Recommandation relative à la condition de l'artiste, l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture, 1980.

- **Dictionnaire**

Pavis (Patrice), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, 1982.

Rey (Alain), Cevaer-Morvan (Danièle), *Dictionnaire culturel en langue française*, tome I, Dictionnaires Le Robert, 2005.

- **Revues**

Abou Marquem (Hadj), « Le théâtre algérien », dans *La Nouvelle Critique*, Paris, janvier 1960, numéro 112.

Bourguiba (Habib), *Revue de l'Institut des Belles-Lettres Arabes. IBLA*, Volumes 32 à 33, Tunis, Institut des belles lettres arabes, 1969.

Branche (Raphaëlle), « “Au temps de la France”. Identités collectives et situation coloniale en Algérie », *Vingtième siècle : Revue d'histoire*, Paris, Presses de Sciences Po, vol. I, no 117 « Historicités du 20e siècle : Coexistence et concurrence des temps », janvier-mars 2013.

Cazaux (Laurence), « Le Juge de l'ombre », *Le Matricule des anges*, numéro 10, Décembre 1994 - Janvier 1995.

Chebaa (Mohammed), « Situation des arts plastiques au Maroc », *Souffles revue Maghrébine littéraire culturelle*, numéro 7 et 8, troisième et quatrième trimestre, 1967.

Laâbi (Abdellatif), « Prologue », *Souffles revue Maghrébine littéraire culturelle*, numéro 1, premier trimestre, p. 3-6.

Stouky (Abdallah), « Où va le théâtre au Maroc ? », *Souffles revue Maghrébine littéraire culturelle*, numéro 3, troisième trimestre, 1966.

« Abdelah Jirari le premier à obtenir le prix de l'écriture théâtrale au Maroc », *Revue des arts*, numéro 3 et 4, 1976.

- **Émissions Radio**

« Amnesia de Fadhel Jaïbi, la révolution en Tunisie n'est pas tombée du ciel », *Culture vive* émission de *la Radio France International*, entretien réalisé par Paradou (Pascal), 4 février 2011.

- **Sites internet**

www.image-du-maroc.c.la, consulté le 3 janvier 2014.

Site spécialisé dans la publication des photos historiques du Maroc.

www.delcampe.net, consulté le 15 janvier 2014.

Site dédié aux collectionneurs.

www.manageria.imaroc.com/ consulté le 2/03/2009.

Site consacré au cinéma marocain.

www.un.org, consulté le 20 novembre 2014.

Site internet des Nations Unies.

www.marocainsdumondes.gov.ma, consulté le 1^{er} juin 2015.

Site internet du Ministère Chargé des Marocains Résidant à l'Étranger et des Affaires de la Migration.

www.minculture.gov.ma/fr

Site internet du Ministère de la Culture marocain, consulté le 1^{er} juin 2013.

www.cg.gov.ma/fr, consulté le 4 juillet 2016.

Site du chef du gouvernement marocain.

- **Photographies**

[Les Babouches ensorcelées] / Lot de photographies / Roger Pic, 1961, archive de la Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle.

[Les Balayeurs] / Lot de photographies / Roger Pic, 1956, archive de la Bibliothèque Nationale de France, département Arts du spectacle, référence : 4-PHO-1-53.

[Les Fourberies de Joha] / Lot de photographies / Roger Pic, 1956, archive de la Bibliothèque Nationale de France, département Arts du spectacle, référence : 4-PHO-1-31.

- **Lois et règlements**

Constitution du Maroc de 2011.

Dahir du 8 janvier 1944, bulletin officiel numéro 1.633.

Dahir numéro 1-01-36 du 15 février 2001 (21 kaada 1421) portant promulgation de la loi numéro 20-99 relative à l'organisation de l'industrie cinématographique telle qu'elle a été modifiée par la loi numéro 39-01. (B.O du 15 mars 2001).

Dahir portant loi numéro 1.72.293 relatif à la création du Théâtre national Mohammed V.

Dahir numéro 1-02-207 du 25 Rejeb 1423 (3 octobre 2002) portant à la promulgation de la loi numéro 77-00 modifiant et complétant le dahir numéro 1-58-378 du 3 Jomada I 1378 (15 novembre 1958) formant le code de la Presse et de l'Édition.

Dahir numéro 1-10-21 du 14 jomada I 1432 (18 avril 2011) portant promulgation de la loi numéro 01-09 portant institution de la « Fondation nationale des musées ».

