



HAL
open science

les figures de l'altérité dans le théâtre de Tayeb Seddiki

Younes Hamidache

► **To cite this version:**

Younes Hamidache. les figures de l'altérité dans le théâtre de Tayeb Seddiki. Art et histoire de l'art. Université Grenoble Alpes, 2015. Français. NNT : 2015GREAL031 . tel-03252592

HAL Id: tel-03252592

<https://theses.hal.science/tel-03252592v1>

Submitted on 7 Jun 2021

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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Spécialité : **Arts du spectacle**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Younes HAMIDACHE

Thèse dirigée par **Luc Boucris**

préparée au sein du **Laboratoire Traverses 19-21**

dans l'**École Doctorale Stendhal III**

**Les figures de l'altérité dans le
théâtre de Tayeb Seddiki.**

Thèse soutenue publiquement le **2 octobre 2015.**

devant le jury composé de :

Mr. Olivier BARA

Professeur universitaire de Lyon II (Rapporteur, Membre)

Mr. LUC BOUCRIS

Professeur émérite université Grenoble III, (Directeur de thèse, Membre)

Mr. Amos FERGOMBE

Professeur universitaire d'Artois, (Président, Rapporteur, Membre)

Mme. Touryia FILI-TULLON

Professeur maître de conférence, Université Lyon II. (Membre)

Mme. Lynne FRANJIE

Professeur université de Lille III, (Membre)



UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Centre de recherche traverses 19-21- lettres et arts du spectacle.

THÈSE présentée par Younes HAMIDACHE

Pour obtenir le grade de docteur de l'université de Grenoble Alpes

Spécialité : Arts du spectacle.

**LES FIGURES DE L'ALTÉRITÉ
DANS LE THÉÂTRE DE TAYEB SEDDIKI**

Sous la direction de Mr. le professeur Luc BOUCRIS

REMERCIEMENTS

À l'issue d'un si long travail, il m'est agréable de pouvoir, enfin, mentionner celles et ceux qui de près ou de loin y ont contribué. En premier lieu, c'est à Monsieur le professeur Luc Boucris que vont mes pensées les plus chaleureuses, pour les conseils qu'il a su me prodiguer durant plusieurs années, pour sa confiance, sa patience, ses encouragements constants.

Je remercie vivement Tayeb Seddiki qui m'a reçu chez lui plusieurs fois et m'a accordé son attention et son amitié, à Rachid Bennani qui m'a enrichi de documents et de manuscrits très rares.

Je souhaite également exprimer ma gratitude à Mme. Auguste Janny et M. Betz Michel pour avoir accepté de lire et corriger ce travail.

À ma petite et grande famille : à ma femme Hanane et la petite Dina qui est venue au monde au terme de ce travail. Mon père Mohamed professeur de français aimant la littérature et les débats intellectuels, ma chère mère Zoulikha et mes frères et soeurs Hind, Fouad, Abdessamad, Amine, Zakaria, Fatima-Zahra.

À ma belle-famille et à tous mes amis en France et au Maroc.

Résumé.

Les figures de l'altérité dans le théâtre de Tayeb Seddiki.

Cette thèse propose de reconsidérer certains aspects de la relation Orient-Occident dans le théâtre du dramaturge marocain Tayeb Seddiki. Nonobstant la présence de formes pré-théâtrales, le Maroc comme les autres pays arabes n'ont connu le théâtre qu'à partir de la moitié du XIX^{ème} siècle. L'Occident à travers la France a introduit donc le théâtre à l'italienne au Maroc. Mais il s'avère que, dans ce théâtre Seddikien cette relation, dépasse le cadre dyadique de l'Orient-Occident, ce sont des figures de l'altérité que l'analyse nous laisse voir à travers les pièces du corpus.

Le théâtre de Seddiki a su marier avec maestria des sédiments venus d'horizons différents. La technique française qu'a ramenée le protectorat français lui a permis de sortir ces formes d'un état de jachère. Dans cette exploitation du patrimoine culturel et de ce folklore se dégage à fur et à mesure, et à travers l'expérimentation, des idées qui coulent dans le moule de l'altérité : la connaissance de l'autre, l'entente, le soufisme, la fête sont les axes récurrents de ce théâtre. D'autres ramifications corroborent la présence de la relation et qui sont incarnées par, d'abord la notion du miroir qui emprunte au soufisme et à la *Taghriba* qui est une prise de conscience qui s'effectue à travers le voyage dans le désert, ensuite l'humanisme arabe qui tend à dépasser les obstacles de la discrimination culturelle et religieuse.

L'enfance de Seddiki a été marquée par les contes et les légendes dans une famille traditionaliste d'Essaouira, ville qui était cosmopolite dont une conséquente population juive. La biographie du dramaturge montre les éléments qui ont préparé cette fascination de l'Autre. Après sa fascination par la place de Jamaa el Fnaa, la rencontre avec André Voisin lui a permis de de connaître le théâtre mondial et surtout d'adapter de nombreuses pièces du répertoire mondial.

En ayant recours à l'expérimentation Seddiki a commencé à construire un théâtre authentique. La présence de l'altérité a continué à charpenter l'œuvre, elle est présente sous formes de trois thèmes majeurs : l'errance culturelle qui anéantit la vénération excessive de l'identité, la fête cérémoniale qui fait tomber les masques sociaux, et un soufisme qui déborde de tolérance et d'amour.

L'analyse dramaturgique des pièces en question étaye notre propos sur l'ancrage de l'altérité dans l'œuvre. L'espace scénique et théâtral sont ouverts et invitent l'Autre, le langage et multiple, appelle à la transe et la jadba, les personnages sont les dépositaires de la mémoire universelle.

Ce travail montre donc que l'art peut jouer un rôle déterminant dans le rapprochement des peuples, il participe à la compréhension de soi et de l'autre. Ce théâtre qui invite la place mythique de Jamaa el fnaa ainsi que Molière privilégie de créer une fraternité universelle.

Mots clés :

Altérité, théâtre, errance, soufisme, humanisme, dramaturgie.

Abstract

Figures of otherness in the Tayeb Seddiki's theater

This thesis proposes to reconsider some aspects of the East-West relationship in the theater playwright Moroccan Tayeb Seddiki. Notwithstanding the presence of pre-theatrical forms, Morocco, like other Arab countries have experienced the theater until the mid-nineteenth century. The West across France has introduced the Italian theater in Morocco. But it turns out that in this theater Seddikien this relationship, beyond the dyadic context of the East-West, are figures of otherness that analysis lets us see through the play's of the corpus.

The Seddiki's theater has masterfully, managed to combine sediment from different backgrounds. The French technique has brought the French Protectorate allowed him to leave these forms of fallow state. In the exploitation of cultural heritage and folklore emerges progressively, and through experimentation, ideas that flow into the mold of otherness: the knowledge of the other, the agreement, Sufism the feast are the recurring lines of this theater. Other ramifications corroborate the presence of the relationship and that are embodied by, first the concept of the mirror which borrows from Sufism and Taghriba is an awareness that takes place through the travel in the desert, then Arabic humanism that tends to overcome the obstacles of cultural and religious discrimination.

Seddiki's childhood was marked by tales and legends in a traditionalist family of Essaouira, a city that was cosmopolitan with a substantial Jewish population. The playwright's biography shows the elements that have made this fascination of the Other. After his fascination by the Jamaa el Fnaa Square, the meeting with André Voisin allowed him to know the world of theater and especially adapted many parts of the world repertoire.

By using experimentation Seddiki began building an authentic theater. The presence of otherness charpenter continued to work, it is present in the form of three major themes: cultural wandering that destroys the excessive veneration of identity, the ceremonial feast that breaks down the social masks, and Sufism that goes beyond tolerance and love.

The dramaturgical analysis of the player's in question supports our remarks on the anchoring of otherness in the work. The scenic and theatrical space are open and invite the Other, language is multiple and calls to trance and jadba, the characters are the repositories of universal memory.

This work therefore shows that art can play a key role in bringing people together, he participated in the understanding of self and other. This theater that invites the mythical Jamaa el Fnaa and Molière favors to create a universal brotherhood.

Keys words : sufism, otherness, theater, culture.

Introduction

*« L'Occident comme l'Orient
T'offrent à goûter des choses pures.
Laisse là les caprices, laisse l'écorce,
Assieds-toi au grand festin :
Tu ne voudrais pas même en passant,
Dédaigner ce plat.*

*Celui qui se connaît lui-même et les autres
Reconnaîtra aussi ceci :
L'Orient et l'Occident
Ne peuvent plus être séparés.
Entre ces deux mondes avec esprit
Se bercer, je le veux bien ;
Entre l'Est et l'Ouest ainsi
Se mouvoir, puisse cela profiter ! » (Goethe, Le Divan, p. 200)*

Ce poème de Goethe témoigne de l'importance de la relation Orient-Occident au sein de la littérature. Dans cette étude, l'altérité et les enjeux de la relation culturelle seront mis en évidence sous un angle théâtral. Il sera la question, en l'occurrence, de chercher les caractères particuliers de ce contact dans un théâtre né d'une rencontre entre l'Orient et l'Occident.

À toutes les époques et dans toutes les cultures, l'homme s'est ingénié à expliquer la vie ; il a essayé aussi d'expliquer sa relation à lui et aux autres par le biais de récits de toute sorte : mythes, contes, légendes traditionnelles. Toutes les civilisations se rencontrent et se mesurent et les échanges entre les peuples n'ont cessé d'exister. Sur ce point, le rapprochement entre l'Orient et l'Occident constitue un exemple considérable. Et c'est une affaire très importante de mesurer les enjeux intellectuels et artistiques du contact avec cet Autre. La connaissance des

littératures étrangères est une manière de se familiariser avec les mœurs, le caractère et le style d'une autre culture. Dans ce domaine le théâtre seddikien nous facilite la tâche puisqu'il intègre les coutumes du Maghreb mais aussi des occidentaux, il est en cela universel.

En outre, des auteurs divers et dans des domaines diversifiés se sont attelés à mettre à jour les mécanismes de la relation Orient Occident. Il s'avère que le théâtre fournit plus de significations à cette altérité. D'abord parce qu'il est basé sur l'altérité de la représentation ; ensuite, il l'est dans ses constituants dramaturgiques qui synthétisent les expériences venues de toute part : poésie, danse, spiritualité, etc.

Si le théâtre a une fonction à jouer, ou à remplir dans une communauté donnée, il devrait avoir, au premier chef, celle de ramener l'harmonie aux hommes. Le théâtre est par définition une expérience de l'altérité, de la rencontre et de la confrontation. Cela est visible quand on songe aux courants philosophiques, picturaux ou littéraires qui charpentent les textes théâtraux.

Pour ce qui est du théâtre de Seddiki, il englobe des notions comme, entre autres, la connaissance de l'autre, la transformation, la découverte, l'hommage, l'errance et la prise de conscience. Seddiki s'est rendu compte du rôle du théâtre en tant que creuset des arts. Il déclare dans ce sens : «le théâtre, point de rencontre des arts (littérature, langage du corps, voix, danse, musique, arts plastiques, lumière, couleurs) est surtout un territoire où se rassemblent les termes du questionnement qui est le nôtre. »¹. En d'autres termes quand on revoit l'historique de tous les théâtres depuis le nô, le théâtre grec, le classicisme, le théâtre surréaliste et les bouleversements du XX^{ème} siècle du Bread and Puppet, du Living Théâtre, de Grotowski et de Brecht, ce qui demeure certainement à travers toute cette vaste expérience humaine c'est l'aspect de la relation à autrui.

¹ Tayeb Seddiki, *Mémoire du théâtre et de ses gens*, Libération, mardi 22 février 2000. (Articles parus dans le journal Libération du lundi au vendredi, on a eu possession de la totalité des textes à travers Tayeb Seddiki, quelques articles seront mis dans le dossier annexe de ce mémoire.)

En effet, le théâtre en étant un art qui synthétise plusieurs formes littéraires et artistiques, possède un caractère foncièrement interculturel. Il est conçu comme un voyage vers et dans l'autre, une exploration de l'altérité. Que dira-t-on d'un théâtre comme celui de Seddiki qui est né d'une rencontre de deux cultures différentes ? Le théâtre plus que les autres formes littéraires met en évidence les différents points de vue des sociétés, c'est ce que remarque précisément Tayeb Seddiki :

« Aller au théâtre est, simultanément, faire l'expérience sociale et renouvelée d'être ensemble avec d'autres, et de participer à une communauté, à son histoire, et l'expérience personnelle d'être un parmi plusieurs, donc être seul, avec son histoire propre. »²

Il ajoute dans le même sens :

« Le théâtre veut réunir pour unir pour un plaisir partagé, pour une convivialité, pour une délectation et quand on le quitte, on doit emporter comme après une visite rendue à un ami très cher, un souvenir attendri et un grand réconfort... »³

Dans le champ de la culture marocaine, Seddiki faisait partie de cette jeunesse qui aspirait à mâcher et digérer soigneusement la civilisation de l'Occident. Seddiki a connu, comme les personnages de ses pièces l'Occident, il décrit son premier voyage en France comme une expérience et une fascination pour l'autre :

« Jeune et démuné, je me perdais la nuit dans les ruelles inconnues. Mais j'étais heureux. Je découvre d'autres

² Tayeb Seddiki, *Les premiers pas sur les planches*, Libération, mercredi 15 mars 2000.

³ Tayeb Seddiki, *Confidences d'artistes*, Libération, mardi 2 mai 2000.

paysages, je goûte d'autres plats, j'entends d'autres sons et surtout je rencontre d'autres gens.... »⁴

Dans le présent travail nous nous posons les questions suivantes : ce théâtre est-il tributaire de cette présence de l'Occident ? Comment a-t-il digéré cette influence ? Qu'est-il resté de cette présence ? Mais aussi des questions plus profondes de l'ordre de : Qu'est-ce que le théâtre ? Quel est son lieu ? Ce lieu est-il sacré ou particulier ?

Par ailleurs, Le théâtre de Seddiki, quand on l'appréhende dans sa totalité, ne peut que nous frapper par la multitude d'outils aussi riches que diversifiés qui sont les siens. Il a trouvé une faculté extraordinaire à faire cohabiter plusieurs formes et langages. Son œuvre n'a cessé d'impliquer subtilement la moisson de toute l'expérience humaine dans le domaine dramatique et ce, dans le but de fournir un travail hautement artistique qui, par la suite, a nourri la scène arabe d'une expérience renouvelée. La question qui se pose dès lors est : comment saisir la place que représentent les sédiments qui proviennent d'horizons différents ?

Ces sédiments sont doublement actifs dans cette expérience théâtrale : d'abord au niveau de la forme qui ne s'est pas limitée à un même modèle. Toutefois on verra que cette forme comprend des "modèles de théâtre". Ensuite, les pièces de notre corpus sont alimentées par "un désir de l'Autre". Il semble qu'à bien des égards, le dramaturge soit hanté par un esprit fraternel faisant penser à la recherche de l'homme hybride et parfait, non dans son aspect philosophique mais esthétique et soufi.

Notre réflexion sur les considérations du rôle du théâtre dans le rapprochement des humains, comporte intrinsèquement une confrontation à l'altérité, et cela pourrait nous aider à nous situer à l'intersection des cultures occidentale et orientale. Il nous semble que, afin de tisser des rapports d'amour sincère avec nos semblables, un auteur aimant le théâtre

⁴ Tayeb Seddiki, *Au vieux Colombier*, Libération, mardi 21 mars 2000.

comme Seddiki, n'a pas épargné ses efforts dans le dessein de trouver un style hybride accentué par une expérimentation progressive. Son attitude et son expérience, on le verra, empruntent à l'éclectisme et il insiste sur l'utilité qu'a le théâtre en terme d'altérité. Il annonce dans ce sens :

« Le théâtre joue un rôle primordial. Il transmet la pensée. Il est indispensable pour se comprendre et comprendre le monde où nous vivons. Il est donc un moyen de connaissance de la vie. »⁵

D'autre part, le texte et la mise en scène sont constamment soumis à la nouveauté dans le sens où ils ambitionnent de constituer un champ d'écriture hétérogène et disparate. Ils créent un hybride dans lequel les imaginaires orientaux et occidentaux trouvent un terrain d'entente et de conciliation. Nous nous sommes sciemment soustrait à l'emprise des chercheurs, peu nombreux il est vrai, qui intègrent tout simplement le théâtre de Seddiki dans le théâtre arabe, nous essayerons en revanche d'expliquer ici que les figures d'une autre culture étrangère s'abritent jalousement dans ce théâtre pour rendre cette création hybride.

Ainsi, le théâtre qui est un genre fondamentalement composite où s'imbriquent littérature, histoire, culture populaire, etc, est une piste intéressante pour appréhender la nécessité de vivre un équilibre salubre entre l'identité et la différence. Nous décelons dans le raisonnement de Seddiki ce besoin d'inviter des idées qui mettent l'être humain au centre du monde, et qui ne connaissent pas la contrainte du temps ou de l'espace.

Il puise dans la littérature en la considérant comme intemporelle :

« Quand al Hamadani nous parle de son époque, quand Attawhidi nous décrit l'intolérance religieuse dont il a souffert lui-même dans sa chair, ils ne parlent pas uniquement de leur époque, quand Aristophane parle de la

⁵ Idem,.

guerre il ne parle pas uniquement de son époque, quand Shakespeare parle des intrigues de palais et des conquêtes du pouvoir il ne parle pas uniquement de son époque. »⁶

Il est donc très intéressant de reposer la question de l'art dans le rapprochement des peuples. Certes cela est un point de vue galvaudé voire éculé, mais la richesse et l'originalité qu'offre le théâtre de Seddiki nous ont poussés à nous engager dans cette étude. Comment donc le théâtre peut rajouter sa touche au concept de l'altérité ? L'altérité qui apparaît comme un concept malléable, allant d'un domaine à l'autre ; devient dans ce théâtre un moyen à travers lequel nous vivons une mise en question, une relativisation des valeurs que nous pouvions, en dehors de la confrontation croire universelles. L'autre est le bienvenu dans ce théâtre, il est pensable en tant que relation, il est présent à travers les personnages, l'histoire, l'intrigue, etc.

Seddiki va au-delà de l'identité qui est mise en question, il professe la croyance en l'amour comme son personnage principal de la pièce *Les sept grains de beauté*, dans le dénouement de la pièce, qui chante ceci :

« Je professe la croyance en l'amour, où se dirigent ses caravanes, car l'amour et ma religion et ma foi »⁷.

De ses créations, il se dégage un fil conducteur qui relie toutes ses œuvres et les traverse en filigrane : la nature des relations qui unissent chaque homme à son prochain. On sent dans l'œuvre et le travail de Seddiki une envie de réconcilier les peuples.

Ceci étant dit, il faut souligner qu'en général, le théâtre marocain a traversé une crise identitaire. C'était un espace où s'exerçaient deux forces majeures : la culture arabo-musulmane et l'acquis de la modernité

⁶Tayeb Seddiki, *Théâtre-tv-censure*, Libération, mardi 2000

⁷ Tayeb Seddiki, *Les sept grains de beauté*, Ed. EDDIF, Casablanca, 1999, p.94.

représenté par la rencontre avec l'Occident. Il s'agit là d'un dialogue qui s'est établi dans le théâtre marocain et qui renvoie à la question de l'altérité à travers de multiples paradoxes. Le chercheur marocain Mohamed Chafik considère ceci :

« le théâtre marocain est l'espace du privilège et de l'ambiguïté, privilège car c'est un art de synthèse où s'échangent tous les courants intellectuels et idéologiques venus de l'Orient, de l'Occident et de l'Afrique; un espace ambigu car de par-dessus cette autre réalité représentée par la culture du pays (berbère), l'originalité a toujours résisté aux multiples tentatives d'assimilation. »⁸

En revanche, si tout l'intérêt de ce travail va dans le sens de trouver les figures d'une certaine Altérité, il est une question qui se pose d'emblée et consiste dans l'absence de traduction du théâtre dans la civilisation arabo-musulmane, connue par son ouverture sur d'autres civilisations. Le monde arabe a connu la fête mais n'a pas fourni d'effort pour le développement futur de la dramaturgie arabe.

Cependant, il est trop hâtif et même simpliste de voir dans cette expression dramatique une "friction" entre l'Occident et l'Orient. Seddiki reste, cependant, certain que la culture arabe a abrité des formes de spectacles :

« En effet, le théâtre marocain a mille ans, et a dix ans. Il sort de son enfance pour entrer dans cet âge que certains appellent injustement ingrat. Aux jeux et aux rires faciles de la farce, à la caricature burlesque du Fqih prétentieux ou du paysan bêta, succèdent l'humour de la fine satire, l'ironie du conte philosophique. »⁹

Certes l'action dramatique marocaine est née dans des établissements modernes suivis par des enseignants français, mais elle a

⁸ Mohamed Chafik, *Recherche sur l'identité du théâtre marocain*, thèse de doctorat sous la direction de M. André Veinstein, université Paris VIII, 1988/1989, p.544.

⁹ Tayeb Seddiki, *Le théâtre municipal*, Libération, Vendredi 20 mars.

simultanément subi l'influence du théâtre arabe (*Al'Machreq*), et ainsi elle n'a pas été pour autant dépendante de leur vision. Nous tenterons de démontrer à travers un corpus aussi large que représentatif de l'œuvre seddikienne que, ce qui reste de cette influence se coule dans le moule de *la fascination de l'altérité*. Par conséquent, ce théâtre trouvera d'autres sources d'inspiration et développera aussi ses propres théories sur l'espace et le jeu scéniques ; à partir d'une expérimentation qui s'alimentera des recherches et des expériences que connaissait la scène mondiale dans les années cinquante.

Une vérité qu'on ne peut réfuter, est que le mélange de la littérature populaire arabe avec la littérature mondiale ne fait qu'enrichir l'expérience universelle. La littérature arabo-musulmane s'est enrichie pendant des siècles en côtoyant les écrits perses et grecs. Dans le bassin méditerranéen l'échange a été fructueux et n'a cessé de renflouer l'imagination des écrivains et dramaturges de part et d'autres des deux rives. Malheureusement pendant la période ottomane la littérature arabe a perdu ce contact avec les lettres étrangères ce qui a provoqué un déclin certain.

Le 20^{ème} siècle marque particulièrement un changement dans ce rapport ; la littérature arabe va s'ouvrir de nouveau sur le monde occidental et cette influence de la littérature européenne se sentira sur plusieurs aspects artistiques et littéraires à tel point que pour analyser cette littérature il faut connaître les théories littéraires mondiales. Le théâtre de Seddiki ne peut pas échapper à cette appartenance communautaire et participe par certains de ces travaux à la naissance de ce nouveau théâtre, mais aussi à déplorer l'état du monde musulman ; mais cela reste minime dans son œuvre et à chaque fois c'est le côté artistique qui l'emporte.

Tel le soufisme, le théâtre est une expérience qui réalise une rencontre de la connaissance (Al Taghriba). La Taghriba, dans le langage

des soufis, est une découverte et une transformation de soi, de l'inconnu et de l'obscur, de l'insolite et du spirituel. La thématique soufie revient souvent dans les représentations de Seddiki, ceci est un fait, en ce qui concerne l'altérité soufie, elle véhicule idées et pratiques qui remontent à des philosophes romains ou grecs ou même indiens. Prenons par exemple ce mysticisme qui traverse de part en part l'œuvre de Seddiki ou du moins le corpus en étude, on trouvera chez le philosophe Plotin, penseur qui a influencé le "siècle des lumières arabe", ce principe aussi de l'unicité que certains penseurs arabes de l'époque se sont efforcés de concilier avec les principes de l'Islam.

Par contre il ne faut pas voir dans la présence du soufisme, chose que nous avons rattachée à l'altérité, une pratique prépondérante de celle-ci. Outre la participation à la dramaturgie de certaines pièces, cet esprit soufi est présent sous deux formes : il se manifeste à travers certains personnages comme Al majdub qui représente le soufisme marocain, Abu Hayyan Attawhdi incarnant le soufisme du quatrième siècle de l'hégire, d'autres personnages qui ne sont présents que dans le texte et ne le sont pas sur scène, tels Ibn Arabi, ou Ibn Rumi. La deuxième forme, latente, concerne cette thématique de l'errance qui nous a inspirée une comparaison- sous un angle restreint- avec la poétique de la relation chez Edouard Glissant. C'est surtout la présence de l'errance qui nous a dicté de citer E. Glissant. L'errance dans l'optique des deux hommes est une sorte de Relation, c'est aussi un voyage de l'indéfini et du mystère. Mais celle qui caractérise en plus les personnages seddikiens, emprunte au voyage soufi qu'on trouve dans la "taghriba" qui est un périple gnostique "ma'rifa" à travers le désert. Ainsi l'altérité devient sans limite, car l'errance du soufi nécessite ce passage par le désert. L'Autre est fortement sollicité pour endiguer cette idée de l'identité absolue, la mystique soufie est une quête de l'unicité avec le tout, c'est une variété du déisme.

L'altérité que comporte le soufisme est très riche et semble jouer plusieurs fonctions dans la dramaturgie de Seddiki. Ce soufisme peut

rejoindre la pensée philosophique de René Girard qui aspire à une vie vivable :

« Je crois qu'il faut encourager tous les efforts, dans notre univers, pour montrer que le monde angoissant et insignifiant en même temps dans lequel nous paraissions pénétrer a peut être beaucoup plus de sens qu'il ne semble, est vraiment une aventure extraordinaire que les hommes sont appelés à vivre, et peut-être la plus grande aventure de l'humanité, c'est-à-dire échapper au sacrifice, échapper à ces formes de non-savoir et de mensonges qui permettent aux sociétés de se renfermer sur elles-mêmes ...et dans ma petite mesure, je voudrais contribuer à cela, à rendre la vie vivable.»¹⁰

Ainsi, l'Orient-Occident, le voyage soufi, la fête cérémoniale seront les axes qui structureront cette étude sur les figures de l'altérité dans le théâtre seddikien. C'est une relecture de ce théâtre sous le lorgnon de l'autrui, mais aussi, une exploration des voies qui peuvent redonner de l'espoir aux relations sclérosées dans un monde qui, face à des crises diverses, voit monter la haine confessionnelle et culturelle. Un monde de l'inconnu selon Huntington : « dans le monde très changeant, les peuples sont en quête d'identité et de sécurité. Ils se cherchent des racines et des relations qui pourraient les protéger contre l'inconnu.»¹¹

A ce soufisme s'ajoute Al ihtifalya ou le théâtre cérémonial. Dans cette conception théorisée par un autre dramaturge Abdelkerim Berrechid la fête réalise l'unité organique de l'espace sacré et de l'espace profane en

¹⁰ René Girard in Christine Orsini, *La pensée de René Girard : la théorie qui bouleverse l'anthropologie, l'économie, la psychiatrie, l'histoire des religions, la philosophie, l'analyse littéraire, etc.*, Ed. Retz, Paris, 1986 , p.19.

¹¹ Samuel P. Huntington, *Le choc des civilisations*, traduit de l'anglais par Jean-Luc Fidel et Geneviève Joubain, Patrice Jolrand, Jean-Jacques Pédussaud, Ed. Poches Odile Jacob, Paris, 2000, p.179.

reliant l'officiant aux spectateurs- acteurs dans une aire de participation et d'intégration. Seddiki a participé à cette expérience en signant avec Berrechid le manifeste d'Al ihtifalya mais aussi en la pratiquant dans certaines de ses créations.

En cela nous ajoutons le fait que l'altérité chez Seddiki c'est consolidée en s'appuyant sur la technique occidentale. Le travail qu'a opéré André Voisin en formant les jeunes marocains, dont Tayeb Seddiki, s'est avéré très bénéfique dans l'entretien de cette relation. Cette expérience a réinventé la découverte de la fascination de l'Autre dans la mesure où elle a permis à certains jeunes dramaturges de puiser dans les formes venues d'Occident et d'Orient. De notre côté nous avons essayé de montrer comment ce travail original comporte un face-à-face de deux cultures tout en restant authentique. Le théâtre de Seddiki incarne donc cette grande connaissance de l'histoire dramatique et des principaux courants qui ont fait la vie du théâtre. En adaptant les grands noms, en écrivant des essais, en théorisant avec d'autres dramaturges marocains leur propre point de vue. Cette imbrication des idées, des couleurs, des sens, de différents éléments qui font le spectacle, est beaucoup plus ancienne qu'on ne le pense. Molière et Jamaa al fna sont deux références déterminantes dans ce besoin de rassembler l'Orient et l'Occident dans l'imaginaire théâtral de Seddiki. Cependant, la présence du soufisme à travers les personnages et le voyage rend ce rassemblement universel; c'est d'une fraternité universelle qu'on peut parler.

Cette expérience, Seddiki l'a commencée à travers la langue vernaculaire il est passé à l'arabe classique avant d'en venir dans ses dernières pièces, au français. Autrement dit, il sera question d'apprécier l'œuvre de Seddiki comme production culturelle et si la description de ce travail vient corroborer l'existence de différentes formes culturelles étrangères, c'est surtout pour montrer à quel point son théâtre et une apologie de la compréhension et de l'amour de l'Autre. Il ne faut pas tenir

pour négligeable l'effort qu'il a fourni pour séduire les spectateurs de cultures différentes.

Le théâtre de Seddiki devient par là un champ hétérogène mais régi par une expérimentation artistique. Seddiki depuis les nombreuses adaptations du répertoire mondial, ne cessera de créer, tout en puisant dans la littérature mondiale, mais aussi dans le patrimoine oral, Al adab, les formes pré théâtrales, tout cela afin de créer un théâtre original.

L'imaginaire qui naît de la rencontre est à son tour un des principes de l'éclosion de cette œuvre, cela se manifeste dans les titres de certaines pièces en français : *Nous sommes faits pour nous entendre, Molière ou pour l'amour de l'humanité, Les sept grains de beauté*. Cet imaginaire né de la collision de plusieurs aires culturelles qui s'emboîtent, arrosé d'une mémoire qui puise dans d'autres traditions, apporte avec lui une palette de nouvelles visions. C'est aussi la création d'une nouvelle dimension existentielle. À notre sens ce contact à travers le théâtre ramène une nouvelle sensibilité et participe à une sorte d'hybridation.

Notre plan est divisé en trois parties. La première partie que nous avons intitulée la genèse de l'œuvre est constituée de trois chapitres qui mettent en évidence les prémisses de cette expérience artistique, à savoir, l'enfance bercée dans les contes et les légendes d'une ville cosmopolite (Essaouira), la formation française, et l'exploitation du patrimoine selon la technique occidentale.

Nous avons tenté d'y proposer une présentation du dramaturge pour un lectorat occidental, en relevant particulièrement les éléments qui renvoient à une enfance marquée par l'altérité, surtout sa ville natale Essaouira dont la population a été hétérogène depuis des siècles : juifs, portugais, berbères, arabes, africains. Ce contact ne peut que germer dans l'imaginaire de Seddiki sous forme de réseaux associatifs que nous rencontrons éparpillés dans l'œuvre.

Nous étions amenés ensuite à revenir sur la première rencontre qui s'est opérée entre le dramaturge et le théâtre occidental. Cette rencontre s'est déroulée à Rabat en 1953 dans une forêt (Mamoura) dans laquelle le protectorat français avait désigné André Voisin pour former des jeunes dramaturges. Cette expérience s'est avérée très bénéfique dans la vie artistique de Seddiki. Les adaptations et les marocanisations de certaines œuvres ont permis à Seddiki de se situer entre deux cultures. Nous avons souligné les rencontres de Seddiki avec des personnalités françaises connues dans le domaine théâtral à savoir : André Voisin, Jean Vilar et Jack Lang. D'eux il a appris et s'est imprégné de travaux interculturels, il a surtout suivi leurs pas dans l'amour d'un théâtre qui rapproche les peuples. Mais cette rencontre Occident-Orient ne s'est pas passée sans soulever des questions ardentes. C'est ce que nous avons essayé d'aborder dans le chapitre suivant. Nous sommes revenus au Maroc sous le protectorat français pour questionner l'impact qu'aurait provoqué une collision culturelle. En fait, il s'agissait d'une greffe de la modernité sur une réalité orientale, puis sur des formes traditionnelles.

Nous nous sommes attelés ensuite à examiner l'expérimentation théâtrale qui est venue remplacer le travail d'adaptation. Le côté spectacle a été développé au maximum dans la création : par l'utilisation d'éléments tels que la projection de diapositives, par l'exploitation diversifiée de l'éclairage, par des costumes particulièrement riches et fantaisistes, et parfois même par la circulation de motocyclettes sur scène. Mais cette question est inhérente à notre problématique : après avoir subi l'ascendant des européens, le monde arabo-musulman prétend-il reconstruire sa littérature en dehors de toute suggestion du monde extérieur ?

Dans le cadre de la deuxième partie nous avons procédé à une méthode analytique afin de mettre en évidence les thèmes majeurs de l'œuvre. Nous nous sommes rendu compte de la présence de l'errance ce

qui nous a amenés à comparer cette errance à la poétique de la relation d'Edouard Glissant.

Cette errance implique la présence de l'étrangeté. Les personnages sont des figures en lesquels se déconstruit la notion identitaire. L'étranger est la métaphore de la distance que nous devrions prendre par rapport à nous-mêmes pour relancer la dynamique de la transformation idéologique et sociale. Ainsi les héros des pièces sont étrangers dans leurs propres pays.

Nous nous sommes attardés ensuite sur la cérémonie et le sens qu'engendre l'ancrage de la fête dans ce théâtre. Surtout dans le rapprochement des humains. La fête suscite la rencontre et devient un lieu de communication. Dans cette cérémonie on surpasse l'individualisme et on se rapproche de l'autre. Ce sont des questions que nous étions contraints de soulever et qui renvoient à cette source rituelle qui nourrit l'œuvre et sa relation avec l'altérité, car il s'avère que le soufisme est synonyme d'altérité.

La troisième partie est une analyse dramaturgique de l'œuvre qui portera sur l'espace, la langue et le personnage. Seddiki se trouve devant une histoire et des traditions : légendes, rites et coutumes qui peuvent fournir une matière riche, originale et, pour le théâtre, neuve. D'abord, ces formes qui étaient jouées sur les places publiques portaient déjà les ingrédients essentiels de l'altérité : la curiosité, la méfiance et la surprise des spectateurs et la fascination de l'autre. La connaissance de l'Autre est tributaire de la connaissance des cultures. Mais c'est surtout la culture occidentale qui est présente à travers les personnages, le langage et aussi l'espace. La mise en relation des deux cultures suppose des contacts, ceux-ci trouvent leur source dans l'errance, celle de Younès Rawi qui fera le lien entre les pays d'Afrique, d'Europe et du Moyen-Orient. C'est à travers cette relation à l'autre que la diversité est maintenue. Le conteur,

témoin d'une culture authentique que Seddiki a revisitée, est témoin de cette identité complexe.

Cette partie étaye notre propos sur la présence de l'Autre dans l'œuvre et se réfère directement aux textes de Seddiki. Les aires de jeux ainsi que les espaces dramatiques sont caractérisés par une ouverture sur l'Autre et réalisent une certaine convivialité empruntée à la tradition marocaine. Un autre aspect de cet espace dramatique est celui qui invite plusieurs pays étrangers et rejoint par là ce qu'on a évoqué sur l'errance et le voyage.

Le langage quant à lui, a une valeur esthétique, il comporte la musique, la gestuelle et le chant. La langue est multiple, l'arabe dialectal, l'arabe classique et le français. Avec le travail sur le langage et les personnages la dramaturgie de Seddiki a engendré une culture hybride qui s'est ressourcée de saveurs différentes. Ce mélange a créé une culture qui suscite les émotions et la fraternité. Le langage sera composé de ce que Pierre Larthomas considère comme une association entre le décor peut être et le langage dramatique. À travers le chant, la musique, Al adab des humanistes arabes, Seddiki crée, à notre sens, un langage de l'entente.

Enfin en ce qui concerne les personnages, ils seront des dépositaires de la mémoire universelle. Ils réalisent la symbiose et l'hybridité. Nous avons étudié les aspects des personnages représentatifs comme le conteur, Al majdub ou le saint. Les personnages de ce théâtre sont des actants qui cherchent le brassage culturel, cherchent l'entente et l'ouverture. Comme Ben Aicha émissaire marocain chez Louis XIV, Al Majdub mystique marocain épris d'amour pour une nazaréenne, Abu Hayyan le grand philosophe du siècle des lumières arabe, Chater le metteur en scène en lamentation pour l'avenir du théâtre municipal, etc., chacun dans un univers propre à son statut personnel, et dans sa fonction dans la fable.

**Partie I- La genèse de l'œuvre : La
rencontre, le modernisme, le
patrimoine:**

Chapitre 1- Désir de l'altérité :

« La création au théâtre c'est mon opium à moi et quand je ne joue pas, je suis en manque. Oui, j'aime le théâtre d'un amour de béatitude.»¹²

Cette partie a pour but de déterminer le cadre de notre approche. Celle-ci porte sur les figures de l'Altérité à travers les multiples contextes dramaturgiques du théâtre seddikien. Nous voudrions dans cette première partie nous interroger sur une tendance générale, qui fait souvent office de base pour les analyses qui viennent étayer la présence de cette Altérité. Il sera aussi question des éléments qui portent sur le contexte social, historique ainsi que biographique du dramaturge qui, à notre sens, constituent les éléments d'une genèse de son œuvre, et font en quelque sorte la toile de fond des parties qui suivront.

¹² Tayeb Seddiki, *Le théâtre et ses gens, Image d'artistes, la biographie de sa passion*, Libération, jeudi 4 mai 2000, Casablanca.

1- importance du contexte :

1.1. Le creuset des civilisations :

« D'un tel croisement, la mise en scène théâtrale est peut-être aujourd'hui le dernier refuge et le plus rigoureux laboratoire : elle interroge toutes ces représentations culturelles, les donne à voir et à entendre, se les figure et se les approprie par le truchement de la scène et de la salle.»¹³

L'Altérité ici est amour fraternel, une quête soufie qui invite à la différence et ne cesse de voyager. C'est à travers les sources de ce théâtre multiples qu'on arrivera à cerner les "donnes" inhérentes à la problématique de la présence de ces figures de l'altérité.

Le personnage principal de la pièce *Le Dîner de gala* paraît à nos yeux comme un simulacre du dramaturge étant donné qu'il se lamente sur la démolition du théâtre municipal de Casablanca- nous offre à travers cette réplique un champ de vision préliminaire sur cette altérité :

« Chater : Où es-tu peuple de fantômes qui hantent ces murs en sursis ?

Debout Oedipe, Scapin, Jouha, Klestakov, Aljahiz !

Délivre-nous Sir John Falsaff et toi Abou al Fath al Iskandari

Debout et secouez le sable qui recouvre vos barbes.

Farceurs les plus grotesques, prenez des formes burlesques et rejoignez-nous. »¹⁴

¹³ Patris Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Ed. José Conti, Paris, 1990, p.7.

¹⁴ Tayeb Seddiki, *Le Dîner de Gala*, Ed. EDDIF, Casablanca, 1990, p.96.

C'est donc une invitation qui survient dans le contexte dramatique par le biais de ce personnage rappelant le "hlaiqui"(le conteur). Le dramaturge lance le même appel sans distinction de race ou d'origine. Il invite Œdipe, Scapin, Jouha et Aljahiz. Cette tirade comme beaucoup d'autres déterminent en quelque sorte le niveau d'altérité qu'on veut traiter dans cet exposé. Par ailleurs, la pluralité linguistique et technique qui constitue ce théâtre renvoie implicitement à un effet interculturel que Patrice Pavis définit dans son ouvrage : *Le théâtre au croisement des cultures* : « le théâtre est un creuset de civilisations. C'est un lien de communication humaine »¹⁵.

Il aurait été plus pertinent encore de s'appuyer sur les thèses de Pavis si on avait abordé le travail de Seddiki sur l'adaptation¹⁶. Seddiki avait *marocanisé* une quarantaine de pièces allant de Ben Jonshon à Molière, en passant par Ionesco et Arrabal. Ici le terme d'interculturalisme, donnera une meilleure relecture de ce mécanisme d'appropriation et de marocanisation d'autres cultures étrangères.

Mais bien avant Pavis, des anthropologues se sont penchés sur l'étude de la culture par rapport à la cohérence du groupe en observant notamment les normes qui structurent les émotions et les instincts. La culture devient un système de sens qui sert de tremplin pour la compréhension d'une société par rapport au monde. Ce système une fois transposé en spectacle conserve les structures d'une culture donnée. Mais que dire de ce théâtre marocain traversé par d'autres cultures. C'est pour nous l'occasion de dégager les nœuds potentiels engendrés par le contact des cultures.

¹⁵Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, op.cit, p.11.

¹⁶ On a cité par ailleurs le début de Seddiki comme adaptateur et quelques travaux de ces balbutiements, mais dans l'analyse des pièces du corpus nous avons travaillé uniquement sur les pièces originales.

Pavis insiste dans son livre sur l'aspect qui naît de la production culturelle : « il ne suffit plus, en effet, de décrire les rapports des textes ou même des spectacles, de saisir leur fonctionnement interne ; il faut aussi et surtout comprendre leur inscription dans les contextes et les cultures et apprécier la production culturelle qui résulte de ces rapports inattendus. »¹⁷

Après une description de l'historicité des cultures mises en contact, Patrice Pavis classe les cultures selon *culture-cible* et *culture-source* et il ajoute : « d'autre part, l'ordre des filtres reconstitués dans la culture-cible n'est pas contraignant, il n'est pas absolument linéaire, le modèle est plutôt interactif : chaque étape peut se projeter et se glisser dans les autres. »¹⁸ . Distinguons toutefois que l'idée est applicable sur la rencontre qui s'est opérée comme on le verra par la suite, à Al Maamoura (bois des chênes) dans la région de Rabat où André Voisin et quelques maîtres français donnaient des formations dramatiques aux marocains désireux d'apprendre le métier de la scène. Dès lors on peut considérer la culture marocaine comme culture-cible, la culture française devient une culture-source.

À ce niveau, la culture-cible s'approprie la culture étrangère en filtrant et en remplaçant certains traits culturels en fonction de ses propres intérêts et présupposés en accompagnant cette métamorphose de séries éparses d'opérations théâtrales. On peut ici faire allusion à la relation de la francophonie dans l'espace culturel marocain et en analyser ses répercussions sur le théâtre de Seddiki. D'ailleurs la fascination par la culture de l'autre s'immisce dans les préférences artistiques de Seddiki quand il déclare : « il faut ajouter à cela l'éclectisme qui est une dimension de ma génération. Nous aimons aussi bien Al Moutanabi que Louis De

¹⁷ Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, op.cit, p.8.

¹⁸ Id., p.9.

Funès, Mozart que le maréchal Quibbou. Le cinéma de Fellini et celui de Ousfour et Badani. Nous refusons d'être enfermés dans un style. »¹⁹

Selon Pavis, la culture-source va entraîner souvent une emprise et une influence sur toute la démarche artistique naissant dans une culture-cible. Et on ne peut qu'approuver les étapes qu'il attribue à cette culture-cible. A savoir :

- travail d'adaptation
- choix d'une forme théâtrale
- représentation théâtrale de la culture-cible, modélisation sociologique.

C'est ce que nous trouvons plus ou moins dans le développement artistique de Seddiki. Il faut, cependant, mentionner que dans ce contexte, il y a certes une rencontre avec l'Occident, mais le théâtre marocain et plus précisément les formes pré-théâtrales regorgent de croisements antérieurs d'ordres : Berbère, Gnaoui d'Afrique noire, Juif, Andalous et Arabe. On déduit donc que la rencontre avec la France est une forme d'altérité moderne, qui est venue ressusciter ce théâtre marocain avec tout ce qu'il contient d'altérité ancienne. On peut sur un point essayer de positionner Seddiki parmi les *multiculturels* tels Brecht, Artaud, Brook ou Mnouchkine. Comme eux, ce dramaturge marocain interroge la culture par rapport à la cohérence des symboles, entre les instincts et les émotions multiples des individus dans des civilisations différentes et entre les techniques et les modalités scéniques diverses.

La mise en scène ne peut que s'enrichir et se renouveler de ces échanges interculturels. Ce processus permet une synergie fondatrice d'un spectacle hybride, mais aussi de créer des ponts culturels où s'anéantissent les préjugés.

¹⁹Tayeb Seddiki, *Les temps des Maqamats*, Libération, 4 avril 2000.

1.3. La diversité à l'image du pays :

«Le rêve se confond parfois avec le fantasme ; quant au peuple, rien de plus polyvalent : ethnie berbère, nation marocaine, classe populaire, peuple des hommes sur la planète.»²⁰

Cependant, si le théâtre de Seddiki est une synthèse travaillée et taillée selon une expérimentation progressive, l'œuvre de Seddiki à l'image de l'histoire du Maroc serait aussi une rencontre de différents horizons et multiples civilisations. Le Maroc a été parmi les derniers pays colonisés et il a une histoire millénaire en tant qu'état constitué ; il possède une riche littérature historique.

La géographie joue un rôle primordial dans cette place qu'a le Maroc comme terre de rencontre. Il relie les deux rives de la méditerranée et on sait tous que dans cet espace un échange incessant s'est établi depuis des millénaires. Certes, le peuple marocain appartient à la culture arabo-musulmane, mais n'oublions pas que historiquement parlant le Maroc n'a jamais été une partie intégrante de l'unité politique arabophone sous le pouvoir de Bagdad. Il subsiste dans ce pays une diversité linguistique, artistique, culturelle et politique qui a créé des composantes de son identité berbère, judaïque et arabo-musulmane et des rapports très étroits avec les colons français et espagnols.

La diversité devient donc prodigieuse et permet la rénovation non seulement des lettres mais de la pensée en général. Depuis l'antiquité, la

²⁰ Fares Kharie-Eddin et Meddeb in *Exil et littératures*, ouvrage collectif présenté par Jacques Mounier, Ed. Ellug, Grenoble, 1986, p.60.

méditerranée n'avait jamais coupé avec l'art grec et romain. Des maîtres incontestables tels Averroès, Al Ghazali, Pétrarque, Boccace et d'autres érudits ont pris connaissance de la littérature et de la pensée grecques et latines, et ont contribué à cette effervescence culturelle qui s'est ordonnée en échanges et en prolongements. Sur ces échanges permanents on lit chez Fernand Braudel :

« Voyages des hommes ; voyages aussi des biens culturels, les plus usuels comme les plus inattendus. Ils ne cessent de se déplacer avec les voyageurs. Apportés ici par les uns telle année, repris par les autres l'année suivante ou un siècle plus tard, sans cesse transportés, abandonnés, ressaisis, et par des mains souvent ignorantes....Passe encore qu'on veuille tout remettre en ordre quand il s'agit d'œuvres d'art, des coïnçons de la cathédrale de Bayeux, d'une peinture catalane retrouvée au Sinäi[...]passe encore quand il s'agit de ces biens tangibles, les mots, ceux du vocabulaire ou de la géographie: le contrôle en est possible, sinon sûr. Mais quand il s'agit des idées, des sentiments, des techniques, toutes les erreurs sont possibles. »²¹

L'auteur redéfinit et revient surtout sur les vrais dépôts de la culture méditerranéenne, cette culture serait l'apanage de ces échanges incessants et cela peut s'appliquer aussi dans un ordre cultuel :

« Imaginons-nous le mysticisme espagnol du XVI ème siècle, dérivant du soufisme musulman, par des relais hypothétiques, et celui de la trouble pensée de Raymond Lulle Dirons-nous que la rime en Occident vient des poètes musulmans d'Espagne? Que les chansons de geste (ce qui est probable) empruntent à l'Islam? Méfions-nous de qui reconnaît trop bien les bagages (par exemple les bagages

²¹Fernand Braudel, *La méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, 6^{ème} Ed. A. Colin, Tome 2, Paris, 1985, pp.98-99.

arabes de nos troubadours) ou de ceux qui, par réaction, nient en bloc les emprunts de civilisation, alors que tout s'échange en Méditerranée, les hommes, les pensées, les arts de vivre, les croyances, les façons d'aimer... »²²

2- L'enfance, une expérience sensible de la diversité :

2.1. Métaphores obsédantes :

« Je suis moi-même la matière de
mon théâtre »²³

Il apparaît donc, à nos yeux, que Seddiki a commencé par un certain mimétisme dans le sens girardien du terme. Un mimétisme qui est un apprentissage comme l'explique Orsini Christine : « il est évident en effet, que, sans mimétisme, il n'y aurait pas d'apprentissage et donc pas de culture. »²⁴

Mais avant de chercher les formes que prenne ce mimétisme dans l'œuvre, essayons de regarder du côté des éléments biographiques concernant Seddiki. Fournir des repères biographiques sur un auteur n'est pas un simple exercice de style. Ce, d'autant moins que, comme nous allons le voir, les éléments du théâtre de Seddiki s'imbriquent en quelque sorte avec ceux de sa vie. En ce sens, les éléments biographiques permettent de rendre compte de quelques propriétés objectives de Seddiki. On tente de donner ici quelques traits de ce qui a pu marquer l'imagination de Seddiki et de surcroît son attachement à rapprocher les hommes. Nous nous contenterons surtout de revenir sur le rôle qu'a joué sa ville natale

²² Idem.

²³ Tayeb Seddiki, *Par cœur*, Ed. Toubkal, Casablanca, 2002, p.43.

²⁴ Christine Orsini, *La pensée de René Girard*, op.cit, p. 15.

“Essaouira ou Mogador”, puisque, il semble que le dramaturge soit resté dans la rêverie de l'enfance où sa sensibilité de jeune enfant était baignée dans les confréries et les histoires mystiques et soufies, d'où sa propension à déclencher chez le public cette sensation du "maintenant" et qui s'accapare de la fantasmagorie, car c'est le moment où on peut être rassasié de Nous et de l'Autre. Chez Freud cela constitue le centre même du principe du plaisir.

Il s'avère alors, à notre sens, que ce théâtre est organisé en ce que Charles Mauron appelle *les réseaux associatifs ou les métaphores obsédantes*. Mais pour ne pas prêter à confusion, on met en garde sur le choix de ces termes de Mauron qui n'engage en aucun cas sa méthode empirique et psychocritique qui tend à mettre le doigt sur le mythe personnel. De notre part on cherche des repères provenant de l'enfance du dramaturge et qui concernent en plus particulier la fascination de l'Autre.

2.2. Le lieu, Essaouira, Mogador :

« J'étais résolu à faire d'Essaouira un pôle, un phare culturel et artistique peut-être le plus important du monde arabe. Mon lien avec Essaouira n'est pas théorique ou abstrait. Il est direct, physique, vivant...c'était compter sans le ministère de l'Intérieur. »²⁵

Tayeb Seddiki naît en 1937 à Essaouira dans une famille traditionnelle et possédant un héritage artistique abondant et diversifié. Essaouira est une ville portuaire au sud-ouest du Maroc. Elle a été Phénicienne, Berbère, Romaine, puis Arabe. Abritant, la poésie du *Malhoun*,

²⁵ Tayeb Seddiki, *Par Coeur*, op.cit., p.107.

la musique populaire et la musique mystico-religieuse, les spectacles de la transe *Gnaoui*, elle a hanté l'imagination de l'enfant Seddiki. Jeune, il avait une parfaite connaissance des arts locaux de ce qu'il appelle "ville magique", et ce qui, *a fortiori*, lui sera d'une grande utilité dans la mise à jour de sa conception du théâtre marocain.

« Essaouira, Mogador c'est là où j'ai tissé mon paysage intérieur qui ne s'effacera jamais, quand je l'ai redécouverte à l'âge adulte, j'ai fait l'expérience du retour à une identité séculaire patrimoniale qui vibrait en moi. Mogador, ville où les poètes trouvent l'inspiration et les désespérés l'oubli [...] Mon enfance était bercée par les contes et les légendes. Cela se passait à Mogador (Essaouira). Nous nous réunissons le soir autour de Sœurette "Lala Khiti" ou Lala Mina, notre sœur aînée. Elle nous racontait, de mémoire, des histoires courtes où le merveilleux était mêlé à l'humour et le tragique à l'émotion. De temps en temps, Sœurette nous lisait quelques pages d'Alf Laila wa Leila, Les mille et une nuits. Elle prenait soin de sauter les passages les plus scabreux," le portefaix et les jeunes filles" notamment. »²⁶

Personne d'autre ne pourrait décrire cette relation entre la ville et le dramaturge que lui-même :

« Je suis né dans une presqu'île qui semble en état de lévitation avec en face des îles volantes. Une ville où le fantastique est partie prenante de la réalité quotidienne. Cernés par la mer, la brume et les vents, les gens participent à une étrange sensation de communauté énigmatique impénétrable et ésotérique. Ils entretiennent avec l'océan et ses mystères un espace de mélange de terreur et de

²⁶ Tayeb Seddiki, *Essaouira, des personnages hauts en couleurs*, mardi 7 mars 2000.

fascination. Ville des nuits rapides et des vagues sans ombre, où on passe facilement du sourire au drame, du fou rire à l'horreur, on va de petites misères en petits enchantements.»²⁷

Dans cette ville, il s'est imprégné donc, comme son père qui était un imam, de cette spiritualité soufie qu'exercent les confréries religieuses : « Avec mon père, j'ai d'abord appris les mosquées et les zaouïas d'Essaouira...il entretenait des relations empruntées d'œcuménisme avec les autres confréries de la ville. »²⁸. Les mises en scène sont souvent adoucies par ce caractère soufi, les péripéties principales et les personnages capitaux sont empruntés à ce mélange de légendes et de soufisme.

Dans la pièce intitulée *Les Sept grains de beauté*, Younes Errawi (le conteur) est passé par les pays du Maghreb, d'Europe et d'Afrique noire, même épris par l'amour de Dounia, il ne dédaigne pas d'évoquer la magie de sa ville dans une sorte d'incantation amoureuse : « si vous visitez un jour Mogador, la ville battue par les vents contraires, et où les mouettes récitent l'histoire de la mer, arrêtez-vous devant le palais enseveli dans les sables de Taghart. Mélancoliques dunes ondulées où dominant les squelettes des arbres morts. Arrêtez-vous un peu avant le coucher du soleil et écoutez le vent vous chuchoter le creux de l'oreille l'histoire d'Abu Taieb le suave, histoire faite de poussière et de larmes, de rêve et de temps. »²⁹

Un autre personnage de la pièce, qui s'appelle Abu Tayeb, un nom qui trahit peut-être l'inconscient de Seddiki "Tayeb". Comme Seddiki, il vient lui aussi de Mogador et se livre, dans un tableau décrit par le conteur, à une errance soufie :

²⁷ Idem.,

²⁸ Tayeb Seddiki, *Sur les traces de mon père*, lundi 6 mars 2000.

²⁹ Tayeb Seddiki, *Les sept grains de beauté*, op.cit. p.86.

« A l'heure tardive où la lumière meurt, il plonge dans l'océan froid pour s'éloigner de Mogador et se réfugier dans la vieille île, l'île Tamezguata où tous les vents de la terre se sont donnés rendez-vous. L'île où se déchirent alizé, simoun, sirocco et zéphire. Aux premières lueurs de l'aube, l'écume laiteuse le rejetant sur la plage. Abu Taieb le Suave pria trois fois en disant : "je cherche refuge auprès de Dieu contre Satan le lapidé. Dieu du vent et de la lumière ? Dieu du cœur et de l'espoir. Je cherche refuge auprès de Dieu, loin des hommes, loin de la méchanceté des hommes, loin de la cupidité et de l'ingratitude des hommes. »³⁰

En fait dans cette scène Abu Tayeb allait chercher un trésor en Turquie, il se rend compte ensuite que l'argent ne peut être ce trésor est s'exclame en retournant à Mogador : « J'ai trouvé Dieu chez vous les pauvres ! Vous êtes les vrais pauvres, parce que vous êtes ensemble ! »³¹

Rappelons que les adeptes du soufisme dans les zaouïas marocaines s'appellent les "*pauvres*" ou Derviche, mais notons aussi l'utilisation du syntagme « *vous êtes ensemble* » qui nous renvoie à cet aspect fondamental du soufisme résidant dans le lien fraternel. Lier les hommes par l'amour est la quintessence du soufisme ; n'est-il pas le dénouement de la pièce quand Younes Errawi, le conteur et le personnage principale de la pièce, déclare dans une forme de litanie : « je professe la croyance de l'Amour

Où se dirigent ses caravanes

Car l'amour est ma religion et ma foi. »³²

Seddiki dans un long poème sur Essaouira laisse surgir ce mélange culturel et cette fascination de l'altérité qui hantent son esprit :

³⁰Id, p.88.

³¹ Id, p.92.

³² Id, p.94.

« Si je parle d'Essaouira, c'est parce que les mots ont encore besoin de ma voix.

[...]

Si je parle d'Essaouira c'est pour me souvenir

Mogador ; voix virulentes de toutes les nostalgies.

[...]

Je me souviens

Sont venus des hommes et des femmes fleuris. Ils sont venus pour changer le monde. Pour construire des rues en pente douce.

Je me souviens.

[...]

Ils sont venus d'Europe et de la lointaine Amérique. Enfants de la Beat Génération, marginaux paumés et souvent obtus ?

Mais Mogador est jalouse- surtout quand elle sent qu'elle n'est pas aimée. »³³

Vient après, le rapport que tisse dans son imaginaire le théâtre occidental, les métaphores de l'altérité atteignent leur paroxysme dans ce passage et Mogador se trouve liée aux personnages mythiques de Shakespeare. « La mer majestueuse, témoin unique des fureurs d'Othello, le maure de Venise venu crier sa douleur dans le splendide délabrement des murs de la Saqala.

Desdémone (autre nom de Mogador) est malmenée par les vents contraires, elle rugit face au perfide Yago.

Pendant ce temps-là, Shakespeare tient en laisse l'océan infatigable.

³³Tayeb Seddiki, *Par cœur*, op.cit., p.53.

Parti de son château d'Elseneur, le spectre de Hamlet erre au bord ;

De toutes les mers-poursuivi par le chant funeste du coq.

Il surgit soudain de derrière les nuages pour déposer

Une humble offrande sur le pas de la porte de Sidi Mogdul

O saint Patron-sur toi fraîcheur et paix- il est inutile de dormir

Puisque le rêve circule dans tes rues. »³⁴

Il en résulte alors, que l'image de la ville est partie inhérente de ce théâtre, mais la ville a un pouvoir manifeste sur cette fascination pour l'Altérité du moment où le mélange de sa communauté jouera un rôle prépondérant dans la thématique de l'œuvre. Soulignons aussi cette image archétypale du vent qui épure l'environnement et qui circule dans différentes régions du monde. C'est une façon d'annoncer ce désir d'errer et de circuler en vue de rencontres.

2.3. L'apport juif :

À Essaouira Seddiki était au centre de mouvements culturels épars. Et comme la communauté juive faisait partie importante de cette culture, cela, lui a permis de connaître le patrimoine culturel de cette communauté et nous aidera à comprendre son exploitation de tout le patrimoine de la culture orale. Il avait donc une grande connaissance des traditions et légendes de la communauté juive puisque Essaouira est l'une des grandes concentrations de juifs au Maroc. En fait, dans l'inconscient collectif des peuples, surgissent tous les courants venus d'horizons différents, ils interfèrent en constituant des sources d'inspiration pour les artistes.

³⁴ Id, pp.53-54.

D'ailleurs, Seddiki dans *les Sept grains de beauté* rend hommage à cette communauté, son quatrième voyage le mène chez un rabbin. Le dialogue comporte des passages en hébreu :

« Un vieux rabbin m'accueille dans sa petite synagogue, une maison de Dieu, sans me renier. Il m'a offert un repas dans un plat commun, et me dit en hébreu :

Rabbin : atla michougaa !

Younes : anil ou michougaa ! Dounia-khaverem Chagouti ! Avant que la vieillesse ne dépose sur ma tête cette couronne blanche, j'ai été, me dit-il comme toi un grand voyageur.

Rabbin : nissati bimichakhe arabaim chanca

Younes : j'ai erré pendant quarante ans et, un jour, comme toi, comme d'autres, nous arriverons tous au terme de l'ultime voyage.»³⁵

Outre leur appartenance à la société marocaine, les juifs ont permis la conservation de plusieurs formes artistiques et un savoir-faire conséquent. Au Maroc il est clair que : « les juifs participent du patrimoine marocain, que ce soit dans le domaine musical ou poétique, pour le conte ou la littérature populaire arabe. Ils lui apportent leurs particularités, tout en cultivant le tronc commun, où ils puisent, y compris pour la musique et la poésie liturgique en hébreu. »³⁶

Aussi, la personnalité juive-berbère- arabe avait commencé ce "fond d'altérité" qui connaîtra son apogée avec l'arrivée des occidentaux. Voilà

³⁵ Tayeb Seddiki, *Les sept grains de beauté*, op.cit, p.36.

³⁶ Simon Levy, *Juifs du Maroc : identité et dialogue*, Actes du colloque international sur la communauté juive marocaine : vie culturelle, histoire sociale et évolution 1821, Paris, décembre 1978 in *La pensée sauvage*, Grenoble, 1980, p. 117.

comment Simon Lévy souligne la présence de cette symbiose culturelle au Maroc:

« Cette personnalité judéo-maghrébine, pour ainsi dire à double polarité, se caractérise par une conscience et une mémoire qui se développent sur divers plans: au plan de l'histoire, quand on pose un regard sur son destin et ses origines, sur les noms des lieux et des hommes; au plan du paysage culturel, quand on interroge les apports multiples des civilisations hébraïques, arabe, berbère, castillane, la production intellectuelle et la création littéraire; au plan de l'imaginaire social, marqué du sceau de la religion et de la magie qui, aux moments les plus solennels de l'existence, s'associent toutes deux dans le rituel propre à chacun des groupes confessionnels pour donner à ce dernier à la fois sa dimension universelle et sa mesure locale. »³⁷

Ainsi, la culture juive, a pu sauvegarder le Malhoun et la musique andalouse, (ce chant devient un outil dramatique exploité par Seddiki et qu'on rencontrera dans plusieurs pièces de notre corpus), comme le souligne ici Haim Zafrani :

« Les juifs marocains ont continué la tradition musicale andalouse de deux façons. Dans les mariages et autres cérémonies familiales, les musami'in en jouaient et chantaient les "suites" et les programmes les plus populaires, sans rien changer aux textes poétiques qui lui sont propres, les "muwachahât" et "azjâl" originels, en arabe classique et en dialecte andalou. En outre, le judaïsme marocain, comme ses homologues des autres communautés maghrébines et orientales, a adapté la musique andalouse aux "Piyytim", à la poésie de langue hébraïque, liturgique ou

³⁷Haim Zafrani, *Mille ans de vie juive au Maroc : histoire et culture, religion et magie*, collection '*Judaïsme et terre d'islam*, Vol. 1, G-P Maisonneuve et Larose, Paris, 1983, p.10.

destinée à la célébration des grands moments de la vie familiale, réalisant à la synagogue l'équivalent du "sama", un chant essentiellement religieux qui -à la mosquée et à la zaouia- glorifie le Prophète Muhammad en des poèmes laudatifs, exalte l'Islam en des cantilènes édifiants, et qui, à l'instar du "piyyut" synagogal, n'admet pas les instruments d'accompagnement. »³⁸

Ce sont les juifs qui ont rempli le rôle de mainteneurs de la légende *Sultan Tolba* qu'on présentera par la suite. Les écrits relatifs à cette forme pré-théâtrale sont conservés par eux, sous formes de manuscrits, dont les premiers sont datés du début du XVIIème siècle, ainsi que par des juifs convertis à l'islam et qui ont fondé la plupart des familles de la grande bourgeoisie de Fès.

3- Trouver sa voix et sa voie :

3.1. Al Maamoura un lieu d'Altérité :

« Seddiki est un artiste polyvalent dont les qualités artistiques sont aussi multiples que les recherches qu'il a entreprises dans le théâtre... Dans tous ces domaines, il a été original et son apport est considérable. Ses activités ont eu des interactions dynamiques et enrichissantes avec le milieu socio-culturel environnant. »³⁹.

³⁸Id, p.188.

³⁹Rachid Bennani, *le théâtre de Tayeb Seddiki*, thèse sous la direction de Vial Charles, Aix-Marseille, 1984, p.7.

Seddiki fait partie des artistes qui ont contribué à chambouler le champ culturel marocain. Il était persévérant et dynamique.

Nous trouverons les éléments qui expliquent sa fascination par le théâtre à travers le chemin emprunté par le théâtre occidental. Grâce à une rencontre qui remonte à 1953, année où il entame un stage d'art dramatique au profit des jeunes marocains élaboré par le français André Voisin. Dans le Maroc sous le protectorat français, le haut-commissariat de l'instruction public appelait ce stage "*la scène française et marocaine*". Voisin avait choisi pour ce stage un lieu pas loin de la capitale Rabat, en l'occurrence les bois d'Al Maamoura (les chênes), où il amorçait une formation de jeunes futurs artistes désirant connaître l'art dramatique. Devenu lieu par excellence de la tentation artistique dans son état pur, Al Maamoura serait aussi le milieu propice à une mise en perspective d'une rencontre de deux cultures et de deux civilisations. Les mots clés de cette expérience sont : l'adaptation, la traduction, le patrimoine et la recherche.

Dans sa formation, Seddiki s'est vu éperdument subjugué par la beauté de l'art, compte tenu de son enfance qui a été baignée dans un univers teinté d'une tradition soufie. Une beauté haute en couleur et assistée par les formes festives renforcées par la transe soufie et qui, ici, tend à rapprocher les humains et à créer un état mystique. Le soufisme qui jalonne l'œuvre de Seddiki cultive la beauté de l'esprit qui se veut un instrument de guérison, de méditation et de purification.

Chater, le personnage principal du *Dîner de gala*, pièce où se côtoient Molière, Abu Hayyan Attawhidi, Othello, Abu Nawass et d'autres Héros mythiques et créateurs, invite dans la deuxième composante les gens à la transe :

« Rejoignez-nous, prestigieuses corporations des spectacles de rue et constituons ensemble la plus vaste Halqa du siècle, avec en vedette le grand comique Bakchiche et ses acolytes

Al Msyeh et le facteur Malik Jalouk, et en vedette américaine, les incroyables Oulad Hmad ou Moussa, les indispensables acrobates de tous les grands cirques du monde, conduits par le maître Abdsalam Stouky. Approchez, vous aussi Abidates Erma, et vous Ahwach et Ahidous Roses de M'gouna!

Approchez artistes et quittez un instant, un instant seulement, les fresques qu'Eugène Delacroix a peint pour vous immortaliser ! Ô, folies berbères !

Et vous poètes Imadizen aux voix d'altitudes, voix de liberté, mêlez vos incantations aux sons des crotales gnaouis pour exorciser ces lieux et en chasser les imposteurs et les destructeurs, issus de cette société de boutiquiers. »⁴⁰

On peut penser que les couleurs et les sensations, la danse et le chant de ces troupes populaires citées par Chater, vont trouver écho dans la recherche de Seddiki, cela s'avèrera des années plus tard. Une chose qu'il a naturellement admise dans son travail sur la mise en scène, c'est l'esthétique, il le confirme en ces termes : « une œuvre esthétiquement imparfaite est inutile du point de vue social, l'œuvre de l'art étant, selon le mot de Hegel, la synthèse qui résout les tensions existants entre la forme et le contenu. C'est vers cette synthèse que doivent s'orienter nos efforts et nos recherches. Il nous faudra essayer, par tous les moyens, de créer un théâtre d'une haute qualité artistique et qui réponde, en même temps, aux besoins de la cité. Car le théâtre n'existe pas "en abstrait", mais dans un monde de violence, un monde où il y a la guerre, la répression, la soif d'amour aussi. »⁴¹

⁴⁰ Tayeb Seddiki, *Le Dîner de gala*, op.cit., p.52.

⁴¹ Tayeb Seddiki, *Les trois coups*, Libération, mercredi 23 février 2000.

3.2. Voisin André :

« L'histoire du théâtre marocain retiendra le nom de Voisin, car il était un praticien concret qui passait tout de suite à la création de spectacles, la formation des comédiens s'opérant par la pratique. Il a aussi essayé de lier son travail au patrimoine marocain en adaptant pour le théâtre les thèmes de la culture populaire. »⁴²

On ne peut évoquer le théâtre de Seddiki sans souligner la présence de grandes figures du monde artistique français. À commencer par Molière que nous allons rencontrer au fil de ce mémoire ; mais comme nous avons l'occasion de le dire, Jean Vilar, André Voisin et à un degré moins Jack Lang. Ces deux premiers ont exercé une influence particulière sur les débuts de Tayeb Seddiki. On aurait pu évoquer d'autres noms qui ont influé sur le théâtre marocain et celui de Seddiki, on a choisi plutôt les personnes qui sont au centre de ce projet de rapprocher les peuples à travers le théâtre. Vilar on le sait, voulait faire du festival d'Avignon la Mecque d'un théâtre populaire qui toucherait la majorité du peuple, un théâtre, donc, qui va à l'encontre des idées bourgeoises.

Voisin trouvait au Maroc un climat vierge qu'il jugerait en adéquation avec ses idées de rapprochement des peuples, plus que cela le Maroc abrite une multitude de peuples qui cohabitent depuis des siècles et qui enrichissent le patrimoine culturel de part leur coutumes et traditions diversifiées. L'aubaine pour Voisin d'exhorter des jeunes artistes talentueux d'aller puiser dans la littérature orale et dans le patrimoine intacts. À l'exception de Seddiki et les personnes qui l'ont assisté dans son travail, peu de jeunes artistes ont concrétisé le vœu de Voisin.

⁴² Ouzri Abdelouahed, *Le théâtre marocain contemporain : organisation, structures, fonctionnement*, thèse de doctorat, direction de Robert Abirached, université Paris X- Nanterre, 1995, p.39.

Voisin avait une grande admiration du patrimoine local, mais il a mis en garde contre l'exploitation de ce patrimoine par des troupes qu'il juge médiocre. Il a appelé à renforcer les jalons d'un théâtre marocain authentique en exhortant les artistes à dresser un plan qui l'achemine vers le grand théâtre. Pour profiter de la richesse des traditions artistiques existant dans les diverses régions du pays, il fallait avoir des bases solides fondées sur la compétence des dramaturges, des metteurs en scène et des artistes afin de mieux les exploiter dans les pièces théâtrales.

Les premières représentations dressées par ces jeunes, ont fasciné plus d'un, Marcelle Capron explique dans le quotidien parisien "Combat" qu'elle a été frappée par le jeu de ce jeune théâtre marocain : « pour le jeu, écrit-elle, impossible de dire quel travail revient au metteur en scène tant l'interprétation est libre et naturelle, les acteurs jouant comme s'ils trouvaient au fur et à mesure ce qu'ils font, ils s'amusaient dans le plaisir d'être et d'inventer. Pourtant, à la réflexion, rien que de très précis, de très étudié dans tout cela, mais la préparation disparaît comme disparaissent les comédiens et les rôles pour ne laisser devant nos yeux que des hommes, que de grands-enfants-hommes et de la vie. C'est que l'étude est spontanée (dans le sens de génération spontanée). Elle ne s'embarrasse pas de traditions d'où l'impression d'inusité fraîcheur que la représentation donne, le sentiment que nous assistons à la naissance d'un théâtre assurément qui promet, qui tient déjà. »⁴³

Suite à ces débuts encourageants, André Voisin préside le stage national de l'art dramatique organiser aux bois d'Al Maamoura: « ce stage qui, fort heureusement, se répétera durant des années, rassemble les personnes intéressées par le théâtre et, plus précisément, les membres des associations d'amateurs qui viennent parfaire leur formation à Rabat et élargir leurs connaissances artistiques, littéraires et techniques pour une

⁴³ Tayeb Seddiki, *Le théâtre des nations (paris)*, Libération, 22 mars 2000.

meilleure maîtrise de leur art, une fois de retour sur les planches, dans leur ville d'origine. Les stages sont aussi un lieu de recherche et de création artistique et littéraire, ils visent à créer un style théâtral propre, tirant sa substance du milieu marocain.»⁴⁴

Voisin avait créé aussi une scène qu'il a appelée « le théâtre de la baraque », il s'est installé avec des jeunes marocains dans « la maison du théâtre » à Casablanca. Ces animations rentrent dans le cadre d'une expérience lancée par le service des sports et de la jeunesse du Maroc. Le théâtre de la baraque consistait en somme en une série de pièces comiques sanctionnées par des tournées multiples dans différentes villes marocaines. Le but ultime de Voisin était clair : préparer un terrain propice pour la réception du théâtre à l'occidental et ce, en sensibilisant un large public marocain tout en allant dans cette politique de sauvegarder la culture nationale et donc, essayer de créer un théâtre original et bien structuré. Et voilà comment un commentateur de l'époque décrit cette activité artistique: « les centres d'expression virent le jour en 1951, modestement intitulés "théâtre-écoles"; ils visaient à être pour la jeunesse marocaine l'occasion d'une détente, un moyen d'expression et surtout un instrument de culture, tant pour les comédiens que pour le public; à travers eux, la société marocaine toute entière était appelée à prendre conscience de sa profonde réalité par le drame, le rire et la poésie. Cette expérience, jamais tentée à une telle échelle, devait permettre, en dehors du circuit commercial et financier, d'inscrire le Maroc au premier plan de la recherche théâtrale mondiale. »⁴⁵

⁴⁴ Rachid Bennani, *Le théâtre de Tayeb Seddiki*, op.cit., p 16.

⁴⁵ Tayeb Seddiki, *Par Coeur*, op.cit., p.17.

3.3. Jean Vilar, Jack Lang :

« De Jean Vilar, j'ai appris à simplifier, à dépouiller, à réduire le spectacle à sa plus simple et difficile expression. ...tous les moyens d'expression qui sont extérieurs aux lois pures et spartiates de la scène. »⁴⁶

Force est de constater que Seddiki a participé, peut-être pas très longtemps mais suffisamment pour en tirer profit, aux deux grandes tendances de la diffusion des spectacles des années soixante et soixante-dix en France, à savoir les festivals d'Avignon et celui de Nancy. Il cite lui-même cet engouement pour la recherche en art pendant le festival de Nancy: « le festival du théâtre de Nancy fut un creuset unique de créations, en osmose avec une période de recherche et de révolte. De Bob Wilson au Bread and Puppet, de Pina Baush à Tadeusz Kantor, on y découvrit les grands de la scène contemporaine. Dans une atmosphère de fête et de contestation, des centaines de compagnies venues d'Amérique Latine ou d'Europe ont pu partager leur foi en un théâtre capable de faire bouger le monde. »⁴⁷

Il y a un événement qui vient indéniablement nourrir cette altérité héritée chez Seddiki ; c'est une brève collaboration avec Jack Lang. Si le soufisme et les traditions constituent des réminiscences, le travail amorcé pendant cette période offrait un tremplin à cette tentative de se structurer : « Dirigée par Jack Lang, une équipe de prospecteurs bénévoles sillonne le monde pour repérer la création la plus expérimentale ? Je faisais partie de cette équipe. Je signalais à Jack Lang les spectacles arabes dignes de passer à Nancy. Le Bread and Puppet de New York débarque avec son réquisitoire contre la politique américaine au Vietnam. Le metteur en

⁴⁶ Tayeb Seddiki, *Séjour à la comédie de l'ouest*, Libération, 15 mars 2000.

⁴⁷ Tayeb Seddiki, *Par cœur*, op.cit, p.105.

scène, Bob Wilson, fraîchement diplômé en arts plastiques et architecture, bouleverse le public avec le "regard du sourd".»⁴⁸. Il s'ensuit donc que cette expérience avait permis à Seddiki de se rapprocher de grands metteurs en scène internationaux, de s'imprégner aussi du travail interculturel et d'aiguiser son sens artistique.

L'autre lieu français, de solennité et de célébration, qui a permis à Seddiki d'être initié au métier de metteur en scène fut le festival d'Avignon. Seddiki a entrepris un stage à Avignon où il sera régisseur. Cela va lui permettre au passage d'être dans un lieu haut en couleur et de s'alimenter de théories neuves comme le précise ici Rachid Bennani : « ... aux fameux TNP avec son directeur Jean Vilar...est plutôt une période de formation professionnelle au cours de laquelle il peut faire sienne les idées de ce grand homme de théâtre, et se familiariser avec la manière de travailler de sa fameuse troupe, déjà connue alors pour ses soubassements théoriques solides et originaux. »⁴⁹. Donc, cette expérience est charnière dans la fermentation artistique qui devait s'opérer dans la tête de Seddiki, parce qu'elle lui permet d'être en contact avec d'autres travaux venus de nations différentes, et d'aiguiser sa connaissance dramaturgique ainsi que ressortir cette fascination de l'Autre.

L'on comprend que son séjour à Avignon lui a rendu un service qui décidera de son avenir artistique. Il considère cette expérience comme l'une des plus bénéfiques de son cursus dramatique. Fasciné par la place du *Palais des Papes* et son aspect cérémonial qu'il appliquera des années après dans sa théorie sur la fête.

Partout dans ses déclarations il n'a cessé de souligner sa reconnaissance artistique à Jean Vilar. Seddiki admire cette émancipation que prônait Vilar ; et serait conscient en même temps des différences et

⁴⁸ Id, p.106.

⁴⁹ Rachid Bennani, *Le théâtre de Tayeb Seddiki*, op.cit, p.24

des divisions qui existent dans les convictions et les choix idéologiques et esthétiques dont souffre la société marocaine. Voulant plaire à toutes les catégories du public, il adopte le slogan de Vilar, à savoir, divertir et instruire :

« Jean Vilar, comme la plupart des praticiens sérieux de l'art théâtral, était persuadé que le théâtre a un double objectif: séduire et convaincre, divertir et instruire... il voyait un air de liberté dans ce théâtre:" la scène était un instrument indispensable d'émancipation[...]théâtre populaire signifie apprendre, et apprendre: libérer l'homme...toutes les pièces (de Vilar) attestent que Vilar avait une conviction, à savoir que l'homme a les moyens de se déterminer et que sa volonté, en l'espèce, peut remplacer la foi en Dieu.»⁵⁰

Seddiki fasciné par les pensées de Vilar, abolit toute forme d'*a priori* en ce qui concerne le choix des pièces à adapter ; il déclare dans son journal : « Vilar choisissait les pièces de répertoire sans préjugé ni discrimination de nationalité, de genre ou d'époque, mais ce qui comptait pour lui, autant que la qualité, c'était l'aliment que ces œuvres apportaient à la réflexion. »⁵¹. Ce constat s'appliquera par la suite dans la diversité des sources culturelles et techniques qui emprunteront des légendes locales ainsi que étrangères.

Parmi les raisons pour lesquelles Seddiki s'est émerveillé pour les idées de Vilar c'est aussi la conjoncture de son pays. Le Maroc avait besoin de mettre sur les rails un système éducatif après une période de décadence culturelle, Seddiki s'est intéressé à ce lien entre la pratique théâtrale et l'instruction du peuple, il ajoute dans ce sens : « Vilar croyait que le théâtre encourage le plaisir d'apprendre, plus sûrement avec plus de

⁵⁰Tayeb Seddiki, *Avec Jean Vilar*, Libération, jeudi 16 mars 2000.

⁵¹ Idem.

séduction que ne font les méthodes pédagogiques, et que de ce fait, le théâtre est fondamentalement indiqué pour ceux qui n'ont reçu qu'une formation scolaire réduite. Pourtant jamais Vilar ne considérera les auditoires comme des masses ignorantes et jamais sa conception du théâtre éducatif ne fut entachée de démagogie ou de propagande. Il évitait d'ailleurs autant que possible les mots "éduquer" et "éducation" car ils évoquent pour lui les méthodes rigides de l'enseignement scolaire...Il préférait le mot "instruire" ou mieux encore "informer", un terme libre de toute connotation d'autoritarisme. »⁵²

Vilar voulait faire un théâtre qui doit être un service public et une fête populaire qui, sans faire une distinction arbitraire entre clientèle de la société de consommation et peuple de la cité à venir, provoque une participation émotionnelle et intellectuelle du public. Seddiki observe ici le travail du TNP : « Moins de dix années furent nécessaires à la dramaturgie nouvelle pour naître et s'imposer...parallèle à l'avant-garde et non moins surprenant, le renouvellement du public? Appelé pressenti par Copeau, Gémier, Dullin, le théâtre populaire semblait enfin entrer dans les faits...faute d'œuvres neuves et grandes, le TNP triomphait avec le *Cid*, *Dom Juan*, *Richard II*, *Lorenzaccio*, chefs-d'œuvre libérés de tout académisme théâtral et universitaire. Ces fêtes esquissaient la dramaturgie épique qui manquait à l'époque et qu'aucun poète n'a encore su créer. »⁵³

3.4. Introduire le théâtre occidental au Maroc :

« Avant de quitter le TNP Jean Vilar m'avait reçu dans son bureau : "Tayeb, je crois qu'il y a beaucoup à faire dans ton pays que je connais bien. Tu es un

⁵² Idem.

⁵³ Alfred Simon, *Les signes et les songes : essai sur le théâtre et la fête*, Ed. Seuil, Paris, 1979, pp. 24-25.

pionnier. Je pense que tu auras des responsabilités. »⁵⁴

Juste après son retour du TNP, Seddiki a eu le désir de reproduire le TNP français au Maroc. L'état marocain, juste après l'indépendance, s'est rendu compte que l'école toute seule, ne pouvait résoudre les problèmes de l'analphabétisme, et a pris l'initiative de promouvoir d'autres espaces culturels afin de réhabiliter son identité culturelle, et donner accès à la modernité. Seddiki a créé après son retour une école d'art dramatique sous le nom de "atelier d'aujourd'hui", et dans la continuation du travail d'André Voisin, l'école assurera une formation dramatique pour les jeunes étudiants qui veulent accéder au métier de la scène. Seddiki par la suite va aider les jeunes qui souhaitent participer aux stages dans le cadre de « la jeunesse et des sports » à surmonter la crise des textes et leur enseigner les soubassements de la technique de scénographie.

Il veut aussi alimenter ce jeune théâtre par le multilinguisme et les formes extravagantes. Pensant que le Maroc a connu une profusion dans les sources de production culturelle, Seddiki a voulu sauvegarder cette tradition et son théâtre s'en proclame le garant: « la majorité de la production culturelle-artistique, littéraire, philosophique, théologique et scientifique - a été réalisée par des arabes, chrétiens et musulmans, par des berbères, des perses, des juifs du Maroc andalou, sous le règne de toutes les dynasties berbères et arabes marocaines; qu'il s'agisse, des Mérinides, des Beni Ouattas, des Saadiens ou des Alaouites. Après la chute de Grenade 1492, les villes de Fès et de Marrakech sont restées les deux centres de rayonnement islamique et des carrefours d'échanges culturels et artistiques.»⁵⁵. Raison pour laquelle son théâtre mélange les sources et les thèmes que la poésie et la scénographie rendent brillant.

⁵⁴Tayeb Seddiki, *Par cœur*, op.cit, p.82.

⁵⁵ Chafik Mohamed, *Recherche sur l'identité du théâtre marocain*, thèse sous la direction de M. Adré Veinstein, Université Paris VIII, Paris, 1989, p.548.

Dans un pays qui a connu une grande période de déclin ainsi qu'une fracture culturelle, les idées du TNP ont été vite adoptées par Seddiki. C'est notamment l'envie de sensibiliser la société aux grandes œuvres et à faire un apprentissage qualitatif que Seddiki voulait tirer du TNP. Il était alors question de sensibiliser par des méthodes qui plaisent et en même temps illuminent le public. Il est clair aussi que ce théâtre populaire à la française aura une influence majeure sur la vision artistique de Seddiki au début. Notons aussi que Seddiki à l'instar de Vilar a veillé à ce que le théâtre soit accessible à un public large. Dans un article intitulé "la nécessité du théâtre", les déclarations de l'auteur reflètent, à quel point il aspire à rendre le théâtre un outil important dans le redressement de la société :

« Si le maintien et la création d'une mythologie constituent un besoin national, alors le théâtre est nécessaire...que cet investissement culturel ne soit pas rentable en une saison ni même en une vie d'artiste mais exige un amortissement sur plusieurs décennies et donc un financement de l'État ne constitue qu'un exemple supplémentaire de l'incapacité du pouvoir à assurer normalement le fonctionnement des services publics, ou plutôt satisfaire les besoins n'entrant pas dans le cadre de la société de consommation. »⁵⁶

Seddiki trouvait beaucoup de qualités qu'il cherche dans les expériences de Jean Vilar. Il considère Vilar un *pédagogue-né* qui, plutôt que d'imposer son propre point de vue, fait de l'éducation un corollaire naturel de l'expérience. Aussi, Seddiki rêvait de renouveau et appelle sans relâche à l'imagination dans le domaine artistique et sa devise était l'effort et le courage :

⁵⁶Tayeb Seddiki, *La nécessité du théâtre*, Libération, lundi 2000.

« le théâtre ne sera sauvé que par ceux qui transgressent ses lois, ceux qui piétinent ses valeurs, sans ces insoumis, c'en est fini de notre art, ces insoumis sont le soleil qui fait fleurir l'imagination ; salut à toi insoumis à la mentalité sauvage. Sans toi, le répertoire lui-même n'aurait pas de signification. Dresse-toi et secoue les chaînes d'un théâtre périmé, pratiqué pas des limaces lubriques. Ose entreprendre, invente, crée, imagine, donne-toi des ennemis. »⁵⁷

3.5. Le recours à l'adaptation :

« l'adaptation étant une façon de transposer les œuvres universelles importantes et réussies dans un milieu donné, possédant une culture dominante spécifique, tout en les réécrivant d'une manière susceptible de les rendre accessibles à ce nouveau milieu, à cette culture dominante et au goût des nouveaux récepteurs. »⁵⁸

Somme toute l'adaptation est une activité qui participe à la notion de l'altérité, puisqu'elle trouve sa raison d'être dans la riche expérience de l'humanité. C'est elle qui engendre des liens spirituels et moraux entre les peuples ; mais à une échelle moins importante au niveau littéraire que les textes originaux.

⁵⁷Tayeb Seddiki, *Des verres pour des métiers de planches*, Libération, 1 juin 2000.

⁵⁸Rachid Bennani, *Le théâtre de Tayeb Seddiki*, op.cit., p.116.

C'est ainsi que Seddiki nous livre tour à tour des pièces comme *En attendant Godot*, *Le jeu de l'amour et du hasard*, *Volpone*, *Amédée ou comment s'en débarrasser*. Il ouvrira "le théâtre de nuit" calqué sur "le théâtre café" où on peut assister à des représentations en arabe ou des lectures de poèmes en français.

D'autres adaptations viendront par la suite : *l'Héritier (le Légataire universel* de Regnard), *Bayn yawm wa layla (volteface* de Tawfik al Hakim), *le Revisor* de Nicolas Gogol. La plupart de ces adaptations comportent ce qu'on peut appeler la marocanisation, *Le Revisor* par exemple, se passe dans un village du sud marocain, les personnages portent des noms marocains, par contre les costumes sont disparates relevant le contraste entre la tradition et le modernisme. On assiste dans cette adaptation à une certaine forme de satire de la société marocaine qui connaissait à l'époque plusieurs transformations. D'ailleurs, Seddiki insistait sur l'éducation en commençant par les degrés inférieurs de l'échelle puis le pousser progressivement à s'élever jusqu'à ce qu'il s'habitue à comprendre les œuvres compliquées à fond philosophique. Deux principes se dégagent de cette expérimentation : sensibiliser le public au théâtre universel, et rapprocher l'ouvrier marocain, par le biais de sa langue parlée, de la culture, de la littérature et de l'histoire, au théâtre.

Seddiki faisait partie depuis la fin de l'année 1955 de *l'union marocaine des travailleurs* formée peu de temps avant l'indépendance. Il s'est activé comme d'autres artistes, dans l'élaboration de projets socioculturels ; le fait d'assister et de participer à des conférences, cours et débats attiseront sa curiosité et le prépareront à la recherche artistique. En évoquant le théâtre ouvrier Seddiki souligne ceci :

« Nous croyons que le théâtre des travailleurs ne doit pas être un théâtre de revendication ; car dans le domaine des revendications, les travailleurs ont leurs syndicats et partis politiques. Le théâtre des travailleurs, à notre avis, doit être

un théâtre. Il doit avoir une valeur culturelle, non au sens abstrait de la culture universitaire, mais au sens réel de la culture, celle qui est l'expression de la vie et du rôle de l'homme dans la vie de tous les jours. ..Il ne s'agit pas d'un théâtre politique ; car comme disait Vitorini, ce n'est pas à la politique d'agir sur la vie et sur la culture, mais à la vie d'agir sur la culture, et c'est à cette culture d'inspirer la politique. Ceci ne nous permet-il pas de dire ici que c'est justement la vie des travailleurs qui inspire le théâtre des travailleurs ? Rien n'empêche, cependant, ce théâtre d'être distrayant et d'être en même temps :

- un moyen qui exprime les conditions de vie, les problèmes et les aspirations des travailleurs.
- Un moyen de découvrir le monde pour soi.
- Un moyen d'incitation au travail.

Un moyen de célébrer les grandes fêtes : fête du travail, fête de l'indépendance. »⁵⁹

Dans ce même sens expérimental, le dramaturge fait appel à des chanteurs qui auront par la suite une grande renommée au Maroc. Leur groupe qui s'appelle : *Nas al Ghiwan* veut dire en français "les gens de la bohème". En invitant le chant et la danse dès les adaptations, il commence à donner à ce théâtre une certaine maturité, en attendant l'arrivée des textes. Ainsi, cette période se trouve être capitale et riche en découverte, et la participation de ces chanteurs bohémiens à l'allure mystique a connu une grande réussite au sein des pays arabes: « ce succès a déclenché un phénomène social extraordinaire, à savoir, l'éclatement, dans les grandes villes, puis dans toutes les régions marocaines et dans d'autres pays

⁵⁹Id., p. 30.

maghrébins et arabes, d'un très grand nombre de jeunes groupes musicaux qui utilisent la tradition artistique populaire de leur région ou de leur partie dans la composition de leurs chansons simples et originales. »⁶⁰

Du chant, Seddiki va passer à la gestuelle et à la disposition plastique de la scène, à la calligraphie et aux décors, mais notons qu'à chaque fois il expérimente des procédés il crée des phénomènes qui perdurent et assurent un travail de fonds touchant le plus souvent à un domaine de la culture : chant, média, cinéma. Reste aussi à rappeler que ce *Théâtre des Travailleurs* revêt en lui une expérience notoire dans l'histoire artistique du Maroc, et constitue le fer de lance pour Seddiki d'aller vers d'autre expérience et de contribuer à un changement de la vie artistique du pays. C'est par le biais aussi de l'adaptation que Seddiki s'est rendu compte de l'existence dans les lettres arabes de personnages qui se substituent à Sganarelle(Joha), Orante (Al fkih), et le Misanthrope (Laadoul) . En effet l'apport du théâtre universel invite inmanquablement à une interrogation du rôle de l'altérité en matière d'expérimentation et d'exploration de nouveaux champs et de modèles. Mais comment l'auteur estime-il aujourd'hui cette période d'adaptation ?

« Pourquoi ai-je commencé par adapter des pièces? N'étant pas moi-même auteur de théâtre, j'ai fait confiance à ceux qui ont eu beaucoup plus de talent que moi dans ce domaine, par exemple un certain Jean-Baptiste Poquelin. Les premières années de cette expérience m'ont permis de marocaniser Becket, Ionesco, Calderon, etc.

Mais très vite, j'ai découvert que je rendais beaucoup plus service au théâtre français, anglais et italien qu'au théâtre marocain. J'ai donc essayé de faire une autocritique, car il est utile de sortir quelquefois de soi-même pour se regarder.

⁶⁰ Id, p.80.

Ce faisant, je suis parvenu à la conclusion suivante: nous n'avions, en matière de théâtre arabe que quelques pièces de "Tamia" tel l'inévitable "Salah Din al Ayoubi" (Saladin) ou des pièces de regret comme "Al Firdaous al Mafkoud" ou "comment pleurer l'Andalousie perdue". Il était grand temps en définitive, de faire face aux problèmes réels qui se posaient à la création théâtrale dans notre pays; en procédant à une réflexion objective sur l'état même de ce théâtre, réflexion suivie d'un inventaire objectif des éléments positifs qu'il recèle. »⁶¹

Chapitre 2- Du protectorat à la modernité:

« Mettre à jour un nouveau répertoire dramatique qui pourrait répondre aux exigences du nouveau style artistique qu'il a choisi de suivre, c'est à dire un répertoire pour un théâtre qui repose sur la technique du jeu et de la mise en scène plus qu'il ne repose sur la richesse littéraire qu'offre le texte. »⁶²

Nous venons à l'idée qui rend ce théâtre complexe, constitué de plusieurs formes qui interfèrent entre elles dans le but de créer un spectacle hybride. A l'image sûrement d'une société marocaine composite qui a subi l'influence de plusieurs cultures et qui a eu des échanges avec les peuples de la méditerranée.

⁶¹Tayeb Seddiki in *Réflexions mûries entre deux actes d'une carrière*, interview accordée au quotidien "al Maghrib" (dimanche-lundi 17-18 Août 1980)

⁶² Rachid Bennani, *Le théâtre de Tayeb Seddiki*, op.cit., p.61.

Après les adaptations des œuvres occidentales, ce qui constitue à notre sens une première phase d'Altérité, le temps est venu, peut être en prenant plus de maturité, pour que Seddiki commence la recherche dans le patrimoine arabe. D'autre part, il fallait créer un théâtre susceptible de représenter cette maturité et surtout répondre aux attentes d'un public réceptif.

Tant de choses ont été dites sur son travail dans ce sens. De notre côté, on citera ici quelques formes exploitées par le dramaturge mais ce qui importe pour nous ce sont les éléments qui surgissent de ces formes et qui se rapportent à notre sujet qui est l'Altérité.

1- La naissance d'une rencontre :

1.1. La rencontre avec la France :

« La France m'a décoré une seconde fois. Après avoir été chevalier, me voilà officier des arts et lettres. Je sais allègrement prendre parti des choses. Je le fais, cette fois-ci, avec beaucoup de plaisir car c'est la France-je n'ai pas besoin de dire à quel point ce pays m'est cher-qui me surprend si amicalement. »⁶³

Il faut donc développer ici l'idée que la France à travers ses médiateurs, à l'image de Voisin, avait déjà repéré une source estimable de création théâtrale. Le fruit du travail collectif de Voisin et Seddiki a poussé Jean Gautier à qualifier la mise en scène *Des fourberies de Jouha* en cela : « je dois signaler en outre que la mise en scène fourmille de trouvailles intelligentes et dont il m'étonnerait fort que certains techniciens ne s'inspirassent point quelques jours. Cette mise en scène aurait deux auteurs : André Voisin et Tayeb Seddiki. Eh bien voilà au moins un

⁶³Tayeb Seddiki, *Par cœur*, op.cit., p.14.

échantillon de collaboration franco-marocaine. La chose n'est pas à dédaigner. Si le théâtre pouvait réussir ce que la politique s'efforce de dissocier. »⁶⁴

Les rapports franco-marocains ont commencé tôt et de grands noms de cinéma ou de théâtre français se rendent régulièrement au Maroc. Dans son livre *par cœur*, Seddiki cite la visite de Louis Jovet au Maroc et rapporte des anecdotes intéressantes : « comment Jovet et ses compagnons profitent de ces douze jours pour visiter le Maroc. Casablanca, Fès et Marrakech. Dans la "15 CV" mise à la disposition de Jovet par la Résidence générale, le groupe des cinq (Jovet, Monique, Wanda, Léo et Véra) se promènent et s'émerveillent. A l'université Karouiyine de Fès, Jovet est aux anges « j'ai eu la faveur de voir les premières copies du Coran à l'époque de l'Hégire. Je demandais ce que signifiaient, au milieu de ces pages couvertes d'une écriture vermicellée, de grosses et de petites tâches jaunes, semblables à des tournesols qui se reproduisaient tout au long du manuscrit : « les grosses tâches, expliqua le bibliothécaire, sont la marque des versets, les petites sont la marque des respirations. Ainsi que vous le savez, ajouta-t-il, un texte n'a pas la même signification ni la même efficacité s'il n'est pas respiré comme il est écrit. »⁶⁵

C'est peut-être pour cette raison que Seddiki a gardé toujours un amour spécifique pour la France, il lui consacre un discours souvent dithyrambique. Dans *Les sept grains de beauté*, il met en scène des comédiens qui chantent la marseillaise en arabe et Younes le conteur s'exclame en arrivant en France en passant par des pays arabes et européens :

« Enfin la France!

⁶⁴ Tayeb Seddiki, *Le théâtre des nations*, Libération, mars 2000.

⁶⁵ Tayeb Seddiki, *Par cœur*, op.cit. , pp. 42-43.

La France grande et généreuse.

La France aux yeux de tourterelle, dit
le poète indigène. »⁶⁶

Le mélange est poussé au paroxysme dans cette parodie d'une fable de Lafontaine dans laquelle Seddiki mélange le français à l'arabe dialectal:

« Un riche fellah sentant sa *moute* prochaine

Fit venir ses wladou et leur parla bla-chhoud

Gardez-vous, gal lihoun, de vendre Alwirata... »⁶⁷

(moute : mort, fellah veut dire paysan, wladou: fils, bla-chhoud: sans témoin, gal lihoun: leur a-t-il dit, alwirata: l'héritage.)

Il continue plus loin : « Ah ! La France pays de fraternité, inscrite au fronton des monuments. »⁶⁸

D'ailleurs il ne comprend pas les attaques qui lui étaient faites à cause de ses écrits en français :

« Quelques esprits chagrins me reprochèrent d'avoir écrit et joué quelques pièces en langue française : halte à la francophonie, disent-ils en arabe- à bas le théâtre français, répondaient d'autres. Oui je l'avoue ! J'ai écrit quelques pièces en langue française. Mais ce n'est pas du théâtre français. C'est du théâtre marocain en français. Nuance. »⁶⁹

La France a joué donc un rôle considérable dans le renouveau des idées au Maroc. Encore fallait-il rappeler l'effort de la francophonie en "terres indigènes", surtout en matière de la diffusion de la culture. Etablir

⁶⁶Tayeb Seddiki, *Les Sept grains de beauté*, op.cit., p.55.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Idem.

⁶⁹Tayeb Seddiki, *Théâtre-tv-censure*, mémoire du théâtre, Libération, Avril 2000

un lien avec l'éclosion d'une œuvre et l'analyse des champs culturels qui sont à l'intersection des cultures, exigent de nous de revenir sur cette politique appliquée par la France pendant le protectorat. Évoquer cette période dans notre étude se veut d'une grande importance d'autant plus que cela touche doublement à la vie artistique de Seddiki, d'abord parce qu'il a été formé sous ce protectorat et deuxièmement c'est ce protectorat qui avait ramené des conceptions culturelles dont le théâtre dans sa forme occidentale. Ce protectorat avait créé avant l'indépendance un bureau des activités culturelles qui avait sous sa responsabilité la gestion de plusieurs activités telles le "cinéma pour la jeunesse", initiation à la peinture occidentale", théâtre de la langue française", et "théâtre en arabe dialectal".

En se référant aux études faites sur cette politique il s'avère que le protectorat français avait comme mot d'ordre : " la préservation du patrimoine marocain ". Dans la thèse de Hassan Znined on lit ceci : «la politique consistant à "sauvegarder et protéger le Maroc" qu'il a mise en œuvre a certainement limité les aspects néfastes du déracinement culturel de la période coloniale. De ce fait, il ne s'agit pas de cautionner le phénomène colonial ou d'en faire l'éloge, mais de porter un regard objectif et critique sur un personnage clé de l'histoire marocaine contemporaine, c'est-à-dire de le saisir dans son intégralité sans occulter les aspects qui n'agrément pas forcément à l'idéologie nationaliste. » ⁷⁰

Nous ne sommes pas en mesure de détailler tous les visages de cette période, nous n'en faisons pas non plus le jugement, mais nous attirons

⁷⁰ Hassan Znined, *La genèse et l'évolution de l'espace culturel marocain moderne à travers les réinterprétations politico-religieuses : le parcours du ministère des affaires culturelles (1974-1994)*, sous la direction du professeur Jean Caune, Grenoble, 1996, p.79.

l'attention brièvement sur quelques conséquences de la politique du protectorat, plus magnanime qu'elle ne l'était dans d'autres pays.