Décret du 24 mai 1994, Bulletin Officiel numéro 4277.

Décret numéro 2-00-354, l'octroi de subventions dans les domaines du théâtre et du livre, 1^{er} novembre 2000.

Décret numéro 2-94-222 du 13 hija 1414 (24 mai 1994) fixant les attributions et l'organisation du Ministère de la Culture.

Loi numéro 71.99 de juin 2003, Ch. I. Art. I.

Bulletin officiel numéro 3151 du 22 mars 1973.

La Convention universelle sur le droit d'auteur révisée à Paris le 24 juillet 1971.

Auto-saisine numéro 3/2012 du Conseil Économique et Social sur la question de l'inclusion des jeunes par la culture, p.9.

Bilan financière du Théâtre National Mohammed V, saisons 1983-1990, document en langue française du T.N.M. présenté au conseil d'administration, mai 1991.

Bilan financière du Théâtre National Mohammed V, saisons 2014, document présenté au conseil d'administration.

Bilan financière du Théâtre National Mohammed V, saisons 2015, document présenté au conseil d'administration, mai 2016.

- **Publications du Ministère de la Culture**

Publication du Ministère de la Culture concernant le programme sectoriel de l'année 2012.

Publication du Ministère de la Culture pour les appels à projets culturels pour l'année 2014.

Publication du Ministère de la Culture pour les appels à projets culturels pour l'année 2015.

Publication du Ministère de la Culture pour les appels à projets culturels pour l'année 2015, dans le domaine des arts plastiques et visuels.

Publication du Ministère de la Culture pour les appels à projets culturels pour l'année 2015, dans le secteur de la musique et des arts chorégraphiques.

Publication du Ministère de la Culture pour les appels à projets culturels pour l'année 2015, dans le secteur de l'édition et du livre.

- **Presse**

Akil (Ayoub), « El Mesnaoui n'est plus directeur du Théâtre national Mohammed V : Le limogeage qui surprend », *Libération*, 27 mai 2009.

Alain (G), « Le théâtre lyrique est-il condamné ? », *Maroc-press*, 17 mars 1953.

Albin Martel (Pierre), *Jeune Afrique*, 25 mai 1974.

Benbarek (Najlae), « La culture marocaine se porte bien », *Maroc Hebdo International*, numéro 568, 25 juillet 2003.

Ben Zidane (Abderrahmane), « Nous vivons aujourd'hui une période critique qui nous oblige à redéfinir le théâtre arabe », *Almustaqbal*, numéro 1426, le 15 Octobre 2003.

Coffrini (Fabrice), « Le journaliste marocain Ali Lmrabet victime de l'acharnement de Rabat », *Le Monde*, 24 juillet 2015.

Daïf (Maria), « CCM : Centre de censure marocain », *TelQuel*, numéro 111, 24 janvier 2004.

Elouizi (Mustapha), « Ahmed Massaia : Il n'y a qu'une seule morale : celle de l'excellence artistique », *Libération*, jeudi 2 juillet 2015.

Harmach (Amine), « La culture, un pont pour renforcer les liens des MRE avec le Maroc », *Aujourd'hui Le Maroc*, numéro 2487, jeudi 4 août 2011.

Hayed (Faten), « Le budget consacré à la culture en Algérie représente les budgets de la culture de la Grèce et du Portugal réunis », *El watan*, 11 novembre 2011.

Hdadou (Ridwan), « Le théâtre à Tétouan en 1860 », *Al-chamal*, numéro 128, avril 2002.

Iraqi (Fahd), « Touria Jabrane, Himma nous donne l'exemple », *TelQuel*, numéro 332, 21 juillet 2008.

Gautier (Jean), *Le Figaro*, 28 mai 1956.

Kemp (Robert), *Le Monde*, Paris, 29 mai 1956.

Salaoui (Adib), « Mohamed al kouri, les premières tentatives du théâtre politique », *Al Alam attakafi*, numéro 669, 22 octobre 1983.

Zakaria (Othmane), « Mawazine 2010, Le Festival a su créer son modèle économique. Entretien avec Hind Lfal, DG de Maroc-Cultures », *L'Économiste*, 24 mai 2010.

« Abdelouahed Ouzri : Je donne rarement des conseils aux autres », *La Gazette du Maroc*, numéro 487, 28 Août 2006.

« Bensalem Himmich : Poursuite des chantiers structurels en cours », *Albayane*, 7 novembre 2010.

« Maroc : près d'un tiers de la population toujours analphabète », *Le Monde*, 8 septembre 2015.

« Les MRE, des touristes de premier rang », *L'économiste*, numéro 1602, 16 septembre 2003.

Al-Taqaddum, 30 novembre 1910.

L'Hebdomadaire Assawab, 22 février 1907.

Dépêche tunisienne, 25 septembre 1908.

Annexes :

- Annexe I : Liste complète des métiers du cinéma avec le barème minimal de salaire
- Annexe II : Décret n°2-00-354 du 1er novembre 2000 (4 chaabane 1421) relatif à l'octroi de subventions dans les domaines du théâtre et du livre.
- Annexe III : Arrêté conjoint du ministre de la culture et de la communication et du ministre de l'économie, des finances, de la privatisation et du tourisme n° 1223-02 du 20 jourmada I 1423 (31 juillet 2002) fixant les modalités d'octroi de subventions de soutien à la production et à la diffusion des œuvres théâtrales.

Annexe I : Liste complète des métiers du cinéma avec le barème minimal de salaire

Qualification	Barèmes Minimal	
	Journée	Semaine Forfait
Réalisateur	1 000,00	5 000,00
1er assistant réalisateur	700,00	3 500,00
2ème assistant réalisateur Script	800,00	4 000,00
Directeur de casting	700,00	3 500,00
Assistant de casting	500,00	2 500,00
Directeur de production	1 500,00	7 500,00
Régisseur général	1 000,00	5 000,00
Régisseur	800,00	4 000,00
Assistant régisseur	700,00	3 500,00
Secrétaire de production	700,00	3 500,00
Directeur de la photo	1 600,00	8 000,00
Opérateur de prise de vues	1 000,00	5 000,00
1er ass opérateur prise de vues	800,00	4 000,00
2ème ass opérateur prise vues	600,00	3 000,00
Chef monteur	1 250,00	6 000,00
Monteur Assistant	1 000,00	5 000,00
monteur	500,00	2 500,00
Ingénieur de son	1 500,00	7 500,00
Preneur de son	800,00	4 000,00
Perchman/ Assistant son	700,00	3 500,00
Chef décorateur	1 200,00	6 000,00
Décorateur Assistant	1 000,00	5 000,00
décorateur	800,00	4 000,00
Ensemblier	700,00	3 500,00
Accessoiriste	700,00	3 500,00

Chef costumier	1 200,00	6 000,00
Costumier	800,00	4 000,00
Assistant costumier	600,00	3 000,00
Habilleur/se	500,00	2 500,00
Chef maquilleur	1 000,00	5 000,00
Maquilleur Assistant	600,00	3 000,00
Maquilleur	400,00	2 000,00
Chef coiffeur	800,00	5 000,00
Coiffeur Assistant	600,00	3 000,00
coiffeur	400,00	2 000,00
Chef des effets spéciaux	1 500,00	7 500,00
Assistant des effets spéciaux	800,00	4 000,00
Chef machiniste	800,00	4 000,00
Machiniste Assistant	600,00	3 000,00
machiniste	400,00	2 000,00

Annexe II : Décret n°2-00-354 du 4 chaabane 1421 (1er novembre 2000) relatif à l'octroi de subventions dans les domaines du théâtre et du livre.

Le Premier Ministre ;

Vu l'article 33 de la loi de finances n° 24-82 pour l'année 1983 promulguée par le dahir n° 1-82-332 du 15 rabii I 1403(31 décembre 1982) tel qu'il a été modifié et complété notamment par l'article 53 de la loi de finances n° 12-98 pour l'année budgétaire 1998-1999 et par l'article 36 de la loi de finances n° 26-99 pour l'année budgétaire 1999-2000. Sur proposition du ministre de la culture et de la communication : Après examen par le conseil des ministres réuni le 21 regeb 1421 (19 octobre 2000).

Décète

ARTICLE PREMIER – Des subventions peuvent être octroyées par le ministère chargé des affaires culturelles au profit des opérations suivantes :

- Soutien à la production et la diffusion des œuvres théâtrales présentées par les troupes et établissements marocains de théâtre.
- Soutien à l'édition au profit des entreprises d'édition, pour les ouvrages édités, annotés ou traduits par des auteurs marocains et dont le thème concourt à l'éveil et à l'épanouissement de l'esprit chez les lecteurs.