1.2. La figure de Lyautey :

« Ne froisser aucune tradition, ne changer aucune habitude...ayant besoin de nous, les mandarins n'auront qu'à parler pour que tout se pacifie...il est de notre devoir, comme de notre intérêt, en portant nos efforts sur la restauration intellectuelle de la société marocaine, de ne rien bouleverser de son armature et de ses traditions, de donner à toutes les classes le pain de vie spécial dont elles ont besoin. »⁷¹

Le général Lyautey a évité donc la destruction brutale des cadres traditionnels et il a fait en sorte d'épargner au Maroc un déracinement culturel radical. Pour Lyautey le protectorat comme l'indique son nom est une protection provisoire : « le protectorat...nous apporte tous les bénéfices du régime le plus souple. Nos lois ne s'y introduisent qu'à mesure des besoins, en se modelant à l'infini ou en s'adaptant aux nécessités locales. Rien je vous assure ne ressemble moins à l'arrondissement de Guingamp ou de Trévoux que Fès ou Marrakech. Oh, félicitons-nous que ce soit la conception du protectorat qui ait prévalu au Maroc et maintenons l'y précieusement. »⁷²

⁷¹ Parole de Lyautey in Spillman Georges, *Souvenirs d'un colonialiste*, Ed. Presse de la cité, Paris, 1968, p.63.

⁷² Discours à la chambre de commerce de Lyon 1916, cité in : *Lyautey LHG: paroles d'actions*, Ed. Armand Colin, Paris, 1927, p.173.

La pièce *Nous sommes faits pour nous entendre* met en exergue cet hommage fait à Lyautey :

« Dada : ce soir en préliminaire et symbolique hommage, le Maroc, par nos voix, salue la mémoire d'un Grand Français, Louis Hubert Lyautey !

Shahrazade : et s'il est parmi vous des français oublieux ou peu savants, qui ignorent qui est Lyautey, alors plaignons-les sans hésiter. Mieux, faisons-leur honte en leur révélant qu'au Maroc, dans la ville ou à la campagne, du plus petit au plus âgé, tout le monde sait que Lyautey, de son état, a été le premier Résident Général de France au Maroc... »⁷³

Historiquement, Lyautey justifie la nécessité de sauvegarder l'authenticité marocaine dans tous ses aspects. Daniel Rivet nous renseigne dans ce contexte :

« l'indigène qui abandonne son costume, ses croyances-son paraître et son être- apparaît à Lyautey comme un être dégradé, avili, dépossédé de son identité, condamné à l'inquiétude, voué au ressentiment appelé fatalement à la négation nihiliste de l'Europe et à l'affirmation xénophobe de soi-même. Il est perdu pour les siens et pour la puissance coloniale [...] la colonisation est bénéfique à l'indigène parce qu'elle l'arrache à son engourdissement et guérit l'ankylose de sa civilisation. Du Tonkin au Maroc, Lyautey perçoit l'espace non européen comme un monde laissé en friche et l'humanité qui l'habite comme une espèce abandonnée et menacée. Coloniser, c'est défricher une terre sous-exploitée et réveiller une société stagnante. Coloniser, c'est "faire de la vie", produire "de l'immédiat et du réel". »⁷⁴

⁷³ Tayeb Seddiki, *Nous sommes faits pour nous entendre*, Ed. EDDIF, Casablanca, 1997, p.19.

⁷⁴ Daniel Rivet, *Lyautey et l'institution du protectorat français au Maroc, 1912-1925* (tome 3), L'Harmattan, Paris, 1988, p.37-38.

L'idée qui résume tout le programme de sa politique est de faire progresser le peuple marocain et de l'amener au même niveau que les nations développées, en introduisant les réformes qui amèneront le progrès, le bien-être et la paix, sans toucher à la religion, en assistant et en renforçant "le makhzen" et en lui conservant sa puissance chérifienne souveraine. L'union "franco-marocaine" scellée par une union des âmes, "union des cœurs" que l'on préconise après-guerre est pratiquée presque quotidiennement par Lyautey, celui-ci a appris à connaître les marocains à les aimer à sa propre manière.

L'axe de cette vision de Lyautey est celui de moderniser le Maroc mais tout en assurant le plein respect de la culture locale et les traditions marocaines : « Lyautey considérait le Maroc comme un terrain vierge qui lui permettait de vérifier la véracité de ses idées. Sans vouloir mythifier le personnage...il avait un respect profond et sincère pour les marocains et leur culture. Il n'insultait pas l'avenir, convaincu que le Protectorat n'était qu'une transition vers l'indépendance du pays. Cet homme qui prône le respect des différences avait la pensée suivante des races : « il n'existait pas de race ou de civilisation supérieure ou inférieure, mais des degrés d'évolution dissemblables. Il pratiquait naturellement cet axiome : "ne jamais prendre une différence pour une infériorité. »⁷⁵

Lyautey avait la certitude cependant que le Maroc regorge de richesses culturelles et historiques. N'est-ce pas le Maroc qui a rayonné pendant des siècles sur le Maghreb et l'Espagne sous des dynasties puissantes telles les Almoravides ou les Almohades ?

Znined, en cherchant dans les archives des réalisations culturelles de Lyautey, rapporte que sa gestion a été hautement bénéfique :

⁷⁵Georges Spillman, *Souvenirs d'un colonialiste*, op.cit., p.63.

« Lyautey était émerveillé par le patrimoine culturel marocain dans ses diverses manifestations (dont le théâtre). Ce patrimoine s'est trouvé brusquement menacé à partir de la fin du XIX^{ème} siècle...Lyautey a pris le soin de sauver l'artisanat marocain et a doté le pays du premier embryon d'organisation des arts marocains. Il a organisé dès 1915 une exposition franco-marocaine à Casablanca...en 1915, il a créé deux inspections et deux musées des arts indigènes, l'un à Fès et l'autre à Rabat...l'œuvre de Lyautey dans ce domaine est incontestablement positive. Il a mis en place la première organisation administrative pour les arts au Maroc.»⁷⁶

1.3. Spectacle hybride, la revalorisation :

« Outre le fait que le théâtre a souvent mêlé la danse, la musique et la déclamation sans qu'on ait eu alors à parler de pluridisciplinarité, on doit aussi convenir que l'hybridation revient constamment dans l'histoire du théâtre, et que l'histoire récente ne fait pas exception, bien au contraire. »⁷⁷

Le 20^{ème} siècle qui a connu un essor remarquable des relations culturelles, a influé sur toutes les activités artistiques, Seddiki en était conscient : « dans un monde en pleine mutation, où l'on assiste à une interprétation de plus en plus large des cultures et où l'extraordinaire développement des moyens de communication modifie profondément les

⁷⁶Id, pp. 85-86.

⁷⁷ Biet Christan, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Ed. Gallimard, les essais inédits, Paris, 2006, p.751.

rapports entre les œuvres et le public, le théâtre ne peut manquer de participer activement à cette évolution. »⁷⁸

Cependant, l'occident présenté surtout par la France, a facilité le recours aux techniques de la scénographie et à d'autres conceptions majeures de l'art dramatique. Mais derrière cet Occident se dresse un système d'idée qui véhicule un modernisme européen et qui ne ressemble pas au système de pensée établi en Orient. Et cette vision qu'avaient des figures comme Lyautey ou André Voisin de moderniser le Maroc ne peut pas se passer sans aucun heurt, d'ailleurs les relations entre l'Orient et l'Occident ont connu souvent des chocs plus ou moins intenses.

Par conséquent, la conception de ce théâtre n'aurait pas été possible sans le recours à la modernité. Ce n'est pas, non plus, une nouvelle forme acquise de la modernité mais c'est un théâtre que nous appelons hybride. Car, il ne mélange pas que les techniques et les sources (lumière, son, soufisme, théâtre ambulant, théâtre à l'italienne) mais il met en scène des noms venus de différentes civilisations et fait fi de l'identité : on entend Molière, Jouha, Shakespeare, Abu Hayyan, etc...

Après tout, être à cheval entre deux civilisations, crée dans l'imaginaire du dramaturge cette base littéraire et romantique qui synthétise différents courants intellectuels venus d'Orient et d'Occident. En revanche, le patrimoine constitue l'élément majeur, les soubassements de ce mélange, Seddiki déclare :

« Si on admet que le terme théâtre s'applique à un individu de chair et de sang ou à un groupe d'individus, mis en présence d'autres individus, s'il y a confrontation-communion, alors oui, notre culture arabo-bérbéro musulmane a , depuis la nuit des temps, connu des formes d'expression dramatique, chants, poèmes, récitation, contes,

⁷⁸ Tayeb Seddiki, *La nouvelle vie de scène*, Libération, mardi 2000.

etc. Un théâtre large qui donnait une joie intense, physique et intellectuelle, un théâtre qui libérait les énergies. »⁷⁹

Fort de ce principe, Seddiki est amené à se servir des formes différentes de théâtre avec une ébauche de moyens divers, musicaux ou vestimentaires, capables de capter et de maintenir en permanence l'attention des spectateurs. Apte aussi de sortir les formes pré-théâtrales de la naïveté de la tradition orale. Il insiste donc sur la revalorisation du patrimoine : « le problème prioritaire qui se posait était celui de trouver des textes, et, pourquoi pas, d'en imaginer. Démarche inscrite dans le projet de revalorisation de notre patrimoine culturel, il s'agissait de puiser dans la littérature orale ou le dire populaire : dépoussiérer des textes anciens de grande valeur qui, à l'instar des "Maqamats", ne demandent qu'à être théâtralisés. Une autre manière d'agir consistait à réactualiser sur scène les épopées et les événements les plus marquants de notre histoire. »⁸⁰

Si la mémoire, est liée au passé, à l'histoire et aux lieux, l'écriture interpelle l'avenir dans la mesure où elle serait constructrice. Ce folklore et ce patrimoine ont besoin donc d'exister mais à condition que les écrivains arabes soient porteurs de créations qui véhiculent les émotions et les réalités, les rêves et les espoirs d'un Orient déchiré par une dialectique qui s'est accrue depuis la rencontre avec l'Occident. La question qui taraudait les penseurs et les écrivains arabes depuis le 19^{ème} siècle était de savoir si modernisme et traditionalisme pourraient cohabiter.

⁷⁹Tayeb Seddiki, *Par cœur*, op.cit., p.25.

⁸⁰ Tayeb Seddiki, *Réflexions mûries entre deux actes d'une carrière, interview accordée au quotidien "al Maghrib"*(dimanche_lundi 17-18 Août 1980)

2. Quel modernisme ?

« L'identité n'est pas une donnée a priori. Elle est à conquérir. Entre le Soi et l'Autre existe un mouvement infini de séparation et de rencontre. C'est ce mouvement même qui introduit de l'hétérogène dans l'identité et qui lui permet d'intégrer l'Autre sans effacer ses "propres" traces culturelles. »⁸¹

Créer un théâtre authentique ne se proclame pas d'une envie de couper avec l'Occident présenté comme porteur de civilisation et de progrès culturels. C'est tout simplement une réponse naturelle à un désir de ressusciter un passé orné et porteur d'une multitude de formes pré-théâtrales qu'il était temps de la présenter à un public qui, tiraillé entre une modernité galopante de l'Occident et des discours chauvins contre le colon, se posait des questions sur sa propre identité. Pour certains critiques arabes, la seule forme théâtrale est le théâtre à l'italienne parce qu'elle est plus développée techniquement et artistiquement. Ils voient que les formes pré-théâtrales sont rigides et sans prestige, ne comportent pas assez d'outils dramaturgiques. En Europe la modernité a commencé depuis l'invention de l'imprimerie. L'avènement de la psychanalyse et l'épistémologie comme d'autres outils de recherche dans les sciences humaines et les sciences exactes, ont accéléré cette modernité. Au Maroc, la modernité a été souvent estompée par la mentalité traditionaliste. Ce qui rend le travail institutionnel ou en groupe très difficile et peu établi. L'analphabétisme a lui aussi perpétué cette espèce d'enlisement culturel.

Cette conceptualisation confère au modernisme une dynamique nécessaire au progrès de l'homme au sein de chaque communauté. Mais en cela, peut-on prendre l'Occident comme exemple ? Souvent on n'évoque que l'aspect technologique quand on parle de la modernité, il suffit de

⁸¹ Khalid Zekri, *Fictions du réel: modernité romanesque et écriture du réel au Maroc*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1990, p.32.

méditer sur l'expérience de certains pays qui importaient la technologie sans se soucier de commencer par l'éducation et la culture : l'échec de leur expérience est souvent cuisant.

Quelle est alors la place du patrimoine ? Le patrimoine est une mémoire pour les peuples et le peuple qui n'a pas de mémoire doit revivre des blessures du passé. Des gens comme Seddiki ont eu le courage de remettre ce patrimoine sur la bonne route, l'idée était née de la rencontre avec André Voisin. La manière dont le théâtre traite le patrimoine est des plus ingénieuses parce qu'il mène avec douceur un citoyen fatigué par le contexte socio-économique. Par le biais du divertissement et de la fête, on peut créer un raccourci vers l'apprentissage.

Cependant le terme modernité implique forcément la relation à l'Autre, ici l'Occident. Nombreux sont les penseurs marocains, qui ont appelé à créer l'occidentalisme au Maroc comme une copie de l'orientalisme. Peut-être que l'orientalisme a permis à l'Europe de se connaître elle-même. Mais, somme toute l'Occident n'a pas inventé la modernité telle une machine, il ne l'a pas héritée non plus, la notion n'est pas simple à définir malgré l'apparence. Nous nous contentons de voir ses jaillissements dans le théâtre de Seddiki. Mais avant tout il fallait comprendre comment l'Orient et l'Occident assimilent cette notion.

Venons donc à cette notion de l'identité et qui n'est pas à l'abri d'interprétations. Seddiki dans son théâtre, dira-t-on, a emprunté, adapté, même adopté des techniques occidentales allant dans le sens de la modernité. Il a aussi suivi les conseils de certains dramaturges et théoriciens français. En revanche, quand on analyse le fond de son théâtre, on est frappé par une dialectique qui nourrit son œuvre. D'un côté, il a charpenté ses débuts par les théories des arts de spectacle occidentales. D'autre part, il a su revenir à une authenticité marocaine pour montrer justement que son théâtre est purement relationnel et que l'authenticité et le folklore locaux revitalisés sont une manière de déconstruire l'hégémonie de la modernité et de l'occident sur des pays ex-colonisés. Il n'y a pas de

contingence que l'occident a su établir, s'il y en a, il ne serait pas dans le théâtre de Seddiki.

La question se complique quand on sait que le théâtre marocain a pris naissance au sein d'une culture de structure religieuse. C'est une réalité que le modernisme a secoué cette culture du sacré. Sinon la modernité serait juste une source d'inspiration comme elle l'était pour les futuristes italiens qui proclamaient dans leur manifeste sur le théâtre des variétés, le recours aux acrobaties, aux chansons, aux projections.

Dans sa traduction de *la Muqadima (Les prolégomènes)* d'Ibn Khaldun, Abdessalam Cheddadi dans la préface, revient sur l'effet de la modernité sur l'islam : « si la modernité se réclame de plus en plus de l'universalité, si la "mondialisation" gagne effectivement de plus en plus de terrain, que faisons-nous pour nous ouvrir aux cultures pré-modernes, d'où qu'elles viennent, pour en faire notre patrimoine commun, y trouver une inspiration et une nourriture pour notre créativité ? L'islam a été le plus souvent appréhendé de façon isolé, en accusant ses traits différentiels, en exagérant son altérité et son étrangeté. »⁸²

Comme notre objectif est de déterminer le rapport à l'Autre, nous sommes convenus de mesurer une éventuelle lutte entre le modernisme et le sacré. On verra dans la troisième partie, dans l'étude des personnages et du langage comment Seddiki use de plusieurs procédés, tels l'euphémisme et l'ironie afin de déjouer cette confrontation qui s'établit entre le sacré et le modernisme.

⁸²Ibn khaldun, *Le livre des exemples, Muqadima* traduit par Abdessalam Cheddadi, Ed. Gallimard, Paris, 2002, p.10.

2.2. L'intersection des cultures :

« L'homme est dans l'ignorance au premier âge de sa vie ; mais il s'instruit sans cesse dans son progrès : car il tire avantage non seulement de sa propre expérience, mais encore de celle de ses prédécesseurs...Les anciens ne sont que l'enfance des hommes nouveaux.»⁸³

Au Maghreb, comme au Maroc les riches maisons de Rabat, de Fès ou de Tunis sont des synthèses de l'Orient et de l'Occident ; les squares d'inspiration occidentale, à Oran ou à Tanger refoulent les places populaires et leur vitalité créatrice, à titre d'exemple la place Jemaa El Fnaa de Marrakech. La modernité serait-elle ainsi l'imitation mal intégrée de l'Occident ? Un signe de la fascination de l'ex-dominateur ?

En fait ce point de vue est très récurrent dans le théâtre de Seddiki, où on peut détecter ce va-et-vient entre une modernité qui fonde le théâtre à l'italienne et l'aspect populaire porteur d'images cérémonielles et festives. Seddiki accepte de mélanger les deux aspects pour créer des pièces originales. Cette originalité selon Seddiki est le désir d'être à l'état pur. Dans certaines pièces (*Abu Hayyan, Quatrains de Majdub, El Haraz*) qui rappellent le festival du chant soufi et spirituel de Fez, la théâtralité renvoie à un élan hors de soi ; la créativité fondatrice se trouve entre l'instinct et le sacré, la transe et l'extase.

Le thème de la modernité s'est trouvé promulgué au-devant de la réflexion sur le théâtre. Dans cette relation Occident-Orient, il a fallu souligner que la définition ne revêt pas la même acception. En Occident « la modernité s'est soulevée contre toutes les formes de domination qu'elles proviennent de l'État, de l'Église, de la société ou encore de la famille. La rupture avec le passé est pensée à travers les

⁸³ Blaise Pascal, *Les pensées*, in *Les Moralistes français*, Ed. Imprimeurs de l'institut de France, Paris, 1838, p.25.

notions de progrès, évolution, libération et révolution »⁸⁴. Alors que dans les pays arabes cette modernité est restée liée au passé et surtout tributaire du sacré. D'ailleurs Seddiki avait signalé le besoin d'une certaine modération du discours théologique : « Le spectacle au Maroc est né, comme ailleurs, de rites. Il avait donc un caractère sacré. Le spectacle dit profane n'a été possible qu'avec l'affaiblissement des structures religieuses. C'est en se libérant de la simple répétition d'un événement sacré qu'il accéda au stade de la représentation, qui appelle le spectateur à se divertir et à méditer sur quelques aspects de la vie. »⁸⁵

La pièce intitulée *Les nuits des délectations ou Abu Hayyan* tirée de l'œuvre du penseur arabe Abu Hayyan Attawhidi comporte, surtout à travers ce dernier, une modernité remarquable. Un penseur qui a appelé, dix siècles avant notre temps, à l'ouverture sur l'Autre. Dans l'étude des personnages on reviendra de manière plus exhaustive sur les idées d'Abu Hayyan. Dans la deuxième composante des *Nuits des délectations*, il révèle avec beaucoup d'humour, des idées qui peuvent choquer. Ici le regard critique de Seddiki sur sa propre communauté brise les tabous et fait relever le degré de la prise de conscience.

« Ghadanfar: est-ce toi qui a dit que les arabes n'ont point de place là où il y a pas de chameaux?

Al hir: ce qui signifie donc que les arabes ne progresseront jamais.

Ghadanfar : que Dieu te fera vendre chez les paysans, c'est ainsi que t'as osé dire à un esclave, insinues-tu que les arabes ont le fléau du racisme ? Donc la maladie ethnique ?

Al hir: pourquoi donc as-tu dit cela à un pauvre esclave?

⁸⁴ Khaled Zakri, *Fictions du réel*, op.cit., p.24.

⁸⁵ Tayeb Seddiki, *Par cœur*, op.cit, p.107.

Le président : connais-tu ton diable ? C'est toi-même le Satan de toi, ton affaire est perte et égarement, et ton cas et fraude et duperie. »⁸⁶

La Broche(Essefoud), pièce sous forme de tableaux, quant à elle, brave les interdits dans un pays régit par la censure théologique. Elle met en scène, dans une dramaturgie pleine d'onirisme et qui rappelle le théâtre de l'absurde, des personnages incarnant les fantasmes sexuels, homosexuels, religieux.

«Metteur en scène : le plus grand danger sur notre société c'est la trahison et l'espionnage

L'auteur : la fumée ! Le danger c'est la fumée et l'Indochine

Fantasme religieux : le danger c'est le jour de la résurrection : la sortie de la bête, l'élévation du coran des torses, et l'arrivée de l'antéchrist. Le danger c'est de manger la mauve.

L'hystérie : le danger c'est les pigeons.

Fantasme sexuel : le danger c'est maman.

Fantasme religieux : tout est danger, ténèbres, pas de place à la bonté, la vie est sombre - contre le mal du mauvais conseiller, furtif, qui souffle le mal dans les poitrines des Hommes.

Fantasme homosexuel: le danger c'est mon frère, qui est dans mon cœur, mon frère est en moi, ici, dans mon cœur, je porte mon frère, il vient au monde et je le nomme mon frère et on va chercher la petite porte. »⁸⁷

⁸⁶ Tayeb Seddiki, *Abu Hayyan*, Ed. Imprimerie el Boukili, Kenitra, 2002, p.54 (traduction personnelle).

⁸⁷ Coran, exégèse de la sourate *des gens*.

Le modernisme ici se résume dans ce regard critique que dresse Seddiki sur sa propre communauté ainsi que dans cette envie de briser les tabous et fait relever le degré de la prise de conscience. Il revenait souvent au lecteur-spectateur de recomposer les pistes lancer par Seddiki qui s'accapare plusieurs fils sans les traiter dans leur totalité ce qui lui permet de rester en dehors de l'engagement proprement dit, et d'éviter intelligemment des attaques de tout part.

Dans *la Borche (Essefoud)* apparaît aussi la satire d'un certain discours religieux fanatique:

« Premier personnage: il a dit...

l'homme ignare : que la radio est innovation, l'ennemi de la radio, et l'ennemi de la lumière, quand il voulait dormir il enlevait les fusibles du compteur, et moi je veillais la nuit en n'ayant que des bougies ?

Le metteur en scène : dormez !

L'auteur : ne dormez pas, on fait la grève du sommeil, ça fait des siècles que les arabes dorment, on veut ouvrir les yeux, laissez-nous vivre, et défendre la langue du coran....Libère ta langue ne dis pas "crème" mais dit "kichda" ne dis pas "hélicoptère" mais dis "hawama". (dans le dialecte marocain ces mots sont en français')

Le metteur en scène: et quant au bienfait de ton seigneur, proclame-le

L'auteur : et quant au bienfait de ton seigneur, proclame-le

Premier personnage : proclame

Deuxième personnage : proclame ses bienfaits

Le metteur en scène : proclame ou on te brûle. »⁸⁸

⁸⁸*La Broche*, manuscrit en arabe qu'on s'est procuré à travers Rachid Bennani. (traduction personnelle).

Face au modernisme de l'Occident Seddiki propose comme une "extrême modernité" : *la pureté des sens*. Il va au-delà des obstacles et souligne dans ce sens : « les danses extatiques, ou les Hadrass, sorte de manifestations collectives (à quoi tend le théâtre moderne sinon à ces manifestations ?), le Raqs (danse) et le Tahayor "transe" pour anéantir l'individualité par l'absorption de l'essence divine »⁸⁹. Donc, la modernité rentre dans la fonction de sa théâtralité et n'est guère comme on peut le voir dans les différents aspects de la vie en Orient. Sur la base d'un mariage entre le cérémoniel (ihtifal) et le théâtre, l'essentiel repose sur un ensemble de suggestions pour promouvoir une nouvelle pratique du théâtre. Aux antipodes de ce qu'on peut remarquer d'une éventuelle mal-digestion de la modernité dans la façon de s'habiller, ou de construire des villas à l'occidental dans les pays du Maghreb ; ce théâtre ne présente pas de complexe, la modernité est une affaire de son, de lumière, bref d'art du spectacle, qui se fondent dans l'extase et la transe cérémoniales.

Cependant, ce n'est pas chose facile de puiser dans les traditions populaires pour avoir un théâtre respectable et présenté dans des salles. D'abord, il est nécessaire de manier les arts de la scène, de l'écriture, de la distribution des rôles afin d'avoir des spectacles dignes de ce nom, dans ce sens Seddiki déclare ceci :

« Le théâtre, de même que toute activité artistique, est discipline. Toute exploration visionnaire doit être maîtrisée ; l'acteur doit chevaucher le tigre, comme le dit Barba. Le débordement physique des émotions doit être canalisé, contrôlé. Il ne doit pas prendre le dessus et jeter l'acteur dans des actions désordonnées qui singent la douleur. Ce faux déchirement, cette sensibilité épidermique très proche de l'hystérie, cette singerie des plaies de l'homme de notre temps et surtout cette satisfaction personnelle et cet alibi de bonne conscience ressentie par les acteurs, nous révélon la

⁸⁹ Tayeb Seddiki, *Jamaa el fna, des archives vivants*, Libération, vendredi 25 février 2000.

misère et l'hypocrisie de toute notre époque, de toute la société et le théâtre devient alors le véritable reflet d'une condition qu'il faut détruire, en commençant par le théâtre. »⁹⁰

2.3. Une sortie de soi :

« Le théâtre est un des instruments les plus expressifs, les plus utiles à l'édification d'un pays, le baromètre qui enregistre sa grandeur ou son déclin. » Frederico Garcia Lorca

En voici quelques aspects d'un théâtre original que nous introduisons ici. Au même titre qu'un théâtre balinais ou japonais, ces formes pré-théâtrales montrent la présence d'un travail expérimental dans la conception de l'œuvre de Seddiki :

« À l'instar des autres pays de l'islam, le Maroc a connu et connaît toujours une forme de théâtre rituel et cérémonial, un théâtre composé de danses extatiques et de chants mystiques : c'est le théâtre des Zaouias ⁹¹(sanctuaires). Chaque confrérie possède son expression propre : les Hmadchas (adeptes de Sidfi Ali ben Hamdouche, les Aissaouas (adeptes de sidi el Kamel Hadi ben Aisaa) sont les plus populaires. Ce sont de véritables sectes soufies qui se tendent par la récitation Dikr' (rappel de Dieu) à la transcendance mystique. »⁹²

⁹⁰ Tayeb Seddiki, *Le sens de l'art*, Libération, mars 2000.

⁹¹ La Zaouïa est l'édifice où les soufis pratiquaient leur rituel, elle persiste jusqu'à nos jours au Maroc et on les trouve un peu partout dans les villes du royaume.

⁹² Heller-Goldenberg Lucette in *Le Maroc culture d'hier et d'aujourd'hui*, Dir. Heller-Goldenberg Lucette, Ed. Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine, Nice, 1989, p.22.

Dans un chapitre intitulé *Altérité et création artistique*, Todorov compare l'acte créatif à "une sortie de soi", et ajoute que « le dessaisissement connaît deux variantes: l'empathie, ou identification (tendance individuelle), et l'abstraction, tendance universelle...toutes les caractéristiques et définitions de l'être présent qui mettent cet être en mouvement dramatique, depuis l'anthropomorphisme naïf du mythe (cosmogonie, théogonie) jusqu'aux procédés de l'art contemporain et aux catégories de la philosophie empruntée de l'altérité: le début et la fin, la naissance et l'anéantissement, l'être et le devenir, la vie, etc.»⁹³

Sabri Hafed souligne dans son livre *Al tajrib wa Masrah L'expérimentation et le théâtre* ce besoin qu'a le théâtre à innover : « le théâtre ne peut s'améliorer, comme d'ailleurs toute manifestations artistiques, sans l'expérimentation continue et l'aventure incessante avec l'innovation. Car le théâtre tend à sonder l'expérience humaine qui se meut et change sans cesse. Celle qui s'éloigne de l'inertie et de ne pas rester prisonnière dans le même moule. »⁹⁴. On peut déduire de cette réflexion que le théâtre et l'art en général sont les fils légitimes de l'expérimentation.

Seddiki insiste sur le côté du renouvellement de l'art et rattache l'idée de rester dans les mêmes modèles à une inertie qui peut tuer l'art. Gautier donne des exemples d'expériences gardées dans les annales de l'Histoire humaine : « 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 à retrouver la fraîcheur des sources du théâtre éternel. Il reste

⁹³ Tzveten Todorov, *Mikhael Bakhtine : le principe du dialogique*, op.cit., p.p.153-154.

⁹⁴ Sabri Hafed, *Al tajrib wa Masrah wa mouchahadat fi almasrah al injlizi (L'expérimentation et le théâtre : études et paysages dans le théâtre anglais contemporain*, le comité égyptien du livre, Le Caire, 1984, p.7.(traduction personnelle)

ainsi populaire à souhait, mais en même temps il réussit par son allégresse naturelle à étonner un public blasé. Ce n'est pas très original de noter que l'homme le moins artiste de ce peuple est un comédien né. »⁹⁵. À titre d'exemple, l'espace sera organisé de façon changeante: la décomposition de l'exposé pour en briser la linéarité comme dans le cas de la pièce *Les quatrains de Majdoub*, la disposition en rond dans *Al Halka* ou *Al Makamat*, ou l'introduction du conteur, et le fait de faire intervenir la complicité du public dans *Massrah Annas* (théâtre des gens).

Cependant, le dramaturge n'a cessé de chercher une forme qui, au-delà de partir de valeurs universelles et aussi folkloriques, était plutôt déterminé à assurer le rôle suprême du théâtre. La forme a pris une dimension remarquable dans cette expérience, nous nous y attarderons en étudiant l'espace scénique de ce théâtre. Seddiki a fourni la contribution la plus consistante, voire la plus novatrice, en puisant dans les formes d'expressions dramatiques qui animeront par la suite son théâtre. Après une période où le théâtre français jouera un rôle prépondérant dans la conception de son œuvre, Seddiki va être amené à s'orienter vers une recherche toute nouvelle et qui consistera à écrire dans un style marocain et arabe authentique.

La quête d'une quelconque liberté était synonyme de lynchage dans des pays islamiques. Le cas le plus connu fut celui du grand mystique Al Halladj. Des personnages comme ce dernier sont souvent matière de théâtralité chez Seddiki. Dans *Le Dîner de Gala* il invite Abu Nawass, le grand poète lyrique connu pour son homosexualité, à se joindre à Molière et Shakespeare :

« Chater : ah te voilà, fieffé gredin, ivrogne invétéré ! amateur insatiable de chair fraîche ! (Abu Nawass ne cachait pas son homosexualité)

⁹⁵ Gautier J.J, In le figaro, 28 mai 1956, cité par Ouzri Abdelouahed, op.cit. pp. 38-39.

Prends ta place là !...Charmant libertin aux cheveux bouclés ! Là, près de Shakespeare, à côté de Molière. Vous avez tellement de choses à vous dire, évoquez le plaisir partagé à trois le V : le vin, la vie, le vent ?»⁹⁶

Les questions posées ici sont d'une grande utilité, compte tenu des tensions que traverse le monde actuel, surtout avec le développement extraordinaire de l'audio-visuel et des moyens informatiques qui rapprochent les gens. Les cultures ont tendances à se connaître encore mieux. La connaissance de l'homme a beaucoup à gagner de la rencontre des civilisations multiples.

Ce théâtre situé entre deux civilisations révèle explicitement ou implicitement d'autres interprétations d'ordres identitaires et culturels qui peuvent expliquer l'inspiration de l'œuvre en question. Au début des années 90, les chercheurs et académiciens marocains commençaient à se poser des questions qui touchent à l'identité et à l'Altérité :

« l'analyse de l'assujettissement précolonial, la rencontre avec la raison et les effets de la "Nahda" (renaissance du monde arabe) sur l'élite marocaine...la réflexion sur l'altérité de la raison moderne conduit à d'autres alternatives identitaires susceptibles de renouveler la question de l'identité, du fait que la littérature marocaine depuis 1990 ne peut être lue à travers la grille des antagonismes identitaires. »⁹⁷. Zekri, par ailleurs, mentionne cet aspect qui résulte d'une rencontre avec la modernité. Dans le cas du Maroc, cela nécessite un geste généalogique susceptible de revenir sur trois points au moins : l'assujettissement précolonial, la rencontre avec la raison moderne et l'influence de la Nahda sur les penseurs marocains. On considère volontiers Seddiki précurseur en matière de modernité.

⁹⁶ Tayeb Seddiki, *Le Dîner de Gala*, op.cit., pp.48-49.

⁹⁷ Khaled Zakri, *Fictions du réel*, op.cit, p.42.

2.4. Le dialogue :

« Le théâtre dans certains cas peut être consolation...le théâtre est fait pour capter la vie. Le théâtre n'est évidemment pas un métier modeste. Éprouver le besoin de se montrer, de s'exhiber, c'est tout le contraire de la modestie.»⁹⁸

Selon Cynthia Fleury, l'Occident ne serait pas à l'abri d'une décadence d'ordre spirituel. Elle déclare :

« l'Occident connaît son déclin depuis qu'il s'est coupé de la tradition, c'est-à-dire dès les périodes de la renaissance...pour cette raison, soit pour retrouver et revaloriser le sens de la modernité, ils en appellent à un dialogue Orient/Occident. Pour mieux restaurer la Tradition occidentale, L'Orient est nécessaire, il faut le contact de l'esprit traditionnel vivant, et, ce n'est qu'en Orient que cet esprit est encore pleinement vivant. »⁹⁹

Le champ de l'identité avec tout ce qu'il comporte d'attitudes idéologiques, intellectuelles et culturelles, se renforce dans l'altérité. Dans sa préface Jean François Marquet commence par ce rappel : « Rien de plus indéterminé, de plus épars que l'identité de chacun, rien de plus difficile à deviner que notre visage lorsque aucun miroir n'est là pour en réfléchir l'image. Si je tente périlleusement de regarder en moi-même, je ne trouve rien que nuit, brouillard et abîme-comme si la première personne poussée à l'extrême s'inversait dans la neutralité de l'anonymat ou explosait en une multiplicité de masques sans constances. »¹⁰⁰. Il transpose aussi le discours de Socrate et Alcibiade sur la nécessité de regarder l'Autre pour se

⁹⁸ *Confidences d'artistes*, Libération, mardi 2 mai 2000.

⁹⁹ Cynthia Fleury, *Dialoguer avec l'Orient*, Ed. PUF, Paris, 2003, p.83.

¹⁰⁰ Jean-François Marquet, *Miroirs de l'identité*, Ed. CERF, Paris, 2009, p. IX.

connaître, parce que l'œil qu'on regarde nous reflète dans la pupille, et il est important pour progresser dans la vie et surtout de se connaître soi-même.

Les individus modernes deviennent interchangeable et semblables et la routine comme l'insensibilité guettent cet homme déjà blasé qui se croit "civilisé". Il est surtout aux prises avec la déshumanisation, selon Roland Jacquard la modernité est synonyme de névrose : « l'homme de la modernité est effectivement un homme faible, désarmé, comme châtré. Isolé, également. Il est l'homme de la technologie froide et des affects morcelés ; l'homme de l'exil intérieur. Schizoïde hors les murs de l'hôpital psychiatrique ; schizophrène à l'intérieur de ces murs. »¹⁰¹

Que signifie d'offrir l'hégémonie à la pensée rationnelle ? On ne peut pas tout comprendre ni non plus rendre heureux tout le monde. On a donc besoin de la métaphysique incarnée dans cette étude par le soufisme. Dans le monde occidental c'est peut-être un leurre d'avoir voulu croire au détachement de la divinité : « Le caractère sans issue de l'exigence subjective incline à la rattacher à une promesse. Il s'agit d'abord d'une promesse métaphysique...l'individu "moderne" s'est emparé de la promesse d'autonomie métaphysique que recèle ce "message" de la mort de Dieu...tous les individus découvrent dans la solitude de leur conscience que la promesse est mensongère, mais personne n'est capable d'universaliser cette expérience.»¹⁰²

Dans un théâtre de fête et de soufisme, les personnages aspirent à rencontrer d'autres humains qui les révèlent, exactement comme nous l'attendons d'un miroir. « Dans l'identité du moi, l'identité de l'être révèle sa nature d'enchaînement car elle apparaît sous forme de souffrance et elle invite à l'évasion. Aussi l'évasion est-elle le besoin de sortir de soi-même,

¹⁰¹ Roland Jacquard, *L'exil intérieur*, Ed. PUF, Paris, 1975, p.15.

¹⁰² Christine Orsini, *La pensée de René Girard*, op.cit, p.34

c'est-à-dire de briser l'enchaînement le plus radical, le plus irrémédiable, le fait que le moi est soi-même. »¹⁰³

Ce postulat est d'autant plus exigé entre des communautés de cultures différentes. Plus qu'une envie de rencontre, il y a surtout invitation des gens. La pièce *Al Majdoub* s'ouvre sur cette invitation :

« Raoui 2 : j'en appelle à votre grâce, à votre honneur

Approchez, approchez et écoutez nobles gens

Ma parole ne peut se perdre dans le courant d'un fleuve

Raoui 1 : j'en appelle à votre grâce, écoutez gens clairvoyants et sauvez-vous gens lettrés de la parole à préserver.

Raoui 2: quand chante l'illuminé on lui doit une danse

Une danse chaleureuse et ensoleillée, la longueur de la nuit au crépuscule.

Raoui 1: l'illuminée a chanté et débité des poèmes, suscitant la jalousie des oiseaux, le jour où le premier auditeur est enivré par son chant et verser une larme. Le jour où dans sa place étendue on a dressé la première Halqatelle une bague parée- le jour où a récité le premier conteur son conte et narré sa narration.

Le Hlaiqi (le conteur): celui qui vient assister à ma Halka sera heureux et celui qui hésite le regrettera. »¹⁰⁴

L'invitation est faite pour le monde entier, d'où une prolifération de lieux et de contrées dans les pièces de Seddiki :

¹⁰³ Emmanuel Levinas, *De l'évasion*, introduit et annoté par j. Rolland, Ed. Fata Morgana, Montpellier, 1982, p.73.

¹⁰⁴ Tayeb Seddiki, *Les Quatrains d'Al Majdoub*, op.cit, p.5 (traduction personnelle).

«Raoui 1: du fin fond du Ghana et la terre malienne de Tombouctou, de la chère Mauritanie situé sur la terre de Chankit et l'Oued Daraa, de chaque oasis verte. Du milieu du désert du Niger et du Nil- des mers profondes et des îles paisibles, des millions sont descendus à Jamma Al fnaa;

Raoui 2: de Fès et Meknès de Tanger et Tétouan et du Hedjaz ¹⁰⁵. Et de la terre du Yémen, de chaque ville lointaine-et bourgade animée sur le globe, des millions d'hommes sont venus à Jamma Al fnaa

Raoui 1: des Anglais, des Allemands, des Français et Italiens- de la Suède et des Pays bas, de chaque pays bouillonnant, de tout pays sur la terre: la Chine les Indiens, rouges et noirs- beaucoup de gens ont ouvert leurs yeux à Jamma Al fnaa. »¹⁰⁶

L'imagination dans *les Quatrains d'Al Majdoub* atteint ses limites puisque l'errance se fait dans le temps : un jeune homme de notre époque qui voyage dans le temps pour rencontrer Al Majdoub en personne, qui, à son tour lui raconte ses divers voyages. N'est-ce pas une allégorie de la recherche de Seddiki lui-même dans le patrimoine, à l'image du jeune qui est venu se nourrir de la légende et apprendre une sagesse populaire concentrée dans cette place qui, décrite ici comme un lieu d'amour et de paix : Jamma al Fnaa.

¹⁰⁵ Le Hedjaz est la région ouest de l'actuelle Arabie saoudite, comprenant notamment les provinces de Tabuk, Médine, et Al Bahah ; sa principale ville est Djeddah, mais les cités les plus connues sont les villes saintes de Médine.

¹⁰⁶ Tayeb Seddiki, *Les Quatrains d'Al Majdoub*, op.cit., p.6.

Chapitre 3 : La matière première :

1- la valeur de l'expérimentation :

1.1. Une expérimentation renouvelée :

« Le théâtre a besoin d'un travail d'équipe, d'abord. Cette équipe, si elle est bonne, assure la qualité, la continuité, même la beauté d'un spectacle. Mais cela n'a rien à voir avec la création artistique. La création est toujours l'œuvre de quelqu'un, d'un esprit, d'un talent. En réalité, elle est la fille d'un effort, d'une souffrance, d'une angoisse individuelle. »¹⁰⁷

Les expériences de Seddiki ont fasciné ceux qui prennent le temps d'analyser le champ culturel et visuel marocain. Son influence est conséquente au Maroc, en témoigne le nombre d'émules qui le remplacent actuellement (Hassan El fad, Hannane el Fadili, El Bastaoui..).

Comme on l'a déjà souligné, le théâtre de Seddiki est de loin l'expérience qui a fait le plus parler d'elle, au Maroc et aussi dans le monde arabe. Pour plus de compréhension de cette originalité, il était utile de s'interroger sur les fondements de ce théâtre, nous examinerons dans ce chapitre les questions de l'expérimentation et de l'Altérité telles qu'elles se posent dans le théâtre de Seddiki. L'expérimentation a amené Seddiki à mettre en scène le théâtre d'Al ihtifalya qui possède un caractère foncièrement lié à l'autre. Cette qualification fut inventée par Abdelkerim Berrechid, on y reviendra, renvoie à toute forme de fête en tant qu'acte social contribuant à une communication entre un groupe d'individus sans

¹⁰⁷Tayeb Seddiki, *Le rôle de l'artiste*, Libération, mercredi 10 janvier 2000.

a priori, ni arrière-pensées, la traduction théâtre cérémonial est de Tayeb Seddiki. *Al ihtifalya* reconsidère l'acte humain en s'intéressant à l'individu dans sa quintessence ; épaulée par cette expérimentation amorcée par Seddiki elle a permis de mettre en évidence les formes pré-théâtrales et les arts populaires du Maroc.

Depuis ses débuts dans les Bois d'Al Maamoura, Seddiki n'a cessé d'explorer les voies de l'expérimentation ; il résume ici en quelques traits cette expérience :

« Je fais de la recherche dans les tréfonds de notre expression, on ne peut inventer une nouvelle écriture théâtrale qu'avec une manière de présenter et de représenter qui répondent aux désirs non exprimés des spectateurs car notre rôle est en définitive l'anticipation des désirs des gens. Si je continue à traduire et adapter, je ne ferai qu'un sous-théâtre occidental (un sous Molière par exemple, par contre si je cherche dans mon imaginaire, il y a de fortes chances que je trouve un autre théâtre, je ne cherche pas à faire un théâtre mieux que les autres mais seulement un théâtre différent des autres. Pour cela, il faut avant tout faire table rase de tout ce qu'on sait, se libérer de toutes les contraintes et de tous les rites hérités d'une époque coloniale. »¹⁰⁸.

Seddiki a donc signé le manifeste d'*Al Ihtifalya* en collaborant avec Abdelkarim Berrechid, ce dernier a le mérite de théoriser toute la moisson de cette expérimentation dans plusieurs livres critiques dont celui qu'on a déjà cité auparavant. Selon Chafik Mohamed, cette expérimentation logeait dans le travail de Berrechid à juste titre: « Berrechid défend la nécessité de soumettre le théâtre à l'expérimentation, non pas à l'expérimentation scientifique qui se fonde sur la matière et le point zéro, mais plutôt celle qui étudie l'Homme dans toutes ses composantes et dans sa manière de

¹⁰⁸ Tayeb Seddiki, *Le théâtre du conteur*, Libération, lundi au vendredi 2000.

vivre et de penser ...c'est donc vers les grandes places, les souks, les Moussems et les groupements de masses qu'il oriente cette expérimentation, ce qui permet au comédien d'acquérir une pédagogie de travail à travers les contacts qu'il doit réaliser avec les différentes couches du peuple.»¹⁰⁹

1.1. Faire autrement :

« Il ne s'agit plus d'imiter ou d'employer des poncifs éculés, il ne s'agit pas non plus de faire mieux que les autres : il faut tout simplement faire autrement. » Seddiki

Il faudrait préciser préalablement ce qu'on entend par expérimentation ici. La notion peut être considérée comme une espèce de quête de ce qui est nouveau et novateur. Le théâtre depuis le 19^{ème} siècle était un champ propice aux expériences qui ont marqué, par leur génie et leur singularité, l'histoire de l'art dans le monde. Des décennies après et pendant les années cinquante, le Maroc sera touché, à son tour, par cette effervescence comme nous le fait comprendre les noms avec lesquels Seddiki a collaboré :

« Ce n'est que bien plus tard que j'avais compris ma chance d'avoir travaillé avec des superbes comédiens : Maria Casarès, Georges Wilson, Daniel Sorano, Maurice Jarre, David Lynch, Jean Vilar, Anthony Quin, Irène papas, Gérard Philippe, Jacques Brel et surtout Luis Aragon et les grands comédiens et comédiennes de la Comédie Française avec la belle Ludmilla Mikael. »¹¹⁰

Cependant, le critique littéraire Farah considère que le théâtre arabe dans sa totalité a connu une période expérimentale après le colonialisme ;

¹⁰⁹ Moahemd Chafik, *Recherche sur l'identité du théâtre marocain*, op.cit., p.683.

¹¹⁰ Tayeb Seddiki, *Par Cœur*, op.cit., p.50.

il va jusqu'à affirmer que le théâtre dans les pays arabes est nourri par la dispersion et demeure selon son point de vue précaire, puisqu'il n'est basé sur aucune thèse solide.¹¹¹ Sur un point, il peut avoir raison du moment où le spectacle lié au progrès de l'état est foncièrement tributaire des développements pécuniaire et politique. À la différence d'autres modes artistiques qui se sont développés au sein de la littérature arabe comme la poésie ou l'essai, le théâtre, de part sa complexité, est resté isolé, et a souffert d'immobilisme.

De son côté, et vu les échanges avec la France, le théâtre marocain était propice à l'expérimentation de par sa richesse socioculturelle, comme l'observe Chafik Mohammed : « l'espace culturel du théâtre marocain contemporain est un espace enrichi et divisé au plan linguistique, par la concurrence entre l'arabe classique, l'arabe dialectal et la langue berbère (langues vernaculaires), le français, apport du protectorat qui reste jusqu'à présent la langue véhiculaire de l'enseignement scientifique. »¹¹²

1.2. Plus de liberté :

« Il faut que les troupes partent sur les routes, qu'elles jouent dans les granges, dans les préaux, dans les souks, sur les plages, un peu partout. C'est comme ça le théâtre, le vrai. »¹¹³

L'expérimentation renouvelle alors les aspects et diversifie les moyens, c'est un travail artistique sur les formes, sur les outils et sur les

¹¹¹ Voir le livre en arabe de Mohamed Farah, *Atajrib fi almasrah al arabi*, (*L'expérimentation dans le théâtre arabe*, Dar Al marifa, le Caire, 1991, p. 25 (traduction personnelle.)

¹¹² Mohamed Chafik, *Recherche sur l'identité du théâtre marocain*, op.cit., p.545.

¹¹³ Propos recueillis par Marylène Ferla, voir N° spécial Maroc, avril 1988.

idées. Elle met en exergue tout le matériau emprunté et teste ses éléments dans le but d'en fournir d'autres, nouveaux. De surplus, l'expérimentation est protectrice du moment où elle met en garde contre l'isolement et la platitude, et pousse l'imagination humaine à découvrir et trouver des voies nouvelles. Ainsi la valeur de l'expérimentation réside dans son refus de l'existence de théories infaillibles et subjectives.

L'altérité se trouve en osmose avec le travail expérimental, puisque l'expérimentation accepte l'ouverture sur l'Autre, et accueille à bras ouverts sa culture. Cela présente à notre sens une véritable réponse aux problèmes que peut vivre le théâtre marocain qui était à ses balbutiements quand Seddiki avait commencé ce travail de renouvellement des formes pré-théâtrales. Que cela soit en matière de dramaturgie ou de mise en scène l'expérimentation a permis à Seddiki d'ouvrir un champ important de liberté. Pour ce qui est du texte, le procédé du montage en fait partie. La stratégie de ce procédé, était de puiser dans des textes originaux pour construire des textes hybrides. Comme le mentionne Bennani dans sa thèse : « en effet, Seddiki peut manipuler ces textes, les rendre plus longs ou plus courts et leur ajouter une scène ou une réplique ou en supprimer d'autres éléments du spectacle dramatique, aux circonstances psychologiques et sociales de la représentation, à la condition intellectuelle et linguistique du public et à l'humeur de l'artiste au moment de la réalisation de son travail. »¹¹⁴. Notre corpus comporte trois pièces qui sont issues de ce procédé, à savoir : *Molière ou pour l'amour de l'humanité*, *Les nuits des délectations et du plaisir partagé*, *Les quatrains du Majdub*. On reviendra à cette notion du montage à travers l'analyse de ces pièces. Pour ce qui est de la scénographie, elle aussi connaîtra des essais originaux. On donne ici l'exemple de la représentation des *Maqamat* d'Abou al Fath rapporté par Seddiki :

« La mise en scène présente le paradoxe d'être en même temps très moderne (introduction d'éléments scéniques nouveaux qui tranchent nettement avec ce qui se fait

¹¹⁴ Rachid Bennani, *Le théâtre de Tayeb Seddiki*, op.cit, p.180.

jusqu'alors et s'inspirant du pré-théâtre arabe tel qu'il fut pratiqué à ses origines (Halqa, costumes...). Dans la seconde partie des "Maqamat" le décor est figé par d'énormes lettres arabes du terme "Maqamat". »¹¹⁵

Nous nous intéressons ici à des expériences qui nous paraissent liées à ce désir d'altérité. Le théâtre de rue ou le théâtre ambulant réalisent l'image archétypique du théâtre en tant que rencontre de l'autre.

1.4. L'expérimentation : théâtre des gens :

« Si ne nous savons pas où aller, allons dans la rue. Ayons le courage de montrer que notre art est sans asile, que nous ne connaissons plus notre raison d'être et ne savons plus de qui l'attendre. » Jacques Copeau

Massrah Annas(théâtre des gens) est une idée conçue par Seddiki, elle consiste en une création d'un théâtre et d'une troupe ambulante. Cette expérience fut amorcée durant les années 70. Voici comment Seddiki décrit cette expérience : «le 7 août nous prenions possession provisoirement d'un terrain réservé aux forains des puces de Derb Ghallef à Casablanca. Nous avons installé deux tentes et deux petites roulottes récemment acquises. Le théâtre ambulant Massrah Annas sera construit de nos mains sur place. La charpente en tubulures est érigée le dix août. Le lendemain un cheikh et un agent d'autorité sont venus nous réclamer le papier administratif qui nous autorise à camper et à ériger un théâtre sur place.

¹¹⁵Tayeb Seddiki, *Les Maqamats d'Abou El Fath*, Libération, Mardi 25 avril.

Dans ma grande naïveté je voulais concrétiser ce que disait Louis Jouvet ;
“le théâtre vit de désordre, c’est sa condition d’exister”. »¹¹⁶

Peut-être que le principal mérite de Masrah Annas est d'avoir été le premier, au Maghreb, à utiliser les données pré-théâtrales existant dans la société arabe et, en symbiose avec les éléments de la scénographie moderne, d'avoir tenté la mise sur les rails d'un théâtre authentique :

« Le théâtre des gens(Massrah Annass) est le nom avec lequel Seddiki a bien voulu couronner la nouvelle action de la troupe qu'il a l'habitude de diriger depuis déjà presque deux décennies...en effet, les éléments de la troupe ne sont pas restés les mêmes pendant cette période et sa méthode d'organisation et de travail artistique a bien changé suivant les transformations sociales environnantes et la mutation des idées esthétiques...Seddiki voulait toucher par ce nom trois dimensions concernant la nature d'une troupe et de son action: I- il y a d'abord la nature de la relation interne entre les membres de la troupe. II- ensuite la nature des relations entre la troupe...»¹¹⁷.

Dans cette expérience, il s'agissait d'aller vers les gens et de créer cette ambiance de fête chère à Seddiki, en d'autres termes, d'échapper à la pensée bourgeoise et revenir à une forme cérémoniale. Ce sont ces genres d'expressions artistiques animées par un incontournable désir de rassemblement. C'est dans ce sens qu'Alfred Simon confère au théâtre un rôle hautement social et met en garde contre l'acception bourgeoise qui fait du théâtre un simple édifice, il souligne dans ce sens: «Pour le Littré, le mot Théâtre désigne en premier l'édifice...une telle définition révèle les partis pris de la bourgeoisie intellectuelle de la fin du XIXe siècle. Elle

¹¹⁶ Tayeb Seddiki, *Théâtre Ambulant*, Libération, mars 2000.

¹¹⁷ Rachid Bennani, *Le théâtre de Tayeb Seddiki*, op.cit., p.89

privilège le durable, l'édifice et l'œuvre, par rapport à ce qui est proprement théâtral dans le théâtre : l'éphémère du jeu et de l'échange, une certaine présence des hommes les uns aux autres, une certaine fête. Sa réalité plus ou moins évidente mais jamais tout à fait abolie de création collective, la réunion des acteurs et du public en un lieu qui s'inscrit dans l'existence sociale, le caractère public de sa manifestation, tout cela confère au théâtre un rôle social privilégié. »¹¹⁸

C'est cette présence des hommes les uns avec les autres qui fascinait Seddiki et c'est aussi la première expérimentation de Seddiki en tant "qu'investissement" de l'espace public. Cette expérience lancée en parallèle avec la signature du manifeste d'Al ihtifalya, résume un peu toute la philosophie de la troupe Seddiki, elle est à la fois universelle dans son côté populaire puisque "Annas" veut dire "gens" ; il en résulte donc une nature anthropologique de ce théâtre qui s'adresse à tous les hommes.

Outre la fascination qu'exerçaient sur de nouveaux chemins de créations théâtrales, Seddiki voulait développer sa propre création : « je rêvais d'un théâtre bien à nous (je parle de ma troupe "Massrah Annas"), un théâtre de création, bien sûr, mais un lieu de réflexion, propice aux débats entre toutes les formes artistiques et culturelles. Un lieu où les créateurs s'exprimeraient librement, et proposeraient une manière de vivre le XXI^{ème} siècle. Un lieu qui permettrait aux uns et aux autres de résister aux excès et de générer les vigilances. Le Mogador (autre appellation de la troupe), c'est aussi un lieu qui tente d'offrir de nouvelles perspectives scéniques. »¹¹⁹

Cette démarche a joué un double rôle, voire plusieurs si on prend le temps de les analyser sous plusieurs angles : d'abord, initier les gens dans un pays qui sort d'un protectorat et dont la plupart des villes ne

¹¹⁸ Simon Alfred, *Les signes et les songes : essai sur le théâtre et la fête*, Ed. Seuil, Paris, 1997, p.13.

¹¹⁹ Tayeb Seddiki, *Par cœur*, op.cit., p.107.

disposaient d'aucune infrastructure digne de l'évolution historique du spectacle ; et ensuite, rendre au patrimoine sa juste valeur et développer un folklore riche mais laissé en jachères.

2- Apprivoiser le patrimoine populaire :

2.1. Les arts populaires :

« Dans la fête on se rassemble, on s'aime et on ravive le sentiment de l'altérité. Mircea Eliade dans le mythe de l'éternel retour, voit la fête comme une régénération de l'être par la régénération du temps. »¹²⁰

On a soulevé l'idée selon laquelle Seddiki a proposé une alternative à la modernité, incarnée par la pureté des sens et qui réalisera le mélange culturel ainsi que le retour à la métaphysique soufie. Sa matière première sera constituée d'un folklore riche et de formes pré-théâtrales.

Ce sont alors des arts populaires et qui sont d'une richesse extraordinaire au Maroc. Cette culture populaire est, elle aussi, tributaire d'altérité, puisque les formes anciennes de spectacles qui forment cette "Doxa", sont le fruit de plusieurs rencontres comme il a été souligné auparavant. Elle offre cependant, une substance dramatique qui ne demande qu'à être mise en scène.

¹²⁰ Alfred Simon, *Les signes et les songes, essai sur le théâtre et la fête*, op.cit, p.128

« Liée à la musique et à la chanson, la poésie orale exprime les profondeurs de l'âme marocaine. Quelques chansons accompagnent le travail féminin comme les chants de tissage et ceux de la mime. Les personnages de ce théâtre socio-comique sont, à quelques exceptions près, les mêmes qu'on retrouve à l'heure actuelle sur la place Jamma al Fna: ils portent le nom de Lamcyah, Baqchiche, du rusé Hdidane el Hrami et aussi l'inévitable Jouha à partir duquel s'ordonne l'intrigue. C'est le personnage clé, le magma; l'amuseur, le revanchard, le comique triomphe toujours. Il représente la conscience populaire. Pour terminer, notons que des comédiens et des musiciens juifs participaient toujours aux représentations de Lebsat. » ¹²¹

Il y a alors une relation qui s'établit entre l'altérité et ces formes de spectacles dans une société traditionnaliste. Mutuellement, elles interfèrent et s'influencent. La culture populaire ainsi que ces formes populaires favorisent l'échange et font annuler les obstacles qu'érigent les sociétés modernes. En Europe, par exemple, malgré l'existence des théâtres de diversité, on ressent que la société s'enlise dans un individualisme accru. Par contre dans des pays où subsistent encore des structures rituelles, des formes de distraction populaire, on assiste à l'établissement facile de communication entre les groupes d'individus, cela crée la fascination de l'autre. Ce serait un critère de communion et de dépassement de Soi, une fête qui renouvelle cette altérité.

En débattant sur ce concept, nous nous ingénions à définir plus amplement les caractéristiques ainsi que la matière première du théâtre de Seddiki. Il apparaît donc intéressant de rattacher quelques aspects de son théâtre avec des théories comme celle de la *performance*. La définition neutre consiste à dire que la performance n'est pas seulement de faire un

¹²¹ *Le Maroc, culture d'hier et d'aujourd'hui*, Dir. Heller-Goldenberg Lucette, Ed. Centre de la méditerranée moderne et contemporaine, Nice, 1989, p. 21.

spectacle mais surtout de montrer ce spectacle et c'est le principe même de l'altérité qui éclos. Inviter d'autres personnes à regarder ce qu'on fait, en tirant le spectacle de l'humanité, car quel qu'en soient les genres du théâtre, classique, grec, festif, c'est bien de l'humain qu'ils tirent leur substance et matière première.

Les formes pré-théâtrales ainsi que les arts populaires sont aussi un spectacle à part entière si on se réfère aux travaux de Schechner, qui stipule que ce qui compte dans une performance c'est l'action présente quant elle est objet de regards : « pour la performance, on peut convenir, avec Schechner, que le théâtre est, avant tout, une performance présente, définie comme la manifestation d'une action corporelle (gestuelle, voix, mouvement) dans le cadre d'un lieu spécifique conçu pour être observé. »¹²²

On est légitimé à poser des questions sur la présence de la performance dans la société marocaine depuis la *Halka* en passant par *Lebçat* et *Sid el ktfi*.

Si Seddiki a fini par construire son propre théâtre à l'italienne, ce qui paraît être à l'encontre de ses propres idées consistant à défendre le théâtre ambulant, le théâtre populaire qui va vers les gens et vit avec les gens, c'est, selon nous la raison urbaine qui l'a poussé à un tel choix. D'abord, ceci est le couronnement de toute une expérience théâtrale longue de plus de 50 ans, deuxièmement le fait d'ériger une construction urbaine ne peut que prolonger cette expérience dans un pays où l'activité théâtrale est récente et d'autant plus fragile. Cela n'annule en rien sa foi dans le lieu ouvert, dans beaucoup de ces pièces et celles qu'on a étudiées se dégagent cette propension qu'a Seddiki à ce lieu ouvert. On lit dans ce sens : « les rues, les places publiques, les carrefours sont en principe là pour qu'on s'y déplace, pour qu'on les emprunte pour aller d'un point à un autre, aléatoirement pour permettre de s'y rencontrer, de s'y arrêter et d'y

¹²² Avant-propos de Christian Biet in Richard Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Ed théâtrales, Montreuil-sous-bois, 2008, p.8.

converser, voire de s'y installer pour y vendre quelque chose. Et lorsque, intervient, dans ces lieux-là, un spectacle, souvent sans rendez-vous préalable, il apparaît nécessairement comme exceptionnel, inhabituel, exogène, et doit tout faire pour y être toléré. »¹²³

1.2. La prise en charge :

« Ressusciter tout ce qui est emmagasiné dans la mémoire par l'intervention du hasard, de l'inattendu ; ce qui, finalement, incite l'acte théâtral à se dégager de sa facture mécanique pour devenir une fête vivante et directe. »¹²⁴

Le théâtre d'*Al Ihtifalya* auquel a appartenu Seddiki, reconsidère les données culturelles du pays ainsi que leur diversité artistique et linguistique dans le dessein de présenter le théâtre en tant qu'art, en tant qu'expression esthétique et poétique. Il estime qu'il est important d'analyser les lois et la nature de celle-ci afin de pouvoir la transformer de l'intérieur et libérer l'individu arabe de tout ce qui entrave sa vie; un tel changement ne peut se produire sans sa participation.¹²⁵ Donc apparaît la propension qu'a ce théâtre à mettre à jour le patrimoine. Que soit *Lebçat*, *Sultan At tolba*, *La Maqama* ou la *Halqa* toutes ses formes réinvestissent, avec les récits légendaires, la mémoire. On y trouve de tout : légendes, mythes, magie, comédie, tragédie souvent en même temps.

¹²³ Id, p. 94.

¹²⁴ Mohamed Chafik, *Recherche sur l'identité du théâtre marocain*, op.cit, p.692.

¹²⁵ Voir le livre en arabe de Karim Berrechid, *Alkain Wa Lmomkin fi al masrah alihtifali (les limites de l'existant et du possible dans le théâtre cérémonial)*, Ed. Maison de la culture, Casablanca, 1985.(traduction personnelle.)

Seddiki avait peut-être capté le vœu du public marocain qui ne voulait pas d'un seul type de théâtre fait d'adaptation (marocanisation), on peut penser que l'adaptation a encouragé la curiosité du public marocain à voir davantage de spectacles venus d'ailleurs. La technique fut aussi empruntée, et des idées importées de l'Occident mais réorganisées autrement. La matière première, Seddiki la contemplait autour de lui. Dans ses mémoires sur le théâtre il cite ceci :

« Il existe encore de nos jours au Maroc de petits groupes de poètes qui vont de village en village réciter des poèmes d'amour et des poèmes qui traitent de problèmes sociaux et politique. Ils sont les héritiers de leurs aïeux incontestés : les poètes de la période anté-islamique. Ils sont les porte-parole des aspirations et des idées de leur tribu ; ils sont aussi les défenseurs contre les pamphlets de leurs adversaires. Ce sont de véritables joutes oratoires et poétiques qui sont dites chantées devant les maisons ou au cours de réunions familiales ou encore à l'occasion des événements les plus importants : mariage, naissance, mort. C'est l'art des sujets les plus actuels, parfois avec virulence mais toujours avec humour. »¹²⁶

Il a été question donc de ressusciter les arts populaires. Sur ce point on peut supposer que la rencontre avec l'occident a permis la réanimation et la transcendance du conte et des légendes orales par le biais du modernisme représenté par les arts de la scène. Donc, comme son aîné le roman, le théâtre arabe est né de la rencontre qui s'est opérée entre Occident et Orient. Un critique littéraire marocain part du principe que le théâtre existant sous des aspects naïfs de la *Maqama de Hamadani* ou de

¹²⁶ Tayeb Seddiki, *Mémoire du théâtre et de ses gens*, Libération, mercredi 1 mars 2000.

Hariri est orienté vers l'intrinsèque, et à l'opposé le roman est extrinsèquement motivé :

« La découverte de l'Europe et celle du roman sont deux opérations simultanées et corrélatives : l'une ne va pas sans l'autre. Le thème du roman arabe, son sujet fondamental est l'Europe, la relation avec l'Europe, Hamadhani et Hariri, nous le savons, parlent du monde familier de l'empire de l'Islam et uniquement de ce monde. Le romancier arabe, à partir de Chidiaq, est conduit par une nécessité absolue à établir en parallèle entre l'Europe et son monde familier, son monde qu'il croyait familier, mais qui devient brusquement étranger parce que le regard qu'il jette sur lui est informé, brouillé, Tawfiq al Hakim, Yahya Haqqi, Tayyib Salih et tant d'autres. »¹²⁷

Cependant, le théâtre de Seddiki comporte une sublime recherche de la fraternité et considère que seul le respect, la culture et l'amour des humains pourront contribuer au salut. Enfin, il revient à l'analyse un peu plus exhaustive des textes de montrer toute la différence de ce théâtre par rapport au roman. Et il reste juste à rappeler que les textes seront analysés plus amplement dans les parties qui suivent.

1.3. Similitudes avec Brecht :

« Entre Copeau, Jouvet, Brecht et Stanislavski le 20 siècle paraît comme un laboratoire géant de création, d'idée et d'esthétique. Le tout qui s'imbrique, le

¹²⁷ Abdalfatah Kilito, in *Poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*, dir. Boutros Hallaq, Ed. Presse Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002, p.19.

politique, l'idéologique, le sacré en tirant aussi de la force de la mondialisation et des changements qui métamorphosent les sociétés, des inventions et du confort que connaissait l'Occident, l'échange aussi entre les peuples, en témoigne les festivals de Nancy, d'Avignon ou de Téhéran aussi.»¹²⁸

Nul ne peut nier l'admiration de Brecht pour les formes populaires. On est amené à citer Brecht pour ouvrir des pistes d'exploration pertinentes, et aussi pour dégager les différences émanant d'une source occidentale. C'est le matériau qui nous intéresse autant plus que les variantes.

Félie Pastorello dévoile dans un exposé les rapports qu'entretenait Brecht avec les formes populaires, et notamment le *Bankelsang* qui est un vieux spectacle de foire et qui a joué un rôle déterminant dans le lyrisme allemand. Toutes les données que l'auteur a pu étudier se conjuguent pour dire que Brecht aimait les foires et les fêtes populaires. Étonnante, la ressemblance de la sensibilité de Brecht et celle de Seddiki à l'égard des forains: « c'était pour lui des hommes sans préjugés, sans entraves, qui s'entendaient à vivre leur vie sans attaches conventionnelles.... notons que cet amour des forains se double à la même époque d'un panthéon peuplé, par le jeune Brecht, d'être "anomiques", réels ou imaginaires, qui radicalisent en quelque sorte le vagabondage des forains: Baal, une créature imaginaire, le type même de l'asocial, du refus inconditionnel, vécu jusque dans ses ultimes conséquences. »¹²⁹. Seddiki, quant à lui, décrit sa fascination pour ces formes de spectacles : « j'avais à peine six ans, j'écarquillais les yeux j'étais ébloui par les spectacles de Jamaa al

¹²⁸ *Qu'est-ce que le théâtre ?* Op.cit, p.526

¹²⁹ F. Pastorello, "Brecht et les formes populaires: le Bankelsang" , *Figures théâtrales du peuple*, études réunies et présentées par Élie Konigson, Ed. CNRS, Paris, 1985, p.221.

Fnaa, la place magique. Jongleurs, clowns, musiciens, montreurs de singes, tout m'attirait irrésistiblement. De retour à Essaouira, et dès que la cloche de l'école mettait fin aux cours, je m'empressais vers les Halqa (sorte de spectacle en plein air)... »¹³⁰

A notre sens, cette forme de spectacle allemand ressemble à la *Halqa* marocaine. Cette similitude étaye ce que nous avons cité sur les échanges entre l'Orient et l'Occident, notamment à travers la méditerranée. En décrivant le héros du *Bankelsang* on est stupéfait de constater les points communs avec le Rawi (conteur) de La *Halqa* :

« Le Bankelsang ou chanteur sur un tabouret, apparaît dans l'iconographie européenne dès le XVII siècle. Elle nous le montre surélevé par rapport au public, sur un tabouret ou une estrade, un bâton à la main, pointant invariablement un tableau (shlid) suspendu à une perche, parfois appuyé à une colonne ou un arbre, avec ou sans instrument de musique, le plus souvent un violon, et à partir du XIX siècle, un orgue de barbarie à la bretelle ou sur un dépliant. Il est généralement entouré par un petit peuple. »¹³¹

Et le hlaïqi ou le conteur définit par Seddiki :

« Tu nous as appris notre métier...avec un simple bâton et rien d'autre, que tu transformais selon l'exigence et le contenu du récit. Il en arrive à être la branche verte d'un arbre et à devenir une ombrelle ou un rapide coursier pour être, soudain, sabre qui blesse ou plus plume qui écrit ce qui arrive...loué sois-tu, oh vieux conteur, toi qui sors de toi-même chaque soir ! »¹³²

¹³⁰ Tayeb Seddiki, *Sur les traces de mon père*, Libération, lundi 6 mars 2000.

¹³¹ F. Pastorello, "Brecht et les formes populaires" in *Figures théâtrales du peuple*, op.cit., p.211.

¹³² Jean-François Clément, Tayeb Seddiki et l'essence du théâtre in *Le théâtre arabe au miroir de lui-même et son contact avec les deux rives de la méditerranée*, Dir. Mohammed Habib Samrakandi, Ed. Presse universitaire du

Dans *le Dîner de Gala*, le personnage principal nous livre cette image du conteur : « Avec la seule voix, malgré tous les bruits environnants, le conteur se fait entendre. Le dieu du théâtre reconnaît les siens !

Avec seulement une canne que tu transformes au gré du récit ? La canne devient arbre qui verdoie, la canne se métamorphose en parapluie, ou encore en cheval qui galope. »¹³³

La littérature allemande nous le désigne sous le nom de « chanteur de foire, chanteur de marché, chanteur de rue, chanteur d'image ». Tel *Le Majdub*, *Mssieh*, ou *Jouha*, le *Bankelsang* fut marginal, et a la réputation de « diffuser des mensonges épouvantables » et des « chants de gueux ». Le *Majdub* comme on le verra dans la pièce *Les Quatrains d'Al Majdub* a aussi la réputation de s'acharner à dire tout ce qu'il pense sur ses contemporains : « ces quatrains sont, en grosse partie, à l'origine de la célébrité de Majdub, car ils sont le cadre qui su garder et exprimer son expérience morale et ses diverses idées à propos des hommes, de la société et de la religion. L'exquise élégance de ces quatrains a facilité leur propagation d'une bouche à l'autre et cela à travers une lignée de génération. »¹³⁴. Le *Majdub* partage cet aspect imprécatoire avec le gueux et sont enclins à appeler le malheur: « incendie, déluge, famine, naufrage). »

On trouve ce thème lié au gueux dans la *Maqama*, dans la vingtième séance intitulée *le signe ou "que le gueux a de la majesté dans l'abaissement"* on lit ceci :

« Pendant un séjour que je fis à Bagdad, ville de la paix, au retour du pèlerinage sacré, nous rapporta Isa, fils de Hicham, marchant en flâneur sur les berges du Tigre, au rythme de la tige de pourpier d'eau que le courant ballote de droite et de gauche, portant ici mon regard sur quelques spectacles curieux, examinant plus loin le ballet des insectes

Mirail, Toulouse, 2008, p.69.

¹³³ Tayeb Seddiki, *Le Dîner de Gala*, op.cit., p.53.

¹³⁴ Rachid Bennani, *Le théâtre de Tayeb Seddiki*, op.cit, p.225.

voltigeant sur le fleuve, voici que j'aboutis à une masse compacte de gens, chacun tendant le cou vers je ne sais qui les transportait de joie et tous la bouche fendue jusqu'aux oreilles, tant le rire les secouait[...]il s'agissait d'un montreur de singe qui faisait danser sa bête et provoquait ainsi l'hilarité[j'avançais tel un boiteux dans la foule...]j'avais si peu de place à ma disposition que je m'exténuai à m'efforcer d'y rester. Mais le montreur de singe avait entre-temps terminé son numéro [...]n'avais-je pas reconnu Abou Al Fath et nul autre! Je m'exclamai: - malheur à toi! Que signifie cette dégradation au bas de l'échelle?

Et lui d'improviser ces vers:

Si tu veux un coupable, sache que ce sont les jours

et non moi, Blâme plutôt les épreuves

...

Et que, majestueux, je m'avance

Aux yeux du monde, dans les parures de la beauté.»¹³⁵. On a cité ce passage d'une séance *Maqama* pour rendre compte de son style aussi.

En effet, ces personnages venus d'horizons différents sont liés filialement par des rapports théâtralisés. Pasterello nous donne plus de précision sur ce personnage du Bankelsang :

« À travers ces histoires, le Bankelsang transmet des modèles sociaux, une morale patriarcale, des images de la femme en particulier, avec lesquelles le Bankerlsang littéraire rompra : la bonne mère, la mauvaise mère, de la bonne mère "on attend dix fois plus d'amour que du père "et donc la marâtre et l'infanticide sont objet d'opprobre. Ses vertus principales : la soumission, et la fidélité ; la beauté source de malheurs, sent le soufre....en fait, le répertoire est ambivalent. Il décrit le désordre du

¹³⁵ Badii Azaman Al hamadani, *le livre des vagabonds (séances d'un beau parleur impénitent*, Traduit par René Khawam, Ed. Phébus liberto, Paris, 2009, p.100.

monde et des cœurs, obliques, il dit aussi les injustices : les amours sont tragiques. Parce que l'un des protagonistes appartient à la classe inférieure. Mais, jamais il ne remet en question l'ordre des choses, la mésalliance n'est pas souhaitable, elle dérange l'ordre social. Le désordre est toujours suivi d'une remise en ordre. »¹³⁶

Plus précisément, le Bankelsang serait le miroir occidental du Mssyeh, du Majdub ; et comme Brecht, Seddiki avait lui-même puisé dans les formes populaires : « Brecht imite donc principalement le geste interpellatif et didactique du Bankelsanger, il emprunte une forme, dont il dévoile la fonction en lui donnant un nouveau contenu [...]Brecht, qui ne pouvait se satisfaire du Bankelsang traditionnel, trop conformiste, le "cabaretiste, "et l'agite-propiste», s'inscrivant, encore une fois, dans un courant contemporain. »¹³⁷. Cette forme pré-théâtrale joue sur les affects en attisant la pitié l'horreur ou l'émotion ; sur le plan idéologique, elle transmet des codes sans jamais les questionner. Elle se meut dans la sphère de la moralité sociale et tente de produire un consensus.

Cependant, Brecht était en rupture avec la société telle qu'il l'a vue, alors que Seddiki ne voulait qu'enrichir le répertoire théâtral marocain, sa fête à lui, est un appel à se rapprocher, donc à l'altérité. Brecht quant à lui, en barbarisant la littérature bourgeoise et en introduisant les formes littéraires a manifesté une forme de refus. Seddiki a accepté le tout-venant, et a mêlé sur scène les temps, les lieux, voire le réel et l'imaginaire.

¹³⁶ F. Pastorello, "Brecht et les formes populaires" in *Figures théâtrales du peuples*, op.cit, pp. 212-213.

¹³⁷ Id. p.218.

2 - Les formes pré-théâtrales :

« Inventer, ou plutôt réinventer. Tout sera nouveau. Tout est futur, c'est encore plus enthousiasmant quand on pense que le langage d'un théâtre à réinventer est inconnu. »¹³⁸

Il s'ensuit donc que le modernisme a été en quelque sorte le catalyseur de cette renaissance des formes pré-théâtrales. Mais il a constitué aussi, pour Seddki le moyen pour endiguer la disparition des formes les plus spontanées du théâtre populaire de la rue. Les formes similaires sont disparues depuis longtemps en Occident et en voie de disparition dans le reste du monde.

Nous allons tenter de dresser ici un tableau des formes de théâtres ou plutôt pré-théâtres qui rendent cette expérience originale ; d'autres formes venues de rituel soufi nous les exposerons après. Notre objectif ne se limitera pas dans une définition mais se trouve motivé par notre but initial qui est la fascination de l'Altérité.

2.1. *Lebçat*, ou le théâtre de divertissement :

« Avec *Lebçat*, le théâtre originel et original, ce théâtre marocain reconstitué, j'ai cherché à donner un frémissement au théâtre pratiqué dans le pays, à le déséquilibrer légèrement pour le placer dans le vent de la fluidité.»¹³⁹

¹³⁸ Tayeb Seddiki, *Jamaa El Fna, des archives vivantes*, Libération, vendredi 25 février 2000.

¹³⁹ Tayeb Seddiki, *Par cœur*, pp.108-109.

Historiquement, c'est sous le règne de Sidi Mohamed ben Abdalah (fin du XVII siècle) que ce théâtre a connu son âge d'or. On lit dans les annales de l'histoire que cette forme pré-théâtrale était un spectacle critique qui traitait des thèmes sociaux et politiques.

Les principales représentations se déroulaient dans l'enceinte de *Dar el Makhzen*, en présence du roi. Plusieurs troupes y participaient. Après les différentes scènes, généralement courtes, jouées par chacune des troupes, le spectacle comprenait, en seconde partie, une représentation improvisée sur un thème donné durant lequel participe l'ensemble des comédiens et amuseurs. C'est l'occasion en or de présenter quelques revendications et de dénoncer les abus de l'administration, ou encore les injustices commises par tel ou tel responsable.

Le recours à cette forme est très remarquable dans *Les moutons répètent*, l'intrigue met en scène des moutons qui se rebellent la veille de l'*Aid el kebir (la fête du mouton)*, le jeu des comédiens s'apparente à un rituel agraire provenant de *Forjat Lebçat* (*forjat* veut dire spectacle en arabe). Mohamed Chafik écrit dans ce sens : « on peut voir dans Forjat Lebçat la survivance de pratiques d'adoration d'animaux dont l'origine se perd dans les âges obscurs de l'histoire berbère...Cet usage est le vestige d'une cérémonie antique au cours de laquelle on tuait un esprit, un dieu, pour le ressusciter ensuite. Il s'agit donc en réalité du sacrifice sanglant d'un animal sacré. Ce sacrifice agraire se transforme facilement en sacrifice d'un dieu ou peut se traduire par le sacrifice d'un roi dans Sultan Tolba. »¹⁴⁰

Comme pour le *Bankelsang* qui rappelle de façon étonnante la *Halka* ; dans *Forjat Lebçat* le sacrifice agraire s'apparente à la *Beuphonia*¹⁴¹

¹⁴⁰ Mohamed Chafik, *Recherche sur l'identité du théâtre marocain*, op.cit., p.119.

¹⁴¹ On s'est appuyé sur l'étude de Mohamed Chafik sur *la Beuphonia* afin d'exposer ici les caractéristiques de cette pratique qui remonte à des siècles et montrer surtout que les rites dans le bassin méditerranéen entretiennent beaucoup de similitudes.

dont les grecs se livraient à son sacrifice. Cette fête avait lieu au mois de juin. Après avoir déposé des gâteaux sur une table, les paysans lâchaient des bœufs. Un sacrificateur le frappait aussitôt de sa hache et se sauvait. D'autres achevaient l'animal et le dépouillaient. Après le jugement du prytane la chair du bœuf était partagée entre les assistants. La peau du bête était recousue, rembourrée de paille et le mannequin ainsi obtenu attelé à une charrue et promené dans les champs. Les rites grecs et berbères ont donc un rapport étroit avec le sacrifice du Dieu, car le sacrifice agraire est particulièrement propre à engendrer le sacrifice du Dieu. En effet, la victime se confond très facilement avec la chose sacrée que le profane aborde par son intermédiaire.

Au Maroc, la victime sacrificielle varie d'une région à l'autre : bœuf, chèvre, mouton et chamelle dans le sud; bœuf, chèvre et volaille dans le reste du pays. Cependant, le rite reste identique. Dans le sud, par exemple, la fête avait lieu au mois de juin, après la saison des moissons.

Des berbères préparaient un grand plateau creux en raphia, rempli de henné, de sel, de roses et de feuilles d'oranger séchés, les posent ensuite sur le sol. Un bœuf est lâché. Il s'approche et mange le contenu du plateau. Un sacrificateur enfonce un couteau dans la gorge de l'animal et se sauve, poursuivi par le bœuf. Ce dernier, traqué à son tour par des cavaliers qui jouent la fantasia avec leur fusil à poudre, va parcourir plusieurs kilomètres avant de s'écrouler dans un camp. Sa chair est alors partagée entre les habitants de la tribu à laquelle appartient le propriétaire de cette terre, après la délibération de chaque gardien de la coutume, avec les représentants de la tribu. En effet la victime sacrificielle s'écroule sur une terre frontalière de tribus, le partage s'élargit, et la fête prend une nouvelle dimension. Les bénéficiaires de ce partage sacrifient à leur tour et on ajoute un bouc, plusieurs chèvres et des moutons.¹⁴²

¹⁴² Voir la thèse de Mohamed Chafik, *La recherche sur l'identité du théâtre marocain*, op.cit.

Si on évoque ces deux pratiques quasi similaires c'est parce que, d'un côté le théâtre de Seddiki se sert souvent de cet aspect animalier et rustique, sous formes de chant ou de chœur, comme dans ce passage du *Majdub* :

« Aziz: que t'a-t-il dit le coq?

Al majdoub: oh le coq! Le coq

toi qui a les horaires précis

si tu priais et tu jeûnais

on aurait pas autorisé de t'égorger

Mohamed: et le cheval? Qu'en dis-tu à son propos Cheikh?

Al majdoub: le cheval dit Oh sidi Bel abas

Protège-moi ainsi que les fils des hommes

et l'âne dit Oh Sidi Bel Abass

la fourche et la pioche et non les fils des hommes

Mustapha: et la souris?

Al Majdoub: la souris a proposé au maître de la maison

et lui a dit vend la tente et achète la graisse

Aziz: et le loup? Que dis-tu du loup?

Al majdoub: Oh le loup je sais crier!

crie de chez toi

et quand t'appelle le gibier

tes griffes seront émoussées.

Raoui 1 : il y a derrière les histoires des animaux des leçons et des significations

Raoui 2: et celui qui raisonne comprendra. »¹⁴³

D'autre part, la présence de rites similaires venus d'Orient et d'Occident étaye davantage notre propos sur le rôle que joue l'altérité dans ce théâtre. Elle atteste aussi des échanges qu'ont connus les pays méditerranéens à travers l'Histoire.

2.2. Soltan At-tolba, le sultan des étudiants :

« La dimension symbolique de ce théâtre du grand air s'inscrivait là dans cette conversion fulgurante de l'horizontalité du monde profane en une verticalité infinie rejoignant le transcendant.»¹⁴⁴

Cette expérience particulièrement originale porte en elle un aspect marqué de l'histoire du Maroc. En fait, la légende raconte que Moulay Rachid (1666-1672), fondateur de la dynastie des Alaouites, en voulant s'accaparer du pouvoir dans la région de Fès-Taza, devait mettre fin aux activités affreuses d'un riche juif qui prenait chaque année l'une des plus belles filles des villes voisines. Il avait eu l'idée ingénieuse de s'immiscer dans le palais, en se déguisant en femme. Ainsi, il parvint à accéder au palais et se débarrassa du riche juif. Le sultan en guise de remerciement à des étudiants qui l'ont assisté, organisera chaque année un spectacle portant le nom de " sultan des étudiants".

¹⁴³ *Les Quatrains d'Al Majdoub*, op.cit., p.34(traduction personnelle.)

¹⁴⁴ Abdelghani Maghnia, Soltan Et-Tolba : une forme de théâtralisation chez les étudiants de l'université qarawiyyine, in *Le théâtre arabe au miroir de lui-même*, op.cit, p. 54.

Comme dans *Lebçat*, une grande place est réservée à l'improvisation. Il s'agit d'un jeu où une multitude d'acteurs interviennent pour reconstituer une fête par des gestes, des mimiques, des récits, des poèmes. Ce théâtre de rue avait une importance particulière dans la vie culturelle d'antan. Cette fête organisée chaque année, à la mi-avril par les étudiants de la ville de Fès, se déroulait sur la rive de l'Oued de Fès, dans une atmosphère pittoresque et originale. Elle est caractérisée par des spectacles et des pique-niques.

Il suffit de rappeler le rituel qui suit ce spectacle haut en couleur. Abdelghani Maghnia nous donne une description du passage de *Soltan At tolba* dans les rues de Fès, il rapporte les réminiscences d'une certaine Lala el Hajoui :

« Elle commence par évoquer un élément majeur de ce qu'on a appelé un théâtre de rue mêlant représentation du pouvoir et critique des vices et des travers humains. Il s'agit du personnage comique du Mheteb campé jadis par quelqu'un dont elle ne se souvient plus du nom,...se souvient cependant parfaitement de la grosse sacoche de ce personnage burlesque, de sa mule parfaitement sellée et ses allures folâtres. Et elle revoit les manifestations populaires qui accompagnent cette fête, la foule en liesse en ses années folles qui suivirent l'indépendance, tout ce remugle autour du pèlerinage de Soltan At tolba au mausolée de Moulay Rachid. C'est là, dans le cimetière d'El-Gbeb à Bab ftouh, qu'avait lieu le cérémonial solennel du couronnement du jeune souverain étudiant. Comme aurait pu le dire Karl Reihhardt, la gravité du moment de la reconnaissance de ce roi d'un jour articulait, dans une atmosphère évoquant le profond silence des morts, tragique et théologique. La dimension symbolique de ce « théâtre » du grand air

s'inscrivait là dans cette conversion fulgurante rejoignant le transcendant. »¹⁴⁵

Dans cette fête le factice participe au réel, les étudiants jouant le rôle du *Makhzen* rédigent des Dahirs sur des sujets saugrenus. Et le tout sera accompagné de chansons, tasses de thé, danses et musique. Le lendemain le frère du vrai sultan vient offrir au Sultan des *Tolba* (*étudiants*) un cadeau royal: la *Hdya*, composée de moutons, de beurre et de semoule. La mise en scène fait ressortir la magie de la fête qui sera un soubassement d'une grande partie du théâtre Seddikien. Le chant et la danse sont très présents : « le vendredi suivant, à onze heures du matin, Sultan At tolba quitte son école, entouré de sa suite, dans un grand cortège auquel le sultan véritable a veillé personnellement : il a offert au pseudo-sultan des habits ostentatoires, un cheval, une ombrelle et un maître de cérémonie. Son escorte est composée de soldats autochtones et de Mokhzani (miliciens) du pacha armés de lance. L'orchestre populaire formé de Tabal (tambourinaires), de Naffir (trombonistes) de Gayta (joueurs de clarinettes) est choisi par le Sultan At tolba lui-même car le souverain ne lui a pas accordé cette faveur. »¹⁴⁶

La *Hdya* subsiste jusqu'à nos jours, dans les mariages marocains, elle est devenue le cadeau qu'offre le mari à la femme le jour de la fête. La *Hdya* part de la maison du marié dans une calèche accompagnée de musique et de chant, jusqu'à la maison de la mariée.

Cependant, la pièce *Sultan At tolba* qui comporte la notion de théâtre-fête ou cérémonial qu'on va traiter dans la partie suivante, est la première présentée au théâtre municipal par Seddiki en tant que directeur le 28 Octobre 1965. Selon Bennani ceci est « une preuve éloquente de la recherche de Seddiki...il s'agit en effet, d'un travail purement marocain, qui

¹⁴⁵ Idem,.

¹⁴⁶ Rachid Bennani, *Le théâtre de Tayeb Seddiki*, op.cit, p.59.

emprunte ses personnages, son action, sa matière littéraire et sa scénographie aussi bien à l'histoire qu'à la réalité sociale marocaine. »¹⁴⁷

Seddiki rapporte dans son éditorial que le roi en personne avait participé à cet engouement : « Sultan At tolba dont le scénario a été établi par sa majesté le roi Hassan II et les dialogues de trois actes sur les quatre que comprend la pièce sont signés par Abdessamad Kanfaoui, Soltan At tolba donc est une manifestation théâtrale dont l'origine remonte au XVIIème siècle, l'époque du sultan alaouite Moulay Rachid. »¹⁴⁸

Soulayman Qattaya, le critique et théoricien syrien avait donné un commentaire sur la pièce lors d'une visite au Maroc: « Sultan Tolba est une expérience nouvelle digne d'attention et d'étude, son réalisateur s'est penché sur la recherche des formes pré-théâtrales marocaines en vue de les ressusciter et de les présenter sous une nouvelle forme tout en s'inspirant de l'expérience et de la technique occidentales. »¹⁴⁹

2.3. Le théâtre en rond, Al halqa :

« Une scène sommaire et relativement petite au milieu, avec tout autour des gradins disposés en rond. De la sorte le jeu peut s'organiser dans toutes les directions, et la

¹⁴⁷ Id.,p.57.

¹⁴⁸ Tayeb Seddiki, *Les années du théâtre municipal*, Libération, vendredi 7 avril.

¹⁴⁹ Rachid Bennani, *Le théâtre de Tayeb Seddiki*, op.cit., p.88.

distance étant très réduite on n'a pratiquement pas besoin d'amplifier le son. »¹⁵⁰

Au Maroc c'est peut-être la forme la plus ancrée dans l'imaginaire public, qu'elle soit parmi les formes pré-théâtrales qui se sont déroulées durant des siècles avant l'avènement de l'islam, elle vit encore dans certaines villes marocaines. La civilisation marocaine a sauvegardé cependant certaines de ces formes. Al Halqa se positionne comme la forme la plus connue et qu'on rencontre un peu partout dans les villes marocaines et la place *Jamma al fna* est la plus réputée dans ce genre de spectacle.

Cet espace circulaire formé par les spectateurs, peut se resserrer comme il peut s'élargir pour laisser libre cours aux différents spectacles basés sur l'expression corporelle et sur les jeux acrobatiques. Seddiki le décrit ainsi :

« Plusieurs Halqa se forment pendant la seconde moitié de l'après-midi. Voici la Halqa du conteur aveugle qui juxtapose celle des danseurs et musiciens berbères. Plus loin: les Ouled sidi Hmad ou Moussa, acrobates du cirque. Les Gnaouas, musiciens nègres, ne sont pas loin. Ici l'art de la "causerie", du mime, de la bouffonnerie, ne connaît pas de limite. Ici tout est spontané, avec de surcroît la participation directe et naturelle du public. La halqa est le véritable théâtre populaire marocain. Les répertoires sont riches et variés: les conteurs, véritables mémoires ambulants, "redisent" la bravoure d'Antar, les malheurs de Chehrazad, la ruse de Myriam Zennaria, la sagesse du prophète Loukman, les sept voyages de Sinbad aux prises avec l'oiseau Rokh ». Ce passage nous donne aussi l'occasion de voir que le spectacle

¹⁵⁰ Mohamed Chafik, *La recherche sur l'identité du théâtre marocain*. op.cit. p.645.

marocain renferme un magma de sujet varié, religieux, fantaisiste, profane... »¹⁵¹

Donc le passage atteste la présence de ce noyau dur qui est le caractère de l'altérité, incarné ici par la présence de la berbérité, de l'arabité, des musiciens nègres. Comme nous l'avons développé auparavant, on peut dire que tous les ingrédients essentiels de l'altérité et de la relation sont déjà là. Le lieu le plus symptomatique de ce dispositif, à l'heure actuelle, est sans nul doute la place *Jamaa al Fnaa* à Marrakech. Entre la médina et le palais royal, encadrée par des immeubles hétéroclites et des parkings, la place, depuis huit siècles, se donne comme un lieu de spectacle urbain quasi permanent, capable de fournir un lieu de convergence économique, marchande et culturelle. Les spectacles qui s'y donnent sont ainsi parsemés de dialogues entre artistes et spectateurs de toutes sortes, d'art populaire authentique ou de réjouissances frelatées, l'essentiel est de noter que le principe circulaire, pour les rituels, les spectacles ou les théâtres, qui entoure le regardé tout en le distinguant des regardeurs, mais qui permet à tout moment un dialogue, ou même une avancée spatiale, entre l'une et l'autre entité, détermine le spectacle.

Le lieu fermé est plus propice au jeu et au spectacle, parce qu'il offre des conditions favorables à l'écoute. Les comédiens dehors ne sont pas bien écoutés et doivent fournir plus de voix. Seddiki continue la description de cet univers féérique :

« Un autre conteur, muni d'un Deff, chante une mélodie en vers rythmé (Sajaa) en hommage à sidna Ali, (chiisme), valeureux combattant de l'islam. D'autres Halqas, plus petites, plus modestes, abritent des géomanciens, des prestidigitateurs, des herboristes, des musiciens solistes, luthistes notamment. La place, qui accueille plus de 30000 spectateurs badauds et passants par jour, est entourée de

¹⁵¹ Tayeb Seddiki, *Mémorial du Maroc*, op.cit., p.218.

petites échappes: gargotes, rôtisseurs, petits cafés et librairies...du pain et du spectacle, de la cuisine et du livre, de l'image et de la parole...il y a dans cette place de Jamma al Fnaa de quoi faire pâlir de jalousie plusieurs créateurs de spectacle. Du pain et du totem. »¹⁵²

2.4. Al Maqamat :

« Peut-être que mon travail deviendra un jour un précédent dans la marche générale de l'histoire culturelle du pays. »¹⁵³

Certes la langue arabe est la langue officielle au Maroc, elle reste cependant une langue savante, littéraire et n'est utilisée que par l'élite. C'est une langue riche et d'une grande finesse, mais à vrai dire, ne remplit pas sa fonction linguistique au Maroc pour plusieurs raisons, parmi lesquelles figures, l'analphabétisme, et la présence des langues vernaculaires utilisées dans la majorité des régions. La langue arabe est surtout indissociable de l'Islam et donc vitale pour l'accomplissement des prières. Dans l'imaginaire collectif des marocains, malgré cette importance, quand c'est une affaire d'utilisation artistique de la langue

¹⁵² Idem.,

¹⁵³ Tayeb Seddiki, *Confidences d'artistes*, Libération, mardi 2 Mai 2000.

arabe, cela relève du Machreq. De là, apparaît la difficulté pour s'adresser à un public populaire, à l'image de ce que faisait Seddiki.

Cela étant dit, et nonobstant le particularisme du théâtre en langue arabe littéraire, Seddiki est parvenu à mettre en scène de grands spectacles dans la langue soutenue arabe. Si on revient sur les sources d'inspiration de ce théâtre classique, c'est d'abord pour clarifier encore plus cette production artistique, mais surtout pour s'ouvrir sur d'autres aspects de l'Altérité qui seront axés sur une quête soufie.

Cependant, c'est durant la période où Seddiki a créé *le théâtre des gens (Massrah Annass)* et a signé le manifeste de *Al ihtifalya* (le théâtre cérémonial), qu'il a exploité d'autres sources venues cette fois des pays arabes du Machreq.

Après de longues années d'expériences, Seddiki semble donner au théâtre marocain une nouvelle vie. Cette fois la recherche dans le patrimoine marocain est détournée au profit de la culture arabo-musulmane, c'est aussi un désir de répondre aux exigences du spectateur marocain.

La Maqama est la traduction de "séance". Ce sont, en fait, des petites intrigues théâtrales, avec un déroulement, des évènements et un dénouement spectaculaire. La Maqama porteuse d'un esprit rhétorique artificiel, écrite en prose rimée était une réponse à un climat socioculturel particulier du IV^{ème} siècle de l'hégire, période de décadence de la civilisation arabo-musulmane. L'objectif était d'exposer toute la magie du verbe et des nuances de la langue, de la syntaxe et des tournures à dresser un tableau de la société et d'en faire un peu la satire morale. Ces textes ne demandaient pas mieux que d'être théâtralisés, des auteurs comme al Hamadani, Abu Hayyan ou al Maari ont écrits des véritables chefs d'œuvre poétiques, ce qui leur manquait c'était l'homme de théâtre ou le metteur en

scène capable d'insuffler une vie physique à ces textes pour qu'ils ne soient pas simplement des textes à lire.

« Les Maqamat ne sont pas autre chose que du théâtre dans l'acception la plus moderne du terme. Dans chaque Maqamat évoluent des personnages on ne peut plus théâtraux, tels Issa Ibnou Hicham le conteur, ou bien l'ancêtre des valets des comédies d'Arlequin et Scapin : Abou Fath Aliskandri. J'insiste encore : pour les arabes une seule voix ne suffit pas pour tout dire et cette voix est celle du Rawi(le conteur). Le patrimoine arabe appartient à tous les pays qui sont culturellement arabes, mais il faut remarquer que c'est du Maroc que sont venus les premiers essais de la renaissance du patrimoine arabe. »¹⁵⁴

Dans la création de la pièce Badii Azaman- dont on n'a malheureusement pas le manuscrit- le travail de Seddiki sur le matériau brut a été prépondérant. De Maqamat dispersées et présentées sous forme de sketches, l'homme de théâtre, grâce à un traitement dramaturgique, intelligent, étoffé par quelques ajouts personnels, en a fait un petit joyau d'une grande densité, où éclate avec force et vigueur le discours dramatique et poétique posé sur la prose rimée.

Cette forme de littérature arabo-musulmane nous renvoie à l'appartenance. Peut-être une occasion de relativiser cette notion d'appartenir à une communauté, parce qu'il est difficile, malgré les apparences, de mesurer le degré de différence culturelle du Maroc d'un côté et du Machreq et de l'Occident d'un autre côté.

¹⁵⁴ Tayeb Seddiki, *Le théâtre du conteur*, Libération, mardi 11 avril 2000.

En revanche, une chose est vraie, c'est que Seddiki avait enrichi son expérimentation et au passage, il a approfondi ce désir d'Altérité. Il définit ce travail en ces mots :

« Le travail sur ces textes m'a permis d'apporter quelques réponses aux tenants des thèses qui prétendaient que les Arabes n'ont jamais connu ni de loin ni de près l'expression théâtrale. Ceux qui soutiennent ces thèses oublient que les Arabes ont toujours surestimé leur langue, les Arabes prétendent qu'une seule voix suffit pour dire toute la beauté d'un texte. »¹⁵⁵

Seddiki s'est basé sur le mélange du politique, du théologique, du linguistique et les ruses des personnages pour construire l'action dramatique de la pièce :

« Je les ai présentées au théâtre, premièrement parce que j'aime les Maqamat, et deuxièmement, parce que je considère la Maqama comme un véritable texte de théâtre, et cela en dépit des voix issues d'Orient ou d'Occident, qui prétendent que les arabes n'ont jamais connu le théâtre. Le théâtre a toujours existé, à mon avis, chez les arabes, même si ces derniers n'ont pas engendré des hommes de théâtre. Les Maqamat sont toutes pour moi des pièces dramatiques...et des formes théâtrales correctes à cent pour cent...on nous dit que nous n'avons pas de texte écrit, mais le texte écrit n'est qu'une forme de théâtre, et le théâtre est avant tout art du spectacle. Le No japonais, le Kabuki, les rythmes africains, les masques, les tragédies où il n'y a pas de paroles, simplement des cris, sont des formes de théâtre. Portant ce postulat nous affirmons qu'il y eu des formes

¹⁵⁵ Tayeb Seddiki, *Les temps des maqamats*, Libération, lundi 2000.

originales du théâtre arabo-musulman, même écrit d'ailleurs, mais non mis en scène. »¹⁵⁶

Comme à son habitude, Seddiki n'oublie jamais de rendre hommage à ces inspireurs :

« Chater : sois le bienvenu ! Messieurs, vous avez devant vous Badiaa Azzaman, la merveille des temps ! Auteur des inoubliables maqamat, les séances, ancêtres de notre expression théâtrale. Sa place est parmi nous. Elle est largement méritée.»¹⁵⁷

2.5. Le conte :

Le conte joue un rôle prépondérant dans la vie quotidienne des marocains. Mais il reste cependant une source venue du Machreq. Voici comment Tahar ben Jelloun souligne cette importance :

« La place Jamma al Fna n'a pas le monopole de ces spectacles et on peut citer par exemple le cercle des conteurs qui se forme chaque soir et en particulier le vendredi à Fès à Baguissa, dans un cirque de rochers. Chaque ville, chaque village, chaque souk offrent des Halqa de conteurs, ...] le conte se termine parfois aussi sur la formule : « mon conte est fini, mais ne sont pas finies les provisions de blé et d'orge". À Marrakech, on entendra plutôt : « mon histoire est partie au fil de l'eau et je reste avec les nobles personnes qui m'ont écouté ou encore : il est sorti un panier de pommes du paradis, que chacun m'en donne » ; parfois, on fait intervenir des formules au milieu du conte pour le ponctuer et encore

¹⁵⁶ Entretien avec Tayab Seddiki in al Mawaqif al Adabi, n° spécial, IV^{eme} festival du théâtre arabe, Damas, 1979.