ART. 2 – L'autorité gouvernementale chargée des affaires culturelles désigne deux commissions distinctes chacune dans le domaine de ses compétences qui sont chargées d'examiner et de sélectionner les œuvres théâtrales et les ouvrages candidats au soutien ; elles sont également chargées de déterminer les niveaux des subventions conformément aux critères qui seront fixés par arrêté conjoint du ministre chargé des affaires culturelles et du ministre chargé de l'économie et des finances.

ART. 3 – Le montant, le plafond des subventions et les modalités à accomplir pour en bénéficier sont fixés par arrêté conjoint du ministre chargé des affaires culturelles et du ministre chargé de l'économie et des finances.

ART. 4 – Le budget relatif au soutien à la production et à la diffusion des spectacles d'art dramatique ainsi qu'à l'édition de l'ouvrage marocain est programmé dans le cadre des crédits ouverts au niveau du compte d'affectation spéciale intitulé « Fonds national pour l'action culturelle ».

ART. 5 – Des indemnités forfaitaires pour frais engagés sont allouées aux membres des deux commissions conformément à un barème qui sera fixé par arrêté conjoint du ministre chargé des affaires culturelles et du ministre chargé de l'économie et des finances.

ART. 6 – Le ministre de la culture et de la communication et le ministre de l'économie des finances de la privatisation et du tourisme sont chargés chacun en ce qui le concerne de

l'exécution du présent décret qui sera publié au Bulletin officiel.

**Fait à Rabat, le 4 chaabane 1421 (1er novembre 2000).
Abderrahman YOUSOUFI.**

Pour contre signature :

Le ministre de la culture et de la communication Mohamed ACHAARI

Le ministre de l'économie des finances de la privatisation et du tourisme Fathallah OUALALOU

Annexe III : Arrêté conjoint du ministre de la culture et de la communication et du ministre de l'économie, des finances, de la privatisation et du tourisme n° 1223-02 du 20 jourmada I 1423 (31 juillet 2002) fixant les modalités d'octroi de subventions de soutien à la production et à la diffusion des œuvres théâtrales.

LE MINISTRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

**LE MINISTRE DE L'ECONOMIE DES FINANCES
DE LA PRIVATISATION ET DU TOURISME**

Vu le décret n° 2-00-354 du 4 chaabane 1421 (1er novembre 2000) relatif à l'octroi de subventions dans les domaines du théâtre et du livre.

ARRÊTENT :

Chapitre premier
Dispositions générales

ARTICLE PREMIER – L'autorité gouvernementale chargée de la culture consacre des crédits qu'elle octroie, annuellement pour le soutien de la production et de la diffusion des œuvres théâtrales présentées par les troupes et établissements marocains de théâtre et ce conformément aux conditions et aux critères fixés ci-après.

Chapitre II
Conditions d'octroi des subventions

ART. 2 – Les subventions sont octroyées à toute troupe ou tout établissement de théâtre dont le projet candidat au soutien a des caractéristiques de sérieux, de qualité et de professionnalisme, sous réserve des conditions suivantes :

1. son dossier administratif doit comporter tous les documents l'habilitant à exercer la production théâtrale.
2. son responsable doit justifier de cinq (5) ans d'exercice effectif dans le domaine du théâtre ou des œuvres y afférentes, ou justifier après l'obtention du diplôme de l'Institut supérieur de l'art dramatique et de l'animation culturelle ou d'un institut supérieur étranger similaire d'un an d'exercice effectif du théâtre ou des œuvres y afférentes.
3. la troupe ou l'établissement de théâtre ou son responsable doit avoir une expérience reconnue dans le domaine du théâtre ou des œuvres y afférentes au niveau de la production de la création et de l'innovation .
4. la troupe ou l'établissement doit avoir accompli tous ses engagements suite à tout soutien dont il aurait bénéficié antérieurement.

5. la troupe ou l'établissement de théâtre doit s'engager à présenter dix (10) spectacles au minimum conformément au programme détaillé de la production et de la diffusion visé à l'article 5 ci-dessous, et s'engager à présenter ses spectacles lors de ses tournées dans trois provinces au moins.
6. le texte doit être édité, traduit ou adapté en langue arabe ou dans l'un des dialectes marocains.
7. le projet doit se soumettre aux règles de transparence dans la gestion financière et administrative ainsi qu'aux exigences littéraires et artistiques à même de contribuer au développement du théâtre marocain.
8. la spécialité doit être prise en compte dans les domaines de l'édition et de la mise en scène, en chargeant l'auteur et le réalisateur expérimentés et reconnus comme tels en cette qualité.
9. la répartition des tâches de manière à éviter la réduction des opportunités d'emploi devant les hommes et femmes de théâtre marocains de différentes spécialités suite au cumul des fonctions.

ART. 3 – Ne répond pas à la condition d'innovation prévue à l'article 2, toute œuvre théâtrale qui a déjà bénéficié d'un précédent soutien et qui a été modifiée afin de bénéficier du soutien à nouveau. Toutefois, la candidature au soutien d'un projet refusé dans un précédent exercice peut être acceptée après sa modification.

ART. 4 – Le nombre d'œuvres bénéficiant du soutien ne doit pas dépasser deux par saison pour chaque troupe ou établissement de théâtre.

Chapitre III

Modalités de la demande de subvention de soutien

ART. 5 – Le dossier de la demande de soutien est retiré du ministère chargé de la culture et déposé après être rempli auprès du président de la commission d'examen et de sélection des œuvres théâtrales prévue à l'article 7 ci-dessous dans un délai de rigueur au 30 juin de chaque année assortie des documents suivants :

1. Les documents juridiques de création de la troupe ou de l'établissement de théâtre ;
2. Le curriculum vitae du responsable de la troupe ou de l'établissement de théâtre assorti des documents et pièces nécessaires ;
3. Les rapports littéraire et financier sur l'activité de la troupe ou de l'établissement de théâtre pour l'année précédente lorsque la durée de sa création est supérieure à une année ;
4. Le spécimen du chèque bancaire ou postal de la troupe ou de l'établissement de théâtre ;
5. Le projet du programme de versement présenté pour bénéficier du soutien.
6. Une copie du texte de l'œuvre théâtrale ;
7. Le dossier technique et artistique de l'œuvre théâtrale ;
8. Une fiche de renseignement sur l'équipe artistique technique et administrative proposée pour travailler au projet ;
9. Le projet du programme détaillé de la production et de la diffusion locale.

10. Des copies des contrats préalables conclu avec les travailleurs au projet candidat au soutien :
11. Un engagement écrit par lequel le responsable s'engage à observer les conditions relatives à l'octroi des subventions prévues par le présent arrêté.

Au cas où la commission d'examen et de sélection des œuvres théâtrales candidates au soutien donne son accord au projet candidat au soutien, la troupe ou l'établissement de théâtre s'engage à :

1. Produire des copies certifiées conformes des contrats définitifs conclu avec les membres de l'équipe artistique, technique et administrative, participant à l'œuvre théâtrale et qui font ressortir, en particulier, les droits et obligations des parties.
2. Fournir le programme de versement des subventions aux étapes de la production.
3. Signer le contrat d'engagement par lequel le ministère de la culture et de la communication s'engage à réaliser le projet.

ART. 6 – Est exclu (e) du soutien, toute troupe ou tout établissement de théâtre s'il s'avère à la commission de manière définitive qu'elle ou il aurait fourni des documents qui ne sont pas valides.

Chapitre IV

Composition et fonctions de la commission d'examen et de sélection des œuvres théâtrales candidates au soutien

ART. 7 – La commission d'examen et de sélection des œuvres théâtrales candidates au soutien, est composée de :

1. L'autorité gouvernementale chargée de la culture ou son représentant, président ;
2. Quatre (4) membres désignés par l'autorité gouvernementale chargée de la culture, représentant les services compétents du ministère chargé de la culture,
3. Cinq (5) membres désignés par l'autorité gouvernementale chargée de la culture, sur proposition du syndicat national des professionnels du théâtre ;
4. Un critique dramaturge universitaire désigné par l'autorité gouvernementale chargée de la culture.

Les membres de la commission de soutien sont désignés pour une durée de deux ans renouvelable.

ART. 8 – La commission d'examen et de sélection des œuvres théâtrales candidates au soutien est chargée :

1. D'examiner les dossiers de demande d'octroi de subventions, de vérifier s'ils répondent aux conditions précisées ci-dessus et d'en délibérer aux niveaux littéraire, artistique, technique, juridique et financier.