¹⁵⁷ Tayeb Seddiki, *Le Dîner de Gala*, op.cit., p.44.

une fois se protéger: « dieu damne Satan, le méchant ou encore: « je me réfugie en Dieu contre Satan, le lapidé. »¹⁵⁸

Selon Copeau Jammaa el Fna et l'Orient ont vu naître le théâtre. Quand il évoque le conteur c'est pour déclarer qu'il assiste à la naissance du théâtre. Jean Jacques Bernard, homme de théâtre et fils de l'humoriste Tristan Bernard rapporte cette admiration:

« Or, faisait observer Copeau à ses amis, il arrive de plus en plus, depuis quelque temps, que le conteur ne travaille plus seul : ils se mettent à deux pour raconter l'histoire. Ce n'est plus un monologue. Il y a deux partenaires qui se renvoient la balle. C'est-à-dire la réplique. C'est exactement la naissance du dialogue et c'est toujours ainsi que le théâtre est né. Voyez les Grecs et songez qu'Eschyle lui-même n'en était qu'au dialogue. »¹⁵⁹

Le même auteur rappelle cette espèce d'aura qui accompagne le travail du conteur : « et je regarde, moi aussi, et il me semble voir le conteur avec les yeux de Jacques Copeau qui explora, fouilla le théâtre dans tous ses secrets, le dépouilla totalement de ses oripeaux pour mieux le connaître et le retrouver. Et je comprends pourquoi le conteur, à ses yeux, c'était la naissance du théâtre". C'est toujours ainsi et partout que le théâtre est né "expliquait-il à ses amis de Marrakech. »¹⁶⁰

Les Raouis (conteurs) sont porteurs, dès la première scène du premier tableau de la pièce *Les quatrains du Majdub*, d'une dimension

¹⁵⁸ Tahar Ben Jalloun in *Cahier du Maroc*, op.cit, p. 31

¹⁵⁹ Tayeb Seddiki, *Mémoire du théâtre, Jamma el Fnaaa*, Libération, Lundi 28 février 2000.

¹⁶⁰ Idem.

d'ouverture et d'appel à l'amour fraternel entre les nations et les civilisations :

«Le premier conteur : du fin fond du Ghana et du pays de Mali de Tombouctou, de la chère Mauritanie terre de Chankit et de fleuve d Darraa, de chaque oasis vertes, au milieu du désert et du Nil, des mers profondes et des îles calmes, que des millions sont descendus à Jamaa El Fna

Le deuxième conteur : de Fès et de Meknes de Tanger et de Tétouan et du Hijaz. Et la terre du Yémen, de toute ville lointaine-de tout village animé de toute terre vivante sur le globe que des millions de gens ont vécu à Jamma al Fna.

Le troisième conteur : Anglais et Allemands, Français et Italiens, de la Suède, de tout pays enflammé, de toute terre sur le globe, la Chine et les Indiens rouges et noirs- beaucoup de gens en ont plein les yeux de Jamaa El Fna. »¹⁶¹

Ce procédé du voyage on le rencontrera dans d'autres pièces de Seddiki, et on prendra le soin de l'analyser amplement. Lessing avait mentionné le rôle prépondérant du conte au profit de l'art, Seddiki l'aurait probablement exploité techniquement afin d'éveiller l'inconscient collectif de son public.

Le personnage Majdub nous fait un voyage dans le temps et ses paroles chargées de sens évoquent son amour d'une occidentale, ou la période des guerres contre les espagnoles. Si on analyse par rapport à l'incipit qui fait de Jamaa El Fna un point de rencontre d'amour et de fraternité et les évocations du Majdub aux problèmes qui naissent entre les humains, on assiste à une logique qui admet les aléas des différences entre les humains mais voilà que des places où foisonne le spectacle font fondre les dissensions, et par là le théâtre dans sa splendeur et sublimation qui concilie et fait de l'altérité une fer de lance dans la rencontre des nations.

¹⁶¹ Tayeb Seddiki, *Les Quatrains d'Al Majdoub*, op.cit., p.6.

Une image que nous donne l'auteur du livre sur le conteur interpelle par son intérêt : « le prologueur (Raoui), un ecclésiastique en habit d'apparat, commente l'action, dialogue avec le public, affirme la fonction didactique du théâtre, laquelle requiert que l'action soit à la fois rapprochée et distancée. Le fou introduit son propre commentaire, parodie les moments capitaux, travestit les thèmes, et, en maintenant le drame sous la menace de sa verve endiablée, affirme la fonction ludique du théâtre, porteuse elle aussi de la double exigence, distanciation et rapprochement. » ¹⁶²

¹⁶²Emil Dermenghem, *Le culte des saints dans l'islam maghrébin*, Ed. Gallimard, Paris, 1954, p.186.

**Partie II- Les trois vies de l'œuvre:
L'errance, le cérémonial, le soufisme.**

Chapitre 1- l'errance culturelle :

1. Errer, voyager, mourir :

« Le poète et le juif ne sont pas nés ici mais là-bas. Ils errent, séparés de leur vraie naissance. Autochtones seulement de la parole et de l'écriture. »¹⁶³

La création artistique dépasse souvent le cercle de la race et de la classe et s'enracine dans un ailleurs et dans différents univers. L'œuvre de qualité serait celle qui réinvente dans un mouvement d'enthousiasme ses racines culturelles. Dans cette partie il s'agira de questionner un peu les méandres de ce théâtre ; pour ce faire on était amené à chaque fois de revoir les liens qui peuvent subsister entre les rapports humains et les principaux axes thématiques de notre corpus.

Le thème de l'altérité, disons-le encore une fois, porte une spécificité dans ce théâtre dans la mesure où, à travers ses enjeux, Tayeb Seddiki n'a pas l'objectif de manifester une idéologie, ou une présence porteuse d'arrière-pensées sur la " scène". Il laisse le champ libre à la culture qui se crée à partir d'hybridité, laquelle porte en elle-même les critères du "beau" et la construction des valeurs. Nous avons déjà souligné dans la problématique générale de cette étude que notre dessein ne consiste pas dans la confrontation de deux, voire plusieurs modèles de théâtres ; pour nous il nous a fallu dégager suivant une démarche généalogique les ramifications de la présence de l'Autre, par là juger l'effet de cette confrontation.

¹⁶³ Jacques Derrida, *l'écriture et la différence*, Ed. Seuil, Paris, 1967, p.101.

L'intérêt de notre sujet paraît dans cette deuxième partie suffisamment justifié, nous nous proposons de mettre en évidence les éléments intrinsèques que produisent les thèmes majeurs de notre corpus. L'un de nos soucis étant de comprendre de quelle manière Seddiki s'est détaché de l'adaptation, non en passant à d'autres procédés mais de voir ce qu'il a gardé de "l'interculturel" et comment s'est opéré dans ses œuvres le mélange de cultures différentes.

1.1. La thématique de l'errance :

« Toute présence, même ignorée d'une autre culture particulière, même silencieuse, est un relais actif dans la relation. » Glissant
Edouard

Dans la première partie on a longuement discuté cette influence européenne sur le théâtre marocain, on a vu à juste titre que l'Occident n'était pas pour Seddiki un modèle universel. Si cette rencontre avec l'autre, dans ses éléments épars, protectorat, culture, idéologie, a donné naissance à un théâtre hybride dans sa forme, que peut-on dire des idées et thèmes qu'il véhicule et qui se rattachent bien évidemment à notre sujet qui est la fascination de l'altérité ?

Concernant ce rapport Orient-Occident, Saïgh Boustia en analysant l'œuvre de Salah Stétié, nous rappelle cet effet que produit le théâtre de Seddiki, surtout celui écrit en français et qui consiste à rétablir un dialogue culturel : « penser la nécessité positive de la relation, c'est rétablir un dialogue, c'est-à-dire une parole qui rassemble en traversant, et c'est là le double sens du rôle que Salah Stétié entend jouer par la Relation au service d'une autre conception du monde, puisqu'il revendique la responsabilité d'être un "passeur" du monde arabo-musulman en Occident, et singulièrement dans la langue française, pour l'ouvrir à l'autre et

contribuer à la renouveler, et qu'il vise simultanément à favoriser un décentrement salutaire au sein d'un monde arabe déterminé par un enracinement trop exclusif dans l'immobilité d'une verticalité sacrée... »¹⁶⁴

Maxime De Fiol, quant à lui, part d'une comparaison entre Glissant et Salah Stétié, et stipule que l'Occident se positionne comme un démiurge du moment où il détient la force technologique. Il cite une pensée de Salah Stétié dans ce sens : « d'un côté, un Occident triomphant, maître de lui-même, sûr de son droit et du devoir des autres envers lui, créateur et formulateur, et qui voit s'ouvrir devant lui, l'ère de ce qu'on surnommait la domination technique et technologique ; d'un autre côté [...] un ensemble arabo-musulman disqualifié par des mutilations morales et politiques successives, annexions et colonisations, humiliations et dépossessions avec la seule compensation, dans la dépersonnalisation subie et quasiment acceptée, du recours à l'imprescriptible Justice Divine. D'un côté, l'arrogance ; de l'autre côté, le repli sur soi d'une conscience irrémédiablement blessée par une action le plus souvent simplificatrice dirigée contre elle, blessée aussi, et découragée, exaspérée aussi et révoltée, parce qu'elle ressent ou conçoit de sa propre démission devant un monde et une histoire rendus soudainement inexplicables... »¹⁶⁵. On a jugé intéressant de citer cette comparaison entre Salah Stétié et Edouard Glissant compte tenu de la présence de cette thématique de la relation dans le théâtre de Seddiki, mais surtout que les idées d'Edouard Glissant comportent plusieurs similitudes avec les thèmes véhiculés dans ce premier chapitre, à savoir l'errance, le voyage et l'hommage mortifère.

Chez Seddiki, les personnages vont vers une identité en perpétuel devenir où la mouvance s'alimente du soufisme. Dans la septième

¹⁶⁴ Saïgh Boustia, in *Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la relation* / édition préparée par Samia Kassab-Charfi et Sonia Zlitni-Fitouri ; avec la collaboration de Loïc Céry, Ed presses universitaires de Bordeaux, Colloque de l'académie tunisienne des sciences, Carthage, 2008. p.180.

¹⁶⁵ Salah Stétié, *Deux fascinations bloquées*, pp.105-106 cité par Maxime de Fiol in *autour d'Édouard Glissant*, op.cit, p. 177.

composante de la pièce *Abu Hayyan ou les nuits des délectations* le juge prononce la tirade suivante : « l'artiste est celui qui n'a point de famille, ni d'enfants, l'artiste n'a non plus de demeure, l'artiste est un errant, un vagabond qui erre sur terre, erre en lui-même... »¹⁶⁶. Cet artiste peut-être le dramaturge lui-même, vu ses relations avec des formateurs français, ses voyages dans le monde entier ou dans l'écriture en français, qui jette son dévolu sur l'errance identitaire. L'errance lui donne les moyens d'esquiver la vénération excessive de l'identité. La présence de l'Autre, en d'autres termes, permet au narrateur de démystifier, par un travail de déconstruction, l'idéal recherché par l'identité.

Les personnages principaux des pièces choisies, sont tous ou presque, voués à une errance plus ou moins similaire. AL Majdoub est un errant permanent, un vagabond qui se déplace, dans son accoutrement farfelu, tel un rhapsode entre les villes du Maroc. Younès Errawi est contraint d'entreprendre un long périple en cherchant une sorte de sylphide aux sept grains de beauté. Abu Hayyan est l'intellectuel malheureux, dilettante et errant entre les idées et les gens. Chater patauge dans des monologues interminables, il erre et se déchire de douleurs après la décision de la municipalité de démolir le théâtre municipal. Ben Aicha entreprend des pourparlers avec les diplomates français de Louis XIV, erre dans une France encore féodale et fait des pieds et des mains pour trouver une entente avec l'Autre. Horma est le mouton "bouc émissaire" qui n'a plus de place ni parmi ses semblables ni parmi les humains, représentant l'errance du folklore.

La danse et l'extase favorisent cette errance du corps en quête d'une sotériologie, Jean Le brun rapporte cette réflexion de Nietzsche sur la danse qui va dans ce sens : « la danse se situe entre le grimper et le vol ; elle est, en effet, une projection du corps, un déplacement des centres, une irradiation spatiale dans la mesure où elle tient du statut, de l'art et du

¹⁶⁶Tayeb Seddiki, *Abu hayyan*, op.cit, p.105.

mime, de l'envol et de la possession »¹⁶⁷. Il rajoute en concluant : « la danse dionysiaque...trouve sa plus puissante image dans la flamme qui n'est autre qu'un feu qui danse. Or, il est bien remarquable et significatif de constater que l'on a toujours vu dans le feu ce qui abritait les trois grandes voies par lesquelles l'homme s'ouvre sur l'Autre. »¹⁶⁸

Dans *Les Sept grains de beauté* le personnage principal, Younes Errawi (le conteur) veut se libérer de la clôture de l'identité et d'alléger dans ce sens le poids de son être. Ce désir d'évasion soufie, inscrit comme une exigence au plus intime du moi, montre combien le personnage est rivé à l'être et à la présence à soi-même, son voyage dans des contrées divers n'est que passage pour aller vers toute l'humanité.

Cette thématique de l'errance qui caractérise les personnages de notre corpus, vient étayer notre propos sur l'altérité dans ce théâtre seddikien, comme le confirme la poétique de la relation que développe Edouard Glissant.

1.2. La poétique de la relation :

« L'hypothèse de la relation, comprise comme une façon particulière de penser le lien entre les hommes, la terre et la diversité des structurations dynamiques sociales, pourrait être conçue comme une "généalogie de l'errance"... »¹⁶⁹

¹⁶⁷Jean Brun, *Le retour de Dionysos*, Ed. Desclée, Bruxelles, 1969, p.19

¹⁶⁸ Maximev De Fiol in *Autour d'Edouard Glissant, lectures, épreuves extensions d'une poétique de la relation*, op.cit., p.32.

¹⁶⁹ Id, p.108.

Afin de considérer le rapport de l'homme au monde et aux autres cultures, et en se rendant compte de la présence de l'errance dans le théâtre seddikien, on a dû s'ouvrir sur les thèses d'Edouard Glissant dans *La Poétique de la relation*. Chez lui, *l'errance constitue le fond du déracinement tandis que l'identification dépasse l'identité proprement dite*. L'identité ne peut être que culturelle. De plus, certains traits spécifiques de l'errance seront l'indéfinissables : « L'errance se caractérise d'abord par la mobilité extrême du voyageur qui se déplace sans aucun but précis, parcourant de longues distances en quête de quelque chose d'indéfinissable qu'il devine et qu'il ne peut ni nommer, ni préciser, puis par la diversité de cette mobilité...l'errant scrute le visage des passants afin d'y retrouver quelque vérité. »¹⁷⁰

Le cœur de l'errance comme de l'écriture c'est de fuir la monotonie et l'identique afin de sonder d'autres univers, d'autres émotions et cela ne se réalise qu'à travers le passage par les autres humains. Le solitaire absolu n'existe pas, une solitude est faite aussi pour être racontée, même un ermite vit le désir de rencontrer l'autre dans l'amour divin qu'il comporte dans ses prières.

Quant à Seddiki, il offre de l'hospitalité marocaine à travers la poésie et le conte imaginaire. C'est une orientation vers autrui qui s'établit dans l'errance et le voyage. C'est une découverte de l'altérité. La métaphore, ici, réalise l'ouverture sur l'autre, et constitue un transport vers l'autre. Et elle le fait dans la plus noble des manières, la fraternité véhiculée par la poésie et le soufisme.

La mobilité et l'indéfinissable sont les axes principaux de plusieurs pièces du corpus. Dans le premier tableau des *Sept grains de beauté*, la didascalie du dramaturge corrobore cette présence de la mobilité annonçant le thème général de la pièce : « (les acteurs jouent une musique dont le thème est le voyage), Dounia aux sept grains de beauté est

¹⁷⁰ Id, p.101.

une image métaphorique de cette quête soufie qu'on peut rattacher à l'indéfinissable dans la poétique de Glissant.

Puis le protagoniste (Younès Errawi) qui nous informe sur ses voyages antérieurs : « j'ai vu, j'ai entendu les choses les plus étonnantes au cours de mes pérégrinations, mes randonnées m'ont montré des lieux animés et aussi des solitudes, et je donne aux choses la lumière et la grâce des légendes. Le vrai voyageur frappe à toutes les portes. Avant de parvenir à la sienne, il sait s'arrêter au seuil de toutes les tentes. »¹⁷¹

Aussi, l'errance et le théâtre se rejoignent dans ce caractère subversif qui participe à transcender l'esprit humain. L'errant n'accepte jamais "l'édit universel" selon des codes prédéterminés ; comme le théâtre qui serait un refus de ces codes et devient par là une quête du sens et de beauté, de communication et de rassemblement. Tel les personnages de ce théâtre, l'errant dans la pensée de Glissant, est constamment en quête de liberté, liberté qu'on ne peut trouver que dans *la totalité du monde*. Le théâtre de Seddiki est un peu tributaire de cette jouissance de la relation qui ouvre à un théâtre nouveau, libre et hybride que proclamait Al Ihtyfallia.

1.3. La fraternité :

« Le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, [...] Le rhizome ne se laisse pas ramener à l'Un ni au multiple...il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions ou de directions mouvantes. »¹⁷²

¹⁷¹Tayeb Seddiki, *Les Sept grains de beauté*, op.cit, p.20.

¹⁷²Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome dans mille plateaux*, Ed. Minuit, Paris, 1980, pp.31-32.

En revanche ce qui importe dans cette errance c'est la valeur fraternelle de la rencontre, ainsi que le rapport au monde et les liens qui unissent les hommes. Pour mener à bien l'analyse que nous souhaitons développer, il faudrait interroger les questions à la fois importantes et récurrentes dans les œuvres du corpus et les rattacher à la notion du rhizome qui signifie dans une acception simpliste ceci : « une pensée du monde rencontre une autre pensée du monde » et qui sera ici le synonyme de la fraternité soufie.

Selon E. Glissant toujours, cette poétique de la relation ne comporte jamais une fixité idéologique. Elle reste flexible, latente et admet le tout-venant. L'auteur insiste sur la "diversité prolifique", ce qui nous rappelle le point qu'on a appelé "l'hybridité" évoqué dans la première partie.

Glissant rêvait d'ériger une personnalité multiple à l'intersection de soi et des autres ; il a fait l'invitation à un voyage nomade ou une errance circulaire. C'est ce voyage qui permet la connaissance de la racine. Le voyage exige en cela le dédoublement et permet d'entretenir la volupté du dédoublement. Cette notion est très bénéfique pour le théâtre dans le sens où elle offre à la mise en scène théâtrale l'occasion de devenir le refuge des diverses cultures. Seddiki était conscient de cette imbrication des cultures, c'est peut-être à travers le théâtre qu'il a entrepris ce voyage phénoménologique dans la culture originale : « Aller vers ses sources ? Quoi de plus légitime surtout dans un pays colonisé hier et taraudé aujourd'hui par les forces d'inertie qui n'ont pas fini de dire leur dernier mot ! Nous faisons partie des peuples qui avaient été trop longtemps regardés sans se voir. »¹⁷³

¹⁷³ Tayeb Seddiki, *Mémoire du théâtre et de ses gens (2)*, Libération, mars, 2 février 2000.

1.4. L'errance chez Seddiki :

« L'ivresse dionysiaque tente, en effet, de conférer au corps de chacun le pouvoir de vagabonder en dehors des cadres de l'ici et du maintenant qui lui sont assignés [...] Dionysos promet la dilatation du moi jusqu'aux frontières du monde et prétend briser l'étroite prison corporelle dont chaque homme est prisonnier, en lui faisant goûter l'extase d'une vie infinie. »¹⁷⁴

Le théâtre de Seddiki réserve une place de choix au thème de l'errance, cette dernière se veut, ici, une condition nécessaire pour pouvoir s'ouvrir, à bon escient sur l'Occident. Il est utile de rappeler que "errer" a deux acceptions correspondant à deux étymologies : « *iterare*, au sens de cheminer, a donné *errare*, errer, être égarer, et au figuré s'écarter de la vérité, être dans l'erreur ; *itinerare*, voyager, a donné *errare* : errer au sens de voyager : le chevalier errant n'est pas perdu, mais part à l'aventure ; l'erre est allure, la trace ; les errements ne sont pas des erreurs, mais des procédés habituels. Il peut donc y a voir une certaine ambigüité dans l'emploi du mot errer. »¹⁷⁵

Dans *Le Dîner de Gala*, on trouve cette réplique du personnage principal Chater:

« Que les voix qui habitent ces murs retentissent !
Voix chargées d'angoisse et de désespoir infinis.

¹⁷⁴ Jean Brun, *Le Retour de Dionysos*, op.cit, p.14.

¹⁷⁵ Véronique Bonnet, *De l'exil à l'errance: écriture et quête d'appartenance la littérature contemporaine des petites antilles anglophones et francophones* thèse de doctorat sous la direction de Charles Bonn et Jean-Louis Joubert, Paris XIII, 1997, p.5.

Voix errantes, dans ces obscurs espaces désolés, cris dans la nuit, sanglots ratés et rires étouffés. »¹⁷⁶

Ce cri de désespoir ressenti par Chater, le comédien malheureux simulacre de Seddiki, atteste cette envie de l'errance véhiculée ici par les voix des comédiens.

Le résultat de ce cri est une forme d'altérité, il débouche sur une rencontre de lettrés de l'Occident et de l'Orient dans la scène suivante :

« Chater : Bonsoir, Jean Baptiste ! Bonsoir, Monsieur Poquelin. Tu reviens, âme vagabonde, rôder autour du théâtre ! Entre ! Tu es plus que quiconque ici chez toi, et dans tous les théâtres du monde ! »¹⁷⁷

En effet, les personnages principaux partagent ce point commun qu'est l'errance. Ici, l'errance se veut un outil salutaire qui exhorte le rêve et déploie le délire (comme chez El Majdoub).

Dans *Les sept grains de beauté*, ce refus de l'identité apparaît clairement dans cette réplique chantée :

Deff(tambour) « la terre est vaste
Si on ne t'aime pas en un lieu
Quitte-le pour un autre,
Car tout pays qui t'accorde l'hospitalité
Est pour toi une patrie ». ¹⁷⁸

C'est à travers l'errance qu'on fait la découverte de la différence culturelle. Seddiki dans son théâtre est tel un homme en exil, ne se sent ni inférieur, ni démuné, parce qu'il ne sent pas le fardeau d'un manque par rapport à une nation qui pour lui n'existe pas encore.

L'errance est, dans ce sens, le moyen le plus efficace pour mettre à jour les inspirations du dramaturge. Or, l'errance vise avant toute autre chose, à battre en brèche l'identité aveugle, génératrice

¹⁷⁶ Tayeb Seddiki, *Le Dîner de Gala*, op. cit, p.37.

¹⁷⁷ Idem, p.38.

¹⁷⁸ Tayeb Seddiki, *Les Sept grains de beauté*, op.cit., p. 20.

d'égoïsme. D'où le recours au soufisme qui procure une place de choix aux termes de l'errance et du voyage.

1.5. L'errance et l'étrangeté :

«Il est également vrai que les hommes sont très différents et très semblables, et que les similitudes sont plus profondes que les dissemblances. Sous les apparences les plus extravagantes, nous aurons à changer à l'instant l'occasion de retrouver cette fondamentale unité. »¹⁷⁹

Notre réflexion sur l'errance implique logiquement d'évoquer cette notion de l'étrangeté. Un errant dans son cheminement passe par des contrées où il sera considéré comme étranger. Cela n'est pas nouveau dans la dramaturgie et on trouve assez nombre d'exemples depuis le théâtre antique. Chez Euripide, Dionysos dans *les Bacchantes*, une fois à Thèbes qui est censée être sa ville natale, sera stupéfait d'être "xénios" ou étranger, il n'est nullement lui-même, il rend folle les femmes et les invite à l'orgie.

Par ailleurs, dans la littérature orale soufie, il existe un thème récurrent qui s'appelle "Taghriba", déjà évoqué auparavant, qu'on peut traduire par "se rendre étranger".

Aussi, un point étymologique du mot Maghreb suscite un intérêt. Le terme est formé sur la racine *Gharb*, sur laquelle a été forgé *gharbi*, qui signifie étrange, étranger. L'acculturation du colonialisme a forgé la

¹⁷⁹ Emil Dermenghem, *Le culte des saints dans l'islam maghrébin*, op.cit, p. 15.

question suivante : qui sommes-nous ? Il est devenu malaisé de connaître l'autre, l'étranger alors qu'on s'interroge encore sur soi.

Seddiki ne tend pas dans ses écrits à anéantir les différences entre Orient et Occident du moment où la dramaturgie exploite ces différences. En revanche il tend à annuler les peurs qui s'installent dans les inconscients de chacune des civilisations. L'étranger non-musulman perd ainsi son identité initiale, comme Molière qui devient saint soufi, quant à Abu Hayyan l'arabe musulman, lui par contre devient étranger, Seddiki semble se jouer des règles et des codes établis, bouscule les tabous, et renverse les tendances. L'étranger est donc le personnage seddikien, qu'il soit de l'Occident comme dans *Molière ou pour l'amour de l'humanité* où Molière prononce ceci : « oui cigogne larmoyante, je suis un étranger à votre société, je suis un nègre, un juif, un arabe. »¹⁸⁰, qu'il soit aussi de l'Orient, comme Horma, Al Majdub ou Younes Errawi. Mais c'est surtout dans la pièce sur le grand penseur Abu Hayyan qu'on assiste à une scène où le terme devient, dans son paroxysme, une anaphore que les comédiens répètent abondamment. Pour mesurer l'importance du terme dans ses acceptions et portées, il suffit de rappeler que Seddiki commence dans la première scène de la première composante ce débat théâtral sur "l'étranger" c'est pourquoi on a jugé utile de la donner à lire dans son intégralité.¹⁸¹

« Alfaqih alfar (la souris): où-es-tu d'un étranger qui n'a point de lien de patries, et qui n'a point de fougue pour s'installer.

¹⁸⁰ Tayeb Seddiki, *Molière ou pour l'amour de l'humanité*, Ed. EDDif, Casablanca, 1994, p. 94.

¹⁸¹ On a essayé de respecter les registres de langues dans la traduction qu'on a faite de la scène, malheureusement on ne peut rapporter l'aspect musical de cette prose rimée. Apparaît donc la différence de style que crée la littérature arabe classique appelée à cette époque de Tawhidi " littérature sublime".

Abu hayyan: quand il parle, parle honteux irrégulier, et quand il se tait, se tait perplexe tremblant, quand il s'approche, s'approche modeste, quand il s'éloigne, s'éloigne humble, quand il apparaît, apparaît humilié, quand il disparaît, disparaît malade.

Le juge: quand il demande, demande et la désespérance le ronge, quand il obtient, obtient et la malédiction le colle, et quand il parle, parle timoré, et quand il se tait se tait désespéré, imprégné de paresse, et absorbé de marasme, et gagné de maigreur.

Le groupe (chantant) : l'étranger est tel que là où il s'attarde méprisable
et la main de l'étranger est courte

et sa langue languissante

et les gens s'assistent mutuellement

et lui il a peu de défenseur

Ghadanfar: l'étranger est celui qui se fait repousser par son amant.

Alfar: bien plus que cela l'étranger est celui soutenu par l'amant.

Ghadanfar: l'étranger est celui que le censeur néglige.

Alfar: bien plus que cela l'étranger est favorisé par sa horde.

Ghadanfar: l'étranger est appelé de près.

Abu Hayyan: bien plus que cela, l'étranger est celui qui est étrange dans son étrangeté.

Le juge: l'étranger est celui qui n'a pas d'alliance.

Abu hayyan: bien plus que cela l'étranger est celui qui n'a pas sa part dans ce que de droit.

Le groupe(chantent) :

L'étranger est tel que là où il s'attarde méprisable

et la main de l'étranger est courte

et sa langue languissante

et les gens s'assistent mutuellement

et il a peu de défenseur

Le juge: l'étranger est celui qui est étrange dans son étrangeté, l'étranger celui qui disparaît et s'expatrie et s'éloigne et émigre et s'occidentalise.

Ghadanfar: l'étranger est celui a qui partira le soleil de sa beauté.

Alfar: et s'éloigne de son amant et réprobateur.

Ghadanfar: et s'expatrie dans ses actes et ses paroles.

Alfar: et émigre dans son va-et-vient.

Ghadanfar: et s'occidentalise dans son haillon et son accoutrement.

Le juge: l'étranger et celui qui, quand il est présent il est absent, et s'il s'absente il est présent, l'étranger celui que quand tu le vois tu ne le reconnais point, et si tu ne le vois pas, tu ne le ressens pas.

Ghadanfar: l'étranger est celui que les tristesses envahissent de tous les côtés, et que les jours gouvernent de partout.

Abu hayyan: et que le temps disperse entre toute confiance et degré.

Le juge: l'étranger n'a point de nom pour être appelé, point d'icône pour être renommé, point de pliant pour être publié, et pas de preuve pour être pardonné, et pas de pêché pour être absout.

Alfar: l'étranger est celui qui, quand il rapporte il ment, et quand il simule il souffre.

Abu hayyan: et le plus loin des loin celui qui est loin dans sa demeure proche, et le plus étranger des étrangers celui qui est étrange dans son pays.

Le groupe(chantent): et les gens s'entraident mutuellement, et peu de gens le soutiennent.

Abu Hayyan: l'étranger est celui qui, quand il visite on lui ferme la porte au nez, et quand il s'excuse on l'exclut, l'étranger celui qui, quand il arrive n'est jamais la bienvenue, et quand il disparaît on ne demande pas auprès de lui.

Le juge: l'étranger est celui qui brûle en entier et dispersé en parti. Sa nuit est désolation, sa journée est affliction, son déjeuner est détresse, et son dîner est chagrin, son carrefour est cavité, et son secret est sangsue, et sa peur est nation.

Alfar: l'étranger est celui qui, son accoutrement est en loque, et sa nourriture est lacérée.

Le juge: eh toi! Toi l'étranger, c'est toi l'étranger dans ton sens...

abu hayyan: je suis l'étranger à l'époque de Samsam Adawla le Bouyide. »¹⁸²

2. La thématique du voyage :

« Dans *Les sept grains de beauté* Younes Errawi, un conteur de la place Jamma Al Fna, quitte Marrakech à la recherche de Dounia...De Fès à Istanbul en passant par Alger, Tunis, l'Egypte, l'Arabie et les pays du Proche-Orient...de la Turquie aux côtes grecques, de Gênes à Poitiers apparait comme un voyageur de notre

¹⁸²Tayeb Seddiki, *Abu Hayyan*, op.cit.,p.4.

temps...qui s'est interrogé sur l'ultime vérité de ce voyage. »¹⁸³

Il s'ensuit, dans l'optique de notre propos, qu'un étranger est une personne qui s'est déplacée, donc qui a voyagé. Sur le plan de l'Histoire, de l'Antiquité à nos jours, le voyage est un des modes usuels de la connaissance, un moyen pour jauger les autres civilisations. Il est donc un des modes privilégiés de l'observation des sociétés, des pays et des paysages. Seddiki note dans ses mémoires ce qui va corroborer ceci :

« On ne voyage que pour rencontrer l'autre. Mais le pourquoi du voyage importe moins que le comment. Le voyageur n'arrête pas de se mettre en scène comme s'il reculait de plus en plus le moment d'être mis en contact avec l'autre ou qu'il redoutait l'instant de la vérité. Le voyageur se transforme en touriste, c'est-à-dire un consommateur d'espace. »¹⁸⁴

L'importance du voyage dans l'histoire de l'invention des mondes ne saurait nous faire oublier ses usages dans le théâtre. Dans ce théâtre, on le verra, la mécanique du voyage est transformée par la pensée de l'errance. Abdelkebir Khatibi, romancier marocain connu par ses penchants littéraires coulés dans le moule de l'interculturel, nous fait penser à cette notion du miroir qu'on traitera dans un chapitre ultérieur, qui fait que altérité et ipséité se rejoignent :

« L'homme a toujours aimé se déplacer. Est-ce parce qu'il se sent nomade sur cette terre, sa vie d'ici-bas n'étant qu'un passage obligé vers l'au-delà ? De ce sentiment

¹⁸³ Tayeb Seddiki, *Les Sept grains de beauté*, op.cit., p.3.

¹⁸⁴ Tayeb Seddiki, *Par cœur*, op.cit., p.27.

d'instabilité, naît l'inquiétude de "l'établi" qui lui impose des contraintes ; il rêve alors de s'évader vers un ailleurs qu'il imagine tout à fait différent de son milieu habituel : le voyage n'est-il pas mythique avant d'être réel ? En effet, le voyageur a, durant son errance, l'occasion de "dévoiler" ce qu'il ne connaît pas...mais à l'enivrement des premières découvertes, parce que la nouveauté a toujours du charme, succède le désenchantement lorsqu'on découvre qu'on n'a retrouvé que soi-même dans les autres, l'homme n'étant que le miroir de son prochain. »¹⁸⁵

Montaigne exaltait le voyage dans *Les Essais*. Le voyage atteint un degré élevé et devient une expérience thérapeutique, une expérience inhérente à la dignité ; c'est Charles Dominique qui soulève cette réflexion dans une relecture de Montaigne : « l'homme possède une dignité non pas parce qu'il se divinise à travers la contemplation pure des essences et de Dieu, mais parce qu'il peut s'ouvrir, en s'aidant de "tout le secours étranger", à diverses activités et formes de vies humaines. Cette ouverture à la pluralité des opinions et de mœurs correspond au "plus haut point de la sagesse". Elle implique nécessairement un rapport bienveillant et amical à autrui, puisque c'est de lui que dépend ma capacité de transformation. C'est de lui que je vais emprunter" ce qui me manque pour comprendre telle idée, réussir telle opération, adopter telle règle de vie. Je sculpte ma cervelle écrit Montaigne, en la frottant contre celle des autres. »¹⁸⁶

L'ambition thérapeutique et métaphysique du voyage comme celles évoquées chez Montaigne sont similaires à la pédagogie soufie. Reste à dire que le soufisme dépasse ce stade du voyage pour accéder à l'Unicité de tous les êtres. Cette mystique islamique s'ingénie à faire la part, dans la

¹⁸⁵ *Voyageurs arabes : Ibn Fadlan, Ibna Jubayr, Ibn Battuta et un auteur anonyme*, textes traduits et annotés par Paule Charles-Dominique, Ed. Gallimard, Paris, 1995, p.8.

¹⁸⁶ Id, pp.58-59.

conscience de l'homme, de l'esprit caché et de la loi en accord avec la lettre, afin d'arriver, à travers des pratiques pieuses, à un état de pureté morale et de spiritualisme tel que l'on puisse voir Dieu face à face et sans voiles, et s'unir à lui. C'est ce que les philosophes soufis appellent théorie de l'unicité ou monisme.

Dans la pensée d'Edgar Morin, le voyage en tant qu'expérience vécue favorise progressivement une ouverture vers le monde et trace des pistes potentielles qui nous éloignent d'une réalité nombrilique. Cette expérience débouche sur une prise de conscience métaphysique ; comme dans La modification de Michel Butor où, à travers l'expérience du voyage, le narrateur aboutit à une prise de conscience en changeant profondément sa décision. Le voyage est un processus qui permet à l'être humain d'avoir une expérience formatrice.

Le symbolisme du voyage répondrait dans l'absolu à une quête de la vérité : puiser dans la source de la connaissance et se laver des scories de l'illusion humaine. Dire le voyage entraîne la rêverie, et par là, emporter les spectateurs dans le voyage ; tout cela en créant une fusion sympathique qui renforce l'altérité par le plaisir des récits du voyage : "voyager c'est vaincre, dit le proverbe arabe", c'est ainsi que Seddiki commence sa préface des *Sept grains de beauté*. L'éditeur avait noté sur la couverture que « le conteur avait accompli dix-huit voyages : autant de contes et légendes merveilleux où le rêve se mêle à la réalité pour mieux railler l'intolérance et exalter l'amour. »¹⁸⁷

Depuis les grecs, le mythe du voyage sera repris dans de nombreuses écoles de pensée qui développeront une philosophie du voyage ou le voyage panégyrique. Même si les liens entre le voyage et le théâtre sont ambigus du fait que la scène est un lieu fixe, le voyage, néanmoins date des comédies et des tragédies grecques. Aristophane avait écrit au moins trois pièces mettant en scène le voyage, à savoir: La Paix (421 av. J.-C), Les Oiseaux (414 av. J.-C) et les Grenouilles (405 av. J.-C).

¹⁸⁷ Les *Sept grains de beauté*, mot de l'éditeur sur le plat inférieur.

Cependant, la représentation scénique du voyage, en tant que mouvement, ne semble pas avoir aboutie à une représentation authentique : « si les tragédies d'Eschyle, d'Euripide, et de Sophocle mettent bien en scène des personnages de voyageurs, ceux-ci sont simplement représentés à leur retour de voyage ou en étape, les péripéties du voyage en tant que telles étant seulement contés aux spectateurs, le plus souvent par l'intermédiaire du chœur. »¹⁸⁸. Le théâtre avait changé de nature pendant L'époque romane et on passe à un théâtre nomade assuré par les acteurs-jongleurs et les troupes itinérantes :

« Le théâtre de voyage cède en quelque sorte la place au théâtre en voyage...du XI au XVI, le théâtre vient ainsi aux spectateurs plutôt que l'inverse. Compte tenu de ce fait, on ne sera pas surpris de la forme minimaliste de certains genres dramatiques qui virent le jour à l'époque. On songe notamment au genre du Dit, mime dramatique, monologue joué, ne requérant, pour être interprété, qu'un acteur face à son public, l'espace scénique étant quant à lui réduit à sa plus simple expression : un espace quelconque, sans élément de décor ni machinerie théâtrale sophistiqués.»¹⁸⁹

De même, dans le troisième tableau d'*Al majdub*, le voyage du protagoniste est annoncé à la manière des chœurs antiques, par le conteur (Raoui) :

«le conteur 1 : après que Sidi Al Majdub a perfectionné ses sciences, s'est appuyé sur sa canne il a commencé ses pérégrinations en disant la terre de Dieu est vaste.

Le conteur 2 : celui qui côtoie les gens augmente son empirisme-voyageons !

¹⁸⁸ Introduction par Loïc P. Guyon & Sylvie Requemora-Gros in *Voyage et théâtre*, Dir. Loïc P. Guyon & Sylvie Requemora-Gros, Ed. PUPS, Paris, 2011, p.11.

¹⁸⁹ Idem.

Le conteur 1 : il a atteint 27 ans...a décidé de quitter le Maroc...comment il a procédé aux adieux en la présence de sa femme Touna ? »¹⁹⁰

2.1. Voyage chez les arabes :

« Les Arabes, plus que tous les autres peuples, parce que nomades, par atavisme, ont été de grands voyageurs. Dès que l'empire musulman fut établi, les marchands sillonnèrent les routes et les mers pour échanger leurs produits. En effet, la position exceptionnelle qu'occupaient les pays arabes au croisement des voies de grand commerce favorisent cette situation. »¹⁹¹

Une sagesse arabe cherche à traduire cette polarité dynamique et formatrice entre voyage et éducation : "Voyage, tu découvriras le sens des choses et la valeur des hommes".

Le voyage était et est peut être toujours au centre de l'éducation des peuples arabes. Pour s'en convaincre, il suffit de lire les récits d'aventures de grands voyageurs arabes depuis le VIII^{ème} siècle de l'ère chrétienne tels Ibn Fadlân ou Ibn Battûta. Le monde musulman a donc assuré très tôt un rôle éminent de transition en mettant en communication la Méditerranée et l'Extrême-Orient. À l'ouverture du monde correspond ainsi la projection,

¹⁹⁰Tayeb Seddiki, *Al Majdub*, op.cit, p.15.

¹⁹¹Paulle Charles-Dominique, *Voyageurs arabes : Ibn Fadlan, Ibna jubayr, Ibn battuta et un auteur anonyme*, op.cit., p.5.

l'avidité "précipitation" du moi. Celui-ci s'élanche physiquement vers un lointain. Chez les voyages d'Ibn Battuta on assiste à une altérité qui est incarnée par plusieurs formes, à savoir les comparaisons des mœurs ou de la géographie. Quelque fois c'est la simple curiosité qui pousse le voyageur à se poser la question sur la différence entre "le Moi" et "l'Autre".

Dans *Al majdub* le voyage est fait sous forme de grandes tirades relatant les pérégrinations du personnage Al majdub, c'est le protagoniste lui-même qui énumère les lieux traversés en adressant ses plaintes, ses aventures, et ses pensées au public de La Halqa, dans une sorte de mise en abyme.

Dans *Les Sept grains de beauté* le voyage, ce long périple, ce pèlerinage sont les motifs principaux de la pièce. Dans le premier tableau Younes Errawi prononce ceci : « j'ai vu, j'ai entendu les choses les plus étonnantes au cours de mes pérégrinations, mes randonnées m'ont montré des lieux animés et aussi des solitudes, et je donne aux choses la lumière et la grâce des légendes. Le vrai voyageur frappe à toutes les portes. Avant de parvenir à la sienne, il sait s'arrêter au seuil de toutes les tentes. »¹⁹². Ensuite, chaque tableau débute dans un pays différent, et à chaque fois le lieu enfante une morale. Pour Seddiki, le voyage prend la fonction de moteur dramatique qui participe à relancer l'action, en créant l'effet de surprise permettant à l'économie dramatique de rebondir dans de nouvelles directions.

Les Sept grains de beauté est présentée ainsi à travers le prologue :

« Voyager c'est vaincre" dit le proverbe arabe. Dans les sept grains de beauté, Younes Errawi, un conteur de la place Jamaa el Fna, quitte Marrakech à la recherche de Dounia, la belle aux sept grains de beauté... de Fès à Istanbul en passant par Alger, Tunis, l'Egypte, l'Arabie et les pays du Proche-

¹⁹² *Les sept grains de beauté*, op.cit, p.20

Orient, Younes Errawi raconte sur les places publiques des légendes. Ce sont des célébrations dans un monde en proie au désordre. De la Turquie aux côtes grecques, de Gênes à Poitiers, Younes Errawi apparaît comme un voyageur de notre temps qui, au seuil même de l'Institut du monde arabe à Paris, s'est interrogé sur l'ultime vérité de ce long voyage. Rois magnanimes, princes et princesses mélancoliques, vizirs apeurés, philosophes sceptiques, artisans besogneux, tous et bien d'autres encore parviennent par les contes et par le rêve à distancer la peur atavique de la mort. Younes Errawi, montreur des choses cachées, nous entraîne à Tombouctou, capitale de sables, cité de l'ultime voyage, il prend les pistes les plus sinueuses pour nous jeter sur les rivages arganiers de Mogador et nous force à aller à Istanbul pour y chercher fortune. Sept rêves, pour sept grains de beauté. Toutes une vie et même davantage. Sept vies d'un conteur qui nous laisse sept éphémères traces. Sept taches de douceurs. »¹⁹³

2.2. Ibn Battûta et Younes Errawi :

« Ibn Battûta, voyageur maghrébin du début du XIV^e siècle, parcourt la totalité des pays islamiques de son époque, du Mali à Sumatra et du Kenya aux steppes russes. »¹⁹⁴

¹⁹³ Prologue des *Sept grains de beauté*, op.cit, p.3.

¹⁹⁴ Ibn Battûta, *Voyages : I. De l'Afrique du Nord à La Mecque*, Traduction de l'arabe de C. Defremery et B.R. Sanguinetti (1858) Introduction et notes de Stéphane Yerasimos, Cartes de Catherine Barthel, Coll. La Découverte, Librairie François Maspero, Paris, 1982, p.4.

Pendant l'époque d'Ibn Battûta, l'empire de la communauté arabo-musulmane s'étale de l'Espagne à l'Asie centrale et se trouve obligée d'absorber une multitude de peuples, des cultures et des religions qui ne pourront qu'influer sur sa propre évolution. Cette fermentation d'une idée religieuse à travers les bouleversements temporels, qui est d'ailleurs le sort commun de toute religion, marquera évidemment l'évolution de l'islam.

Younes Errawi voyage seul en pèlerin solitaire et grâce à son immersion dans un milieu autre que le sien, en allant chercher les légendes dans des contrées différents, conduit au sentiment d'appartenance à la grande communauté des Hommes. Mais le spectateur trouvera aussi à se distraire, car tel le journal de voyage, le nœud de l'histoire enseigne sans être coercitif. Cette méthode ne peut qu'enrichir le théâtre d'images neuves et originales en faisant partager des impressions, mais surtout en ouvrant des perspectives renouvelées pour les metteurs en scène. Surprenante la similitude entre le personnage Younes Errawi et Ibn Battûta surnommé le voyageur de la nation ou voyageur des arabes. Dans *Les Sept grains de beauté* Seddiki évoque le périple d'Ibn Battûta qui sera ici le maître de Younes Errawi : « après avoir mangé un bon Lablabi, je me suis dirigé vers la place Halfaouine et là, à l'ombre de la mosquée Sid Attabaa, j'ai raconté mon long périple sur les traces de mon maître et prédécesseur Ibnou Battouta. »¹⁹⁵

Ce tangérois portait en lui les prémices d'un marocain aimant s'ouvrir sur l'Autre, peut-on postuler que c'est l'altérité qui a poussé Ibn Battûta à ces immenses périples ? Car à l'inverse d'un Marco Polo ou d'un Christophe Colomb qui entretenaient des activités commerciales, le voyageur marocain n'était motivé que par sa curiosité ; et mystique qu'il était, il ne donnait aucune importance aux choses pécuniaires. C'est Stéphane Yerasimos dans l'introduction des *Voyages d'Ibn Battûta* qui nous renseigne sur son affiliation au mysticisme : « Le mysticisme se répand, à

¹⁹⁵Tayeb Seddiki, *Les Sept grains de beauté*, op.cit. p.34.

partir du XI^e siècle, sous le nom générique de « soufisme » (de souf, manteau de laine porté par ses adeptes) et se fixe ensuite en confréries ou ordres, *Tariqa*. A travers une évolution similaire à celle du christianisme, l'ascétisme individuel fait successivement place aux ordres et aux zawiyas, établissements « conventuels ». Il existe déjà à l'époque d'Ibn Battûta une dizaine de ces ordres et notre voyageur en fait amplement mention en s'affiliant à certains d'entre eux. »¹⁹⁶

Ibn Battûta, tel Younes dans la pièce *Les Sept grains de beauté*, quitte sa ville natale Tanger avec l'intention de faire le pèlerinage de La Mecque à vingt et un ans en 1325 : « Il visite l'Égypte et une partie de la Syrie et fait son premier pèlerinage en 1326. Ensuite, dans une série de voyages rapides il rayonne vers Ispahan et Chiraz, Tabriz et Mossoul, tout en visitant l'Irak entre deux voyages, et revient à La Mecque pour le pèlerinage de 1327. Il y reste, d'après ses dires, pendant les trois années suivantes pour partir juste après le pèlerinage de 1330. Il visite cette fois-là le Yémen, descend la côte orientale de l'Afrique, longe ensuite la côte méridionale de l'Arabie ainsi que le golfe Persique avec probablement une excursion dans la région du Lare en Perse, et il revient encore à La Mecque pour le pèlerinage de 1332. Ensuite c'est le grand départ qui le mène à travers Égypte et la Syrie aux côtes anatoliennes. »¹⁹⁷. Dans la pièce de Seddiki les événements sont condensés et on ne saura pas qui est cette Dounia aux sept grains de beauté. Peut-être une forme d'amour soufi, ou une allégorie de l'amour théâtral.

¹⁹⁶ Ibn Battûta, *Voyages : I. De l'Afrique du Nord à La Mecque*, Traduction de l'arabe de C. Defremery et B.R. Sanguinetti (1858) Introduction et notes de Stéphane Yerasimos, op.cit, p.15.

¹⁹⁷ Id., p.17.

2.3. Al Akhbar (les informations) et le voyage :

« Le pèlerin émerge comme une figure typique du religieux en mouvement [...]Il renvoie d'abord, de façon métaphorique, à la fluidité des parcours spirituels, parcours qui peuvent, sous certaines conditions, s'organiser comme des trajectoires d'identification religieuse. »¹⁹⁸

Le mot "culture" qui correspond au nom arabe *Thaqafa*, était connu avant la fin du 19^{ème} siècle sous le nom de "*Al adab*". Le mot avait l'acception suivante : encyclopédie. Chez les érudits arabes on devait commencer par la connaissance globale de la littérature arabo-musulmane en impliquant en parallèle l'ouverture sur les autres cultures, surtout la grecque et la perse. Le mot *Thaqafa* est né de la rencontre avec le monde occidental, au premier chef la France. Or, étymologiquement parlant, les racines du mot résident dans le Coran : *thaqifa* est la traduction de "rencontrer" ou aussi "rendre plus raffiné". Notons au passage la relation qui s'élabore entre le raffinement et la rencontre. Au sein de cette littérature très spécialisée, qui représente la culture d'une élite avec sa dérive vers l'éclectisme entraînée par l'Adab, apparaît le genre de la relation de voyage : *Al Akhbar*.

Dans ces "Akhbar", le voyage comporte deux grands axes : le voyage séculier ou mondain et le voyage purement religieux (pèlerinage par exemple). La production littéraire la plus connue dans ce contexte est bien évidemment le pèlerinage qui s'effectue vers la Mecque, les récits sont innombrables mais les caractéristiques en sont presque toujours les mêmes, la seule différence réside dans le style. Le pèlerinage est considéré

¹⁹⁸Danièle Hervieu-Léger, *Le Pèlerin et le converti : la religion en mouvement*, Ed. Flammarion, Paris, 1999, p.98.

comme la figure la plus connue du voyage dans l'inconscient collectif arabo-musulman. Il subsiste cependant d'autres figures du voyage. On s'attardera sur quelques-uns, surtout marocains, dans ce chapitre.

2.4. Quelques aspects des voyages marocains :

Dans son ouvrage *Arihla fi aladab almaghribi*, (*Le Voyage dans la littérature marocaine*), Abderrahim Moadin expose les différents aspects qui émanent de la présence du voyage dans les lettres marocaines. Il énumère les genres qui constituent cette littérature qui a tant enrichi l'espace culturel marocain depuis des siècles. De notre côté, on retiendra les genres principaux qui s'apparentent à notre sujet.

Dans le pèlerinage narré de la littérature arabe, souvent l'auteur donne libre court à ses émotions et à sa muse. C'est une occasion aussi de se recueillir sur les lieux saints. Ces moments très spécifiques, qui sont surtout théosophiques produisent des dialogues et des monologues. Seddiki en fait la consécration dans ses pièces. La Rihla, journal de voyage avec la description de l'itinéraire poursuivi, aller et retour, accompagné d'observation politiques, économiques, historiques, sociologiques, est la fille légitime de cette obligation religieuse qui incombe à tout musulman de faire le pèlerinage, au moins une fois dans sa vie, si les conditions pécuniaires le lui permettent. Le pèlerinage d'Arihla ou Aziarat consistent en des pèlerinages ou plus précisément des recueils dans des mausolées ou des lieux saints. Tout d'abord, parmi les aspects récurrents des Rihla, est qu'elles étaient connues par couvrir deux aires géographiques : celles des pays islamiques, ou Dar al-islam et celle de pays moins connus des géographes arabes (Afrique orientale, Mali, Asie centrale, Turquie, Inde, Sumatra et la Chine), voire quasiment inconnus, comme les Maldives.

Parmi les genres des *Rihla* dans la littérature marocaine, on y trouve la Nouzha (la balade) qui avait souvent, comme le souligne Moadin, une fonction pédagogique et sociale. Elle permet aux gens de se rencontrer, consolide les liens entre les tribus et crée plus de fraternité autour de saints et des Zaouïas. En voici l'exemple du récit de ce voyage tiré du livre : « le lundi 13 du mois béni de Chaaban (un mois avant le Ramadan) 1274, on est sorti de Tétouan avec notre Sheikh Sidi Abedslam Bin Rissoun accompagnés des notables et des gens du *Tarab*(les artistes et chanteurs) pour se rendre aux jardins Ibn Moufti...on a lu Hamaziat Almadih(chant similaire au Malhun) du prélude au prologue, ceci assuré par les tambours, le chant, le violon et d'autres instruments de musique, il incombait à l'intègre SI Mohamed Berricha d'assurer cette Nouzha, celui-ci a perfectionné de produire ce qui suit de nourriture et de boissons à un tel point que les gens se sont régalés et se sont parfumés, ont bu et ont chanté. »¹⁹⁹

Il apparaît que les récits de voyages existaient au Maroc depuis des siècles. Si chaque genre de ces récits de voyage avait ses propres codes et règles, Seddiki semble ne pas se soucier de la nomenclature, ce qui l'intéresse c'est de transposer sur scène ce patrimoine local. Ceci étant dit, ses pièces exposent plusieurs types de ces "Rihlat", des fois juxtaposées, remaniées ou nées de sa propre imagination comme dans le cas de *En Route*, où l'idée lui est venu après une tournée en Algérie en ayant emprunté une route droite et qui contourne "bizarrement" un mausolée. A partir de cette image il a conçu la pièce en la dotant de beaucoup d'humour.

Pour ce qui est du voyage soufi, Moadin énumère dans son livre, différents types de voyageurs soufis :

¹⁹⁹ Revenir à "*Arihla fi aladab maghribi*" texte en arabe, Abderahim Moadin, Ed. Afriquia Acharq, Casablanca, 2006, p.68 (traduction personnelle.)

Les touristes (saihoun), les marcheurs(saioroun), les visiteurs (zairoun), les péripatéticiens (salikouns), les fugitifs(alfaroun), les étrangers(ghorabaa), les conquérants (almourabitoun), les gens de la routes(ashab attarik), les gens du rang (ashab almaqamat), les étudiants (attoulab), les pèlerins (souaat).²⁰⁰

Cette richesse de la terminologie du voyage témoigne de l'importance du "mouvement" dans le mysticisme marocain. Le mouvement est un tremplin pour le soufi pour accéder à la pureté tant recherchée. Il comporte aussi la notion du voyage vers la science, et la quête de la vérité et de la sagesse qui ne peuvent se réaliser en restant statique.

3. La thématique de la mort :

« Quiduid praeteriti mors tenet : tout ce qui appartient au passé la mort le tient »(adage de Sénèque.)

Une autre idée sera à développer ici, celle qui naît naturellement de la relecture des travaux sur le soufisme, surtout ceux de Massignon qui revient souvent sur le principe de la mixité qui émane de ce courant et qui appelle aussi ce que les pièces de Seddiki s'ingénient à mettre en valeur, à

²⁰⁰ Ce n'est pas tâche facile de traduire les synonymes de l'arabe étant donné que les acceptions sont purement culturelles, on a essayé de cibler surtout le sens ou en être proche.

savoir, déconstruire toute gloire fausse qui bascule dans le nationalisme, mais tout en aimant les patries à travers les choses nobles et sublimes. Ce deuxième point trouve sa raison d'être dans la recherche dans le folklore du Maroc, alors que le premier point est éparpillé partout dans les pièces à travers les thèmes divers qu'on a dégagés ici, comme le désert, l'hommage mortifère et l'enterrement.

Un mort, surtout joué sur scène, n'appartient à aucune nation, il devient patrimoine mondial. Le fait que la mort rappelle l'éphémère de la vie met l'être humain devant sa tragique destinée qui est la disparition. Dans le théâtre avec les effets et le jeu des acteurs cela ne peut que renforcer ce lien fraternel entre les humains, et qu'on doit réinvestir, au moins en multipliant ce genre d'expérience qu'avaient entrepris des Vilar ou des Lang.

Dans *Le Dîner de gala*, Chater en soliloque, lance cet appel aux morts :

« Chater : debout les morts : debout !

Jetez vos draps mortuaires !

Dressez-vous spectres, formez une immense troupe de fantômes. Venez revivre vos personnages d'antan.

Transformez-vous en flambeaux dansants pour déchirer l'opaque obscurité de la nuit...dans Casablanca désert ! Dans ce théâtre estimé de près et méprisé de loin. »²⁰¹

En découle l'idée selon laquelle, dans ce théâtre, la mort ouvre les portes de l'altérité en pulvérisant l'appartenance, un mort chez Seddiki acquiert une autre dimension dramatique. Une dimension au centre de l'altérité. Le contexte soufi paré de chant Malhoun (psalmodie mystique) permet au dramaturge de s'éloigner des thèmes chers aux hagiographes, ou ceux qui décrivent la mort des martyrs. Elle lui permet, par ailleurs de

²⁰¹Tayeb Seddiki, *Le Dîner de Gala*, op.cit, p.87.

montrer que l'être humain est partout pareil et ce qui compte réside dans la valeur de l'activité individuelle. Le dramaturge interpelle la conscience de tous les humains en rappelant que la vie comme le théâtre est faite d'éphémère et que la distraction dans le rassemblement est une arme contre l'angoisse existentielle, contre le communautarisme. Dans la conception soufie la vision de Dieu, l'ittisal (l'union) se fait noblement à travers l'anéantissement de l'individualité dans l'essence divine. Leurs interprétations s'appuyaient sur divers passages du Livre sacré, notamment, sur celui où il est dit que Dieu fait émaner la création et puis la fait rentrer en lui-même. Plus important, dans ce théâtre le soufisme rend cette mort plus poétique dans la mesure où les personnages des pièces présentent des caractéristiques poético-mystiques comme le note Rachida Saigh Busta dans cette citation à propos de figures connues du soufisme : « soulignons au passage que Hallaj, comme Orphée, vit plus que jamais de sa mort. Dans les deux cas, la tête tranchée vit son devenir extatique. La mystique compose ici avec la poétique orphique dans la dérive réciproque. Le regard qui tue l'aimée dans le mythe grec est un regard embrayeur et garant de "sur-vie" de la poésie. La mort accordée par les vertus de ce regard est alors une naissance poétique/mystique. »²⁰²

La mort est présente aussi dans l'appellation de Jamaa al Fna qui est, comme on l'avait souligné, source d'inspiration première de Seddiki. Le terme Fna ou Fana veut dire anéantissement en arabe, donc Jamaa al Fna serait littéralement *la mosquée de l'anéantissement*. Seddiki en lançant une boutade à la télévision sur l'appellation de cette place a dit " c'est là où "s'anéantit la tristesse", on peut rajouter, vu le sujet de notre réflexion, que c'est là où s'anéantit la solitude.

²⁰² Rachida Saigh Bousta in *Les racines du texte maghrébin*, Colloque de la Faculté des lettres-Manouba, ED. CERES, Tunis, 1997, p.146.

3.1. Le mausolée :

« penser la mort sera ainsi penser le monde hors de toute téléologie, affronter l'épiphanie de la matière, homme de la nature[...]être au monde institue la condition première d'un mourir-au-monde. »²⁰³

L'enterrement peut être considéré comme un leitmotiv dans certaines pièces, notamment *Molière ou pour l'amour de l'humanité*, *En route*, *Essefoud*, *Il était une fois le Maroc*, *Les Sept grains de beauté*.

Le tombeau apparaît, en effet, comme le réceptacle, apparemment le dernier, le contenant définitif où devrait s'arrêter la grande errance. Encore une fois le caractère soufi s'impose. Selon Sohrawardi l'être humain serait en réalité la dépouille d'un ange, donc pour lui chaque individu porte sa propre tombe. Les Ikhwan Assafa (frères de la pureté) pensaient que les corps reviendraient aux corps au sein des tombes : « le corps, à la mort, tombe, disent-ils jusqu'à ce que l'âme lui soit rendue, les corps seront étalés et les âmes seront ramenées aux corps qui leur avaient été attachés jadis, et ceux-ci se ranimeront. »²⁰⁴

Chez Ibn Arabi on trouve ce concept qui assigne à la tombe un motif mystique et un caractère du vide obsessionnel : « La tombe scellée, jalousement gardée, est nécessairement abjecte du fait qu'elle est focalisée

²⁰³ Georges Festa in *La Mort dans le texte*, colloque de Cerisy, sous la direction de Gilles Ernst, presse universitaire de Lyon, Lyon, 1988, p. 151.

²⁰⁴ Yves Marquet, *La philosophie des Ikhwan Al Safa : de Dieu et à l'homme*, Thèse présentée devant l'université de Paris IV, le 12 juin 1971, p.614.

sur la présence et la cristallisation d'un cadavre. Proclamer la tombe vide, c'est célébrer un véritable dépassement de l'immédiat dérisoire. »²⁰⁵

Certes, la mort chez Seddiki a une couleur mystique. Dans une pièce comme *Molière ou pour l'amour de l'humanité*, on pleure la mort du personnage principal alors qu'il surgit plusieurs fois dans d'autres scènes en créant un effet de surprise et de distanciation brechtienne. Comme pour montrer que la mort théâtrale est faite d'irréalité et qu'elle est niée par la présence physique du comédien. Cette dualité du thanatos et du théâtre se rapproche à la théorie des grands maîtres soufis qui ne voient pas de différences entre les deux notions. Cela nous renvoie à la fameuse parole d'Al Halladj : « c'est dans ma mort qu'est ma vie ».

Seddiki dans son rapport avec le folklore et le soufisme montre à travers le thème de la tombe et de l'enterrement que le théâtre est souvent en osmose avec les figures qui ont marqué les sensibilités universelles. Plus, les comédiens seront comme revenus, tels des fantômes, de leurs tombes. Dans cet espace qui est la scène toutes les communautés se côtoient, voilà le message que met en exergue à travers ses métaphores de l'enterrement ce théâtre seddikien.

Dans la première composante *Des Sept grains de beauté* le voyageur-conteur s'arrête devant trois tombeaux, la première dédiée à un certain Fakhreddine général qui repoussa les armées des barbares, la deuxième à un prince qui construisit mille maisons de Dieu, mille maisons pour les déshérités et mille autres pour les voyageurs et les étrangers, la troisième appartient à un dignitaire, qui a toujours pardonné l'offense et l'injure grave.

Dans *Abu Hayyan* les personnages déclarent, à rebours de toute vraisemblance, leurs dates de trépas : « Le lion : Abu Al Wafa est né dans la ville de Bouzadjane en l'an 328 et est venu en Irak en 348

Abu Al Waffa : et je suis mort que Dieu ait mon âme en 376

²⁰⁵ Saigh Boustia Rachida in *lecture des récits de Abdelkebir Khatibi*, op.cit. p.49.

Le chat : c'est le juge Assirafi, grand juge de Bagdad

Assirafi : je suis mort en 386, que Dieu ait mon âme. »²⁰⁶

Au demeurant, on doit rappeler sur ce point Tadeusz Kantor qui avait abordé dans son théâtre, notamment dans *La Classe morte* la parenté de l'art avec la mort. Dans la même optique, on remarque que Seddiki ne montre pas la mort mais des morts familiers qui "encombrent" sa mémoire et la nôtre aussi. Des êtres qui ont appelé à la survie : Abu hayyan, Molière, Al Majdub, etc.

La mort érige aussi une philosophie du nihilisme de tout égocentrisme humain. Chez les Majdoubin et les soufis, la mort devient une philosophie de la vie et une façon d'appréhender l'Autre et de gérer ses rapports avec le monde. Rappeler l'éphémère de la vie comme celui du théâtre est une remise en question morale qu'on rencontrait d'ailleurs dans la littérature funéraire de Bossuet.

3.2. La mort du saint :

« Le médecin chrétien qui soignait un des grands maîtres de l'École de Bagdad, Sarî al-Saqatî (m.253/867), établit lui aussi comme diagnostic "le mal d'amour". Ayant analysé les urines du soufi, il affirme en effet qu'elles sont celles d'un "amoureux ardent". La mort initiatique seule est vraie, car elle inaugure la «subsistance» du saint en Dieu : le

²⁰⁶Tayeb Seddiki, *Abu Hayyan*, op.cit, p.21.

baqâ'(éternité), aboutissement du Al
Fana'(anéantissement). »²⁰⁷

Les saints mystiques font de la mort une passerelle vers l'amour. On notera à ce propos que le vocabulaire de l'amour mystique côtoie toujours le thème de la mort ; l'amour et la mort entretiennent en fait une relation ambivalente, puisque la seconde ouvre à la vie éternelle et à ce titre est désirée ; elle est en même temps haïe car elle fait obstacle durant toute la vie terrestre à la rencontre (liqâ), et à l'union (al-wisâl). A ces noces de l'esprit sont conviés des hôtes visibles mais aussi invisibles (anges, prophètes, saints défunts...), que le mourant voit défiler devant lui en procession. Pour le saint musulman, la mort normale ne représente qu'un « transfert » d'une demeure à une autre. Le plus important pour le saint, c'est surtout l'extinction de l'égo humain en Dieu.

C'est, donc, une façon singulière et une raison extatique pour "être ravis" par Dieu, de sorte qu'ils n'ont plus conscience de l'être charnel. Dans la vraie vie, les Majdhubin se promènent vêtus d'oripeaux sales auxquelles ils ne prêtent aucune attention. Les plus grands saints ont goûté cette absence au corps, qui est un état permanent chez l'authentique Madjdub. Le livre d'Eric Geoffrey : *La mort du saint* est d'une grande richesse et rapporte de précieux renseignements sur ce thème. On y rencontre des saints qui voient dans la mort un « jour de fête », comme Da'ûd al-Tâ'î (m. 165/781) qui donne ce conseil à un disciple : « Conduis-toi dans ce monde comme un homme qui jeûne, et envisage ton dernier jour comme la fête de la rupture du jeûne (îd al-fitr). ».²⁰⁸ D'autres saints rient au moment du trépas, à l'instar de Hasan al-Basrî (m. 110/728) qui s'en est toujours abstenu au cours de sa vie. Quant à Rûmî, il écrira :

²⁰⁷ Eric Geoffroy, *La mort du Sain en islamt, Revue de l'histoire des religions Année 1998, Volume 215 Numéro 1*
Strasbourg, p.19.

²⁰⁸ Id, p.21.

« Notre mort, c'est nos noces avec l'éternité. »²⁰⁹

Le soufi est donc éternel, selon une maxime attribuée à Abu Al-Hasan al-Kharaqâni (m. 425/1034), car sa vie n'est plus tributaire de la mort «mondaine». Ibn 'Arabî ne voyait aucune différence entre les états de vie et de mort physiques de l'être « réalisé » par Dieu qui fait mourir le saint ou le soufi à ce bas-monde, les rend vivants dans l'au-delà. Cette pérennité du saint est expliquée ainsi par certains penseurs arabes, comme Ahmad al-Zarrûq: « le saint n'est relié qu'à son ego; sa science disparaît en conséquence en même temps que son existence terrestre ; le saint, lui, ne périt pas, car il a son origine et sa fin en Dieu, «le Vivant (al-Hayy) »; son influence spirituelle (baraka) traverse donc les siècles. »²¹⁰

Par ailleurs, l'amour de l'Autre est incarné chez Seddiki dans la transformation qu'il opère chez des personnages occidentaux, Molière devient tel un saint éternel dans la fin de la pièce qui porte son nom :

« Un médecin :

C'est donc là, le pauvre Molière qu'on porte dans le cimetière !

En le voyant passer, disent quelques voisin, non non, dit un apothicaire

Ce n'est qu'un mort imaginaire

Qui se raille des médecins

L'Envoyé : le Roi arrive...il veut voir Molière.

Mauvillain : Molière est mort.

²⁰⁹ Id, p.32.

²¹⁰ Id, p.21.

La grange : Molière est immortel ! »²¹¹

Telle la pièce du théâtre, la catharsis tirée de la mort physiologique présente l'avantage de mettre un terme à l'illusion de ce monde; elle permet surtout l'union très attendue avec Dieu, et est donc vécue comme des noces. Dans *Molière ou pour l'amour de l'humanité*, Seddiki à travers la bouche de Molière nous expose cette pensée : « Molière : la mort n'est pas la fin de la vie, elle en est le remède. Ouf ! J'entre enfin dans le monde des fleurs, des poètes et des chiens. »²¹²

Il arrive souvent que le saint agonisant soit déjà immergé dans le monde spirituel, et il perçoit alors ceux qui l'entourent comme des intrus. Parfois une extase investit de manière fulgurante le mystique, qui devient la cause objective de sa mort. Une autre image cette fois dans *Les Sept grains de beauté* quand le vieillard renseigne Younès le conteur que dans la ville de Fès, on ne pleure pas les morts :

« Nos femmes n'élèvent jamais des plaintes funèbres.

Nous n'avons pas de pleureuses.

La mort d'un homme est pour nous signe de tristesse collective

Et nous gravons sur les tombes, non pas l'âge réel du mort, mais seulement les instants de bonheur passés ici. »²¹³

La mort sera donc tout un champ lexical, ce sont des personnages, des métaphores, des thèmes, des tirades, ce n'est pas un coup de théâtre. C'est une présence chargée d'influence psychologique sur le spectateur, il vise surtout la méditation sur la mort et cela renforce ce contexte chargé

²¹¹Tayeb Seddiki, *Molière ou pour l'amour de L'humanité*, op.cit, p.111.

²¹² Id, .21

²¹³Tayeb Seddiki, *Les sept grains de beauté*, op.cit., p.29.

de mysticisme soufi, de voyage vers l'au-delà mais aussi une escale obligée chez l'Autre.

3.1. La nostalgie et l'hommage :

« C'est à mon tour de rendre hommage à celui que les comédiens du monde entier appellent le Patron de la comédie(Molière). »²¹⁴

L'être arabo-musulman vit une nostalgie qui est mortifère comme le montrent les récits d'Al Majdoub, de Younès Errawi ou Horma, d'où notre intitulé l'hommage mortifère.

Il arrive que l'hommage mortifère de certains personnages vire à l'ironie. Dans *Fi Tarik(En route)* les villageois voulaient vénérer un vieillard qui est mort et d'en faire un marabout en l'inhumant dans la terre du personnage principal Bouazza. Un autre projet urbain consistant à passer une route par le village tombe sur la deuxième moitié de la terre de Bouazza qui se voit contraint de perdre tout ; ce qui nous interpelle ici c'est l'inhumation du vieillard dans l'optique d'en faire un marabout. Cette fois Seddiki n'est plus dans l'optique de l'enterrement soufi mais bascule dans une espèce de critique qui consiste à mettre à nu les pratiques qui émanent de certaines traditions et se répercutant sur le peuple ignorant et paysan. Rachid Bennani qui a assisté à la mise en scène nous dit ceci : « l'action de la pièce est simple, on peut le constater. Mais à partir d'un texte simple, et même chétif, Seddiki a monté un spectacle qui regroupe des images locales typiques et des moyens techniques inspirés de tout ce qu'il y a de nouveau dans l'action artistique mondiale, à savoir l'utilisation

²¹⁴Tayeb Seddiki, *Molière ou pour l'amour de l'humanité*, op.cit., préface, p.7.

symbolique et psychologiquement suggestive des lumières, du bruitage, des couleurs, des décors et des accessoires. »²¹⁵

L'hommage mortifère est fait aussi à Molière. Ici c'est d'une cérémonie funéraire dont il s'agit, à travers une mise en abyme où les comédiens jouaient des passages de *Tartuffe* et de *Dom Juan*, mêlée aux événements imaginés par Seddiki. L'intrigue se résume dans la sollicitation d'Armande des instances religieuses de pouvoir enterrer Molière conformément aux rites chrétiens. Le dessein de Seddiki derrière cet entrelacs est de s'acheminer vers un oratorio funèbre. Le temps onirique voire absurde, auquel se superpose un temps implacable, est théâtral et consiste dans le besoin incessant d'enterrer Molière superposés à des scènes où apparaissent des extraits de certaines pièces de Molière ; ce va et vient entre une mort délivrance interférant avec l'adaptation, crée un affrontement entre les intrigues.

3.4. Le sang :

« Le sang, d'une façon générale, est entouré d'une mythologie particulière. L'énigme de cette substance du corps se soumet pourtant à une nécessité que ne semblent pas connaître les autres sécrétions ou liquides du corps. »²¹⁶

Les pièces suivantes : *Les Moutons répètent*, *Essefoud (la Broche)*, *Molière ou pour l'amour de l'humanité* contiennent un champ sémantique du sang.

Isa Ikken rapporte cette anecdote qui témoigne de la présence de cette isotopie chez Seddiki quand il faisait ses balbutiements dans le théâtre : «Tayeb Seddiki anima un stage national aux chênes (Al Mamoura)

²¹⁵ Rachid Bennani, *Le théâtre de Tayeb Seddiki*, op.cit, p.156.

²¹⁶ Malek Chebel, *Le corps dans la tradition au Maghreb*, Ed. PUF, Paris, 1984, p..98.

à l'issue duquel un montage de spectacle a été réalisé. A la fin de la pièce, l'histoire de la révolte des habitants contre le féodal de leur quartier qui les exploitait, une poule est égorgée par le comédien sur un drap blanc. Tayeb s'inspirait du théâtre de la cruauté pour provoquer un choc. Il atteignait tellement son but que Driss Tadili responsable technique du stage fut suspendu de ses fonctions durant deux mois pour n'avoir pas évité l'effusion du sang. »²¹⁷

Selon Malek Chebel, dans l'imaginaire musulman le sang est : « symbole de vie et de mort. En effet, dans l'univers islamique, le sang est à la fois une marque et une contre-marque. Il a pour fonction de signifier l'entrée de la femme à sa vie menstruée et rappelle sa fécondité. Si, plus tard, le sang hyménal à lui seul, n'authentifie point la chasteté de la jeune femme, il y a au moins le mérite de marquer sa virginité physique. Le sang est alors un document social. Mais le sang peut être une contre-marque. : Le sang est au fondement de l'attitude sacrificielle en Islam...le sang reste encore le moteur de toute une série de rituels magico-religieux ayant pour pivots principaux la médecine, l'exorcisme, la magie et la beauté. »²¹⁸

Dans *Les Moutons répètent* c'est du sacrifice de l'Aïd dont il s'agit. La première composante commence par un chœur dont le contenu tourne autour du sang. En fait Seddiki, joue sur le sens figuré de la locution "frère de sang". Le boucher et celui qui aiguisé les couteaux (métier intermittent, exercé surtout avant l'Aïd) seront, selon le chœur, des "frères dans le sang"²¹⁹ mais dans un sens propre du terme. Tous les deux participent à

²¹⁷ Rachid Bennani, *Le théâtre de Tayeb Seddiki*, op.cit, p.82

²¹⁸ Chebel Malek, *dictionnaire des symboles musulmans : rites, mystiques et civilisation*, article sur le sang, Ed. Albin Michel, Paris, 1995, p. 67.

²¹⁹ En arabe les prépositions ici ne changent pas, le sens est appréhendé dans le contexte.

l'effusion de beaucoup de sang. Dans le folklore marocain est suivant les traditions de certaines régions, le sang est entouré de pratiques mystico-religieuses, comme on le lit chez Dermenghem :

« Les Ait Atta recueillent le sang du mouton de l'Aïd, ses cornes, un pied, un os du crâne, sa rate, son fiel, des poils, de l'orge, du myrte, du henné, du coriandre, le tout sans sel, dans un récipient...tandis que le sacrifice canonique du mouton de l'Aïd attire les bénédictions divines, ce breuvage expulse les maux et amadoue les esprits. »²²⁰.

Il s'avère donc que cette thématique du sang, ici, invite une certaine forme d'Altérité dans la mesure où elle entraîne un rassemblement folklorique et des activités rituelles, proches des fêtes de Dionysos.

Au-delà des métaphores et images émanant de notre corpus, les sacrifices sanglants d'une manière générale, sont une forme de l'Altérité qui ont fasciné les ethnologues :

« De tradition sémitique, méditerranéenne et africaine, la Ziara(recueillement), la Oua'dha (visite), le Moussem comportent des sacrifices sanglants. C'est leur principale différence avec les pèlerinages bouddhistes où l'on offre que des fleurs, des fruits et des gâteaux, la principale, l'on pourrait presque dire la seule, avec ceux des chrétiens pour qui le sang de l'agneau, ayant été versé une fois pour toutes, n'est plus répandu que sacramentellement. »²²¹

De là, nous revient l'idée selon laquelle le sang participe à cette errance, qui dépasse l'identité car elle est l'image archétypale du sacrifice et se veut aussi une déconstruction de l'aspect morbide de la dévoration entre humains. C'est encore Al Halladj qui nous offre la meilleure image de cette dévoration entre humain, juste avant sa mort : « sachez que Dieu tout-puissant vous a rendu licite mon sang ; alors, tuez-moi...tuez-moi,

²²⁰Emile Demernghem, *Le culte des saints dans l'islam maghrébin*, op.cit, p.158.

²²¹ Id, p.152.

vous me récompenserez, et moi, je me reposerai...il n'est rien de plus important, dans le monde, pour les musulmans, que de me tuer...on offre les bêtes à immoler, et moi j'offre mon âme et mon sang. »²²²

Le sang participe aussi à cette notion de la mort, du moment où le sang du sacrifié nous fait passer du profane au sacré : « la victime est déjà éminemment sacrée. Mais l'esprit qui est en elle, le principe divin qu'elle contient maintenant, est encore engagé dans son corps et rattaché par ce dernier au monde des choses profanes. La mort va l'en dégager, rendant ainsi la consécration définitive et irrévocable. C'est le moment solennel.»²²³

Chapitre 2- le théâtre cérémonial (Al ihtifalya):

2- La fête cérémoniale :

2.1. Rendre la vie vivable :

« Les attentats du 11 septembre 2001 et les ripostes qui ont suivi représentent à cet égard un moment tragique de la défaite de toutes les formes de pensée et de légitimité pouvant se prévaloir de valeurs humaines. »²²⁴

²²² *Les dits de Bistami : Shatahat*, traduction de l'arabe, présentation et notes par Abdelwaheb Meddeb, Ed. Fayard, 1989, p.327.

²²³ François-André Isambert, *Le sens du sacré : fête et religion populaire*, Ed. De minuit, Paris, 1982, p.226.

²²⁴ Id. p.12.

Si le soufisme conçoit une grande partie de la matière dramatique de l'œuvre seddikienne, la fête (cérémonial) l'expose au public pour qu'elle soit théâtralisée, de là esthétique.

De plus, la sensibilité de Tayeb Seddiki à la cérémonie a été d'autant plus attisée après son stage au festival d'Avignon. Pourquoi Avignon ? Tout simplement parce que le festival dirigé par Vilar prônait cet aspect cérémonial, chose que confirme Alfred Simon dans cette citation : « On ne peut non plus séparer la fête et le théâtre du sacré. Dans leur enthousiasme novices, il est vrai que les premiers commentateurs ont abusé du langage mystique pour rendre compte du théâtre de Vilar : cérémonie, culte, rite, liturgie, messe, ils ont fait un sort à tous les mots clefs du vocabulaire [...] il est vrai que Vilar parle très fort de redonner au théâtre sa fonction magique et incantatoire, et surtout, que tout en se référant souvent au temps des mystères, le sacré évoqué doit plus à Nietzsche qu'à Saint-Thomas. »²²⁵

Al Ihtifalya comme le soufisme veulent rendre "la vie vivable" en faisant tomber les masques sociaux. Veulent aussi construire une véritable cohésion humaine et ce, en interdisant aux hommes le recours à la violence. Dans cette expérience le spectateur est invité à s'interroger sans relâche sur ses futurs et comme ce n'est pas au théâtre de donner des réponses nettes, la morale qui relie les spectacles cérémoniaux tournent autour de la fraternité et le rejet des préjugés. Cet état des choses nous le trouvons dans ce passage de Christian Biet et Christophe Triau :

« pour envisager de mêler le réel et le virtuel à l'intérieur d'une cérémonie spectaculaire, il faut donc que les conditions pratiques et sociales soient réunies, et que les praticiens et les spectateurs puissent adhérer à une même croyance (qui n'entraîne pas nécessairement une

²²⁵ Alfred Simon, *Jean Vilar qui êtes-vous ?* Ed. La manufacture, Lyon, 1987, p.54.

harmonie)...un délire qui donne l'impression de vivre des émotions, ou des passions, qui mêle la réalité des choses et leur figuration scénique. Si bien qu'en participant activement à une émotion feinte, le spectateur se met en mesure d'éprouver réellement une fausse souffrance...En conséquence, l'art du théâtre, qui est par essence communicatif, faux et efficace, possède alors la terrible qualité de s'étendre, de contaminer tous ceux qui assistent au spectacle, au point que l'ensemble des spectateurs se trouve littéralement pris, capté par une illusion délirante. »²²⁶

La recherche de Seddiki sur la fête est constituée d'expérience et d'expérimentation pratiques, cependant le mérite de théoriser ce concept revient à Abdelkrim Berrechid: « le terme Ihtifalya ou théâtre cérémonial est lié au critique et homme de théâtre Abdelkarim Berrechid. Le mouvement du théâtre cérémonial se voulait une réponse à la crise du théâtre marocain et plus largement au théâtre arabe...les questions que s'est posées al Ihtifalya débordent le cadre théâtral et s'inscrivent dans la problématique ayant déjà donné au Machrek (Orient) la salaffya (le salafisme), à savoir le rapport qu'il faudrait entretenir avec l'occident sans perdre son âme... le premier manifeste d'Al Ihtifalya a été signé par Tayeb Seddiki, Abdlkrim Berrechid, Abderahman ben Zidan, Mahamed al Batouli.»²²⁷. Berrechid a un travail très remarquable qui rappelle celui de Seddiki ; ses œuvres se caractérisent par une écriture poétique et des sujets tirés de l'histoire et des légendes anciennes (*Karakush, Othello, Les Destriers et la poudre, Les Nocés de l'Atlas, Les Gens et les pierres*). On reviendra à quelques passages de ce manifeste signé par un groupe de jeunes dramaturges marocains en mars 1979.

²²⁶ *Qu'est ce que le théâtre ?* op.cit. p.498.

²²⁷ Mohamed hafik, *Recherche sur l'identité du théâtre marocain*, op.cit., p.176.

2.2. Le spectacle qui dure :

« La fête c'est en même temps la vie et l'expression de la vie au sein d'une collectivité et l'expression grâce à cette collectivité des préoccupations de celle-ci. »²²⁸

Il est dans le passé de l'humanité des choses de grandes valeurs qu'il faut exploiter. Lessing, Brecht ou Vilar soulignaient que l'art doit se nourrir du patrimoine populaire. Voici sur quoi repose une grande partie de l'œuvre de Seddiki comme cela a été souligné. Ce faisant, Seddiki a ressuscité le théâtre et lui a redonné son aspect premier caractérisé par : la participation du public, l'affection collective et bien évidemment la fête et le rassemblement. En créant ce climat, Seddiki revient avec le public à des moments qui sont révolus. Le public en assistant à la danse, au chant, participera aux activités de la représentation, et il revient à des moments qui le rend nostalgique et ouvre devant lui un univers de l'hilarité et l'invite à la fraternité. Autrement dit les traits constitutifs de ce théâtre, plus qu'un art de la représentation, est un art de communion quasi religieuse.

La composition avec la fête permet par ailleurs de définir les contours précis d'un nouveau mode théâtral. Car en plus de sa fonction, la manière dont cette fête se déroule habituellement comporte des éléments de théâtralité suffisamment précis et riches pour le théâtre. Tayeb Seddiki en signant le manifeste d'Al Ihtifalya était persuadé que son théâtre, après des années d'expérimentation, était le lieu d'exposition des causes humaines personnifiées par l'Homme et pour l'Homme. Cette vocation du théâtre rejoint bien entendu celle de la fête ; seulement la fête confère une autre dimension à cet acte social par le fait même qu'elle anéantit les masques et les préjugés. L'Homme devient lui-même, comme dans le cas

²²⁸Abdelkraim Berrechid in "Al aklam", Ed. Dar al Jahid, Bagdad.octobre 1980, p.25.

du soufisme, où c'est la transe qui l'emporte, cet Homme réconcilie avec son esprit puisqu'il traverse "la taghriba", il se réconcilie avec toutes les créatures. La fête dans "Al Ihtifalya" se réfère à toute forme de fête en tant qu'acte social pouvant permettre la communication dans un groupe de personnes.

Il s'agit aussi, dans cette dynamique, pour le manifeste de critiquer les langages et les discours stéréotypés. Comprendre surtout le combat mené par les hommes non seulement au niveau de la lutte des classes, mais aussi dans le tréfonds de leurs âmes et les abîmes de leurs secrets. N'est-ce pas la fête qu'évoque dans *Le Dîner de gala*, le personnage principal qui déplore la démolition du Théâtre Municipal de Casablanca ?

« Chater : il y a dans ces lieux si proches de Dieu tant d'histoires, tant de rites et de cérémonies.

Tant d'illusions comme étoiles accrochées aux vieux rideaux.

Il y a ici tant de fauteuils arrosés, usés par les larmes des tragédiens, tant de chaises brisées par les gags des comiques....

Tous les sentiments humains ont été mille fois exprimés ici dans cet espace, dans cette boîte prête à craquer.....

Quelle fête ! »²²⁹

Seddiki pour rendre son théâtre rempli de vitalité a eu recours aux techniques subtiles, comme le Malhoun, les proverbes populaires, la participation du public, le changement des costumes devant le public. À l'instar de Grotowski, du Living Théâtre ou encore du Bread and Puppet, Seddiki insistait sur l'instinct de l'acteur et la participation du public, on a déjà souligné la façon avec laquelle, à travers son théâtre ambulant *Massrah Annas*, Seddiki faisait participer le public, ou encore le rôle qui

²²⁹Tayeb Seddiki, *Le Dîner de gala*, op.cit., p.19.

incombait au Hlaiqi(conteur) dans ce théâtre comme le notait Seddiki : « le conteur-acteur qui au centre, célèbre par ses mimiques[...]un individu, spécialisé dans la manière de raconter, de mimer, de jongler est l'acteur principal autour duquel se forme le cercle des badauds. »²³⁰. Pour un comédien et afin de mieux incarner un rôle il fallait partir d'un travail exhaustif mais surtout d'un vrai sentiment.

Dans une large mesure, le spectateur qui assiste à ce genre de spectacle est invité à saisir le sens d'une contradiction et à s'en purger par la catharsis. Cette catharsis sera la production d'éléments épars et hybrides, mélange d'un Occident et d'un Orient, incarnée par les costumes et les langages, embrasse, au final, la façon de la transe soufie. En cela, Seddiki mêle les temps, les lieux, le réel et l'imaginaire. À chaque fois il y a une prise de conscience différente à saisir, les pièces comme *Il était une fois le Maroc* ou *La Broche* avancent par tableaux mélangeant vie intime, souk, ou lieux de travail, d'autres comme dans *Les Sept grains de beauté* ou *Al Majdoub* exploitent abondamment le voyage et les lieux, *Nous sommes faits pour nous entendre* ou *Molière ou pour l'amour de l'humanité* font hommage à des occidentaux mais les élevant à des degrés de saints orientaux.

2.1. L'entente et l'Autre dans Al ihtifalya :

« La fête suscite des rassemblement humains, lieux de communication où les capacités se complètent pour changer ce qui existe déjà, et pour créer le lendemain. »²³¹

Lors d'un entretien réalisé par Najib Bendaoud, Abdelkarim

²³⁰ Tayeb Seddiki, *Mémorial du Maroc*, op.cit., p.38

²³¹ Tiré du manifeste d'Al ihtifalya in *Identité du théâtre marocain*, op. cit., p. 678.

Berrechid, atteste la présence de l'Autre incarné par l'Occident :

« Nous ne pouvons échapper à l'Occident et il est vrai qu'il nous hante. Il est une composante de notre identité culturelle et artistique. Nous essayons d'ouvrir le dialogue avec cet héritage universel qui n'appartient plus exclusivement à l'Europe mais à toute l'humanité. Cela dit, s'impose désormais à nous la nécessité de concilier l'héritage arabo-musulman et l'héritage théâtral universel. »²³²

Cet Autre ne se résume pas à l'étranger ou l'occidental. Une fois la conciliation faite entre l'héritage arabo-musulman et l'Europe, on rencontre un autre niveau d'altérité dans le théâtre d'Al ihtifalya. L'autre est cette fois c'est le public, Berrechid déclare dans ce sens :

« Le fondement de l'acte ihtifali repose sur la participation du public. Cette participation puisée dans l'exemple de la Halka est conçue comme une participation active pouvant même se prolonger jusqu'au stade de la création. On peut donc la considérer comme la charpente de ce modèle théâtral. Sa finalité sera de pouvoir instaurer un contact à la fois sur l'axe comédien/public et sur celui public/public. Elle permet la dissolution de l'individualité dans le groupe sans que pour autant elle y soit engloutie. »²³³

Ce qui importe avant tout dans la vie, c'est d'être capable d'entrer en contact avec un autre être humain. Dans le théâtre de Seddiki l'image de l'Autre est partie intégrante de la construction dramatique. La morale qui s'instaure va au-delà de la religion et crée une poétique rêveuse d'entente. La pièce *Les Sept grains de beauté* finit dans un chant collectif rappelant le chœur et vénérant autrui :

²³² Interview avec Berrechid Abdelkerim, in *Théâtre arabe au miroir de lui-même*, op.cit, p.125.

²³³ Abdelkrim Berrechid, in *al aqlam*, op.cit, p.22.

«Je construis un paradis dans l'air

Je célèbre la fête de l'homme qui retrouve l'homme.

Je distribue la joie, divertissement et bonheur à ceux qui prennent

La peine d'écouter mes images et je chemine sans cesse et me nourris de la voix d'Ibn Arabi.

Mon cœur est désormais réceptif à toute image. Pré de gazelles, cloître de moines,

temple d'idoles, Kaaba de pèlerins,

tables de Torah et feuilles de coran,

Je professe la croyance de l'Amour

Où se dirigent ses caravanes

Car l'amour est ma religion et ma foi »²³⁴

Al ihtfalya tend donc à réaliser une utopie néanmoins essentielle qui consiste en une communication entre les hommes dans la paix la plus spirituelle. Cette entente ne pourra se concevoir que par le biais d'une large participation à la fois à la création et à l'acte théâtral : « le théâtre se fonde essentiellement sur la communication cérémoniale et donc sur la participation à l'acte et à la création. »²³⁵. Des êtres humains qui sont différents les uns des autres n'ont comme solution que l'entente, et cela doit être provoqué par notamment le théâtre, loin des idéologies, messages, thèmes et tout ce qui peut semer les dissensions.

Par conséquent, la communication entre humains ne peut être une fin en soi, elle n'est pas non plus un exutoire où puisse s'effectuer le

²³⁴Tayeb Seddiki, *Les Sept grains de beauté*, op.cit., p.94.

²³⁵ Abdelkarim Berrechid in *Recherche sur l'identité du théâtre marocain*, op.cit, p.45

défolement. Loin de là, Seddiki la perçoit comme un acte social à la fois actif et porteur d'une dynamique de changement. Le théâtre est un rendez-vous qui regroupe sur le même lieu et dans le même temps différentes couches de gens. Ce facteur commun ne peut s'illustrer que dans le contexte d'un sentiment collectif ou d'un problème qui intéresse tout le monde. C'est à vocation populaire que tend cette notion d'Al Ihtifalya ayant comme préoccupation le besoin urgent de changer l'homme dans son rapport avec lui-même et avec son semblable.

La logique cérémoniale chez Seddiki est assistée fortement par le chant, la danse, les cris, pour que le spectateur reste en symbiose avec l'espace de l'acte théâtral. Dans *Al Majdoub, Les moutons répètent* ou *Abu Hayyan*, Seddiki renforce sa création de plusieurs formes et techniques de spectacle ; l'épopée, le Malhoun, le théâtre de l'ombre, al Halka, la danse, le chant. La pièce théâtrale devient de ce point de vue, un être magique qui respire, vit dans le temps et partage les soucis des hommes en les liants.

En faisant de l'homme le centre de son intérêt, le théâtre cérémonial transforme les écrits et le passé devient présent. C'est la magie de la fête qui remplace la relation à autrui. Berrechid a poussé l'analyse jusqu'à reformuler le cogito cartésien, il est devenu ceci : « je célèbre (par le théâtre), donc je suis-comme individu et groupe- comme la célébration ne peut être "qu'avec", et le mot avec entraîne "l'autre" et le "moi", et signifie le débat, le conflit, le discours et la convivialité. »²³⁶

Ce cogito cérémonial est donc la vie dans toute sa splendeur et aussi son marasme ; et il réalise ainsi, l'équilibre que peut chercher tout homme quel que soit son origine et son statut. Le manifeste d'Al ihtifalya explique cela en partant du constat que l'être humain se lance dans une lutte sans merci dans la vie, il combat la maladie, le froid, le chaud, le mal, et que cette lutte n'est en fin de compte que le combat pour survivre, combat

²³⁶ Abdelkarim Berrechid, in *limites de l'étant et le possible dans le théâtre-fête*, p.148. (traduction personnelle.)

contre la mort. Ce combat contre la mort que la psychanalyse désigne comme une "hostilité primaire" est d'une grande importance dans l'équilibre de l'être qui se joue ainsi entre l'éros et le thanatos. La célébration devient à juste titre un mécanisme culturel de défense contre les pulsions de la haine et dans le langage freudien elle sera "la poussée" qui éloigne l'homme de la méchanceté naturelle et éliminer l'angoisse existentielle.

2.4. Les caractéristiques d'Al Ihtifalya :

« Notre société est la première à se connaître comme une société sans fête. Or la fête est d'abord le lieu de cette théâtralisation de la vie qui fait de l'homme l'acteur véridique de soi. » Alfred Simon

Après notre développement d'une présence d'Altérité dans le théâtre de Seddiki à travers une expérimentation qui l'a conduit à adhérer à Al Ihtifalya, nous sommes convenus de donner quelques autres caractéristiques de cette expérimentation. Nous nous sommes appuyés sur le livre de l'inventeur de ce concept Abdelkrim Berrechid et sur la thèse remarquable de Mohamed Chafik sur l'identité du théâtre marocain. Cette théorie englobe une pléthore de caractéristiques touchant aux techniques, sujets, dramaturgies, etc. On se contentera ici de mentionner des caractéristiques de jeu et de l'espace qu'on trouve dans les pièces du corpus. En ce qui concerne les caractères du jeu des comédiens, Berrechid nous renseigne ceci :

« Les éclipses du personnage permettrons au comédien de s'exprimer en tant que personne. Cette interaction pourra s'instaurer par le truchement d'un ensemble d'outils tels que:

1-l'arrêt du jeu pour permettre la répétition d'une scène, d'un dialogue.

2- la digression pour permettre l'intégration d'événements de l'actualité aussi bien nationale qu'internationale.

3- l'intégration des commentaires du public au cours de l'Ihtifal et y répliquer de manière intelligente. »²³⁷

Berrechid rajoute par ailleurs que « le jeu repose à la fois sur la spontanéité, l'honnêteté, la simplicité et sur une profonde maîtrise du métier, elle se veut surtout comme un modèle de rechange par rapport à un jeu de comédien qui prévaut dans le théâtre marocain actuel. »²³⁸

Pour ce qui est de l'espace, Berrechid affirme ceci :

« Si nous jetons un regard sur les théâtres qui existent pas seulement au Maroc mais dans l'ensemble du monde arabe- nous découvrirons qu'ils ont tous été construits sur le modèle italien. C'est-à-dire qu'ils sont fondés sur le principe de la séparation entre les deux pôles de la création artistique : le créateur et le public. Beaucoup d'éléments viennent s'ajouter à une scène qui n'est ouverte que d'un côté pour accroître et approfondir cette rupture : les rideaux, la fosse d'orchestre, les coulisses...on retrouve d'ailleurs cette rupture entre celui qui crée et celui qui reçoit, entre le présent et le passé, entre l'art et le vécu, entre le réel et le fictif. Cette conception architecturale du théâtre n'est pas absolument innocente, parce qu'elle ne se réduit pas à un simple espace où l'on peut mettre n'importe quoi. Car le contenu épouse généralement la forme des gens qu'ils soient littéraires, artistiques ou architecturaux. À l'image d'un

²³⁷Mohamed Chafik, *Recherche sur l'identité du théâtre marocain*, op.cit, p.676.

²³⁸ Idem.

produit liquide, tout contenu épouse la forme du moule dans lequel il est coulé. »²³⁹

2.5. Le manifeste d'Al Ihtifalya :

« Al Ihtifalya joue habilement sur l'ambigüité entre les deux esthétiques, classique et moderne. »²⁴⁰

A l'instar des surréalistes français, des hommes de théâtre marocain dont figure Seddiki, vont signer à Marrakech un manifeste de ce qu'ils vont appeler : théâtre-fête ou le théâtre cérémonial. Selon Chafik Mohamed le choix de Marrakech n'est pas fortuit : « en effet, la célèbre place Jamaa-al Fna offre l'aspect d'une grande fête populaire ouverte, qui figure l'acte dramatique à travers différents moyens d'expression (poésie, chant, récit, initiations, Zajal, jeux d'acrobatie) et qui assure une communion profonde et totale entre les individus. »²⁴¹

Comme il était noté avant, le premier manifeste a été signé par Tayeb Seddiki, Abdel Karim Berrechid, Adberahmane ben Zidane, Mohamed al Batouli, Touria Jabrane, Mohamed Farah et Mohamed Abdelouaheb. Cette profession de foi avait l'allure d'une philosophie qui pose les jalons d'un

²³⁹ Id. p.677.

²⁴⁰ Znined Hassan, *La genèse et l'évolution de l'espace culturel marocain moderne*, op.cit, p.179.

²⁴¹ Mohamed Chafik, *La recherche sur l'identité du théâtre marocain*, op.cit, p.685.

théâtre particulier, esthétique, un théâtre qui s'appuie sur l'ambiguïté de l'authenticité et du moderne.

Ce serait donc, une théorie qui comporte la philosophie sous-jacente de ce qui peut détenir une grande face du théâtre marocain. Chafik poursuit sa définition du manifeste :

« Ce premier manifeste trace les grandes lignes conceptuelles du mouvement et va devenir le point de départ de l'élaboration de toutes la théorie d'Al-ihitfalya...Abdelkarim Berrechid soutient que le théâtre était jadis un ensemble de rites religieux célébrés par l'homme en l'honneur des dieux. Il est devenu aujourd'hui une fête que l'homme organise pour son semblable, une forme de manifestations sociales. Celle-ci suscite des rassemblements humains, lieux de communication où les capacités se complètent pour changer ce qui existe déjà, et pour créer le lendemain. » ²⁴²

Un principe essentiel qui rentre dans la conception d'Al Ihtifalya réside dans l'étonnement. C'est : « la qualité qui distingue les arts cérémonieux car s'il naît, c'est parce que la création en général ne provient pas d'un plan préconçu, mais d'un défi à tout ce qui relève de la vraisemblance [...] le théâtre-fête est une abolition de la vraie logique et de tout ce qui est ordinaire. Il est aussi une tentative de reconstitution des faits d'une manière nouvelle, artistique, qui implique une logique différente. »²⁴³. L'étonnement est synonyme d'envoûtement en ce qu'il provoque chez le public : « Abdelkarim Berrechid propose ici une démarche différente de celle de Bertolt Brecht qui réserve au contraire une place importante à la raison dans la conception du spectacle. Son théâtre vise non seulement à dénoncer les abus des régimes totalitaires ou oppresseurs, mais il tient aussi et surtout à suggérer un certain nombre de problèmes auxquels il faut réfléchir. Les spectateurs et les acteurs sont concernés au même

²⁴² Id., p. 678.

²⁴³ Id., p.679.

titre...à l'opposé de Brecht, Abdelkrim Berrechid cherche à fasciner son public, à l'introduire dans la profondeur même du réel ordinaire qu'il transforme de façon à le rendre étonnant, voire envoûtant.»²⁴⁴.

L'altérité devient selon la conception de ces jeunes dramaturges d'Al ihtifalya un centre de gravitation qui concentre et rapproche, non seulement les expériences humaines, mais aussi les aires géographiques ; comme le souligne Berrechid :

« le théâtre- en tant qu'une carte géographique qui trace l'action humaine ainsi que les événements et les personnages- ne peut être reproduit sur scène qu'en respectant un symbolisme déterminé qui tient à compiler l'étendue du temps dans un espace temporel limité, et à contracter les espaces dans un lieu bien réduit. C'est alors que l'action, les personnages et les différents archétypes humains prendraient des productions théâtrales semblables à celles des cartes. Et c'est enfin le seul moyen qui va nous permettre de créer un réalisme cérémonial novateur qui a la possibilité de décrire le réel d'une façon artistique. »²⁴⁵

Cette théorie est consciente de l'influence que peut jouer les transformations culturelles et idéologiques : « or le théâtre en tant que théorie a pris dans chaque pays une forme ou un masque déterminé. Il est fondé en Europe sur la psychologie ; donc, il part de l'intérieur : c'est-à-dire de l'essence de l'individu qui se trouve estropié de la maladie qui ronge la civilisation. Dans les pays socialistes il part de l'extérieur c'est-à-dire des circonstances économiques, socialistes qui façonnent les groupes et qui peuvent les changer. Quant au théâtre oriental, il va plus loin : à

²⁴⁴ Id., p.680.

²⁴⁵ Abdelkrim Berrechid, *Alif baal waqiya al ihtifalya*, Atakafa al Jadida, n°7, printemps 1977, p.156

savoir qu'il compte sur la métaphysique en cherchant à lier le réel de l'individu et du groupe avec des causes invisibles et supra-terrestres. »²⁴⁶

Comme tout manifeste Al ihtifalya propose une unité d'orientation majeure. On en expose ici quelques traits essentiels qui constituent la voie de Seddiki dans sa phase expérimentale :

« - le théâtre al Ihtifalya refuse d'être une école ou une doctrine. Il est dans son essence l'expression libre et responsable de la vie active, non à l'état d'immobilité ou de fixité.

-le théâtre al Ihtifalya en tant que théorie ne refuse aucun débat. Il est tout simplement un moyen consciencieux d'agir envers l'homme(le comédien, le public et les problèmes) et envers la matière(le décor, les costumes, les lumières, les accessoires).

– fondé sur le dialogue et la participation il refuse le principe de consommation. Ainsi, au lieu de consommer les opinions et les théories, il faut d'abord procéder à leur élaboration. Celle-ci ne peut se faire qu'à travers ce que le manifeste appelait le volontariat créatif. Le théâtre Al ihtifalya est donc chantier ouvert à toute adjonction.

– Le théâtre Al ihtifalya n'appartient à personne. Il est la propriété de toute une génération en quête d'instruments artistiques susceptibles d'exprimer son milieu, sa situation et ses problèmes.

²⁴⁶ Idem.p.177.

- Le théâtre est un rendez-vous qui regroupe sur le même lieu et dans le même temps différentes couches de gens. Ce facteur commun ne peut s'illustrer que dans le contexte d'un sentiment collectif ou d'un problème qui intéresse tout le monde.
- le théâtre Al Ihtifalya est avant tout un langage plus large et plus éloquent que le langage verbal, musical ou mimique. La manifestation théâtrale devient ainsi une fête participative, tout comme la grève.
- contre tout élitisme et toute médiation, quelle que soit son origine, le manifeste met en cause les doctrines et les théories spirituelles qui visent à asservir les hommes, à les séparer et à les inciter à se battre entre eux. »²⁴⁷

2. L'expérience festive, généralité :

« La fête, ...est expérience où la résistance cesse, où les forces de la vie cèdent à la révélation de la mort, où la vie éprouve dans l'extase son identité avec la mort qui est la négation de tout ordre culturel. » Alfred Simon

Le théâtre ne peut à lui seul faire pressentir aux hommes des possibilités inouïes. En occident, la fête adoubée par le théâtre a été en

²⁴⁷Hassan Znined, *La genèse de l'espace culturel marocain moderne*, op.cit, p.688.

quelque sorte rétrogradée. Il faut rappeler peut-être avec amertume la fascination du public par la beauté de ces fêtes dans les nuits de Chaillot et d'Avignon. En Orient, les formes pré-théâtrales ont été toujours nourries par la fête, de la cérémonie et des légendes, la rencontre avec les occidentaux a créé une résurrection de ces formes.

Depuis que le théâtre dans sa conception moderne venait visiter ce monde musulman, avec ses fanfares et ses hommes, l'âme profonde de la fête qui alimentait les arts populaires a surgi. *A fortiori* la cérémonie et la fête ne sont pas des éléments appropriés et inhérents qu'au monde musulman. L'analyse des champs dramaturgique et artistique de la scénographie occidentale depuis cinquante ans nous dévoile des noms qui se sont penché sur cette notion. Grotowski dans sa nouvelle conception du théâtre et son "interprétation extatique", Bob Wilson et sa recherche de l'onirisme scénique, Giorgio Strehler et sa quête de théâtraliser le théâtre, en passant par Roger Planchon et Antoine Vitez, sont tous des créateurs parmi d'autres en Occident qui ont touché à ce principe du cérémonial théâtral à des degrés plus ou moins similaires.

Il a été dit et redit que Seddiki s'est nourri de la cérémonie, et de la fête dans ses créations ainsi que dans ses écritures. Ainsi, à titre d'exemple, dans *Les quatrains d'Al majdoub* le théâtre retrouve sa vitalité perdue, et Seddiki donne une représentation de la pièce plusieurs nuits dans un cadre festif et le fait dans des espaces publics: souks, Moussems, places publiques. On serait tenté de faire la comparaison ici avec le théâtre de Julian Beck qui avait horreur de l'aliénation idéologique et qui voulait libérer les corps en appelant la notion du "sacre-rituel". On ne sait pas si Seddiki avait adopté quelques idées du Living Théâtre mais en tout cas on rencontre, sur le rapport au public, des similitudes diverses, tous les deux invitaient le public à la participation et voulait brouiller le lien entre la vie et le théâtre en revenant au rituel et à la célébration. Bernard Dort parlera du « rêve d'un théâtre unitaire, œcuménique.»

Peter Stein, à travers une recherche dans la mémoire du théâtre, entend aussi démontrer la présence du cérémonial dans le théâtre, pour lui le théâtre est un rituel auquel on a ajouté des mots. Il s'agissait pour lui- comme chez Seddiki- de rejoindre un certain humanisme qui remet l'homme au centre de l'expérience vivante. Dans les fragments d'une culture antique, il voit une résurrection d'émotions éparses ; un tableau ou une statue grecque peuvent suggérer : haine, excès ou extase. Par une conjonction de plusieurs strates dans son travail sur la mémoire Stein fait appel donc à la théâtralité dont disposent les formes pré-théâtrales.

Les troupes américaines ont ramené leur touche aussi dans ce contexte. Ils ont rendu populaire l'idée de faire du théâtre n'importe où, sauf dans de vrais théâtres. Elles se sont inspirées en cela des parades de foire, de la Commedia Dell'arte, de la dramaturgie orientale, elles entrent en jeu partout où des gens s'assemblent : l'église, l'usine et le gymnase. Carmelo Bene un peu moins, puisque certaines de ses pièces faisaient scandale, mais lui aussi revenait à la tradition et au rituel dans sa dimension festive. Chez Artaud la vie spontanée exprime la puissance invisible des choses et, en elle, la notion de cérémonie réalise le spectacle pour tout le monde et ne reste pas une propriété privée des lettrés, ni pour ceux qui connaissent les chefs-d'œuvre littéraires. La vie doit être le centre du théâtre et ce point de vue nous renvoie à l'idée que soulevait Artaud en se posant la question sur la culture occidentale : « toutes nos idées sur la vie sont à reprendre à une époque où rien n'adhère plus à la vie, en particulier l'idée séparée qu'on se fait de la culture, comme s'il y a avait la culture d'un côté et la vie de l'autre »²⁴⁸.

²⁴⁸ Artaud Antonin, *Le théâtre et son double*, Ed. Gallimard, Folio, Paris, 1964, p.15.

2.1. La cérémonie, la libération :

« Il existe deux courants qui se contredisent à propos de la fête, ceux qui voient en elle un acte révolutionnaire par excellence, et ceux qui, rejetant ce délire festif, refusant aussi bien d'opposer la lutte et la fête que les confondre. Inséparables mais distinctes, avec une nette primauté de la lutte. D'où ce slogan: pas de fête sans lutte, mais pas de lutte sans fête. »²⁴⁹

On était convaincu de dire que les pièces de notre corpus se rejoignent dans la fête et le soufisme. Et que ces deux bases sont une invitation à l'altérité. Alfred Simon semble dresser une plaidoirie de la fête en évoquant sa valeur théâtrale :

« Je n'ai jamais pu penser la fête hors du tragique, et, pas davantage, je ne puis penser le théâtre hors fête. Dans la résurgence actuelle du thème de la fête, dans ce bavardage ambiant, ce qui me satisfait le moins est ce discours sucré qui tend à vider la fête de tout tragique, à la présenter comme non-tragique....c'est au foyer de la fête qu'éclate le moment épiphanique, l'instant miraculeux, le temps du dévoilement des choses, celui où le signe de la réalité s'inverse sans recours à aucune magie, du moins pas à la magie du sacré. »²⁵⁰

Au Maroc, Seddiki en faisant partie du mouvement artistique Al ihtifalya, et en y rajoutant sa propre expérimentation, s'est trouvé dans son élément. L'essentiel dans ce théâtre était la rencontre et le

²⁴⁹ Alfred Simon, *Les signes et les songes*, op.cit, p.17.

²⁵⁰ Id., p.6.

rassemblement dans n'importe quel espace qui peut accueillir à la fois les gens et monter sur scène leurs causes sociales et existentielles.

La fête se veut à cet égard une tentative de produire une création pure, qui dissout l'esprit du dramaturge dans celui du public. La création ne se réalise qu'une fois en surpassant l'individualisme qui est une dérégulation sordide et un éloignement de l'Autre. C'est à travers l'appartenance à une famille, un groupe, à un espace, bref à l'autre, qu'on se réalise. C'est l'amour qui en résulte et qui fonde la culture. Sous la forme de célébration il poursuit la fonction de lier un assez grand nombre d'hommes les uns aux autres et de façon plus intense. L'amour (dans le théâtre de Seddiki est emprunté au soufisme, qu'on trouve aussi sous une forme proche de la poétique de la relation d'Edouard Glissant) qui s'oppose aux intérêts de la société et des hommes, instaure de nouvelles liaisons avec des êtres jusqu'alors étrangers.

La libération vient aussi du rejet d'une vision rigide de l'identité et de la dimension chauvine. La fête extatique pousse l'analyse plus loin en définissant un Etat non comme une contrée géographique mais suivant des légendes et des mythes. Donc refonde l'Histoire selon des émotions et des rapports conviviaux que suivant des schémas figés et classiques. Cette définition figure dans le prologue de la pièce *Nous sommes faits pour nous entendre*, ce dialogue entre Shahrazade et la jeune fille, reprenant ce rapport Orient-Occident :

« Shahrazade : dans le tumulte, dans l'écoute, dans l'orage, dans l'interrogation, dans la suspicion, il y a eu une singulière rencontre entre le Sultan Moulay Ismail et son pair d'outre-mer. Qu'en a-t-il été de cette recherche aux symboles si hauts et aux pistes les plus ouvertes sur les plages vastes de l'avenir qui, en filigrane, s'annonçait !

La jeune fille : à travers anecdote, chronique, légende, mémoire, dirons-nous en les égrenant, les péripéties du face-à-face de deux règnes. De deux grands règnes entrecroisés

préfiguraient, sans prescience, un entrelacement postérieur avec ses drames, ses passions et ses révélations généreuses.

Dada : [...] dans cet épisode du dix-septième siècle où entre Paris et Meknès quelque chose était à un doigt de se nouer. Parlons de ce passé sans hâte et sans cuistrerie. Parlons-en ! Disons sinon l'histoire, du moins la chronique de l'histoire. »²⁵¹

La pièce ne fera pas une parodie de l'Histoire. Elle partira de chroniques réelles, mais dans une espèce de fête avec des costumes extravagants, des chants traditionnelles, une intrigue euphorique, bref de l'hédonisme et de l'envoûtement, pour mieux tirer de l'histoire la sève d'une altérité exemplaire.

Mais en quoi consiste encore la liberté dans ce théâtre de fête et de transe? Voici ce que nous répond al ihtifalya : « toute fête est une occasion de sortir de l'ordinaire et de l'actuel pour se dépasser et échapper aux contraintes des règles de la nature. La fête est comprise ici comme l'équivalent de la libération (se libérer du lieu et du temps en tant que dimensions déterminées et figées...elle est aussi une manière de défier le réel et d'aller au-delà en créant un nouveau réel artistique. »²⁵².

Faire tomber "les masques sociaux" dans cette expérience cérémoniale est le principe même de la libération. En puisant dans la transe soufie, le jeu théâtral devient très spontané et combat l'histrionisme, Berrechid parle du comédien ainsi :

« Si on oblige ce dernier à interpréter son rôle selon une base réaliste, on serait amené à escamoter en lui ses dons de créativité car tous les rôles "arrachés" au réel quotidien se retrouvent déjà dans l'esprit des spectateurs. Il revient tout

²⁵¹Tayeb Seddiki, *Nous sommes faits pour nous entendre*, op.cit., pp.10-11.

²⁵²Alfred Simon, *Les signes et les songes*, op.cit, p.6.

simplement au comédien de les étaler d'une façon convenable, ce qui fait de lui- bien qu'il soit un être vivant- une sorte de magnétoscope dont le rôle consiste à enregistrer le son et l'image. »²⁵³

Somme toute, le théâtre cérémonial tend à créer une fête qui accepte la différence, la respecte, et respecte aussi la différence des formes théâtrales, qui s'ornementent selon des cultures et des ères différentes. On ne peut construire et créer un théâtre sans concevoir un être humain connaisseur et illuminé qui admire la culture sienne et celle des autres. La création devient dès lors une sémiologie formée par les corps des personnages et qui dégagent des signes venus de toute part : le henné, les costumes d'Occident et d'Orient ainsi que les légendes et les proverbes.

2.2. La fête et l'Occident-Orient :

« Théâtre moral et civique plutôt que politique et révolutionnaire, mystique laïque tourné vers l'éveil des consciences (comme force de refus) plutôt que vers l'éveil de la connaissance (propédeutique brechtienne à la transformation des choses). »²⁵⁴

À partir de ce rapport à la fête, on peut dégager d'éventuelles différences entre l'Occident et l'Orient. Toutefois rappelons que les rapports à l'altérité que nous mettons en évidence ici sont liés au théâtre. Tout d'abord, on ne vit pas la fête de la même façon en Occident qu'en Orient, puisque le théâtre n'absorbe pas les mêmes manifestations venues des deux sociétés respectives, l'une se bat avec ses systèmes idéaux qui

²⁵³ Abdelkarim Berrechid, le théâtre cérémonial, op.cit p.158

²⁵⁴ Alfred Simon, Les signes et les songes, op.cit, p.47.

ont commencé depuis la renaissance et se sont accélérés avec les progrès économique et technique; l'autre sort de la colonisation et dont le grand système d'idée reste le sacré. Au Maroc, par exemple les souks, Moussems, les sanctuaires font perdurer ce climat de fête naïve et spontanée tandis qu'en Europe la fête a perdu de sa splendeur. D'autres outils de communication ainsi que milieux modernes ont évincé la fête comme source culturelle. Selon Alfred Simon c'est une agonie de la fête qu'a vécue l'Europe : « la fête entre dans le discours culturel au moment où elle disparaît de l'horizon quotidien. La fête meurt toujours d'insignifiance et cette insignifiance peut aussi bien aboutir à la prolifération de pseudo-fêtes, patronnées par les stations de radio, les chaînes de télévision, les supermarchés et les syndicats d'initiative. Un enchaînement dégrade la fête en pur spectacle, puis en loisir, puis en vacances. »²⁵⁵

La fête peut aussi devenir l'exutoire où les communautés se ressource en se divertissant. Prenant par exemple la fête de l'Aïd qui alimente l'économie dramatique de la pièce *Les moutons répètent*. Ces catégories rituelles fondées sur le sacrifice du mouton sont, selon René Girard une manière de se libérer de cette violence inhérente à l'être humain. La violence concrète du sacrifice doit mettre fin à la violence impure du mimétisme, et la fête de l'Aïd devient un moyen préventif de la crise violente. Le transfert doit s'opérer entre le rite et un mimétisme de la violence humanitaire.

Donc dans l'inconscient collectif de la société marocaine y figure déjà la non-séparation entre le quotidien et le religieux; cela est attesté dans le langage, dans les pratiques et même les Moussems périodiques où les fidèles se rendent avec ferveur dans les sanctuaires, et les zaouïas porter offrandes et implorations. Seddiki n'échappe pas à cette dynamique de groupe, ce que Kurt Lewin appelle *conformisme*.

²⁵⁵ Alfred Simon, *Les signes et les songes*, op.cit., p.119.

À l'inverse, on serait tenté de dire qu'en Europe le bouleversement qu'a connu la société a fait que la fête et les divertissements ont perdu leur place. Ou serait-il question de l'éradication de l'euro-péen de l'image liée au Moyen Age, surtout quand on sait que l'Europe a connu, elle aussi des formes pré-théâtrales :

« Enfin le théâtre en rond se referme sur lui-même en piégeant le public dans le jeu... Une question se pose donc: pourquoi, en trois siècles, les hommes du Moyen Age n'ont-ils jamais eu l'idée d'une salle de spectacle, d'un lieu institutionnalisé susceptible de changer la représentation en rituel, en célébration comme l'amphithéâtre antique, ou d'illusion comme le théâtre à l'italienne? »²⁵⁶

Entre autres, c'est le changement de l'Europe qui s'est répercuté sur le rôle du théâtre : « considéré comme un spectacle sérieux et éducatif, le théâtre a donc remplacé la fête dans le projet de rétablir un lien entre la culture et la vie. »²⁵⁷

2.3. L'ici et le maintenant :

« En disant "maintenant" chacun de nous se sent au même monde. Le maintenant nous met au monde. Sans "maintenant" nous ne sommes pas manifestes pour nous-mêmes. »²⁵⁸

²⁵⁶ Id, p.134

²⁵⁷ Id, p.15.

²⁵⁸ Philippe Moulinet, *Le soufisme regarde l'occident Tome 1 : Le cœur du Soufi : le miroir de Dieu*, Ed. L' Harmattan, Paris, 2002, p.40.

Le théâtre entraîne forcément la participation de plusieurs personnes à une activité sociale. Le montage d'un spectacle est donc un événement participatif comme la cérémonie. Dans ce "maintenant" se dégage une présence transitive qui invite les gens à être dans le "ici et le maintenant" du spectacle. Ce maintenant du spectacle seddikien, par le truchement, de danse, chant, cri, transe, et activités festives, est un éveil qui rend l'homme présent à lui-même et à son monde. Dans le sommeil profond comme dans la métaphore de la solitude il est impossible de dire : maintenant je dors, noyé dans mon anonymat. Le "maintenant" nous ouvre à nous-mêmes et au monde. Selon Philippe Moulinet, ce principe on l'observe chez les soufis :

« Maintenant je peux voir et agir selon les exigences de la situation. Je suis conscient de ce que je veux, de ce qui m'attire, de mes intérêts, des caractéristiques de mon ego. Je suis témoin de mes inclinaisons, de ce que je fais, des moyens que j'utilise pour parvenir à mes fins. Je suis averti de la situation dans laquelle je me trouve, du changement qui l'affecte, des gens auxquels j'ai affaire, de leur différence. »²⁵⁹

Moulinet rajoute des idées qui interfèrent avec celles présentes dans *Al ihtifalya* : « Dès que l'homme s'éveille il est sensible à la présence de l'Autre, de son "semblable ". Chacun a d'ailleurs une tendance naturelle à se perdre de vue pour s'intéresser au "cas" de l'autre [...] la présence de l'autre au monde est fait aussi absolu, aussi irréductible que ma propre présence. Si je le refuse je me refuse en même temps car nous sommes tous deux des formes absolues de la même présence. »²⁶⁰. Dans la quatrième composante de la pièce *Al Majdoub* on est en présence de la *Jadba* (transe) qui se passe dans la *Zaouïa* d'un maître soufi marocain en l'occurrence, *Al Hadi ben Issa*. Les paroles du conteur sont axées sur ce sentiment que doit procurer le réveil mystique, la lumière spirituelle du cœur :

²⁵⁹ Id., p. 474.

²⁶⁰ Id, p.277.

« Raoui 1:

Oh éveille-toi, éveille toi, éveille toi tu verras la preuve et tu assistes au merveilleux...ce que tu verras l'œil normal ne le supportera guère, la vérité nue sera dévoilée à toi et tu souris, l'être est entre la vie et la mort, l'être vit sans sentir la vie, tu assisteras à la pire et la plus atroce maladie, une maladie qui tue, une maladie qui n'affecte pas les organes, quoi comme maladie ? Quels sens en sont atteints ? Les yeux ? Heureux celui qui n'a pas la lumière de la vue, dieu t'a aimé en te donnant la lumière du cœur. Et a ajouté dans tes sensations, heureux que tu es, toi qui n'as rien vu des péchés de cette époque... » ²⁶¹

Il est clair que dans la vie, en général, dire "maintenant" est une façon de créer une altérité et de réaliser une existence, c'est le principe fondateur des cercles soufis, il l'est aussi pour le théâtre.

Dans la société marocaine la fête prend la dimension de la quotidienneté, du maintenant, en témoigne la présence des places populaires comme Jamaa El Fna.

3. L'humanisme arabe :

3.1. L'Autre dans l'humanisme :

« À force de réfléchir sur l'humanité, à force d'observer les hommes, le philosophe apprend à les apprécier selon leur valeur ; et il est difficile d'avoir bien de l'affection pour ce qu'on méprise. » J.J.Rousseau

²⁶¹ *Les Quatrains d'Al Majdoub*, op.cit., p.57.

Doit-on rappeler encore que cette culture arabe est elle-même hybride. Le noyau dur de sa conception est fait d'Altérité, et on peut même signaler au passage que dans ce dialogue Orient-Occident l'humanisme pourrait jouer un rôle très important et considérer avec amertume que son esprit nous fait cruellement défaut à l'heure actuelle.

Nous avons déjà mis en exergue le point de vue selon lequel Al Ihtifalya, met l'Homme au centre de sa pensée, il sera question dans des pièces de Seddiki d'un humanisme arabe et qui puise dans l'humanisme proprement dit. Ce phénomène culturel qui avait produit la Renaissance en Italie, est défini comme étant la connaissance approfondie des Anciens ; en l'occurrence, grecs et latins. Dans l'œuvre de Seddiki on dégage une certaine souscription à puiser dans la littérature des Anciens. Il sera donc question ici d'une réflexion comparative toujours dans cet esprit de rapport Occident-Orient. Si en Europe cet humanisme avait suscité émerveillement, et ivresse spirituelle chez les élites afin d'installer le goût et l'élégance, et bien on peut considérer que l'engouement de cette rencontre avec les textes arabes classiques est un humanisme. Peut-être que le résultat qu'espérait Seddiki ne fut pas pareil qu'il en était en Europe, mais il reste néanmoins une présence ingénieuse de cet humanisme dans ce théâtre.

Selon Cynthia Fleury c'est bien d'un humanisme qu'il s'agit dans les textes arabes anciens même ceux à caractère sacré :

« On a tendance, trop souvent, à considérer qu'une philosophie prophétique ne peut être humaniste, ou, du moins, à penser que philosophie et prophétisme, s'opposent quant à leurs définitions de l'homme, de ses devoirs et de ses enjeux. Or, s'il est une idée fautive contre laquelle il faut lutter, c'est bien celle-ci, à savoir que la philosophie liée à la révélation coranique ne détiendrait aucun projet "humaniste". Le défi humaniste, de type florentin, m'y aide

en partie. Il m'offre l'opportunité de montrer comment la question de l'homme est au centre des philosophes prophétiques, et comment s'organise à partir d'elle une réflexion complète : anthropo-géologique, cosmologique, éthique, herméneutique, et esthétique. »²⁶²

En surfant sur les pensées de la théologie et l'hagiographie musulmanes, on se trouve dans l'humanisme arabe. Dans la pièce *Les nuits des délectations ou Abu Hayyan*, et à travers le personnage principal ainsi qu'à travers les Frères de la pureté, se dégage une philosophie qui, rappelle cet humanisme et qui met l'homme au centre de la philosophie, mais appelle aussi à l'émancipation, plusieurs siècles avant la modernisation en Europe.

Les Ikhwan Assafa (frères de la pureté), combattaient eux aussi les idées obscurantistes. Ils mettaient en garde contre *la A'çabya* : une *A'çabya* veut dire xénophobie et chauvinisme à la fois, c'est aussi une sorte de mise en place d'une confusion entre la sphère privée et la sphère publique. Face à *la A'çabya*, l'humanisme arabe incarné ici par les frères de la pureté, propose *la Fitra* qui est une purification et un renvoi à la lumière divine. L'acceptation de *La Fitra* est dans cette optique la suivante : « *La Fitra* montre l'état initial de l'homme, à savoir "l'homme tel qu'à l'origine son acte d'être (sa dimension de lumière) fit éclosion de l'Acte créateur. »²⁶³

Faire ressortir *La Fitra* ou revenir plutôt à cette *Fitra*, c'est aller embrasser le plus important dans l'esprit humain, c'est établir le lien vital avec Dieu. Ce mouvement "métaphysique" installé dans ce théâtre à travers Younes Errawi, Chater, Al Majdub, exige du spectateur un déchiffrement et à travers ce mélange du rationnel à l'irrationnel on se trouve

²⁶²Cynthia Fleury, *Dialoguer avec l'Orient*, op.cit, p.8

²⁶³"Les épîtres des Ikhwan assafa", p.312-313, in Mohamad abdel Hamid Hamad, *Sabéens de Harane et Ikhwan assafa*, Ed. Al ahali, Damas, 1998.p.158.

dans la magie du jeu théâtral qui est ici un aboutissement incarné par La jadba. Cette dernière nous fait basculer dans le plaisir du spectacle tant aimé à Seddiki : Une forme d'humanisme purificateur.

Cynthia Fleury avance une réflexion qu'on considère adéquate avec cet humanisme musulman mais qui explique aussi en quelque sorte une altérité qui se place dans ce théâtre, elle avance ceci :

« entre humains, c'est une histoire de "possession" et de sentiment de dépossession, qui a tout de l'illusoire. Malheureux est celui qui croit chercher en l'autre sa raison d'être. L'autre, ce n'est pas n'importe quel autre. C'est l'Autre, à savoir l'ange, Dieu, autrement dit ce qui m'est immédiatement supérieur, et non celui qui se situe à côté de chez moi. Pour aimer l'autre, et le qualifier, il faut faire acte de soustraction, de purification. »²⁶⁴

Cependant, le terme même d'humanisme fait penser aux liens humains. Comme d'autres religions l'Islam a sa propre conception des rapports humains. La méconnaissance de l'Occident de ces rapports a duré depuis des siècles, seule la littérature et à travers l'analyse des écrits d'auteurs et dramaturges maghrébins, pourrait mettre en évidence cette conception. Waardengburg explique dans ce passage une des caractéristiques des relations humaines en Orient :

« L'Islam connaît des approfondissements des relations entre l'homme et l'homme, qui ne commencent à se faire jour comme valeurs que maintenant et lentement. Je pense à la filiation spirituelle, aux rapports d'initiation, au rapport d'amour entre les Ikhwan, à l'éros grec authentique continuant à vivre plutôt dans l'islam qu'en Europe où il a été détruit par le christianisme, comme aux relations amoureuses spirituelles, à base religieuse, du monde musulman comme tel. Toutes ces relations

²⁶⁴Cynthia Fleury, *Dialoguer avec l'Orient*, op.cit, p.106.

cependant-peut-être cela est-il une solution-, ne sont pas envisagées, comme en Europe, à partir du Moi, mais à partir du Toi ou du Nous, en aucun cas du moi rationnel européen. Le Moi au sens de l'individualisme est une découverte occidentale. »²⁶⁵

Ce qui est important à souligner dans ce passage, c'est l'évocation des Ikhwan Assafa qui véhiculent dans plusieurs textes de Seddiki, cet humanisme arabe et que Seddiki exploite aussi pour concilier entre les pensées venues d'Occident et d'Orient.

3.2. L'humanisme dans *Abu Hayyan* :

« ...l'humanisme vécu se construit, se consolide, s'enrichit dans la pratique exigeante de l'écoute et du débat : un débat conditionné par la qualité de l'écoute, une écoute qui transforme le sujet humain chaque fois que le débat progresse et fait surgir des questionnements nouveaux pour aller plus loin. »²⁶⁶

Abu Hayyan suivait les pas de son maître Al Jahiz qui avait comme devise : « le cerveau de l'autre ajoute le au tien ». Il vénérât ce grand prosateur et penseur de l'ère Abbaside, ce dernier qui avait la certitude que l'intellectuel raisonnable, doit se détacher de son appartenance ethnique ou culturelle et a appelé des philosophes musulmans à puiser dans des cultures éparses et à bannir toutes formes de préjugés. Il s'est soucié de méditer sur les problèmes de l'humanité, de prendre beaucoup de temps pour analyser les relations entre les hommes. Mohamed Arkoun

²⁶⁵ J.D.J Waardengburg, *L'Islam dans le miroir de l'occident*, Ed.CNRS, Paris, 1961, p.96.

²⁶⁶ Mohamed Arkoun, *humanisme et islam : combats et proposition*, Ed. Marsam, Rabat, 2008, p.11.

dans une grande partie de ses recherches, s'est attelé à l'étude de l'humanisme arabo-musulman, notamment chez Abu Hayyan et Miskawayah. Il avait la certitude que l'Europe a ignoré la phase médiatrice d'un humanisme d'expression arabe développé et vécu en contextes islamiques dans ce même espace méditerranéen où s'enracinent les valeurs fondatrices de l'identité européenne.

Cet humanisme a connu un succès exceptionnel au 10^{ème} siècle dans l'espace méditerranéen incluant les pays du sud et de l'est de la Méditerranée, où une interaction forte entre les pensées théologiques juive, chrétienne et musulmane, s'est établie. L'espace politique géré par un pouvoir musulman ménage la place à d'autres peuples : Iraniens, turcs, berbères, kurdes, coptes, andalous, indiens, juifs chrétiens, zoroastriens, manichéens.

D'ailleurs, en évoquant l'humanisme rappelons ici que la pensée humaniste s'intéresse en priorité à tout ce qui touche au déploiement optimal des facultés de l'esprit humain. Cette notion est mise en exergue dans la pièce *Abu Hayyan*, elle est évoquée par le biais du protagoniste selon lequel : « il suffit de dépasser les obstacles de discrimination socioculturelle et religieuse pour révéler un esprit libre, déterminé à dénoncer le mal pour le bien. »²⁶⁷

Mohamed Arkoun pour lequel Seddiki a dédié la pièce *Abu Hayyan*, écrivait dans son livre sur l'humanisme : « quand j'ai découvert l'œuvre d'Abu Hayyan Al-Tawhidi, j'ai mieux mesuré l'importance de la communication orale pour l'enrichissement de l'attitude humaniste engagée dans l'immédiateté de la confrontation avec des points de vue multiples soutenus par des auditeurs présents. Dans ces œuvres majeures, ce grand écrivain et intellectuel révolté du X^{ème} siècle, ... fait ressortir

²⁶⁷ Bayouhd Aicha, *Récit et discours le Kitab al-imta wa l-muanasa d'abu hayyan at-tawhidi*, thèse sous la direction de Lakhdar Souami, Paris III, 2003, p.32.

clairement les visées essentielles de toute attitude humaniste : la quête constante du sens non pas tant dans ses articulations rhétoriques abstraites qu'il dénonçait avec sévérité, mais dans ses incarnations psychologiques et historiques concrètes.»²⁶⁸. Il rajoute aussi : « Tawhidi a voulu à la fois déritualiser la religion pour en faire le lieu d'un approfondissement spirituel, lier l'action politique à une éthique concrète de l'homme en société, enrichir la rhétorique d'Aristote par la sémantique et la grammaire de l'arabe, exploiter l'historiographie pour clarifier les débats théologiques et juridiques, convoquer toutes les disciplines, tous les savoirs disponibles et dûment contrôlés pour expliquer les mystères de l'homme, du monde, de l'histoire. Tout cela conduit à un constant élargissement des horizons de l'esprit par le culte de la créativité, la quête du beau, du vrai, du juste, l'accueil de toutes les traditions culturelles vivantes dans les cités cosmopolites comme Baghdad, Rayy, Isfahhan, Shiraz. »²⁶⁹

Pour Seddiki ce qui compte c'est la symbiose qui s'opère à travers un théâtre Ihtifali afin de faire progresser partout la créativité et les conduites humanistes. Et surtout pour ne pas s'enliser dans des rivalités oiseuses sur la hiérarchie des civilisations, ou les lamentations sur les situations de régression et de sous-développement.

3.1. Les frères de la pureté :

« La netteté du miroir symbolise l'intégrité morale : c'est le cœur pur qui reflète les mystères, comme un miroir d'acier poli : "mon cœur est clair comme une eau pure »²⁷⁰

²⁶⁸ Mohamed Arkoun, *Humanisme et islam, : combats et proposition*, Ed. Marsam, Rabat, 2008, p.11.

²⁶⁹ Id, pp. 23-24

²⁷⁰ *Le soufisme regarde l'Occident*, op.cit, p.136

Dans les épîtres des Frères de la pureté, que Seddiki mentionne plusieurs fois dans *Abu Hayyan, les Sept grains de beauté* et *le Dîner de gala*, on trouve un passage sous forme de dialogue qui atteste leur rejet des principes récalcitrants, le passage est un dialogue imagé où deux personnes, un sauvé et un déchu s'échangent leurs idées, qui, dix siècles avant notre ère lutte contre l'intégrisme et le fanatisme, atteste la présence de cet humanisme arabe et d'une pure image de la tolérance que défend Seddiki :

« Le sauvé: comment vous vous comportez ?

Le déchu: je suis dans la bonté de mon seigneur, en demandant plus, en quête de la science d'Allah, et combattant les ennemis d'Allah

Le sauvé: et qui sont les ennemis d'Allah?

Le déchu: chaque personne qui n'a pas la même conviction que la mienne

Le sauvé: et s'il est de ceux qui disent l'unicité?

Le déchu: même si

Le sauvé: vous leur diriez quoi une fois vous les rencontriez?

Le déchu: je leur demande de me rejoindre dans ma croyance

Le sauvé : et s'ils refusent

Le déchu: je les combats, jusqu'à la mort, en rendant orphelins leurs enfants

Le sauvé: et si vous êtes dans l'incapacité de le faire

Le déchu: je les maudirai jour et nuit et implore le ciel de les maudire.

Le sauvé: et sauriez-vous comment que votre demande était exaucée?

Le déchu: je ne le saurai nullement mais je trouverai dans mon cœur une quiétude, dans mon esprit une euphorie et moi-même un remède

Le sauvé: vous saviez pourquoi donc?

Le déchu: non; et pourquoi à votre avis?

Le sauveur: c'est parce que vous avez le mal dans l'âme, le cœur accablé, l'esprit affligé. Parce que la quiétude est le départ des souffrances de l'âme. Sachez donc que vous êtes emprisonné dans les affres de l'enfer

Le déchu: dites-moi donc votre croyance et votre opinion? Et comment vous êtes?

Le sauvé: pour moi, je suis loueur de la bonté de Dieu, je ne puis compter ses bienfaits sur nous, et ne pouvant le remercier comme il le faut, les êtres pour moi sont en paix, je suis ma croyance qui est celle d'Abraham, et je dis à celui qui me suit il est gagnant et à qui refuse il a la clémence de Dieu. »²⁷¹

Qui sont donc ces frères de la pureté que Seddiki invitait dans son théâtre ?

Pour le chercheur Khaled Zekri, Ikhwan Asafaa (les frères de la pureté) font partie des rationalistes musulmans: « les rationalistes musulmans ont développé leur discours sur la raison de manière conceptuelle sans chercher son adéquation potentielle avec la réalité matérielle que connaît le monde musulman...C'est ce que Avicenne, Averroès, Ikhwan Assafaa et Ibn Khaldoun avaient fait au moment où l'Islam était à son apogée. »²⁷²

Ce sont donc des penseurs de différentes religions et croyances, un mouvement qui est né à Bagdad, et plus précisément à la place de Bab tak (la porte du *Tak*). Dans *Abu Hayyan* on assiste à cette scène où le

²⁷¹ Les épîtres des Ikhwan Assafa, p.312-313, in Mohamd Abdel Hamid Hamad, *Sabéens de Harane et Ikhwan Assafa*, Ed. Al ahali, Damas, 1998, p.158

²⁷² Khalid Zekri, *Fictions du réel: modernité romanesque et écriture du réel au Maroc*, op.cit, p.24.

protagoniste ainsi que le philosophe Abu Solimaine devaient donner leur avis sur Les frères de la pureté :

« Abu Solimaine: il a mâché la coloquinte de la tristesse, et a entendu les invectives de la remontrance, je désavoue tout mensonge et allégation, et tout ce qu'il a embelli, celui-là n'est que danger sur l'autorité et sur le peuple, puisqu'il a prétendu des idées infondées susceptibles d'attiser le feu de la zizanie, comme son évocation de la secte des innovateurs philosophes les frères de la pureté.

Le juge : et c'est quoi ta position toi des frères de la pureté?

Abu Solimaine: ils ont peiné et n'ont servi à rien, se sont investis et n'étaient utiles à rien, ont chanté et n'ont extasié personne, ont cousu et n'ont tisser que de manière lâche, ont peigné mais ils ont pimenté, ont pensé ce qui n'est pas, ne sera jamais et n'est point possible, ont cru qu'ils peuvent marier la philosophie, la musique et la logique à la loi islamique (chariaa), et d'accorder la loi islamique à la philosophie. »²⁷³

Il faut cependant préciser que ces penseurs étaient accusés d'hérésie par les instances religieuses de l'époque. Ce qui est attesté par les livres de l'histoire c'est leur tentative d'introduire d'autres pensées scientifiques et philosophiques, à l'image de Seddiki et son théâtre hybride, les Ikhwan Asaffa (frères de la pureté) se sont penchés sur des pensées diversifiées. Parmi les courants qui les ont influencés on trouve la Gnose qui porte sur les origines du monde matériel, c'est une tentative d'expliquer aussi les origines du Mal qui serait une chute accidentelle d'éléments supérieurs dans un cosmos matériel, temporel et sexué. Le second aspect de la Gnose qui nous intéresse encore plus, vise la destinée de l'humanité et du cosmos.

²⁷³Tayeb Seddiki, *Abu Hayyan*, op.cit, p.25 (traduction personnelle.)

La vision cosmopolite de l'humanité est présentée dans *Abu Hayyan*, à travers des tirades attribuées à Ikhwan Assafa, comme dans ce tableau de la pièce :

« Le groupe : que dieu nous préserve de Satan le maudit !

Abu Hayyan : mais ce sont des individus qui se sont rassemblés sur la pureté, la sainteté et le rappel, et ont dressé une méthode en prétendant qu'elle rapproche du salut et qu'elle attribue la bénédiction de Dieu, et la vie dans son paradis...

Le juge : les lettres des frères de la pureté et les amis de la fidélité, tu les a vues ces lettres ?

Abu hayyan : j'en ai vu quelques-unes.

Le juge : et qu'y est-ce qui te plaît ?

Abu hayyan : leur vision de l'homme est ceci : l'homme est cet éclairé vertueux, intelligent clairvoyant, d'origine perse, de religion arabe, d'orthodoxie musulmane, de littérature irakienne, de laboratoire hébraïque, de méthode chrétienne, de dévotion syrienne, de science grecque, d'expression hindoue, d'allusion soufie. De comportement malékite, d'opinion divine, de connaissances théologiques.

Abu Solimaine: renie cet homme et rejette ses idées, j'ai passé ma vie à chercher la connaissance et le savoir, et cultiver mon âme à l'ascétisme et l'amour de la foi, moi j'ai adoré mon créateur dans les sommets des montagnes, moi j'ai invoqué mon créateur au cœur des nuits, je n'ai jamais cherché la grandeur ou être condescendant parmi les humains, mais j'ai vécu loin, isolé des gens, et du mal des gens, et des tentations des gens, et je cherche protections auprès du Seigneur des gens. »²⁷⁴

²⁷⁴Tayeb Seddiki, *Abu Hayyan*, op.cit, p.26.

Il s'ensuit que la pensée des frères de la pureté est basée sur l'hybridité et l'humanisme, elle invite les courants et les convictions, sans se soucier de la race, comme ce théâtre d'ailleurs.

Seddiki met en scène, dans *Molière ou pour l'amour de l'humanité*, une rencontre de grands noms du théâtre arabes et occidentaux. Les frères de la pureté sont invités à rejoindre Molière et d'autres illustres:

« Chater : nous voici, chers amis, réunis ici pour les dernières agapes.

Célébrons nos mythes et donnons aux mots et aux gestes l'importance qu'ils ont dans les rêves. Mes amis, mes frères, baptisons-nous frères de la pureté "ikhwan assafa"»²⁷⁵

3.1. Le royaume de l'amour :

« Le royaume de l'amour : l'accomplissement du message christique ; l'amour, comme la violence, abolit les différences..» René Girard

Le dernier tableau de la pièce *Les Sept grains de beauté* comporte ce qui peut être le résumé de cette philosophie soufie. L'humanisme arabo-musulman ne dépend pas que des facultés mentales, il les dépasse jusqu'à l'hypertrophie, il est conscient que si le terrain affectif n'est pas stable son intellect sera impuissant à le mettre à l'aise dans sa vie de relation. Il dépend complètement de l'affection qu'il attend des autres, ce qui reste c'est l'amour, contemplons cette scène donc du dernier tableau :

²⁷⁵Tayeb Seddiki, *Le Dîner de gala*, op.cit, p.46.

«Younes Errawi : je construis un paradis dans l'air, je célèbre la fête de l'homme qui retrouve l'homme

Je distribue la joie, divertissement et bonheur à ceux qui prennent

La peine d'écouter mes images et je chemine sans cesse et me nourris de la voix d'Ibn Arabi.

Mon cœur est désormais réceptif à toute image...

Et pour corroborer cette place que prend l'amour dans l'œuvre il continue dans une incantation joyeuse :

« Pré de gazelles, cloître de moines,

Temple d'Idoles, Kaaba de pèlerins,

Tables de Torah et feuilles de Coran

Je professe la croyance de l'amour

Où se dirigent ses caravanes

Car l'amour et ma religion et ma foi. »²⁷⁶

Encore Cynthia Fleury dans son livre *Dialoguer avec l'Orient*, dégage un point de vue qui est proche de cette fascination de l'altérité dans ce théâtre, c'est de cette dimension amoureuse qu'il s'agit : « pour rendre compte du principe d'illumination, la théologie phénicienne et la théosophie sohravardienne font toutes deux appel à la dimension amoureuse et présentent l'idée d'un raptus ou d'une subjugation. Une fois poser la définition de ce ravissement, nous verrons qu'il ne diffère pas d'un processus d'unification. Il y a ravissement par l'autre, subjugation par l'autre- l'autre me subjuguant justement parce qu'il est autre-, mais cet événement est indissociable d'un processus intérieur d'unification, ou encore d'illumination. L'illumination ne renvoie donc qu'en apparence

²⁷⁶Tayeb Seddiki, *Les Sept grains de beauté*, op.cit, p.94.

seulement à un processus extrinsèque...être subjugué par l'autre, c'est pour l'âme se rendre compte que son foyer-son principe intérieur-, est extérieur à elle, mais en même temps, par cet acte de subjugation, se recentrer sur elle-même et son unité. »²⁷⁷

Elle rajoute dans une autre parti : « l'amour est à l'origine de la quête de la connaissance comme il en est dans la matière, qui donnent aux âmes leur désir de connaître les choses supérieures, par imitation de la contemplation angélique...l'amour divin et la piété nous ramèneront à elle et puisqu' ici-bas nous sommes divisés et mutilés, réunis par l'amour à notre idée, nous deviendrons des hommes complets, de sorte qu'il apparaîtra que nous avons d'abord aimé Dieu, que nous aurons vénéré les choses et Dieu pour nous retrouver nous-mêmes en lui avant toutes choses si bien qu'il sera manifeste qu'en aimant Dieu c'est nous-mêmes que nous avons aimé. »²⁷⁸

L'amour de Dounia dans *Les Sept grains de beauté*, est au fond un amour soufi et herméneutique, donc ambivalent, comporte en lui la joie et la souffrance. Dans le Dix-huitième voyage Younes se lamente ainsi : « Seule me fera oublier Dounia, la Séparatrice des compagnons, la grande destructrice des joies, la pillarde des maisons et des palais, la bâtisseuse des cimetières, la porteuse des sept plaies de malheur. »²⁷⁹. En fait, le passage déconstruit ce que la pièce semble donner comme but final de l'action. La contradiction qui vient s'installer dans cette tirade trouve son explication dans le sens très caché du soufisme. Outre la mise en garde d'une quelconque griserie qui frappe les cœurs trop attachés à la beauté féminine, éphémère et trompeuse, une allégorie religieuse nous semble plus intéressante à mettre en exergue. La quête qui motive la pièce peut être vue dans un premier temps comme un simple voyage amoureux. Or, les éléments scéniques et le langage dramatique construisent une

²⁷⁷ Cynthia Fleury, *Dialoguer avec l'Orient*, op.cit., p.105

²⁷⁸ Id, pp.107-108.

²⁷⁹ Tayeb Seddiki, *Les Sept grains de beauté*, op.cit., p.93.

ambiance mystique, la beauté ici se métamorphose, ce n'est plus une beauté banale de la sylphide ; elle est plus ésotérique, c'est la recherche du plaisir divin. Ce n'est que dans le dernier voyage et en étant, comme le mentionne la didascalie, isolé et entouré par un cercle de lumière que le conteur énumère le côté maléfique de la femme. Pourtant, on a attendu toute la pièce en assistant à une quasi glorification de Dounia, qui devient en un clin d'œil le centre du mal, la boîte de Pandore.

Chapitre 3- L'altérité soufie, monisme :

1. Le rite autrement :

« L'hypothèse du sacré, c'est l'esprit humain qui se reconnaît dépassé et transcendé par une force qui lui paraît extérieure à lui-même puisqu'elle semble faire de la communauté entière, à chaque instant, ce qu'il lui plait, pour des raisons en fin de compte insondables mais qui paraissent en dernière analyse plus bienveillantes que malveillantes. »²⁸⁰

Pendant des siècles le monde occidental connaît des changements dans sa façon de penser le culte, le monde oriental a gardé la même vision ou presque. Durant cette période, Orient et Occident ne sont pas connus

²⁸⁰René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, recherches avec J. M. Oughourlian et G. Lefort, Grasset, 1978, p.51.

totalemment. Selon Cynthia Fleury, le dialogue Orient-Occident implique la connaissance de l'islam : « on ne peut, en effet, parler des rapports Orient/Occident, sans évoquer le rapport qu'a l'islam à son propre texte fondateur. Tout d'abord, la civilisation arabo-musulmane étant une civilisation du texte, le texte est la pierre angulaire de l'édifice des sciences et de la culture. »²⁸¹. Nous ne nous prétendons pas contourner les limites de cette relation Orient-Occident, il est cependant très important de montrer comment le sacré se présente dans ce théâtre pour un éclairage qui semble être pertinent pour notre sujet. Seddiki dans l'état des choses, on l'avait compris, ne voyait pas dans l'islam une entrave au fait théâtral, il le déclare clairement : « Au Maroc musulman aussi le théâtre est né de rites et de sacré. Mais qui parle d'incompatibilité du théâtre et de l'Islam ? Et d'abord pourquoi s'obstine-t-on à ne considérer que le théâtre à l'occidentale ? C'est-à-dire un théâtre reposant avant tout sur un texte préalablement écrit- un théâtre issu des grecs. Ce genre n'est évidemment qu'une forme de théâtre, une forme importante certes, mais unique-disons-le net. »²⁸². L'Islam que véhicule l'œuvre de Seddiki est un islam de courant libre qu'on trouvera dans les textes à travers des personnages comme Abu Hayyan, Al MAjdub, Ikhwan Assafaa (les frères de la pureté). On reviendra sur ces différents courants qui ont influé sur ces personnages pendant l'époque des lumières arabes, connue par un phénomène de traduction des livres anciens, à savoir : l'hédonisme, le syncrétisme, le manichéisme et l'hésychasme.

1.1. source coranique :

« Ô les hommes, nous vous avons créés à partir d'un seul homme et d'une seule femme,

²⁸¹ Cynthia Fleury, *Dialoguer avec l'Orient*, op.cit., pp.15-16.

²⁸² Tayeb Seddiki, *Jamma al fnaa, des archives vivantes*, Libération, vendredi 25 février 2000.

et nous avons fait de vous des nations et des tribus pour que vous vous entre-connaissiez. Le plus noble d'entre vous, auprès de Dieu, est le plus pieux d'entre vous. Dieu est Omniscient, Grand Connaisseur.» (Coran : chapitre Les appartements/13).

Conscient des problèmes qui taraudent les esprits les plus sensés. La pensée de Seddiki devant les rapports des hommes reste cependant optimiste :

« Notre époque, dit-on, offre bien peu d'occasions de rire...c'est vrai. Mais les autres époques en fournissent-elles plus de prétextes ? La violence, le malheur, les conflits sont de tout temps. Et cela même si l'on connaissait plus lentement que nous et, sans doute, moins bien des échos. Du moins, ces troubles, parce qu'on entendait le récit plus que la vue immédiate que nous en apportent aujourd'hui les "médias", engendraient-ils ces peurs, ces angoisses mythiques dont on a souvent parlé. »²⁸³

Quand ses personnages usent du langage emprunté au Coran c'est surtout pour appeler à la connaissance des autres peuples. Le Coran abrite une altérité qui va au-delà de l'espace arabe. La communion entre les classes et les gens que prônait Jean Vilar se trouvait dans les mosquées, lieux ouverts pour tous et qui n'excluent personne. Seddiki nous dit à ce propos :

« Mais dans les mosquées, lieu sacré par excellence, on a réveillé quelques formes avortées d'un théâtre possible : des personnages sont évoqués, en scène rudimentaire: la Mouloudya ou l'évocation de la naissance et de la vie du Prophète sidna Mohammed. C'est un rituel où seul le récitant

²⁸³ Tayeb Seddiki, *Mémoire du théâtre, rires et larmes*, Libération, mars 2000.

(Sarid) peut par la voix et la mélodie, se lamenter pour nous émouvoir. »²⁸⁴

Des années avant Seddiki, cette fois en Egypte Tawfik al Hakim était le premier dramaturge arabe à se servir des scènes coraniques dans son théâtre. C'est une entreprise très originale mais qui ne passe pas sans susciter des réactions disparates.

Dans le verset d'Ahl Kahf (*Les gens de la caverne*), il a pu tirer des images scéniques en disséquant le verset qui se présente sous forme de dialogue:

« Et ainsi Nous les ressuscitâmes, afin qu'ils s'interrogent entre eux. Un parleur des leurs parla : "Combien avez-vous demeuré?" - Ils dirent : "Nous avons demeuré une journée, ou une partie de la journée." Puis : "Votre Seigneur sait mieux ce que vous avez demeuré. Envoyez donc l'un de vous à la ville, avec votre argent que voici, qu'il regarde à l'aliment qui est le plus pur, et qu'il vous apporte de quoi vous nourrir; et qu'il s'efforce de se comporter avec douceur; et qu'il s'arrange pour que personne n'ait vent de vous.

Si jamais ils vous dominaient, ils vous lapideraient ou vous feraient retourner à leur religion, tandis que vous n'auriez alors jamais plus de réussite. »²⁸⁵

²⁸⁴ Tayeb Seddiki, *Jamma el Fna archives vivantes*, Libération, vendredi, 25 février, 2000.

²⁸⁵ Coran, Sourate Al Kahf, la Caverne.

Il a pris les grandes lignes de la sourate et a ajouté d'autres histoires de sa propre imagination. Al Hakim a développé donc cette notion du fatalisme/déterminisme pour se poser la question du combat de l'homme contre le temps. Nous voyons là aussi un aspect de l'altérité du moment où l'être humain a conscience que son combat est perdu d'avance avec le destin qui lui ramène une mort inexorable ; ne lui reste qu'à être soudé avec son semblable dans une vie qui est éphémère et le Coran ne cesse pas de rappeler ce discours de fraternité.

Ce dramaturge a essayé donc de lier les deux cultures et il affirme vouloir prendre une source coranique et de l'employer en fonction de la tragédie grecque. *Les gens de la caverne*, drame en quatre actes, est construit sur le thème d'une histoire recueillie par le coran (XVII,9-26), dans la tradition chrétienne portent le nom de Sept Dormants d'Ephyèse. La scène se passe à Tarse, l'ancienne ville romaine, pour fuir la mort les deux ministres (Michilinéa et Maronche) se réfugient dans une caverne de la montagne. Un berger -Iemlikha-et son chien-Qitmir-les y rejoignent...les trois hommes et leur chien dorment dans la caverne un peu plus de trois cent ans.

Chez Seddiki, on trouve cette présence surtout sous des fragments de versets récités par les personnages. Dans *Essefoud*, comme on l'avait déjà mentionné, le personnage appelé fantasma religieux récite souvent des versets (le fntasme religieux : je cherche protection auprès du Seigneur des hommes, le Souverain des hommes, Dieu des hommes, contre le mal du mauvais conseiller, furtif, qui souffle le mal dans les poitrines des hommes..."²⁸⁶. La présence se manifeste aussi par les lieux de culte ou les légendes de saints et penseurs musulmans.

²⁸⁶ Sourat Anass (les gens), Coran 112 in *Essefoud* (La broche) op.cit, p. 6.

1.2. L'homo islamicus :

« en 1984, vouloir défendre de telles théories en Islam est plus que jamais sacrilège. Mais la pièce de Seddiki (*Abu Hayyan*) ne se perd pas dans les fumées théologiques. Son suc se fait de l'écume des jours, ceux de jadis et ceux, si semblable, du Maghreb et du Levant actuel. »²⁸⁷

Le champ intellectuel de la pensée islamique a connu une décadence constante par rapport à l'Islam classique et davantage encore par rapport à une Europe ascendante, inventive, conquérante, de plus en plus en avance sur le reste du monde. Malgré cette réalité, de nombreux facteurs fondamentaux indiquent la primauté du sacré sur le profane dans le champ culturel marocain d'aujourd'hui. La cohésion sociale est tributaire d'une prééminence religieuse dans le royaume dirigé par " un chef des croyants". En général, la dimension du sacré est très ancrée dans le subconscient musulman, Jacques Berques décrit ainsi cette dimension religieuse qui émane de la mosquée :

« Vous entrez dans une mosquée. Vous contemplez sur les parois telle ou telle arabesque, mais vous faites bien autre chose que seulement la contempler. Vous l'écoutez. C'est une psalmodie qui vous entoure. Si vous êtes croyants, vous déchiffrez peu ou prou les formules inscrites. Vous les reconnaissez, à tout le moins, car elles chantent dans votre mémoire. Elles ressuscitent en vous cet univers coranique qui est celui de vos commencements, de vos jardins d'enfance, mais encore celui de vos aboutissements, de votre finalité. Commencement et finalité, *Bidaya wa Nihaya*. Et

²⁸⁷ Tayeb Seddiki, *Faim, intégrisme et dérision*, Libération 2000.

c'est aussi, tout ensemble, graphie et sonorité ? Et, pour le croyant, incantation rituelle. Vous êtes saisi par ces formules et par ces lignes. Vous êtes soumis comme au feu-croisé de ce qui est dans l'arabesque, beauté sensuelle et tout ensemble phrase coranique, c'est-à-dire sublime clarté. Il est peu de formules d'art, depuis disons le Temple grec, qui aient mis en œuvre une pareille concentration de forces psychologiques et sociales, internes et externes.»²⁸⁸

Le sacré est donc très ancré dans la société orientale. La littérature arabo-musulmane n'a pas cependant la même relation à la religion, du subversif à l'orthodoxe on y trouve beaucoup de divergences. Si on évoque cette présence du sacré c'est parce qu'elle est plus problématique dans le cas du théâtre. On renvoie ici au livre du critique tunisien Mohamed Aziza *l'Islam et la représentation*. Abdelkebir Khatibi parle en ces termes de cette relation entre représentation et Islam :

« L'Islam est une métaphysique de la voix. Il évite le figuratif et s'ouvre au signe comme empreinte d'Allah. Par définition (théologique), sa face est invisible. L'art est d'emblée saisi dans la notion de création divine. Sawwara, qui a donné Sura (image), veut dire représenter, donner une forme, créer. Tasawir signifie idoles, statues. Seul Allah représente, donne forme, crée. L'artiste ne peut prétendre, selon l'Islam, imiter le geste créateur d'Allah et arracher au vide une œuvre microscopique. Plus qu'une simple opposition au totémisme pré-islamique et la trinité chrétienne (incompréhensible pour les musulmans), c'est là une théorie radicale de l'indivisible, selon laquelle le Coran est le texte intégral, le texte des textes [...] l'art musulman évite le figuratif en son fondement métaphysique. Il l'évite sans l'avoir jamais fait disparaître. Et

²⁸⁸ Jacques Berque, *A propos de l'art musulman : Remarque sur le non figuratif, Normes et Valeurs dans l'islam contemporain*, Payot, Paris, 1966, p.101.

ce qu'il cherche dans la vision du monde, c'est la géométrie de l'équilibre, la forme symbolique des choses, rendues au sacré. Le chemin métaphysique et historique de l'art est forcément différent dans chaque cas. »²⁸⁹

Nous ne pouvons pas expliquer ici les différences qui se sont établies entre les courants en Islam et de faire l'inventaire de ceux qui acceptent la représentation et ceux qui y sont farouches, il nous faudra un livre entier pour une telle réflexion. Soulignons brièvement la présence d'un Islam soufi dans ce théâtre seddikien. Le soufisme s'est détaché un peu de la grande rigueur de la religion musulmane et comme il était le fils légitime de la rencontre avec les civilisations persane et hindoue, il s'est permis de se poser une pléiade de questionnement, alors que l'islam est une affaire de croyance comme le montre Chafik dans sa recherche:

« La culture arabo-musulmane est une culture de croyance, et non de questionnement, la culture du croyant et non de celui qui s'interroge. Elle est culture descriptive, parfaite; et non culture analytique, critique. Comme le démontre la façon dont le Coran présente Job, personnage de l'Ancien Testament, qui incarne l'homme juste frappé par le malheur, questionnant Dieu sur le problème du mal. Dans le livre saint des musulmans, Job est simplement atteint d'une maladie de peau. Toute la problématique de la question est laminée. »²⁹⁰

Certes, dans la pièce *Les Quatrains d'Al Majdoub*, le sacré est bien présent mais cette présence implique une certaine connaissance de la légende Al Majdub et de ce soufisme marocanisé comme le souligne Elhilali Nabil dans le cas de cette pièce :« le sacré n'est apparent qu'au lecteur "initié" au mythe d'Al Majdoub, en tant que personnage extatique, sage,

²⁸⁹ Abdelkebir Khatibi, *Maghreb pluriel*, Ed. Denoël, Paris, 1983, pp.224-225.

²⁹⁰ Mohamed Chafik, *Recherche sur l'identité du théâtre marocain*, op.cit, p. 51.

profondément versé dans la pratique du sacré. Cette "initiation est inhérente à la mémoire populaire marocaine qui a conservé depuis des générations la parole dite sage d'Al Majdoub »²⁹¹. Par contre, les versets coraniques sont utilisés dans la pièce avec beaucoup d'euphémisme loin des clichés, de la vulgate et du dogme porteurs de la métaphore d'un musulman barbu et bédouin.

La prière fait appel au sacré certes, mais ici elle est réduite à une simple description de la manière dont jouissaient les personnages mystiques, et plus que dans le contenu c'est dans la beauté du verbe et la sonorité que Seddiki semble trouver l'essentiel :

« Al majdoub : implore souvent Dieu

Raoui 1: j'en appelle à votre grâce, à votre honneur

Approchez, approchez et écoutez nobles gens

Ma parole ne peut se prendre dans le courant d'un fleuve

Raoui2: j'en appelle à votre grâce, écoutez gens clairvoyants

Et souvenez-vous gens lettrés de la parole à préserver

Le groupe: que la prière et la bénédiction d'Allah soit sur le prophète d'Allah!

Raoui 2: qui la redira sera sauvé du mauvais œil!

Le groupe : que la prière et la bénédiction d'Allah soient sur le prophète d'Allah!»²⁹²

²⁹¹ *Théâtre marocain et québécois, Tayeb seddiki / Michel tremblay*, thèse soutenue par Elhilali Nabil, université Nice-Sophia Antipolis, 2000-2001, p.22.

²⁹² Tayeb Seddiki, *Al majdub*, op.cit, p.12.

Pour certains soufis comme le fameux Djalal Din Rumi la prière est égale à la musique, comme on lit dans cette anecdote racontée par un disciple : « On jouait un jour le violon, pendant l'appel de la prière, un ami demande qu'on arrête mais Rumi disait : "non pas, ceci est aussi une prière de l'après-midi. Toutes deux s'adressent à Dieu ; il veut l'une extérieurement pour son service, et l'autre intérieurement pour son amour et sa connaissance. »²⁹³. Alors que les orthodoxes musulmans interdisent la musique.

1.3. La dérision de l'intégrisme :

« Sous les déchirements entre satrapes et philosophes, la pièce (Abu Hayyan) nous montre aussi dans un décor lugubre de sacs de jute le peuple éternel de la faim, qui n'a même pas le droit de se plaindre. Et les intégristes qui font leur miel de ces souffrances du ventre et de l'esprit... »²⁹⁴

Dans deux articles apparus respectivement dans le journal *Libération* et dans un essai intitulé *Par cœur*, Seddiki revient sur sa pièce *Les Nuits de délectation* ou *Abu Hayyan*, en évoquant la satire de l'intégrisme dans la pièce. Nous avons abordé brièvement la question pour les raisons suivantes : d'abord le sujet est un débat qui ne finit pas de soulever les questionnements les plus variés, et il serait vain de vouloir cerner un sujet qui ne se limite ni dans le temps ni dans les motifs qui le déclenchent. Ensuite, la satire de cet intégrisme n'est pas un substrat de la dramaturgie de Seddiki, de notre côté, le renvoi à cet intégrisme nous ramène sur un

²⁹³ Eva Meyrovitch, *Thèmes mystiques dans l'œuvre de Djalal Din Rumi*, université de Paris, Paris, 1986, p.83

²⁹⁴ Tayeb Seddiki, *Faim, intégrisme et dérision*, Libération.

terrain cette fois de prédilection et qui fait le contrepoids de l'intégrisme, à savoir la tolérance du soufisme.

Notons au passage la liberté manifestée qu'a trouvée le dramaturge dans l'aspect dialogique que possède le livre du penseur arabe Abu Hayyan. Il y a un échange incessant et intéressant le long du livre entre le vizir Ibn Abad et Abu Hayyan, la conversation constitue donc l'organe principal du texte. Cette effervescence conversationnelle permet le passage facile au texte dramatique.

Cependant, la pièce expose des interrogations sur la présence du fanatisme dans le monde islamique, et ce dans un dessein d'absorber le mal qui se propage dans le rapport de l'Etat théocratique à l'intellectuel. Seddiki cite dans *Par cœur* : « le thème central de cette œuvre réside dans le rapport d'un homme avec le pouvoir, politique et intellectuel, rapport très difficile pour un esprit dont l'indépendance lui fait refuser toute concession... »²⁹⁵

Dans une façon plus générale, le soufisme de ce théâtre, qui déborde de tolérance, fait un refus catégorique du discours récalcitrant de l'intégrisme. C'est le paroxysme de la magnanimité qui se trouve dans ce mysticisme musulman, en voici un exemple de cette tolérance, tiré de l'hagiographie, qu'on présente ici :

« Ma'ruf Karkhi, le soufi, accompagné d'un grand nombre de disciples, se promenait sur les berges du Tigre, à Baghdad. Il y avait là, sur les plages du fleuve, un groupe de jeunes gens qui s'amusaient d'indécemment; ils criaient, chantaient, dansaient, buvaient, et leur exubérance choqua grandement les disciples, qui prirent Mar'uf Karkhi à témoin:

-maître, s'il vous plait, prévenez Dieu et priez-Le de noyer ces âmes damnées dans les tourbillons du Tigre!

Le soufi leva les mains au ciel et pria

²⁹⁵Tayeb Seddiki, *Par cœur*, op.cit., p.112.

- O Seigneur! En ce monde-ci, Vous leur avez donné la joie et le bonheur. De grâce, accordez-leur bonheur et joie dans l'autre monde!

Etrange prière aux yeux des disciples, qui les choqua davantage encore. Ils pressèrent Ma'ruf Karkhi de leur livrer la raison d'une telle supplique.

- Vous ne comprendriez pas, dit-il, mais il est d'accord.

Les disciples se sont sentis frustrés. Ils voulaient faire payer aux autres les plaisirs qu'ils s'étaient interdits. Le maître au contraire voulait éveiller le fond du problème des disciples !»²⁹⁶

Mais le fanatisme n'est pas l'apanage d'une seule culture. La satire du fanatisme devient universelle. On observe cette critique dans la pièce rendant hommage à l'auteur de *Tartuffe*, *Molière ou pour l'amour de l'humanité* :

« L'archevêque : Craignez la justice divine ! Craignez et croyez ! Ni vos comédies ni vos divertissements ne servent de rien à Dieu !

Molière : on croirait entendre un ayatollah !!

L'archevêque : vous êtes, Monsieur, peu chargé d'articles de foi. Vous êtes un sybarite vivant dans le luxe et la mollesse.

Molière : aux ravages du fanatisme j'oppose la raison et le raisonnable. »²⁹⁷

Il s'ensuit que les protagonistes de Seddiki sont des actants d'une dramaturgie extatique, des orateurs d'un débat théologique, qui défendent tous une tolérance manifestée et qui sont des boucs-émissaires dans des sociétés où règne le sacré en maître absolu. Beaucoup de rapports

²⁹⁶Philippe Moulinet, *Le soufisme regarde l'Occident*, op.cit, p.322

²⁹⁷*Molière ou pour l'amour de l'humanité*, op.cit, p.27

pourraient être établis entre la fascination pour l'altérité et cette critique du fanatisme.

1. Le soufisme comme source :

« Dans la démarche théâtrale, il y a une dimension soufie, ésotérique, qui tend à se rapprocher de Dieu. Travailler pour rendre les êtres heureux, n'est-ce pas contenter Dieu? »²⁹⁸

Cette citation de Seddiki ne fait qu'étayer notre propos sur la présence du soufisme dans son théâtre. Cependant, le soufisme joue un rôle prépondérant dans la création théâtrale arabe vu sa doctrine ésotérique et surtout par le truchement de ses personnages historiques et de ses confréries, Al Halaj en fut un grand exemple. La force de ces personnages c'est leur vie tourmentée et phénoménologique, d'où cette nuance tragique à travers un voyage qui bascule entre l'angoisse et l'extase devant l'inconnu et le métaphysique. Le soufi se lance dans un voyage en quête de connaissance, cherchant dans les livres qui ne rassasient pas sa curiosité, délaisse et abjure la connaissance scientifique et rationnelle pour une autre à travers l'expérience ascétique et l'union extatique pour atteindre l'amour de Dieu.

Il se trouve aussi que le soufi dans l'histoire islamique a subi beaucoup d'injustices et s'est trouvé même lynché plusieurs fois. Le cas d'Al Halaj est le plus connu, il s'est fait écorché vif après être lynché par la foule de fanatiques religieux. Al Meskini Esghir dans sa pièce *Un homme qui s'appelait Al Halaj*, transpose la personnalité d'Al Halaj dans notre époque, le montre comme quelqu'un qui exhorte les autres à un amour qui unit les gens.

²⁹⁸ Tayeb Seddiki, *Par coeur*, op.cit., p.143.

Le dessein suprême du soufi est de réaliser l'unicité de l'existence, qui leur permet d'être un avec Dieu. Mais malheureusement, la plupart des maîtres soufis ont fini comme les personnages de la tragédie grecque. Le soufi, poussé à vouloir atteindre une justice divine dans la spiritualité ascétique, va donc au-delà des relations quotidiennes de la vie et n'accepte que ce qui déborde d'amour. C'est dans l'amour de Dieu que tous les hommes réalisent l'ascension de l'âme et s'évadent du monde sensible.

Que ce soit sa fin tragique ou son caractère mystérieux, le soufi reste donc une source très riche pour le théâtre arabe. Chez Seddiki plusieurs personnages sont porteurs de dimensions soufies, Al Majdoub fut le plus célèbre, il rivalise avec les prophètes à travers ses remontrances et ses visions. Ce constat nous renvoie à l'existence d'une vraie théâtralité dans l'hagiographie soufie :

« Les grands mystiques musulmans ont développé les phénomènes para-théâtraux, le Dikr notamment. Partout dans le monde musulman du Maghreb et du Machrek, des cérémonies extatiques constituaient le spectacle catharsis du peuple. Ces cérémonies ont perdu quelque peu le côté sacré et sont devenues de véritables spectacles, fêtes et participations dans le sens moderne du terme [...] les danses extatiques, ou les *Hadra*, sorte de manifestations collectives (à quoi tend le théâtre moderne sinon à ces manifestations), le Raqs et le tahayyor (danse et extase) pour anéantir l'individualité par l'absorption de l'essence divine, les participants ou plutôt les adeptes arrivent jusqu'à la secousse physique de l'extase et la perte de la sensibilité, al Khamra chez les Tyjaniynes, al Imara chez les Aissaouias sont des cérémonies hebdomadaires, qui ont lieu les vendredis après la prière de l'Açr. Le Moqqadem, ou meneur

de jeu, chante des cantiques accompagné par des musiciens-
Dikr précède la danse. »²⁹⁹

2.1. L'Altérité soufie :

« L'altérité est une ligne de partage entre l'humanité encore inaccomplie et l'humanité future, réalisée dans une société "harmonieuse" où les intérêts des uns se concilient avec ceux des autres. » Schiller

Dans le chapitre précédant on a cité le soufisme comme source d'inspiration de ce théâtre, bien plus que cela il nous paraît que le soufisme participe aux éléments les plus fondateurs de la dramaturgie de ce théâtre et il charpente à la fois le texte et la mise en scène. Ce chapitre aura comme objectif de considérer les aspects et le contexte de cette présence mystique qui, rappelons-le, a un rapport étroit avec la fascination par l'Autre. Il n'en demeure pas moins que le mysticisme n'est l'apanage exclusif d'aucune race, d'aucune langue ni d'aucune nation ; c'est un phénomène humain d'ordre spirituel et qu'on ne saurait borner.

La mise en scène seddikienne est truffée de ces éléments empruntés au mysticisme islamique³⁰⁰: la danse des Derviches, la musique et le chant rituels, et aussi la présence des personnages soufis, comme le personnage principal des *Nuits des délectations ou Abu Hayyan* (la pièce est travaillée à partir du montage du livre d'Abu Hayyan) à propos d'Abu Hayyan Al Qitfi

²⁹⁹ Tayeb Seddiki, *Jamaa El Fna, des archives vivantes*, Libération, vendredi 25 février 2000.

³⁰⁰ La mystique soufie a été empruntée par d'autres écrivains maghrébins tels que Abdelwahab Meddeb, Mohamed Dib, Rachid Boudjedra ou encore Tahar Ben Jelloun, entre autres. Mais c'est souvent dans le cas du roman.

en donne ce commentaire : « Abu hayyan a commencé son livre en tant que soufi, l'a poursuivi en tant que causeur, et l'a terminé en tant que mendiant importun »³⁰¹. Dans les didascalies ou les répliques on évoque souvent les noms de grands maîtres soufis, à titre d'exemple Al Halaj, Ibn Rumi ou Ibn Arabi. Comme dans le huitième voyage *des Sept grains de beauté* où le héros déplore la mort d'Al Hallaj :

« Younès le conteur : au bord de l'Euphrate, j'ai entendu l'eau pleurer le martyr de Mansour Al Hallaj (chant soufi)

Si j'avais à choisir une autre vie, moi Younes Errawi, j'aurais aimé rester là, à l'ombre de la terrible croix de Hallaj, dit le Cardeur »³⁰². Dans le dernier voyage de la même pièce le personnage principal s'inspire cette fois d'une autre icône du soufisme :

« Younes Errawi : je distribue la joie, divertissement et bonheur à ceux qui prennent la peine d'écouter mes images et je chemine sans cesse et me nourris de la voix Ibn Arabi. »³⁰³

Dans la majorité des pièces du corpus, il se dégage cette propension qu'a le dramaturge à mêler les gens et les cultures à travers la transe soufie. Cela dit, on ne peut oublier l'une des manifestations les plus célèbres du Dikr (imploration) collectif et aussi la danse cosmique des derviches tourneurs, rendue célèbre par Jalal Din Rumi. Jalal Din Rumi stipule que la danse est cosmique, car elle symbolise la ronde des sphères. Il suppose aussi que le corps du danseur est l'axe du monde, qui relie le ciel et la terre. Le danseur reçoit le flux divin, la grâce, par la main droite dont la paume est tournée vers le ciel, et il restitue cette énergie divine par la main gauche dont la paume est tournée vers le sol. Il est donc le

³⁰¹ Al-Qitfi, *Kitab akhbar al ulama bi akhbar al hukama (livre des informations sur les lettrés et les sages)*, Dar. Al Maarif, le Caire, p.186. (traduction personnelle)

³⁰²Tayeb Seddiki, *Les Sept grains de beauté*, op.cit., p. 45.

³⁰³ Id, p94.

réceptacle de cette énergie divine. Il tourne jusqu'à l'extase. *Les Sept grains de beauté* s'est nourrie de plusieurs formes de danses comme on le verra dans la partie suivante. Younès Errawi, une fois en Turquie, assistera aux tourneurs Derviches entrain d'établir leur danse.

2.2. La métaphysique de l'Altérité:

«On demandait à Junaid pourquoi les soufis s'agitaient en extase pendant l'audition de la musique : « quand Dieu, dit-il, a interrogé les germes, lors du pacte primordial, dans les reins d'Adam, leur disant : ne suis-je point votre Seigneur ? Une douceur s'est implantée dans les âmes. Quand elles entendent la musique, ce souvenir se réveille et les agites.»³⁰⁴

D'aucuns, le mot soufisme est synonyme de "mystique musulmane". Cela peut prêter à confusion, car le mot mystique renvoie à une réalité occidentale très connotée. On pense alors aux mystiques dans leurs couvents, vivant une vie ascétique, remplie de prières et d'oraisons, dans la chasteté la plus totale. Telle est la vision classique du mystique véhiculée dans l'imaginaire d'un occidental.

Dans ce théâtre c'est du mysticisme islamique qu'il s'agit. Mais duquel ? Si on se réfère au grand penseur arabe du 14^{ème} Ibn Khaldoun, il y aurait deux types de soufisme :

« il y a donc lieu d'envisager deux sortes de soufisme : ou bien comme activité socio-religieuse ayant ses manifestations collectives, ou bien comme une aventure de l'âme, une situation individuelle. Dans le premier c'est

³⁰⁴MEYROVITCH Eva, *Thèmes mystiques dans l'œuvre de Djâlal din Rûmi*, op.cit, p.84.

l'observation et le raisonnement déductif ou inductif sont de rigueur ; au contraire, dans le second cas, s'agissant d'une expérience individuelle de personnalités privilégiées, on se trouve dans un monde d'épreuves vécues et non de preuves[...]Le premier, s'inspirant du Coran et de la pratique du Prophète et de ses compagnons, se définit comme recherche de pureté... est le respect scrupuleux de la bonne conduite vis-à-vis de Dieu, aussi bien dans les actes intérieurs que dans les actes extérieurs, et ce en restant dans les limites du licite et en se souciant, en premier lieu, des actes des cœurs : contrôler leurs moindres secrets et intentions. Le second soufisme manque d'authenticité ; c'est celui qui, s'écartant de la Voie droite indiquée par Dieu dans le Livre Saint, accumule des déviations et des choses fort douteuses. La méthode qu'il emploie viserait à la Connaissance par le Goût, tout en écartant les sens, l'intelligence et la raison. »³⁰⁵

C'est, à notre sens du deuxième soufisme qu'il s'agit dans le théâtre de Seddiki, il est aussi celui compatible avec le théâtre. Reste aussi à noter que le soufisme abolit cette vision selon laquelle une religion quelconque doit être supérieure aux autres. Pour les soufis, toutes les religions ont le même objectif, et la notion qui se dégage de leur profession de foi est la tolérance totale. Un soufi abolit même son identité.

Cependant les grands noms du soufisme étaient d'une culture immense, souvent influencés par le stoïcisme, le néoplatonisme, l'ismaélisme, la gnose, le christianisme, ils aboutissent à un amour naturel et universel, privilégiant l'esprit sur la lettre, pour déboucher sur le monisme (unicité de toutes les créatures dans l'esprit divin). Le soufisme peut être défini comme l'appréhension spirituelle, voire mystique, du texte

³⁰⁵ Mohamed Aziz Lahbabi, *Ibn Khaldun*, Ed. Seghers, Paris, 1968, .pp.103-104.

coranique. Il est avant tout une expérience qui relève d'un monde personnel très particulier. Des soufis ont tenté de décrire ce qu'ils éprouvaient lors de leur approche de Dieu, et il faut admettre que la lecture de ces textes nous fait prendre conscience de la difficulté, voire de l'impossibilité d'exprimer en termes de conscience une expérience qui ne relève pas de la conscience. Le soufi est un homme comme les autres, qui vit dans la communauté musulmane. Aucune marque extérieure ne le distingue des autres. La chose que nous retiendrons dans notre étude c'est la question de l'Autre qui hantait d'abord le dramaturge et sur laquelle il s'appuie dans sa dramaturgie.

Les points qui se dessinent ici portent sur le rapport surtout au regard et au corps et on trouvera que la morale qui se dégage de ce théâtre comporte une métaphysique tirée du soufisme. Pour le soufisme l'être est un dialogue, l'Autre n'est jamais inconnu, on fait ici le rapprochement avec une idée de Socrate, décrite par Jean Brun : « le dialogue est le véritable discours "vivant et animé" sans lequel les hommes ne peuvent se connaître, de ce discours l'écriture est un simulacre" et c'est en quoi elle ressemble à la peinture qui nous offre une imitation de ce qui est: " ce qu'il y a de terrible en effet, je pense, dans l'écriture, c'est aussi, Phèdre, qu'elle ait véritablement tant de ressemblance avec la peinture. Et de fait, les êtres qu'enfante celle-ci font figure d'être vivants; mais qu'on leur pose quelque question, pleins de dignité, ils se taisent. Il en est de même pour les écrits : on croirait que la pensée anime ce qu'ils disent; mais qu'on leur adresse la parole avec l'intention de s'éclairer sur un de leur dires, c'est une chose unique qu'ils se contentent de signifier, la même toujours. »³⁰⁶

Ceci dit, on rappelle que le soufisme était mal vu par les musulmans orthodoxes parce que justement il comporte du divertissement, voici

³⁰⁶Jean Brun, *Socrate*, Ed. PUF, coll. Que sais-je?, N° 880, Paris, 1961, p. 50.

comment un fameux théologien arabe du nom d'Ibn Al-Qayyim, l'explique dans un poème :

« Lorsque le Livre (Coran) leur était récité, ils baissèrent la tête, non par crainte [de Dieu],

Mais c'est l'attitude du distrait négligent.

Et quand vint le chant, ils se mirent à braire comme des ânes.

Par Allah, ils ne dansèrent pas pour Lui.

Une tambourine, une flûte et la mélodie d'un faon...

As-tu jamais vu une adoration par du divertissement ? »³⁰⁷

Cette image de l'hostilité à l'égard des soufis on la trouve dans la pièce Abu Hayyan. Dans la deuxième scène le protagoniste interrogé par le juge est considéré comme un soufi "démagogue" :

« Le juge: connais-tu ton diable? C'est toi-même le Satan de toi-même, ton affaire est perte et égarement, et ton cas et fraude et duperie.

Abu hayyan: mes soupirs brûlent de déception, et mes larmes brillent de sanglots et de gémissement, mon âme est nantie de péchés, éprouvée de regards, lésée des bonnes actions nobles.

Ghadanfar(Le lion): le voilà qui s'immisce dans le soufisme.

Alfar(la souris): combine, combine ne le croyez pas, évoque Dieu.

Abu hayyan: Dieu sait que je ne l'évoque pas, et comment l'évoque celui qui ne l'oublie pas.

Le juge: si t'étais malade donc où est la tristesse et la déprime? Et si t'étais bénéficiaire où est donc la joie et l'euphorie? Et si t'étais perplexe où est

³⁰⁷<http://fr.wikipedia.org/wiki/Soufisme>.

donc le bon sens ? Et si t'étais désemparé où est donc le guide et la preuve?

Ghadanfar: réponds, sans détour, c'est jusqu'à quand ce refus?

Abu Hayyan: jusqu'à ce que tarisse la parole, et s'anéantisse le mot et péricule l'action, et dévie la lettre, et qu'on oublie la composition, et qu'on plie le pansement, et qu'on édite l'œuvre, et disloque l'expression, et s'enlève le signe. »³⁰⁸

2.3. Le corps dans le soufisme :

« L'être qui voit sait bien que le centre névralgique de l'ego est la pensée j'existe par quelque chose d'extérieur, par le corps et par le regard que les autres portent sur lui. »
Philippe Moulinet

La parabole du corps dans ce théâtre est nourrie de l'influence soufie. Le corps erre et voyage dans ce théâtre et renvoie à la vie des grands maîtres soufis de l'Islam. Mais ce voyage est une quête de beauté sublime. Le corps acquiert une sorte de spiritualité qui se voit dans la mise en scène, offre une grande liberté aux comédiens qui, forts de cette ambiance de la transe communiquent au public des émotions que glorifie Artaud.

Dans le théâtre de Seddiki s'invite toute seule la transe, et le corps ne devient plus la propriété du comédien qui rentre dans une sorte de nirvana. Cela nous rappelle le travail de Grotowski qui voyait du "sacré"

³⁰⁸Tayeb Seddiki, *Abu Hayyan*, op.cit, p.13.

dans le corps humain, on connaît son travail sur la relation entre le maquillage et les muscles du visage. Selon lui l'acteur doit s'acharner pour dominer sa psyché afin de présenter une offrande en honneur au spectateur.

Dans la *Jadba*, qui est l'aboutissement des séances du *Dikr* (imploration) collectif, le corps fait des mouvements en quête d'un dépassement, de sortir de l'habituel et se fondre dans l'irréel. Le corps chez les soufis est une variante alors que le moi-même ne change pas. Il s'agit d'une relation dialogique à l'intérieur de laquelle chacun ne se comprend qu'à travers la réponse que l'Autre lui donne à la question de son être. Le penseur soufi Sohrawardi nous mettra d'emblée devant la notion du corps chez les philosophes mystiques : « ton corps est soumis à un processus continu de dissolution et d'élimination [...] Si donc tu étais toi-même ton corps ou une partie quelconque de ce corps, le fond de ton moi personnel (*eny ya*, ton égoïté), serait autre à chaque moment, et ce qui est en toi le sujet connaissant serait sans continuité. Tu n'es pas ton corps ni une partie de ton corps. Et comment le serais-tu ? Ton corps ne va-t-il pas se dissolvant sans même que tu en aies conscience ? Non, ton toi-même est au-delà de ces choses »³⁰⁹. Il revient à l'étude des personnages dans la troisième partie de montrer la dimension soufie que véhiculent les personnages tels qu'Abu Hayyan, Horma, Al Majdub, Younes Errawi. Ensuite, la dimension soufie insiste sur la notion du maître, sans lui l'initié est un vide, il est réduit à l'esclavage lorsqu'il se pense maître se sa personne.

La description de De Prémare met en exergue un aspect qui, à nos yeux, explique la réussite qu'a connue la mise en scène des *Quatrains d'Al majdub* ; en fait, ce rite est riche d'éléments exploitables au niveau théâtral : « la *jadba* quant à elle, est le point culminant et le résultat d'un processus d'initiation. Elle implique le compagnonnage d'un maître (*sohba*), son service (*khidma*) ; ce compagnonnage et service du maître

³⁰⁹ Sohrawardi in *Le soufisme regarde l'Occident*, op.cit, p.161.

n'est autre que la remise totale du disciple entre ses mains pour l'apprentissage du dépouillement de la volonté propre (salb al irada) et de la vie mystique personnelle et collective. Celle-ci s'accomplit dans une cérémonie et un rite, une séance liturgique, la "hadra", au cours de laquelle Dieu est censé manifester sa présence par l'extase dans laquelle il "attire" à lui les participants (c'est le sens de la Jadba), il met en œuvre un certain nombre d'éléments matériels : sonores (instruments de musique, de percussion); visuels (couleurs), olfactifs (parfums, fumigations); tactiles.»³¹⁰

2.4. Souffrir, tuer l'égo :

« plus nous sommes attaqués par le néant qui, tel un abîme, de toutes parts menace de nous engloutir, ou bien aussi, par ce multiple quelque chose qui est la société des hommes et son activité, qui, sans forme, sans âme et sans amour, nous persécute et nous distrait, et plus la résistance doit être passionnée, véhémence et farouche de notre part.»³¹¹

Le vrai *faqir* (derviche) est pauvre intérieurement et extérieurement, Il est dépourvu d'égoïté. La pauvreté mystique est le renoncement à soi. La réflexion soufie est tout l'opposé de celle née en Occident, et on peut

³¹⁰ A.L. De Prémare, *Les Majdubiat : Etude d'une tradition orale marocaine, le Majdub dans son époque et dans son milieu*, thèse pour le doctorat d'Etat, Rabat, 1983, p.41.

³¹¹ Heidegger, *les concepts fondamentaux de la métaphysique*, Ed. Gallimard, Paris, 1992, p. 99.

même dire que ce qui motive la pensée soufie à travers la *Jadba* (transe) est de justement anéantir la réflexion pour libérer l'homme des angoisses qui le hantent dans un monde matérialiste. Pour ce qui est de la relation avec l'autre, les soufis veulent tuer l'égo, en tuant "La nafs" (l'esprit) ils supputent qu'on élimine les oppresseurs.

En fait le soufisme ne combat pas la réflexion, mais met en garde contre l'ego qui altère cette réflexion. Il s'avère donc que dans cette exhortation à tuer l'égo se cache l'amour de l'Autre ; et c'est à ce moment qu'on peut connaître Soi amplement.

Tous les personnages souffrent de quelque chose dans ce théâtre, Chater est un comédien malheureux après la démolition du théâtre municipal, Al Majdoub a un langage peu compris de ces compatriotes, pris pour un fou, le fameux Abu Hayyan, en parallèle avec son extrême pauvreté, a vécu des expériences amères avec les dignitaires de son temps. À propos de ce dernier Seddiki rajoute : « le trop spirituel Abu Hayyan. Celui-ci souffrait en outre d'un "vice" abominable: il était sympathisant du motasélisme (rationalisme), courant de l'islam qui avait eu son heure de gloire-et de sang- sous le calife El-Mâmoum avant d'être banni, car il prêchait que le Coran n'est pas "descendu "tel quel du ciel mais constitue une "création terrestre", inspirée, si l'on veut, par Dieu. »³¹²

Dans le prologue des *Sept grains de beauté*, Younes le conteur manifeste ce spleen par l'image qu'il nous rapporte en évoquant ses voyages : « j'ai rencontré en plein désert, un homme nu, hirsute et poussiéreux qui, accroupi au soleil, tenait dans sa main son cœur qu'il mangeait. Il est amer, amer, disait-il en pleurant. »³¹³. Cette image forte, irrationnelle avec un champ lexical chargé d'atrocité, placée au début de la pièce, à notre sens, prépare le lecteur à s'attendre à tout imprévu, à quitter comme dans le soufisme le monde intelligible pour un monde

³¹²Tayeb Seddiki, *Faim, intégrisme et dérision*, Libération.

³¹³Tayeb Seddiki, *Les Sept grains de beauté*, op.cit, p.22.

métaphysique. Younes tient quand même à nous déclarer son état d'un homme errant :

« Je suis le conteur, fils du soleil, je suis le conteur au cœur calciné

Le soleil se lève pour moi parce que je vais à sa rencontre et je puise mes émotions dans le trésor des yeux [...]

je vous invite à vous arrêter un peu pour écouter les voix des étoiles semées et celles des sirènes qui pleurent au fond de la mer. »³¹⁴

L'homme s'oublie dans le plaisir, alors que la douleur le ramène à lui-même. Le théâtre de Seddiki devient comme une recherche d'un trésor caché. Le grand maître soufi Sohrawardi raconte cette histoire soufie qui explicite la relation de l'être à la souffrance :

« Une manière d'ange était assis sur le bord d'une fontaine. Il s'y mirait, et se voyait Homme, et en larmes, et il s'étonnait à l'extrême de s'apparaître dans l'onde nue cette proie d'une tristesse infinie. ..

la figure qui est sienne, la douleur qui s'y peignait, lui semblaient tout étrangères. Une apparence si misérable, intéressait, exerçait, interrogeait en vain sa substance spirituelle merveilleusement pure.

-O mon Mal, disait-il, que m'êtes-vous ?

Il essayait de sourire : il se pleurait. Cette infidélité de son visage confondait son intelligence parfaite ; et cet air particulier qu'il observait, une affection si accidentelle de ses traits, leur expression tellement inégale à l'universalité de sa connaissance limpide, en blessaient mystérieusement l'unité,

-je n'ai pas sujet de pleurer, disait-il, et même, je ne puis en avoir,

³¹⁴ Id, pp. 21-22.

le mouvement de sa raison dans sa lumière d'éternelle attente trouvait une question inconnue suspendre son opération infallible, car ce qui cause la douleur dans nos natures inexactes ne fait naître qu'une question chez les essences absolues, cependant que, pour nous, toute question est ou sera la douleur

-qui donc est celui-ci qui s'aime tant qu'il se tourmente ? Disait-il. Je comprends toute chose ; et pourtant, je vois bien que je souffre. Ce visage est bien mon visage, ces pleurs, mes pleurs...Et pourtant, ne suis-je pas cette puissance de transparence de qui ce visage est ces pleurs, et leur cause, et ce qui dissiperait cette cause, ne sont que imperceptibles grains de durée ?

mais [...]

-ce que je suis de pur, disait-il, Intelligence qui consume sans effort toute chose créée, sans qu'aucune en retour ne l'affecte ni ne l'altère, ne peut point se reconnaître dans ce visage porteur de pleurs, dans ces yeux dont la lumière qui les compose est comme attendrie par l'humide imminence de leurs larmes. »³¹⁵

Il s'avère donc que pour les soufis la douleur et la souffrance sont une façon de se connaître soi-même, et aident l'être humain à retrouver en lui sagesse et amour. C'est la raison pour laquelle, peut-être, les personnages de Seddiki imbibés de soufisme paraissent des étrangers comme on va le voir dans l'étude des personnages.

Molière semble aussi souffrir dans *Molière ou pour l'amour de l'humanité* : « Molière: j'enrage de me voir souffrir de tout mon corps et de voir tourmenté par la maladie de l'âme avec ses accès persistants d'humeur noire. C'est mon inquiétude, ma patience qui gâtent tout et presque tous les hommes de leurs remèdes et non pas de leurs maladies. Je n'ai que tristesse dans les yeux, même dans les moments les plus

³¹⁵Philippe Moulinet, *Le soufisme regarde l'Occident*, op.cit, p.379

heureux. Ah ! ce maudit théâtre va au fond de mon cœur chercher le chagrin qui me dévore ! »³¹⁶

3- La découverte de soi :

« Plutarque remarque : l'homme d'hier est mort, car il est mort dans l'homme d'aujourd'hui...Nul ne subsiste ni n'est "un", Nous devenons plusieurs...et si un homme change, il n'est pas le même, et s'il n'est pas le même, il n'est pas "lui-même"; il change comme l'un succède à l'autre[...]il n'y a pas de "je" identique à "lui-même" pendant deux instants consécutifs. »³¹⁷

L'expérience et l'enfance qu'a eues Seddiki lui ont permis de passer d'un "je" caché à un "je" ouvert. N'oublions pas que Seddiki lui-même était bercé dans un univers soufi, le thème du "je" soufi est un trésor qu'on doit découvrir c'est peut être cela qui nous explique ce mouvement permanent dans la dramaturgie de Seddiki. Il a cherché, peut-être, au-delà de l'identité à comprendre le fond de l'être humain.

C'est le théâtre donc qui devient le lieu adéquat pour la recherche de cette identité puisque l'être humain découvre son "je" à travers la parole, et l'état dialogique qui se trouve dans le théâtre permet l'accès à sa propre identité surtout dans un théâtre à cheval entre deux cultures. Comme l'image réfléchi dans le miroir qui montrait à celui qui le regarde qu'il est voyant. Il arrive que notre vision sur l'identité change quand on lit les soufis, pour eux seule la connaissance éthique et la connaissance éthico-

³¹⁶ Tayeb Seddiki, *Molière ou pour l'amour de l'humanité*, op.cit, p.22

³¹⁷ Philippe Moulinet, *le soufisme regarde l'Occident*, p.109.

religieuse est une connaissance essentielle, la connaissance de la pensée devient abstraite. Comme le dit Talleyrand "l'homme est une intelligence contrarié par des organes".

Seddiki sait aussi manier le comique, il renvoie subtilement à la dimension identitaire, loin de cette dimension soufie, dans un tableau de la pièce en arabe dialectal *Il était une fois le Maroc* un artiste a changé son nom arabe, serait-il un questionnement sur le transfert qui s'opère chez les auteurs quand ils écrivent dans une autre langue ou un désir du dramaturge lui-même d'anéantir les barrières identitaires en frôlant ici le théâtre de l'absurde ?

« Quel est votre vrai nom? Votre nom marocain ? Cette question est posée par Abdelkarim El Janouni au grand artiste Tony Nicolas. Quel est votre vrai nom marocain ?

T : Bouchaib

A : Comment ?

T : Bouchaib

A : Votre nom est Bouchaib. Ecoutez bien chers spectateurs la réponse de notre artiste Tony Nicolas à notre première question

T : Bouchaib

A : Quel est le nom de famille?

T : Ben Hamou

A : quelle réponse profonde

T : Bouchaib Ben Hamou

A : qu'est-ce qu'il a?

T : c'est moi

Bouchaib ben Hamou chers spectateurs c'est le vrai nom de Tony Nicolas, qui donc connaît cet affreux secret sur l'artiste aimé? »³¹⁸

3.1. Le maître :

« Al Hariri : dis-moi, ô cheikh : quelle loi religieuse désigne la philosophie? Est-ce le judaïsme, le christianisme, le mazdéisme ou ce que professent les sabéens ? Nous avons là des philosophes chrétiens comme Ibn Zuraa, Ibn al Haymmâr et d'autres, les juifs comme Abû l'khayr et Ibn Yaiiset des musulmans comme Abu Sulayman, an Nouchagani et bien d'autres. »³¹⁹

Chez les soufis, seul le maître avec sa sagesse et sa connaissance, peut délivrer ses disciples des fausses interprétations et leur fait retrouver leurs vrais corps ; à ce sujet on lit dans le livre remarquable de Philippe Moulinet :

« Le pouvoir de la représentation exerce une telle attraction sur l'âme humaine que très peu d'hommes sont capables de se départir de leur vision particulière des choses. Chacun sa représentation pour la meilleur et cherche à l'imposer aux autres. Afin d'apprendre à voir les choses telles qu'elles sont, sans les déformer par le courant de nos désirs et de nos

³¹⁸Tayeb Seddiki, *Il était une fois le Maroc*, manuscrit, p.32.

³¹⁹Philippe Moulinet, *Le soufisme regarde l'Occident*, tome 1, op.cit, p.14.

peurs il faut se "débrancher" de notre volonté individuelle et nous placer sous l'autorité d'une personne qui a un champ de vision plus vaste. »³²⁰

Entre le maître et le novice vont se tisser des liens très étroits, car ce maître n'est pas ce que l'on appelait à une époque en France un « directeur de conscience ». Il ne fait pas qu'enseigner une méthode, conformément aux aptitudes d'hommes aspirant à une vie spirituelle. Il est surtout le transmetteur d'une initiation, au sens fort du terme, d'une influence spirituelle dont il est le dépositaire, car il est un élément d'une chaîne qui remonte au prophète, et il va transmettre cet enseignement divin, ce don qui est la « baraka ». Cet amour spirituel qui naît de cette relation entre le maître et son élève, nous a poussés à établir un lien soufi entre Seddiki et Molière. A nos yeux Seddiki s'avère considérer Molière comme son grand maître. En parlant de lui Seddiki confirme cet attachement qui a duré des années : « Jean-Baptiste Poquelin est vieil ami que je côtoie depuis plus de trente ans. J'ai fait sa connaissance en pleine forêt Maâmoura, il me confia à André Voisin et Charles Nugues pour me diriger dans le rôle du Scapin des *Fourberies*. »³²¹

La procédure de ce compagnonnage soufi a permis la transposition et l'adaptation (adaptation ici est philosophique et veut dire l'adoption de certains concepts et théories venus de l'étranger), l'affinité intellectuelle qui s'installe et qui rend possible une "hybridation" entre le milieu conquis et la religion des conquérants. Selon Massignon : « cette affinité intellectuelle et morale que nous croyons indispensable à la naissance d'hybridations doctrinales entre deux milieux. »³²²

Très clairement, dans ce théâtre on ne peut consentir à être nous-mêmes si on n'accepte pas l'Autre. Le paroxysme de cette invitation de

³²⁰*Id.*, p.321.

³²¹Tayeb Seddiki, *Molière ou pour l'amour de l'humanité*, préface, op.cit.

³²²Louis Massignon, *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*, librairie philosophique, Paris, 1968, p.64.

l'Autre se trouve dans La *Jadba*, le mot *Jadba* vient du verbe arabe *Jadaba* qui veut dire "attirer", De Prémare précise que : « *le jadb*, l'état de transport extatique. Le terme utilisé plus couramment au Maroc est "al jadba, la transe, l'extase (et le mot est souvent synonyme, dans le langage, de "crise furieuse"), celle-ci étant le point culminant d'une cérémonie aux préliminaires, aux étapes et matériel ritualisés et codifiés[...]un aspect important de la culture populaire vivante au Maroc...le mousem où l'altérité connaît l'apogée, résonne de rythme lancinants, et aux manifestations collectives d'extase. Les zaouïas servaient aussi de pause après les labeurs et favorisent les échanges. »³²³

Cependant, la personne qui applique La jadba prend le nom d'AL Majdub : une personne désintéressé du matérialisme, aimant les gens et attiré par l'invisible, le divin et la sainteté : « le personnage "majdub" peut très bien être qualifié ainsi parce que, par prédisposition physico-psychique allié parfois à une grande sensibilité spirituelle, il est sujet à des trances, des transports, des crises d'exaltation que la "vox populi" met-à tort ou à raison- sur le compte de l'extase divine. »³²⁴

A travers la transe de la Jadba, où un sens métaphysique est ciblé, l'harmonie devient un heureux mélange, un accord de sons, de rythmes, de couleurs, de formes, bref un accord de la dualité qui oppose le corps et l'âme. Mais ce qui est important dans cette optique est que la Jadba est une fête, donc une source théâtrale, on y trouve les mêmes paramètres de la fête surtout cette quintessence euphorique décrite dans cette citation d'Alfred Simon:

« La fête exige de prendre corps aussi à des moments privilégiés, à exister dans la splendeur et dans la joie, non comme un orgasme mais comme une extase. Elle prend alors place dans un temps et dans un lieu,

³²³ Alfred De Prémare, *Les majdubiats*, op.cit. p.40.