2. De sélectionner les projets et de déterminer les niveaux de subventions à octroyer pour soutenir la production et la diffusion des œuvres théâtrales.
3. D'assurer le suivi des dispositions d'exécution de toutes les mesures découlant de l'opération de soutien et ce en observant les différentes étapes de son application et en donnant son avis sur cette opération.
4. **ART. 9** – La commission d'examen et de sélection des œuvres théâtrales candidates au soutien a le droit de réévaluer le coût de la production à la lumière d'une étude qu'elle effectue elle-même ou qu'elle confie à une commission composée d'experts.

Le niveau de soutien est déterminé en fonction des résultats de ladite étude.

ART. 10 – La commission se réunit sur convocation de son président au moins deux fois par an en juillet et septembre et aussi souvent que nécessaire après quinze jours francs au moins de l'envoi des convocations.

ART. 11 – Les décisions de la commission sont prises à la majorité et en cas de partage égal des voix celle du président est prépondérante.

ART. 12 – La commission d'examen et de sélection des œuvres théâtrales candidates au soutien ne peut valablement délibérer qu'en présence des trois quarts au moins de ses membres. Si ce quorum n'est pas atteint lors de deux réunions successives dont l'intervalle ne dépasse pas dix jours en raison de l'absence de deux ou plusieurs membres sans motif valable, le président de la commission procède à leur remplacement par de nouveaux membres.

ART. 13 – Les délibérations et les décisions de la commission d'examen et de sélection des œuvres théâtrales candidates au soutien sont cosignées dans un registre réservé aux procès-verbaux des réunions et signées par les membres présents.

ART. 14 – Les services compétents du ministère chargé de la culture assurent l'envoi des convocations aux membres de la commission conformément aux dispositions de l'article 10 ci-dessus accompagnées des documents dont la discussion est inscrite à l'ordre du jour de ladite commission.

ART. 15 – Aucun membre de la commission d'examen et de sélection des œuvres théâtrales ne peut donner son avis, discuter, délibérer ou prendre des décisions à propos d'une demande de soutien dans laquelle il est partie en qualité de producteur, associé, technicien, administratif ou en toute autre qualité.

ART. 16 – La commission d'examen et de sélection des œuvres théâtrales candidates au soutien demeure compétente pour régler les différends qui peuvent résulter de la non application des dispositions du présent arrêté notamment celles concernant les conditions d'octroi du soutien les modalités de son versement le contenu du dossier de la demande de soutien ou la partialité d'un membre de la commission. Elle demeure également compétente pour prendre des sanctions à l'encontre de toute

troupe ou tout établissement de théâtre en cas d'infraction aux dispositions du présent arrêté.

En cas de litige il est procédé à l'arbitrage devant une commission conjointe entre le ministère chargé de la culture et le syndicat national des professionnels du théâtre. Dans le cas où le problème n'est pas réglé à l'amiable les tribunaux compétents sont saisis.

Chapitre V Modalités de versement des subventions

ART. 17 – Les subventions accordées au soutien de la production et de la diffusion des œuvres théâtrales sont versées conformément à la procédure suivante :

1. Le président de la commission d'examen et de sélection des œuvres théâtrales candidates au soutien avise par écrit les troupes ou les établissements de théâtre bénéficiaires du soutien dans un délai ne dépassant pas une semaine. Il avise également dans les mêmes formes et délais les troupes et les établissements de théâtre dont les demandes de soutien ont été refusées.
2. Les subventions sont réparties en quatre versements :
1er versement : 30% du montant fixé après l'achèvement des mesures de détermination de la troupe ou de l'établissement de théâtre bénéficiaire du soutien.
2ème versement : 30% du montant fixé après visionnage du premier spectacle public du projet théâtral soutenu par les membres de la commission chargés de cette mission et leur établissement d'un procès-verbal l'attestant.
3ème versement : 20% du montant fixé après la présentation de la troupe ou de l'établissement de théâtre de 50% du nombre de spectacles précisés au programme de la tournée visé à l'article 5 ci-dessus après vérification par les membres de la commission chargés de cette mission et leur établissement d'un procès-verbal l'attestant.
dernier versement : 20% du montant fixé après l'accomplissement de la troupe ou de l'établissement de théâtre de tous ses engagements et après vérification par les membres de la commission chargés de cette mission et leur établissement d'un procès-verbal l'attestant.