³²⁴ Id, p.39.

avec ses danses, ses musiques, ses cortèges, ses manèges, ses décors d'oriflammes et guirlandes, ses architectures somptueuses, et ses délires intenses et éphémères. Lieu et temps de la métamorphoses ou l'homme s'identifie à soi sous les espèces de l'autre. De tous ses signes, le plus chargé de sens est le masque où l'autre se représentent lui-même: un visage qui se fige dans la contemplation de soi et découvre l'autre. »³²⁵

La Jadba atteint un point culminant dans *Les Quatrains d'Al Majdub* et la dimension extatique est très distincte dans la mise en scène. Imprégné par la démesure, Seddiki nous invite au mythique Jamma al Fnaa dans une Halqa authentique à entendre le verbe poétique. Au surplus, la Jadba combat toutes formes de préjugés et réalise la paix de l'âme et du cœur. La symbiose de la danse et le culte conduit le corps vers une ascension qui fait oublier les problèmes d'ici-bas. Al Majdub l'inconsolé, nous console par sa poésie et par sa transe.

3.2. Spéculum :

« La personnalité c'est cela, c'est pouvoir être témoin du Témoin, c'est une vision spéculative si l'on rapporte ce dernier mot à son origine : speculum, miroir. La personne humaine est un miroir qui réfléchit, qui renvoie l'image témoin du Témoin et lui permet d'être révélé à lui-même. »³²⁶

³²⁵ Philippe Moulinet, *Le soufisme regarde l'Occident*, op.cit. pp.17-18.

³²⁶ Id, p.111.

L'art dans sa profondeur nous aide à comprendre certains points que les préjugés ou les médias altèrent, l'art se veut une prise de conscience. Nous voici sur un terrain très sensible qui s'invite dans cette recherche, car elle décide des directions prises par ce qui fut l'Orient traditionnaliste et par ce qui est l'Occident. Ainsi, chez Seddiki, les deux grandes notions qui se partagent cette relation et la rend authentique dans son théâtre sont : la fête et le soufisme. Ils ont la valeur de paraboles : ils transmettent une morale, une vérité mystique, sous une forme accessible, concrète, frappant l'imagination et permettant de s'en souvenir aisément. La scène d'exposition de *Il était une fois le Maroc (Kan ya ma kan)* commence ainsi :

« L'auteur : l'essentiel pour moi c'est tout ce qui touche à l'être humain, tout ce qui concerne l'homme, comment l'homme traite son semblable, comment l'homme entretient une relation avec l'autre? Je veux connaître les secrets de l'homme, son choix pour le mariage et le divorce, le secret de l'homme bâtisseur, le secret de l'homme qui vend de l'oignon, j'aime déceler ce qui se trame dans la tête de l'homme, la raison de l'homme qui est bien sapé, la raison pour laquelle un homme falsifie la monnaie, l'homme qui ment et trahit, se bat, et s'agglutine devant les salles de cinéma, pourquoi l'homme blesse l'homme, pourquoi il prépare des colloques et adhère à des parties politiques, quand je comprendrai la relation de l'homme avec l'homme. »³²⁷

On ressent ce désir qu'a le dramaturge d'inciter toute une nation à se regarder elle-même pour trouver le trésor caché en se dévoilant devant un miroir. Cependant, le miroir reflète aussi des douleurs et des passions. Cette souffrance qu'éprouvent quelquefois les personnages fait partie de cette notion de catharsis, elle est aussi partie intégrante du soufisme qui

³²⁷Tayeb Seddiki, *Il était une fois le Maroc*, op.cit., p.3. (traduction personnelle.)

alimente la dramaturgie des pièces. Le théâtre à l'oriental que voulait créer Seddiki invite à redevenir ce que les sages philosophes et mystiques cherchaient à inculquer aux hommes, connais-toi toi même, appelle à la réflexion sur notre être. Cette réflexion qui traverse impérativement la souffrance mais dans la fête collective trouvera le salut final.

Si les hommes sont si nécessairement liés c'est parce qu'ils se voient les uns à travers les autres comme dans un miroir. Si le miroir permet de se voir, de se connaître en tant qu'icône, qu'image, l'Autre permet de se connaître en tant qu'idiosyncrasie, qu'ipséité : « La première possibilité qu'offre le miroir, c'est de permettre de se regarder. Le miroir va devenir tout naturellement le symbole de la connaissance de soi : "quelle est donc l'utilité du miroir ? C'est de révéler à chacun qu'il est, et ce qu'il est...la notion du miroir comme instrument de connaissance a fait rattacher le terme spéculation, "contemplation" au mot speculum, "miroir".»³²⁸

Dans la première composante du *Dîner de gala*, Seddiki met en scène l'acteur principal, Chater face à un miroir. Il nous semble trouver dans Chater son simulacre dolent et qui se regarde dans ce miroir "soufi" :

« Devant un miroir

Chater: que les riches, les puissants et les grands de ce monde gardent leurs belles demeures, leurs palais, moi, je me contente de ma loge avec son merveilleux à lampions

Quelle fête»³²⁹

³²⁸ Philippe Moulinet, *Le soufisme regarde l'Occident*, op.cit., p.130.

³²⁹ Tayeb Seddiki, *Le Dîner de gala*, op.cit, p.19.

Tel dans un miroir, les personnages principaux de la majorité des pièces de notre corpus (Abu Hayan, Younes le conteur, Chater, Al Majdoub, Horma, etc.) se regardent et se cherchent. La notion du miroir est prépondérante dans le soufisme, l'esprit regarde lui-même à travers la réflexion mentale, Philippe Moulinet explique ce processus spéculaire dans *Le Soufisme regarde l'Occident* : « c'est que l'âme humaine lorsqu'elle cherche à s'examiner, se perçoit à travers une réflexion mentale. Le mental est en quelque sorte le miroir qui lui renvoie sa propre image. Mais de même que l'image d'un objet dans un miroir est inversée par rapport à l'objet, de même que le jugement que l'ego porte sur lui-même est l'inverse de la réalité »³³⁰. Cette idée découle aussi de cette maxime de Balzac : « un homme habitué à faire de son âme un miroir où l'univers tout entier vient se refléchir ».

Tout naturellement, cette notion du miroir a joué un rôle important dans la littérature, que soit dans le roman naturaliste, la poésie symbolique ou le théâtre tout court. Frappier Jean souligne ici cette importance de ce concept dans l'histoire littéraire : « Pourtant une essentielle analogie — l'idée que le miroir, lieu privilégié, capte les reflets d'une réalité supérieure et cachée — semble unir les seconds aux premiers. Je ne crois pas que cette rencontre s'explique très clairement par la continuité d'une tradition. Sans doute l'image du miroir s'est-elle prolongée depuis la Renaissance, à travers l'âge baroque, le classicisme et le romantisme, jusqu'à Baudelaire et Mallarmé. Mais dans cet intervalle n'avait-elle pas perdu beaucoup de sa valeur mystique et n'avait-elle pas cessé de se relier à toute une conception de l'univers ? Même si l'histoire littéraire parvient à déterminer des sources et des jalons, on dirait plutôt que dans l'école symboliste le concept de miroir se déploie avec son envergure médiévale par une résurgence due à la vertu latente du mot. »³³¹

³³⁰ Philippe Moulinet, *Le soufisme regarde l'Occident*, op.cit., p.429.

³³¹ Frappier Jean, *Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève*. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1959, N°11. p.2.

3.3. Se regarder:

« L'univers est considéré comme la multiplication d'une même image, comme la réfraction, à travers un prisme, d'une lumière unique, comme l'écho qui se répercute au flanc d'une montagne ou, de façon privilégiée, comme un jeu de miroirs. »³³²

En effet le miroir est d'une grande valeur dans la conscience orientale surtout quand on sait que l'identité arabe habitée par un nomadisme qui engendre l'essence de se regarder et de se mesurer avec d'autres civilisations. Sans doute dans cette quête de l'altérité, Seddiki se réfléchit dans le miroir et fait pareil avec le public. *Le Dîner de gala* présente les paradigmes de cette notion du miroir, dans un reflet lugubre. Le miroir est ici un objet réfléchissant mais aussi une mémoire conservatrice et consolatrice :

« Chater : Le miroir devient un miroir à lui seul : miroir tragique de la comédie

Patrimoine riche d'yeux fardés et de bouches dessinées en forme d'issue du cœur.

Kyrielle de sourires figés par la douleur.

Miroir, mémoire de nos grimaces.

Miroir plein de visages rayonnants de bonheur, succès oblige.

(il se met un masque sur le visage)

³³²MEYROVITCH Eva, *Jalal Din Rumi*, op.cit, p.123.

Mais aussi plein de visages défaits, tristes. L'échec ne pardonne pas.

Miroir, accessoire essentiel pour la fabrication des masques d'un soir: masques de mendiants bigots, de reines tragiques, masques de bouffons lilliputiens et d'ogres gloutons, masques de jeunes et infidèles ingénues et de marâtres acariâtres, masques mélancoliques de jeunes premiers et de barbons décatés, masques de valets fourbes et de pères nobles?

(il ôte le masque)

Miroir témoin des pleurs et des rires, rires fous, fous rires.

Rires qu'on partage et larmes qu'on verse en solitaire.

Rire gras du vulgaire et rire à peine audible du sage.

Larmes comme fine pluie sur la poussière des cœurs.

Miroir! Combien de visages as-tu réfléchi?

Visages endoloris par les grimaces des acteurs!

Combien de visages enfarinés de clowns tristes comme un puits sans eau?

(il retire son masque)

L'acteur retire son masque tous les soirs après la représentation.

Les hommes doivent les imiter au moins une fois par an!

Ô miroir, tombeau de ma mémoire, ne brise pas la glace et garde jalousement les grimaces.

Je suis le comédien, le clown, le pitre.

Je cherche désespérément mon reflet au fond du regard que tu me renvoies, miroir, traître miroir!

De l'autre côté, se cache la mort...

il tourne le miroir en direction de la salle pour éblouir les spectateurs. Le concierge balaie la petite scène. »³³³

Le miroir, employé comme une anaphore dans cette scène, est donc ici générateur de métaphore dans les répliques de Chater ; cela apparaît comme une clé des correspondances entre le monde extérieur et l'âme humaine, entre le monde occidental et celui oriental. Un point de rencontre entre la civilisation arabe qui tend vers l'intérieur, l'esprit de l'homme et le surnaturel et la civilisation européenne qui va vers l'extérieur et le monde intelligible.

Le miroir est lui-même un producteur d'images. Source de réflexion, surface rigide sans laquelle les choses seraient absorbées dans l'oubli, il nous invite à réfléchir. Comme l'écrit Gaston Bachelard, « les miroirs sont des objets trop civilisés, trop maniables, trop géométriques, ils sont avec trop d'évidence des outils de rêve pour s'adapter d'eux-mêmes à la vie onirique. »³³⁴. Il interpelle la réflexion, d'où sa première acception latine qui a donné spéculation, et pour principal objet d'interroger le mystère ; il tend aussi, à devenir un « outil de rêve ». Mais le miroir est le symbole aussi de l'espoir. Seddiki à travers un autre personnage cette fois Younes Errawi laisse émerger cette métaphore lyrique qui embrasse l'onirisme :

« Younes Errawi : dans mes mouvements je suis rivière qui coule

Dans mon repos je suis miroir qui réfléchit

Et dans mon silence je suis écho !

(les acteurs jouent du Deff (tambourin). »³³⁵

³³³Tayeb Seddiki, *Le Dîner de gala*, op.cit., p.20

³³⁴ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Ed. livre de Poche, Paris, 1993, p.32.

³³⁵Tayeb Seddiki, *Les Sept grains de beauté*, op.cit., p.20.

Le miroir devient ainsi l'outil de rêve et un moyen de connaissance, connaissance qui passe indirectement par l'Autre, le personnage devient miroir réfléchissant vis-à-vis ses semblables, au-delà de la connaissance il y a les principes de la compréhension et de la tolérance que prône le soufisme. Cette connaissance est un raccourci vers l'amour. Younes Errawi chante dans la pièce : « celui qui me cherche me trouve, celui qui me trouve me connaît, celui qui me connaît m'aime, celui qui m'aime je l'aime, celui que j'aime je le tue, celui que je tue, c'est à moi de le racheter, celui que je rachète, c'est moi qui suis sa rançon. »³³⁶. Tuer a un sens figuré et mystique ; c'est l'unicité qui est cherchée ici, tué pour n'être "qu'un" avec l'Autre, on reviendra à la thématique de la mort chez les mystiques.

3.4. La beauté :

« Si le miroir avait des yeux, et qu'il se contempla lui-même au moment où il est face au soleil, il se verrait tout entier comme étant le soleil, bien qu'en lui-même il ne soit que du métal, "je suis le soleil" dirait-il, parce qu'il ne verrait rien d'autre en lui-même que le soleil.»³³⁷

Les soufis étaient émerveillés par la beauté et par le corps de la femme. Remarquons cette incantation du grand maître soufi Ibn Arabi sur les femmes, et essayons de la comparer avec les poèmes de Younes le conteur des *Sept grains de beauté* : « je sacrifie mon âme aux belles arabes distantes ! Si tu t'égares derrière elles, l'effluve qu'elles exhale t'indique le chemin. Et si la nuit sans lune descend sur moi, en évoquant leur

³³⁶ Id, p.90

³³⁷ Sohrawardi in *le soufisme regarde l'Occident*, op.cit., p 169.

souvenir, je chemine dans l'éclat de la lune. Et si nuitamment je poursuis leurs montures, la nuit devient suprême. Se dévoile-t-elle, ce qu'elle montre est lumière comme un soleil sans mélange. Soleil son visage, nuit sa chevelure, merveille d'image du soleil et de la nuit réunis ! nous sommes dans la nuit de cheveux. »³³⁸

Maintes ressemblances résident dans les chants de Younes le conteur :

« Ô Dounia !

Il n'ya que le cœur qui aille plus vite que les oiseaux ! Ô Dounia ! Gazelle qui grelotte ! je t'attends à l'ombre de notre secret, beauté inviolée, cavale mal montée, pierre imperforée, vierge intacte de toute pénétration....

Musique

O Dounia la belle aux sept grains de beauté, un grain pour le vent, un pour l'eau, un troisième pour l'ouïe, un autre pour le feu, le cinquième grain pour la terre, le sixième pour le ciel et le septième grain de beauté pour l'âme. »³³⁹

Cet amour des femmes est porté sur l'étrangère dans *Nous sommes faits pour nous entendre*, Ben Aicha a une idylle avec Mme Camus:

« Ben Aicha : Les femmes étant vertueuses, les hommes parfaits, ils font un mélange de musc et d'ambre qui ne pouvait rendre qu'une bonne odeur, car pour nous marocains, le musc et l'ambre passent pour avoir un effet aphrodisiaque. »³⁴⁰

Dans le huitième tableau on assiste à une scène de déclaration amoureuse suivi de chant :

³³⁸ *Ibn Arabi, le chant de l'ardent désir*, choix de poèmes traduits de l'arabe et présentés par Sami-Alin Sinbad, coll. bibliothèque de l'islam, 1989, n°21, p.49

³³⁹ Tayeb Seddiki, *Les Sept grains de beauté*, op.cit., p.93.

³⁴⁰ Tayeb Seddiki, *Nous sommes faits pour nous entendre*, op.cit., p.41

« Ben Aïcha : puisque les seules actions font connaître ce que nous sommes, attendez donc au moins à juger de mon cœur par elles, et ne me cherchez point des crimes dans les injustes craintes d'une fâcheuse prévoyance. Donnez-moi, Madame, le temps de vous convaincre par mille et une preuves de l'honnêteté de mes feux :

Ben soussen(chante) :

O ma gazelle, si tu dois choisir

Ne me change pas contre un bédouin de basse extraction

Mme le Camus : que chante-t-il ?

Ben Aïcha : il chante l'amour perdu, la nostalgie, le désespoir, l'anéantissement.

Mme Le Camus : et vous ? N'avez-vous rien à me dire à moi, petite gazelle parisienne ?

Ben Aïcha : lève-toi et vois, de l'amandier les pétales argentés se répandre de tous côtés !

Le Zéphyr les disperse dans la vallée, la rosée leur donne leurs perles !

Lorsque le noyau se féconde, le message du bonheur arrive !

Et le verger est merveilleux de coloris, lève-toi ami de renouveau,

O convive allons au jardin, jouir un instant de ce bas monde. »³⁴¹

L'Autre ici qui suscite la fascination est de sexe féminin. Le personnage est marqué par une espèce de dualité entre son identité musulmane et l'amour d'une occidentale. L'étrangère, l'occidentale on la trouve aussi dans *Les quatrains d'Al Majdub*, c'est la Roumia (occidentale), une des trois femmes d'Al Majdub, mis à part les considérations

³⁴¹ Id, p.63.

inconscientes qui auraient pu pousser Seddiki à employer ce désir de l'étrangère dans ces deux pièces, on retient de notre part deux réflexions qui vont dans le sens de notre sujet : d'abord l'importance de l'amour et de la femme chez les soufis et ensuite l'anéantissement des barrières entre l'Orient et l'Occident dans une intégration de l'autre qui soit établie à travers des idylles amoureuses.

3.5. Catharsis orientale :

« Mon image peut se réfléchir en même temps sur plusieurs miroirs...Nos esprits sont ainsi "brillants ou ternes" selon qu'ils voient plus ou moins la lumière qui se réfléchit sur eux. Mais le sentiment d'être est le Même en chacun, il brille en tant que "je" au centre de tout être. Les différences tiennent à l'état des réceptacles. »³⁴²

L'analyse entreprise sur la notion du miroir surtout celle qui interpelle le regard de l'Autre nous amène à cette catharsis qu'on qualifie d'orientale.

La catharsis, à la base, est désignée comme épuration ou plus symboliquement est un soulagement du mal : « « la Katharsis (ou catharsis) est donc un épineux problème. C'est, en grec, un mot du vocabulaire médical qui a, chez Aristote, un statut de métaphore : pour purifier, il faut purger et expulser. Et il s'agit par conséquent d'expliquer que la crainte ou la terreur (phobos) et la pitié (eleos), qui sont des émotions désagréables, permettent elles-mêmes une purgation, une épuration de ces émotions pénibles, et : ou supposent une expulsion de ces troubles grâce à l'expérience esthétique théâtrale. »³⁴³

³⁴² Philippe Moulinet, *Le soufisme regarde l'Occident*, op.cit, p.181.

³⁴³ *Qu'est-ce que le théâtre ?* op. cit., p.522.

On propose, à partir de ce qui était dit, le postulat suivant : qu'une catharsis orientale naisse dans ce théâtre et qu'elle soit basée dans son essence-même sur l'Altérité. plus précisément, elle rejette la séparation du public et des personnages et appelle entre autres à revenir à une présentation dans les lieux publics dans un jeu scénique alimenté par la sincérité, de façon à faire mélanger le jeu et la réalité, le public et le comédien. Voilà ce que les présentations de Seddiki voulaient offrir. Une catharsis qui vénère donc ce passage (soufi) du moi vers l'autre, de la personne au groupe et réalise par-là cette notion aristotélicienne de l'appartenance à la Cité. L'épuration spatiale. C'est une fête collective de ceux qui partagent la même époque et non pas que le même espace puisque les temps modernes ont facilité le déplacement entre peuples.

L'homme a trouvé les lieux publics, les cités, les cafés, les stades, les clubs pour se rencontrer, se trouver, échanger. Mais que voit-on dans les villes modernes, des murs en béton qui séparent les gens, des masques qui ne tombent que rarement et une crise civilisationnelle. Alors que la cérémonie théâtrale soufie est une communion sans limites :

« l'ihtifal est une manifestation sociale qui se déploie dans un cadre socio-temporel précis et s'exprime à travers différents outils: le poème, la chanson, la danse, l'expression corporelle et la mimique. »³⁴⁴

Il paraît cependant légitime pour une civilisation qui n'avait pas un centre idéologique dans le domaine artistique, de récupérer les ingrédients de civilisations voisines pour les reformuler selon les besoins de sa progression et de son époque. Nietzsche a vu pareil chez les grecs: « rien de plus absurde que d'attribuer aux grecs une culture autochtone; ils se sont assimilés la culture vivante de tous les autres peuples et s'ils sont allés

³⁴⁴ Abdelkrim Berrechid in *Recherche sur l'identité du théâtre marocain*, op.cit., p.512.

si loin, c'est parce qu'ils ont su ramasser pour le lancer plus loin le javelot que quelque autre peuple avait laissé gisant. »³⁴⁵

³⁴⁵ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie*, Ed. Gallimard, Première parution en 1938, Édition et trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis, Collection Idées (n° 196), 1969, p.33.

Partie III- L'analyse dramaturgique de l'œuvre : Espace, personnage, langage

Chapitre 1- l'espace théâtral :

1. Les Aires de jeu :

1.1. Le plein air :

« J'ai toujours été tenté par les grands espaces, surtout les stades qui font rêver quand on pense aux énormes publics enthousiastes : les arènes de corrida, lieu tragique par excellence et bien entendu les souks et les places publiques. »³⁴⁶

Cette citation de Seddiki s'applique sur le lieu théâtral. On sait que Tayeb Seddiki n'a cessé de chercher un théâtre qui synthétise la moisson de ses expériences ballotées entre l'Orient et l'Occident. La matière scénique, comme cela a été développé dans le chapitre sur l'expérimentation, a connu elle-même une série de transformation dans ses multiples créations. Cette dualité qui nourrit l'œuvre et le travail de Seddiki en tant que metteur en scène, crée la dialectique en ce qui concerne sa position vis-à-vis l'espace théâtral. Ses balbutiements dans le théâtre ont commencé dans le plein air de Maamoura, puis Seddiki a connu le théâtre à l'italienne en tant que directeur du théâtre municipal de Casablanca ; ensuite, avec Massrah Nass (théâtre des gens), il s'est lancé dans l'expérience du théâtre de la rue et les créations du plein air, enfin il a fait son retour au théâtre à l'italienne en remplissant la fonction de

³⁴⁶ Tayeb Seddiki, *La bataille des trois rois, Biographie de sa vie*, Libération, lundi 3 avril 2000.

directeur du théâtre Mohamed V à Rabat, ce théâtre est au Maroc ce que la comédie française est en France.

Il s'ensuit que les prises de position de Seddiki seront mitigées voire paradoxales, tantôt il remet en question la forme à l'italienne : « ce genre d'architecture nous enferme, nous lie les mains et nous impose une forme de tradition qui persuade que pour faire un nouveau théâtre, il faut contester tous les éléments existants du théâtre. Il faut tout revoir, l'écriture, la dramaturgie, le jeu des acteurs, les rapports avec le public et surtout l'architecture théâtrale. »³⁴⁷, tantôt il défend avec force le théâtre à l'italienne comme c'est le cas dans sa pièce *Le Dîner de Gala*, pièce dans laquelle l'intrigue est une suite de plainte et de déception d'un metteur en scène du nom de Chater, après la démolition du théâtre municipal de Casablanca, et dans laquelle le personnage principal invite des hommes illustres de l'Orient et de l'Occident à ce rencontrer.

A travers cette quête, et afin de s'accaparer d'autres ressources pour un spectacle original, Seddiki ne va pas ménager ses efforts pour utiliser tous les moyens qui lui paraissent exploitables. Ainsi, l'espace pourrait être un stade ou une place populaire, ou simplement une place de souk en plein Casablanca comme c'est le cas de la place Derb Ghelef : « le 7 août 1974 nous prenions possession provisoirement d'un terrain réservé aux forains des puces de Derb Ghelf à Casablanca. Nous avons installé deux tentes et deux petites roulottes récemment acquises. Le théâtre ambulant "Masrah Nass" sera construit de nos mains sur place. »³⁴⁸.

Dans ses déplacements dans d'autres pays arabes, il a perpétué cette expérience, nous rapportons ceci :

« Sur l'invitation de la municipalité de Tunis, nous nous sommes installés sur la place "Bab Assel ". Après Tunis, j'ai installé mon petit théâtre pour

³⁴⁷ Idem.

³⁴⁸ Tayeb Seddiki, *Théâtre ambulant*, Libération, mardi 2000

une période de quarante-cinq jours à Tabarka, station balnéaire à l'ouest tunisien. Beaucoup de public et peu de recettes. Ce fut un beau fiasco financier qui a mis fin à cette émouvante expérience... »³⁴⁹

Seddiki a cherché en parallèle à cette quête spatiale, une espèce de catharsis motivée par l'envie d'instruire le peuple, c'est peut-être d'authenticité que nous pouvons parler dès lors. Quand il choisit un lieu original qui est les arènes de Casablanca il insiste sur l'effet que cela pourrait produire chez le public, le côté social est présent à travers l'emploi du mot société par Seddiki dans ce passage :

« Je me suis emparé des arènes de Casablanca, aujourd'hui disparues. J'ai engagé tous les comédiens de Casablanca et de Rabat, professionnels et amateurs. Au-delà du thème de cette fresque, je cherchais des émotions particulières, une étincelle. Toute société se retourne obligatoirement vers son passé pour s'expliquer elle-même. Avec le temps j'ai compris que le débat n'est intéressant que s'il y a confrontation et sans conflit pas de théâtre possible. »³⁵⁰

Il paraît donc, que le choix d'une pensée fixe sur l'espace chez Seddiki n'est pas possible du moment où le dramaturge est submergé par deux visions qui paraissent paradoxales. Entre le théâtre à l'italienne et le lieu scénique traditionaliste, Seddiki n'a pas tranché, ce qui compte pour nous c'est de trouver les figures de l'altérité qui s'implantent dans cet espace théâtral. Il sera question ici d'exposer la typologie de quelques espaces scéniques, mais aussi les espaces dramatiques.

³⁴⁹ Idem.

³⁵⁰ Tayeb Seddiki, *Les temps des Maqamats*, Libération, lundi 10 avril 2000.

1.2. La participation:

« Les lieux en plein air ? C'est d'abord une tradition profondément ancrée dans le théâtre mondial. On peut se référer aussi bien aux conteurs arabes qu'à la palabre africaine ; aux mystères joués sur les parvis des églises qu'aux entrées de souverains dans les villes du moyen âge avec leurs nombreuses stations. »³⁵¹

Seddiki s'inscrit dans cette tradition mais dimension autre qui lui est propre. En effet, le théâtre du plein air est une mise en scène où se joue la quête poético-métaphysique. Dans *Abu Hayyan* on peut faire le recensement des espaces scéniques du dehors, espaces qui réalisent en quelque sorte "La taghriba" et qui sont les suivants selon les didascalies : *dunes de sables, le désert, un chemin en montagnes, une rue, un champ de pétrole*. Il permet à Seddiki d'ouvrir le théâtre au public dans cette recherche de la participation des spectateurs à la cérémonie théâtrale, d'où l'appellation de la troupe "théâtre des gens", selon Rachid Bennani :

« il est donc supposé que le théâtre des gens soit attaché aux problèmes des gens, c'est-à-dire de faire descendre le théâtre de sa tour d'ivoire au niveau de l'homme de la rue et de revoir le rôle que joue le théâtre de nos jours. »³⁵²

En outre, le plein air a suscité la fascination parmi des hommes de théâtre dont certains critiques, qui sont allés jusqu'à attribuer à la scène à l'italienne une forme de ségrégation sociale qui altère l'efficacité du spectacle. Seddiki fait partie des marocains qui ont eu une parfaite

³⁵¹ Luc Boucris, *L'espace en scène*, Ed. Librairie théâtrale, Paris, 1993, p.188.

³⁵² Rachid Bennani, *Le théâtre de Seddiki*, op.cit., p.93.

formation arabo-française, son identité est assez assurée pour qu'il n'ait pas de complexes et ne trouve aucune gêne pour mélanger un réseau de symboles ayant comme source l'Orient et l'Occident. Les rapports entre les deux civilisations seront mis en évidence dans l'espace, à travers l'agencement dans le choix des lieux théâtraux, et aussi dans les lieux dramatiques et des hors-scènes qui font les intrigues. A titre d'exemple le lieu théâtral où a été représentée *La bataille des trois rois* fut le stade El Fath de Rabat, ce spectacle s'est déroulé devant le roi Hassan II et des milliers de personnes, la pièce met en scène la relation politique avec les portugais et les espagnoles. L'espace et le décor ont fasciné la critique.

Seddiki, dans son souci de rapprocher la culture du public, d'être aussi un acteur actif et un pôle d'attraction dans un pays qui sort du protectorat et d'une décadence intellectuelle, ainsi opté pour cette expérience du plein air. Un autre commentateur cité par Rachid Bennani décrit ainsi une tournée dans la ville de Casablanca :

« Dans un vieux quartier populaire...des lumières ont brillé et des voix se sont élevées pour annoncer la venue du *théâtre des gens*. Une foule dense formée de casablancais simples, a entouré les barrières de fer...j'ai vu des visages devenus depuis longtemps inhabituels au théâtre à cause du fossé qui s'est élargi entre le public et l'art dramatique...des commerçants enveloppés dans leurs djellabas se sont assis par terre pour s'approcher du spectacle et pour sentir qu'ils en font partie. »³⁵³

Cette citation résume à merveille cette osmose qui s'établit entre le spectateur et l'espace scénique en plein air, favorisant la possibilité pour le public de s'investir dans la représentation-renouant avec des formes *indigènes* de spectacle, Seddiki opte pour le travail dans l'espace public.

³⁵³ Idem.,

Tel un nomade qui incarne l'arabité authentique, Seddiki en chef de troupe, fait de cette expérience un lieu par excellence de la fête et de la liberté. Cette conception de l'espace dans l'expérience de ce théâtre ambulant-*Massrah Nass*-(le théâtre des gens)-est aussi intimement liée à la thématique de l'errance qui traverse toute l'œuvre de Seddiki. On avait cité cette expérience de *Massrah Annas* dans la première partie, elle sera aussi le couronnement de ce travail qu'a entrepris Seddiki en tête de la troupe du *théâtre municipal* durant deux décennies, le mot Annas "les gens" montre à quel point le dramaturge ressent une envie d'aller vers les gens, de faire un théâtre de rue qui participe à la ferveur de la cité.

Comme il était souligné dans la première partie, afin de favoriser l'échange entre les acteurs et le public et réduire les inégalités, Seddiki par le truchement des expériences telles que *Massrah Anass*, le *théâtre de Mogador* ou la troupe de Seddiki, a conçu une nouvelle idée de l'espace. Sur ce plan Seddiki a fourni la contribution la plus consistante et la plus novatrice. Il a puisé dans des formes d'expression comme *Al Halqa*, le *Mousseem et Forjat el Bssat* qui deviennent des éléments d'animation de son écriture scénique. Cette utilisation changera l'organisation de l'espace à titre d'exemple : disposition en rond inspirée par *al halka* est utilisée dans *al maqamat de Badii Azaman*, dans *Les Moutons répètent, ou En Route*. Les espaces comme le Souk, les galeries des médinas ou les places publiques véhiculent un aspect hautement humain et populaire, et seront utilisés par Seddiki en tant que dramaturge et scénographe dans plusieurs créations, notamment *Al Majdub*, *En Route(Fi tarik)* ainsi que certaines fresques historiques. Ces dernières font apparaître donc une audace qui témoigne de cette envie de faire intervenir la complicité du public, elles seront représentées directement dans la rue. Dans ce sens, on peut rajouter cette citation de Seddiki : « Au Maroc, il faut signaler l'existence de tradition

dans le spectacle dans le sens large du terme : *la Fourja*, je veux parler du théâtre de rue... »³⁵⁴

Autrement, Mogador ou Massrah anass, théâtres ambulants qui rappellent le Caravansérail de Mnouchkine, étaient destinés à jouer des pièces dans des endroits de regroupement humain qui ne disposent pas de théâtre. Ils étaient conçus par ailleurs sur le modèle d'Al halqa: scènes sommaires et gradins en rond. L'espace joue ici un rôle anthropologique ; comme, au Maroc l'aspect religieux et d'un poids considérable, il se peut que le cercle d'Al *halqa* comporte cette allégorie des hommes qui s'acheminent vers Dieu, telles les planètes autour du soleil. Comme explique Jacques Rouché ici, la scène est un art qui s'alimente des anciens :

« On n'oubliera jamais que la scène est, comme l'a dit Taine, "un relief qui bouge". On considérera ainsi l'art dramatique comme un aspect de l'art plastique. S'inspirant des anciens, en particulier des Grecs dont la scène présentait une fusion harmonieuse de la forme, des sons et de la danse, on s'efforcera toujours de réaliser un ensemble de formes rythmiques où se combineront les trois rythmes essentiels de la parole, du geste et du mouvement. »³⁵⁵

Comment apparaît donc l'effet de l'authenticité sur l'espace scénique ? En voici un exemple d'une mise en scène de *Fi Tarik (En Route)* que nous délivre Rachid Bennani qui suivait de près la troupe dans les années soixante :

« Dans une mise en scène ultérieure en 1963, Seddiki opère sur la pièce des transformations scéniques qui conviennent à sa nouvelle vision théâtrale. En effet, dans

³⁵⁴ Tayeb Seddiki, *Jamaa el Fna, des archives vivantes(6)*, Libération lundi 28 février 2000.

³⁵⁵ Jacques Rouché, *L'art théâtral moderne*, Ed. Bloud & Gay, Paris, 1924, p.7.

cette nouvelle mise en scène la représentation adopte le principe de la Halqa, où la scène est circulaire, les artistes prennent place en demi-cercle au fond de la scène et en face du public, l'artiste qui exécute un rôle se met au milieu de la scène et tourne autour de lui-même comme s'il communiquait avec les deux côtés : avec la salle et avec le reste des artistes derrière lui...quant aux détails qui enrichissent la communication dans la pièce et l'ornent en même temps, Seddiki les a bien choisis dans les spectacles qu'on a l'habitude de voir dans la Halqa marocaine, à savoir le narrateur traditionnel, les chants populaires, les propos rimés, la poésie populaire, la danse des aveugles demandant l'aumône. » ³⁵⁶

1.3. Fresques historiques :

« D'où me vient cet immense amour du théâtre ? C'est peut-être par le contact qu'il permet aux hommes de vivre un instant de chaleur humaine. En tout cas, c'est le seul endroit où je me sens heureux, il permet de voir plus clair en soi, et plus clair dans la vie. » ³⁵⁷

³⁵⁶Rachid Bennani, *Le théâtre de Tayeb Seddiki*, op.cit, p.61

³⁵⁷Tayeb Seddiki, *Le public du théâtre municipal*, Libération, 5 mai 2000

L'expérimentation entreprise par Massrah Nass et le travail en groupe parmi les dramaturges d'Al Ihtifalya n'ont fait qu'enrichir les représentations. Seddiki avait fait des grandes représentations en plein air, cette fois ce sont des fresques historiques : *Le Maroc uni* dans l'arène de Casablanca, *Moulay Ismail* dans la place El hdim à Meknès, *La bataille d'Azalaka* sur la place des Nations Unies à Casablanca, et *la bataille des trois rois* dans le stade d'Al Fath à Rabat. Ici, c'est avant tout l'espace théâtral qui nous importe.

Cependant, ne nous disposons pas de beaucoup de renseignement sur les représentations qui différaient quelquefois d'une ville à une autre. Les quelques aspects des mises en scène sont tirés de la thèse de Rachid Bennani, des articles de Seddiki, des photos qu'il nous a transmises ou de quelques enregistrements. La difficulté résiste, comme chacun le sait, dans l'impossibilité de reprendre la représentation telle qu'elle était offerte par la dramaturgie originale, qui est celle de Seddiki.

Seddiki a procédé donc, pendant une dizaine d'années, à des montages historiques pour célébrer des fêtes nationales. Ce faisant, il a su ériger des créations grandioses dans des arènes, ou dans des stades. Seddiki était surtout le metteur en scène de ce genre de pièces et c'est l'aspect spatial qui nous a poussés à évoquer ces pièces qui ne figurent pas dans notre corpus. Seddiki écrit, dans un article intitulé *Hassan II et l'art théâtral*, que l'ancien roi Hassan II a participé en personne à cet engouement :

« quand je préparais *La Bataille des trois rois* (*Oued Al makhazen*), une épopée historique, on a représenté cette fresque festive dans le stade al Fath à Rabat...quand Hassan II a assisté à la représentation, en était fasciné, il avait proposé un autre lieu scénique, il a aussi proposé de changé le temps de la représentation... »³⁵⁸

³⁵⁸ Article en arabe, Al Abayan, février 1986. (traduction personnelle.)

Certes, la fête ici est nationale (fête du trône, fête de la jeunesse) mais il y a toujours cette invitation à entrer en éruption de l'altérité, loin des scories des débats vains. La fête nationale si l'on considère que ses aspects extérieurs, présente des caractères qui appellent à la cohésion nationale. Elle implique un grand concours de peuple agité et bruyant. Ces rassemblements massifs favorisent éminemment la naissance et la contagion d'une exaltation qui se dépense en cris et en gestes, qui invite à s'abandonner dans l'euphorie de la rencontre. Ainsi la fête se veut populaire et motivée. Populaire, bien sûr d'abord dans le vrai sens du mot, c'est-à-dire commune à tout un peuple, ou tout au moins rassemblant une masse de population où se trouvent effacées les barrières de classe.

Malgré les contraintes techniques que fait peser le théâtre en plein rue telles que le problème de l'air, de l'acoustique, le plein air favorise l'imaginaire et la liberté, cela donne vie à une économie du désir et de l'événement. Avec toutes les personnes qui montent un spectacle le spectateur est présent et adhère à l'événement de la cité. En effet, il s'agissait pour Seddiki de défendre une forme d'espace adoptée à sa conception. Animée par le cérémonial :

« Je me suis senti un peu à l'étroit dans les théâtres construits à "l'italienne". Le lieu théâtral, espace à remplir, conditionne évidemment toute œuvre dramatique. En emprisonnant dans des " bonbonnières" ou des boîtes à sardines nommées théâtre de poche, on ne fait qu'ôter au théâtre sa première fonction : la fête. »³⁵⁹

1.4. Sans frontières:

³⁵⁹Tayeb Seddiki, *La bataille des trois rois*, 3 avril 2000.

« Les arabes rêvent de maisons spacieuses [...] ils évitent les cloisonnements car ils n'aiment pas être seuls...leurs personnalités fusionnent et se nourrissent les unes des autres... »³⁶⁰

Pourquoi la nécessité de libérer les espaces, d'ouvrir les frontières ? C'est, comme l'explique Edward Hall dans la citation en exergue, tout simplement une structure proxémique spécifique au monde arabe. Mais n'oublions pas que l'époque de Seddiki a été marquée par des festivals et des rassemblements massifs et volcaniques, tels Woodstock et le festival d'Avignon..Mais il faut démarquer le théâtre du pur et simple loisir, et par conséquent revenir au cérémonial et au temps dionysiaque. L'appel à la fête est un des ressorts essentiels de la valorisation de l'espace populaire. Pour Seddiki, il a fallu reconsidérer le lieu théâtral, puisque la fête est de mise, le mouvement et l'altérité sont invités.

A cet égard, il faut revenir sur la convivialité que propose Seddiki dans quelques-unes de ses représentations. L'absence de frontières entre la scène et le public que suggèrent les formes pré théâtrales sous-entend des interactions avec l'essence même du théâtre : la fête dionysiaque qui autorise un certain "déviationnisme" : « une fête est un excès permis, voire ordonné, une violation solennelle d'une prohibition. »³⁶¹. C'est de l'altérité pure qu'on parle alors, puisqu' on annule les rôles, le rôle social du public s'interfère avec celui théâtral de l'acteur. Comme si Seddiki était hanté par l'idée de créer une "société neuve", il déclare à cet égard :

« Je suis à la recherche de formes nouvelles qui permettront à notre public une meilleure compréhension et

³⁶⁰ Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Ed. du Seuil, traduit par Amélie Petita, Paris, 1966, p.54.

³⁶¹ François-André Isambert, *Le sens du sacré : fête et religion populaire*, les éditions de minuit, Paris, 1982, p.128.

donc une participation au jeu dramatique proposé...car mon rôle est en définitive l'anticipation des désirs des gens. »³⁶²

C'est à travers un théâtre de convivialité que la fête est appelée à régénérer la vie et à faire vivre autre chose que la monotonie que suscite le quotidien dont on retrouvera la répercussion sur la conception des costumes ou dans l'utilisation du chant populaire, mais aussi dans les tirades des personnages comme ici :

« Ben aïcha : je ne suis qu'un simple ambassadeur, serviteur très fidèle de mon maître le Roi du Maroc et ma mission a pour objet essentiel la paix et l'amitié entre la France et mon pays, cette amitié qui rendra les maures français et les français maures ! (ils rient) cela vous en babouche un coin ! »³⁶³

Il enchaîne un chant Malhoun en arabe où il salue la France. Cela est accompagné par la danse des autres personnages et une euphorie sur scène qui nous rappellent les fêtes soufies, mais aussi les rassemblements au sein des mausolées. Cette convivialité enrichit la vie dans le monde d'une signification nouvelle qui appelle à la fraternité et l'amour pur. Ainsi, la fête surtout dans son acception officielle et participative devient une échappatoire aux vicissitudes de l'humanité. Dans sa lettre à D'Alembert, Rousseau qualifie la fête d'une *concorde des citoyens* et une *fraternité publique*.

³⁶²Tayeb Seddiki, *Le théâtre du conteur*, Libération, mardi 11 avril.

³⁶³ Tayeb Seddiki, *Nous sommes faits pour nous entendre*, op.cit., pp. 42-43.

2. Espaces diversifiés :

2.1. Espace visuel :

« Il y a quelque chose de plus dans l'exubérance de la fête. Elle est transgression des règles que le sacré impose à la vie quotidienne, mais transgression rituelle, ce qui est, après le respect, une seconde manière de reconnaître le sacré en tant que tel. Dans cette transgression, le mythe est joint au rite. »³⁶⁴

Au Moyen Age les sociétés étaient des civilisations visuelles, au Maroc le spectacle religieux est un spectacle des yeux. En fait, le visuel, à notre sens englobe cette technique qui consiste à faire participer les formes pré-théâtrales dans ses représentations qui se passent soit dans des théâtres à l'italienne ou dans la rue. Le visuel nous rappelle l'altérité qui naît du regard- n'est-ce pas Levinas qui parle de l'altérité du visage ?- qui est inhérente à toute représentation, et qui se présente alors dans cette frontalité et ce face-à-face qui s'opèrent entre les acteurs et le public. Des gens qui s'assemblent dans un lieu quelconque pour voir d'autres gens qui jouent ou récitent une œuvre.

Dans *Al mjadub*, ou *la Broche*, à titre d'exemple, la division en tableaux favorise des constructions scéniques intégralement orientées vers le visuel, ce qui correspond à la quête scénographique qu'aime tant Seddiki, spécifique en une hypertrophie des éléments composants le visuel. Dans le premier tableau d'*Al Majdub* la scène qui se passe à Jamma El fna avec son animation ne fait qu'attiser tout ce visuel présent fortement dans les costumes et les décors. Dans *En route*, on est frappé par un visuel qui reproduit la vie des villageois. On assiste dans le premier tableau à un rassemblement devant la baraque de Bouazza le protagoniste malheureux, la didascalie renseigne que tout le village réuni chante et

³⁶⁴François-André Isambert, *Le sens du sacré : fête et religion populaire*, op.cit, p.127.

danse, c'est visiblement jour de la fête. On annonce à Bouazza que les cérémonies ont lieu en l'honneur de Sidi Yacine qui est mort à l'âge de 120 ans. Cette longévité qui sort de l'ordinaire de la région fait de ce mort un saint. Dans le quatrième tableau c'est l'occasion de mettre en scène les prières des villageois portant des *Taghanjas*³⁶⁵ implorent Dieu pour qu'il fasse tomber la pluie.

Le sixième tableau met en scène des ex- chômeurs qui travaillent désormais dans le projet de la route qui passera dans le lopin de Bouazza, ne sont plus habillés en djellaba, ils arborent de nouvelles tenues : des pantalons européens et mâchent du chewing-gum. Dans ce sens, l'étude de l'espace scénique comme la conception de Tayeb Seddiki peuvent nous amener à comprendre la fonction sociale et l'évolution de la mentalité de la société marocaine qui découvre le modernisme. Par-là, comprendre la vision de l'Autre dans un cadre artistique qui peut devenir le substitut de rencontres brutales.

Par ailleurs, Seddiki invite un mélange de lieux scéniques et d'espaces dramatiques, en plus de l'emploi des techniques occidentales cela crée de l'hybridité, la création d'un regard sur l'autre et par l'autre. *Dans Molière ou pour l'amour de l'humanité* comme dans *Nous sommes faits pour nous entendre*, les lieux sont : Brest, Paris, Versailles...l'apogée de ce mélange on le rencontre dans *les Sept grains de beauté*, les ambiances sont contrastées et véhiculent une altérité incontestée. La scène d'exposition commence dans une ville impériale du Maroc, en l'occurrence Fez : « Le conteur : sur la colline des oliviers qui surplombe la cité de Fez...Bismillah...juste en face des remparts de la ville, s'étale devant mes yeux un cimetière abandonné. »³⁶⁶, et on imagine l'effet contrasté que crée le changement de l'espace scénique quand le conteur se trouve en Italie puis en France dans le douzième et le treizième voyage : « Italie ! Italie,

³⁶⁵ Activité ancestrale marocaine, quand la pluie tarde les femmes promènent Taghanja de région en région en chantant, Taghanja est une poupée enveloppée dans des tissus de toutes les couleurs.

³⁶⁶Tayeb Seddiki, *Les Sept grains de beauté*, op.,cit., pp.27-28.

patrie de la beauté et de l'humour, pas toujours très fin mais sympathique et quand il arrive en France on atteint le comble de l'altérité : « la France grande est généreuse, la France aux yeux de tourterelle...(les comédiens chantent la marseillaise en arabe.) »³⁶⁷

Mais spontanément, des questions pertinentes s'imposent quand l'écriture est en français. L'œuvre maghrébine d'expression française incarne un projet paradoxal : parler de soi et se présenter au monde dans la langue française et raconter sous forme d'une fiction un vécu arabe. Le mélange des espaces peut suggérer des indices qui pallient à ce paradoxe qui n'est en fait que la résultante d'une rencontre. Entre autre, c'est une dichotomie qui pourrait s'installer dans des créations marocaines. Il apparaît que les dramaturges marocains, y compris Seddiki, ayant reçu une formation assurée par des professionnels français et en parallèle influencés par les troupes arabes venues surtout d'Égypte, se sont trouvés entre deux conceptions de la représentation, ce qui a influé sur l'espace scénique et dramatique dans le théâtre seddikien.

Il peut y avoir une certaine dialectique certes, mais sur cette différence Seddiki se base pour créer une richesse visuelle, il écrit :

« Le théâtre est fiction, vision. Seule son intensité de suggestion agit sur les spectateurs [...] toute explosion visionnaire doit être maîtrisée. »³⁶⁸

On constate que l'espace évoqué par Seddiki est multiple et comporte deux principaux lieux : celui où se reconnaît une identité nationale mais aussi arabo-musulmane. Plusieurs villes arabes, au passé prestigieux sont citées: Bagdad, Qods, Fès, Tunis etc. C'est-à-dire des villes repères pour la mémoire arabe. L'autre est occidental, à part les évocations de lieux de certains pays européens, l'action se passe essentiellement en France. Dans *Kan ya makan (Il était une fois)* la cinquième scène se passe à Casablanca,

³⁶⁷ Id, pp. 51-55.

³⁶⁸ Tayeb Seddiki, *Le sens de l'art*, Libération, jeudi 17 mai 2000.

dans le dialogue entre deux prostituées Fouzia et Khadija avec des clients on évoque : « Marseille, Las Palmas, New York, Bordeaux, Hambourg », en fait ce sont les prostituées qui affirment appartenir à toutes ces villes, comme pour attester l'aspect universel de la prostitution. Dans le treizième tableau, il n'y a pas de didascalie, on a juste un texte représentant un reportage sportif, fantaisiste et allégorique, les noms des villes et des pays se rapprochent et font partie d'un terrain de football: « le ballon est avec Ma'soud qui dribble le premier canadien, puis un deuxième, un troisième et un quatrième...les russes attaquent, les marocains sont au défense devant les cages...Ma'soud donne le ballon à Abdel hay à Paris qui la rend à Mimoune en suisse...les Allemands ne rient pas, ils jouent et driblent bien...mais ils doivent payer comme les Français, les Russes, les Américains, les Belges en Suisse...Ma'soud dribble trois joueurs et part du côté de New York, passe le ballon vers Paris et le suit à Genève... »³⁶⁹, En fait cette pièce peut être classée dans le théâtre de l'absurde, ce qui nous intéresse après tout c'est ce mélange d'espace.

2.2. La fête et la cérémonie :

« Certes, le Moyen Age ne bâtit pas de théâtres en dur, mais il sait théâtraliser les espaces, s'emparer des lieux capitaux des cités les églises pour les drames liturgiques, les foirails et les places pour le théâtre urbain, les palais de justice pour les sotties de la basoche, les tavernes ou les cours d'auberges pour le théâtre profane) et représenter des spectacles éphémères. »³⁷⁰

³⁶⁹ Tayeb Seddiki, *Il était une fois*, op.cit, p.44.

³⁷⁰ Christophe Triau in *Qu'est-ce que le théâtre ?* op.cit., p. 140.

Selon Christophe Triau le rituel est inhérent à tout spectacle, il voit néanmoins que ce sont les praticiens et les spectateurs qui créent la différence entre le spectacle et le rituel :

« Cet événement spectaculaire qu'on appelle le théâtre repose alors sur une prestation... Dès lors, l'espace spectaculaire découpe, en principe, deux instances qui le distinguent du rituel : celle de ceux qui font le spectacle, les praticiens, et celle de ceux qui l'observent, à ceci près que leurs activités peuvent parfois être mêlées ou interchangeables. »³⁷¹

Jean Vilar en investissant la Cour d'Honneur du Palais des Papes symbolisera par la suite un lieu de création théâtrale et devient l'emblème d'un renouvellement du théâtre, il a donné un sens cérémonial au théâtre. Cela a été déjà souligné, il est évident que l'influence du TNP sur Seddiki s'est invitée dans sa conception des arts de spectacle. Sur la valeur du patrimoine et le changement des lieux, l'expérience de Seddiki à Avignon et en France a joué un grand rôle dans son travail artistique.

Dans le cas d'un pays musulman les éléments inconscients qui alimentent l'imaginaire collectif relève souvent d'une dimension religieuse. Cela invite inmanquablement une diffusion de symboles chargés de dimension culturelle. Au Maroc, pays dirigé par un chef de croyants, le théâtre a hérité aussi de ces interférences fortes entre le champ religieux et le champ culturel. Certes sous formes festives et mystiques, comiques et chantées, la subordination du profane au sacré est présente même dans les lieux de ce théâtre. Soulignons aussi que la notion même de religion interfère chez Seddiki avec la fête. La fête serait la forme par excellence à travers laquelle le peuple exprimerait sa sensibilité religieuse, au-delà des

³⁷¹Id, p.7

limites spatiales et institutionnelles fixées par les mosquées et à l'encontre des prescriptions morales qu'elles édictent.

Le théâtre seddikien a permis à la fête rituelle, longtemps méprisée, prohibée, pratiquée par des *majdoub*s ou des marabouts dans des conditions clandestines, d'être institutionalisée, et d'embrasser un mi-chemin entre l'Occident et l'Orient. Les espaces religieux comme la mosquée ou *les Mosala*³⁷², sont les principaux endroits qui rassemblent un peuple régi par les préceptes religieux. Donc, dans l'inconscient collectif marocain, il est difficile de concurrencer cette présence ancestrale de lieux de cultes. Cependant, il existe plusieurs montages et plusieurs modes et conceptions propres à chaque spectacle. L'intérêt ici, vu l'ancrage de cette expérience dans un pays traditionaliste, porte sur cet aspect cultuel et son interaction avec le travail scénique. Dans ce théâtre dès lors ce n'est pas l'espace scénique de la didascalie qui importe trop mais plutôt le climat que crée le spectacle en entier qui nous renvoie à cette ambiance religieuse, dans *Les moutons répètent*, le canevas se focalise sur la préparation de l'Aïd, dans *Al Majdub*, les Jadba, le langage et le décor créent une sorte de communion similaire à celle des zaouïas. Dans le deuxième tableau de *En route* le lopin de Bouazza est transformé en *Moussem* vers lequel les pèlerins affluent. Des femmes viennent acquérir des grâces du saint, et les hommes édifient le sanctuaire.

Malgré l'aspect satirique de certaines pièces -*Les moutons répètent* est un regard satirique vis-à-vis l'aïd-el-kébir, *En route* est une satire sociale et morale du maraboutisme- l'ambiance qui émane des pièces s'apparente à un spectacle quasi rituel. Dans le cérémonial ou l'acte rituel, le spectateur participe à cet événement pour se trouver au contact d'autrui, face à autrui. Cette altérité se creuse de plus en plus quand on dévoile les faces cachées de l'humanité, de mettre les relations humaines sous un angle différent du conventionnel, ou ce qu'on ne voit pas souvent

³⁷²Arène et lot de terrain immenses consacrés à la prière des deux fêtes majeures en islam.

de soi, c'est montrer, dans un sens de Paul Ricœur, un vrai *soi de nous-mêmes*, ce que *soi* pourrai devenir. Il ne faut pas comprendre de notre propos que tout le travail scénique de Seddiki est alimenté par un découpage de l'espace influencée par le culte, la mystique ou la religion. On a vu dans ce mémoire que d'autres pièces sont des fresques historiques, d'autres s'apparentent au théâtre de l'absurde, etc....

2.3. Espace intimiste:

« Le hammam est le lieu d'une réalité qui se confond avec le temps. La survenance de l'être n'y est jamais dictée par le jeu d'une intrigue qui se prépare, mais c'est bien plutôt un état de mœurs où prend corps un personnage et, de ce fait, l'espace où s'incarnent l'esprit du temps et la mémoire de ce lui qui raconte. »³⁷³

Cela peut apparaître contradictoire, mais il s'avère que le cérémonial est fort présent à travers ce lieu social et ancestral. Un dramaturge a pour tâche principale de révéler des modèles de vies, de sentiments, à diverses zones du pays, cela constitue une recherche dans l'inconscient ainsi que dans les traditions du peuple. Le hammam et son usage constituent des enjeux de sens, c'est l'occasion pour le dramaturge d'évoquer les rites archaïques et l'esprit traditionnel, de montrer que l'art de la rétrospection peut produire des dialogues théâtralisés. Selon Tarik Zanad, la visite au hammam est une pratique sociale qui introduit une discontinuité par

³⁷³ Abdelhaq Anoun, *Abdelfattah Kilito: les origines culturelles d'un roman maghrébin*, l'Harmattan, Paris, 2004, p.24.

rapport à l'ordre établi, mais remarquons aussi dans la citation cette forme d'altérité méditerranéenne incarnée par cet héritage du hammam:

« Le hammam est un héritage gréco-latin. Le monde arabo-musulman l'a adopté et généralisé afin de vivre au quotidien les prescriptions religieuses concernant la propreté du corps, tenue comme étant d'essence divine... dans certains hammams, toutes une vie sociale y est entretenue...des négociations importantes peuvent y avoir lieu et lorsque les femmes s'y rencontrent, elles recomposent à l'aune de leurs désirs l'humanité proche en contractant toutes sortes d'unions matrimoniales et de parenté et en divulguant les on-dit ravageurs. Ici se font et se défont les réputations des ménages, celles des femmes singulières, se bâtissent les notoriétés, se conquièrent des autorités nouvelles.»³⁷⁴

Dans (*Kan ya makan, Il était une fois*), pièce qui est découpée sous forme de tableaux, toute une scène se passe dans un hammam où on assiste à une querelle entre deux femmes. Ce qui retient notre intérêt c'est l'aspect intimiste de ce lieu spécifique, lieu qui réalise l'altérité ainsi que la purification du moment où tous les types de gens peuvent s'y trouver.

D'autre part, un hammam est connu au Maroc par l'abondance de l'eau. L'eau a une symbolique très sublime dans l'islam, parce qu'elle est citée dans le Coran comme source de création "*nous avons créé à partir de l'eau toute chose vivante*" est qu'elle est le symbole de la propreté rituel du musulman: « L'art de se baigner et de se purifier, qui est aussi un rite ancestral, a son histoire concrète, ainsi que ses valeurs abstraites, ses vertus, ses mœurs, ses plaisirs et ses angoisses. »³⁷⁵

Cependant, au niveau de son rôle social, le hammam est un lieu où l'ordre social se trouve excédé par le désordre, par l'irruption de forces

³⁷⁴ Malek chebel, *L'imaginaire arabo-musulman*, Puf, Paris, 1993, pp.53-54

³⁷⁵ Abdelhaq Anoun, *Abdelfattah Kilito: les origines culturelles d'un roman maghrébin*, op.cit, p.27.

irrationnelles. La chaleur de la vapeur peut être ainsi perçue comme une métaphore de la chaleur de la rencontre. Voici ce que nous en dit Tarik Zanad, qui a analysé la symbolique spatiale dans la cité arabe :

« Curieuse sensation que celle qui nous envahit au hammam; le degré thermique active la circulation du sang mais la vapeur gagne aussi l'esprit, l'imagination, et le hammam devient un lieu onirique, un lieu d'hallucinations, de rêves, où l'imagination est reine, où la volonté et le "social" disparaissent derrière ce rideau opaque de vapeur où l'on se sent si près de soi, si près de son corps. »³⁷⁶

3- Mise en abyme : généralité

« Est mise en abyme théâtrale tout spectacle enchâssé réfléchissant tout ou partie de l'action principale. »³⁷⁷

Le théâtre dans le théâtre est une technique dramatique dans laquelle se sont illustrés des auteurs aussi divers que Shakespeare, Corneille, Pirandello ou Anouilh. Elle ne paraît être attachée à aucun pays particulier, non plus qu'à une période historique déterminée.

La mise en abyme véhicule beaucoup plus la relation humaine, elle est très utilisée par Seddiki. Il y a aussi des caractéristiques qui puisent dans cette notion. Dans *Les Moutons répètent*, *Le Dîner de gala*, *Essefoud*, *El mejdoub*, *Nous sommes fait pour nous entendre*, *Molière ou pour l'amour de l'humanité*, l'impression qui se dégage est le dédoublement de l'espace. Soit des acteurs qui répètent, qui jouent devant un public de comédiens,

³⁷⁶Tarik Zanad in *Bilinguisme et poétique chez Tahar ben Jelloun*, Thèse soutenue par SALOUA BEN ABDA, Paris 4, 1991, p.445.

³⁷⁷Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre*, Ed. Droz , Genève, 1996, p.151.

en Halqa, entourés d'autres comédiens. Ce reflet, ce miroir influent sur l'économie de la dramaturgie, pour cela on a trouvé qu'ils se rallient à cette étude sur ce thème de l'altérité dans ce théâtre.

La deuxième composante du *Dîner de gala* est une mise en abyme qui se passe tel une halqa, à l'instar de ce qu'on voit sur la place de Jamaa El Fna. Quand Chater récite un poème du grand poète libertin Abou Nawass, la didascalie nous informe que la scène se transforme en « *des halqa des groupes miniatures descendent des cintres, surgissent de la scène* »³⁷⁸. On assiste après à des chœurs et des chants qui se répètent devant d'autres comédiens. La didascalie informe aussi que « les machinistes et les comédiens entourent Chater ». Le prologue des *Sept grains de beauté* renseigne sur la représentation générale : « le conteur : Younes Errawi, ou Jonas le conteur. Du prologue jusqu'au dernier voyage, le conteur parle seul. Ce monologue est interrompu par quelques rapides dialogues dans lesquels interviennent les autres personnages.

Les autres personnages :

Ils forment une petite halqa : ce sont des spectateurs qui se transformeront au fil du spectacle en participants : acteurs, chanteurs, danseurs et figurants. »³⁷⁹. Seddiki annonce ce procédé dès le prologue et qui est donc l'existence de "spectateur intérieur". Ce procédé est fréquent dans les pièces du corpus.

La fonction supplémentaire qui s'extrait des différentes mises en abyme dans les pièces ne sont pas les mêmes. Dans *Essefoud*, à titre d'exemple, on est en face d'un dramaturge qui peine pour trouver un cadre à ses pièces et se trouve aux prises avec son idéologie ; voire des questionnements métaphysiques sur l'humanité. Après la scène d'exposition où Seddiki nous met devant une scène d'agonie d'une femme

³⁷⁸ Tayeb Seddiki, *Le Dîner de gala*, op.cit, p.51.

³⁷⁹ Prologue des *Sept grains de beauté*, op.cit., p.17.

qui fait ses adieux à son mari, scène qui ne semble avoir aucun lien avec l'action de la pièce, ne serait-ce, probablement qu'une fonction allégorique de la mort mystique qu'on a traitée dans la deuxième partie. Les scènes qui suivent sont une espèce de tableaux qui se déroulent devant un dramaturge qui s'est entretenu pendant la deuxième scène, avec un metteur en scène sur les problèmes de la *représentation*. Cette mise en abyme se rapproche de la distanciation brechtienne. Elle renvoie aussi à la notion du miroir, comme si le dramaturge voulait se voir lui-même, à travers son théâtre. Par ailleurs, l'espace est dédoublé, la scène fictive où le dramaturge qui vient commenter et assister à une représentation est la même situation que le public de la salle.

Dans *Les Moutons répètent*, il y a une fonction apparente et une autre sous-jacente, latente. La première est une invitation à la fête, une exploitation du folklore à travers l'emploi des bêtes qu'on sacrifie lors de la fête du mouton, la deuxième, implicite, réside dans ce regard critique sur la société animalisée. Juste après les répétitions de certains tableaux de leur spectacle les moutons partent de la ville dans la première composante. Dans la deuxième composante, la tannerie très connue de Fez (Boujloud) devient une place publique dans laquelle les moutons jouent des sketches et des numéros de halqa et aussi d'El Bsat.

Les questions qui se posent donc sont de l'ordre de changement de l'axe d'intérêt de la pièce cadre. La mise en abyme se manifeste dans l'effet que donne les préparatifs des moutons qui eux aussi sont en train de répéter pour un spectacle. Donc leur pièce est imbriquée dans la pièce cadre que le spectateur regarde. Ils jouent sous des formes d'Al Halka, et d'El Bsat.

Les scènes ou composantes de la pièce de *Molière ou pour l'amour de l'humanité* s'entrecroisent comme on l'a déjà mentionné, ce qui est intéressant à évoquer ici c'est ce jeu entre deux dimensions. La première dimension paraît réelle et suscite le suspense parce qu'elle est la

principale action, où allons-nous enterrer Molière ? La deuxième en est une illustration mais elle-même est composée de deux types de scènes :

1- Une pure imagination fictive de Seddiki sur les répétitions de Molière et ses dialogues avec d'autres personnages fictifs. Il y a cependant des faits historiques comme l'annonce de la mort de Pascal ou la démarche de Racine.

2- l'autre type de scène permet à Seddiki d'employer le collage, ce sont des passages empruntés à des pièces de Molière, comme la fameuse scène de *Dom Juan*, Seddiki jongle, erre et suscite le désarroi, on peut voir un peu de l'absurde dans le temps qui est déconstruit.

Il saute aux yeux, dans ce théâtre, les nombreuses fois où on se trouve devant des didascalies qui renvoient à une mise en abyme et des scènes de répétitions, on note aussi la présence de grands metteurs en scène comme Molière ou Shakespeare.

3.2. Tel un Miroir :

« le miroir a le sens de vanité et de corollaire à l'époque baroque, le désabusement, particulièrement dans la peinture française du XVII^{ème} siècle...mais il est surtout le symbole du dédoublement : l'homme contemple dans le miroir une image de lui-même, dont il ne sait si elle est plus vraie que la réalité ; on a plaisir, dans ce monde où il n'y a d'authenticité qu'en Dieu, à prendre le faux pour le vrai, l'image pour la réalité, l'apparence

pour l'être, et, bien sûr, le théâtre pour la vie. »³⁸⁰

Il est vrai que le théâtre est, au même titre que la peinture, un art de la reproduction, et qu'à la fin du Moyen Age, théâtre et peinture avaient, dans une large mesure, une partie liée puisque les plus grands peintres du XV^{ème} siècle ont participé au mystère comme décorateurs.

On avait déjà souligné la présence du principe réfléchissant du miroir dans la première partie, comme constance liée au soufisme. Il s'avère que cette notion du *théâtre dans le théâtre* enfante aussi ce principe. Le théâtre dans le théâtre est donc le spectacle qui se dédouble, c'est le miroir réfléchissant qui renvoie au public l'image du monde du théâtre. Ce miroir trompeur qui joue sur les ressemblances. Où finit la réalité et où commence la fiction ?

Par ce procédé Seddiki invite la participation psychologique du spectateur dans un besoin d'inculquer, mais surtout de rester sur la ligné authentique. La première scène du *Dîner de gala* atteste l'emploi figuré et matériel du miroir. La scène comporte des spectateurs-personnages qui construisent la halqa, et la didascalie informe que « il tourne le miroir en direction de la salle pour éblouir les spectateurs... », Chater dit à ce miroir auparavant : « Miroir ! Combien de visages as-tu réfléchi ? Visages endoloris par les grimaces des acteurs !...je cherche désespérément mon reflet au fond du regard que tu me renvoies, miroir, traître miroir ! De l'autre côté se cache la mort. »³⁸¹ .

Le procédé est doublement motivé, d'abord c'est la représentation fidèle du théâtre d'Al Halka, puisque dans ce théâtre en rond il y a un conteur et un public. Deuxièmement, et c'est ici qu'intervient la vision d'altérité, vouloir inscrire son nom dans l'histoire du théâtre et rendre la

³⁸⁰ Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre*, Ed. Droz , Genève, 1996, pp.44-45.

³⁸¹ Tayeb Seddiki, *Le Dîner de gala*, op. cit., p.21.

scène plus chaleureuse humainement. Cette présence du miroir est un rêve scénique de Seddiki comme il le souligne ici :

« Je rêve aussi, d'un théâtre qui ne se déroule pas dans un lieu théâtral. Je rêve d'une action-panique dans la cité. Ce sera, par exemple, des gens défilant dans la rue en portant des miroirs et en invitant les passants à se regarder dans ces miroirs. On aurait ainsi créé un moment théâtral qui a sa signification propre et qui signifie quelque chose. »³⁸²

On peut rajouter aussi ce plaisir que procure le miroir et qui éveille dans les êtres ce besoin de se connaître soi-même, la citation qui suit résume à merveille notre propos :

« La notion du miroir est au centre de la problématique du théâtre dans le théâtre, ...objet de travaux scientifiques, le miroir est aussi l'objet de recherches picturales, en même temps qu'instrument magique et symbolique, qui s'exprime non seulement dans les beaux-arts mais aussi dans la littérature....sa fonction reproductive lui a fait conférer depuis longtemps le sens de vérité, et, partant, il est le symbole essentiel de la connaissance de soi-même.»³⁸³

4- L'espace dramatique :

4.1. Le passage par le désert :

« Cet engagement existentiel dans l'espace, qui fait de nos espaces des miroirs de notre existence profonde, se trouve bien mis en

³⁸² *Les millésimes*, Libération, jeudi 20 avril 2000

³⁸³ Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre*, op.cit, pp.44-45.

évidence dans l'appropriation du paysage désertique. »³⁸⁴

Les enjeux de la relation avec l'Autre chez Seddiki se rejoignent dans deux grands axes qui englobent le tout, à savoir le soufisme et la fête cérémoniale. Il reste néanmoins à rappeler que d'autres phénomènes surgissent de l'analyse de l'œuvre et qui ne font que nourrir ces deux axes, le désert en est un.

Là encore Seddiki plonge ses racines très loin dans le substrat arabe. Rappelons que la poésie arabe antéislamique est connue par sa sublime rhétorique, de sa profondeur et de sa force descriptive, évoque souvent dans "*la qasida*" (long poème) le désert. On y trouve les étapes suivantes :

« évocation du campement abandonné avec remémorations enfiévrées, tableau succinct du désert, des animaux familiers et sauvages et des dangers liés à la transhumance bédouine, panégyrique de la tribu d'appartenance, ses hauts faits, ses leaders et ses bienfaiteurs, évocation nostalgique et romantique de la dame... »³⁸⁵

Dans ce théâtre on parle beaucoup de désert et de sable, c'est une manière de faire ressortir le caractère pluriel et hybride de l'identité. Dans le désert, sous la force magique du vent, les dunes ne cessent pas de réaménager l'espace immense. L'être du voyageur est en perpétuel devenir

³⁸⁴Jean- Jacques Wunenburger in *Espaces en représentations, centre interdisciplinaires d'études et de recherches sur l'expression contemporaine*, université de Saint-Etienne, CIEREC, 1982, p.25.

³⁸⁵*Ibn khaldun, le livre des exemples, l'autobiographie Muqadima* traduit par Abdessalam Cheddadi, Ed. Gallimard, Paris, 2002, p.295.

qui se meut, jette le dévolu sur l'errance identitaire. Outil efficace de l'altérité pour esquiver la vénération vaine de l'identité. C'est aussi la formation hétérogène du peuple marocain qui encourage cet amour du nomadisme et de l'errance :

«Quant au peuple, rien de plus polyvalent : ethnie berbère, nation marocaine, classe populaire, peuple des hommes sur la planète. Un passage explicite parfaitement le flottement dangereux de ce dernier signifiant, à constituer une seule de ses acceptions le signifiant errer est curieusement redoublé par un jeu de paragrammes dans toute l'œuvre ; dans le déterreur, reviennent en écho certains mots comme : "terre"-atterer-déterrer-terreur. Dans les poèmes de Ce Maroc !, erre-ère-hère-aire, et tout un jeu de rimes, parfois internes : berbères, père, mère, mer, désert, guerre, suicidaire, sicaire,...»³⁸⁶

Dans la pièce *les Sept grains de beauté* la notion patrie est déchue et le globe entier devenait une patrie à condition de trouver l'amour, donc la quiétude :

« la terre est vaste

Si on ne t'aime pas en un lieu

Quitte-le pour un autre.

Car tout pays qui t'accorde l'hospitalité

Est pour toi une patrie. »³⁸⁷

³⁸⁶ Fares Khair-Eddine Meddeb in *Exil et littératures*, ouvrage collectif présenté par Jacques Mounier, Ed. Ellug, Grenoble, 1986, p.p.60-61.

³⁸⁷ Tayeb Seddiki, *Les Sept grains de beauté*, op.cit., p.20

Chez les mystiques musulmans c'est donc le cœur qui va être le siège de cette perception de la spiritualité, et c'est sur le cœur qu'il faut agir pour y arriver. Dans leur appel à un amour cosmopolite, l'ouverture sur l'Autre est un voyage de connaissance et de paix. Au surplus, l'errance du soufi nécessite ce passage par le désert, c'est la *taghriba*. Ainsi, parler de désert et de sable c'est vouloir saisir l'autre à partir de nous-mêmes. C'est en cela que l'imaginaire de l'altérité trouve sa raison d'être. Rajoutons que dans ce théâtre, l'altérité est jouissive et constructive parce qu'elle rend hommage à des Halladj, Molière, Rûmi, Lyautey.

4.2. La dimension nomade :

« Le désert est un espace jonché de secret, tel le labyrinthe qui conduit, en le parcourant, à l'intérieur de soi. Aussi vers le sanctuaire intérieur et caché, dans lequel siège le plus mystérieux de la personne humaine. C'est un lieu de la vision, de la méditation et de l'errance. »³⁸⁸

Les espaces qui renvoient au désert sont multiples dans les pièces en question. La première composante d'*Al MAjdub* commence par un voyage, pendant lequel le conteur fait un éloge de Marrakech en la comparant à une rose du désert : «le premier conteur : Marrakech la perle du désert, une lune qui n'a d'égal, et entre l'ombre et le palmier s'est installée la joie,

³⁸⁸ Saigh Boustia Rachida, *Lecture des récits de Abdelkebir Khatibi*, op.cit., p.45.

et au fond des dunes a chanté chaleureusement *la bahja*(surnom de Marrakech). »³⁸⁹

Dans *Le Dîner de gala*, la dernière scène nous montre Chater dans son imprécation, se lamente sur la perte du théâtre municipal en dénonçant l'orgueil de certains arabes, venus du désert : « l'orgueil fourbu des pays du désert, des paysages si nus, de minuscules oasis aux fruits desséchés et aux cours d'eau si minces qu'on dirait de longues larmes qui s'étirent. »³⁹⁰. Le même personnage qui dans la première composante appelle le secours métaphorique du Majdub : « viens à notre secours, Si Abderahmane le saint des saints ! Le très saint des saints de notre théâtre. Viens majdub, l'extatique, héros de notre épopée, missionnaire de notre soufisme. »³⁹¹

Le voyage qui caractérise certaines pièces, est aussi le signe d'un esprit nomade, hérité du monde arabe. Abdessalam Cheddadi, dans son introduction des *Prolégomènes* d'Ibn Khaldun, écrit ceci :

« Depuis l'Antiquité, des voyageurs connus, d'autres perdus dans le réceptacle de la mémoire universelle, ont créé une histoire commune que l'on peut désigner faute de mieux par une "Histoire des voyages entre l'Occident et l'Orient. Or le désert, lieu de privation et de famine, est devenu pour les arabes une terre familière et coutumière, et, à travers les générations, ils y ont trempé leur caractère et leur nature. »³⁹²

³⁸⁹Tayeb Seddiki, *Al Majdub*, op.cit., p.5

³⁹⁰Tayeb Seddiki, *Le Dîner de Gala*, op.cit., p.100

³⁹¹ Id, p.57

³⁹²Ibn Khaldun, *Le livres des exemples*, op.cit, p. XII.

Mais c'est aussi une action de foi propre au Hadj (le pèlerinage à la Mecque). Quand Younès Errawi arrive à la Mecque il se recueille et tourne autour de la Kaaba (En Islam c'est le sanctuaire construit par Abraham à la Mecque) : « enfin la Kaaba. C'est là où la droite se fait cercle. Je découvre sur l'autre côté de la place me faisant vis-à-vis le visage d'un autre....je déambule enfin autour de l'axe du monde et qui sait, peut-être laisserai-je quelques traces sur le sable du temps... »³⁹³. La Mecque devient alors le centre du monde, ceci renvoie à la dimension spirituelle du hadj.

L'arabe est voyageur dans l'âme. Au cours de ses pérégrinations, il cultive le principe de fraternité communautaire et intercommunautaire. Il y a là, matière à constituer une épopée à travers les méandres de la vie humaine. Le musulman a voulu porter la parole sainte partout. Le prophète avait commandé à ses cavaliers de porter auprès des grandes nations de l'époque, en majorité byzantines, chrétiennes ou juives.

Le désert pourrait suggérer aussi une mémoire et une identité en devenir surtout pour un arabe. L'immobilisme est fatal dans le désert il faut se mouvoir, errer et chercher l'Autre, ne serait-ce que pour être sauvé. La violence de l'espace saharien est ressentie physiquement par le personnage. Dans *Les Sept grains de beauté* Younes Errawi nous définit à sa manière le désert et son aspect trompeur et dangereux :

« Qui parle du calme du désert ? Qui a dit : j'ai entendu le silence du désert ? L'inhabitable n'est pas inhabité. Salut à toi, désert à la majesté toujours renouvelée. Des voix qui perdirent visages parlent encore de tes puits peints aux couleurs du mirage. Les voix murmurent au vent et répètent sans cesse : "ne dépose pas ton secret, dans le creux de mon oreille. Tu verseras de l'eau, dans un vase fêlé. »³⁹⁴.

³⁹³Tayeb Seddiki, *Les Sept grains de beauté*, op.cit., p.43

³⁹⁴ Id., p.35

Les héros, Abu Hayyn, Chater, ou Horma vivent une détresse, pour eux l'image du désert est une nudité, elle renvoie à un tarissement du verbe, à une atrophie de la parole et un assèchement du langage. La description du désert, ici, oppose une caractéristique du désert, espace du vide, et la plénitude d'une page écrite pour en rendre compte. *Les Sept grains de beauté* nous présente une métaphore lugubre de cette détresse :

« J'ai rencontré en plein désert, un homme nu, hirsute et poussiéreux qui, accroupi au soleil, tenait dans sa main son cœur qu'il mangeait.

Il est amer, amer, disait-il en pleurant. » ³⁹⁵

Cette image du vide, de la nudité, est mise en scène dans la cinquième composante d'*Abu Hayyan* la didascalie renseigne que la scène se passe dans le désert. Le dialogue ainsi que l'action portent sur l'événement triste d'un autodafé, c'est le personnage même qui explique pourquoi il a brûlé ses livres : « Abu Hayyan : Je désire me défaire de mes livres, en attendant que Dieu prenne mon âme, brûler mes livres est une tradition de grands Imam et savants, tel Abu Omar, un pieux et grand savant, lui il a enseveli ses livres dans le désert et personne les a trouvés. » ³⁹⁶

4.3. La prise de conscience :

« Pour Baudelaire, par exemple le destin poétique de l'homme est d'être le miroir de l'immensité, ou plus exactement encore l'immensité vient prendre conscience d'elle-même en l'homme » ³⁹⁷

³⁹⁵ Id, p.22

³⁹⁶ *Abu hayyan*, op.cit, p.55

³⁹⁷ Béatrice Bonhomme in *Cahiers de narratologie*, N° 58, textes réunis et présentés par Marc Marti, Nice, 1999, p.21.

Seddiki avait la certitude que le théâtre nous délivre de nos angoisses mythiques : « Notre époque, offre bien peu d'occasions de rire [...] la violence, le malheur, les conflits sont de tout temps... En Europe, Aristophane invente la comédie au pire moment de l'histoire d'Athènes, pendant les guerres du Péloponnèse dont on sait la cruauté. Plaute apparaît dans ce Rome militaire et affamée du jeu sanglant des cirques. »³⁹⁸.

Or, chez Seddiki, comme chez les soufis, d'ailleurs, le désert appelle la prise de conscience. A notre sens, cette prise de conscience, sur le plan dramatique, qui commence par l'adaptation, l'expérimentation pour finir dans l'hybridité, se répercute sur les techniques du théâtre et crée un spectacle haut en couleur.

Le désert se veut alors un élément constitutif du voyage dans *Les Sept grains de beauté*. Tel un récit de voyage, il est lui-même un espace rythmé par des expressions temporelles qui le structurent de façon explicite comme un espace-temps. Le bonheur et la sagesse de l'homme se jouent dans l'espace - ceci était vécu par Ibn Battuta, Ibn Arabi, Ibn Rûmi, et bien d'autres- et maintenant que l'espèce humaine, après avoir été épuisé à la conquête des espaces terrestres, se trouve sur le point de partir à la conquête des espaces sidérales. Selon Bachelard l'immensité du désert appelle à la rêverie : « L'immensité est en nous...l'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille. »³⁹⁹. Cette prise de conscience est d'une couleur spirituelle. Dans *Les Sept grains de beauté*, Younès Errawi en arrivant dans le désert prononce cette tirade :

« Enfin le désert !

Je pousse un cri...un cri dans le désert !

³⁹⁸ Tayeb Seddiki, *Rires et larmes*, Libération, 4 avril 2000

³⁹⁹ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Ed. Puf, Paris, 1979, p.169.

quel catharsis ! le silence est ici plus bruyant que les cyclones !

Dieu est grand, Allah akbar !

la lumière dans le désert, est l'ombre de Dieu !

le désert, là où les chacals aux poils dorés attendent dans l'obscurité le vide. Le désert, là où l'eau a de l'odeur, de la saveur des couleurs. »⁴⁰⁰

Cette dimension sacralisée et mystique nous renvoie à cette métaphore spirituelle qu'on trouve dans la Bible :

« Ainsi parle le Seigneur

ne le reconnaitrez-vous pas ?

Oui, je vais mettre en plein désert un chemin,

dans la lande, des sentiers

les bêtes sauvages me rendront gloire,

les chacals et les autruches,

car je procure en plein désert de l'eau,

des fleuves dans la lande,

pour abreuver mon peuple, mon élu... » Is, 43, 16, 20)

Le désert est là, où l'acte et la connaissance se confondent en termes de rude expérimentation. C'est la réalisation phénoménologique d'une prise de conscience comme dans l'errance ou le voyage. Le désert à travers cette grandeur qui provoque comme une peur quasi spirituelle, est un appel au voyage intérieur vers une découverte sans intermédiaire. Les limites où on atteint le maximum de *soi-même*. Le désert apparaît pour ce qu'il est métaphoriquement dans ce théâtre, non une étape d'une

⁴⁰⁰ *Les Sept grains de beauté*, op.cit, p.35.

quelconque histoire des arabes, mais une fulguration de l'histoire entière même de la conquête de nos profondeurs.

Songeant aux Pères du désert et à leur grande expérimentation spatiale à travers les lieux et qui mettent en garde contre la brute qui sommeille dans chaque être humain. Cette prise de conscience tend à montrer aussi que la culture populaire, le mysticisme ancien, peuvent nous sauver de certains fléaux de la civilisation industrielle.

4.4. Un lieu de rencontre :

« L'écrivain poète se laisse dériver par la métaphore pour esquisser un désert qui, "comme une pudeur de femme qui dénude son corps...découvre que ses hanches sont aussi argileuse, aussi arrondies que les dunes. »⁴⁰¹

La profondeur qui découle d'une prise de conscience rattachée à la mystique ainsi qu'un passage par le désert, est en parfaite adéquation avec une altérité fondatrice de ce théâtre. La quête du salut dans ce théâtre se transforme en une exaltation et exultation de l'intellect et de l'esthétique.

Cet aspect spirituel dote cet espace scénique d'une imagination qui rallie l'authenticité à la modernité. Cependant, il faut reconnaître qu'à travers ce théâtre, toutes les croyances religieuses connues, qu'elles soient simples ou complexes, présentent un même caractère commun : repousser la peur de l'Autre, et établir un amour fraternel, pur et mystique. L'espace, devient ainsi une mémoire. Qu'il s'agisse dans les pièces d'espaces scéniques tels que le Château de Versailles, le désert arabe, la place Jamaa

⁴⁰¹ Maxime de Fiol in *Autour d'Edouard Glissant, lectures, épreuves et extensions d'une poétique de la relations*, op.cit., p.199.

El fnaa, ces lieux magnifiquement représentatifs ne font que construire un point de rencontre entre Orient et Occident.

Si Seddiki a puisé dans le patrimoine local, il a cependant donné de la consistance à son travail en empruntant à la culture et à la pensée européenne. Dans un dialogue Occident Orient, il est souhaitable de revenir à la mémoire même celui du sacré.

A travers l'espace métaphorique qui crée la mémoire, Seddiki mobilise non pas une pensée islamique créatrice, mais une mystique d'essence fraternelle pour *spiritualiser* la modernité. Ce faisant, on risque de confondre régulièrement les attributs intellectuels et scientifiques de la modernité et les comforts divers de la modernisation de la vie matérielle. Quoiqu'on dise, l'espace musulman était depuis la création de la civilisation arabo-musulmane, un espace de mélange : iraniens, turcs, berbères, kurdes, coptes, andalous, indiens, juifs, chrétiens, zoroastriens, manichéens, et Seddiki ne fait que raviver la mémoire.

Il rejoint en cela Abu Hayyan qui a "dérитуalisé" la religion fondamentaliste comme nous le présente Mohamed Arkoun à travers cette réflexion pénétrante: « les œuvres de Tawhidi et de Miskawayh sont, à cet égard, exemplaires. Elles expriment avec clarté, rigueur critique et chaleureuse conviction les préoccupations, les idées, les objectifs, les activités de toute la génération qui succède à Farabi et se termine avec Avicenne...Tawhidi a voulu à la fois déritualiser la religion pour en faire le lieu d'un approfondissement spirituel, lier l'action politique à une éthique concrète de l'homme en société, enrichir la rhétorique d'Aristote par la sémantique et la grammaire de l'arabe, exploiter l'historiographie pour clarifier les débats théologiques et juridiques, convoquer toutes les disciplines, tous les savoirs disponibles et dûment contrôlés pour expliquer les mystères de l'homme, du monde, de l'histoire. Tout cela conduit à un constant élargissement des horizons de l'esprit par le culte de la créativité, la quête du beau, du vrai, du juste, l'accueil de toutes les

traditions culturelles vivantes dans les cités cosmopolites comme Bagdad, Raye, Ispahan, Chiraz. »⁴⁰²

L'espace devient quelquefois "espace-personnage" comme dans *Le Dîner de gala*, où le lieu théâtral subit lui-aussi la mort mystique mais cette fois la souffrance en est plus ardente. L'immensité de l'espace dont on parlait auparavant est comparée dans l'imaginaire de Chater à la bonté, à la magie du théâtre. Et à la scène donc de devenir l'espace par excellence de la rencontre. Chater : « le théâtre, quelle immense et belle forêt aux arbres millénaires. Voici l'arbre d'Echylles, le cèdre d'Aristophanes...

Le chêne Shakespeare, l'araucaria Tewfik Al Hakim, et cette plante rare...cette plante grimpante apporte la joie et le rire. Est-ce un lierre ? Mon lierre ? Molière. »⁴⁰³

Cette tirade étaye notre réflexion amorcée dans la première partie sur les métaphores obsédantes qui structurent en quelques sortes l'imaginaire poétique du dramaturge. En fait, ses débuts dans la forêt de Maamoura se transforme en arbres qui incarnent des personnages qui se sont transcendés à travers cet amour du théâtre et de la fascination de l'Autre.

Chapitre 2- Les résonnances du langage :

1. La valeur esthétique du langage :

« Au théâtre comme dans la vie, il n'y a que des commencements et des rêves...une œuvre

⁴⁰²Mohamed Arkoun, *humanisme et islam : combats et proposition*, Ed. Marsam, Rabat, 2008, p.23-24.

⁴⁰³Tayeb Seddiki, *Le Dîner de gala*, op.cit., p.41.

de théâtre n'est-elle pas la somme de rêves accumulés qui participe au bonheur du spectateur. »⁴⁰⁴

Nous voulons démontrer dans ce chapitre la présence de l'altérité dans l'une des caractéristiques de la dramaturgie incarnée par le langage. Le langage dramatique englobe plusieurs formes et outils de communications représentés par l'écriture, la musique, la gestuelle et la langue. En ce qui concerne le théâtre que nous traitons ici, il comporte trois langues. Seddiki comme nous l'avons précisé auparavant, avait commencé par adapter le répertoire mondial, ensuite il a écrit des pièces originales en marocain dialectal, puis en arabe classique et enfin en français. Pour ce qui est de la langue, rappelons qu'en général, le français est très ancré dans le champ culturel et linguistique marocain, nous remarquons qu'il est en concurrence avec la langue arabe classique et à l'inverse trouve une complicité avec la langue marocaine dialectale en témoignent les nombreux emprunts linguistiques.

Nous avons essayé de dégager les éléments esthétiques qui nous ont paru importants, et qui semblent être liés au langage dans sa conception la plus large. Bien entendu ces éléments qui seront mis en évidence véhiculent la présence de multiples figures de l'altérité dans les pièces en question. C'est une façon aussi - pour détecter la présence de cette note dominante dans l'œuvre qui est l'altérité - d'exposer les caractéristiques du langage dramatique par lequel est élaboré l'œuvre de Seddiki. Quand Pierre Larthomas considère que le décor peut être aussi un élément associé ou constitutif du langage dramatique, il donne l'exemple de la comparaison entre la vie et le théâtre et rajoute ceci : « le cadre de notre vie détermine, dans une certaine mesure notre langage : nous ne parlons pas de la même manière dans une église et dans un marché, notre ton change, mais encore notre vocabulaire, et même notre syntaxe »⁴⁰⁵. Nous

⁴⁰⁴ Tayeb Seddiki, *Mémoire du théâtre et de ses gens*, lundi 21 février 2000.

⁴⁰⁵ Larthomas Pierre, *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Ed. Presses universitaires de France, Paris, 1980, p.108

trouvons très pertinente cette approche, et c'est dans cette perspective que nous allons aborder la question du langage.

1.1. Le contexte :

«L'homme arabe de notre temps apparaît comme étant, avant tout, l'homme de la reconquête de l'identité. Identité de la commune nationale, et, dans ce cadre, celle de sa subjectivité propre, déchirée à la mesure de l'humiliation de tous. Le point de départ, nous l'avons dit, apparaîtra comme la négation de "l'autre"...»⁴⁰⁶

Dans quel contexte culturel le théâtre seddikien a-t-il vu le jour ? Seddiki a commencé son activité artistique dans une période charnière. La scène culturelle arabe a été tirillée entre deux discours majeurs. D'une part, les modernistes arabes qui appelaient à une coupure avec le passé et à puiser dans la littérature européenne afin d'endiguer la décadence culturelle surtout après la colonisation ; c'est en quelque sorte un appel à faire table rase du moi national décadent et une transplantation de l'Occident en terre arabe. D'autre part, aux antipodes, ceux qui prônaient la coupure avec l'Occident, qui le montraient comme source de dépravation, d'aliénation voire le stigmatisent en le traitant d'ennemi foncier. Seddiki, de son côté, est resté à l'abri des débats idéologiques. A notre sens, il a choisi plutôt un humanisme arabe en atteste ses choix incarnés par des pièces comme *Abu Hayyan*, *Les maqamat* ou même *Al majdub*. Et à travers son choix, il a favorisé le croisement des cultures, il a

⁴⁰⁶ Abdelmalek Anouar, *Anthologie de la littérature arabe contemporaine : les essais*, Ed. Seuil, Paris, 1965, p.25.

pris aussi ses distances avec les belliqueux ainsi qu'avec les guerres idéologiques veines. Dans ce contexte, plusieurs questions se posent d'elles-mêmes à la dramaturgie de Seddiki : comment faire un théâtre destiné à soi-même et à l'autre dans une période de cacophonie idéologique ? Quels outils et quelle école l'ont influencé, ou encore était-il école à lui seul ?

Une chose est sûre, c'est que Seddiki ne voulait froisser aucune partie, c'est peut-être pour cette raison qu'il était caractérisé comme ayant pris le bâton par la moitié.

D'autres penseurs nous rappellent cette lignée qu'avait prise Seddiki comme l'égyptien Salama Moussa le fondateur du socialisme égyptien durant cette mouvance de la *Renaissance Arabe* au début du vingtième siècle. Il déclarait dans son livre "*l'éducation de Salama Moussa*" que le credo auquel il croit se résume à ceci : « Je crois dans le christianisme, l'islam et le judaïsme. J'aime le Messie, j'admire Mohamed, Moïse m'éclaire, je contemple Paul et je tends vers Bouddha[...]en un mot, je dirai que le noyau de mon credo est l'humanité, avec tout ce qu'elle comporte de philosophie, de prophètes, d'écrivains, et aussi de courage, d'intelligence, de noblesse d'âme, de miséricorde, de beauté et d'honneur.»⁴⁰⁷

Par la bouche du personnage Dada, dans la scène d'exposition de *Nous sommes faits pour nous entendre*, Seddiki rejoint la pensée de Salama Moussa :

« Dada : et, mon Dieu ! Comme nous grandissons chaque jour, nous continuons, nous musulmans sunnites à ne faire qu'un avec ce chrétien

⁴⁰⁷ Id., p.224.

passionné. Symbiose miraculeuse, entente divine, basée sur le respect de la dignité de chacun comme on jargonne dans les communiqués. »⁴⁰⁸

1.2. Langage de l'entente :

« Bien que l'un soit en Orient l'autre en Occident, cependant ils trouvent joie et réconfort dans leurs conversations l'un avec l'autre, et celui qui vit dans une génération postérieure à celle de l'autre est instruit et consolé par les paroles de son ami. »⁴⁰⁹

Certains titres des pièces de notre corpus suggèrent l'implantation de notions comme l'entente et l'amour : *Nous sommes faits pour nous entendre, Molière ou pour l'amour de l'humanité, Les Sept grains de beauté, Le Dîner de gala*. Dans la première pièce il s'agit des relations franco-marocaines, l'ambassadeur du sultan Moulay Ismail, se rend à Versailles pour discourir sur les relations bilatérales avec les représentants de Louis XIV, c'est aussi l'occasion pour Seddiki de montrer les relations complexes mais presque ombilicales qui unissent l'Occident à l'Orient. Dans les autres pièces, on l'avait déjà vu dans les chapitres précédents, il s'agit de rendre hommage à Molière, d'un voyage reliant l'Orient et l'Occident, et enfin une invitation onirique par un metteur en scène marocain de figures mythiques de la littérature représentant l'Occident-Orient.

⁴⁰⁸ *Nous sommes faits pour nous entendre*, op.cit., p.21.

⁴⁰⁹ Eva Meyrovitch, *Thèmes mystiques dans l'œuvre de Djâlal Din Rûmi*, op.cit., p.26.

Cependant, Seddiki ne tombe pas dans l'apologie ni la critique systématique. Il amorce à juste titre une quête purement artistique qui exploite à merveille le patrimoine assisté par la technique occidentale. Au lendemain de l'indépendance en Orient, l'Autre était qualifié d'opresseur et d'ennemi capable de semer le mal. Sa culture était également condamnée à la censure sous prétexte qu'elle était capable de changer le fonctionnement normal de la culture arabo-musulmane.

Seddiki qui ne s'est pas inscrit dans ce mouvement, lui fallait donc adopter une méthode qui nécessite à notre sens de trouver un discours d'entente. Et, comme nombres d'écrivains et intellectuels arabes, Seddiki navigue aussi entre deux cultures. En atteste les hommages qu'il a faits à Lyautey, Molière, etc, mais aussi dans ses relations avec des artistes et des politiciens français. Il était cependant conscient des échanges profonds entre les deux cultures. Dans ce passage de *Nous sommes Faits pour nous entendre* le personnage de Dada fait subtilement un clin d'œil à ce phénomène de l'emprunt linguistique de l'arabe au français : « Assis sur des 'sofas' ou des 'divans', nous dégustons une 'tasse' de 'café' bien 'sucré', une 'limonade' servie dans les 'carafes', le tout accompagné d'une tarte aux 'abricots' et 'bananes'. »⁴¹⁰. En fait, l'énoncé semble ne rien apporter comme sens dans le texte, mais comporte huit mots qui proviennent de l'arabe que la langue française avait emprunté de l'arabe.

Ce théâtre traduit donc un désir de créer une communion profonde basée sur l'amour, le respect et l'hommage à l'égard d'illustres lettrés et saints, à des personnes singulières éminentes, des poètes brillants, des hommes qui concrétisent la rêverie de la rencontre (Abu Hayyan, Molière, Abu Nawass, Jean Vilar, Lyautey...)

La présence de ces personnages universels renvoie forcément à l'existence d'un dialogue universel dans son orientation et dans sa

⁴¹⁰Tayeb Seddiki, *Nous sommes faits pour nous entendre*, op.cit., p.24.

sacralité. Le théâtre pourra donc prétendre comme la mystique à la recherche de la sainteté. L'approche de la pureté et de la transcendance d'Ibn Rûmi le théâtre adossera ce slogan : « Pour capter le reflet de Dieu, une ascèse toutefois s'avérera nécessaire : le miroir du cœur devra devenir clair, c'est-à-dire purifié de toutes souillures, et vide d'images faisant écran, c'est-à-dire passif. »⁴¹¹

Mais à travers ce théâtre Seddiki a rêvé semble-t-il à une unité de l'Europe et de l'Orient qui selon lui repose sur la parenté des bases culturelles historiques, il se dégage de ce théâtre un appel à une unité culturelle qui se fait connaître à partir de l'héritage antique et de l'énergie créatrice de chaque civilisation. Le narrateur dans le troisième tableau de *Nous sommes faits pour nous entendre* lance un appel qui va dans ce sens : « Et maintenant, laissons le spectacle commencer pour qu'en images se décline la relation, pas toujours facile, entre deux souverains d'immense hauteur. Page prestigieuse d'une histoire commune sous le regard du tendre Jean-Baptiste Poquelin plus connu sous le nom de Molière. »⁴¹². Ici le regard de Molière, est, à notre sens, la métaphore du théâtre qui peut jouer le médiateur culturel et qu'à travers lui l'altérité réalise l'unité culturelle.

Raison pour laquelle la mystique et le langage soufi de ce théâtre, imbibé de tolérance, offrent souvent lieu à une reconstitution historique sur l'état des relations franco-marocaines, mais les dépasse en posant les questions plus profondes sur la relation de l'homme à son semblable. C'est aussi l'islam que ce théâtre véhicule dans ses pièces, celui que nous définit Waardengburg :

« L'Islam connaît des approfondissements des relations entre l'homme et l'homme [...] Je pense à l'affiliation spirituelle, aux rapports d'initiation, au rapport d'amour entre les Ikhwan, à l'éros grec authentique continuant à vivre plutôt

⁴¹¹Thèmes mystiques dans l'œuvre de Djâlal din Rûmi, op.cit., p.10.

⁴¹²*Nous sommes faits pour nous entendre*, op.cit., p.29.

dans l'islam qu'en Europe où il a été détruit par le christianisme, comme aux relations amoureuses spirituelles, à base religieuse, du monde musulman comme tel.»⁴¹³

Cet approfondissement des relations dont parle l'auteur de la citation doit être mis en évidence par des auteurs ayant connaissance des deux cultures, et prônant la tolérance tout en gardant l'esprit esthétique et artistique de l'œuvre.

1.3. Vivre le spectacle :

« Jamais l'humanité n'a autant contemplé et manipulé les diverses cultures du monde, mais jamais elle n'a aussi mal su que faire de leur intarissable babillage, de leur mélange explosif, de l'inextricable collage de leurs langages. »⁴¹⁴

Le théâtre apporte de la consistance aux événements et au langage. Selon Pierre Larthomas « vivre le drame, pour le spectateur, c'est lui porter une attention passionnée. »⁴¹⁵. Seddiki a porté en lui ce rêve de faire partager le spectacle avec le public, à l'instar des formes populaires de la place Jamaa el Fnaa, il parle ainsi de cette place : « pour les plus audacieux de nos créateurs, tout est à prendre des spectacles permanents de la célèbre Jamma el fnaa... »⁴¹⁶. Dans son théâtre dira-t-on, il a emprunté, adapté, même adopté des techniques occidentales allant dans le sens de la modernité. Il a ainsi suivi les conseils de certains dramaturges et théoriciens français. Donc, à l'instar de son expérimentation d'Al Ihtyfallia, le dramaturge a utilisé plusieurs formes de langage pour présenter au

⁴¹³ J.D.J Waardengburg, *L'islam dans le miroir de l'occident*, CNRS, Paris, 1961, p.61.

⁴¹⁴ Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, op.cit., p.7

⁴¹⁵ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, op.cit., p.47.

⁴¹⁶ *Jamma el Fna*, des archives vivantes 6, Libération, lundi 28 février 2000.

public des œuvres respectables et en même temps, faire ressortir les côtés artistiques cachés d'un patrimoine riche et ancien. Il était alors question de travailler sur un langage brut légué par les arts populaires et la poésie orale. Il a fallu le cisailer et le remodeler pour qu'il s'adapte aux arts de spectacle.

Les figures de l'altérité sont très apparentes dans ce langage, à travers les différentes formes de registres de langue aussi. Ce constat nous pousse à évoquer le conteur qui utilise une panoplie de procédés de langage ; à titre d'exemple dans *Al Majdub*, *Abu Hayyan* ou *Nous sommes faits pour nous entendre*, le *Raoui* (le conteur) ne se contente pas de narrer mais il interprète les situations en suivant ou en chantant ou encore singeant des personnages ou des animaux. La langue peut être l'arabe dialectal, l'arabe classique ou le français. Il se contente des fois à la simple gestuelle, ou emploie le mime. Aussi, le fait de raconter les légendes- en prose et en vers- de grands mystiques, rend ce théâtre habité par l'esprit soufi et qui se manifeste dans un langage du corps tel que celui de *Jadba*.

En revanche, les costumes pittoresques, mystiques ou faits selon un mélange Orient-Occident, impute au personnage la fonction de ce que Seddiki appelle langage visuel. Après la représentation *des Maqamats al Hamadani* au festival de Nancy, un journaliste français s'est rendu compte de cet aspect visuel : « Bien que privé d'une partie de ses décors, Tayeb Seddiki a présenté à Nancy un spectacle remarquable de verve et de drôlerie, très visuel, et servi par une mise en scène extrêmement savante dans sa recherche de l'effet pictural. »⁴¹⁷. Seddiki était conscient de cette relation ombilicale entre le langage et le comédien, il souligne dans ce sens : « le corps de l'acteur est un langage à déchiffrer ; quand il se déplace sur la scène, il écrit. Le théâtre est un art de représentation visuelle qui engage la totalité du corps de l'acteur qui devient figure dans l'espace. Mais figure qui émet des sons. Qui peut passer des cris et aussi

⁴¹⁷ Jean Castier, article de (France- soir) in *Par cœur*, op.cit., p.82.

“dégager” des émotions. »⁴¹⁸. La figure du personnage crée donc un langage visuel dont Anne Ubersfeld souligne l'importance ici : « dans la communication interpersonnelle, il est arbitraire de ne considérer que les signes auditifs de l'échange linguistique, sans considérer le visuel, qui est une part capitale de l'échange. »⁴¹⁹

Seddiki a su revenir à une authenticité marocaine pour montrer justement que son théâtre est purement relationnel, et revitaliser l'authenticité et le folklore local, ce qui est une manière de déconstruire l'hégémonie de la modernité et de l'Occident sur des pays ex colonisés. Cette dialectique a des répercussions sur le langage dramatique utilisé dans les pièces, mais aussi sur l'emploi des langues différentes s'adressant à un public multiple. Changer de langues et diversifier le langage dramatique sera un pari délicat pour l'homme de théâtre qui risque de perdre l'audience d'un large public. Il nous semble que Seddiki s'est appuyé sur d'autres éléments du spectacle, notamment, le décor, la lumière, le chant, l'extase soufie, pour minimiser le rôle prépondérant de la voix du comédien. Rappelons au passage que sa troupe a joué des pièces en arabe lors du festival de Paris de 1956 en suscitant une critique dithyrambique : « La critique parisienne unanime a salué les spectacles du théâtre marocain comme le “le clou” du festival dramatique en France. »⁴²⁰.

C'est du critique Français Gustave Joly que nous aurons plus de détails sur ce succès :

« Le théâtre marocain dans sa jeune vitalité qui se retrempe aux sources d'anciennes traditions, s'est imposé d'emblée aux Parisiens. Une troupe exemplaire a su, en effet, leur faire partager une humeur bouffonne poussée jusqu'à la truculence et témoigne des dons qui sont l'apanage des vrais

⁴¹⁸Tayeb Seddiki, *Par cœur*, op.cit., p.57

⁴¹⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Ed. Belin, Paris, 1996, p.142.

⁴²⁰Tayeb Seddiki, *Mémoire du théâtre, le théâtre des nations*, Libération, mars 2000.

bateleurs auxquels le chant, la danse sont des disciplines familières. »⁴²¹

1.4. La vitalité retrouvée :

« Le seul privilège que mérite la littérature-et ce privilège est essentiel à son existence même- est celui d'être une arène pour la parole, une scène où les conflits entre langages peuvent se jouer. »⁴²²

Seddiki se sert du burlesque, mêle le familier et le religieux, tout en détruisant les tabous. La vitalité retrouvée, à notre sens, vient de cette éclosion d'un théâtre aux visages multiples, surtout après tant d'années consacrées à l'adaptation. A travers des textes en langue vernaculaire, en arabe classique traité dans ce chapitre sous le nom d'Al Adab, des textes aussi en français, Seddiki a su, avec maestria retrouver un instrument de choix pour soigner l'expression dramatique.

Les pièces écrites en "Darrija" ou marocain dialectal servent de tremplin pour garder la proximité avec le public, se font souvent en chœur et nous rappellent les fonctions du chœur du théâtre antique. Il faut noter aussi que les formes exploitées par Seddiki dictent l'emploi de la langue vernaculaire, comme *les Quatrains d'Al Majdub*, les chants du Malhoun ou les légendes des conteurs. La présence de soufis, de Majdoubin, de Hlaiqi, favorisent, de leur côté la présence d'un langage typique. Ainsi

⁴²¹ Idem.

⁴²² Jacqueline Bardolph in *Écritures de l'identité*, textes réunis par François Piquet, université Jean-Moulin-Lyon 3, ED. Didier Érudition, Paris, 1996. p.283.

l'expression authentique donne à la pensée son "mordant". À travers *Al Majdoub*, le langage trouve une dimension d'envoûtement, par sa musique et ses nuances inépuisables. De Prémare voit dans le style du personnage d'Al Majdub une empreinte spécifique : « nous pouvons sans peine- à travers les récits oraux comme les sources écrites- situer sidi Abdrahmane Al Majdub dans le temps et dans l'espace. Nous pouvons également, à travers ces mêmes textes, nous faire une idée assez précise du personnage qu'il incarnait, par-delà les interrogations qui subsistent quant à ses origines géographiques et familiales. »⁴²³

Quant à l'arabe classique employé dans ce théâtre, il est d'une grande rhétorique, riches en actions dramatiques et en images humaines. Dans notre corpus, cette utilisation se trouve dans *Les Maqamat* et *Abu Hayyan* ou '*les nuits des délectations et du plaisir partagé*'. À croire Seddiki c'était aussi une façon de répondre à certains critiques qui niaient la présence de théâtre dans la littérature arabe, selon Seddiki les textes en arabe classique comportent une grande théâtralité :

« le travail sur ces textes m'a permis d'apporter quelques réponses aux tenants des thèses qui prétendaient que les arabes n'ont jamais connu ni de loin ni de près l'expression théâtrales. Ceux qui soutiennent ces thèses oublient que les arabes ont toujours leur langue, les arabes prétendent qu'une seule voix suffit pour dire toute la beauté d'un texte. »⁴²⁴. Par ailleurs, on décèle dans *Abu hayyan* un clin d'œil au mouvement de la traduction arabe qui a permis aux occidentaux d'accéder aux textes grecs.

Le langage, dans le livre *Des délectations et du plaisir partagé* qui a servi à Seddiki à faire son travail de montage de la pièce *Abu hayyan*, est régi par une pensée pénétrante, il est aussi, indissociable de plusieurs interrogations de fond : quelle vision culturelle du monde ? Comment

⁴²³ A.L. De Prémare, *Les majdubiat : Etude d'une tradition orale marocaine, Le Majdub dans son époque et dans son milieu*, op.cit, p.33.

⁴²⁴ Tayeb Seddiki, *Les temps des maqamats*, Libération, lundi 20 avril 2000.

accéder au libre exercice de la pensée ? Peut-on échapper aux affres de l'intégrisme ?

Pour ce qui est des pièces écrites en français, elles représentent à notre sens, le paroxysme de l'Altérité. Seddiki aimait cette langue et a fait en sorte de garder une certaine élégance de la phrase et de son pouvoir. Il cherchait souvent, par le biais d'un style pittoresque à épater et surtout à créer les vrais éléments d'une communion universelle, cérémoniale. Plusieurs tableaux des *Sept grains de beauté* ont l'allure d'un chant lyrique :

« Younes Errawi: je suis Younes Errawi ou si vous préférez Jonas le conteur

Je n'existe pas en dehors de mes légendes

Et je n'obéis qu'à mon cœur qui, seul, connaît les issues du ciel [...]

Pour vous je prierai en solitaire

Je me transformerai en rose, je m'épanouirai sans cesse.

Je deviendrai rossignol chantant dans le jardin d'un ami. »⁴²⁵

Dans le douzième voyage à travers cette quête de Dounia le dramaturge nous fait comprendre que sa recherche est passée par l'Orient et l'Occident.

« O Dounia ! Rose aux sept grains de beauté !

Des roses, j'en ai vu par milliers, en Orient, en Occident, aucune ne ressemble à Dounia la belle aux sept taches de douceurs. »⁴²⁶

⁴²⁵Tayeb Seddiki, *Les Sept grains de beauté*, op.cit., pp.21-22.

Dans *Molière ou pour l'amour de l'humanité* le personnage principal livre cette pensée :

«Molière :... il faut se nourrir de la chair des mots, de leur sensualité. Les mots doivent parcourir le cœur et le corps et être trimballés dans le sang par les nerfs et aussi dans les entrailles, la voix, en yeux et les mains »⁴²⁷

Toutefois, écrire en plusieurs langues ou registres de langues est une expérience significative comme le dit Abdelhaq Anoun à propos d'Abdelfatah Kilito : « Aussi paradoxal que cela puisse paraître, en écrivant dans la langue de l'Autre, le romancier maghrébin est constamment en train de chercher à se repérer dans sa vie, sa culture, son environnement et sa mémoire. »⁴²⁸. Il s'ensuit que Seddiki accède au rang d'intermédiaire entre deux cultures. Il a conquis le droit de parler de soi(de rire de soi), d'expliquer et de traduire l'autre, d'une manière spirituelle, révoltée, affectueuse ou émancipée, mais tout en créant une osmose.

2. Langue littéraire :

2.1. Le montage linguistique :

« si nous ne possédions pas...les livres dans lesquels les anciens ont immortalisé leur étonnante sagesse et dans lesquels des vies passées déroulent devant nos yeux de multiples leçons d'histoire, si nous n'avions pas accès à la richesse de leur expérience,

⁴²⁶ Id, p.53.

⁴²⁷Tayeb Seddiki, *Molière ou pour l'amour de l'humanité*, op.cit., p.72.

⁴²⁸ Abdelhaq Anoun, *Abdelfattah Kilito: les origines culturelles d'un roman maghrébin*, op.cit, p.14.

laquelle n'aurait pas pu venir à nous par une autre voie, notre part de sagesse aurait été considérablement réduite et nos moyens d'atteindre une vraie perspective des choses auraient été très insuffisants. » ⁴²⁹

Dans les pays de l'islam, la langue arabe a été le véhicule des cultures nationales et régionales multiples qui se sont exprimées par son truchement. Elle a connu une période de gloire avant de tomber dans le marasme : « au cours d'une centaine d'année, les populations de l'Asie antérieure, de l'Asie centrale, de l'Iran, de l'Égypte, de l'Afrique du nord, puis l'Espagne, furent soumises à la loi de l'islam... Reformulée au IX^e siècle la langue arabe était la langue culturelle de beaucoup de chrétiens. » ⁴³⁰

Bien que la civilisation arabo-musulmane n'ait pas connu le théâtre proprement dit, elle a cependant forgé des textes littéraires très proches du théâtre. La résonance de la poésie est plus que considérable du moment où elle a permis de véhiculer les images de tous horizons. Seddiki a procédé à un travail de montage ayant comme source des joyaux de la littérature classique *Les nuits des délectations et du plaisir partagé* et *Les Maqamat* d'AL Hamadani. C'est surtout la première pièce que nous traiterons. Dans la deuxième scène du deuxième acte on comprend que la pièce elle-même a comme source le livre du grand penseur arabe Abu Hayyan al Tawhidi:

« Le juge: qu'on débouche sur l'étude des passages phares de ces textes souillés malpropres bas impurs, ces textes écrits dans des ténèbres qui fondent l'œil, brûlent les diables qui portent les chandelles, et leur grand chef Iblis(satan) le maudit avec ses affaires et sa plume, la peste! La peste!

⁴²⁹ Gaston Wiet, *Introduction à la littérature arabe*, Ed. G.-P. Maisonneuve et Larose , Paris, 1966, p.96.

⁴³⁰Id., p.62

Abu wafaa: avec un style divisé en nuits, et son évocation de ce qui s'est passé chaque nuit en dialogue et débat, rend ce qui était dit, friand savoureux.

Abu hayyan; bien plus que cela palpitant et affable.

Le juge: comme *Mille et une nuit*, les nuits des orgies, de la débauche, de la luxure, et de l'indécence...»⁴³¹

L'arabe classique, étant donné qu'il n'est plus parlé dans les pays arabo-musulmans, sauf dans des écoles ou pendant les prêches de vendredi, est souvent porteur d'un besoin d'appartenance. William Marçais revient sur ce sentiment du passé glorieux que suscite cette utilisation :

« C'est l'emploi exclusif de l'arabe pour dire ce qui est senti et ce qui est pensé. C'est le fait de se réclamer de la civilisation dont cette langue constitue l'instrument d'expression, d'en considérer la production littéraire et scientifique comme un patrimoine glorieux, d'en tenir les chefs-d'œuvre pour des modèles. C'est le désir et la prétention d'appartenir au monde où cette langue est parlée et écrite, de sentir comme lui, de penser comme lui, de se modeler sur lui dans la vie sociale et politique, rationnelle et affective... »⁴³²

L'utilisation de l'arabe classique par Seddiki peut dépasser ce désir de trouver des textes théâtralisés. C'est un désir de rattacher le patrimoine glorieux à l'Occident. Cette langue raffinée a permis à Seddiki de mettre en exergue, beaucoup de tolérance dans *Abu Hayyan*, avec beaucoup

⁴³¹ *Abu Hayyan*, op.cit, p.30. (traduction personnelle.)

⁴³² William Marçais in *Introduction à la littérature arabe*, op.cit, p.62.

d'ouverture sur la civilisation de l'Autre et sans aucune animosité.

Cependant, les sujets que discute le livre d'Abu Hayyan sont très variés : ce que les sociétés ont de commun et de différent, le fatalisme et le déterminisme, la conscience, l'instinct, l'influence du climat sur l'homme. On y trouve aussi les paroles des philosophes grecs, une critique d'Aristote, la doctrine de Platon, le problème que soulève la dialectique entre la langue et la logique, et comment cela influe sur la traduction. Seddiki en fait un clin d'œil aux arabes des années cinquante du vingtième siècle, période d'une grande décadence culturelle pour leur dire que cet aïeul de *l'honnête homme* préconisait l'ouverture, l'art et les lettres. Le livre en arabe de Afif al Bahinsi : *la pensée esthétique chez Abu Hayyan Attawhidi*, nous renseigne sur cette grande richesse de l'écriture chez Abu hayyan. On apprend que le style d'Abu Hayyan est une apothéose de la rhétorique, il est fascinant et fluide, comporte une grande richesse musicale ainsi qu'une assonance florissante.

Or, la capacité de bien manier la prose et la poésie par Abu Hayyan se mélange à sa propension de percer l'esprit humain, il joint souvent une philosophie pénétrante à la beauté du verbe.

Il semble que, à l'image d'Abu Hayyan qui désire introduire dans le monde de pensée arabo-musulmane de l'époque une vérité philosophique importée, Seddiki à travers cette figure réitère cette idée d'introduire le théâtre Occidental dans la culture arabe. Dans la pièce on trouve une grande richesse au niveau du langage imagé, la plupart des récits sont des allégories de la mort, de la pureté et de l'Unicité (monisme). Ils sont théâtralisés dans le sens où ils sont dits avec ferveur et comportent soient des monologues soit des dialogues. Cette langue est porteuse d'une magnifique ouverture sur l'Autre.

2.2. Al Adab, lettres sublimes :

«Se pencher sur la figure du "Adib" (lettré), c'est se pencher sur la fonction d'homme d'Etat, interroger les rapports de la grammaire arabe et de la logique grecque, c'est poser le problème de la culture et de l'identité ; Sirafi, dans la 8^{ème} nuit, incarne la protestation par principe contre un savoir certes venu d'ailleurs, mais que les savants arabo-musulmans se sont appropriés très vite. »⁴³³

La civilisation musulmane s'est trouvée, de par le brassage ethnique, au contact de traditions et de mentalités nouvelles. L'ouverture de la culture arabe sur des cultures étrangères (grecque, persane et hindoue) s'est faite durant des décennies de contact. Et, de la convergence de tous ces éléments, est apparu l'*Adab* dont la mission est d'enseigner tout en divertissant.

Les jalons de l'*Adab* (la littérature sublime) sont posées par : l'*Adab al khatib*(les lettres orales) d'ibn Qutayba, le *Kitabal kamil* (Le livre parfait) d'Al Mubarrad, le *Kitab al bayan*(le livre de la rhétorique) d'Al Djahiz, et le *Kitab an nawadir* (le livre des légendes rares) d'Abu Ali al Qali al Baghdadi. Tous les autres ouvrages de littérature dépendent de ces derniers et en dérivent. Abu hayyan revient dans son ouvrage à cette forme de littérature, Seddiki s'en sert dans la pièce *Abu Hayyan* pour créer une nostalgie constructive, en s'ingéniant à créer un humanisme arabe révolu portant la notion de l'honnête homme :

⁴³³Pierre Louis Reymond, *La question du langage dans sa relation aux intellectuels et au pouvoir à partir du "Kitab Al imtaa wa mun assa de Abu Hayyan AL Tawhidi"*, thèse dirigée par Dichy Joseph et Hassan Hamze, Université Lyon 2, 2003, p.113.

« A l'époque de Tawhidi, la pensée humaniste peut-être définie comme suit : on cherche à constituer un programme de connaissances pouvant servir à construire un modèle d' « honnête homme » possédant la culture la plus large possible, mais selon un critère fondamental qui est moins le profit individuel que la fonction remplie par les disciplines du savoir qui construisent ce modèle. »⁴³⁴

Abu Hayyan et ses écrits sont la réponse à une période de remise en cause du statut de l'*Adab*. A notre sens, le penseur visait le dépassement d'un ensemble de compétences techniques destinées à former les cadres de l'administration pour que l'*Adab* embrasse une culture universelle. C'est revenir à cette théorie de la connaissance, reprise chez les grecs, qui se pose comme source de culture, d'épanouissement et de progrès. À cette réaction, Abu Hayyan oppose sa propre réaction en invoquant un autre temps celui « où le califat était dans sa splendeur », sans doute celui des premiers califes Abbassides marqué notamment par les traductions arabes des textes grecs. L'entreprise d'Abu Hayyan est la recherche d'un idéal de l'*Adab*, désormais bafoué. Pour ce faire, il recourt à l'esthétique de la "prose rimée" tout en adoubant les pensées d'autres cultures ce qui était prohibé par des penseurs conservateurs voulant limiter le champ de la culture arabo-musulmane aux textes sacro-saints. C'est un peu "la querelle des anciens et des modernes". Gaston Wiet nous offre quelques aspects intellectuels de ce penseur que Seddiki exploite dans son théâtre : « C'est un prosateur remarquable, le type de l'homme cultivé, qu'on a comparé à Djahiz et dont la science n'est jamais en défaut : philosophe, juriste, grammairien, essayiste, portraitiste, incisif, il fut tout à la fois. Partout il fait preuve d'une maîtrise exceptionnelle de la langue, d'une grande familiarité avec ses secrets et ses ressources, l'homme le plus universel de

⁴³⁴Id., p.44.

son temps ; auteur difficile, il ne tombe pas dans la recherche et le maniérisme, de plus en plus chers à ses contemporains. »⁴³⁵

On peut observer un débat dans ce passage de la pièce qui met en lumière la préférence qu'avait Abu Hayyan pour la prose rimée (nouveau) face à l'opposition de la prose et de la poésie (classique):

« Abu Hayyan: je recours à toute prose assonancée (rimée), et compte toute affaire, et chante tout vers et explique tout rêve, et je fournis la preuve.

« Le juge: quelle est la preuve?

Abu hayyan: je me justifie de chaque présent et absent, et fais l'exégèse de toute énigme.

Le juge: pourquoi la prose?

Abu Hayyan: la prose provient de l'intelligence, et la poésie provient des sens...

Le juge: pourquoi la prose?

Abu Hayyan: la prose provient de l'intelligence et la poésie sa descendante, et l'ascendant est plus noble que le descendant, et le descendant est moins que l'ascendant.

⁴³⁵ Gaston Wiet, *Introduction à la littérature arabe*, op.cit, p.54.

Le juge: avec ce que tu dis, tu mets en cause la poésie et les poètes.

Abu Hayyan: les deux ont des impostures et des faussetés, pour ce qui est des impostures de la prose, elles sont flagrantes puisque tous les gens commencent leurs paroles par la prose. »⁴³⁶

Certes la langue est très soignée mais le travail de montage qu'opère Seddiki réinvente l'univers dramaturgique. En fait, l'entrelacs et l'ajout de tirades en arabe standard facilite la compréhension et crée en même temps un mélange badin. Comme dans ce deuxième tableau où ce mélange crée le comique :

« Abu Hayyan: que soit fini la fin à la fin, et que le verset soit inclus dans le verset, c'est pour cela que le remède ne soit pas fléau, et la donation spoliation, et la rhétorique balbutiement, et le bon sens égarement, et l'acceptation refus, et la jonction rejet, et la perfection déficience, et l'aller de l'avant recul et le gain perte, et la satisfaction exaspération, et l'obédience un péché, et la réponse retournement.

Alfar: il commence à péter les plombs(en dialectal)

⁴³⁶Tayeb Seddiki, *Abu Hayyan*, op.cit, p.20

Ghadanfar: celui qui est tombé dans le puits diminue l'imploration.

Le président: connais-tu ton diable? C'est toi-même le Satan de toi, ton affaire est perte et égarement, et ton cas et fraude et duperie.

Abu Hayyan: mes soupirs brûlent de déception, et mes larmes brillent de sanglots et de gémissement, mon âme est nantie de péchés, éprouvée de regard lugubre, lésée des actions nobles. »⁴³⁷

L'Adab sera une forme littéraire de la pensée arabo-musulmane pour constituer un humanisme qui ne doit pas tout au Coran et consiste en une éducation exigeante, l'équivalent de *l'honnête homme* dans la littérature française :

« Deux autres épîtres portent en titre le mot "Adab" qui fera fortune dans la civilisation arabe et musulmane. Ce mot recouvre les idées les plus diverses : se confronter aux prescriptions d'un strict esprit religieux, suivre un code des usages d'une société bien élevée. Cela tient un peu de l'arrêté antique, en exceptant le courage militaire, mais on y trouve des éléments de morale pratique, le sentiment de la justice, la force d'âme et de la piété. Le savoir-vivre et la politesse sont presque des techniques et se trouvent à la

⁴³⁷ Id., p.13.

base de l'éducation musulmane, au même titre que la pure moralité. »⁴³⁸

2.3. La langue et l'Autre:

« Le problème doit exister, quelque part dans d'autres cervelles bassinées par le complexe de la supériorité de grande nation. Et il traduit le malaise ; cette pauvreté qui investit l'ignorance. Le verbe en n'importe quelle langue est le meilleur outil de l'homme.»⁴³⁹

L'identité est liée ici de très près à l'altérité ne serai-ce que dans la rencontre des langues et des cultures ; en toute façon la rencontre avec l'Autre ne peut que être bénéfique pour le théâtre du moment où elle touche la sensibilité et relativise la notion de l'identité :

« Quand nous nous trouvons face à l'Autre dans le contact interculturel, notre propre altérité devient tout aussi réelle et sensible que l'altérité de l'Autre. Notre identité est mise en question, le contact avec l'Autre entraîne des conséquences que l'on peut qualifier de dramatiques : le contact avec l'Autre qui renvoie à la relativité de notre identité menace en même temps de relativiser ce que nous pouvions croire universel. »⁴⁴⁰

⁴³⁸Gaston Wiet, *Introduction à la littérature arabe*, op.cit., p.55.

⁴³⁹*Le verbe dans toutes les langues*, Libération, mercredi 5 avril 2000.

⁴⁴⁰Sébastien Husch, "l'autre et le néant : interculturalité et relativité in *Altérité, identité, interculturalité, tome 1 : Perceptions et représentations de l'Étranger en Europe et dans l'Arc atlantique*, L'Harmattan, Paris, 2010. Textes réunis et présentés par, Bénédicte de Buron-Brun, p.18-19.

En ce sens, comment savoir si l'Autre est en nous ? Si on est fasciné ou aliéné par lui ? Comment instaurer un dialogue avec l'autre, en faisant table rase de tout préjugé ?

La quête littéraire maghrébine, à travers la création et la rêverie s'est ingénierée à établir un dialogue qui éradique toute forme de tension. Le romancier marocain Khatibi dit dans ce sens : « l'écart se trouvant entre Moi, qui se considère psychologiquement parlant, comme le centre et l'Autre n'est pas une entrave à ce dialogue...tant s'en faut, c'est la condition de tout rapprochement. »⁴⁴¹, et il renchérit sur l'identité : « la question de l'identité est infiniment plus complexe. Il n'y a pas une simple opposition entre le Moi comme national et l'Autre comme étranger. Occident(...) l'Occident vit en nous et constitue une partie de nous-mêmes. »⁴⁴²

Dans la pièce *Abu Hayyan* la problématique de l'identité est posée sous des formes originales, à travers d'abord, la relation entre langage et logique, mais aussi à travers l'étrangeté du personnage dans son propre pays et sa relation avec le pouvoir et les autres. Dans un langage soutenu et raffiné, Seddiki met en exergue la relation entre ce qui est arabe et ce qui n'est pas arabe pour anéantir la vénération de l'identité.

Aussi, au cœur du livre d'Abu Hayyan, la reconquête de l'identité imposait progressivement à l'élite et aux intellectuels un travail sur soi, une prospection du terrain culturel, une analyse de plus en plus objective et rigoureuse de la société et de la pensée raffinée. En outre, Le personnage d'Abu Hayyan dans la pièce fonde une problématique que nous rattachons à l'altérité : une problématique du langage de l'intellectuel, face à lui-même et face à ses semblables.

⁴⁴¹Entretien avec Abdelkebir Khatibi, "pour une véritable pensée de la différence", in *lamalif*, N 85, 1977, p.231.

⁴⁴² Id, p.29

Arkoun parle de refondation de la pensée arabo-musulmane. Le centre du débat est en fait de se mettre d'accord sur ce à quoi peut correspondre : « une culture complète, un savoir sans défaut mis en valeur par l'élégance morale, une tenue agréable, des manières raffinées, un sens élevé des rapports sociaux, le souci du bien de tous. »⁴⁴³. L'identité serait une âme, un savoir et beaucoup d'Altérité. Dans la pièce, Seddiki emprunte cette réflexion de la pensée d'Abu Hayyan pour pulvériser l'identité basée sur le chauvinisme :

« Le juge: et qu'est-ce qui te plaît chez les frères de la pureté ?

Abu hayyan: leur vision de l'homme, l'homme est cet éclairé vertueux, intelligent clairvoyant, d'origine perse, de religion arabe, d'orthodoxie musulmane, de littérature irakienne, de laboratoire hébraïque, de méthode chrétienne, de dévotion syrienne, de science grecque, d'expression hindoue, d'allusion soufie. De comportement malékite, d'opinions divines, de connaissances théologiques.

Abu Soulaymane: renie cet homme et rejette ses idées, j'ai passé ma vie à chercher la connaissance et le savoir, et cultiver mon âme à l'ascétisme et l'amour de la foi, moi j'ai adoré mon créateur dans les sommets des montagnes, moi j'ai invoqué mon créateur au cœur des nuits, je n'ai jamais cherché la grandeur ou être condescendant parmi les humains, mais j'ai vécu loin, isolé des gens, et du mal des gens, et des tentations des gens, et je cherche protections auprès du Seigneur des gens. »⁴⁴⁴

Après tout, comme on le lit dans la thèse de Pierre Louis Reymond: « toute nation a ses vertus et ses vices, chaque peuple a ses

⁴⁴³ *Miskawayh, traité d'éthique*, traduction française Mohamed Arkoun, Paris, 2010.

⁴⁴⁴ Tayeb Seddiki, *Abu Hayyan*, op.cit, p.26.

qualités et ses défauts, chaque catégorie de personne, dans sa profession, dans le pouvoir qu'elle a de trancher les affaires, peut être parfaite ou imparfaite, ce qui implique que les richesses, les vertus, les maléfices et les défauts sont réparties entre toutes les créatures. Les persans possèdent l'art de gouverner, les bonnes mœurs, les lois et le décorum, les Byzantins la science et la sagesse. »⁴⁴⁵

Par le truchement d'Abu Hayyan et son livre, Seddiki construit un langage dramatique qui véhicule une autre espèce d'Altérité, en vérité, capitale : l'idée que la saveur procurée par la discussion savante de bonne tenue n'est pas une fin en soi, la fin en soi, étant plutôt de modifier la conception et l'exercice du pouvoir par le savoir. Le débat sera de la famille lexicale du modernisme : « en arabe le mot débat, ou discussion est un dérivé du terme "moderne", donc à partir de cet homme doué de langage, de noble émotion, aimant la culture et les livres, nous pouvons façonner la modernité, et pas n'importe laquelle, mais celle qui créer le bonheur à condition d'y introduire un sens doté de fraternité. »⁴⁴⁶

La rencontre entre cette évolution due à la dialectique, les idées héritées de la philosophie grecque, surtout celles qui transparaissaient dans la pensée *mutazilite*⁴⁴⁷ ont permis l'élaboration de la théorie selon laquelle on ne peut détenir la vérité absolue. La présence du bien et du mal est une fatalité qui nous suit partout. Ce débat est humaniste au sens où il porte sur un éclectisme de connaissances : La problématique centrale est placée à l'intersection de cultures : celle du rôle et de l'influence de la culture non musulmane par rapport à la culture musulmane. Le

⁴⁴⁵ Pierre-Louis REYMOND, *La question du langage dans sa relation aux intellectuels et au pouvoir à partir du Kitâb al-Imtâ' wa-l-mu'ânsa de Abû Hayyân al-Tawhîdî*, doctorat en Linguistique et sémiologie de l'arabe, Université Lumière-Lyon 2, 2003. p.113.

⁴⁴⁶ Texte en arabe, Anawar Louka, *Abu Hayyan et Shahrazade*, Ed. dar al Janoub(maison du sud), Tunisie ; 1997, p.50. (traduction personnelle.)

⁴⁴⁷ Courant philosophique et théologique née environs 3 siècles après la mort du prophète Mohammed en Irak, basé surtout sur la rationalité, il veut mettre en cause certaines questions métaphysiques concernant l'eschatologie, la justice divine, etc. On note ici que nombre de ses adeptes étaient influencés par des penseurs aristotéliens, chrétiens et juifs.

personnage Sîrafî Mattâ de la pièce qui est en vrai un penseur arabe qui a côtoyé Abu Hayyan, défendait une exclusivité culturelle arabo-musulmane, il refuse de reconnaître un quelconque crédit à des termes apportés par la philosophie grecque.

La problématique culturelle se pose aussi sur le plan de l'identité. Donc, faut-il décider du rapport au savoir hérité, est-il « exogène » ou est-il, en réalité, assimilé ? Dans la 8ème *Nuit* du *Kitâb al Imtâi*, Sîrafî joue sur cette ambiguïté : il met en avant que la logique est une discipline étrangère à la langue arabe, mais son interlocuteur est un logicien *arabe* qui débat de la logique *en arabe*. Il y a dans ce débat un enjeu beaucoup plus profond que la question de la logique, une question sous-jacente qui va dans le sens de l'identité et de ce que faisait la culture arabe en tant que source de la pensée à une époque d'assimilation.

3- D'autres formes du langage :

3.1. La musique :

« La musique s'est répandue dans les pays arabes d'une manière proprement démesurée : tous les genres y sont pratiqués, du folklore paysan dans les régions retirées au chant urbain, en passant par les chants patriotiques (emprunté à l'occident à travers l'empire ottoman)...la musique a occupé une place importante dans la vie sociale des arabes... »⁴⁴⁸

La musique a toujours joui d'une considération particulière qui, dans nombre de cas, relève du sacré. Elle a occupé une place importante dans la

⁴⁴⁸CHEBEL Malek, *L'imaginaire arabo-musulman*, Ed. PUF, Paris, 1993, p.198.

vie sociale des arabes. Gaston Wiet se rapporte à l'historien arabe Al-Masoudi qui déclare dans ce sens :

« À part les Persans et les grecs, il n'y a pas de peuple qui ait plus de passion pour le chant et l'émotion qu'il procure, que les arabes, leur chant profane s'appelle nasab (généalogie)»⁴⁴⁹

La musique arabe elle-même est dotée d'une altérité qui s'est nourrie des musiques Uzbek, Turkmène, nègre, perse, etc...Au Maroc, elle rencontrera d'autres registres sonores : berbères comme, *Al Aita* (qui va d'Essaouira à Casa), *Ahidouss*, *Ahouach*, Espagnole comme la musique andalouse, la nouba (fête joyeuse) chantée dans les cours de Séville et de Cordoue, juive comme le Malhoun...

Dans *Al Majdub*, Considérons cette scène entre le conteur et la cantatrice populaire :

« Le conteur : allons donc chez les Chioukhs (chanteurs populaires) écoutons des centaines et des centaines de voix.

Cheikha (cantatrice populaire) : on est parti sur la plage et y buvons des verres de vin

Et on a dit des paroles, je ne trahis jamais mon brûleur(celui que j'aime) mon bourreau

Combien il a pleuré combien il s'est plaint, s'il était vu par elle [...]

Le conteur : adoucis ton ouïe, et écoute les poèmes et les chansons... »⁴⁵⁰

On assiste à une scène musicale tirée des profondeurs de l'art populaire qui subsiste jusqu'à nos jours, surtout dans les mariages. Cependant, Seddiki cherche l'osmose rêvée avec le public tout en opérant des changements sur la musique originale. Ce qui laisse le spectateur dans

⁴⁴⁹Gaston Wiet, *Introduction à la littérature arabe*, op.cit, p.294

⁴⁵⁰Tayeb Seddiki, *Al Majdoub*, op.cit, p.25.

l'univers d'Al Majdub, mais à travers les quelques phrases empruntées au chant populaire (Al Aita) crée une réminiscence chez ce récepteur.

Dans le quatorzième tableau des *Sept grains de beauté* plusieurs didascalies soulignent le changement de la musique qui accompagnait le jeu des comédiens :

- 1- Les musiciens jouent un air triste et étrange
- 2- Deff (tambour)
- 3- Musique triste
- 4- Un comédien exécute une danse et chant africains
- 5- Les musiciens jouent un air joyeux
- 6- Musique
- 7- Musique africaine
- 8- Musique turque
- 9- Bruits-cris
- 10- Chant de Mogador.»⁴⁵¹

3.2. Le chant :

« Les chants deviennent par là même une source de plaisir ; et la musique semble comporter en elle les moyens d'effacer les troubles qu'elle peut provoquer : après la douleur éprouvée viendra le soulagement ; à la nocivité de la douleur succédera "une joie innocente" ». »⁴⁵²

Le chant et la poésie avaient commencé chez les arabes avant l'arrivée de l'islam. La littérature antéislamique était caractérisée par une

⁴⁵¹Tayeb Seddiki, *Les Sept grains de beauté*, op.cit., les 16^{ème} et 17^{ème} voyages.

⁴⁵²Aristote, *la poétique*, Ed. Des belles lettres, Paris, 1990, p.42.

intense floraison poétique, et de haute qualité. Le chant avait, lui aussi, une grande importance dans l'histoire arabo-musulmane. Al Isfahani a écrit un livre sur le chant, la gloire, la généalogie des arabes : *Kitab Alaghani (Le Livre des chansons)*⁴⁵³. Mais on chantait aussi les plaisirs comme c'était le cas d'Abu Nawass, Mas'udi nous le rapporte :

« Abu Nawas a chanté le vin, sa saveur, son parfum, sa beauté, sa couleur, son éclat, l'influence qu'il exerce sur l'âme. Il a décrit l'appareil des banquets, les coupes et les amphores, les convives, les libations au matin et celles du soir, en un mot, tout ce qui se rattache à ce sujet, et il l'a fait avec un talent si grand qu'il aurait pour ainsi dire, fermé les portes de la poésie bachique si le champ de celle-ci était moins vaste, si son domaine avait des limites et s'il était possible d'en atteindre les bornes. »⁴⁵⁴

Abu Nawass invité dans *le Dîner de gala* pour rencontrer Molière, Chater lui adresse les paroles suivantes dans la pièce (on chante beaucoup dans la pièce et quelques tirades sont chantées en arabe dialectal):

« (il chante)

Chater: Dédaigne tes ennemis, ô Abou Nawass. Dédaigne tes ennemis, le dédain écrase les ennemis. Tu nous offres, texte en main, dans les péripéties de ta vie, de ta quête affolée de plaisir, de la jouissance et de l'amour, le personnage le plus théâtral de l'imaginaire arabe. Ton humour brise la suffisance des uns et la morosité des autres. »⁴⁵⁵

⁴⁵³ Cité in Ibn khaldun, *Le livre des exemples, L'autobiographie Muqadima* traduit par Abdeslam Cheddadi, Ed. Gallimard, Paris, 2002. p.45.

⁴⁵⁴ Id., p.89.

⁴⁵⁵ Tayeb Seddiki, *Le Dîner de Gala*, op.cit, p.49.

Dans la période islamique le chant a aussi trouvé sa place dans la littérature sublime : « au début de l'islam le chant faisait partie de l'adab, à cause de son lien avec la poésie, qu'il met en musique, sous les Abbasides, les secrétaires et les personnes distingués cultivaient le chant, par désir d'apprendre les modèles des Rabes et leurs différentes disciplines littéraires. Le fait de cultiver le chant n'entachait en rien la probité et l'honneur. »⁴⁵⁶. Dans *les Sept grains de beauté* beaucoup de chants sont présents, ici c'est le chant africain :

« La didascalie (un comédien exécute une danse et un chant africain)

La tradition exige des étrangers de se présenter le premier jour devant le roi Fouta Ahmadou Anta Tissa Moussa et de lui offrir un cadeau en signe d'allégeance.

Notre artisan était trop pauvre, trop démuné, pour offrir un cadeau au roi, que faire ? Quelle ruse employer ? Quel stratagème ? Fuir ? Fuir Tombouctou...

Fouta Gaolo Ahmadou Anta Tissa moussa était un superbe personnage à la peau d'ébène, sourcils broussailleux, dents proclives et oreilles rugissantes. A son cou était suspendu un collier aux mille et un gri-gri et aux mille et une perles vivantes. »⁴⁵⁷

Dans le théâtre seddikien le chant constitue, à nos yeux, une valeur ajoutée. Rappelons que la troupe de Seddiki a accouché de deux groupes musicaux qui ont marqué la scène nationale "Nass al Ghiwan" et "Jil Jilala". Le patrimoine chansonnier est devenu composante déterminante dans le texte de Seddiki. Rachid Bennani rapporte ceci :

⁴⁵⁶Gaston Wiet, *Introduction à la littérature arabe*, op.cit, p.1104.

⁴⁵⁷Tayeb Seddiki, *Les Sept grains de beauté*, op.cit, p.71.

« Des comédiens chanteurs se détachent de la troupe du théâtre municipal et profitent de la période des vacances pour former un groupe musical, jeune et populaire nommé "les new Derviches" et donner des spectacles de musique dans les lieux publics et dans les boites de nuits. Ce nom dont le nom exotique se réfère à la tradition musicale mystique au Moyen-Orient, remporte vite un grand succès par les morceaux de rythmique et de mélodies populaires locales.... »⁴⁵⁸

Il semble que le chant, à travers les pièces, soit le fils légitime de la littérature orale qui est un reflet de la vie, une voix de l'inconscient d'une culture. Les sources folkloriques dont s'est servi Seddiki, comme le *Bsat*, le conte ou la *Halka* résument l'expérience d'une communauté en offrant des codes littéraires. La pensée de l'autre dans cette culture orale est duelle. Elle comprend le citoyen et l'étranger, dedans rebondissent l'image et l'idée qu'on se fait de l'Autre, qui peut être le visiteur et le visité, celui qui part et celui qui demeure, ou enfin le conquérant et sa conquête. Le rite est un moyen assuré de convoquer l'affect populaire et de pénétrer dans l'inconscient collectif. Seddiki par ce moyen, interpelle les spectateurs et fait de sorte que le public revive des situations qui l'ont marqué.

3.3. Le chœur :

« Le retranchement que nous avons fait des Chœurs a retranché la Musique de Nos poèmes. Une chanson y a quelquefois bonne grâce, et dans les Pièces de Machines cet ornement est redevenu nécessaire pour remplir les oreilles de l'Auditeur... »⁴⁵⁹

⁴⁵⁸ Rachid Bennani, *Le théâtre de Tayeb Seddiki*, op.cit., p.79.

⁴⁵⁹ Pierre Corneille, *Les œuvres de Corneille*, de l'imprimerie de Crapelet, volume 10, Paris, 1817, p.30.

Issu des dithyrambes le chœur antique étaient de grande importance pour aider le public à comprendre les événements des pièces. Dans *Agamemnon* d'Eschyle, le protagoniste revient juste de la guerre de Troie et son fils Oreste de l'exil, mais le voyage à proprement dit n'est pas présenté sur scène il est évoqué par le chœur.

Déjà dans la conception antique du chœur, celui-ci n'était acceptable que dans un spectacle de participation, ce qu'était, au début de son histoire, la tragédie grecque. Dès que le spectacle n'a plus été conçu qu'en termes de représentation, le chœur ne pouvait plus fonctionner comme une métamorphose du public. D'où la réduction de son rôle, déjà, dans le théâtre d'Euripide : « le chœur fonctionne comme un relais qui se situe à l'intersection du mode de la fiction et de celui de la cité, déterminait ainsi un jeu complexe qui permet le dialogue entre l'un et l'autre, entre les espaces de fiction et le lieu public. »⁴⁶⁰

Le chœur est une pluralité de voix, « la propriété du chœur a cette pluralité qui ne dit pas "je" mais qui devrait dire "nous"... groupe crée par et pour l'événement, le chœur, sans autre raison d'être que d'assurer le rôle d'énonciateur rituel. »⁴⁶¹. Tel est le sens que nous trouvons du chœur seddikien qui corrobore l'ancrage de l'Altérité, qui elle, se sustente de la présence du multiple et s'apparente aux effets de groupes.

Mais le chœur chez Seddiki diffère de celui du théâtre occidental. La présence de légendes mystiques, de l'errance apporte à ce chœur une particularité orientale. Ce n'est pas une chorale dans le sens antique, organisée et opérant un chant qui reflète la *doxa*. En effet, le chœur a servi à de grands maîtres soufis d'enchanter leurs adeptes comme c'était le cas chez Ibn Rûmi, le fondateur des Derviches tourneurs : « Après que les

⁴⁶⁰ Qu'est-ce que le théâtre ? op.cit., p.123.

⁴⁶¹ Florence Fix, Frédérique Toudoire-Surlapierre introduction de : *Le chœur dans le théâtre contemporain(1970-2000)*, textes réunis par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Ed. Université Dijon, 2009, p.8.

musiciens aient chanté en chœur, les danseurs laissent tomber, en un geste triomphal, leurs manteaux noirs dont ils jaillissent habillés de blanc, comme libérés de leur enveloppe charnelle pour une seconde naissance. »⁴⁶²

Le chœur chez Seddiki obéit à cette ambiance de l'extase soufie, se nourrit aussi du chant *malhoun*, les comédiens rapportent dans leurs chœurs des récits de miracles, comme par exemple des saints qui ont marché sur l'eau, ou qui communiquent avec des êtres surnaturels ; son effet cathartique est exploité dans le théâtre de Seddiki en assurant les éléments requis pour tout spectacle. Le chœur interfère aussi avec le conte en s'appuyant sur la métaphore de l'errance du Derviche qui cherche la gnose. Dans *Abu Hayyan* la didascalie nous renseigne que le groupe chante en chœur dans la première scène de la troisième composante :

« le groupe chante : toi qui a erré dans les nations
Tu étais privé de tes membres
Et avais l'esprit vagabond
La science t'a lassé
ton intuition t'a fourvoyé.... »⁴⁶³

Dans la troisième composante d'*Al Majdub*, la première scène renvoie à la relation du majdub avec les femmes, le chœur nous explique dans un langage mystico-religieux le rôle de l'amour :

« Le groupe chante : oh cœur, toi qui a suscité le déshonneur en moi
Et tu aimes celui qui te repousse
Comme ça tu restes perplexe
Je suis aujourd'hui ta fête
Comme ça tu restes perplexe
Moi qui a oublié ton maître...»⁴⁶⁴

⁴⁶²MEYROVITCH Eva, *Thèmes mystiques dans l'œuvre de Djâlal din Rûmi*, op.cit., p.87.

⁴⁶³Tayeb Seddiki, *Abu hayyan*, op.cit, p.41.

⁴⁶⁴Tayeb Seddiki, *Al majdub*, op.cit, p.47.

L'écriture seddikienne est un travail sur la langue qui sollicite une multiplicité de textes. Le montage qu'il effectuait dans le chant qu'on a évoqué auparavant, crée une choralité dans la mesure où les voix de groupes musicales, groupes de *majdubins*, de fous, de Derviches, résonnent sur scène et créent un chœur oriental. Ce faisant il recrée la quintessence du théâtre qui est la rencontre et la participation. Cette apothéose que laisse jaillir ce chœur s'apparente à cette mystique chez Ibn Rûmi :

« Seuls l'amour et l'extase font prendre conscience à l'homme que l'unique réalité est Dieu : la raison est impuissante, les sciences et la philosophie ne servent à rien. Rumi, Humaniste, épris de beauté dont l'œuvre lyrique fait pressentir, de façon inégalée, ce que peut être la folie d'expérience du divin'', a composé la plupart de ses poèmes...pendant l'enivrement spirituel ; la danse mystique qu'il avait instituée.»⁴⁶⁵

4- La parole mystique :

« Je conçois l'exercice du théâtre comme un homme pieux, celui de la prière. »⁴⁶⁶

On avait cité dans la deuxième partie le recours au Coran dans ce théâtre. Ici, il sera question de démontrer quelques aspects de la langue sacrée qui a, dans l'imaginaire musulman et la vie des musulmans, la faculté d'exprimer la totalité harmonieuse du monde en usant de myriade de tropes et d'une stylistique parfaite. Mais il est aussi question d'un choc émotionnel celui que déclenche ce langage comme le note à ce sujet J.D.J

⁴⁶⁵ *Thèmes mystiques dans l'œuvre de Djâlal din Rûmi*, op.cit, p.8.

⁴⁶⁶ Tayeb Seddiki, *Mémoire du théâtre et du ses gens*, Libération, lundi 21 Février 2000.

Waardengburg : « le langage mystique est porteur d'un sens analogique qui mène le lecteur à la réalité, sens qui devait être exprimé à cause du choc mystique subi... La langue originelle du mystique est improvisée, instable, marquée par le choc mental subi, résultat d'une première introspection. »⁴⁶⁷

Avec beaucoup d'emprunts aussi à la langue du coran qui est considérée d'une nature miraculeuse, afin d'exprimer la totalité harmonieuse du monde. Transcendé par la thématique de l'errance, le langage fonctionne comme un code qui organise les relations des personnages d'une part, mais aussi avec le public, qui sera invité à quitter son univers réel vers l'étrangeté.

Le langage de Horma, Younes Errawi ou d'Al Majdub dans les pièces permettra à Seddiki de captiver le spectateur, cette différence langagière vient, à notre sens, de cet aspect soufi. Les traits spécifiques du langage des mystiques arabes sautaient aux yeux : « relisons, d'ailleurs, les plus caractéristiques de ces locutions théopathiques, ineffables à l'origine, perçues comme des commotions, leur expression verbale brise forcément le mécanisme habituel du langage, amenuise et transfigure comme une auréole les images qu'elle utilise ; ce sont des notions négatives, une démonstration expérimentale... de la transcendance divine. »⁴⁶⁸

L'amour se mélange à la parole divine pour rappeler cette dualité que vivent les mystiques en mélangeant l'amour et la spiritualité. Younes Errawi dans le troisième voyage nous rappelle ceci :

«(le conteur est ici isolé dans un cercle de lumière. Musique...)

Allahou Akbar

⁴⁶⁷ J.D.J Waardengburg, *L'islam dans le miroir de l'Occident*, Ed. CNRS, Paris, 1961 in *Commedia*, 8.3. 1927, p.181

⁴⁶⁸ Id., propos de Massignon, p. 168.

Je pars à la recherche de la belle aux sept grains de beauté, Dounia, aube resplendissante. Le paradis est inutile pour celui qui a contemplé ta beauté [...] ô ma belle aux sept grains de beauté ! Mon cœur ne peut plus supporter l'arrachement d'une partie de moi-même, ô Dounia jasmin aux sept grains de folie. »⁴⁶⁹. En sachant que les orthodoxes musulmans n'acceptent ni la musique ni de mélanger l'amour de la femme à la l'imploration de Dieu'' Allahou Akbar'', cette incantation est celle des soufis, qui eux glorifient l'amour de la femme. Ce constat se trouve dans d'autres pièces comme *al Mjadub* ou *Abu Hayyan*.

4.1. Hédonisme seddikien :

« Et pourtant le public ne sera sans doute pas déconcerté car il découvrira, en définitive, que le fond du cœur de l'homme est partout le même, et qu'au-dessous de la divergence des coutumes, des philosophes, des religions, des arts de vivre, l'amour appelle toujours la liberté ; et que la liberté veut dire soleil d'été et bonheur des femmes. »⁴⁷⁰

Cette citation de Seddiki tirée du journal Libération nous fait penser à l'hédonisme. L'hédonisme est une doctrine philosophique qui prend pour principe de la morale la recherche du plaisir. L'hédonisme se résume par cette maxime de Chamfort : « Jouis et fais jouir, sans faire de mal ni à toi, ni à personne, voilà je crois, toute la morale ». On peut ajouter aussi que cette quête du plaisir ne se fera pas sans connaissance de soi, du monde et des autres. Nous retiendrons de notre côté, puisque la pensée hédoniste a été fermement combattue par les principales religions monothéistes, des fondations qui s'apparentent à ce plaisir cherché dans le théâtre de Seddiki

⁴⁶⁹Tayeb Seddiki, *Les Sept grains de beauté*, op.cit, p.33.

⁴⁷⁰Tayeb Seddiki, *La troupe du théâtre municipal 3*, Libération, vendredi 24 mars.

et qui sont la curiosité et le goût pour l'existence d'une part, et d'autre part l'ouverture et la connaissance de l'Autre.

A l'image du livre du grand penseur arabe Abu Hayyan, *les Nuits des délectations et du plaisir partagé* qui inspira la pièce sur le fameux penseur, ce théâtre est un appel aussi à un plaisir partagé. La couleur soufie dans sa recherche de l'extase favorise idéalement la présence du plaisir. Comme dans l'hédonisme, celle-ci est un cheminement personnel par la voie de l'initiation, et une action communautaire, marquée par la voix et l'audition. L'extase qui est aussi technique du jeu scénique chez Seddiki, instaure le vecteur primordial de cet hédonisme par le chant litannique et la percussion, par le rythme et la danse. L'ensemble est destiné à exalter, à porter très haut, les forces cachées du corps, du psychisme et de l'âme, et à les accomplir dans la *jadba*.

Les grands maîtres du soufisme exhortaient, à partir de cette extase à aller vers l'autre, à réaliser ce qu'on peut appeler le plaisir absolu de l'Altérité. On lit dans ce sens : « Également grâce à ce désir d'aller vers l'Autre, de s'unir à lui, de n'en faire qu'Un également que l'homme se sent vivre, se voit exister. Le mérite d'Ibn Arabi, c'est qu'il n'a cessé de revendiquer cette dimension charnelle, sensuelle de l'homme à travers ses expériences personnelles et sa poésie. »⁴⁷¹

C'est depuis ses débuts que ce théâtre s'est vu assisté par l'Autre dans la forêt Al Maamoura, donc ce plaisir partagé avec l'autre via le théâtre s'est installé dans l'imaginaire artistique de Seddiki. Dans le corpus en question, il est des éléments qui font penser à un aspect proche de l'hédonisme. Dans *Le Dîner de gala* Chater qu'on avait qualifié d'un simulacre de Seddiki manifeste cette joie dans ses interminables monologues :

⁴⁷¹*Les Racines du texte maghrébin*, Article rédigé par Sonia Zlitini Fitouri, Faculté des lettres-Manouba, ED. CERES, Tunis, 1997, p.109

(D'une manière, on entend un bruit, Chater en sort Shakespeare)

Chater :

« Salut Bill !

Tu es l'heure, toi qui es hors du temps. Ton verbe multiple vole de partout : du château d'Elseneur, des logis de Venise, des champs de bataille de l'Écosse. Que de rois, que d'amants....

Quel immense peuple habite ton imagination. Nous t'avons connu, dans une forêt, à l'orée de notre indépendance. »⁴⁷²

Le paroxysme sera quand Chater invite Bill (Shakespeare) à chevaucher le Bouraq, qui est une monture de la mythologie islamique, que le Prophète de l'islam a pris pour accomplir l'ascension céleste :

« Je t'invite, mon vieux Bill, à enfourcher le Bouraq, pégase de ma mythologie et à respirer l'essence de la lune, et l'odeur des étoiles. »⁴⁷³

Seddiki offre le plus sublime des hommages à Shakespeare en le mettant sur un piédestal qui, à notre sens, frôle l'hérésie du moment où ce miracle de l'islam n'est propre qu'au prophète ; on souligne ici que Seddiki suit les traces de certains soufis qui assignent aux saints un rang plus élevé que celui des prophètes. D'autre part, l'évocation de cette métaphore de "l'ascension céleste" renvoie à une altérité spirituelle, puisque l'exégèse coranique rapporte que ce voyage a pris comme point de départ l'archétype même de la rencontre des religions monothéiste : Jérusalem, et le prophète une fois dans le ciel a rencontré les prophètes des autres communautés.

Rappelons juste que nous ne prenons pas le terme hédonisme dans son acception la plus stricte mais on cible surtout cette jouissance philosophique qu'il prône. Parmi les éléments qui permettent d'évoquer un

⁴⁷²Tayeb Seddiki, *Le Dîner de gala*, op.cit., p.42.

⁴⁷³ Idem.,

certain hédonisme théâtral la présence de la *Jadba*, phénomène qu'on avait déjà souligné auparavant. Cet état de transport extatique synonyme parfois de "crise furieuse", est le point culminant d'une cérémonie aux préliminaires ritualisés et euphoriques.

Ainsi, le texte théâtral comporte des résonances hétérogènes et discontinues : échos, chants, litanies, récitations, aphorismes, le tout offrant une belle chorale inédite qui chante un amour basculant entre hédonisme et soufisme.

4.2. le manichéisme "Zandaka":

« Plusieurs chemin mènent à dieu, disait Djalal Din Rumi, j'ai choisi celui de la danse et de la musique. »⁴⁷⁴

Même conçus dans un esprit rhétorique, de *Jadba* et de théâtralité renouvelée, les textes ne sont pas privés d'une certaine critique, surtout à l'égard des instances religieuses. La plupart des personnages soufis ont été accusés de manichéisme. Le mot revient comme une anaphore dans *Abu Hayyan* et réside parmi les raisons de cette inculpation d'Abu Hayyan, ce pseudo *pilori*, mis en scène dans la pièce. Dans la deuxième composante on lit ceci :

« Le groupe : Retrouvons refuge auprès de Dieu du Satan le maudit !

Abu hayyan : la recherche du raisonnement

Le groupe : que Dieu mutile tes pieds et tes mains

Abu hayyan : et la recherche du destin

Le groupe : le destin ? C'est de l'athéisme

⁴⁷⁴Thèmes mystiques dans l'œuvre de Djalal din Rumi, op.cit, p.83.

D'autres : c'est du manichéisme. »⁴⁷⁵

Toujours dans le souci de démontrer la présence des champs qui exposent l'altérité, nous avons délibérément voulu définir le manichéisme car c'est une pensée qui s'est propagée dans différentes aires géographiques et a fait, durant le siècle des lumières arabes, un trait d'union entre Occident et Orient. L'équivalent du manichéisme en arabe est "la zandaka", Al Halladj, Abu Hayyan, Les frères de la pureté, Ibn Arabi, Abu Nawas, sont tous été stigmatisés de "zindik". L'époque Abbasside a laissé émerger une mentalité rationaliste voulant substituer à la mentalité primitive, voire voulant remplacer *l'Écriture Sainte* par la primauté de la raison. Ici, cette présence de la zandaka par le truchement de ces personnages, nous semble, une question que lance Seddiki dans le but de comprendre les limites de la pensée. Mais quelle signification que d'être accusé de zindik ? Gaston Wiet nous renseigne : « Il faut convenir qu'à cette époque, l'accusation d'être manichéen en arabe zindik, ne visa pas toujours l'obédience à la religion du dualisme, mais on reproche aussi bien l'athéisme que l'opposition politique. Le zindik était en somme l'homme qui, ne se pliant pas à l'idée communautaire, prétendait conserver une certaine indépendance de pensée. »⁴⁷⁶

Le manichéisme est une doctrine née des préceptes de Mani, médecin et philosophe perse. En chine en lui donna l'appellation suivante : "le Bouddha de lumière" qui donnera par la suite : Mani- Hayy (Mani le Vivant) que les Grecs transcriront *Manikhaïos* ou *Manichaeu* et qui a donné le terme Manichéen. Selon Fortunas :

« C'est la racine mauvaise qui est en nous. Fortunas revient à neuf reprises pour dénoncer l'action de cette *radix omnium malorum* qui nous conduit nécessairement dans le péché car elle-même substance du mal...le monde matériel est péché, le péché est connaturel à la chair [...] le "péché",

⁴⁷⁵ Tayeb Seddiki, *Abu Hayyan*, op.cit, p.31.

⁴⁷⁶ Gaston Wiet, *Introduction à la littérature arabe*, op.cit, p.53.

au sens manichéen du terme, consiste dans un engourdissement, dans une léthargie : la substance divine qui était en quelque sorte réveillée se noie à nouveau dans la matière ambiante. »⁴⁷⁷

Transcendant l'altérité, Mani se réclamait de toutes les religions et d'aucune en même temps ; ce constat on le rencontre chez "les frères de la pureté" ou Ibn Arabi, influencés par le manichéisme. Ils prêchaient une foi nouvelle qui n'était pas celle d'un seul peuple ni d'une seule race mais qui vient du cœur.

Similaire sur quelques points à d'autres religions monothéistes, le manichéisme explique la dichotomie entre la lumière et les ténèbres. En terre d'Islam, sa pensée comme on l'a souligné, fut vivement combattue, parce que considérée comme de l'hérésie. Étant donné que l'Islam est fondé sur l'unicité absolue de Dieu, il est totalement incompatible avec une philosophie qui place Satan en rival à Dieu. Par ailleurs, les rites comprennent certaines activités qu'on trouve en Islam, comme la prière plusieurs fois par jour ou le jeûne d'un mois. La religion de Mani s'est répandue en Afrique du nord, en Europe, en Asie et à travers tout le Moyen-Orient.

⁴⁷⁷François Decret, *Aspects du manichéisme dans l'Afrique romaine : les controverses de Frtunas, Faustus et Felix avec Saint Augustin*, Études Augustiniennes, Paris, 1970, p.272.

4.2. L'hésychasme :

«Younès Errawi : je professe la croyance
de l'Amour, où se dirigent ses caravanes, car
l'amour c'est ma foi. »⁴⁷⁸

Pour ouvrir la réflexion sur d'autres univers, une autre doctrine, chrétienne cette fois, attire notre attention, c'est l'hésychasme qui était considéré comme un pont entre l'Occident et l'Orient. Et on pense que c'est fort possible qu'il ait influencé le soufisme musulman surtout sur la théorie du monisme. Dans ce courant, on découvre beaucoup de figures qui rejoignent cette poétique de la relation chère à Seddiki. La divinisation ainsi que la finalité de l'être humain sont uniques et universelles, sans distinction de races ou de strates sociales.

Comme l'étranger que fut Chater ou Abu Hayyan, l'adepte de l'Hésychasme opère "une fuite du monde" comme outils de réalisation du repos de l'âme en Dieu, l'acquisition de la Paix du Christ. Une paix qui se procure par la présence du christ dans le cœur, mais appelant aussi à aimer les Autres. Dans la cinquième scène de l'acte sept, Abu Hayyan se trouve tout seul sur scène, la didascalie nous dit qu'il parle au ciel, l'image qui se dégage de cette imploration est celle de l'isolement :

« Abu Hayyan : je suis devenu étrange, étrange dans
mes paroles, étrange dans mon comportement, j'entretiens la
solitude, je me contente à l'isolement, je deviens taciturne,
entraîné à la perplexité, j'endure les épreuves, pessimiste
dans ce que je vois, j'aspire à ce qui doit arriver, car le soleil
de la vie est couchant, et l'eau de notre vie se tarit. »⁴⁷⁹

Au surplus, la doctrine hésychaste, à travers les Pères du désert, soutient cette théorie du monisme, l'union avec Dieu conduit à être déifié. C'est là, selon la spiritualité hésychaste, le sens de l'humanité et la raison

⁴⁷⁸ *Les Sept grains de beauté*, op.cit, p.94

⁴⁷⁹ *Abu Hayyan*, op.cit, p.114.

de l'Incarnation de Dieu. Parmi les pivots essentiels de cette altérité soufie est le passage par le désert, "Attagriba" en arabe est similaire à ce prototype des hésychastes chrétiens qui partent au désert pour y affronter le démon, et deviendront après cette épreuve de l'errance, illuminés d'une grande paix intérieure et d'une capacité de discernement qui réalise une sotériologie.

Cette errance désertique est similaire à une pratique connue au Maroc sous le nom de Siyyaha "tourisme"⁴⁸⁰, rapporté ici par Emile Dermeghem : « Abou Ya'za pratiqua dans cette région anonyme du Maroc central, méridional et occidental, la siyyaha, l'errance, sans but apparent que de prier et de rencontrer des hommes voués à l'ascèse, et qui a pour effet de détacher l'âme[...]une monition divine l'avait averti de ne plus se confiner dans la solitude et de se remettre à fréquenter les hommes...il ne parlait que berbère cela montre aussi, que conformément à l'esprit de l'islam qui n'admet aucune supériorité intrinsèque raciale et ne fait pas de différence entre les croyants, la notion de sainteté, aux yeux d'Abou Madian, d'Abou Chouhaib et de leurs contemporains, était indépendante de toute hérédité... »⁴⁸¹

Athanase d'Alexandrie rapporte qu'Antoine Le Grand en entendant à l'église la parole du Christ : « Si tu veux être parfait, va-t'en, vends tout ce que tu as, distribue-le aux pauvres, puis viens et suis-moi ! » (Évangile selon Matthieu, XIX, 21). Rempli de stupeur, il distribue tous ses biens, et alla s'isoler dans un cimetière, vivant dans un tombeau. Plus tard, il s'isola plus loin encore dans le désert de l'Égypte.

⁴⁸⁰La traduction littérale donne tourisme mais le terme a changé d'acception, le sens qui nous semble le plus proche c'est l'errance, toutefois on a gardé tourisme pour ne pas confondre avec l'errance des soufis traitée auparavant.

⁴⁸¹Emile Demernghem, *Le culte des saints dans l'islam maghrébin*, op.cit, pp.61-64.

4.4. Le rire et l'ironie:

« Nous avons tout ruiné en eux, leur philosophie, leur religion, ils ne croient plus à rien. Un vide immense est en eux. Ils sont mûrs pour l'anarchie ou le suicide. Ils n'ont plus qu'une chose où ils se raccrochent : leur race et, donc, leur pays natal. Et ils s'apprêtent à nous les disputer âprement. Il leur est arrivé ce grand malheur qui nous afflige nous-mêmes ; ils ont perdu leur âme, et l'ont perdue par nous. Ils nous accusent et réclament contre nous. Voilà le compte terrible que l'Orient demande à l'Europe. »⁴⁸²

L'altérité a servi Seddiki pour créer des moules dramaturgiques : le rire, la transe, l'échange. Ce langage de l'intellectuel face au monde, au pouvoir, à nous les hommes de cette époque, Seddiki le met en scène dans un jeu où se mélangent, ironie, comique et culture soufie. Des faits qui s'imbriquent, se tordent, s'adoucissent, traversent les temps, les espaces, créent des histoires anachroniques, proposent des leçons de fraternité et de la bonne conduite. Dans un article intitulé *rires et larmes*, Seddiki partage cette propension au rire, au besoin de la comédie :

« Depuis Aristote on dit que le rire est le propre de l'homme. C'est possible, si l'on pense à la capacité des sociétés humaines de s'arracher momentanément aux exigences des rites, des croyances imposées, des dominations cruelles, naturelles ou non, et de pratiquer cette dérision...se moquer de tout, bafouer la mort, la famine, la

⁴⁸²Jean-Jaques Wardeenburg, *L'islam dans le miroir de l'occident*, op.cit, p.219.

guerre, l'oppression, les rites, le prestige des grands des imposants, tout est là... »⁴⁸³.

Cette réflexion de Seddiki octroie au rire un aspect que nous jugeons adéquat avec la prépondérance du thème de l'altérité dans son théâtre. A travers le rire, l'humour et la fête, le théâtre peut battre en brèche des idées fixes, des préjugés érigés depuis des siècles. Le rire crée aussi la complicité, l'état d'euphorie qui s'empare sur le spectateur ne peut que favoriser la participation des spectateurs à la fête théâtrale : « Le rire, lui, effet perlocutoire, n'a pas, sauf exception, vocation à être perçu par le personnage, ni, à plus forte raison, par le comédien : il est à l'intention du seul spectateur et produit par le comédien, à l'aide d'un certain nombre de moyens, d'une stratégie. »⁴⁸⁴

Dans *Fi Tarik (En route)* Seddiki présente beaucoup de rire, d'ironie et de sarcasme aussi, voici comment nous l'expose le dramaturge lui-même : « J'ai écrit cette pièce, qui sort un peu de l'ordinaire, convaincu que pour qu'une œuvre puisse vivre plus longtemps qu'un chameau ou une Jeep , elle doit être à contre-courant. Je voulais par ce travail lutter contre la société qui me semble affadie. Société aux pensées amollies et aux jouissances filtrantes. Mon but était de lancer quelques parties dans la mare des jeux d'influence. Une société duale avec les premiers rôles, les gâteaux et pour les figurants les miettes. »⁴⁸⁵. En effet, la vision du saint prend une autre tournure dans cette pièce, aux antipodes des autres figures qu'on a rencontrées auparavant, notamment sur la mort du saint. Cette fois l'image du saint est aux limites du ridicule, véhicule beaucoup d'ironie.

Dans la quatrième composante du *Dîner de gala*, le rire est construit à partir de la différence des langues, des mariages mixtes aussi. Il véhicule

⁴⁸³Tayeb Seddiki, *Rires et larmes*, Libération, lundi 5 mai 2000.

⁴⁸⁴Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre III*, op.cit, p.151.

⁴⁸⁵Tayeb Seddiki, *La sainte alliance*, Libération, mardi 14 février, 2000

aussi une certaine critique des préjugés : « Le drame de Zoubida c'est l'amour qu'elle avait pour un vieux français au nom impossible. Il s'appelait Jean Gaston de la Malène Marquis de la vallée Chevreuse ? Ce Jean Gaston était allergique aux arabes. Seule Zoubida trouvait grâce à ses yeux et faisait exception.

Il détestait les noms arabes qu'il trouvait compliqués ? C'est Jean Gaston marquis de la vallée de Chevreuse qui n'a jamais pu se souvenir du nom de son chauffeur arabe, qui s'appelait Ali... » ⁴⁸⁶

Dans *Les Sept grains de beauté* Seddiki met en dérision une certaine image de certains dignitaires du désert arabe qui sont obnubilés par les harems.

« Younes Errawi: J'ai rencontré le cheikh Saafag Ibn Ghaidane Sahoud Az- Zahyane. Il était aussi triste qu'un chameau veuf. Il disait à son harem de trente-six femmes : je vais devoir vous quitter ; j'ai rencontré un autre harem. » ⁴⁸⁷

Ce passage de *Nous sommes faits pour nous entendre* revient sur une certaine période des relations historiques du Maghreb et de l'Europe dans un langage ironique :

« Le manchot : Hommage à celui qui a permis à certains d'entre nous de participer aux guerres d'Europe. Mektoub ! Je suis un manchot, Mektoub ! Je suis un monomane !

L'unijambiste : Hommage à celui pour lequel j'ai laissé ma jambe !

L'aveugle : Hommage à celui qui a apporté la syphilisation ! » ⁴⁸⁸

Ou encore : « Ben Aicha : au XII siècle, Monsieur de Saint-Olon, quand l'Europe était plongée dans les abysses de l'ignorance et de

⁴⁸⁶Tayeb Seddiki, *Le Dîner de gala*, op.cit., p.85.

⁴⁸⁷Tayeb Seddiki, *Les Sept grains de beauté*, op.cit., p. 43.

⁴⁸⁸Tayeb Seddiki, *Nous sommes faits pour nous entendre*, op.cit., p.20.

l'obscurantisme, il y avait six cent douze librairies autour de la Koutoubia à Marrakech ; tout près de l'actuel Club méditerranéen. »⁴⁸⁹

Chapitre 3- le personnage de l'altérité :

1. S'ouvrir sur l'Autre :

« Aussi tout un discours traditionnel s'accroche-t-il au personnage de roman, de théâtre-substance, âme, sujet transcendantal kantien, caractère universel, Homme éternel, hypostase indéfiniment renouvelée de la conscience, fleur suprême de la culture, "éternel"- mais récent : cette conception remonte, tout au plus, à la seconde moitié du XVII siècle. »⁴⁹⁰

Le choix de s'ouvrir sur de multiples formes d'altérité nous est dicté par un souci de cerner la relation qu'entretient l'altérité avec ce théâtre. On a par contre ciblé les formes qui sont foncièrement liées à la conception de ce théâtre, afin de dégager la symbiose qui s'opère entre la dramaturgie des pièces et l'altérité. La théâtralité est extatique et fraternelle, ceci a été déjà mentionné dans ce mémoire. De cette extase et entre l'union spirituelle et la littérature peut naître un amour existentiel, un amour dans son état pur et qui engendre à son tour le spectacle. Un soufi entretient la mansuétude, la pitié, et l'humilité avec les autres.

En effet, les personnages de Seddiki vont vers l'Autre, ils l'invitent, le consolent, parcourent le pays de l'Autre et l'évoquent quand ils sont des

⁴⁸⁹Id, p.58.

⁴⁹⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Ed. Belin, Paris, 1996, p.90.

viles marocaines. Younes Errawi, tel un pèlerin se déplace dans les pays et nous raconte son voyage, Al Majdub nous narre son passage à l'Occident, Ben Aicha se rend en France. Ils sont habillés en soufis ou dans un accoutrement européen et ils embrassent l'universel. Quand Jean-Yves Pidoux nomme : *vacillement*, cette relation qui s'installe entre le comédien et ce qu'il joue, il la fait rattacher à des définitions sociales et esthétiques.⁴⁹¹ Dans le cas de l'expérience Seddikienne, le fait de revenir dans plusieurs représentations à une technique imbibée d'extase, de chant ancestral corrobore notre réflexion sur la présence du soufisme et à travers lui de l'altérité.

Certes, il est difficile en général, de distinguer entre la qualité et l'action du personnage. Le personnage des pièces en question appelle à une certaine ouverture sur l'Autre, à l'image de la culture arabe qui, répétons-le, a subi l'influence des cultures étrangères (grecque, persane et indienne) et de leurs diverses sciences. Chater, dans la troisième composante invite tous les personnages à venir sauver les théâtres du Maroc : « allons rejoindre, sur son lit de mort, Molière encore maquillé. Allons délivrer Cervantès des corsaires barbaresques et ramenons-le à Tanger pour nettoyer son vieux théâtre enseveli sous la poussière et prisonnier des araignées...Décrucifions, Al Halladj de sa terrible croix. Arrachons la tortue des serres de l'Aigle pour sauver Eschyle ! »⁴⁹²

En effet, le personnage porte son altérité en lui et la vit dans son métier même. En cela, le personnage est une personnification de l'altruisme culturel, parce qu'il incarne des rôles, joue, reprend, se met dans la peau des autres. Ainsi, la fiction devient réalité, devient narration visuelle et textuelle qui tend à engendrer une émotion chez l'autre qui est le public-lecteur.

⁴⁹¹Jean-Yves Pidoux, *Acteurs et personnages : l'interprétation dans l'esthétique théâtrale du XX^e siècle*, Ed. L'aire Théâtrale, Lausanne, 1986 , p.33

⁴⁹²Tayeb Seddiki, *Le Dîner de gala*, op.cit, p.99.

1.1. Des dépositaires de la mémoire universelle :

« Les problèmes qui se posent à l'homme du XX^e ne sont pas fondamentalement différents de ceux qu'affrontait un Platon... »⁴⁹³

Les personnages, malgré les tensions suscitées par l'action dramatique, sont ici pour adoucir, pour rester dans la fête. On ne dresse pas de portraits de tous les personnages en question, mais on élit les plus représentatifs d'une éventuelle altérité, on se les représente comme dans des jeux de miroirs. Dans ce théâtre nourri par le folklore, ces personnages reflètent des traditions venues des pays arabo-musulmans, pays qui regorgent d'excellentes capacités d'assimilation et de dévolution. Différents exemples de dévolutions nous parviennent à travers les textes littéraires : à titre d'exemples, Le yom kippour juif a été remplacé par l'Achoura, le cercueil de Hoceine s'est substitué à la statue de Dourga aux Indes jetée dans le fleuve. Des noms de divinités antiques aussi sont empruntés et ont donné des noms de saints musulmans syriens ou palestiniens, comme Sheikh M'achouk qui serait la traduction d'Adonis, et le saint Ali ben Alyem serait une déformation de la divinité phénicienne Elyoun.

Cette vision nous renvoie au théâtre en général qui s'est développé en synthétisant plusieurs expériences :

⁴⁹³Jean Brun, *Le Retour de Dionysos*, Ed. Desclée, Bruxelles, 1969, p.5.

« Le théâtre semble bien se régénérer en permanence par l'absorption de formes théâtrales venues d'ailleurs. N'est-ce pas le théâtre asiatique qui a apporté un nouveau souffle au théâtre européen du premier tiers du XX^e siècle ?...n'est-ce pas le théâtre européen qui a alimenté et orienté les premiers pas d'un théâtre arabe ? Ne sommes-nous pas à l'ère de la mondialisation, à un tournant du théâtre de ce point de vue d'influences et des modèles croisés ? Comment y circulent, se croisent et s'influencent des théâtres aussi différents... »⁴⁹⁴

Il s'ensuit que le personnage ici devient un *animal historique*, s'insérant au cœur de la signification phénoménologique de l'expérience humaine toute entière. En cela il est dépositaire d'une mémoire universelle. Il porte sur la scène cette mimésis qui est le miroir de la nature humaine, et quand le théâtre est interculturel les canaux qui régissent les liens entre différentes cultures se multiplient, le personnage chez Seddiki s'inscrit dans la symbiose et participe à l'hybridité de ce théâtre. Il peut parler une autre langue, il rencontre souvent l'autre, et surtout aime l'autre. La dimension mystique soufie vient accentuer cette fascination de l'altérité par des personnages qui errent, qui sont adeptes du monisme, du syncrétisme et de la fraternité spirituelle.

1.2. Le personnage-conteur :

« Dire la fable, c'est déjà la fonction du comédien en tant que "lexèmes" : élément structurel d'une fable, actant, ou acteur sujet d'un procès...l'art du conteur est moins dans la

⁴⁹⁴ Id, p.8.

transmission de la fable que dans le raffinement de la mimésis... »⁴⁹⁵

Le conteur, selon la conception d'Anne Ubersfeld, est une métonymie du folklore. À notre sens le personnage-conteur est la métaphore de l'altérité. Aussi cette clarté qu'il introduit avec ses explications des événements dans cette langue vernaculaire restituant le patrimoine local en fait un personnage jubilatoire. Cette oralité véhiculée par le conteur nous fait penser au théâtre de Nô : « le nô n'est pas un spectacle à la première personne joué par un acteur sur scène. Il est un mélange entre une histoire racontée à la troisième personne- qui est à l'origine un "spectacle oral"- et le jeu des acteurs. L'acteur exerce de la sorte un rôle central dans l'illustration de cette histoire, et il est parfois amené à jouer le rôle de plusieurs personnages importants. Ainsi s'agit-il d'une histoire écrite pour être racontée ; elle est ensuite divisée, l'acteur prenant en charge les différents rôles dont il porte la responsabilité. »⁴⁹⁶

En Occident, les 'mystères' étaient des représentations moyenâgeuses se déroulaient sous la surveillance du clergé, les jours de fête, sur les parvis des églises. Si les troubadours ou le rhapsode se sont effacés de la scène européenne, pour plusieurs raisons que nous n'aurons pas le temps de développer ici, le conteur a pu résister aux changements culturels en Orient. C'est lui, le conteur qui utilise sa compétence orale, appelle ici, des nationalités du monde entier, occidentale, orientale, africaine à se rassembler à Jama Al fnaa:

« le premier conteur (Raoui 1): du fin fond ghanéen à Tombouctou, de la Mauritanie et de la terre de Chenkit, de chaque oasis, au milieu des déserts du Niger et du Nil, que des millions sont amassés à Jamaa al Fnaa,

⁴⁹⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, op.cit, p.160.

⁴⁹⁶Kodama Ryuichi, " Pourquoi "pourquoi le théâtre ? À propos de la tradition orale du théâtre japonais" in *Pourquoi le théâtre ? Sources et situations actuelles du théâtre*, textes réunis par Sakae Marakumi-Girous et Isabelle Reeks, Ed. Philippe Picquier, Paris, 2013, p.39

Le deuxième conteur (Raoui 2) : de Fès et Meknès de Tanger et Tétouan et du Hedjaz. Et de la terre du Yémen, de chaque ville lointaine-et bourgade animée sur le globe, des millions d'hommes sont venus à Jamma Alfnaa

Le premier conteur (Raoui 1): des Anglais, des Allemands, des Français et Italiens- de la Suède et des Pays-Bas, de chaque pays bouillonnant, de tout pays sur la terre: la Chine les Indiens, rouges et noirs- beaucoup de gens ont ouvert leurs yeux à Jamma Alfnaa. »⁴⁹⁷

Le conteur est dans cette logique, un dépositaire de la mémoire d'une longue tradition orale vécue au quotidien, est chargée de ces *mots-gestes* qui sont d'une magnifique théâtralité, qui cautionnent, qui incarnent, qui interpellent les auditeurs un instant pour mieux passer à la mimésis. le conteur est considéré par Malek Chebel comme :

« léger, aérien, mobile, conteur aux gestes déliés ; conteur au visage racé, taraudé par le vent et le hâle du soleil...ce conteur (Rawi) aime se livrer au plaisir, insigne et rare, de raconter ses légendes, bâtir une mythologie au quotidien, une cosmologie, en se fondant sur le réservoir ininterrompu de Qaçaid, de Madh, et de l'incontournable geste des armées islamique. En un sens, le conteur de Marrakech donne à la parole qui voyage et au verbe nomade leurs lettres de noblesse, à un moment où l'invasion médiatique commence de s'abattre sur les foyers traditionnels. »⁴⁹⁸

⁴⁹⁷Tayeb Seddiki, *Les Quatrains d'Al Majdoub*, op.cit., p.6.

⁴⁹⁸ Malek Chebel, *L'imaginaire arabo-musulman*, Ed. Puf, Paris, 1993, p.193.

1.3. Le personnage esthétique :

« Dans cette conjoncture esthétique et sociale difficile, les successeurs de Stanislavski et de Brecht ne peuvent évidemment maintenir littéralement les exigences de leurs inspireurs. »⁴⁹⁹

La redécouverte des écrits des mystiques musulmans semble avoir fonctionné pendant la moitié du XX^e siècle comme une source d'inspiration pour certains écrivains arabes. La richesse du vocabulaire des soufis, l'originalité de leur expérience intellectuelle et spirituelle ont ouvert des perspectives ; celles de renouer avec un passé culturel loin de structures sclérosées et de répétition stérile. C'est dans cette perspective qu'il faut sans doute considérer des pièces comme *Al majdub*, ou *Abu Hayyan*. La spécificité des héros de ce théâtre n'est pas que dans l'esprit ou dans le langage mais porte aussi sur l'aspect vestimentaire comme l'exemple des Derviches ou du Majdub : « le derouich, est cet illuminé, ce faiseur de miracles en guenilles, cet homme de Dieu qu'on rencontre un peu partout, dans les villes et les campagnes, sur les marchés et, principalement, aux abords des zaouïas, et qui passe pour recevoir; sans efforts ni épreuves, la particule divine. Arrivé d'un seul coup et sans même qu'il s'en doute, à la sublimité du mysticisme, cet élu de Dieu est vénéré et adoré à l'égal du soufi. »⁵⁰⁰

Les costumes à travers les photos et les mises en scène enregistrées qu'on a pu visionner (les photos dans un dossier annexe, nous laissent voir cette richesse de la *figurabilité* chez le personnage. Les chapeaux énormes, turbans, habits de Derviches offrent à la sémiotique de ce théâtre une

⁴⁹⁹Tayeb Seddiki, *Acteurs et personnages*, op.cit, p.17.

⁵⁰⁰O. DEPONT. X. et COPPOLANI , *Les confréries religieuses musulmanes*, Livre numérisé en mode texte par :Alain Spenatto. 1, rue du Puy Girou. 15000 AURILLAC, p. IX.

dimension esthétique considérable, mais aussi historique puisque ses turbans portés jadis par les arabes renvoient à une époque révolue.

L'esthétique sert aussi à vider le sacré de sa charge significative et sémantique. Al Majdub même implorant Dieu et usant de versets coraniques, n'est jamais pris au sérieux, pire il est rejeté par les gens à cause de sa pseudo folie. L'oxymore est inhérent à cette construction esthétique, dans la mesure où des fois le personnage est l'inverse de ce qu'on peut voir en lui ou de ce qu'il avance, Abu Hayyan est vu comme un Zindik (manichéen), alors qu'il est censé faire un clin d'œil à "l'honnête homme" de l'époque abbasside.

On peut aussi dire que la référence au soufisme dans ce théâtre, à travers les costumes, est l'occasion de démultiplier le discours religieux. Elle constitue un discours islamique spécifique de type ésotérique, et tend, notamment à rompre la monotonie.

1.4. Le saint :

« Les acteurs s'extirperont de la fange, et, en se sacrifiant au lieu de se vendre, en se révélant au lieu de se cacher, en étant au lieu de jouer, ils vont devenir des saints ; le travail accompli avec une ferveur monacale sera "l'occasion de ce que l'on pourrait appeler l'intégration, l'arrachage des masques, la révélation de l'être réel. »⁵⁰¹

Comment l'altérité est-elle présente dans la sainteté ? C'est en s'oubliant soi-même, en renversant les valeurs basées sur les intérêts personnels que le saint bat en brèche l'égoïsme et l'individualité. En

⁵⁰¹ *Acteurs et personnages*, op.cit, p.308.

effet, le mysticisme ne saurait être l'apanage exclusif d'une race, d'une langue, d'une nation ; c'est un phénomène humain, d'ordre mystico-spirituel. Il rejoint l'humanisme qui vient se greffer dans le contexte maghrébin où regorgent les activités rituelles, métaphysiques et festives et complètent elles-mêmes la notion du sacré.

En d'autres termes nous demandons tous l'aide les uns des autres pour nous former et nous nous transformer. Le développement de l'individu humain, souligne Montaigne, devrait cheminer nécessairement par des échanges avec les autres hommes. Ces échanges, dans ce théâtre où certains personnages principaux sont des saints ou vus comme tels, sont basés sur la sincérité et la confiance, ce "commerce" avec autrui est indispensable à l'enrichissement mutuel des hommes.

On s'est attelé à fournir donc les aspects du saint dans cette étude pour deux raisons : la première est légitimée par notre souci de chercher les modalités qui naissent de la rencontre de deux cultures. La deuxième est très intéressante et participe à l'enrichissement dramatique des pièces, ces légendes de saint peuvent nourrir le théâtre de mille feux, comme cette anecdote retraçant la rencontre de deux saints :

« Sidi Mohammed Ben Aouda était venu, très fier voir Sidi Abderrahmane, monté sur un lion, et comptait l'écraser de sa supériorité.

- où dois-je conduire mon lion pour la nuit ? demanda-t-il à son hôte.

- A l'étable, avec la vache

- rentrant dans la maison de sidi Abderrahmane, l'Oranais le trouve en compagnie de jolies jeunes filles et manifeste quelque étonnement.

- la présence divine, dit Abderrahmane, se laisse percevoir plutôt entre les pendants d'oreilles et les tresses qu'entre les pics de montagnes.

- le lendemain matin, Ben Aouda veut partir et va chercher sa monture à l'étable. Le lion n'y était plus : la vache l'avait mangé.»⁵⁰²

Si dans les pièces, le dramaturge revient moult fois à la mort du saint et à sa tombe, il est aussi question de représentation de saint sur scène. D'ailleurs Seddiki s'est lui-même chargé de jouer le rôle du saint plusieurs fois.

Les saints comme Al majdoub qui errent dans le pays, avaient des caractères authentiques comme le note Dermenghem :« les saints populaires sont facilement sévères, irascibles, susceptibles et jaloux, comme les forces de la nature dont il n'est pas facile de comprendre du premier coup les lois. »⁵⁰³. Des caractères qui sont de grande utilité dans le théâtre, dans la mesure où ils permettent au dramaturge d'attiser l'attention du public. C'est encore Dermenghem qui nous renseigne : « il y a aussi les majdub,...complètement submergés, qui ont subi l'attrait, la jadba, au point de n'en être que les jouets passifs....ils viennent chez vous sous prétexte de demander l'aumône ou l'hospitalité et partent laissant un message dont vous ne comprenez parfois le sens que longtemps après leur départ. Ils se réunissent à certaines fêtes, comme par exemple au moussem (période) de Moulay Idriss du Zerhoun... »⁵⁰⁴

Cependant, on fait remarquer qu'au Maghreb, il sera question de deux sortes de saints : les saints "populaires", d'allure folklorique et les saints "sérieux", sujets des hagiographes. C'est le caractère farfelu qui a intéressé Seddiki vu la facilité à être théâtralisé.

⁵⁰²Emile Demernghem, *Le culte des saints dans l'islam maghrébin*, op.cit., p. 12

⁵⁰³ Id, p.15.

⁵⁰⁴ Id., p.21

2- Al Majdub en extase :

2.1. Le désir des yeux :

« Les phénomènes religieux les plus irrationnels ont une rationalité : ils doivent prévenir ou résoudre les phénomènes de crise qui résultent de l'hyper-mimétisme humain. »⁵⁰⁵

La légende Al Majdoub était exploitée par Seddiki afin de créer un spectacle haut en couleur, qui dépasse, quoique née du patrimoine, la sphère locale, embrasse l'universalité par son utilisation de la transe, le chœur et le chant. C'est aussi un effort pour sauvegarder le patrimoine, Seddiki nous explique son choix de ressusciter un personnage de la tradition orale : « Sauver de l'oubli un poète, comme Al Majdoub, est expérience émouvante de mon théâtre. L'imprimer, le jouer, le diffuser est tout à fait positif, le théâtre doit aussi exhumer des textes qui sont menacés. Le théâtre par l'écrit doit sauver la littérature orale. »⁵⁰⁶

Chater dans *Le Dîner de Gala* fait une quasi imploration à ce saint :

« Chater :

Viens à notre secours, Si Abderhamane le saint des saints ! le très saint de notre théâtre.

⁵⁰⁵ Christine Orsini, *La pensée de René Girard*, op.cit., p.11

⁵⁰⁶ Tayeb Seddiki, *Le Dîner de Gala*, op.cit, p.57

Viens Majdoub, l'extatique, héros de notre épopée, missionnaire de notre soufisme »⁵⁰⁷.

A travers *Les Quatrains d'Al Majdub*, Seddiki a tenté donc de réinventer le théâtre comme savoir de l'esprit et fête des sens. Le personnage soufi Al Majdoub raconte ses voyages et commente les affaires des gens dans un langage critique et virulent. Il devient un témoin tel une légende et prétend par-là, embrasser le rang des prophètes :

« je suis Majdoub, et non possédé du Mal;

c'est cette condition d'être qui ne m'a pas pris dans son tourbillon,

j'ai eu l'honneur de lire sur la table sacrée,

et j'ai prophétisé les choses du destin.»⁵⁰⁸

Ce contexte soufi imprégné de *jadba* ne se résume pas que dans les *Quatrains d'Al Majdub*, on le trouve aussi dans *les Sept grains de beauté*, *les Moutons répètent*, *le Dîner de Gala*. Par le biais de la mise en scène soufie (soufi dans le chant, le langage et les costumes) Seddiki nous exhorte à un voyage phénoménologique au sein de nous-mêmes. Selon les soufis les formes de la sagesse invitent donc l'homme à se dégager de son Moi, à sortir du courant des formes pour s'établir dans la stabilité du fond. Le comédien est révélé à lui-même, rendu capable de "voir" dans son propre esprit et du même coup il est révélateur de celui qui lui ouvre cette vision de lui-même. C'est ce que tente de manifester Chater le personnage principal du *Dîner de gala* :

« il y a dans ces lieux si proches de Dieu tant d'histoires, tant de rites et de cérémonies...

⁵⁰⁷ Idem.,

⁵⁰⁸ *Les Quatrains d'Al Majdub*, op.cit, p.18

Tant d'illusions comme étoiles accrochées aux vieux rideaux...tous les sentiments humains ont été mille fois exprimés ici dans cet espace, dans cette boîte prête à craquer. »⁵⁰⁹

2.2. Le mythe Al Majdub :

« L'idée même d'une cérémonie religieuse de quelque importance éveille naturellement l'idée d'une fête. ». Emile Durkheim

La pièce intitulée *les Quatrains d'Al Majdoub* portant le nom de l'une des figures mythiques du Maroc est une tentative de réécrire la vie de ce bohémien, mystique errant, aux manières assez curieuses, habité par le besoin de dire la vérité. En ajoutant les techniques traditionnelles, à notre sens, Seddiki tend à fournir un potentiel artistique supplémentaire à celui de la technique moderne.

Seddiki a construit à travers cette expérimentation un style propre à lui, consistant à créer un chœur purement marocain appuyé par l'utilisation de techniques scénographiques à la mode. Procédé qu'on rencontre aussi dans des pièces comme *Abu Hayyan, Les Sept grains de beauté ou les Moutons répètent*. La mise en scène emprunte cette fois à la Halqa ; Rachid Bennani qui avait assisté à la mise en scène à cette époque note dans son mémoire : « les artistes prennent place en demi-cercle au fond de la scène et en face du public, l'artiste qui exécute un rôle se met au milieu de la scène et tourne autour de lui-même comme s'il communiquait avec les deux côtés; avec la salle et le reste derrière lui. Le décor de cette deuxième mise en scène avait la couleur de la terre, comme si le spectacle

⁵⁰⁹Tayeb Seddiki, *Le Dîner de gala*, op.cit, pp.18-19.

se tenait sur la place publique d'un vrai village. Quant aux détails qui enrichissent la communication dans la pièce. »⁵¹⁰

Au Maroc *Al majdoub* a atteint le statut de mythe et le nom évoqué dans la parole des gens suffit pour véhiculer toute la richesse de sens du personnage. Cette culture orale avait embrassé une renommée remarquable comme le montre Rachid Bennani :« le succès des Quatrains et la renommée de leur auteur dans les pays de l'Afrique du nord, ne sont pas sans signification; au contraire tout cela reflète, à travers les quatrains et le caractère du poète, l'expression des aspects essentiels de la pensée, de la conscience et du comportement des gens dans les pays musulmans pendant les quelques siècles passés qui furent pour ces pays des siècles de crise et de décadence.»⁵¹¹

Dans *Al Majdub*, l'altérité se dégage aussi à travers un rituel historico-mystique qui est le *mousem*. L'image du personnage s'associe étroitement à cette festivité culturelle qui résonne de rythmes lancinants, et aux manifestations collectives d'extase. *Al majdub* est de tous les moussems au Maroc. Les zaouïas font partie des moussems et servaient aussi de pause après le labeur et favorisent les échanges. L'espace zaouïa servait au majdubin pour pratiquer leur *jadba* : « Celle-ci s'accomplit dans une cérémonie et un rite, une séance liturgique, la "hadra", au cours de laquelle Dieu est censé manifester sa présence par l'extase dans laquelle il "attire" à lui les participants(c'est le sens de la *jadba*)...elle met en œuvre un certain nombre d'éléments matériels : sonores(instruments de musique, de percussion); visuels (couleurs), olfactifs(parfums, fumigations), tactiles.»⁵¹²

⁵¹⁰ Rachdi Bennani, *Le théâtre de Tayeb Seddiki*, op.cit., p.123

⁵¹¹ Id, p. 218

⁵¹²Tayeb Seddiki, *Les majdubiats*, op.cit., p.41

Seddiki a participé à travers cette création *Al majdub* aux invariants du mythe; il a offert son renouvellement du mythe, notamment en ajoutant le voyage fabuleux dans le temps et la prise en otage du héros, alors que *Al Majdoub* n'a pas quitté le Maroc.

La pièce *Al majdub* est dotée d'une grande originalité. Dans ce travail festif qui s'appuie sur le patrimoine local, éclot une expérience humaine qui met l'être humain dans le bain du rituel théâtral. Intéressant est la présence de cette fascination de l'altérité dans la pièce et dans la légende tout court de ce personnage. Dans la pièce ce Majdub est un personnage haut en couleur, drôle et plein de malice mais tout en gardant un trait sacré, il profère des versets du Coran, véhicule le mystère et garde un trait critique et vitupérant :

« En transe extatique et non en malade mental, je le suis.

C'est seulement l'extase qui me prend

Sur les tables sacrées, j'ai étudié

Et la première, m'était destinée. »⁵¹³

On pourrait faire figurer Al majdub parmi les premiers initiateurs de ce théâtre populaire de la rue. Ce troubadour faisait la *hadra* (extase) dans les marchés, partout où il tenait sa boutique de boucher.

Cependant, *Al Majdub* est une création majeure du répertoire de la troupe de Seddiki, elle a été créée à l'occasion de la fête du trône le 3 mars 1967. Selon Rachid Bennani : « cette pièce a remporté un succès considérable aux pays du Maghreb comme au Moyen-Orient et en Europe et a attiré lors de ses représentations, très nombreuses d'ailleurs, l'attention du monde du spectacle vers l'action théâtrale originale de

⁵¹³Tayeb Seddiki, *Al majdub*, op.cit., p.18

Seddiki...toutefois, le succès remporté par cette pièce est une suite logique et naturelle du fait qu'elle constitue une forme théâtrale concrète et pratique dont le rôle est de remettre en question-la forme esthétique occidentale.. ; »⁵¹⁴

Le personnage nous rappelle Ibn Arabi ou Al Halladj. La profondeur soufie qui découle de l'action se canalise autour de ce personnage haut en couleur. Avec des techniques qui font appel à la poésie, à la musique, à la danse, à l'imploration ésotérique, le personnage rejoint la gestuelle esthétique par la parole qui est rimée et chantée. Ce qui met de l'âme dans les mots et la sonorité. Porteur souvent de dimension soufie, mystique et ésotérique :

« Raoui 1: oh toi l'homme où vas-tu?

- Al majdub: vers Dieu
- Raoui 1 (premier conteur): jusqu'à où?
- Al majdub: jusqu'à Dieu
- Raoui 1: t'as de quoi te nourrir?
- Al majdub: ma nourriture c'est la foi
- Raoui 1: t'as un suppléant?
- Al majdub: mon suppléant c'est l'austérité
- Raoui 1: t'as de quoi te couvrir?
- Al majdub: ma couverture c'est l'espoir
- Aziz: le chemin est long?
- Raoui 1 : et tu sembles fatigué
- Aziz: le chemin est long?
- Raoui 1: et tu sembles affamé

⁵¹⁴Rachid Bennani, *Le théâtre de Tayeb Seddiki*, op.cit., p. 63.

- Aziz; où es-tu de la force?
- Raoui 1; c'est quoi ta limite...les ténèbres dévorent le monde?
- Al Majdub: de la neige, j'ai fait mon matelas,
avec l'air, j'ai couvert mon corps las!
Comme lampe, la lune fit vigie,
Les étoiles me furent des amies, »⁵¹⁵

2.3. Le fou :

« Le fou dans le théâtre de la renaissance, était celui qui pouvait dire la vérité sans être puni, échappant à la censure royale et permettant au dramaturge de critiquer en toute impunité. Il se dotait d'une signification ambiguë : son exclusion et sa marginalisation en faisait un être à l'usage précieux, libéré de toutes les entraves qui sont ou que l'on croit nécessaires à l'adoption sociale. Pourtant, le fou n'était pas uniquement un bouffon qui se déguise pour pouvoir parler en toute liberté. »⁵¹⁶

Le personnage d'Al Majdub est d'une complexité qui nous pousse à le comparer à un fou. Il annonce dès le deuxième tableau la présence de cette folie :

« Raoui (conteur):

⁵¹⁵Al majdub, op.cit, p.21

⁵¹⁶Isabelle Smadja, *La folie au théâtre: regard de dramaturges sur une mutation*, PUF, Paris, 2004, p.9

notre Cheikh est resté prisonnier plusieurs mois chez les chrétiens. Et là-bas il a fait connaissance d'une fille chrétienne et il l'a aimée...

El Majdoub: ô fille des chrétiens si juste dieu te montre le chemin qui est mien

je t'apprends à prier et faire le ramadan

et je te fais convertir à ma religion

j'ai fui le pays des occidentaux

je suis venu auprès de mon frère musulman

il m'a frappé et humilié

et m'a fait subir des injustices

je suis étranger dans les pays des autres

celui qui me voit dira je suis étranger

j'étais argent et je suis devenu airain

et j'ai remplacé mon raisonnement par ma folie. »⁵¹⁷

Mais, tout à la fois craint et fascinant, ce fou attire à lui une sacralisation. Et, plus il est sacré, plus il fascine par l'auréole de mystère dont on l'entoure, et plus la fascination a valeur d'exclusion : Al Majdoub fait peur, et entretient le mystère. Il est exclu, ostracisé, mais en même temps on croit à ses prophéties et on le vénère des fois. De Prémare nous offre une autre définition de cette folie particulière d'Al majdoub, très intéressante :

« Je ne cesse de penser que le Majdoub (le ravi par l'amour de Dieu) est dépourvu des capacités qui rendent responsable devant la Loi. Etant au stade le plus bas de l'espèce humaine, il se trouve en marge de la communauté

⁵¹⁷Tayeb Seddiki, *Al Majdoub*, op.cit, p.21

des croyants du fait qu'il n'est plus considéré comme majeur, apte à assumer ses obligations sociales et rituelles. Dès lors comment un majdub peut-il accéder au rang des Saints et en faire partie, comme cela a été admis sans aucune contestation, dans le passé et aujourd'hui encore ? ...lorsque l'initié perd le contrôle de soi parce qu'il se trouve complètement envahi par les lumières divines et que ses contacts avec le monde du sensible diminuent, cela ne lui nuit en rien, et ne le fait pas déchoir. Au contraire, sa foi devient plus intense et il mérite d'être compté parmi les saints, grâce à son accès à la station où se dévoilent les lumières de la Connaissance. »⁵¹⁸

Comme l'explique Isabelle Smadja dans son livre, on y trouve aussi l'aspect esthétique dans la mesure où, ce qui, dans la folie échappe à la conceptualisation, gagne en sens esthétique. En tant que catégorie esthétique, la folie apparaît comme un des procédés par lesquels l'art, et plus particulièrement l'art dramatique, parvient à réaliser son essence, et ce en vertu d'une double modalité de l'essence du théâtre. La folie a cette auréole de mystère et possède cette richesse de signification, ce débordement qui ouvre à l'infini le jeu de l'imaginaire et le jeu des interprétations. Aussi, la folie a tous les attributs d'une catégorie esthétique et elle trouve sa place naturellement chez les dramaturges qui n'hésitent pas à la mettre en scène, à la glorifier même à travers le personnage du bouffon. Ce procédé on le trouve donc à l'œuvre aussi dans le théâtre contemporain : « le théâtre contemporain garde à la folie son exubérance et sa richesse. Dès lors, il m'a semblé qu'il était préférable, pour être fidèle à cette leçon du théâtre, de parler comme d'une même entité de folie, d'irrationalité, de déraison, d'étrangeté ou d'anormalité voire parfois d'aliénation et ne placer une ligne de démarcation qu'à partir

⁵¹⁸A.L. De Prémare, *Les majdubiat : Étude d'une tradition orale marocaine, le majdub dans son époque et dans son milieu*, thèses pour le doctorat d'État, directeur de thèse. David Cohen, Rabat, 1983, p.183.

du moment où apparaissent dans le texte lui-même les termes et les idées du vocabulaire psychiatrique. »⁵¹⁹

L'apogée de cette folie se trouve dans la quatrième composante où des fous se rencontrent dans un mausolée, les personnages constituent un champ lexical de la folie : un fou, un aliéné mental, une folle, une malade mentale, le langage quant à lui est de l'ordre de l'absurde :

« La folle : les poils du cerveau ; essuie le rat avec de la menthe.