ART. 18 – Le plafond des subventions octroyées à la troupe ou à l'établissement de théâtre est fixé à 60% du coût de la production de son projet à condition que le montant total net de soutien ne dépasse pas quatre cent mille (400.000) dirhams.

ART. 19 – Le montant des subventions est versé sur le compte bancaire ou postal ouvert au nom de la troupe ou de l'établissement de théâtre producteur de l'œuvre théâtrale.

Chapitre VI Dispositions diverses

ART. 20 – Le ministère chargé de la culture bénéficie du droit d'exploitation culturelle des œuvres théâtrales soutenues, en ayant droit à deux spectacles gratuits, à

condition que la partie bénéficiaire prenne en charge les frais d'organisation desdits spectacles, du déplacement, de l'hébergement et de l'alimentation des membres de la troupe de l'établissement de théâtre.

ART. 21 - La commission d'examen et de sélection des œuvres théâtrales candidates au soutien, propose, après son visionnage des spectacles, les pièces théâtrales qui se sont distinguées, pour être soutenues par le ministère chargé de la culture, qui se charge de l'achat d'un nombre de spectacles et conclut une convention, à cet effet, avec la troupe ou l'établissement de théâtre concerné, prévoyant les engagements des deux parties.

ART.22 – les crédits relatifs au soutien à la production et à la diffusion des œuvres théâtrales sont programmés dans le cadre du compte d'affectation spéciale intitulé « fonds national pour l'action culturelle », tel que prévu à l'article 4 du décret n° 2-00-354 susvisé.

ART.23 – Des indemnités sont allouées aux membres de la commission d'examen et de sélection des œuvres théâtrales candidates au soutien, au titre de leur participation aux travaux de ladite commission et qui sont fixées comme suit :

- Indemnité forfaitaire d'un montant de cinq cents (500) dirhams par jour au profit des membres résidant dans la région de Rabat – Salé – Zemmour – Zaër ;
- Indemnité forfaitaire d'un montant de huit cents (800) dirhams par jour au profit des membres résidant de dehors de ladite région.

ART.24 – le présent décret prend effet à compter de la date de sa publication au bulletin officiel.

Rabat, le 20 jourmada I 1423 (31 juillet 2002).

**Le Ministre de la Culture
et de la Communication,
Mohamed ACHAARI**

**Le Ministre de l'Economie,
des Finances, de la Privatisation
et du Tourisme,
Fath Allah OUALALOU**

Le théâtre au Maroc, pour une institutionnalisation de la politique culturelle



La nécessité d'une politique culturelle, aujourd'hui au Maroc, s'impose tant au niveau politique que social. Il est urgent que s'élabore une vision d'ensemble cohérente, respectant les engagements pris par le Maroc au lendemain du printemps arabe, à travers la nouvelle constitution de 2011, en raison d'une pratique artistique qui tire ses origines de la période située avant l'Indépendance. Le parcours qu'ont connu les différents arts, parmi lesquels le théâtre a joué un rôle important, a dessiné un paysage culturel diversifié, et actuellement conscient de la nécessité de conduire un projet politique que pourraient adopter les différents acteurs institutionnels. L'État a en effet la responsabilité de définir, de soutenir, mais surtout de protéger le secteur culturel. Le choix de la pratique théâtrale, comme principal outil d'analyse du secteur culturel, vient de sa nature éminemment sociale, qui lui a permis d'être proche d'un public marocain, à la fois populaire et savant, mais notre approche prend plus largement en compte ce qui relève de l'art et de la culture au Maroc.

The urgent requisite for a cultural policy in Morocco imposes itself today with unrivalled expectancy on both political and social planes. Owing to an artistic practice whose origins hark back to the period prior to Independence, it is indeed urgent to develop an overall coherent vision that highly esteems the commitments pledged by Morocco shortly after the Arab Spring through the new constitution of 2011. The course that the various arts have known, including the theater that has played an important role, has drawn various and sundry cultural landscapes, and is now mindful of the need to lead a political project which yet various institutional actors could adopt. Actually, the state has the responsibility to define, support, and, more importantly, protect the cultural sector. The choice of the histrionic praxis, which elbows itself as the most significant toolkit of overhauling the cultural sector, tends to come from its eminent social nature, which grants it the privilege of getting closer to popular and scholarly pulses of the Moroccan public. Our approach here takes much more into account than what is an art and culture in Morocco.