La malade mentale : tu ne l'auras pas, meurs d'envi

Le fou : les fourmis rouges- les fourmis rouges

La malade mentale : par Dieu tu ne l'auras pas

Mohamed : maman tu les as vus de tes propres yeux ?

La malade mentale : meurs d'envi, meurs d'envi

Le fou : les fourmis

[...]

Mohamed : maman je ne suis pas un fou

La maman : qu'il soit loin de toi le malheur, Dieu qui te protège

La folle : les poils des pêches ont avalé un sac

Mohamed : ce sont des fous ceux-là ! »⁵²⁰. Ici, Seddiki joue aussi sur les allitérations et les sonorités en arabe que nous ne pouvons pas traduire.

Par ailleurs, une des figures qu'on avait étudiée dans ce travail est l'étranger, elle sera une figure en laquelle se délègue l'esprit perspicace et

⁵¹⁹ Isabelle Smadja, *La folie au théâtre: regard de dramaturges sur une mutation*, op.cit, p.14.

⁵²⁰ Tayeb Seddiki, *Al majdub*, op.cit, p.59.

ironique du dramaturge. Le personnage d'Al Majdub en tant qu'étranger et fou, incarne la métaphore de la distance qui crée la dynamique de la transformation idéologique et sociale. L'étrangeté permet le dire d'une identité jusqu'ici close par son évidence interne. Au Maroc, dans le folklore et dans une pratique ancestrale qui commencent à s'étioler, les gens qui souffrent de maladies mentales sont accompagnés par leurs proches chez les saints pour y trouver remède, ils croient que la folie n'est qu'une possession par les diables ou d'autres créatures métaphysiques. Les plus enthousiastes, croient que cette folie est une lumière du cœur, cette folie on la frôle à travers le divertissement dans les pièces de Seddiki. C'est encore le conteur qui nous renseigne sur cette lumière du cœur qui jaillit de l'âme d'Al Majdub :

« Raoui 1: c'est la faveur de Cheikh Al Majdub, il a vécu et est souffert, aimé et connu, il a composé ses poèmes avec la lumière de ses yeux, et la palpitation de son cœur, et dans la nostalgie s'est brûlé du feu terrible de l'exil, l'amour des gens et de l'amour de la nature, et l'univers merveilleux de Dieu, en ce qui nous concerne on a juste récité son expérience et conté sa biographie afin que celui qui assiste rappelle celui qui n'est pas là et le proche dira à l'éloigné...c'est celui qui ne s'abstient jamais de donner, et celui qui travaille son cœur et aiguise son esprit pour montrer aux gens, tous les gens la voie du bien, de l'amour et du bonheur. » ⁵²¹

2.4. L'inconsolé :

⁵²¹ Id., p.64.

« Le théâtre n'est peut-être qu'une tentative de consolation. Si nous nagions dans le bonheur, nous n'aurions pas besoin de théâtre.... »⁵²²

Al majdoub pourrait être une "inconsolation", celle de toute une culture en pleine décadence, on en trouve des clins d'œil à ce sujet dans les pièces. Sa folie comme on l'a évoqué est le résultat de la méchanceté de ses compatriotes, sa pratique religieuse est caractérisée par l'étrangeté et la mystique particulière comme pour manifester un malaise. Al Kahtibi l'avait pertinemment perçu, il le note : « L'inconsolation et l'enfermement ne sont pas seulement l'effet d'un personnage, d'un individu, d'un actant une fiction ou dans un texte, dans un récit, entre la vie et la mort, mais c'est aussi l'expression de toute une culture. »⁵²³

L'inconsolé, le vif, le légendaire, le mythique restent étroitement liés à l'historique ; la tradition orale n'est pas isolée d'un contexte culturel d'ensemble qui déborde le cadre local. Cette oralité chez Al majdub est un soubassement de cet univers théâtral par le truchement d'un langage poétique de ce saint légendaire:

« Le personnage "Majdub" peut très bien être qualifié ainsi parce que, par prédisposition physico-psychique allié parfois à une grande sensibilité spirituelle, il est sujet à des transes, des transports, des crises d'exaltation que la "vox populi" met-à tort ou à raison- sur le compte de l'extase divine.»⁵²⁴

⁵²² Tayeb Seddiki, *Mémoire du théâtre et de ses gens*, Libération, lundi 21 février 2000.

⁵²³ Abdelkebir Khatibi, *La différence et l'inconsolation*, Ed. al Assas, Casablanca, p.24.

⁵²⁴ Alfred De Prémare, *Al majdoubiats*, op.cit., p.40.

De Prémare nous offre cette définition : « C'était un Majdbub, un homme caractérisé par des états de transes extatiques. Le terme Majdbub finit même par le désigner de façon particulière, en un temps où, pourtant, les extatiques étaient légions...c'était un homme dont le caractère peu conformiste, voire provocateur... qui-surtout dans ses moments d'exaltation- était doué d'une certaine éloquence et d'une certaine veine poétique : ses quatrains sont devenus proverbiaux dans le Maghreb »⁵²⁵

Abu Hayyan aussi était un inconsolé qui n'a jamais, semble-t-il trouvé sa place dans la communauté des gens :

«Abu Hayyan : abussus abyssum invocat (en latin dans le texte), ...je n'ai eu guère de haute fonction dans la vie, ou d'un train de vie prospère, j'ai vécu souvent dans la disette, et n'ayant plus de force pour avoir un meilleur logis, ni mon déjeuner et ni mon souper..

Abu solimaine : tu es le philosophe du pessimisme....

Abu hayyan : je ne croyais pas que la vie serai ainsi, quand je pars au Tigre pour me laver il se tarit, et quand je décide de faire des taymoum (variété des ablutions quand il est impossible d'avoir de l'eau, permission en islam de le faire avec de la terre) par la pierre du désert elle devient lisse. »⁵²⁶

Mais de toute évidence cette inconsolation d'Al Majdbub et son caractère bohémien et fantasque s'acheminent dans le dénouement de la fable vers l'amour de l'Autre :

« Ma conscience est blanche, mon sourire est suave

Mon esprit est reflet de l'univers, au savoir innée

Je donne mon cœur sans retenue

Et tous les êtres humains me sont chers

⁵²⁵ Id, p.33.

⁵²⁶Tayeb Seddiki, *Abu Hayyan*, op.cit, p.94.

Tu n'entendras de moi qu'un mot

La folie est la rugosité des cœurs. »⁵²⁷

3- Les personnages de la consolation :

Si certains personnages de Seddiki sont marqués par cette inconsolation, il se dégage de ses pièces une inclination chez les personnages à consoler l'Autre.

3.1. Chater simulacre de Seddiki :

« Cœur tu n'es qu'un théâtre

Mais on y joue

Dans le décor de plâtre

Un drame fou

Théâtre ! Théâtre ! Théâtre ! »⁵²⁸

Dans ses théories sur le théâtre épique Brecht luttait contre l'égoïsme des comédiens, le but est de jouer ensemble et non les uns contre les autres, il insistait dans sa pédagogie scolastique sur une fraternité entre les comédiens et insistait à bannir toute forme d'individualisme. Chez Seddiki le constat est similaire : « il était une fois quelques comédiens, un théâtre, et son directeur, Tayeb Seddiki. Les uns et les autres se rencontrèrent, firent amitié et de cette alchimie de pierres, de

⁵²⁷ *Al majdub*, op.cit. 67.

⁵²⁸ Tayeb Seddiki, *Le Dîner de gala*, p.100.

rideaux, de talents et d'enthousiasme naquit la troupe du théâtre municipale de Casablanca. »⁵²⁹

La troupe du *théâtre municipal* fut donc la première troupe de Seddiki, l'appellation de la troupe a changé mais les principaux comédiens y sont restés. Ils étaient liés par une formidable amitié et à travers leur troupe ils propageaient leur amour vers l'autre.

Cependant, le personnage de Chater est une autre particularité dans ce théâtre, il se présente comme un rassembleur, et semble jongler entre plusieurs caractéristiques. D'abord, il se rapproche du conteur qui est présent dans la plupart des pièces de Seddiki, mais il ne semble pas remplir la fonction du conteur proprement dite. Il est aussi à l'image de l'auteur ce qui nous pousse à revoir les *métaphores obsédantes* qui structurent ce théâtre à travers ce personnage rassembleur.

La scène d'exposition, dans une mise en abyme, présente Chater, un metteur en scène, en train d'annoncer à un public formé de comédiens, la cause de sa tristesse qui est la démolition du théâtre municipal par les autorités. Il invite le public à rentrer dans l'intimité du comédien ; le décor de la scène sera composé des lampions, du miroir et de la loge des comédiens, avec les machinistes, les costumes, les paniers. Une manière de faire vivre le public une intimité que d'habitude le théâtre s'efforce de garder secrète. Donc à travers Chater, Seddiki ouvre encore une fois la scène au public cette fois il imagine un stratagème subtil pour transformer le théâtre à l'italienne à un théâtre oriental, car tel un hlaïqi, qui appelle les gens à se rassembler autour de son cercle, ou ce théâtre en rond, il est assisté alors par les figures les plus connues du théâtre occidental et des penseurs et poètes orientaux.

Chater par-dessus tout veut sauver le théâtre qui porte en lui le symbole des bonnes relations entre les peuples et les hommes. Il lance encore cet appel dans la fin de la deuxième composante :

⁵²⁹Tayeb Seddiki, *La troupe du théâtre municipal* 3, vendredi 2, mars 2000.

« Chater : nous animerons les souks, les prisons et les hôpitaux -là où l'homme souffre

Nous rebâtirons le Théâtre de la Baraque. Nous repartirons. Nous avons l'habitude d'habiter dans nos valises !

Nous ferons revivre les théâtres romains. Les théâtres en ruine.

Admirable civilisation romaine !!

[...]

Vous êtes conviés à un voyage inattendu à travers les mythologies les plus anciennes et les plus modernes.

Place au Théâtre ! »⁵³⁰

3.2. Molière :

« Jean-Baptiste Poquelin est un vieil ami que je côtoie depuis plus de trente ans. J'ai fait sa connaissance en pleine maâmoura (près de Rabat)...c'est à mon tour de rendre hommage à celui que les comédiens du monde entier appellent le Patron de la Comédie. »⁵³¹

Molière dans ce théâtre est considéré tel un saint. Il véhicule beaucoup d'amour et est considéré comme la plus importante liaison de Seddiki personnellement avec l'Occident mais aussi avec toute l'humanité. N'est-ce pas le titre : *Molière ou pour l'amour de l'Humanité*, qui est un hommage à Molière ; certes la phrase est prononcée par le controversé Dom Juan, mais s'en servir dans le titre comme syntagme rattaché à

⁵³⁰Tayeb Seddiki, *Le Dîner de gala*, op.cit, p.60.

⁵³¹Tayeb Seddiki, *Molière ou pour l'amour de l'humanité*, op.cit., la préface.

Molière, comporte ainsi une charge sémantique différente et reflète, à notre sens, l'amour que procure Molière à Seddiki.

Dans la première partie de cette étude, on avait souligné que Seddiki a vu dans Molière son maître, ici on le trouve comme un saint un peu marocanisé, n'est-ce pas le paroxysme de l'altérité ? Dès le prologue on assiste à un spectacle de comédiens qui chantent devant la statue de Molière : « le premier comédien : nous vous aimons et nous vous vénérons Molière notre saint patron ».⁵³²

Donner un caractère maghrébin à Molière ne peut passer inaperçu dans cette étude sur les relations culturelles. Il serait donc une annulation des barrières susceptibles de s'établir entre l'Orient et l'Occident, n'oublions pas que le Maroc a été colonisé par la France quelques années avant la conception de ce théâtre, et qu'il subsistait un théâtre qui appelait à la coupure totale avec l'Occident et que Seddiki trouvait sans fondement. Certes il était pour la constitution d'un théâtre authentique mais n'a jamais cessé de vénérer et d'aimer les grands noms du théâtre occidental.

Dans *Molière ou pour l'amour de l'humanité*, la première composante, digne d'une pièce classique, annonce le canevas qui sera en gros l'effort d'Armande veuve aux prises avec les autorités religieuses, voulant enterrer Molière dignement. Donc la pièce sera une alternance de deux actions qui s'entrelacent, une action principale qui débute se développe et tend vers un dénouement, d'autres scènes qui viennent entrecroiser ce schéma où on assiste à des scènes où Molière répète des scènes de son répertoire on assiste aussi à des scènes d'autres pièces. Seddiki joue avec les registres, applique le collage dans la dramaturgie de la pièce.

Seddiki semble inviter Molière même dans une pièce qui renvoie à des relations historiques entre la France et le Maroc. Une manière nous

⁵³²id, p.9.

semble-t-il pour montrer le rôle sublime de la culture dans la construction des bonnes relations :

« Molière : avant de nous quitter amiral, dites-moi, est-il vrai que le souffre que les vaisseaux de Marseille vous vendent servent à vos canons ?

Ben Aicha : les marchands Français savent que le souffre nous est indispensable pour blanchir nos laines et nos burnous, surtout quand on fait suer le burnous, Adieu Molière...tous nos petits ennuis seront balayés par l'histoire. Ne resteront peut-être que vos belles comédies : Tartuffe, l'Avare, le Malade imaginaire...Molière, vous faites tant pour la gloire de la France. Adieu Jha ! »⁵³³.

Ben Aicha assigne à Molière l'image de Jha qui est un personnage mythique de la littérature arabe, ceci se rajoute à cette vénération de Molière par Seddiki et participe à ce rôle qu'a joué Molière dans la vie artistique de Seddiki, mais aussi à cette présence de l'Autre dans ce théâtre.

3.3. Abu Hayyan et l'amitié :

« Chez Aristote l'amitié fait transition entre la visée de la "vie bonne", que nous avons vue se réfléchir dans l'estime de soi, vertu d'une pluralité humaine...»⁵³⁴

⁵³³ Tayeb Seddiki, *Nous sommes faits pour nous entendre*, op.cit., p.71.

⁵³⁴ Paul Ricœur, *soi-même comme un autre*, Ed. Seuil, Paris, 1996, p.213.

Arkoun auquel Seddiki a dédié la pièce sur Abu Hayan, écrivait dans son livre sur l'humanisme :

« Quand j'ai découvert l'œuvre d'Abu Hayyan Al-Tawhidi, j'ai mieux mesuré l'importance de la communication orale pour l'enrichissement de l'attitude humaniste engagée dans l'immédiateté de la confrontation avec des points de vue multiples soutenus par des auditeurs présents. Dans ses œuvres majeures, ce grand écrivain et intellectuel révolté du X^e siècle,[...]fait ressortir clairement les visées essentielles de toute attitude humaniste : la quête constante du sens non pas tant dans ses articulations rhétoriques abstraites qu'il dénonçait avec sévérité, mais dans ses incarnations psychologiques et historiques concrètes.»⁵³⁵

Le même intellectuel explique que l'humanisme a de grandes cartes à jouer à l'orée de notre époque afin établir une paix et une marche noble et majestueuse vers l'entente universelle : « la déréliction généralisée des peuples a fini par conforter des argumentaires en faveur du terrorisme présenté comme recours obligé pour défendre des droits élémentaires. Les attentats du 11 septembre 2001 et les ripostes qui ont suivi représentent à cet égard un moment tragique de la défaite de toutes les formes de pensée et de légitimité pouvant se prévaloir de valeurs humaines. »⁵³⁶

Abu Hayyan, avait une soif insatiable de connaître, une curiosité sans limite ; et affirme que les peuples sont égaux et se complètent afin que chacun éclaircissent à l'autre des côtés obscurs de la vie. Il a vécu dans une période où les Bouyiddes, les fatimides, hamdanides, perses, juifs, turcs, kurdes partagent la même terre et la même langue, toutes ces ethnies se targuent de montrer ce qu'ils apportent à l'empire et rivalisent

⁵³⁵ Mohamed Arkoun, *humanisme et islam : combats et proposition*, Ed. Marsam, 2008, Rabat, p.11.

⁵³⁶ Id., p.12.

dans la culture. Dans la cinquième composante d'*Abu Hayyan*, il répond au vizir qui lui pose la question à propos des différences entre les peuples :

« Le président : tu dis dans la sixième nuits (du livre *Les nuits des délectations et du plaisir partagé*), les nations sont au nombre de quatre : Rum (nazaréens), les arabes, les perses, et les indiens.

Abu Hayyan : trois n'en sont pas arabes et nous ne pouvons pas préférer les arabes aux autres

Le vizir : que préfères-tu ?

[...]

Abu Hayyan : chaque communauté a un côté bon et un autre mauvais, et les peuples ont leurs défauts et leurs bienfaits, il en est ainsi pour chaque groupe de gens dans leur politique et législation, ils peuvent perfectionner ou être induits dans l'erreur. Les Perses excellent dans les lettres le dessin et la politique, les Occidentaux dans la science et la sagesse, les Indiens dans la pensée et l'astronomie, les Noirs ont de la force physique et de la patience, et les Arabes perfectionnent dans le secours, l'hospitalité, la fidélité et la rhétorique. »⁵³⁷

Cependant, quand les civilisations se rencontrent : la pensée est au rendez-vous avec l'universalité, la complémentarité et la tolérance. Anouar Louka met en exergue ce genre de question qu'adressait Abu Hayyan dans ses entretiens épistolaires avec le philosophe Miskayawah : « Abu Hayyan se pose la question suivante dans sa requête au philosophe Misakayawah : quel principe régit les us et les mœurs des peuples divers ? L'habitude ? ».... L'habitude en arabe dérive du verbe *revenir*, donc a un

⁵³⁷Tayeb Seddiki, *Abu Hayyan*, op.cit., p.59.

aspect de la répétition, comporte des caractéristiques de chaque peuple, linguistiques, morales, et même dans l'accoutrement... »⁵³⁸

En mystique soufi, Abu Hayyan a appelé, comme cela a été dit dans des chapitres antérieurs, à accepter la culture des autres. Il appelait les nazaréen *nos amis*. Dans *le Dîner de gala* Chater s'adressant à Molière, Shakespeare, Abu Nawass, Badi' Azaman, Abu Hayyan, propose une union comme celle des humanistes arabes :

« Chater : nous voici, chers amis, réunis ici pour les dernières agapes. Célébrons nos mythes et donnons aux mots et aux gestes l'importance qu'ils ont dans les rêves. Mes amis, mes frères, baptisons-nous Frères de la pureté "Ikhwan Assafa"

Quelle secte ! ils disent que l'homme parfait est cet être bon, vertueux, intelligent et clairvoyant. Il est d'origine persane, de religion arabe, de rite hanafite, d'éducation irakienne, d'expérience hébraïque, de démarche chrétienne, d'ascétisme sémite, de science grecque, d'expression hindoue, de symbole soufi, de moralité royale et d'opinion divine !

Partageons mes frères le plaisir, la délectation et la convivialité !

(les machinistes et les comédiens entourent Chater) »⁵³⁹

Par la bouche de Chater, Seddiki suit les pas des penseurs Abu Hayyan, et les frères de la pureté, il tend à recréer ce syncrétisme afin d'aplatir les discours chauvins ou belliqueux. Les mots d'ordre qui se dégagent de la pièce- Chater défend le théâtre dans le *Dîner de gala*- sont

⁵³⁸ Texte en arabe, Anawar Louka, *Abu Hayan et Shahrazade*, Ed. dar al janoub (maison du sud), Tunisie, 1997, p.10.

⁵³⁹ Tayeb Seddiki, *Le Dîner de gala*, op. cit., p.46.

la fraternité et l'amitié. La présence des *Ikhwan Assafa*, dans plusieurs pièces d'ailleurs, atteste de l'émanation de cet amour syncrétique. Yves Marquet le souligne dans sa thèse sur *les frères de la pureté* : « les ikhwan remarquent que le meilleur groupement d'entraide est le leur, maintenu par un idéal et un amour mutuel conscients qui lui garantissent des conditions complètes et durables ; ils savent que les âmes ne sont qu'une seule et même âme, même si leurs corps sont séparés (comprendons dispersés dans l'espace...on ne peut jouir d'une vie heureuse ; que par l'entraide des habitants d'une cité... »⁵⁴⁰.

Seddiki voit aussi dans la manière de fonctionnement du personnage intellectuel parlant souvent d'ami et de l'amitié, une voie pour la prise de conscience humaniste : « cette participation doit désormais s'ouvrir résolument à l'infinie diversité des besoins et des pensées, des problèmes et des rêves des hommes, de tous les hommes- de notre temps. Elle doit aussi et surtout exprimer, à travers et par-delà cette diversité, la prise de conscience, la prise de conscience, qui me paraît constituer la caractéristique de l'époque, de la solidarité intellectuelle et morale de l'humanité. »⁵⁴¹

3.4. Personnage mystique :

« L'âme possède une lumière intérieure, celle qu'une vision intérieure traduit dans le monde du soufisme. C'est là le point commun avec la phénoménologie et l'épistémologie. On ne passe pas par des circuits scientifiques on tend vers l'esprit pur de l'entendement. »⁵⁴²

⁵⁴⁰Yves Marquet, *La Philosophie des ikhwan al safa : de Dieu et à l'homme*, Thèse présentée devant l'université de Paris IV, le 12 juin 1971, p. 591

⁵⁴¹ Tayeb Seddiki, *la nouvelle vie de la scène*, op.cit., mardi février 2000.

⁵⁴²Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Puf, Paris, 1979, p. 23.

Le paroxysme de l'amour caractérise les plus grands maîtres de la mystique soufie islamique, Ibn Arabi, Ibn Rûmi, Bistami, c'est chez ce dernier que naît le terme "Shath" : « Avant de devenir un terme technique, le mot shath signifie en langue arabe le mouvement qui produit le débordement...ainsi en est-il des extatiques en qui les mystères intensément bougent : ne parvenant pas à se contenir dans la lumineuse tension intérieure, leur extase déborde et court sur leur langue qui les traduit en des expressions étranges, choquantes, paradoxales (en arabe dialectal Shath a donné carrément danse). »⁵⁴³

L'amitié, le dévouement, le bon compagnonnage étaient les vertus estimées des soufis. On raconte qu'Ibrahim Ibn Adham resta toute une nuit debout devant l'ouverture sans porte d'une mosquée pour protéger du vent glacial le sommeil de ses compagnons.

Dans le théâtre de Seddiki ce mysticisme est incarné par Younès Rawi, Abu Hayyan, Al majdub. Ces personnages sont donc paroxystiques du moment où ils interviennent vigoureusement pour faciliter cette immersion du public dans l'extase dans Al halqa géante, c'est une espèce d'hypnose que cherchait Seddiki, à travers ces personnages mystiques.

Le personnage mystique dans ce jeu nous fait songer à l'acteur rêvé par Stanislavski, à savoir un acteur qui se soustrait à ses propres sentiments sur scène, qui joue profondément son rôle. Par ailleurs, le jeu d'un acteur surtout les comédiens qui fréquentaient Seddiki, soit les chanteurs de Malhoun, les Nas al Ghiwan, ou ses amis de longue date, venus pour la plupart de la région de Marrakech, est imbibé de soufisme. Ils sont en quelque sorte initiés à une mystique pas tout à fait soufie, mais

⁵⁴³ *Les dits de de Bistami : Shatahat*, traduit de l'arabe, présentation et notes par Abdelwaheb Meddeb, Ed . Fayard, 1989, p.15.

disons une mystique marocaine, chargée de langue vernaculaire et de légendes, pour ceux qui ne le sont pas, ils le deviendront rapidement sur scène comme s'ils sont rattrapés par un caractère inconscient et foncier à la culture marocaine.

4- D'autres types de personnages :

4.1. Le personnage, animal :

« Qu'ils étaient beaux les jours de M. Jacquot, Allah, Allah (sens de l'amertume) mon bien aimé M. Jacquot où sont les belles nuits[...] en fin de compte que dieu bénisse les français, grâce à eux on a appris *Le Laboureur et ses enfants* et *Le Corbeau et le renard*. »⁵⁴⁴

Ce passage dans le quatrième tableau de *Il était une fois le Maroc 73*, pièce écrite par Said Seddiki en collaboration avec son frère Tayeb Seddiki, est un clin d'œil au grand fabuliste La Fontaine, le passage dégage aussi cette forte fascination de l'Autre. La fable qui est un genre antique est vénérable remonte à plusieurs siècles avant J.-C, est passée d'un pays à l'autre afin de constituer une véritable sagesse des nations. Il s'ensuit donc qu'à l'instar de La Fontaine qui a pris à ses devanciers maints récits et les a faits siens, Seddiki a procédé de la même manière en pensant comme l'école classique, que l'authenticité ne réside pas dans la matière mais dans la manière.

La présence des personnages habillés en animaux, où sous formes de récits de conteur, quoiqu'elle porte une peinture des caractères humains, constitue un retour aux formes du spectacle comme El bsat ou Sidi El ktfi. Harma dans *Les Moutons répètent* est en fait un personnage traditionnel faisant figure dans la tradition d'El bsat, il porte une peau de mouton,

⁵⁴⁴ Tayeb et Said Seddiki, *Il était une fois le Maroc 73*, (*kan ya makan 73*), op.cit., p.12

rappelle un personnage de la tradition dionysiaque. N'oublions pas que la fantaisie qui en découle de ce genre de pièce sert Seddiki à distraire et divertir le public. D'autres pièces du corpus comportent des allusions à connotation animalière. Dans *Abu Hayyan* un fabuliste connu de la littérature arabe Ibn Al Moqafa' est invité dans la cinquième composante, la scène se passe dans le désert et ce fameux fabuliste tente de convaincre Abu Hayyan de renoncer à l'autodafé de ses propres livres.

Dans *Al Majdub*, on assiste à des récits qui personnifient les animaux, comme dans ce tableau :

« Mustapha: et la souris?

Al Majdoub: la souris a proposé au maître de la maison

et lui a dit vend la tente et achète la graisse

Aziz: et le loup? Que dis-tu du loup?

Al majdoub: Oh le loup je sais crier!

crie de chez toi

et quand t'appelle le gibier

tes griffes seront émoussés.

Raoui 1 : il y a derrière les histoires des animaux des leçons
et des significations

Raoui 2: et celui qui raisonne comprendra »⁵⁴⁵

Mais c'est surtout *Les Moutons répètent* qui, dans un jeu fantaisiste, met en scène des personnages habillés en animaux et incarnant des moutons. La pièce emprunte un comique qui se rapproche de celui

⁵⁴⁵ Tayeb Seddiki, *Les Quatrains d'Al Majdoub*, op.cit., p.34

d'Aristophane. La fable de la pièce part de l'union des moutons qui, la veille de l'Aid El Kebir, décident de quitter la ville afin de contester et de dénoncer l'activité barbare du sacrifice. Les hommes vont tenter dans un premier temps la répression et les menaces mais sans vain. Après ils seront contraints d'engager dans le but de trouver un terrain d'entente avec les moutons rebelles. Les moutons, forts de leur union, vont ôter leurs peaux d'animaux et s'intégrer dans la société des humains. Un seul, sera le bouc-émissaire, car sa peau résistera et devient la victime et le sacrifice. Même ses frères moutons s'acharnent sur lui et permettent ainsi aux humains de l'égorger pour que l'ordre dans la cité reprenne son chemin d'avant.

La pièce ne défend pas une vision, peut-être qu'une critique se dégage de la pièce mais ce qui importe à travers ce jeu fantaisiste c'est la défense du folklore.

4.2. Le personnage folklorique :

« Grâce à ce que Jung appelle la *persona*, nous parvenons à être ce que nous voulons et/ou devons être pour les autres. La *persona* désignait à l'origine le masque que portait le comédien et qui indiquait le rôle qu'il jouait. Ce que Jung appelle *persona* est par la suite le masque derrière lequel nous nous cachons et qui nous permet de paraître sous tel ou tel jour. Bien entendu, le choix de la *persona* est individuel. Je joue le rôle que je choisis de jouer, avec plus ou moins de talent, avec plus

ou moins d'efforts, avec plus ou moins de frustrations... »⁵⁴⁶

Dans notre étude le mot hybride nous aidera à interroger le contact d'autres civilisations ; il nous amènera aussi à dégager les frontières des formes tels la liturgie, le conte, le spectacle oral, la transe, les formes populaires et, en premier lieu, le folklore.

C'est le personnage nommé Horma qui représente cette résistance du folklore dans *Les moutons répètent*, la scène se présente ainsi :

« Horma : le danseur, le flamboyant...je suis...

Le mouton 1 : non monsieur...ici... il y a erreur...ce personnage est né ici...sur la scène de ce théâtre.

Horma : ça veut dire ?

Le mouton 1 : ça veut dire tu nous sers à rien...

(Chant)

[...]

Horma : j'ai ma place ici, je sauvegarde la sagesse, le sentiment et le sens.

Le commerçant : si on trouve un brillant traducteur qui ne fait pas perdre le sens de cette sagesse, on l'exportera à l'étranger, et moi-même je serai mécène.

Horma : donc je suis apte au national et à l'international.

Le mouton : quel Horma...tu n'es apte ni ici ni à l'étranger...tu es un personnage folklorique et le folklore est du passé qui nous sert à rien...ta présence est une entrave à la culture et la modernité. »⁵⁴⁷

⁵⁴⁶Véronique Liard in *Les figures de l'autre*, sous la direction de Jacques Ardonio et Georges Bertin, Ed. Téraèrde, Paris, 2007, p.87.

Le passage est une critique au traitement fait au folklore dans le pays. Cela rejoint ce que nous avons évoqué à propos de cette rencontre qui s'est opérée entre la modernité et la tradition marocaine.

Al Majdub, Horma ou Younes Errawi sont des personnages qui appartiennent au folklore marocain. Cela étant dit, notre souci est de montrer la relation qui s'établit entre le folklore et l'altérité. D'abord, la poésie que recèle la gestuelle folklorique, le chant, l'appelle des conteurs, leur narration des légendes.

Dans ce folklore les légendes regorgent d'exemples extraordinaires de tolérance. Les morales qui alimentent ce folklore sont aussi très bénéfiques pour créer des fables théâtrales. A titre d'exemple ce folklore qui entoure la présence de Lala Mimouna au Maroc rapporté ici par Dermenghem : « Lalla Mimouna,...une pauvre négresse demanda à un capitaine de lui enseigner les prières liturgiques. Elle ne put les retenir et courut après lui en marchant sur les eaux. Elle les oublia encore et se contenta désormais de répéter : "Mimouna connaît Dieu et Dieu connaît Mimouna »⁵⁴⁸. Une fois narré par le conteur, il arrache le public à un monde régi par le dictat de la rationalité et l'invite à une poésie fantaisiste.

La charge historico-culturelle d'un pays quelconque, une fois jouée et représentée est une magnifique invitation à l'entente à travers la connaissance. Dans ce théâtre le folklore est un spectacle, non un retour vers le passé nostalgique et il favorise les côtés culturels qui aident à l'épanouissement de l'individu.

C'est une recherche au fond de sa culture qui a permis à Seddiki de mettre en valeur le folklore, le conte et les formes pré-théâtrales. Le traitement de ce folklore permet donc de sortir les légendes de leur léthargie et ainsi partager cette culture avec les autres. Cependant, Seddiki à travers cette recherche dans le passé du Maroc et ses moments glorieux,

⁵⁴⁷Tayeb el Alj et Tayeb Seddiki, *Les moutons répètent*, manuscrit, p.39.

⁵⁴⁸Emile Demernghem, *Le culte du saint au Maghreb*, op.cit., p.13.

avait pour cible le côté artistique, une continuation peut-être de ce que voulait opérer André Voisin ou Jean Vilar.

4.3. Le sacrifice :

« Le système sacrificiel repose donc sur une double substitution : celle de la victime unique aux membres de la communauté dans la violence fondatrice, celle de la victime sacrifiée à la victime émissaire dans le sacrifice rituel. »⁵⁴⁹

Depuis la plus haute antiquité jusqu'à nos jours les masques zoomorphes s'avèrent une activité qui a subsisté dans toutes les civilisations et cultures. Mais pourquoi ici le mouton qui prend en plus le nom d'un personnage de la halka ? C'est une étude qui révèle la richesse de l'imaginaire seddikien. Le symbolisme est très présent dans cet ordre relationnel. Seddiki humanise le mouton dans la pièce *Les moutons répètent*, dans cet anthropomorphisme que traverse le rite musulman par le biais de la fête du mouton. La première composante dégage un grand paradoxe, on apprend que le sacrifice est lié à l'amour :

Malgré l'amour que l'homme a pour son mouton, il devait le sacrifier:

« Le sixième personnage : son amour pour moi est tel l'amour du fils pour son père

Le rieur : et le tien pour lui est tel l'amour du père pour la nourriture

Le sixième : mon amour pour lui seul dieu le sait, raison pour laquelle je vais le sacrifier. »⁵⁵⁰

⁵⁴⁹Christine Orsini, *La pensée de René Girard*, op. cit., p.174.

⁵⁵⁰Tayeb Seddiki, *Les moutons répètent*, op.cit., p.5.

Il faut rappeler que c'est en partie à l'anthropologie et aux études folkloriques que nous devons cette évolution, car au cœur de ces disciplines se situe la problématique de la continuité ou de la discontinuité entre la nature et la culture. De nombreuses études ont porté sur les taxinomies vernaculaires, le sacrifice, le totémisme, l'animisme et toute autre forme de croyances et de rites permettant une compréhension des visions du monde incluant largement tous les êtres vivants. Dans cette pièce il est question de soulever de manière subtile les conditions que vivent les pays traditionnalistes et de mettre en évidence la notion du bouc-émissaire. Dans cette pièce les événements s'imbriquent, entre fantaisie et réalisme. La rébellion des moutons a troublé la quiétude sociale et économique de la Cité. Il fallait donc trouver un bouc-émissaire : le mouton aveugle. Ce personnage libère la communauté de sa culpabilité, vide la violence de sa tragédie et la sacrifie, la rend divine, chasse ainsi les démons du sanguinaire chez l'humain en le posant dans la fête. Et c'est au rite d'entretenir ce processus qui vit en nous. La violence est père et roi de tout, l'homme est violence.

Selon les frères de la pureté qui sont souvent invités dans ce théâtre, le conte des animaux rejoint la philosophie de René Girard en ce qu'elle constitue un substitut à la violence inhérente à l'être humain. Le culte d'égorger les bêtes est selon eux un exutoire qui empêche les êtres humains d'être sanguinaires entre eux-mêmes. Ils disent dans l'un de leurs épîtres : « Cela laisse entendre que les hommes, non contents d'écorcher les bêtes et de leur fendre avec des couteaux acérés, de briser ou couper au tranchet leurs os, et de les faire cuire ou rôtir (ce à quoi les contraint la triste condition humaine), se donnent mutuellement des coups de sabre, de fouet, de couteau, de lance, de masses d'arme ; coupent les mains et les pieds d'autres hommes, jettent ceux-ci dans des culs de basse fosse, pratiquent vol, banditisme, fraude, trahison, calomnie etc...l'homme qui

néglige le culte est plongé dans la désobéissance” et n’obéit pas à son Seigneur, ne l’a ni reconnu, ni trouvé, est plus vil que l’animal, qui obéit à l’homme, que le végétal, qui lui s’incline et se prosterne” devant Dieu... »⁵⁵¹

Le sacrifice se présente à notre sens comme une mise en garde. Selon René Girard la violence est fondatrice du moment où elle permet la reconstitution de la communauté. Il veut bannir aussi l’intolérance, dans *Les moutons répètent*, est-ce un hasard ? C’est un mouton noir qui sera désigné comme victime émissaire. La communauté donc peut exclure un quelconque personnage, comme l’ostracisme grec, mais ici le but c’est de réinitialiser les bases de la communauté. Dans *Les moutons répètent* cette violence est portée sur un seul animal, le bouc-émissaire.

La violence envers le mouton aveugle, recèle en elle les éléments permettant l’existence d’une nouvelle donne, d’un nouveau rapport des personnages entre eux. L’humanisation des moutons qui dans la pièce jouent dans une mise en abyme un spectacle, est un clin d’œil, une manière de dire que le théâtre à travers la mimesis peut éclairer, manifester et soigner certaines faces cachées en nous. L’homme devient, lui aussi, un animal grégaire, religieux, violent. Heureusement qu’il a un miroir pour se regarder et qui sera l’Autre. L’altérité remet en question à l’instar du maître soufi et le jeu théâtral. Elle adoucit les esprits.

⁵⁵¹MARQUET Yves, *La philosophie des Ikhwan Assafa*, op.cit., p. 576.

Conclusion

« L'essence, c'est la rencontre...Le texte contient une certaine concentration d'expériences humaines, de représentations, d'illusions, de mythes et de vérités... »⁵⁵²

Malgré l'existence de formes pré théâtrales telles qu'Al Halqa ou les Maqamat, le monde arabe n'a connu l'écriture théâtrale dans sa forme occidentale qu'à la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, et ceci à travers la traduction et l'adaptation du répertoire théâtral de pays européens qui avaient une forte présence dans la région.

L'expérience théâtrale dans le monde arabe a été épaulée par l'adaptation et la traduction dans un souci d'initier le public aux arts de la scène. Quant au Maroc, il a subi une double influence avant l'indépendance, celle du Moyen-Orient, incarnée par les troupes égyptiennes et celle de la France sous le protectorat. Si la notion de l'altérité s'est invitée très tôt dans ce théâtre encore en phase de conception, il est à souligner la présence d'autres figures de l'altérité dans les légendes et les contes traditionnels. La première est apparente, elle fait l'hybridité de ce théâtre qui est né de la rencontre de deux civilisations. La deuxième est latente se lit entre les lignes à travers l'errance, le jeu en plein air ou la reprise de légendes de civilisations anciennes. Donc il était légitime de chercher à appréhender les figures de l'altérité dans le théâtre seddikien.

⁵⁵² Jerzy Grotowsky, *Vers un théâtre pauvre*, Ed. L'âge d'homme, Lausanne, 1971, p.53.

L'approche en est parfois délicate et elle requiert une rigueur scientifique parfois difficile à mettre en place en raison des stéréotypes, des préjugés, des systèmes de valeur, mais aussi à cause des enjeux culturels et idéologiques. La question de l'altérité, lorsqu'elle est mise en relation avec le jeu scénique peut-elle faire voler en éclats les préjugés des relations culturelles entre des peuples différents ? C'est le pari de ce théâtre qui devient un substitut dans le dessein d'un réenchantement du monde, par un éclectisme qui devient un projet existentiel.

Les textes nous ont laissé voir que l'altérité trouve une raison d'être dans le théâtre et la pensée artistique de Seddiki, et dans sa pensée tout court : « nous sommes complices dans l'amour de la scène avec Molière, El Majdoub, Shakespeare, Badia Azzaman, Brecht, Abu Hayyan et les grecs nous aident à vivre heureux et un jour nous aideront à mourir pacifiés. Lisons-les, partageons-les, nous en sortirons plus forts et dans notre tête un courant d'air de liberté. Partageons avec l'écriture théâtrale à chaque page la mystérieuse saveur d'une certaine félicité »⁵⁵³. Le théâtre a constitué pour lui une vraie appartenance qui réalise l'amour de l'autre et la connaissance de soi-même. D'ailleurs, dans son essai *Par Cœur*, il s'est posé la question suivante : "Le théâtre peut-il faire concurrence à l'état-civil ?" ⁵⁵⁴

La présence de la mystique soufie véhiculée par les personnages, et présente aussi à travers la thématique du voyage et de l'errance rend cette altérité comme un appel à l'amour fraternel. Le soufisme depuis les grands maîtres tels Ibn Rûmi et Ibn Arabi ne cesse d'inviter l'enchantement, il ne rejette jamais la différence. Les sources de ce théâtre qui sont multiples, nous ont aidé à cerner les "donnes" inhérentes à la problématique de la présence de ces figures de l'altérité.

Seddiki, comme nous l'avons précisé, a fait de l'expérimentation qui a commencé depuis sa collaboration avec André Voisin, en collaborant

⁵⁵³ Tayeb Seddiki, *Mémoire du théâtre et de ses gens 2*, lundi 21 février, 2000.

⁵⁵⁴ Tayeb Seddiki, *Par coeur*, op.cit, p.60.

aussi avec Tayeb Al Alj et avec Abdelkarim Berrechid. Son expérimentation *Massrah Al nass*, à titre d'exemple, était une exaltation heureuse qui transcende la fête. Ce théâtre ambulant fut la consécration de la troupe et vient après des années d'effort constituer une symbiose de différentes formes de spectacles, allant du traditionnel à l'occidental. Ce théâtre qui a remodelé des formes pré théâtrales, comme Forjat Lebsat en investissant l'espace public et les lieux vitaux (marchés, souks, places publiques) ainsi que l'espace utilisé par le théâtre contemporain marocain (cinémas, théâtre), a su sauvegarder et renouveler les langues vernaculaires et la poésie orale. L'hybridation s'est installée dans cette expérimentation quand Seddiki avait appliqué les techniques occidentales à des formes traditionnelles. Aussi, la mise en scène s'ornementa et s'enrichit de ces échanges interculturels. Dans *Nous sommes faits pour nous entendre*, les costumes traditionnels d'Orient côtoient ceux de la France de Louis XIV; dans *Le Dîner de gala* le personnage principal Chater invite Molière, Shakespeare, Abu Hayyan et Abu Nawas. Cela réalise une synergie fondatrice d'un spectacle hybride, mais crée aussi des ponts culturels qui réalisent la fascination de l'altérité. Seddiki à travers son théâtre renouvelle la littérature cosmopolite et a pour but de rendre les gens humains. Il affirme dans ce sens :

« Cette participation doit désormais s'ouvrir résolument à l'infinie diversité des besoins et des pensées, des problèmes et des rêves des hommes, de tous les hommes- de notre temps. Elle doit aussi et surtout exprimer, à travers et par-delà cette diversité, la prise de conscience, qui me paraît constituer la caractéristique de l'époque, de la solidarité intellectuelle et morale de l'humanité. »⁵⁵⁵

La relation entre l'Occident et la civilisation arabo-musulmane a connu différentes péripéties et on la trouve établie dans des domaines épars allant du politique à la littérature. Le théâtre a-t-il le potentiel d'être une alternative aux relations politiques et diplomatiques ? Après la

⁵⁵⁵Tayeb Seddiki, *La nouvelle vie de la scène*, Libération, mardi février 2000.

représentation *Des Fourberies de Jouha* en 1956, un journaliste du Figaro avait vu dans ce théâtre un outil formidable de communication entre la France et le Maroc :

«Eh bien voilà au moins un échantillon de collaboration franco-marocaine. La chose n'est pas à dédaigner. Si le théâtre pouvait réussir ce que la politique s'efforce de dissocier. »⁵⁵⁶

L'art en général peut faire plus dans le bassin méditerranéen. Depuis des siècles cet espace méditerranéen qui fut partagé entre l'islam et la chrétienté, fut à bien des égards le lieu des migrations et des brassages, et fut aussi un prodigieux carrefour d'échanges, et pas seulement commerciaux mais aussi humains, artistiques et culturels. La pensée arabo-musulmane est fortement influencée par l'héritage des civilisations voisines et de cultures plus anciennes.

Le théâtre de Seddiki nous a servi d'appui dans la mise en perspective de l'altérité dans l'espace méditerranéen. Cette interrogation sur la figure de l'Autre dans le théâtre est toujours souhaitable dans le dessein de redécouvrir l'art de dialoguer. Le théâtre pourrait faire de la Méditerranée un espace de communication, à travers lequel les peuples seront invités à bannir leurs préjugés et les confrontations politique, ethnique et religieuse seront supprimées. La Méditerranée pourra aussi devenir un vaste forum dans lequel se réalise une politique pacifique, qui harmonise les rapports entre l'Orient et l'Occident.

La volonté de comprendre le fonctionnement de la dramaturgie de Seddiki et les conditions de cette expérience, nous ont permis aussi de soulever des notions et des doctrines qui sont bénéfiques pour la compréhension de l'Autre. En l'occurrence, l'humanisme, le rituel, le

⁵⁵⁶ Jean Jacques Gautier in *Le théâtre des nations*, Libération, mars 2000.

soufisme et le cérémonial. Ce théâtre qui joint la fête à l'intellect, le mysticisme au modernisme, qui invite dans la même pièce Shakespeare et Abu Hayyan, Molière et Abu Nawass, peut remplir une mission hautement fraternelle dans le rapprochement de l'Orient à l'Occident. D'ailleurs Seddiki dans sa propre expérience de directeur de théâtre Mohamed V a tissé des liens avec les grands artistes occidentaux :

« J'étais fier d'avoir coproduit "*L'échange*" avec Laurent Terzieff, d'avoir recueilli pour la première mondiale Jean Louis Trintignant dans la "*La ménagerie de verre*" de Tennessee Williams, d'avoir fait chanter pour la première fois Serge Reggiani, d'avoir ramené Jacques Brel et accueilli Léo Ferré. Ma satisfaction était totale quand dans mon théâtre résonnaient les voix des tragédiens : Maurice Escande, Jacques Destoop, Jean Marchant et bien d'autres, comment ne pas montrer sa joie quand on a mis sa salle à disposition de Maurice Béjart et du Bolchoi....»⁵⁵⁷

Nous avons souligné aussi l'importance de l'espace géographique ainsi que de l'histoire qui ont fait du Maroc une terre prédisposée à l'hybridité. Le Maroc a une identité plurielle, parce que son essence s'alimente d'affluents divers : amazigh, arabe, subsaharien africain et andalou, autant de terreaux qui, par leurs ouvertures sur des cultures et des civilisations variées et en interaction avec elles, ont contribué à affiner et enrichir cette identité. A l'image de ce théâtre, le Maroc a toujours accepté le culte de la différence. À travers les pièces nous nous sommes rendu compte que l'Occident habite l'être intime de Seddiki, qui s'est appuyé sur les interactions culturelles en les réinventant et en les reformulant afin de créer son théâtre dans le but de contribuer à l'héritage humain.

⁵⁵⁷Tayeb Seddiki, *Les années du théâtre municipal*, vendredi 17 avril, 2000

Le miroir marque par sa présence dans ce théâtre ce besoin de se voir à travers l'autre. La fête quant à elle pousse les personnages à rencontrer d'autres humains qui les révèlent, exactement comme le fait un miroir. Le recours à la fête est une manière de définir les conteurs d'un nouveau mode théâtral. La manière dont cette fête se déroule habituellement comporte des éléments de théâtralité suffisamment riches pour le théâtre. La fête accorde une autre dimension à cet acte social par le fait même qu'elle annule les masques et les préjugés. L'Homme devient lui-même, comme dans le cas du soufisme, où c'est la transe qui l'emporte, l'être humain réalise la prise de conscience, le but ultime de la gnose ou la connaissance soufie.

La pièce *Abu Hayyan* comporte un humanisme arabe par lequel le dramaturge essaie de concilier les idées venues d'Orient et de l'Occident. Il pratique la devise suivante : "le cerveau de l'autre ajoute le au tien". En outre, l'étranger chez Seddiki n'a rien à voir avec l'appartenance sociale ou ethnique, Molière et Abu Hayyan deviennent étrangers même dans leurs propres sociétés, cette réflexion est fondatrice d'une altérité qui fait le rejet de la xénophobie, et engendre une idée de la non différence entre les hommes.

Le voyage est lui aussi une prise de conscience, une phénoménologie. Dans le périple on est confronté à un retour sur soi-même, c'est un besoin de s'accommoder à la vie et aux gens. *Les Sept grains de beauté* présente le voyage comme étant une recherche de spectacles récurrents, d'esthétique et de beauté. Le voyage n'est pas destructeur de l'identité, c'est lui qu'on doit chercher pour se connaître et pour repenser le système de valorisations implicites et explicites de soi-même et de l'autre dans le cadre de l'interculturalité. L'analyse

dramaturgique des pièces nous a montré que la mise en scène garantit à un degré plus élevé la mise en communication des univers culturels. Le visuel dépasse l'écrit et fait que le transfert culturel se fait sans heurt. Ce mélange de danse, de fête et d'hédonisme permet un aménagement qui facilite la communication entre les univers culturels.

Seddiki a fourni des idées novatrices sur la conception de l'espace à travers l'expérience *Massrah Anass*. Dans le dessein de rendre plus facile l'échange entre les acteurs et le public et de réduire les inégalités. Il a puisé dans des formes d'expression dramatique comme *Al Halqa*, *le Moussem et Forjat el Bssat* qui deviennent des éléments d'animation de son écriture scénique. Les espaces comme le Souk, les galeries des médinas ou les places publics porteurs d'un aspect hautement humain.

Actuellement au Maroc cette expérience artistique de Seddiki est probablement continuée sous forme de festivals. Celui de *Gnaoua* à Essaouira, celui de *Mawazin rythme du monde* à Rabat qui invitent des chanteurs et artistes du monde entier, celui d'Agadir *Timitar*, ou aussi le festival du chant soufi et spirituel de Fez. Ainsi, Sedikki, à force d'expérimenter, s'est trouvé une place de théoricien et a laissé des émules dont Hassan el Fad est le plus connu à l'heure actuelle et fait perdurer le travail de Seddiki sur Al halka.

Bibliographie analytique

Les pièces du corpus :

En français :

Seddiki Tayeb, *Molière ou pour l'amour de l'humanité*, Ed. EDDIF, Casablanca, 1994.

Seddiki Tayeb, *Les Sept grains de beauté*, Ed. EDDIF, Casablanca, 1991.

Seddiki Tayeb, *Le Dîner de gala*, Ed. EDDIF, Casablanca, 1990.

Seddiki Tayeb, *Nous sommes faits pour nous entendre*, Ed. EDDIF, Casablanca, 1997.

En arabe classique :

Seddiki Tayeb, *Abu Hayyan*, Ed. Imprimerie el Boukili, Kenitra, 2002.

En arabe dialectal :

Seddiki Tayeb, *Diwa'n sidi Abderahmane Al Majdub*, Ed. Dar Stouky, Rabat, 1979.

Seddiki Tayeb et Tayeb La'lj, *Al Akbach Tatamaran, Les moutons répètent*, Ed. Théâtre Mohamed V, Rabat, 1969.

Seddiki Tayeb et Saïd Seddiki, *Kan Ay amakan el Maghreb, il était une fois le Maroc*, Manuscrit, Casablanca, 1972. (on a eu possession à travers Bennani Rachid)

Seddiki Tayeb, *Essefoud, La Broche*, Manuscrit, 1977.

Seddiki Tayeb, *trois textes adaptés : AL Naqcha, al Moufatich, Volpon, (le journal d'un fou, le Révisor, Volpone)*, Ed. Ministère de la culture marocaine, Rabat, 2003.

Essai et articles:

Seddiki Tayeb, *Par cœur*, Ed. Toubkal, Casablanca, 2002.

Seddiki Tayeb, *La biographie de sa passion : mémoire du théâtre et de ses gens*, Libération, du lundi au vendredi, 2000.

Seddiki Tayeb in *Le mémorial du Maroc, Volume 8, Le Maroc éternel, un riche patrimoine*, Ed. Nord, Rabat, 1985.

Seddiki Tayeb in *Réflexions mûries entre deux actes d'une carrière*, interview accordée au quotidien "al Maghrib"(dimanche-lundi 17-18 Août 1980).

Entretien avec Tayab Seddiki in al Mawaqif al Adabi, n° spécial, IV^{ème} festival du théâtre arabe, Damas, 1979.

Les ouvrages sur la Littérature maghrébine:

ABDALLAOUI M'hamed Alaoui, *La littérature marocaine de langue française : itinéraire d'une dualité*. In *Itinéraires et Contacts de culture*, n°4-5, Paris, Ed. L'Harmattan, 1984.

ABDELMALEK Anouar, *Anthologie de la littérature arabe contemporaine : les essais*, Ed. Seuil, Paris, 1965.

ABED MOHAMMED Aljabri, *Introduction à la critique de la raison arabe*, traduit de l'arabe et présenté par Ahmed Mahfoud et Marc Geoffroy, Ed. La Découverte institut du monde arabe, Paris, 1994.

AL FASSI, Mohammed, DERMENGHEM, Emile : (Recueillis d'après la tradition orale et publiés par) *Les Contes fassis*, Paris, Ed. D'aujourd'hui, coll. Les introuvables, 1976 (1ère éd. Rieder, 1926).

ANOUN Abdelhaq, *Abdelfattah Kilito: les origines culturelles d'un roman maghrébin*, l'Harmattan, Paris, 2004.

ARKOUN Mohammed, *La pensée arabe*, Ed. Quadrige, Paris, 2014.

AZIZA Mohamed, *Patrimoine culturel et création contemporaine en Afrique et dans le monde arabe*. Ed. NEA, Dakar, 1977.

BASFAO, Kacem, *La littérature maghrébine : une question de langue*, Annuaire de l'Afrique du Nord, Paris, Ed. CNRS, T. XXIV, 1985.

BERQUE Jacques, *Langages arabes du présent*, Ed. Gallimard, Paris, 1974.

BERQUE Jacques, *Normes et valeurs dans l'islam*, Ed. Payot, Paris, 1966.

BERQUE Jacques, *Ulémas, fondateurs, insurgés du Maghreb au XVII^{ème} siècle*, Ed. Sindbad, Paris, 1982.

BOUKOUS Ahmed, *Langage et culture populaire au Maroc*, Ed. Dar El Kiteb, Casablanca, 1975.

CHADLI El Mostafa, *Isotopies narrative, isotopies axio-idéologiques: Etude sémiotique d'un corpus de contes merveilleux marocain*, Paris, 1980.

CHEBEL Malek, *L'imaginaire arabo-musulman*, Ed. Puf, Paris, 1993.

CHEBEL malek, *dictionnaire des symboles musulmans : rites, mystiques et civilisation*, Ed. Albin Michel, Paris, 1995.

CHEBEL Malek, *Le corps dans la tradition au Maghreb*, Ed.PUF, Paris, 1984.

CLEMENT F.A, *Panorama de la littérature marocaine d'expression française*" in *Écrivains du Maghreb*, Université de Paris-Nord, Ed. de la francité, 1974.

DEJEUX Jean, *la littérature maghrébine d'expression française*, ED. PUF, Coll. Que sais-je ? Paris, 1980.

DEJEUX Jean, *Le sentiment religieux dans la littérature maghrébine d'expression française*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1986.

ELISSÉEF Nikita, *L'orient musulman au Moyen Age*, Ed. Armand Collin, Paris, 1977.

FERAOUN mouloud, *Lettres à mes amis*, Ed. Seuil, Paris, 1969.

GONTARD Marc, *La Violence du texte, études sur la littérature marocaine de langue française*, Rabat, L'Harmattan/Société marocaine des éditeurs réunis, 1981.

GRANDGUILLAUME Gilbert, *Arabisation et politique linguistique au Maghreb*, Ed. Maisonneuve et Larose, Coll. Islam d'hier et d'aujourd'hui, n°19, Paris, 1983.

KHATIBI Abdelkebir, *La Blessure du nom propre*, Ed. Denoël, Paris, 1974.

KHATIBI Abdelkebir, *Maghreb pluriel*, Ed. Denoël, Paris, 1983.

KHATIBI Abdelkebir, *La différence et l'inconsolation*, Ed. al Assas, Rabat, 1984.

LAHJOMRI Abdeljlil, *L'image du Maroc dans la Littérature française*, de Loti à Montherlant, Ed. SNED, Alger, 1973.

LANDAU Jacob, *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*, Maisonneuve et Larose, traduit de l'anglais par F. Le Cleach, Paris, 1965.

MADLAIN Jacques, *L'Errance et l'itinéraire : lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Ed. Sindbad, coll. la bibliothèque arabe, 1983.

MEMMES Abdalah, *Abdelkebir Khatibi, l'écriture de la dualité*, Paris, l'Harmattan, 1994.

YETIV Isaac, *Le Thème de l'aliénation dans le roman maghrébin d'expression française de 1952-1956*, Ed. Naaman, Québec, 1972.

SHAYEGAN Daryush, *La lumière vient de l'Occident : le réenchantement du monde et la pensée nomade*, Ed. l'Aube, France, 2001.

ZEKRI, Khalid, *Fictions du réel: modernité romanesque et écriture du réel au Maroc*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1990.

WIET Gaston, *Introduction à la littérature arabe*, G.P Maisonneuve et Larose et UNESCO, Paris, 1966.

Revue littérature maghrébine :

Littérature et oralité au Maghreb : hommage à Mouloud Mammeri, L'harmattan, Paris, Dir. Charles Borne, volume 15/16, 1 et 2 semestre 1992.

"*Délire, désir, dissidences, images de la folie dans la tradition orale maghrébine*", Dir. YELLES-CHAOUCHE Mourad : Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée, n° 51, 1er trimestre, 1989.

Introduction à l'étude du roman marocain d'expression arabe, Dir. MNIAI Hassan Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée, n°22, 2ème semestre 1976.

La critique littéraire de langue française au Maghreb et l'école de Fès, Dir. MOUZOUNI Lahsen, *Sindbad* n°49, Janvier 1986.

Histoire, souvenir et authenticité dans la littérature maghrébine de langue française, Dir. FARES Nabile, Les Temps modernes, n°375 bis, numéro spécial : Du Maghreb, Octobre, 1977.

La lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre, langages EUD, Ed. Universitaires de Dijon, 2009.

Miroirs maghrébins : itinéraires de soi et paysages de rencontre, sous la direction de Susan Osman, Edition CNRS, Paris, 1998.

lieux/dits, Les Temps modernes, Dir. MEDDEB Abdelwahab n°375 bis, numéro : Du Maghreb, Octobre 1977.

Le Sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française. Préface de Mohammed Arkoun, Paris, éd. L'Harmattan, 1986.

Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la relation / édition préparée par Samia Kassab-Charfi et Sonia Zlitni-Fitouri ; avec la collaboration de Loïc Céry, Ed presses universitaire de Bordeaux, Colloque de l'académie tunisienne des sciences, Carthage, 2008.

Le Maroc culture d'hier et d'aujourd'hui, Dir. Heller-Goldenberg Lucette, Ed. Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine, Nice, 1989.

Les musulmans dans l'histoire de l'Europe : I-une intégration invisible, sous la direction de Joceleyne Dakhlija et Bernard Vincent, Ed. Albin Michel, Paris, 2001.

Le choc colonial de l'islam : les politiques des puissances coloniales en terre d'islam, sous la direction de Pierre-Jean Luizard, Ed. La découverte, Paris, 2006.

Action publique et gouvernance en méditerranée : le Maroc et sa politique de défense, Maghreb et Machreq, N°202, Ed. Choisil, Paris, Hiver 2009.

Ouvrages sur l'islam et l'Occident :

AMIN Samir, *La rencontre avec le Maroc*, Ed. Découverte, Paris, 1986.

BERRAMDANE Abdelhaleq, *le Maroc et l'Occident (1800-1974)*, Ed. Khrtala, Paris, 1987.

CARDINI Franco, *Europe et Islam : histoire d'un malentendu*, traduit de l'italien par Jean-Pierre Bardos, Ed. Seuil, Paris, 2002.

CHEBEL Malek, *Changer l'Islam : Dictionnaire des réformateurs musulmans des origines à nos jours*, Ed. Albin Michel, Paris, 2013.

CORM Georges, *Orient-Occident : la fracture imaginaire*, Ed. La découverte, Paris, 2002.

CORM Georges, *L'Europe et le mythe de l'Occident*, Ed. la découverte, Paris, 2009.

FLEURY Cynthia, *Dialoguer avec l'Orient*, Ed. Puf, Paris, 2003.

LAMCHICHI Abderrahim, *Islam-occident, Islam-Europe : choc des civilisations ou coexistence des cultures ?*, l'Harmattan, Paris, 2000.

LAROUÏ Abdallah, *Islam et modernité*, Ed. La découverte, Paris, 1986.

LEWIS Bernard, *Europe-Islam: actions et réactions*, traduit de l'anglais par André Charpentier, Ed Gallimard, France, 1992.

LEWIS Bernard, *Que s'est-il passé ? L'islam, l'Occident et la modernité*, traduit de l'anglais par Jacqueline Carnaud, Ed. Gallimard, Paris, 2002.

MOATISSME Ahmed, *Langages du Maghreb face aux enjeux culturels euro-méditerranéens*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2006.

RODINSON Maxime, *Entre l'Islam et l'Occident : entretiens avec Gérard D.Khoury*, Ed. Les belles lettres, Paris, 1998.

SÉNAC Philippe, *l'occident médiéval face à l'islam : l'image de l'autre*, Ed. Flammarion, Paris, 1983.

WAARDENBURG. J.D.J, *L'islam dans le miroir de l'occident*, Cnrs, Paris, 1961.

Les ouvrages sur le théâtre:

ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, ED. Gallimard, Paris, 1994.

ARISTOTE, *La poétique*, Ed. des belles lettres, 1990, Paris.

ABUL-NAGA El-Saida Atia, *Recherche sur les termes de théâtre et leur traduction en arabe moderne*, Société Nationale d'Édition, Alger, 1973.

ACCARIE Maurice, *Le théâtre sacré de la fin du Moyen Age: Etude sur le sens moral de la passion de Jean Michel*, Presse universitaires Lille III, 1983.

AZIZA Mohamed, *Le théâtre et l'islam*, Ed. SNED, Alger, 1970.

BAFFET Roselyne, *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*. Paris, L'Harmattan, 1985.

BARAKAT-SAAD Ahmed, *Le thème du pouvoir dans le théâtre arabe*. Lille, Lille III, ANRT, 1994.

BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Ed. Seuil, Paris, 2002.

BENCHENEB Rachid, *La fête religieuse et populaire dans l'Islam*, Gallimard, Paris, 1965.

BEN HALIMA Hamadi, *Les principaux thèmes du théâtre arabe contemporain de 1914 à 1960*, Tunis, Université de Tunis, 1969.

BERRADA Mohamed. *Le théâtre au Maroc : tradition, expérimentation et perspectives*, Lille du Septentrion, P.U.F, 1998.

BIET Christian, Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Ed. Gallimard les essais inédit, Paris, 2006.

BOUCRIS Luc, *L'espace en scène*, Ed. Librairie théâtrale, Paris, 1993.

BOUCRIS Luc, Dusigne Jean-François et Fohr Romain, *Scénographie : 40 ans de création*, Ed. L'entretemps, Montpellier, 2010.

BROOK Peter, *L'espace vide*, traduit par Christine Estienne et Franck Fayolle, Ed. Points Essai, Paris, 1997.

BRUN Jean, *Le retour de Dionysos*, Ed. Desclée, Bruxelles, 1969.

CANOVA Marie-calude, *La Comédie*, Paris, Ed. Hachette, coll. Contours Littéraires, 1993.

CAUNE Jean, *La culture en action: de Vilar à Lang, le sens perdu*, Ed. Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1992.

CHANCEL Léon, *Essaie sur la comédie, in Panaroma du théâtre des origines à nos jours*, Coll. Armand Colin, Paris, 1955.

COGEZ Gérard, *Les écrivains voyageurs au XX siècle*, Ed. du Seuil, Paris, 2004.

DEFAUX Gérard, *Molière ou les métamorphoses du comique: de la comédie morale au triomphe de la folie*, Ed. Klicksieck, Paris, 1992

DECOTTIGNES Jean, *Écritures ironiques*, Presses universitaires de Lille, Paris, 1998.

DORT Bernard, *Le jeu du théâtre: le spectateur en dialogue*, P.O.L éditeur, Paris, 1995.

EL-KHOURI Chakib, *Le théâtre arabe de l'absurde*, ED. A-G Nizet, Paris, 1978.

FEUILLEBOIS Eve, *Le théâtre dans le monde arabe*, Sorbonne Nouvelle, Paris 3, UMR 7528 Mondes iranien et indien.

FORESTIER Georges, *Le théâtre dans le théâtre*, Ed. Droz , Genève, 1996.

GALLÈPE Thierry, *Didascalies : les mots de la mise en scène*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1997.

GEBAUER Gunter et Christoph WULF, *Mimesis*, traduit de l'allemand par Nathalie Heybolm, Ed. CERF, Paris, 2005.

GOURDON Anne-Marie, *Théâtre, public, réception*, éditions du CNRS, Paris, 1982.

GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, traduit par Claude B. Levenson, Paris, 1971.

HADDAD youssef Rachid, *Art du conteur art de l'acteur*, Ed. Cahier théâtre Louvain, Louvain-La-Neuve, 1982.

HUMBERT-MOUGIN Sylvie, *Dionysos revisité : les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle*, ED. Belin, Paris, 2003.

JOLY Jacques, *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne(1731-1767)*, Université Clermont-Ferrand II, 1978.

JUCLIER Michel, *Le théâtre son importance dans les États*, Ed. Libraire-Editeur, Paris, 1873.

KONIGSON Elie, *L'espace théâtral médiéval*, Éditions du centre national de la recherche scientifique, Paris, 1975.

LARTHOMAS Pierre, *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Ed. Presses universitaires de France, Paris, 1980.

LEBEL Maurice, *Mythes anciens et drame moderne*, Ed. APulines & A.D.E, Paris, 1977.

LIOURE Michel, *Lire le théâtre moderne*, Ed. Dunod, Paris, 1998.

LOIC P.Guyon et Sylvie Roquemora-Gros, *Voyage et théâtre*, Ed. PUBS, Paris, 2011.

MEZOUER Charles, *Le théâtre français du moyen âge*, Sedes, Paris, 1998.

MNIAI Hassan, *Lecture des parcours du théâtre marocain*, Ed. Université Press, Meknès, 1986.

NAUGRETTE Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Ed. Armand Collin, Paris, 2007.

NIETZSCHE Friedrich , *La naissance de la philosophie à l' époque de la tragédie*, Ed. Gallimard, Première parution en 1938, Édition et trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis, Collection Idées (n° 196), 1969.

PANDOLI Vito, *Histoire du théâtre : Commedia dell'arte, théâtre religieux, classicisme, théâtre Kabuki*, Ed. Marabout université, Turin, 1964.

PAVIS Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Ed. José Corti, Paris, 1990.

PIDOUX Jean-Yves, *acteurs et personnages : l'interprétation dans les esthétiques théâtrales du XX siècle*, Ed. L'aire théâtrale, Lausanne, 1986.

REY-FLAUD Henri, *Le cercle magique : essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, Ed. Gallimard, Paris, 1973.

ROUBLINE Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Ed. Nathan, Paris, 1998.

ROUSSE Michel, *La scène et les tréteaux : le théâtre de la farce au Moyen Age*, Ed. Celam paradigme, Orléans, 2001.

RYKNER Arnaud, *L'envers du théâtre : Dramaturgie du silence de l'âge classique à Mtaerlinck*, ED. José Corti, Paris, 1996

RYNGAERT Jean pierre, *Nouveaux territoires du dialogue*, Ed. Actes Sud, 2005, Paris.

SMADJA Isabelle, *La folie au théâtre: regard de dramaturges sur une mutation*, Ed. PUF, Paris, 2004.

SAREIL Jean, *L'écriture comique*, Ed. PUF, Paris, 1984.

SARRAZAC Jean-Pierre, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Ed. Circé, Paris, 2002.

SARRAZAC Jean-Pierre, *L'avenir du drame: écritures dramatiques contemporaines*, Ed. L'Aire Théâtrale, Lausanne, 1981.

SARRAZAC Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Ed. Actes sud, Paris, 1989.

SCHECHNER Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Ed. Théâtrales, Montreuil-sous-Bois, 2008.

SERREAU Geneviève, *Histoire du Nouveau théâtre*, Ed. Gallimard, Paris, 1966.

SIMON Alfred, *Les signes et les songes, essai sur le théâtre et la fête*, Ed. Seuil, Paris, 1997.

STANISLAVSKI Constantin, *La formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier, Ed. Payot & Rivages, France, 1990.

TAMINIAUX Jacques, *Le théâtre des philosophes : la tragédie, l'être, l'action*, Ed. Millon, Grenoble, 1995.

THIERCY Pascal, *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Ed. Les belles lettres, Paris, 1986.

TOUCHARD Pierre-Aimé, *Le théâtre et l'angoisse des hommes*, Ed. Seuil, Paris, 1968.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Ed. Belin, Paris, 1996.
(*Lire le théâtre III*)

ZARAGOZA Georges, *Faire jouer l'espace dans le théâtre romantique contemporain : essai de dramaturgie comparée*, Ed. Honoré Champion, Paris, 1999.

ZARAGOZA Georges, *Le personnage de théâtre*, Ed. Armand Collin, Paris, 2006.

Revue et périodiques sur le théâtre:

Espaces en représentations, centre interdisciplinaires d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, université de Saint-Etienne, CIEREC, 1982.

Philosophie du théâtre, textes réunis par M. Haumesser, C. Combes-Lafitte et N. Puyuelo, Ed. Vrin, Paris, 2008.

Le théâtre arabe au miroir de lui-même et son contact avec les deux rives de la méditerranée, dir. Mohammed Habib Samrakandi, Ed. Presse universitaire du Mirail, Toulouse, 2008.

Théâtre de cour, théâtre de ville, théâtre de rue, travaux recherches, coll. U3université Charle de Gaulle, Lille, 1992.

La lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre, langages EUD, Ed. universitaires de Dijon, 2009.

Les scènes de l'enchantement : arts de spectacles, théâtralité et conte merveilleux (XVII-XIX), Ed. Esprit des lettres, sous la direction de Martial Poirson et Jean-François Perrin, Paris, 2011.

Etude sur la traduction théâtrale : Europe/monde arabe, Jumana El Yasiri, Dans le cadre de l'état des lieux de la traduction en Méditerranée, coproduit par la Fondation Anna Lindh et Transeuropéennes en 2010.

Théâtre et nation, sous la direction de Jeoffery Hopes et Hélène Le Cossois, Presses Universitaires Rennes, 2001.

Pourquoi le théâtre ? Sources et situations actuelles du théâtre, textes réunis par Sakae Marakumi-Girous et Isabelle Reeks, Ed. Philippe Piquier, Paris, 2013.

La littérature théâtrale entre le livre et la scène, sous la direction de Matthieu Mével, Ed. L'Entretemps, Montpellier, 2013.

Philosophie du théâtre, textes réunis par M. Haumesser, C. Combes-Lafitte et N. Puyuelo, Ed. Vrin, Paris, 2008.

La représentation théâtrale en France au XVII siècle, sous la direction de Pierre Pasquier et Anne Surgers, Ed. Arman Colin, Paris, 2011.

Les arts du spectacle dans la ville (1404-1721), textes présentés par Wagner Marie-France et Claire Le Brun-Gouanive, *Honoré Champion*, Paris, 2001.

Les lieux du spectacle en Europe du XVII^{ème} siècle, dirigé par Mezouer Charles, Ed. GNV, Tübingen, 2006.

Du théâtre d'art à l'art du théâtre: anthologie des textes fondateurs, réunis et présentés par Jean François Dusigne, Ed. Théâtrales, Paris, 1997.

Théâtre et mémoire, Actes de colloque international organisé par le laboratoire théâtre, langages et sociétés sous la direction d'Anne Bouvier Cavoret, Ed. ORPHYS, Avignon, 17 novembre 1999.

Théâtralité et genres littéraires, textes réunis et présentés par Anne Larue, Colloques II, UFR langues et littératures Poitiers, Ed. La licorne Poitiers, 1995.

Cet étrange désir d'écrire du théâtre, colloque sous la direction de Jean-Pierre Klein, Ed. De l'amandier, Paris, le 20 avril 2005.

Théâtre public : manifeste pour un temps présent I Controverses 1998, L'Entretemps éditions, Paris, 2002

Le théâtre et le sacré, dirigé par Bouvier Cavoret Anne, Ed. Klicksieck, Paris, 1996.

Théâtre sans frontières, le Français dans le monde, revue de fédération internationale des professeurs de français, n°364, juillet et août 2009.

Statisme et mouvement au théâtre, textes réunis et présentés par Autand Michel, actes de colloque organisé par le centre de recherches sur l'histoire du théâtre, Ed. La licorne, Paris, 17-18 mars 1994.

Voyages des textes de théâtre : Italie-France -Italie, sous la direction de Françoise Decroisette, Presses universitaires de Vincennes, Saint Denis, 1998.

Voyage et théâtre, sous la direction de Loïc P. Guyon et Sylvie Reque omra-Gros, Paris, 2001.

Problèmes, interférences des genres au théâtre et les fêtes en Europe, réunies et présentées par Irène Mamczarz, centre national des lettres, Ed.PUF, Paris, 1985.

Le théâtre et le mal, sous la direction de Catherine Treillou-Balaudé, Ed. Presses Sorbone nouvelle, Paris, 2005.

Théâtre de cour, théâtre de ville, théâtre de rue, travaux recherches, coll. U3, université Charles de Gaulle, Lille, 1992.

Les théâtres des amateurs : un théâtre de société, Actes de colloque international organisé par ADEC- Maison du théâtre amateur, Rennes, Rennes, du 24 au 26 septembre 2004.

Nouveaux territoire du dialogue, dirigé par Ryngaert Jean-Pierre, Ed. Actes Sud, Paris, 2005.

Genèses théâtrales, sous la direction de Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Dominique Budor, CNRS éditions, Paris, 2010.

Les thèses :

ABKARI Youssefi Mohamed, *Analyse sémiologique des injures en arabe dialectal de Fès*, Aix Marseille, sous la direction de Jean Mollino, 1982.

ALAMI-M'CHICHI Houria, *Langues et politique au Maghreb, une analyse des problèmes, posés par le statut accordé à la langue française et du rapport entre les différentes langues en présence*, Thèse de doctorat d'Etat, Paris 1, 1983.

ALLIOUI Youssef, *Culture, langue et développement total au Maghreb et en Afrique*, Direction de Piere Philippe Rey, Paris 8, 1984.

ARNAUD, Jacqueline : *Recherches sur la Littérature maghrébine de langue française*, le cas de Kateb Yacine. Thèse de Doctorat d'État, Lille-III, 1978, reprographie diffusée par la librairie de L'Harmattan, Paris, 1982.

BAYOUTH Aicha, *Récit et discours dans le Kitab AL-Imta' Wa Muanasa d'Abu Hayyan Attawhidi (310-414/932-1023)*, sous la direction de Lakhdar Soulami, Université Sorbonne nouvelle, Paris III, Paris, 2003.

BELHALFAOUI Mohamed, *Recherche sur une poésie d'expression arabe dialectale maghrébine*, directeur de thèse Charles Pelat, Paris 4, 1977.

Bennani Rachid, *le théâtre de Tayeb Seddiki*, thèse sous la direction de Vial Charles, Aix-Marseilles, 1984.

BENJELLOUN Mohamed-Othman, *Le débat culturel au Maroc, la question de l'identité marocaine*, Directeur de thèse, Lucien Siorat, Toulouse 1, 1986.

BENHADDOU, Rachid, *La Littérature marocaine : étude et corpus de traductions*, Thèse de Doctorat de 3^{ème} cycle, dirigée par Charles Bonn, Lyon-III, Université Jean-Moulin, 1981.

BONNET Véronique, *De l'exil à l'errance : écriture et quête d'appartenance de la littérature contemporaine des petites Antilles anglophones et francophones*, thèse de doctorat sous la direction de Charles Bonn et Jean-Louis Joubert, Paris XIII, 1997.

BONCOURT André, *Rituel et musique chez les Aissaoua citadins du Maroc*, directeur de thèse Viviana Pacque, Strasbourg II, 1980.

CHAFIK Mohamed, *Recherche sur l'identité du théâtre marocain*, thèse doctorat d'État es lettres, sous la direction de M. André Veinstein, université Paris VIII, 1989.

CHADLI El Mstafa, *Le conte merveilleux marocain : approche sémiotique du texte folklorique. Univers sémantique et contraintes sémio-narratives*, Toulouse 2, 1991.

DE PRÉMARE Alfred, *Les majdubiat : Etude d'une tradition orale marocaine, le majdub dans son époque et dans son milieu*, thèses pour le doctorat d'État, Rabat, 1983.

ELHILALI Nabil, *Théâtre marocain et québécois : Tayeb Seddiki/Michel Tremblay*, université de Nice-Sophia Antipolis, dirigé par A. Cheman, Nice, 2001.

FARID Mohamed, *La poésie orale marocaine, L-qsida du malhoun de Thami l-Mdegri, son époque, sa vie et son œuvre*, Aix-Marseille, sous la direction Alfred De Prémare, 1994.

LUCIANI Dominique, *Le syncrétisme religieux gréco-oriental à travers l'exemple d'Aretmis Ephesia à l'époque archaïque*, Dir. Laronde André, 1974-1975, université sciences sociales Grenoble.

MARQUET Yves, *La philosophie des ikhwan al safa : de Dieu et à l'homme*, Thèse dirigée par Arnaldez Roger, université de Paris IV, le 12 juin 1971.

REYMOND Pierre Louis, *La question du langage dans sa relation aux intellectuels et au pouvoir à partir du Kitab Al imtaa wa munassa de Abu Hayyan Al Tawhidi*, thèse dirigée par Dichy Joseph et Hassan Hamze, 2003, Université Lyon 2.

YOUSSEF Rachid, *Maraboutisme et société au Maroc : l'exemple de Moulay Ibrahim*, dirigé par Jean Duvignaud, Université de Paris VII, 2000.

ZEGGAF Abdelmajid, *Le conte oral marocain, thèmes et structures, l'exemple de Marrakech*, Toulouse 2, 1978.

ZNINED Hassan, *La genèse et l'évolution de l'espace culturel marocain moderne à travers les interactions politico-religieuses, le parcours du ministre des affaires culturelles (1974-1994)*, sous la direction du professeur Jean Caune, Grenoble, 1996.

Site web:

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Soufisme>.

Les ouvrages thème général :

AL AROUI Abdallah, *La totalité de l'histoire du Maroc*, Casablanca, 1988.

AYACHE Germain, *Études d'histoire marocaine*, Ed. Smer, Rabat, 1983.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Ed. Puf, Paris, 1979.

BLAISE Pascal, *Les pensées*, sous la direction de Léon Brunschvicg, Ed. Flammarion, Paris, 1993.

COT Jean, *Parier pour la paix*, Ed. Charles Léopard Mayer, Paris, 2006.

DURKHEIM Emile, *L'éducation morale*, presses universitaires de France, Paris, 1974.

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Ed. Gallimard, Paris, 1985.

FREUD Sigmund, *Le malaise dans la culture*, Ed. PUF, Paris, 1995.

FRAPPIER Jean, *Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève*, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, Paris, 1959.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Ed. du Seuil, Paris, 1972.

HALL T. Edward, *La dimension cachée*, Ed. Du Seuil, traduit par Amélie Petita, Paris, 1966.

IBN KHALDUN, *le livre des exemples*, l'Autobiographie Muqadima traduit par Abdessalam Cheddadi, Ed. Gallimard, Paris, 2002.

MARQUET Jean-François, *miroirs de l'identité: la littérature hantée par la philosophie*, Les éditions du CERF, Paris, 2009.

ORSINI Christine, *La pensée de René Girard : la théorie qui bouleverse l'anthropologie, l'économie, la psychiatrie, l'histoire des religions, la philosophie, l'analyse littéraire, etc.*, Ed. Retz, paris, 1986.

RICHARD Jean-Pierre, *Paysage de Chateaubriand*, Ed. Seuil, Paris, 1967.

RICOEUR Paul, *le conflit des interprétations : essais d'herméneutique*, Ed. Seuil, Paris, 1969.

RIVET Daniel, *Lyautey et l'institution du protectorat français au Maroc, 1912-1925 (tome 3)*, L'Harmattan, Paris, 1988.

SARTRE Jean-paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Folio essais, Ed. Gallimard, Paris, 1948.

TURBET-DELOF Guy, *l'Afrique barbaresque dans la littérature française aux XVI et XVII siècles*, librairie Droz, Paris-Genève, 1973.

ZOURABICHVILI François, *La littérature et autres essais sur l'art*, Ed. Lignes D'art, Paris, 2001.

Revues généralité :

Cahiers de narratologie, N° 58, textes réunis et présentés par Marc Marti, Nice, 1999.

Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire, Dir. Daniel Bergez, Ed. Bordaz, Paris, 1990.

Calvin et l'humanisme, actes du symposium d'Amiens et Lilles III, 25-26 novembre 2009, ED. Droz, Genève, 2012.

La Mort dans le texte, colloque de Cerisy, sous la direction de Gilles Ernst, presse universitaire de Lyon, Lyon, 1988.

La Mort en toutes lettres, colloque organisé sous la direction de Gilles Ernst, Presse universitaire de Nancy, 1983.

Art du spectacle et histoire des idées, centre d'étude supérieure de la renaissance, tours, 1984.

Le langage, Ouvrage collectif sous la direction de Nadine Zunquin, Ed. Bréal, Paris, 1986.

Ouvrages sur la mystique et le soufisme :

ARKOUN Mohamed, *humanisme et islam : combats et proposition*, Ed. Marsam, Rabat, 2008.

COUDSY Albert, *La voie soufie mystique de l'islam*, Revue Rose-Croix n° 223, Paris, 2007.

Geoffrey Eric, *La mort du saint en islam*, Ed.PUF, Paris, 1998.

IBN 'ARABI, *Par-delà le miroir*, traduit et préfacé par Abd Allah Penot, Ed. Entrelacs, Paris, 2012.

MASSIGNON Louis, *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*, librairie philosophique, Paris, 1968.

MEYNDORFF Jean, *Saint Grégoire palmas et mystique orthodoxe*, Ed. du Seuil, Paris, 2000.

MEYROVITCH Eva, *Thèmes mystiques dans l'œuvre de Djalal din Rumi*, université de Paris, Paris, 1986.

MOULINET Philippe, *Le soufisme regarde l'Occident Tome 1 : Le cœur du Soufi : le miroir de Dieu*, ED. l'Harmattan, Paris, 2002.

MOULINET Philippe, *Le soufisme regarde l'Occident: l'âme du monde ; l'imagination créatrice, Tome 2*, ED. l'Harmattan, Paris, 2002.

MOULINET Philippe, *Les clefs d'Ibn Arabi : commentaire intégral du Kitab Fusus al-hikam, le livre des sagesse d'Ibn Arabi*, Albouraq, Paris, 2010.

Les dits de de Bistami : Shatahat, traduit, présentation et notes par Abdelwaheb Meddeb, ED. Fayard, 1989.

Le mysticisme Islmaïque dans les lettres et l'éthique, la traduction d'Abdelmalek Anouar, CNRS, 1954.

Le discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du xix^e siècle à nos jours, Etudes Réunies par Lydie Parisse, ED. Classiques Garnier, coll. « Rencontres », Paris, 2012.

L'autre et l'altérité :

AFFERGAN Francis, *Exotisme et altérité: essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Ed. PUF, Paris, 1987.

CHEBEL Malek et Christian Godin, *vivre ensemble, éloge de la différence*, first éditions, Paris ,2011.

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Ed. Seuil, Paris, 1967.

FONKOUA Romulad, *Essai sur une mesure du monde au XX^e siècle, Édouard Glissant*, Ed Honoré Champion, Paris, 2002.

GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation*, Ed. NRF, Gallimard, Paris, 1990.

KASSAB-CHARIFI Samia, *Altérité et mutations dans la langue : pour une stylistique des littératures francophones*, Ed. Au cœur des textes, Paris, 2010.

LEVINAS Emmanuel, *Le temps et l'autre*, Ed. PUF, Paris, 2014.

PICHON Alain, *Le regard inégal*, Lattés, Paris, 1991.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Ed. Seuil, Paris, 1996

Les figures de l'autre, sous la direction de Jacques Ardoino et Georges Bertin, ED. Téraërde, Paris, 2007.

Ecritures de l'identité, textes réunis par François Piquet, université Jean-Moulin-lyon 3, Ed. Didier Erudition, Paris, 1996.

Exil et littératures, ouvrage collectif présenté par Jacques Mounier, Ed. Ellug, Grenoble, 1986.

Penser l'altérité, Ouvrage pluridisciplinaire sous la direction d'Aurélien Lordon, Ed. Presses universitaires d'Aix-Marseille, Aix-en-Provence, 2004.

Altérité, identité, interculturalité, tome 1 : Perceptions et représentations de l'Etranger en Europe et dans l'Arc atlantique, textes réunis et présentés par Bénédicte de Bouron-Brun, L'Harmattan, Paris, 2010.

Le même et l'autre : regards européens, études rassemblées par Alain Montandon, Ass.des Publications de la faculté des Lettres et sciences de Clermont-Ferrand, 1997.

Religions et pensées :

BOURIAU Christian, *Qu'est-ce que l'humanisme*, Ed. VRIN, Paris, 2007.

CONTENAU G., *Le déluge babylonien II, la descente d'Ishtar aux enfers*, Ed. Payot, Paris.

DECRET François, *Aspects du manichéisme dans l'Afrique romaine : les controverses de Frtunas, Faustus et Felix avec Saint Augustin*, Etudes Augustiniennes, Paris, 1970.

DE LAJARTE Philippe, *l'humanisme en France au XIX siècle*, Ed.Honoré Champion, Paris, 2009.

DERMENGHEM Emil, *Le culte des saints dans l'islam maghrébin*, Ed. Gallimard, Paris, 1954.

HERVIEU-LÉGER Danièles, *Le pèlerin et le converti: la religion en mouvement*, Ed. Flammarion, Paris, 1999.

IBN KHALDUN, *le livre des exemples, I autobiographie Muqadima*, traduit par Abdessalam Cheddadi, Ed. Gallimard, Paris, 2002.

IBN BATTÛTA : *I. Voyages De l'Afrique du Nord à La Mecque*, Traduction de l'arabe de C. Defremery et B.R. Sanguinetti (1858) Introduction et notes de Stéphane Yerasimos Cartes de Catherine Barthel, Collection FM/La Découverte, Librairie François Maspero, Paris, 1982.

ISAMBERT François-André, *Le sens du sacré : fête et religion populaire*, les éditions de minuit, Paris, 1982.

MISKAWAYH, *traité d'éthique*, traduction française Mohamed Arkoun, Paris, 2010.

Les confréries religieuses musulmanes, O. DEPONT. X. et COPPOLANI, Livre numérisé en mode texte par :Alain Spenatto. 1, rue du Puy Griou. 15000 AURILLAC.

Voyageurs arabes : ibn Fadlan, Ibnajubayr, ibn battuta et un auteur anonyme, textes traduits et annotés par Paule Charles-Dominique, Ed. Gallimard, Paris, 1995.

Ouvrages sur le théâtre en arabe : Traduction personnelle des titres

ABDEL AZIZ Hamouda, *Al binaalmasrahi, (La construction dramatique)*, le comité du livre, Le Caire, 1998.

ABU ALHASSAN Abdel Salam, *(La perplexité du texte théâtral entre la traduction, l'adaptation, la préparation et la rédaction)*, Alexandrie, 1993.

ADANI Mohamed, *Naqd wa tarjamat anass almassrahi: dira ta'tir alamal naqdi fi tarjama alalamia, (La critique et la traduction du texte théâtral*

étude sur l'influence de la méthode critique sur la traduction du théâtre universel), dar al houda, Alminia (Egypte), 1997.

ALKAT Abdel Kader, *Khousoussiat alalfan almassrahi, (Quelques aspects de l'art théâtral)*, Maison de la renaissance arabe, Beyrouth, 1978.

ARAI Ali, *Al masrah fi alam al arabi, (Le théâtre dans le monde arabe, revue du monde de la connaissance)*, 'alam Al marifa, Koweït, 1979.

AL NAJI Said, *Massrah Almaghariba, (Le théâtre des marocains)*, Ed. Dar Postmoderne, Fès, 2005.

AL BAHJAJI Mohamed, *Dilalanass: k'ira'at fi almsrah' al maghrabi, (L'ombre du texte : lecture dans le théâtre marocain)*, Ed. Dar Anachr, Casablanca, 1991.

AZIZA Mohamed, *Al islam walmasrah, (Le théâtre et l'Islam)*, traduit à l'arabe par Rafik Saban, Ed. Manchourat 'oyoun, Casablanca, 1988.

BADAoui Abdelkader, *Difa'an 'an al masrah al maghrabi, (Plaidoyer pour le théâtre marocain)*, Ed. Dar Almanahel pour l'imprimerie, Casablanca, 1996.

BENNANI Rachid, *Hafriat fi dakirat al Massrah Almaghrabi: tajarib wa Alam, (Réminiscences dans la mémoire du théâtre marocain : expériences et hommes illustres)*, Ed. Librairie aloutmania, Casablanca, 2001.

BENNANI Rachid, *Hafriat fi dakirat al Massrah Almaghrabi: Mohamed Alkouri, (Réminiscences dans la mémoire du théâtre marocain : Mohamed Alkouri)*, Ed. Librairie aloutmania, Casablanca, 2001.

BENNANI Rachid, *Al masrah almaghrabi Qabla al istiqlal: dirasa dramaturgia, (Le théâtre marocain avant l'indépendance : étude dramaturgique)*, Ed. Manchourat université Fès, Fès, 2008.

BERJAKNI Fatima, *Tarekhalmasrah fi iran : moundou al bidaya ila alyoum, (L'histoire du théâtre en Iran : des débuts à aujourd'hui)*, Ed. centre de a civilisation islamique, Beyrouth, 2008.

BERRECHID Abdelkrim, *H'oudoud al kaynwaalmoumkin fi almasrah al ihtifali, (Les limites de l'étant et du possible dans le théâtre cérémonial)*, Ed. Dar attakafa, Casablanca, 1985.

BEN ZIDANE Abdel Rahmane, *Asilatal masrah Al arabi, (Questions du théâtre arabe)*, Ed. Dar Attakafa, Casablanca, 1987.

CHAKROUNE Abdalah, *Atakafa Almasrahia, (La culture théâtrale)*, décembre 2006, Casablanca, imprimerie najah, 2006

DARDARI Ibrahim, *touratounaarabi fi aladab almasrahi alhadit, (Notre patrimoine arabe dans le théâtre moderne)*, Ed. Imadat Chououna Imaktabat, Ed. jamiaa Riad, 1980

DESUCHÉ Jacques, *Bertolt Brecht*, traduit à l'arabe par Siah Al Jashim, Librairie al Asad, Damas, 1993.

DIN BRADAI Khaled, *Khoussousia talmasrah alarabi, (Caractéristiques du théâtre arabe)*, Ed. Manchourat itihad alkoutab alarab, 1986.

FARAH mohamed, *Al massrah Al maghrabi : bayna asiala alkitaba abdaia wa almoumarasa anakdia, (Le théâtre marocain : entre les questions de l'écriture esthétique et l'activité critique)*, Ed. Dar attakaf, Casablanca, 2000.

GHALOUM Abdel lah, *Al massrah wa taghier al ijtimai fi al khalij al arabi, (Le théâtre et le changement social dans le Golf arabe)*, revue alam almarifa, N.105, Koweit, Septembre 1986.

GHANIMI Mohaed Hilal, *Fi anakdalmasrahi, (De la critique théâtrale)*, Ed. Dar Nahdat Misr, le Caire, 1998.

GHASSAN Salame, *Al masrah alsassi fi loubnane(1968-1973), (Le théâtre politique au Liban (1968-1973)*, Dâr al-Mashreq, Beyrouth, 1974.

LOUKA Anawar, *Abu Hayan wa shahrazade, (Abu Hayan et Shahrazade)*, Ed. Dar al janoub (maison du sud), Tunisie, 1997.

HAMADA Ibrahim, *Hawamich fi dramawanakd, (Des marges dans la dramaturgie et la critique)*, Ed. Librairie culturelle, le Caire, 1978.

MANDOUR Mohamed, *Massrah tawfik alhakim, (Le théâtre de Tawfik Alhakim)*, Dar anahda, le Caire, 1997.

MNIAI Hassan, *Al masrah Al maghribi min ibda' walmoumarasa, (Le Théâtre marocain, de sa création à la mise en pratique de la représentation,)* Rabat : Dâral-Aman, 2002.

NAJM, Y. M, *Al-masrahiyya fi'l-adab al-'arabi al-hadith(1847-1914), (La pièce dans les leyttes arabes modernes (1847-1914)*, Ed. Dar Beyrutli l-tibâ awa l-nashr, Beyrouth, 1956.

OUZRI Abdelwahed, *Al masrah fi almaghreb, (Le théâtre au Maroc: Structures et tendances)*, Ed. Toukbal, Casablanca, 1997.

RAMSSIS Awad, *Shakespeare fi masr, (Shakespeare en Egypte)*, comité égyptienne générale du livre, 1986.

ROSSIN Karol, *Almasrah bidoun khourouj, (Le théâtre dans l'impasse (dramaturgie contemporaine)*, traduction Mohamed Lotfi Nawfal, ministère de la culturelle, festival international du Caire.

SAÏD Kamal, *Al masrah fi loubnane 1960-1995, (Le Théâtre au Liban (1960-1995)*, Festival International de Baalbeck, Beyrouth, 1998.

TARHINI Fayz, *Adramaturgia wa atyarat aladabia, (La dramaturgie et les courants littéraires)*, l'établissement universitaire des études et l'édition, Beyrouth, 1988.

Taymur Mahmud, *Talâ'i al-masrah al-'arabi, Ahmed Taymour, (Les précurseurs du théâtre arabe)*, Ed. Al-Maktaba al-Namudagiyya, Dir.Tomiche Nada, Le Caire, 1969.

SAIFI Ismail, *Alchakhssia fi al adab alarabi, khoutouat fi anaqd alchi'ri walmasrahi wa kissasi, (Le personnage de la littérature arabe et des pas dans la critique poétique, théâtrale et romancière)*, Dar alkalam(maison de la plume), Kowet, 1977.

UKLA Irsan Ali, *Al-zawaher al-masrahiy ya'ind al-'arab*, (**Les phénomènes théâtraux chez les arabes**), Damas, 1981.

ZAKI ALACHMAOUI Mohamed, *Dirasat fi anakd almasrahi*, (**Études sur la critique théâtrale**), Ed. Dar Anahda al arabia (Maison de la renaissance arabe), Beyrouth, 1980.

Ouvrages soufisme en arabe :

ABOU KARAM Karam Amin, *Hakika al ibadainda Ibn Arabi*, (**La vérité de l'adoration chez Ibn arabi**), Ed. Dar Amin de l'édition, le Caire, 1998.

ABDELHAMID ALHAMD Mohamed, *Sabiat Haran waikhwan asafaa*, (**Les sabéens de Haran et les frères de la pureté**), Ed. Al ahali, Damas, 1997.

AL KHATIB Abdel Karim, *Al moutasawifa et moutasawifoun fi mouajahat al islam*, (**Les soufis et le soufisme contre l'islam**), Ed. Dar al fikr al arabi, le Caire, 1970.

BADIRAWF Fayçal, *Al tasawouf alislami : attarik warijal*, (**Le soufisme musulman : le chemin et les hommes**), Ed. Librairie Saïd Raaft, le Caire, 1973.

BARAKATABILI Moahmed, *Azouhad wa Moutasaifa fi el Magrebwa el Andalouss*, (**Les ermites et les soufis au Maghreb et en Andalousie (cinquième siècle de l'Hégire)**), Ed. Dar al nahda, le Caire, 1993.

KASEM Mohamed Abass, *Al amal alkamila lilhalaj*, (**Les œuvres complètes d' Halladj**), Ed. Librairie d'Alexandrie, Beyrouth, 2002.

IBN ARABI Mohieyadin, *Fusus al hikam*, (**Les catégories de la sagesse**), Ed. Dar alkitab Al arabi, Beyrouth, 1977.

MAASOUM Fouad, *Ikhwanassafaa : falsafatouhoum waghayatouhoum*, (**Les frères de la pureté : leur philosophe et leur dessein**), Ed. Dar al mada pour la culture, le Caire, 1998.

SABRI Hafed, *Al tajrib wa Masrah wa mouchahadat fi almasrah al injlizi* (**L'expérimentation et le théâtre : études et paysages dans le théâtre anglais contemporain**), le comité égyptien du livre, Le Caire, 1984

SOHRAWARDI, *Awarif al maarif, (Les connaissances des connaissances)*, Ed. Dar Al maarif, le Caire, 1986.

Ouvrages en arabe divers :

ABDEL HAMID Younes, *fi adab al mouaser, (De la littérature marocaine contemporaine)*, fathi Hassan, dar almaarif, le Caire.

ABDO Mohamed, *Al amal alkamila li cheikh Mohamed Abdo, (Oeuvres complètes de l'imam cheikh Mohamed Abdo)*, présentation Mohamed Amarah, dar achourouk(maison de l'aube), le Caire, 1993.

ABED Al Jabri Mohamed, Hanaf iMaohamed, Hiwar acharqwal gharb, (**Le dialogue Occident-Orient**), institut arabe de l'édition, Beyrouth, 1990.

ABED Al Jabri Mohamed, *Hifrayat mina Adakira, (Réminiscences de la mémoire)*, centre d'études arabes, Beyrouth, 1998.

AGNOUCHE Mohamed, *Alcinema walmasrah fi almaghrib, (Cinéma et société au Maroc)*, Casablanca, 1980.

Ayman ibrahim, *Islam houkm wa soultan, (Islam, pouvoir et sultanat)*, études historiques, Ed. Dar alhassad, Damas, 1998.

ABED ALJABRI Mohamed et Mohssin Hanafi, *Hiawr amachreq wa almaghreb, (Le dialogue entre le maghreb et le machrek)*, l'association arabe des études et l'édition, Beyrouth, 1990.

ADIB Adim Abdel, *Al moustachrikoun wa al tourat, (Les orientalistes et le patrimoine)*, la seconde pour l'édition, 1992

ADONIS, *Al tabetwalmoutahawel : Baht fi al abdiaa wali tibiaaindaalarab, (Variant et invariant : étude de l'authenticité et de l'imitationchez les arabes)*, Ed. daralawda, Beyrouth, 1984.

AFAYAH MOHAMED Nouradin, *Almouta khayal wa atawasoul : moufarakat al arab wa algharb, (L'imaginé et le continu : divergences entre arabes et l'Occident)*, Ed. Dar Almountakhab al arabi (sélection arabe), Beyrouth, 1993.

ABDEL AZIZ Abdel Jalil, *Madkhal ila mousikaalmaghribia*, (**Prélude à la musique au Maroc**), Coll. Alam almaerfa, n°65, janvier 1978.

ABDEL HADI Ahmed, *Abu atawhidi Hayyan faylasouf aloudaba et adib alfasifa*, (**Abu Hayyan Attawhidi philosophe parmi les écrivains et écrivain parmi les philosophes**), Ed. Dar attakafa, le Caire, 1998.

AL BAHINSI Afif, *AL fikr Aljamali inda attawhidi*, (**La pensée esthétique chez Abu Hayyan Attawhidi**), le haut comité de la culture, le Caire, 1999.

Al-Qitfi, *Kitab akhbar al ulama bi akhbar al hukama* (**Livre des informations sur les lettrés et les sages**), Dar. Al Maarif, le Caire, 1978.

AKMEL DAHER Mohamed, *alsiraa byina tyarayna diniwa alilmani* (**Le conflit entre les courants religieux et laïque dans la pensée arabe moderne**), Dar al nachrbayrouni(Ed. mison el Bayrouni, Beyrouth, 1994.

AL FASSI Mohamed, *Maalamat Almalhoun*, (**Le chant du Malhoun**), Ed. Matbouaat akadimiat almamlaka almaghribia, imprimeries du royaume du Maroc, 1997.

AL KHAYR Mohamed Abdelkader, *Al islam wagharb*, (**L'Islam et l'Occident**), Ed. Dar aljil, Beyrouth, 1991.

AMARAH Mohamed, *Al islam wa alfounoun aljamila*, (**L'islam et les beaux-arts**), Dar achourouk, le Caire, 1991.

ASSADIK Hussein, *Falsafa al jamal wamasael alfaninda Abu hayyan attawhidi*,(**La philosophie de l'esthétique et les questions de l'art chez Abu Hayyan Attawhidi**), Ed. Dar alkalam Alarabi, Alep, 2003.

ATAZI Abdel Hadi, *Alhimaya alfarancia: bidayatouha wa nihayatouha chahid 'Ayan*, (**Le protectorat français: son début et sa fin selon des commentaires oculaires**), Dar arrachad al haditha, Casablanca, 1980.

ATIA abdelhalim Ahmed, *adikartia fi alfikr al arabialmouaesr*, (**Le cartésianisme dans la pensée arabo-musulmane**), Ed. Dar attakafa, (maison de la culture), le Caire, 2002.

ATTA Ali Mohamed Chahatarayah, *Al yahoud fi el Maghreb tahta hokm al watasien wa marinien, (Les juifs au Maroc, sous les dynasties wattaside et Marinide)*, Ed. Dar. Achafi klitibaa, Damas, 1999.

ATTAWHIDI Abu Hayyan, *Kitab alimtaa walmouansa, (Le livre des délectations et du plaisir partagé)*, comité égyptien de l'édition, le Caire, 1942.

EL GHITANI Jamal, *Montaha atalabila tourat alarab, (La finalité de la demande dans le patrimoine des arabes)*, Dar Echourouk (Ed. l'aube), le Caire, 1968.

EL MANOUNI Mohamed, *El masader al arabialitarekh al Maghreb, (Les sources arabes et l'histoire du Maroc)*, Université de Rabat, Maroc, 1983.

FATHI Younes, *Atar alarab waalmouslimin fi alhadara algharbia, (L'influence des arabes et des musulmans sur la civilisation occidentale)*, Ed. Alkoutoub atakaf lirachidin, le Caire, 1996.

GHALAB Mohamed, *Al islam yanabiouhou watatawrouhou, (L'Islam ses sources et son progrès)*, le haut comité des affaires islamiques, n°32, le Caire, 30 Septembre 1966.

GEORGI Zaydan, *Tabakat Al oumama, (Les couches des nations)*, librairie d'alhilal, 1912, Egypte.

IBN NABI Malik, *Machakil fi Alhadara, (Problèmes de la civilisation), méditations*, Dar alfikr, Damas, 1979

IBN ABDALGHANI Mohamed Almassri, *Nadhariat aljahid fi aladab al arabi, (La théorie d'Aljahiz sur la critique littéraire)*, Ed. Dar Jadlaoui, Jordanie, 1987.

IBN FARES ALJAMIL Mohamed, *Mohamed wayahoud al madina,(Le prophète Mohamed et les juifs de Médine)*, centre roi fayçal pour la recherche, Riad, 2002.

IBN MAWAHIB ibn Aadan, *Sama' al aghani, (Permission d'écouter la musique)*, Dar al nachr, Le Caire, 1968.

ISSAM ADIN Mohamed Ali, *Bowakir attaqaf alislamia wa haraka tanakl wa tarjama, Les prémisses de la culture islamique et les phénomènes de la traduction et de l'adaptation(premier au quatrième siècle de l'hégire)*, Ed. Manchaat al Maerf, Alexandrie, 1976.

KAMAL Asayed Mostapha, *Jawaneb min alhayat al ijtima'ia wailiktisadia wadinia wa ailimia fi al maghreb al islami min khilalnawzelwa fatwa almiara lmoarabli lwa ncharissi, (Des faces de la vie sociale, économique, religieuse et scientifique au Maghreb d'après le livre d'Al Wancharissi)*, centre d'Alexandrie du livre, Alexandrie, 1996.

LAROUÏ Abdallah, *Mojmal Tarekh el Maghreb, (Histoire du Maroc)*, Ed. centre culturel arabe, Casablanca, 1996.

LAROUÏ Abdallah, *Mafhoum Al houria,(Le Sens de la liberté)*, Ed. centre culturel arabe, Casablanca, 1993.

LAROUÏ Abdallah, *Mafhoum alidiologia, (Le Sens de l'idéologie)*, Ed. centre culturel arabe, Casablanca, 1993.

MABROUK Mohamed Ibrahim, *Al lislam wa lawlama, (L'Islam et la mondialisation)*, Ed. Dar alkawmia al arabia, le Caire, 1999.

MANSOUR Saaid Hossein, *Alharak aldabia bayna aljahilia wa islam, (Le mouvement de la vie littéraire entre Aljahyilia et l'islam)*, 1981, dar alkalam(maison du discours), Kowet.

MISKAYWEH, *Tahdib al akhlakwatathir al aaraf, (Adoucir les comportements et épurer les mœurs)*, Ed. Librairie de la culture islamique, le Caire, 1924.

MISKAYWAEH, *Kitab tajareb aloumama, (Le livre des expériences des nations)*, dar alkitab, le Caire

MOADIN Abderahim, *Arihla fi aldab almaghribi (Le voyage dans la littérature marocaine)*, Ed. Afriquia Acharq, Casablanca, 2006.

RACHAD Nabel Nawfal, *Al alakat attaswir iabayna achiir al arabi waalfan alislami, (Rapports d'images entre la poésie arabe et l'art islamique)*, Ed.

maanchat al Maerf.

SOURIAL ATTIA Aziz, *Al alakat bayna chark wa algharb : iktisadia, takafia, Salibia, (Les relations entre l'Orient et l'Occident : croisades, commerciaux, culturel)s*, Ed .Dar attakafa almassihia, traduit à l'arabe par Philippe Saber Sif, le Caire, 1982.

SEZKIN Fouad, *Tarekh atourat al arabi, (L'histoire du patrimoine arabe)*, direction de l'imprimerie de l'université Mohamed Ibn Saoud, traduit à l'arabe par Mohaed FahmiHijazi, Riad, 1991.

TOLSTOÏ, *Hikam Anabi Mohamed,(La sagesse du prophète Mohamed)*, traduit du russe par Salim Kabain, Ed. Égyptienne de l'édition, le Caire, 1910.

YAALA Mostafa, *Alkasas alchaabi bilmaghrib (histoires populaires au Matroc)*, dirasa morfologia(**Étude morphologique**), Ed. Almadaris, darbaida Casablanca, 2000.

ZAGHLOUL Salam Mohamed, *Al Adab fi 'Ahd alfatimieen, (La littérature pendant la période Fatimide: l'écriture et les écrivains)*, almaairif, Alexandrie, 1995.

ZAKZOUKH Hemdi Mohamed, *Al islam fi tasawra talgharab,(l'Islam dans l'imagination de l'Occident)*, Ed. maktabat wahba, le Caire, 1978.

ZOUKH Mohamed, *Dirasat fi tarekh almaghreb, (Etudes sur l'histoire du Maghreb)*, Ed. Ifrikiaachark, Casablanca, 1991.

Revue généralité:

Madkhal lidarasat al tafkir alfalsafi al arabi (diarasat al tourat) Introduction à la pensée philosophique arabe (étude sur le patrimoine), Dar Andalousse, Beyrouth, 1983.

Al hadara, al taqafa, al tahadour: dirasat alkalima wal maana(La civilisation, la culture, la modernité : étude de l'histoire du mot et le signifié), l'école universel de la pensée islamique, Nassr Mohamed Arif, Aman, 1994.

Machrouaa tahdit fi almojtama almaghrabi, (Le projet de la modernisation de la société marocaine), sous la direction

d'Abdelwahdfkihi, Ed. Manchourat Achola, rencontre de la pensée N° 2, 1998.

Le dossier annexe

Annexe 1 : Quelques prises de mises en scène des pièces du corpus.

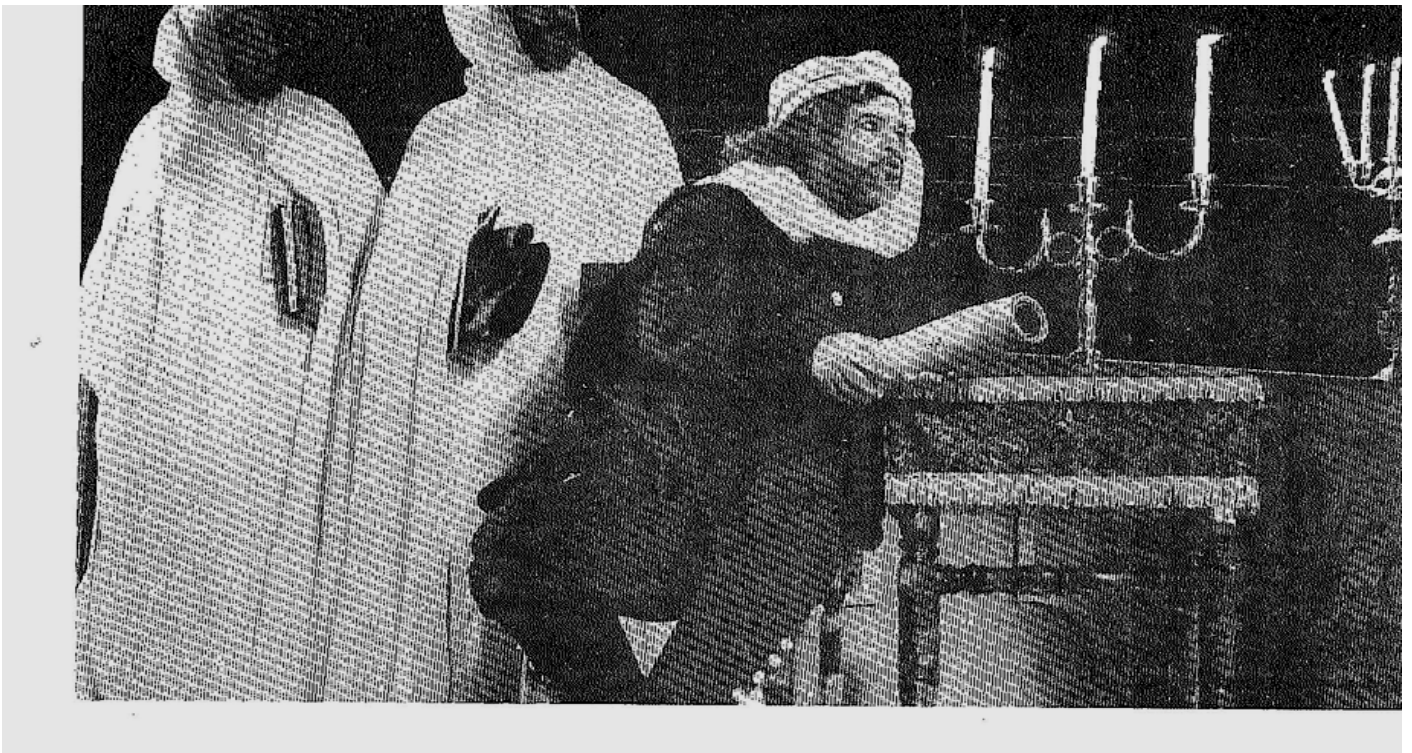


Molière ou pour l'amour de l'humanité. L'hommage mortifère fait à Molière.



Les costumes d'Orient qui côtoient ceux de l'Occident dans *Molière ou pour l'amour de l'humanité*. L'altérité mise en scène.

Le mélange des costumes dans *Molière ou pour l'amour de l'humanité*, témoigne de la présence de l'altérité.



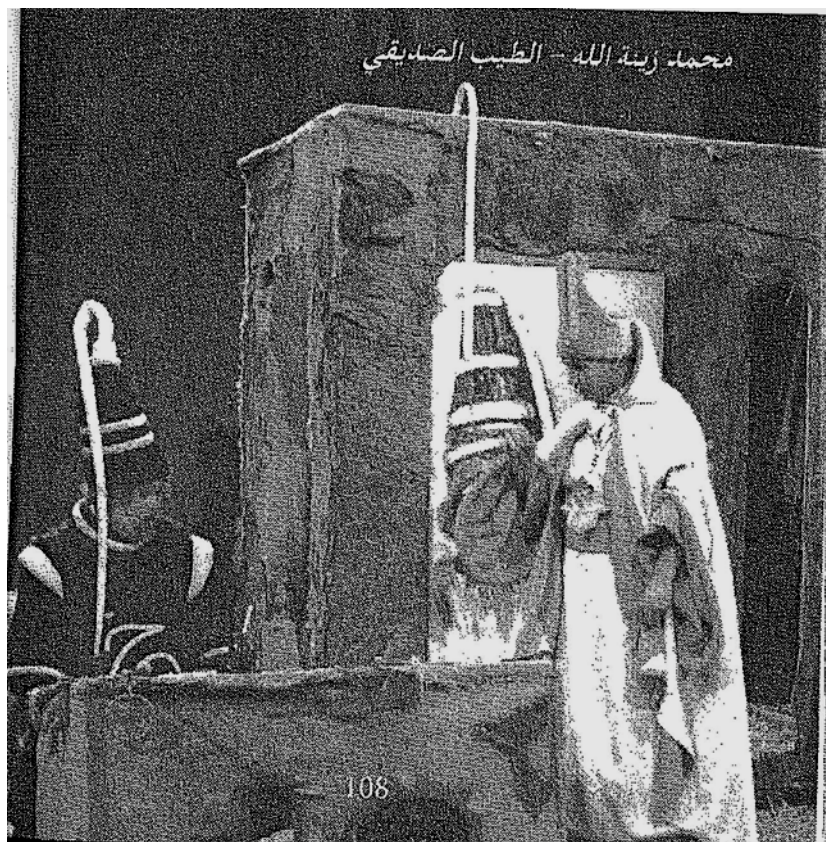
Molière ou pour l'amour de l'humanité.



Seddiki au milieu de sa troupe juste après la représentation de *Molière ou pour l'amour de l'humanité*.



Touryia jabrane l'une des comédiennes qui ont joué dans le théâtre de Tayeb Seddiki. Ici dans Abu Hayyan.



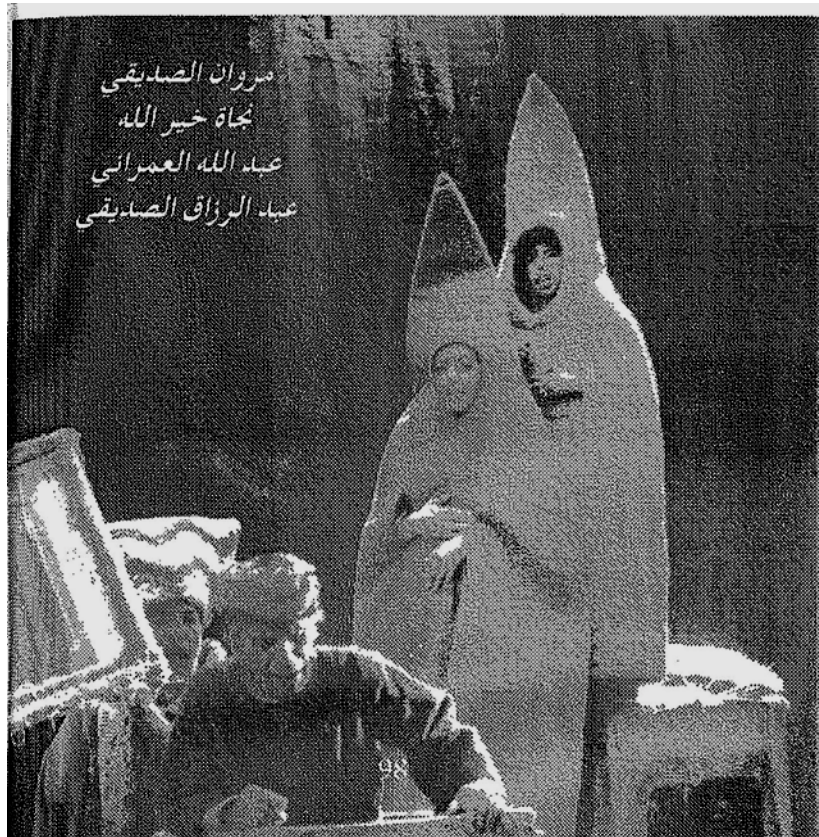
Seddiki incarnant le rôle du Juge Iradat Allah(la volonté de Dieu), dans *Abu Hayyan*.



Seddiki et Abdallah Al Amrani dans *Abu Hayyan*.



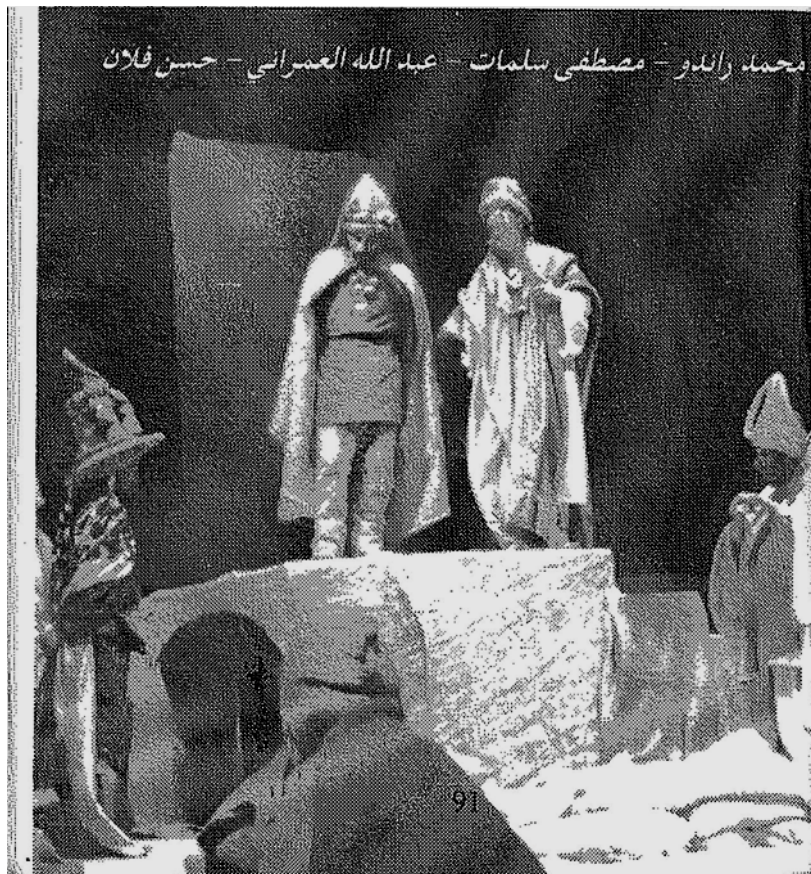
Al ihtifalya est présente à travers les costumes extravagants et aussi à travers le chant des personnages.



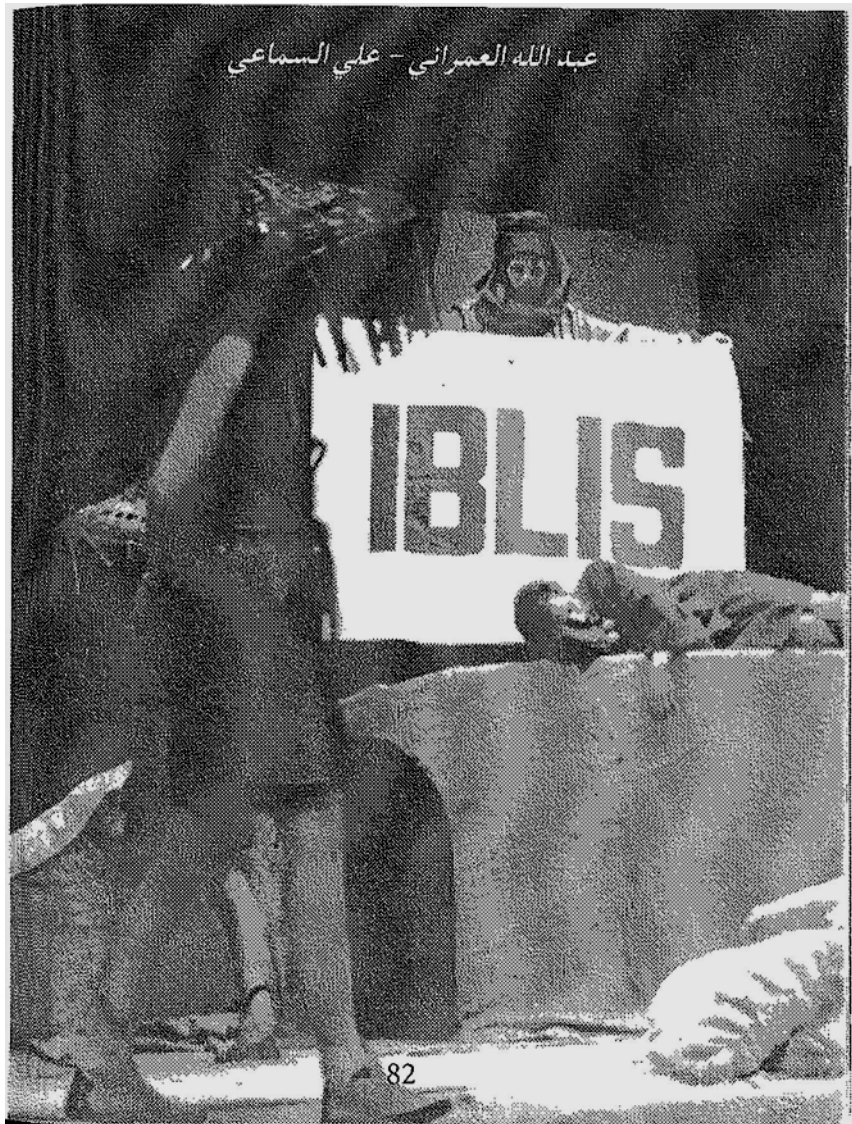
Abdallah Al Amrani dans le rôle d'Abu Hayyan.



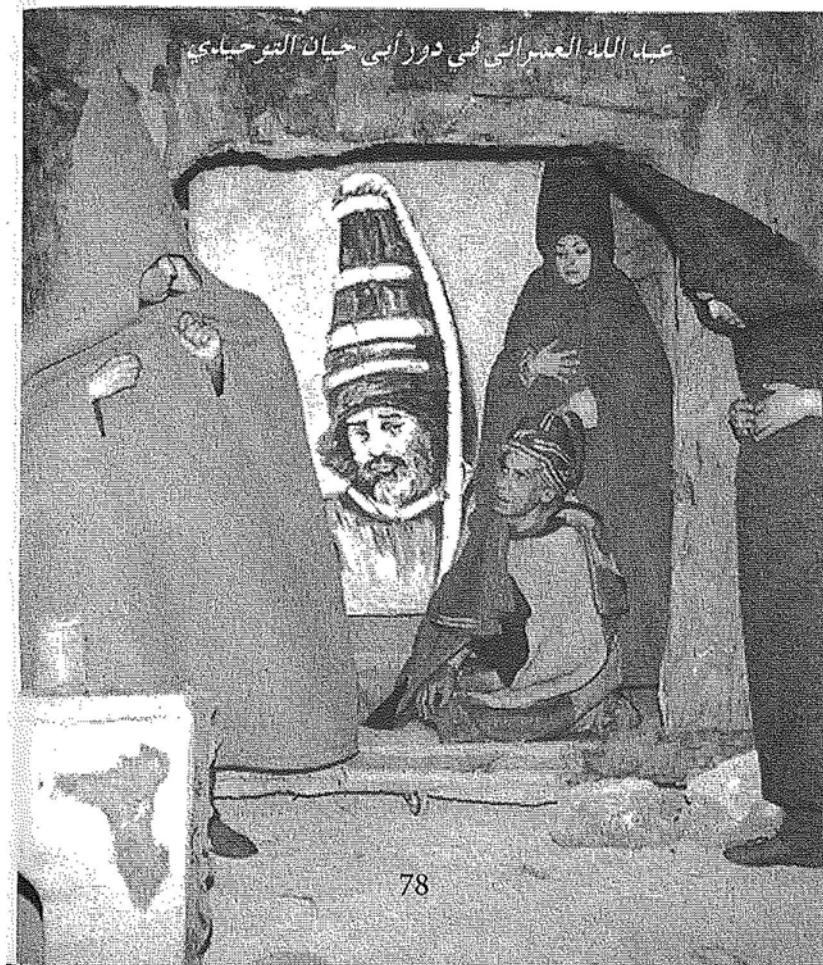
Seddiki dans le rôle du juge qui énumère le chef d'accusation d'Abu Hayyan dont le manichéisme et le soufisme.



D'autres personnages du siècle des lumières arabe sont présents: Ibn Soliman le logicien, Al Sirafi.



Iblis veut dire Diable ou Satan en arabe. Clin d'œil à la présence de la religion.



Abu Hayyan comme entouré de ses démons. C'est un étranger parmi les siens.



Les scènes en rond où c'est le Rawi qui narre les événements. Caractéristique de la mise en abyme.



La présence du chant et du mouvement des corps comme dans les zaouïas.





أمينة عمر - محمد زين العابدين

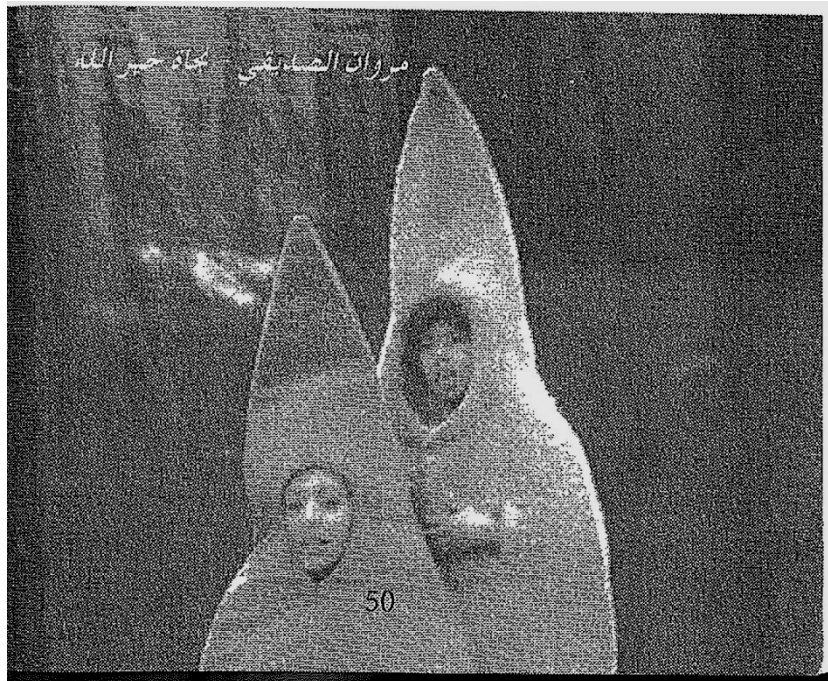
57



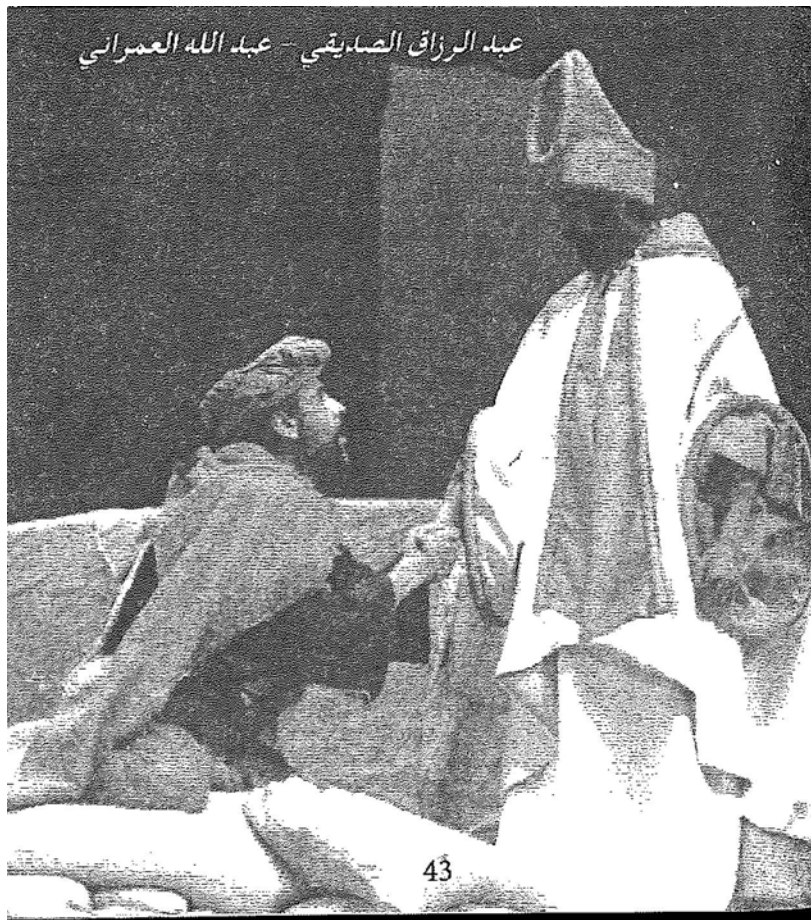
Hamid Najah jouant le rôle d'un suicidaire dans *Abu Hayyan*.

عبد الرزاق الصديقي - صلاح النور - محمد والغاز





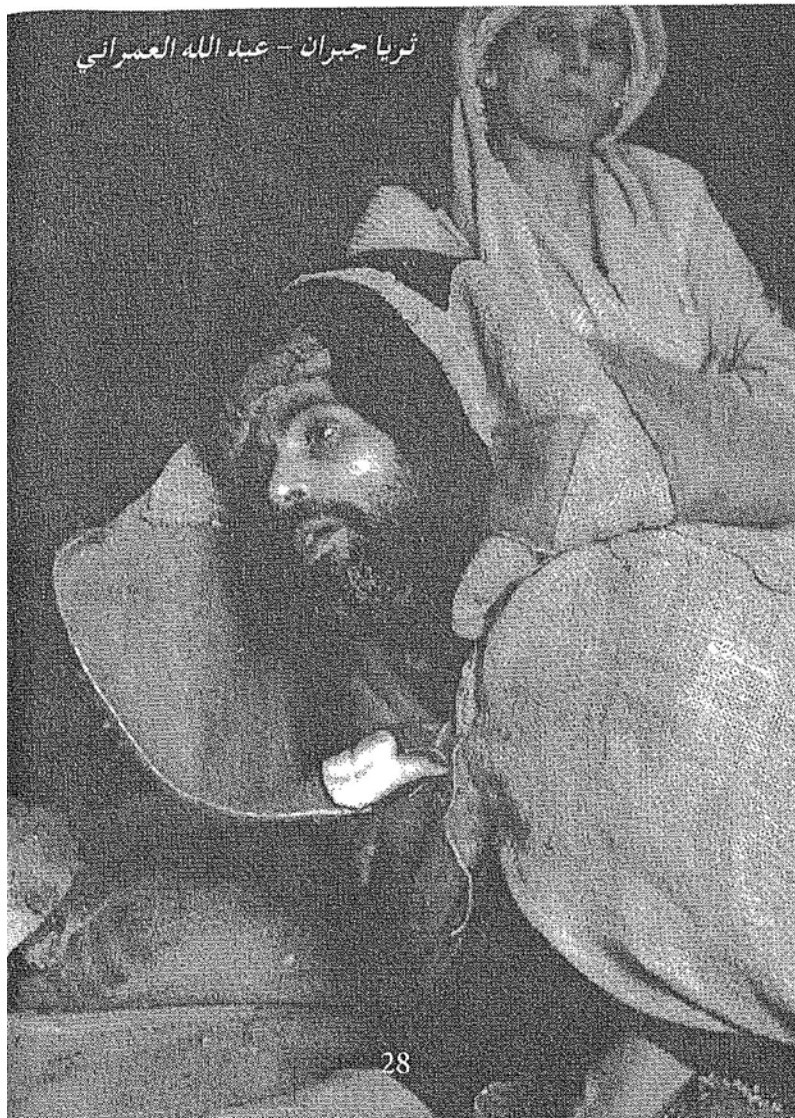
La présence du chant.



Deux figures de l'humanisme arabe : Abu Hayyan et Al Siraffi.

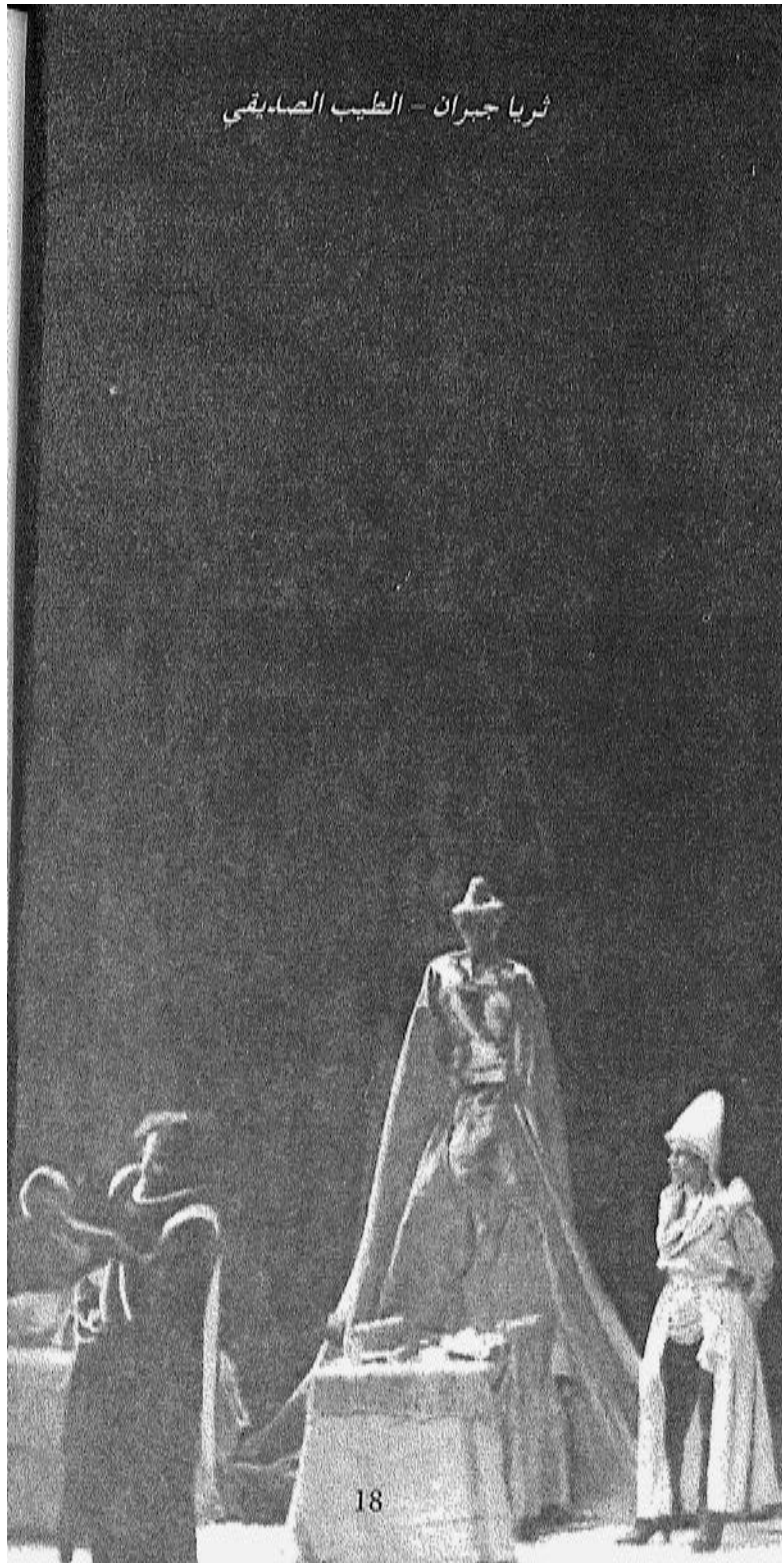


Tayeb Seddiki



Abu Hayyan dans un accoutrement qui rappelle le soufisme.

ثريا جبران - الطيب الصائقي







Rissalt Al Ghoufrane
de Azddine Madani
scénographie Tayeb Saddiki
(décors Seddik Saddiki - Costumes Maria)

Photo Lotfi



Le théâtre des gens (Masrah Annas)



Tayeb Seddiki dans le rôle de Younes Errawi c'est le conteur et le personnage principal. La pièce est divisée en 18 voyages.



Moulay Taher Asbahani chantant le Malhun. C'est l'un des fondateurs du groupe mythique marocain de chant Jil Jilala.



Scène en rond. Personnage principal Younes Errawi.



Seddiki tel le conteur de la Halqa.





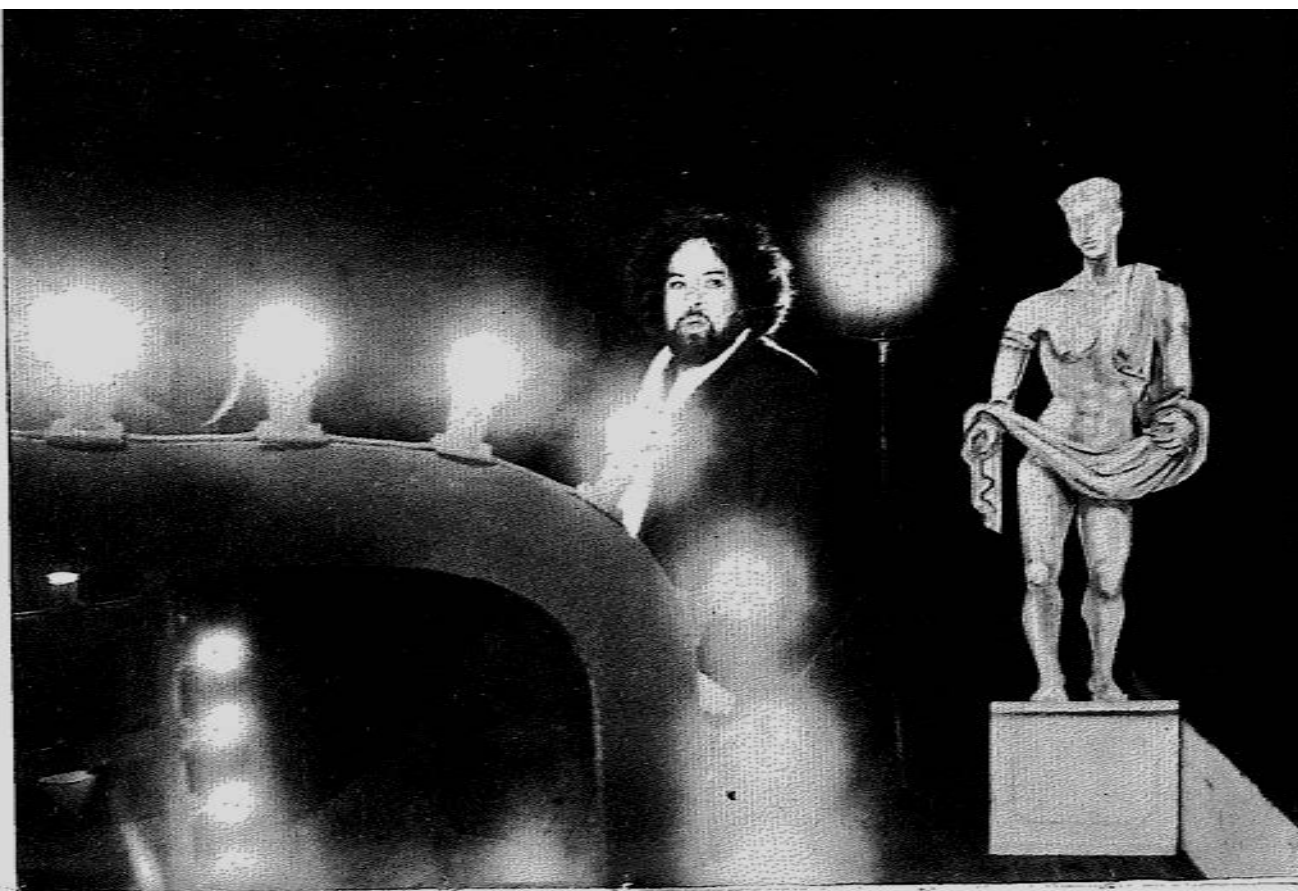
Dans *Les Sept grains de beauté* on assiste à une musique et chant extatiques.



*Miroir comique de la tragédie
Miroir tragique de la tragédie
(décor de Seddik Sadiqi - costumes Maria)*

Photo Daoud Aoulad Syud

Seddiki interprétant Chater personnage principal du *Diner de Gala*. Ici, devant le miroir.



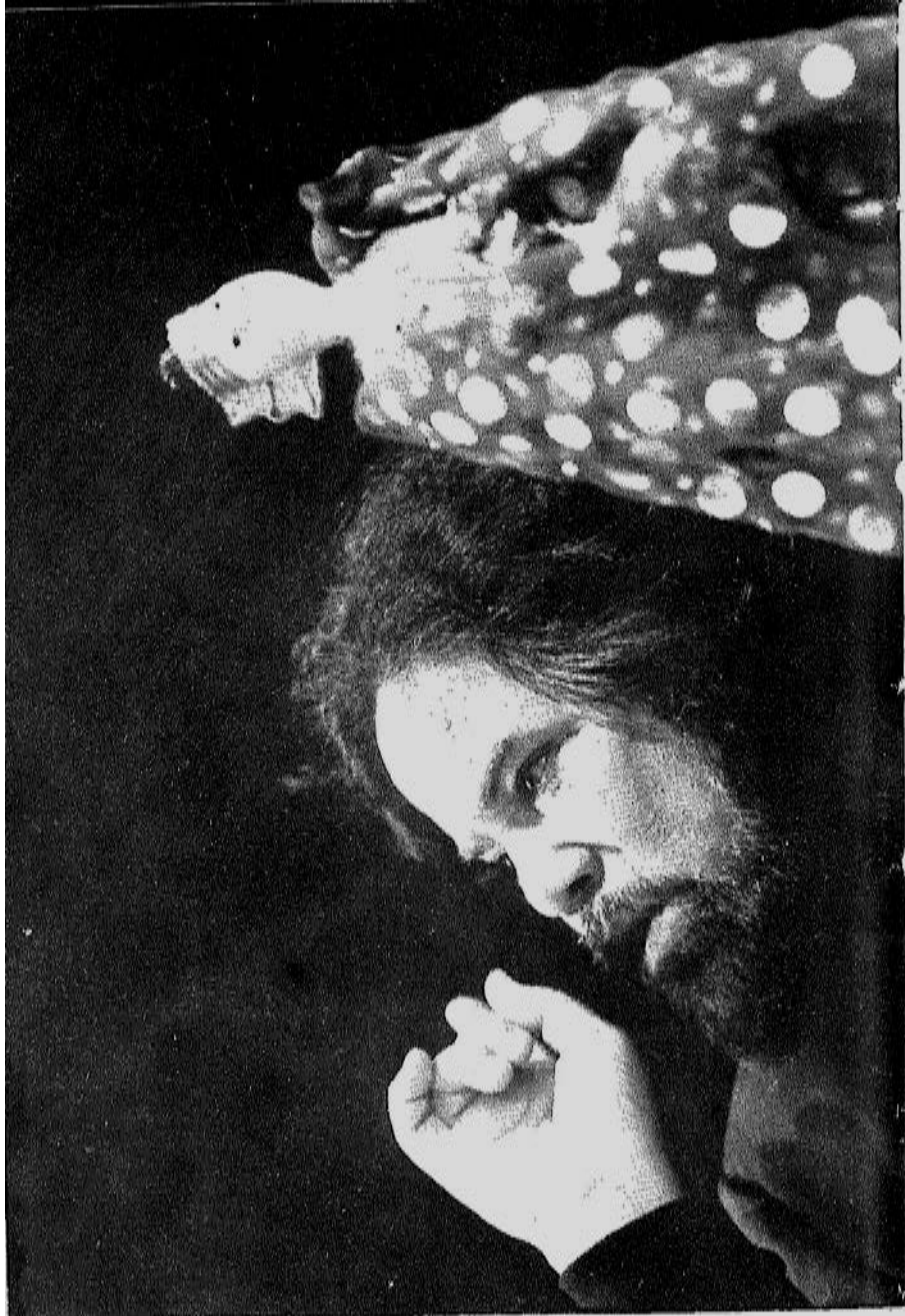
On ne brisera pas notre père
(décors de Seddik Suddik - costumes Maria)

Photo Daoud Aoulad Syad



*Salut à toi, insoumis à la mentalité sauvage !
(décors Seddik Suddiki - costumes Marina)*

Photo Daoud Aoulad Syad



Tayeb Saddiki dans le rôle de Chater (Le Dîner de Gala)

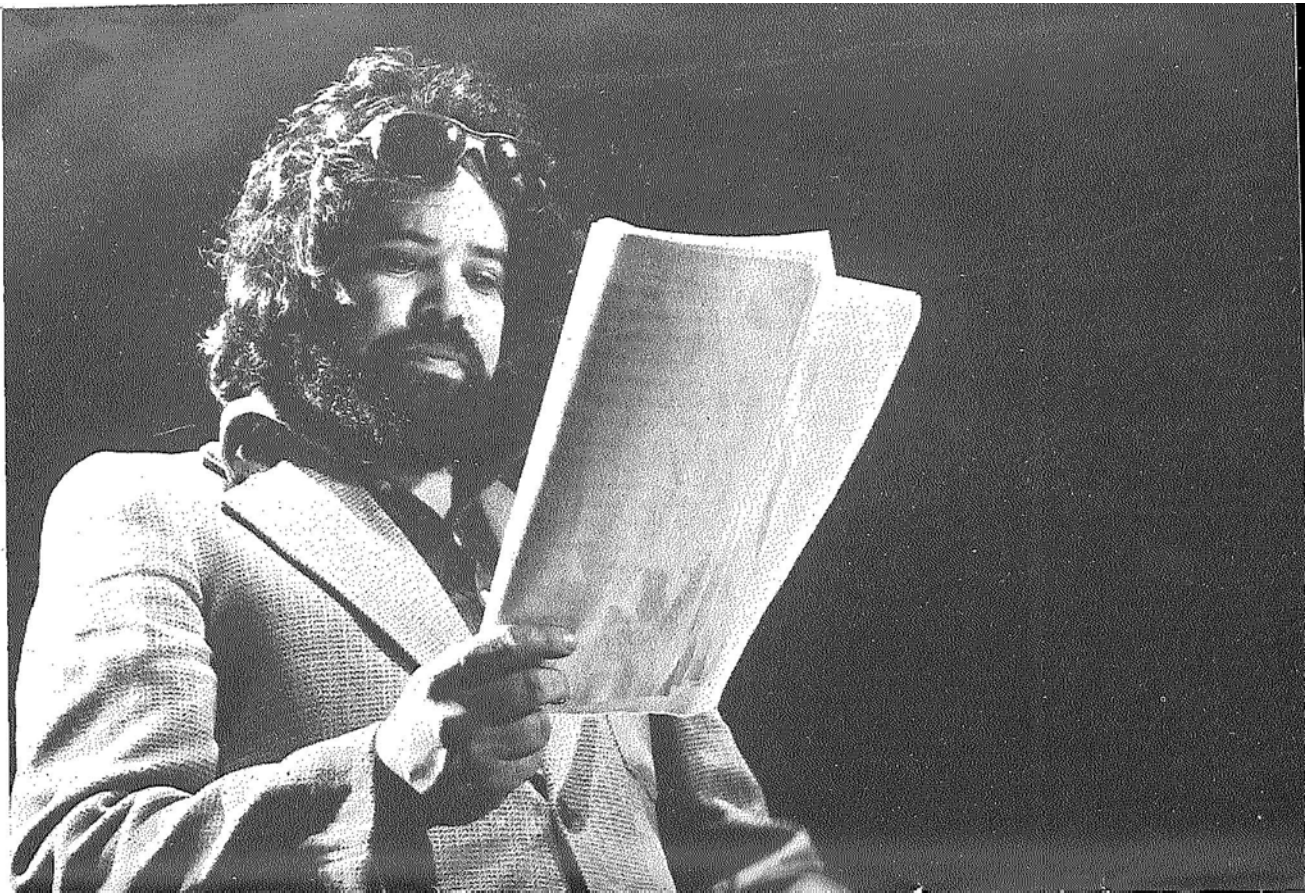
Photo Ziani



*Tayeb Saddiki dans le rôle du Président Iradat-Allah
(Le livre des délectations et du plaisir partagé)
(décors Seddik Saddiki - costumes Maria)*

Photo Lotfi

Photo Ziani



Tayeb Seddiki dans *le Dîner de gala*.



*Theâtre municipal direction Toyeb Sadiki
(théâtre détruit le 31 mai 1984)*

Photo Sadiki

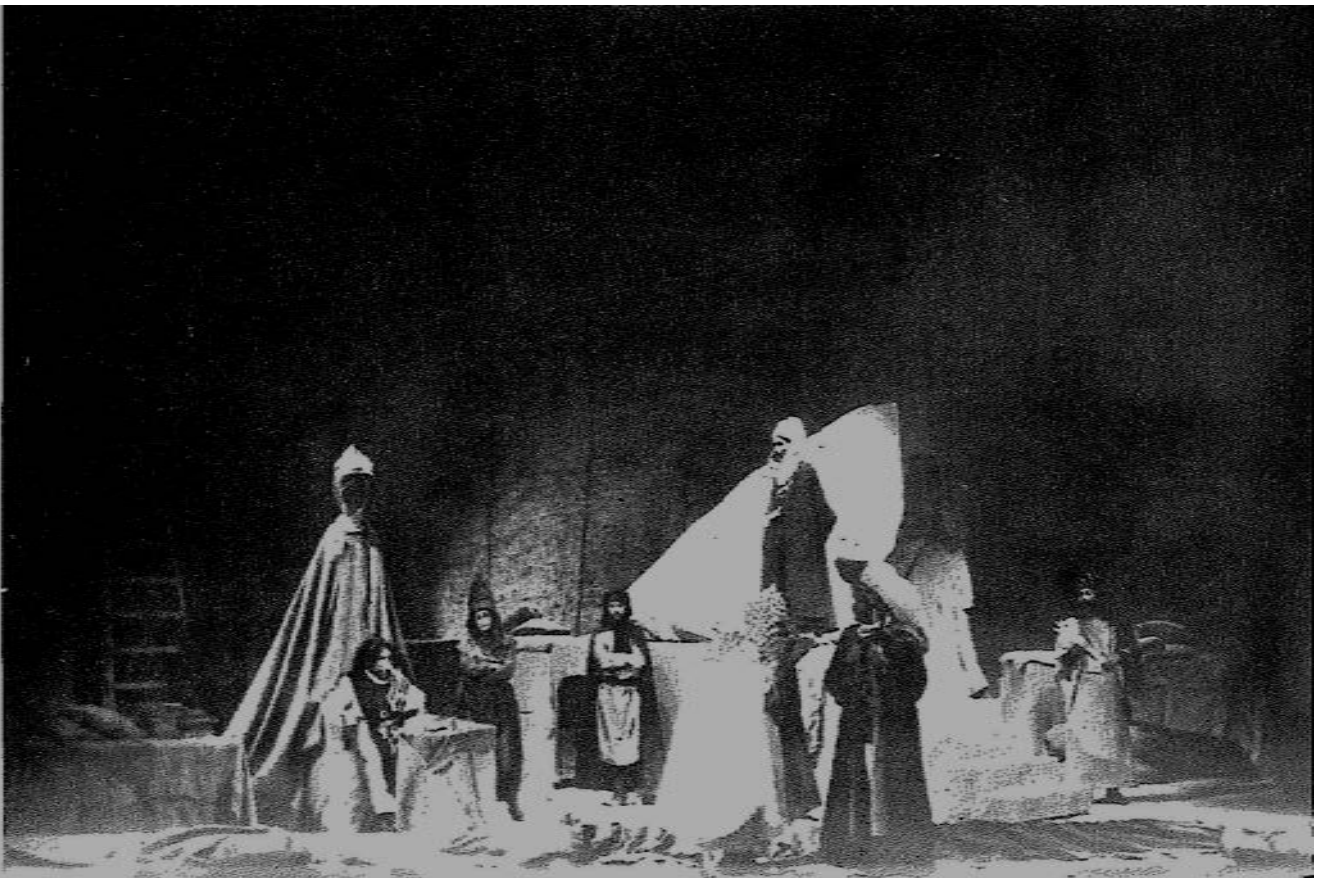
Le théâtre municipal avant sa démolition.



*Maqamat
texte et réalisation Tayeb Saddiki
(décors Soudik Saddiki - costumes Maria)*

Photo Sijelmassi

La mise en scène des Maqamats au Ramadan.



Le Livre des dédications et du plaisir partagé
(décoré Seddik Saddiki - costumes Maria)
Assistants Hamid Zoughi

Photo El Aïr



L'exploitation du plein air durant l'expérimentation Masrah Annas.



La Livre des dilectations et du plaisir partagé
taxie et réalisation Tayeb Saddiki
(décors Seddik Saddiki - costumes Maria)
Assistant Hamid Zaouhi

Photo Ziani



La cité deBronza de Saïd Saddiki
Mise en scène de Tayeb Saddiki
(décor: Soddik Saddiki - costumes Maria)

Photo La Petit Marocain



Nous sommes faits pour nous entendre: Ben Aicha s'entretien avec Molière, paroxysme de l'altérité.



Hommage fait au général Lyautey. Clin d'œil aussi aux soldats marocains qui ont combattu au côté de la France. *Nous sommes faits pour nous entendre.*



Le dialogue Occident -Orient à travers le texte et le décor. Ici ce sont les rapports franco-marocains.



La statue de Lyautey au milieu. Symbole de conciliation entre deux civilisations. *Nous sommes faits pour nous entendre.*



Annexe 2 : Photos et documents divers donnés par Seddiki.

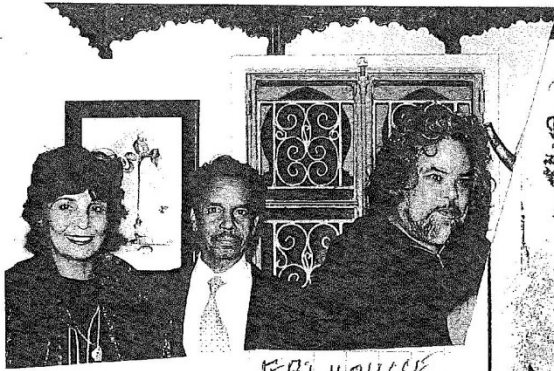


الأحد 23 ذو القعدة 1410

DIMANCHE

17

JUIN



FRI MOUSSE



صندوق
الفراجة

SANDOK LAFRAJA

(boîte à merveilles).



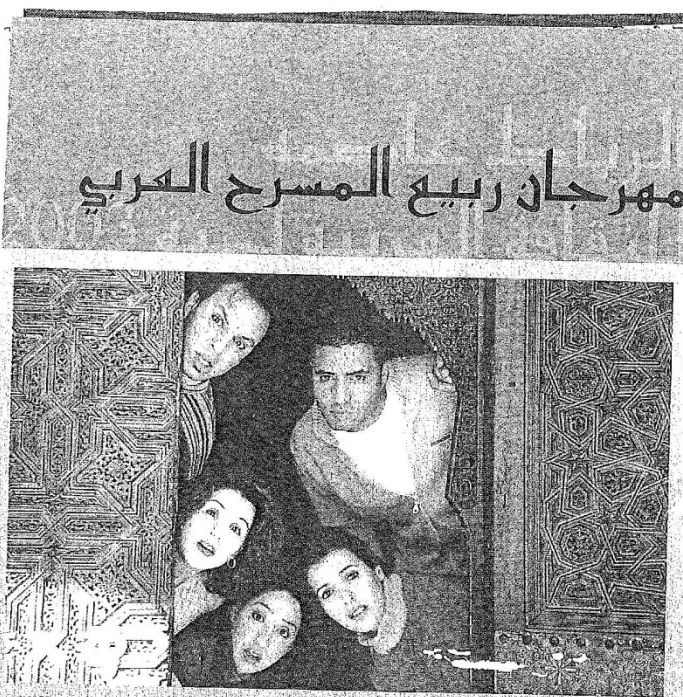


CARTMOGE FESTIVAL 1996



Bellamine rompt avec les tendances motivées par des problématiques de localités pour aller au-delà de ces préoccupations. Son exposition actuelle ouvre une nouvelle voie pour la jeune peinture marocaine en faton-

d'une sensibilité dévouée en quête de l'absolu. Un jet répétitif qui tente de reconstruire un monde en mouvement. La trace émerge par enchantement pour rappeler que la peinture est issue d'une mémoire collective très contemporaine.



Peinture fraîche qui se sèche au gré

peinture contemporaine.

Deux orientaux caractérisent cette peinture. Le tunnel en guise d'arcade et le boîtier qui tente une certaine géométrie poétique.

Bellamine est un bâtisseur sans relâche. Il dessine en filigrane pour évoquer une construction suggestive. Le mouvement devient le prolongement de la main et par moment sans passer par un intermédiaire (pinceau). Ces doigts interrogeant la matière se mettent au pied du mur. Le mur est une constante dans la palette du peintre. Il est l'espace vital aux horizons multiples. Peinture mate par excellence et sans édifice artificiel.

Le décoratif se renvoie à la sobriété renvoie à l'essentiel pour émerger avec force comme oeuvre complète.

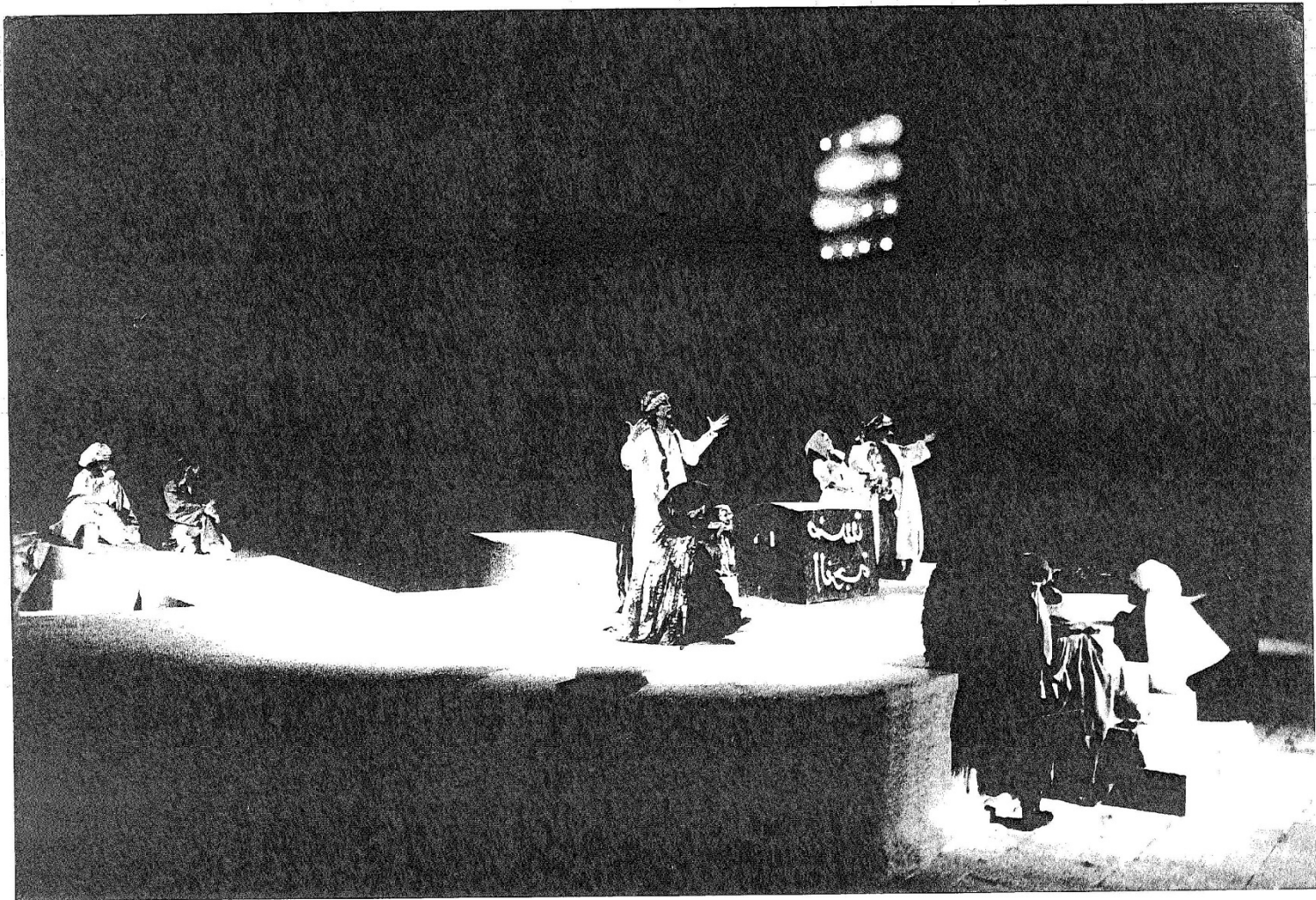
L'artiste-peintre Bellamine couvre l'espace d'une façon étonnante. Le dedans est discret, il est jalousement sauvegardé par un travail acharné et méticuleux. La couleur n'est plus le souci du peintre. Il y a plutôt un traitement d'ensembles-couleurs. La couleur défile par juxtaposition. Ce qui intéresse le peintre n'est plus la couleur mais les couleurs en cohabitation. Les couleurs se rapprochent de la réalité du mur ou de la pierre angulaire. □



à côté de l'artiste-peintre Bellamine

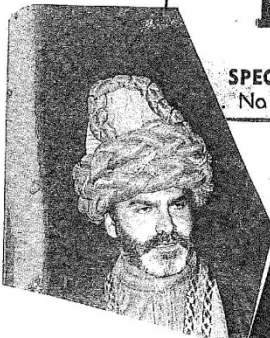






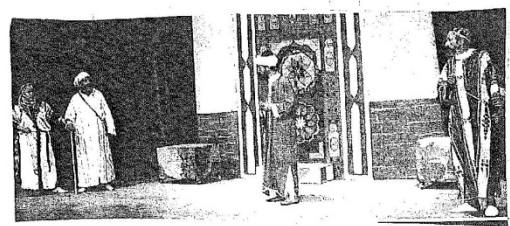
THEATRE MUNICIPAL
 directeur Tayeb Saddiki - 8ème année présente :
**LE GRAND CIRQUE
 DE MOSCOU** 1965
 30 ETOILES DE VARIETES 30
 SPECTACLE POUR TOUS LES PUBLICS
 No 02828 Location au 213.1

73



الرسوم التزويرية

استاذنا يا سيدي



L'ACTUALITÉ THÉÂTRALE

**Pour le réveillon
de Noël
ON REVERRA
"LE PAYS DU
SOURIRE"**

avec José Janson

C'est plus qu'un projet puis-
que sa réalisation est déjà en
cours : la direction du Théâtre
Municipal a décidé d'offrir un
spectacle lyrique au public ca-
sablancais pour les fêtes de Noël.
Ce n'est pas une petite affai-
re, après une si longue inter-
ruption du lyrique en spectacle
régulier sur notre scène. Mais
l'essentiel est fait : décider José
Janson, maintenant professeur
de chant au Conservatoire, on
le sait, à sortir de sa retraite
(prématurée) pour chanter une
fois de plus (après trois mille,
il a renoncé à les compter) « Le
pays du sourire » de Franz Le-
har.

Les artistes qui l'entoureront
sont en cours d'engagement. Le
baryton Paul Merle, de passage
à Casablanca, a promis son
concours. Les petits rôles sont
déjà en cours de répétition et
on va brosser de nouveaux dé-
cors. Nous aurons l'occasion
d'en reparler...

Mais d'ores et déjà, vous pou-
vez prendre date. Pour le ré-
veillon de Noël :

« Le pays du Sourire »



THEATRE MUNICIPAL

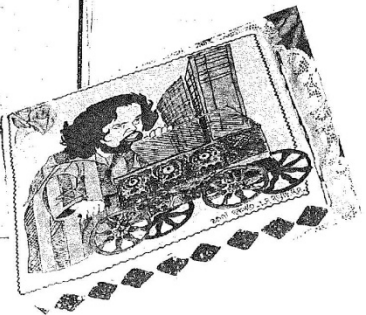
TAYEB SADDIKI présente

STIMMUNG POUR 6 VOIX

DE K - STOCKHAUSEN
CREATION MONDIALE AVEC
MAURICE BEJART
UN CONCERT HORS SERIE

**AU THEATRE
SAMEDI 10 MARS A 21 H.**

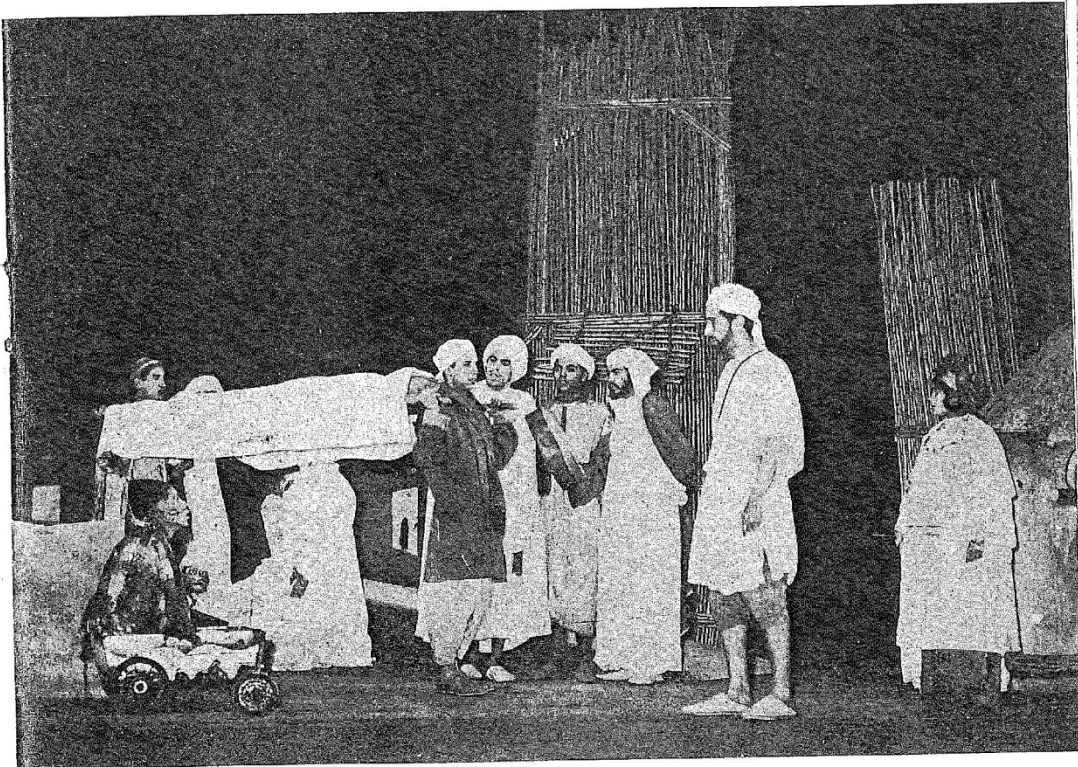
organisé avec la participation du
GOETH - INSTITUT
LOCATION AU 22-13-17



“en route ”... ou la sainte alliance à la création

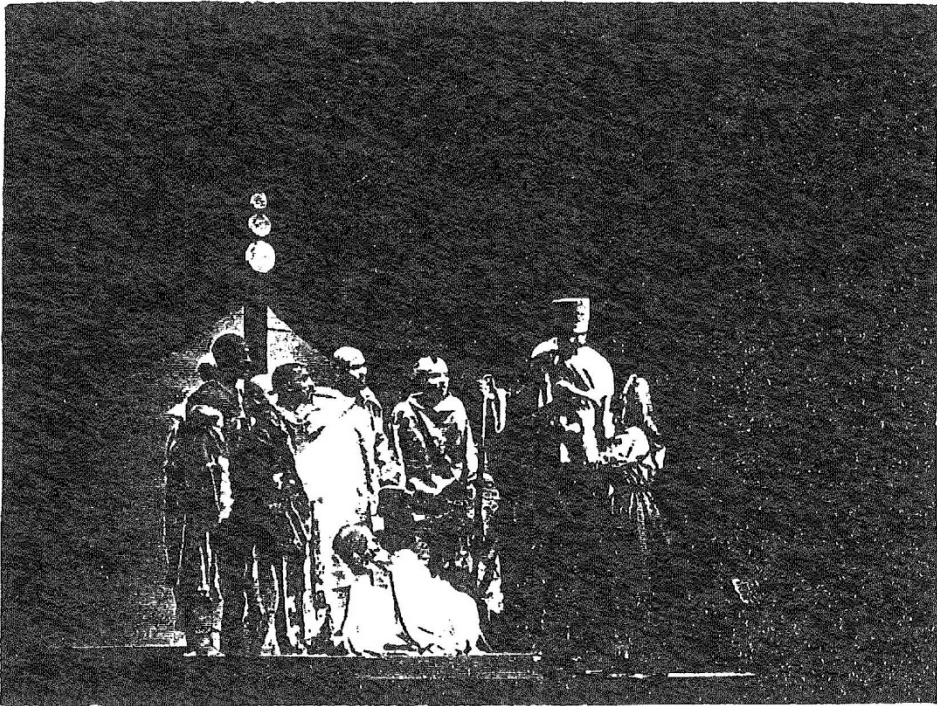
La veille des examens de ma petite sœur, l'année dernière, maman allumait une bougie au Mausolée de Sidi Abderrahman,

Pendant le lourd sommeil de la petite, maman poussait son envie de la voir réussir jusqu'à lui couper une mèche de ses cheveux et les nouer



au fer forgé de la fenêtre de Sidi Belyout.
Mon père, un grand matérialiste nous disait toujours avant et après

nos épreuves : « Seul le travail paie, le reste... c'est une grosse blague pour endormir votre esprit ».
oOo



Sur la Route... de Tayeb Saddiki (Maroc). Superstition et modernité.



Diwan Sidi Abderrahmane el Medjdoub de Tayeb Saddiki (Maroc).

Technique de jeu qui rappelle FORJAT LEBSAT

La vie culturelle et artistique

Trois spectacles au programme de
l'Institut Français de Meknès

Dans le cadre de ses activités culturelles et artistiques, l'Institut Français de Meknès (IFM) présentera, au cours du mois de novembre, trois spectacles de théâtre co-produites par le service culturel et de coopération de l'ambassade de France et les instituts français du royaume.

Les spectacles «Molière ou pour l'amour de l'humanité», de Tayeb Seddiki, «Abbes Tamerlan», de Michel Beretti et «Entre chien et loup», de Daniel Lemanieu seront ainsi présentés, au grand bonheur des amateurs de la planche, les 9, 14 et 24 novembre.

Interprétée par Tayeb Seddiki, Aziz Fadili, Michel Botböl, Mustapha Salamat, Nadia Houda et autres comédiens, la pièce «Molière ou pour l'amour de l'humanité» est un hommage rendu par le dramaturge Seddiki au «patron» de la comédie Jean-Baptiste Molière, alors que «Abbes Tamerlan», mise en scène par Abdelouahed Ouzri, sera jouée par les comédiens de la troupe du «Théâtre d'aujourd'hui», notamment Touria Jabrane, Mohamed Bâstaoui, Mohamed Kekhal et Khodija Adly.

Quant au spectacle de grandes marionnettes «Entre chien et loup», il est réalisé par François Lazaro, auteur et interprète qui développe, depuis 1976, une formation personnelle de théâtre avec des comédiens, des objets, des mannequins et des marionnettes.



Annexe 3

**Les premières pages *des quatrains d'Al Majdub*. Traduction d'Alfred
De Prémare**

I - LE MAZDŪB

- 1 Qui veut monter, qu'il enfourche un (coursier) noir :
Il m'a emporté au grand galop* ;
J'ai accompli la Prière du soir à La Mekke,
Et me suis couché (pour dormir) ici avec mes enfants .
- 2 J'ai foi en Qui m'a créé,
Et j'ai foi en ce que la subsistance est garantie ;
De la Prédestination il ne m'a pas informé :
Et ce que Dieu aura voulu sera .
- 3 Moi qui ai considéré la Table du Destin,*
Et en ai retiré tout profit,
Qui m'aura démenti dans mes paroles,
Dieu le fasse mourir sans Profession de foi !
- 4 C'est moi qui me suis posté au sommet du piton !
Moi, qui fonds comme le plomb !
Celui qui n'aura point envisagé les vicissitudes du sort
Ne s'éveillera que lorsqu'il se trouvera renversé à terre !

1 - * idādi est à comprendre ici au sens du classique ^{إسدي} indiquant la course très rapide du cheval qui, par le fait, secoue intensément son cavalier, et non au sens, plus courant au Maghreb, qui évoque plutôt une marche clopin-clopant. V. S.E., Eumtī, p. 391, extrait n° 10.

3 - * V. Index p. 288, 15^h.

- 5 Je suis un cheval hennisseur !
Interrogez ceux qui me connaissent !
Si je m'envole je laisse (loin derrière) les enfants,
Si je vais ils ne me rejoignent point .
- 6 Je suis attiré, désiré,
Et je suis chef d'une troupe*;
Je donne et j'arrache,
Et viens au secours de tous les hommes .
- 7 Les Gens de Dieu m'ont désigné par allégorie,
Et moi, venant devant eux, je me suis apaisé ;
J'ai planté ma tente à la Porte du Paradis ,
Et le Porteur du Message * m'a donné comme je voulais.
- 8 Les Gens de l'Amour * m'ont dit :
Si Dieu t'en a fait subir l'épreuve ,
Sa "station" * est élevée, de grand prix !
Les gens des livres en sont restés perplexes .
- 9 Les puissants du moment ont tourné le dos,
Et je n'en ai même pas vu le dernier !
Les gens du siècle sont très futés ;
O mort ! viens à moi !

6 - *V. Index, p. 118, rbāta .

7 - *V. Index p. 122, risāla ; Qar II 9 (p. 223) note .

8 - *V. Index p. 68-69, mġābba ; p.260, māqām .

- 10 Toute la nuit je me suis prosterné, servant Dieu,
 Au point que mon ombre s'est couverte de rouille ;
 J'ai trouvé que celui qui a récité soixante* tels que révélés,
 Remplace bien cent saints .
- 11 Toute la nuit je me suis prosterné, servant Dieu;
 J'ai appelé ma famille et mes gens ;
 Pour la dévotion n'ai point trouvé d'auxiliaire,
 Et m'en suis grandement tourmenté .
- 11^{bis} Je voudrais visiter *ḥ. Qwās*,
 Et l' *ḥādwa* ainsi qu' *ḥ. Mēādi* ; *
 Mon est lacéré par des désirs ardents et fous :
 J'endurerai jusqu'à ce que j'en aie fini !
- 12 Trois cent soixante campements
 Sont fixés au milieu de ma tête :
 Un berger ne gifle point un berger,
 Et pas même une bête ne lui disparaît .
- 13 L'Amour, pour moi, est devenu très cher;
 Au dessus de ma tête il s'est élevé très haut !
 Célibataire ! et je suis marié ;
 Etranger ! et je suis parmi mes gens . ↗

10 - V. Index p. 143, sattīn .

11^{bis} - V. Index p. 258, qōs , ḥ.-Qwās ; p. 203 , ḥādwa , Mēādi ;
 tous lieux déterminés de la ville de Fès, vers laquelle aspire
 l'auteur du quatrain (qui peut être le disciple du Māždūb,
 Abū-l-Maḥāsīn Yūsuf al-Fāsi) : v. S.E. p. 437-438, Ibtihāž, ex-

- 14 Creuse pour (enfouir) ton secret et tasse-le
En terre à cent brasses,
Et laisse les créatures à leur perplexité soupçonneuse
Jusqu'au Jour de la Résurrection.
- 15 Mon Créateur me donne subsistance,
Et manifeste est sa faveur envers moi :
Il m'a fait sortir de l'obscurité vers la lumière,
Et il a déployé son bienfait sur moi.
- 16 En l'honneur de La Mekke j'ai sacrifié un taureau,
Et, pour elle, de ma farine j'ai offert un repas;
Toute la nuit je me suis prosterné, servant Dieu,
J'ai prodigué mes avertissements à mon frère germain.
- 17 Ma tête porte (en elle le souvenir) des Meilleurs* ,
Et les vauriens de moi rien ne connaissent :
Quoiqu'il arrive, c'est le malentendu,
Et ils ramènent contre toi le passé.
- 18 Ma tête ne m'a pas consulté,*
Pas plus qu'elle ne m'a instruit de la question :
Il lui faut la brûlure d'un cautère,
Pour avoir lié connaissance avec le premier venu !
-
- 14 - V. le commentaire de ce quatrain par l'auteur de l' Ibtihāz ,
S.E. p. 413-414, extrait n° 28 .
- 17 - * V. Index p. 99, kyār .- Traduction du quatrain donnée sous
toute réserve.
- 18 - * Variante : "ma tête ne m'a pas instruit ni consulté".

- 19 J'ai dormi de la nuit les deux tiers,
Et le tiers je m'y suis interdit le sommeil,
Le passant à me prosterner, à servir Dieu,
Pour tout juste me sauver moi-même .
- 20 Le vent et les nuages de pluie m'ont cinglé,
Et l'épaisse brume a fait l'obscurité autour de moi ;
Tous les proches, tous, ont tourné le dos :
Je suis resté seul ne pouvant compter que sur moi !
- 21 Interrogez les Anges, interrogez l'Esprit,
Interrogez les Porteurs du Trône,
S'ils ne l'auraient pas trouvé sur la Table :
Mon coeur est passionnément épris du Qurayṣi .
- 22 On m'a appelé innovateur extravagant,
Alors que moi, ma voie est connue nettement ;
Qui réussit* réussit* avec Dieu,
Alors que l'homme n'est pas venu à lui dans le malheur .
- 23 On m'a vu noir couleur de rouille,
Sec comme le morceau de fer,
Alors que je suis comme les ciseaux à bois :
Je perfore les araires, neufs .

20 - Quatrain repris par le groupe musical marocain moderne Nās al-ḡiwān dans le chant *وَأَنَادِي أَنَا* .

21 - V. Index p. 128, r-Rōḥ ; p. 83, ḥōmmāl ; p. 288, lōḥ ; p. 250, qōrṣi .

22 - Variante : "est délivré" .- "L'homme" : litt. : "le serviteur" .

- 24 *Tolba*, ô mes seigneurs ,
 Ô vous qui récitez le Livre de Dieu !
 Si je suis, moi, un pécheur,
 Laissez-moi, de moi à Dieu !
- 25 *Tolba*, ô mes seigneurs !
 () *
 Celui qui hait les *tolba*, nous le bannirons,
 Et le vannerons à la porte de la ville .
- 26 *Tolba*, ô hommes de la Religion ,
 Ô vous qui savez par coeur toute incantation !
 Dans l'année, combien de *rakea* ?
 Et combien de *taslima* ?
- 27 Le jour s'est levé sur mon coeur,
 Et alors, j'ai regardé de mes yeux :
 Tu es mon guide, ô mon Dieu !
 Tu as plus de droit sur moi-même que moi .
- 28 Le jour s'est levé sur les astres (de la nuit) ,
 Et il n'est resté que mon Dieu .
 Les gens ont visité Mo^hammad ,
 Et moi, c'est en mon coeur qu'il habite .

25 - Le sens de cette phrase ne m'apparaît pas clairement .
 V. Index p. 129, *mrowūg* . V. aussi Qar II 33-39 (p. 237), notes.

27 - "astres" : telle est également la version de M 21 ; ou bien :
 "sur les terres arides et stériles". selon la variante indiquée
 dans les documents de G.-S. COLIN . Sur l'image du "soleil
 entre deux lunes" illustrant l'état de ravissement extatique,
 v. J.-L. MICHON, Ibn 'Ajība : Mi'rāj , p. 126-128.

29 J'ai lancé un appel déchirant,
 J'ai réveillé qui était endormi ;
 Se sont levés les coeurs de l'amour,
 Sont restés couchés les coeurs des bêtes de somme .

30 J'ai fait disparaître mon regard dans Son regard,
 Et me suis anéanti loin de tout être éphémère* ;
 J'ai expérimenté , n'ai point trouvé autre que Lui,
 Et suis devenu aussitôt apaisé .

31 Mon coeur est plus blanc qu'argent pur,
 Et ma peau plus noire que mûres bien mûres ;
 Si vous ne vous taisez, ô *tolba* ,
 Je vous en ferai voir d'étonnantes !

32 Mon coeur est comme four de chauffournier,
 Refermé autour de la chaleur intense de son feu :
 Par dessus point n'apparut de feu,
 Et par dessous, cuisantes étaient ses pierres .

33 Mon coeur est blessé par les couteaux,
 Si je trouvais (le moyen), dehors le lancerais ;
 Qui cautérise constamment les gens au fer rouge
 Doit endurer le cautère pour lui-même .

30 - V. Index p. 243, fâni . Comp. M 19 et note .

- 29 J'ai lancé un appel déchirant,
 J'ai réveillé qui était endormi ;
 Se sont levés les coeurs de l'amour,
 Sont restés couchés les coeurs des bêtes de somme .
- 30 J'ai fait disparaître mon regard dans Son regard,
 Et me suis anéanti loin de tout être éphémère* ;
 J'ai expérimenté , n'ai point trouvé autre que Lui,
 Et suis devenu aussitôt apaisé .
- 31 Mon coeur est plus blanc qu'argent pur,
 Et ma peau plus noire que mûres bien mûres ;
 Si vous ne vous taisez, ô *Толба* ,
 Je vous en ferai voir d'étonnantes !
- 32 Mon coeur est comme four de chaudière,
 Refermé autour de la chaleur intense de son feu :
 Par dessus point n'apparut de feu,
 Et par dessous, cuisantes étaient ses pierres .
- 33 Mon coeur est blessé par les couteaux,
 Si je trouvais (le moyen), dehors le lancerais ;
 qui cauterise constamment les gens au feu rouge
 Doit endurer le cautère pour lui-même .

Le prophète Moḥammad

- 47 O vous qui venez vous abreuver à Zemzem,
Laissez-moi m'y désaltérer !
O notre bien-aimé ! ô Moḥammad !
Notre roi, oh ! qu'il est tendre !
- 48 La Porte de Dieu ne se ferme point ;
Le Généreux, de là, nous donne ;
O notre bien-aimé ! ô Moḥammad !
Notre roi, oh ! qu'il est tendre !
- 49 L'amour est de toi, il n'est pas à moi !
Tu es le bien-aimé de qui je suis épris !
O mon bien-aimé Moḥammad !
Et j'ai vu qu'en ton amour est un remède .
- 50 La lumière s'élevant scintille
De la coupole de l'Arabe très glorieux ;
Tu m'as laissé dans cet état,
Et tu m'as captivé, ô Moḥammad !
- 51 Si je fais mention de toi, ô le très glorieux !,
Je trouve le repos dans mon âme ;
Si ce n'était mon bien-aimé Moḥammad,
Il n'y aurait ni Trône ni Piédestal * .

Annexe 4

Articles parus dans le journal Libération, dossier qu'on s'est procuré chez Seddiki.



Tayeb Saddiki publie dans "Libération", la biographie de sa passion

Mémoire du théâtre et de ses gens

Théâtre. Le premier des arts est probablement le seul à avoir été depuis longtemps pratiqué au Maroc, sous sa forme moderne s'entend.

Une anecdotique dans le paysage de la création qui lui permet de prétendre à une certaine histoire, donc à être l'objet d'écriture.

Contar l'histoire du théâtre au Maroc, c'est aussi raconter ses œuvres, écrire la mémoire des troupes, des femmes et des hommes qui l'ont fait

vivre. Parfois avec bonheur, parfois avec quelques notes de l'artisanal, des précurseurs et leurs difficultés. Mais c'était et c'est d'ailleurs toujours dans la douleur que cela s'est fait.

Ecrire cette mémoire est donc raconter aussi l'histoire dans son ensemble: celle de l'évolution des valeurs, de la conscience de l'importance de la culture en tant qu'élément central de l'évolution sociale et même politique.

Ei cette histoire est plus

intéressante quand elle est racontée par l'un de ceux qui ont contribué à son enrichissement en travaillant dans ce domaine, créant les instruments de la création théâtrale, multipliant les projections du patrimoine qui est la source naturelle du théâtre, les aventures et les troupes.

Tayeb Saddiki est de ceux-là. Il est presque né dans ce décor tellement il a entamé très jeune sa carrière.

Il en est l'observateur

perspicace et en même temps dans le cœur de son sujet.

L'histoire, dont Tayeb Saddiki entame le récit dans "Libé", n'est pas une sorte de "Mémoire", mais plutôt un hommage, une autre manière de vivre l'événement que donne le théâtre que nous propose le gourou du théâtre des gens, parallèlement à ses créations car l'aventure continue pour lui.

Karim Mariami

Lire page 12

en traduction

Mémoire du théâtre et de ses gens

Les premiers pas du théâtre marocain (9)



Par **Tayeb Saddiki**

misères en petits enchantements, ville décadente à odeur de nostalgie, où les enfants des Chebanates sentent bon Targui et ceux des Bni Antar l'odeur des tizibintines. Mogador, mon jadis, tu es la seule ville qui n'est étrangère à personne.

Un jour il faudra surprendre, te lever tôt et marcher jusqu'à Taghart, te déchasser et entendre le dernier cri des mouettes et décider d'abandonner la rive et d'oublier le lieu où tu as planté sur ton corps tes premiers épis. Partir, partir. Qu'importe le cap, le ciel ne sera pas nu.

Plusieurs années se sont écoulées. J'ai pu enfin réaliser un vieux rêve: donner à cette ville son festival. En septembre 1980, Naim Kammal écrivait dans l'Opinion.

Du lundi au vendredi

sagesse après l'égarement", "Les larmes de l'orphelin", "Les méfaits de l'alcool", "La science et ses fruits".

Les textes de l'époque n'avaient de prétention que d'éveiller l'attention du public sur la situation politique que vivait le Maroc sous le régime du protectorat: les premiers éveils du patriotisme. La promulgation du fameux Dahir Berbère qui impose aux populations berbères le droit communier tribal et leur interdit l'adoption de la juridiction islamique. Les représentations théâtrales furent interdites. Plusieurs membres des compagnies théâtrales furent incarcérés. Mohammed El Kouci, auteur-traducteur, est mort des mauvais traitements et services exercés sur sa personne par des compatriotes de J.B. Poquejain dit Molière, ceux-là mêmes qui ont introduit la langue

française au Maroc. Il fallait attendre la fin de la deuxième guerre mondiale pour que le théâtre amateur puisse reprendre son souffle avec la troupe "Al Mansar" de Casablanca.

Essaouira - Mogador

Je suis né dans une presque île qui semble en état de lévitation avec en face des îles volantes. Une ville où le fantasmagique est partie prenante de la réalité quotidienne. Cernés par la mer, la brume et les vents, les gens participent à une étrange sensation de communauté énigmatique impénétrable et ésothérique. Ils entretiennent avec l'océan et ses mystères un esprit de mélange de terreur et de fascination. Ville des nuits rapides et des vagues sans ombres, où on passe facilement du sourire au drame, du fou rire à l'horreur, on va de petites

Il s'agit ici d'évoquer les premières expériences marocaines en matière de théâtre dans sa forme occidentale. Ce n'est qu'après la première guerre mondiale (1914 - 1916) que plusieurs troupes du Maghreb et du Machrek se sont produites dans les principales villes du Royaume. C'était en présence du Sultan Moulay Youssef qui, en compagnie d'Égyptiens, de Tunisiens et aussi de Marocains, a donné une représentation de "Saladin et Richard, cœur de



Mémoire du théâtre et de ses gens Faim, intégrisme et dérision

Par Tayeb Saddiki

jusqu'à l'islamisation totale de la planète. Les costumes turco-felliniens, mentent la touche suprême à ce spectacle de la dérision désenchantée. Car Abou Hayyan, on s'en doute, sera abandonné de tous.

Sous les déchirements entre satrapes et philosophes, la pièce nous montre aussi dans un décor lugubre de secs de jute le peuple éternel de la faim, qui n'a même pas le droit de se plaindre. Et les intégristes qui font leur miel de ces souffrances du ventre et de l'esprit... L'humour qui surmène saute seul du désespoir le spectateur concerné.

On ne voit pas, en revanche, ce qui pourra empêcher le monde islamique d'absorber le remède intégriste, que la pièce-laguelle se termine par un point d'interrogation finalement plus effrayant que toutes les vilénies montrées : décrit comme étant pire que les maux qu'il prétend guérir.

(Péroncel-Hugoz)
Du lundi au vendredi

une charmante femme dont il a déjà trois enfants - et tournait, comme pour passer le temps, son premier long métrage, *Zeft*, (le gouatron) que l'on doit voir bientôt en France.

Pourtant, quasiment en secret, il cherchait de nouvelles voies pour sa compagnie chez les auteurs arabes non conformistes. Comme cette catégorie humaine est pratiquement inexistante parmi les contemporains, notre chercheur opiniâtre a dû remonter... dix siècles en arrière. Là, il a pu pousser son "Laget" - l'eutka arabe - en compilant le livre des délectations et du plaisir partagé, ouvrage au titre hélas ironique, dû à un philosophe trahien du dixième siècle, en plein âge d'or de l'islam califal (...)

Cela dit, Saddiki n'est ni un pétroleur, ni un utopiste. Il sait bien que, dans son pays, il y a une montagne de réformes à réaliser, mais que le système de gouvernement, dans toute son imperfection, y est quand même plus vivable que celui de la plupart des autres Etats arabes. Ainsi mettre en scène le livre des

délectations, qui reste à l'index des théologiens islamiques, serait sans doute impossible dans presque tous les pays musulmans. Outre le Maroc, un seul d'entre eux, le Sénégal, a pour le moment demandé au Théâtre des gens de venir lui présenter l'œuvre d'Abou Hayyan revue par Tayeb Saddiki (celle-ci est dite en arabe classique simplifié, mais entrecoupée de tirades en français pour permettre au non arabophone de suivre).

Abou Hayyan El-Tasouhidi (922-1023) fut pratiquement jusqu'à sa mort, plus que centenaire, l'objet d'admiration de la part des maîtres du Bagdad d'alors, les Bouyides (945-1055) "maîtres du palais" venus de Perse faire la loi chez le calife abbasside arabe. Ces messieurs-là ne supporteraient pas que les politiciens et autres acteurs du temps fussentournés en dérision par le trop spirituel Abou Hayyan.

Celui-ci souffrait en outre d'un "vice" abominable : il était syncretisant du monaralisme (rationalisme), courant de l'islam qui avait eu son

heure de gloire - et de sang - sous le calife El-Mamoun (813-833) avant d'être banni, car il prêchait que le Coran n'est pas "descendu" tel quel du ciel mais constitue une "création terrestre", inspirée, si l'on veut, par Dieu.

Sybarite et athée

En 1984, vouloir défendre de telles théories en islam est plus que jamais sacrilège. Mais la pièce de Saddik ne se perd pas dans les funnies théologiques. Son suc est fait de l'écurie des jours, ceux de jadis et de l'écurie des jours, ceux de Maghrebs et du Levant actuels. Le "grand juge" Itradouliah, joué par Saddiki lui-même, très en verre, et le soi-disant lettré Ghadantur, en lunettes et turban noirs, pourraient être de sang-naires et papepapiers mollans du vingtième siècle pour lesquels la pure injure est "sybarite" ou "athée". Lalla Fqihî fait penser à ces sœurs musulmanes mi-bas bleu, mi-guerrières, qui, jadis à Bagdad, aujourd'hui au Caire ou à Baahbek, persécutent ceux qui veulent vivre avec leur siècle et préfont la guerre sainte



Abdessamad Kenfaoui, intellectuel, diplomate était notre véritable mentor. Il était responsable de cette première troupe. Andre Voisin et Charles Nugue lui doivent beaucoup, ne serait-ce que parce qu'il guidait leur pas dans une culture dont ils ignoraient tout.

Le poète modeste, le ténor si Tahar Ouazziz qui ne se mettait jamais en colère contre la bêtise, il lui tournait simplement le dos. Si Tahar faisait partie de ce qu'on appelait pompeusement "la Maîtrise", il a beaucoup apporté à l'écriture des premiers textes, surtout dans la traduction de Hamlet de Shakespeare. Il avait l'art de cultiver la délicate litote qui exprime plus en disant moins.

Les bougies de l'enfance se sont éteintes, j'ai décidé de partir en tournée avec la troupe de la jeunesse et des sports.

J'ai pris goût à la régie de scène, je sentais, je l'avoue, un peu de fierté. J'étais le plus jeune élément et déjà responsable de la bonne marche des représentations des "Fourberies de Jaha et de Mallem Azzouz", dont les textes sont signés Atah Waïell, nom d'emprunt (et de

Mémoire du théâtre et de ses gens

Les premiers pas sur les planches

compromis) des auteurs: Tahar Ouazziz, Abdessamad Kenfaoui, Ahmed El Ali. La première tournée devait durer trois mois, les spectacles étaient joués dans les théâtres, les cinémas, les préaux des écoles, les places publiques, les souks (à Bou Izakarn par un jour du grand vent, les décors se sont littéralement envolés) nous avons même joué dans un ancien bordel à Marrakech. Un spectateur un peu éméché s'est approché de la scène pour offrir un billet de cent francs à la comédienne, comme il est de tradition de donner la Ghrama aux danseuses du ventre!

Les publics qui assistaient à nos représentations se montraient enthousiastes. Dans beaucoup de villages, les gens n'avaient jamais vu cette forme étrange qui est le théâtre à l'occidentale. Molière, Beaumarchais sont jugés sur pièce, ils se présentent pour la première fois devant ces publics. A publics nouveaux, auteurs nouveaux. Nous sentons confusément que nous vivons une expérience unique au monde. Nous étions heureux de jouer...

Mais l'époque n'était guère à l'ardeur, le doute est partout, la perplexité gagne chaque jour. Le couvre-feu est imposé, ce qui nous obligeait à ne donner nos représentations qu'en matinée.

Dans les rues, on manifestait, on criait l'absence d'espoir et la défiance de l'avenir du protectorat. Nos représentations s'espacèrent.

Ce qui nous laissa beaucoup de temps pour discuter et débattre de notre métier. Nous rêvions d'un théâtre développé, à l'instar du théâtre français allemand ou anglais, un produit recensé, vedettarisé, subventionné, festivalisé, exporté, gagérisé, institutionnalisé. Ce théâtre, fer de lance de la culture des pays industrialisés, ne sera qu'ornement touristique ou folklorique dans nos pays. Dans la situation de ce Maroc déchiré, le théâtre peut-il changer quelque chose?

Hélas, le théâtre ne peut faire que son propre jeu. L'arbre ne pense pas à ce que deviendront ses fruits, il les donne simplement.

Le public se raréfie, les salles sont clairsemées et quelquefois condamnées.

Les éléments de la Troupe de la jeunesse et des sports s'éparpillent naturellement. Ceux-ci, des enseignants, ont rejoint leurs écoles, ceux-là trop peu résistants, ne pouvant suivre le rythme infernal de la tournée, sont simplement partis. Ne restèrent que quelques mordu, livrés à eux-mêmes sans salaire, sans défrayment.

En attendant une hypothétique réorganisation administrative, nous entamons l'époque de la vache enragée, qui se traduisait par la consommation des sardines en boîtes. Charles Nugue m'a alors proposé un rôle dans un numéro de clown spectacle drôle, évidemment léger et court et qui nous permet-

tait, à Charles et à moi-même, d'apporter une joyeuse animation dans différents lieux (écoles, usines, rues, etc...). Notre petite tournée casablancaise nous mena naturellement aux bidonvilles Ben M'sik, cette ville bidon de l'exclusion de la délinquance, où on y pressent l'ancre intime des réfugiés qui s'entrecroisent, la nostalgie du village et la quête d'une identité nouvelle. Ces "carrières" comme on les appelait étaient aussi le berceau de la résistance marocaine, c'est là que deux clowns exagérément fardés ont choisi de s'exhiber: leur numéro était très simple. Ils cassaient tout simplement des assiettes.

Entourés de gens pauvres et démunis, nos deux compères s'adonnaient à cœur joie. Quelques minutes se passaient, une quinzaine d'assiettes cassées, personne ne rit!... Les spectateurs qui, dans leur quotidien, manquaient de tout, ne commentaient pas ce gâchis et bien sûr le comique de la situation leur a totalement échappé. Quelle belle leçon de théâtre!

A défaut de théâtre, j'ai fait mes premiers pas dans le cinéma en tant que coauteur de courts métrages avec A. Fléchet et F. Barattier. J'ai même joué quelques rôles aux côtés de Bachir El Ali, Larbi Doghani et Khadija Jamal ainsi que l'acteur Kamal Chermaoui dans "Le médecin malgré lui" de Molière, encore lui. A cette époque avec Charles Nugue, Michel Delteilh, Robert

Par Tayeb Saddiki

Duicères et Albert Botbol nous avons construit un théâtre, un vrai: La Baraque c'était effectivement une baraque, toute de bois construite et dont la capacité était de deux cents places. Cet apprentissage m'a beaucoup apporté. J'ai découvert Anouilh, Lorca et Cocteau. Je m'emets en parallèle une nouvelle expérience même si l'air du temps était lourd d'inquiétude et d'interrogation. J'ai fondé une petite troupe que j'ai installée dans un foyer de jeunes de Sidi Maârouf. Parmi les recnes Ahmed Alaoui qui s'est avéré par la suite comédien de grand talent et comique impayable (au vrai sens du terme car nous gagnons très peu d'argent).

C'est encore Molière qui est venu à mon secours puisqu'il m'a permis de monter deux de ses œuvres: "La jalousie du Barbouille" et "Le médecin volant".

"Plutôt que de rester dans l'obscurité mieux vaut allumer une bougie", dit l'adage. C'est ce que j'ai fait dans une scène de nuit du Médecin Volant. Un rideau a pris feu. Heureusement sans gravité.

En attendant des lendemains meilleurs, nous donnons nos spectacles dans les foyers de jeunes. Les colonies de vacances (Moyen-Atlas) et aussi dans des cinémas de quartier - au "Medina" - aujourd'hui disparus et au "Mamounia".

Du lundi au vendredi

Mémoire du théâtre et de ses gens Les temps des "maqamates"

Par **Tayeb Saddiki**

Vain, compilé les versions du nest en Humain Ibn-Isbaq et de Abu Basma Meza. Les deux mots arabes pullulaient dans le texte de la Poétique: impossible de les étudier.

Les muazzins appelaient à la prière de la première aube quand Averroès rattachait dans sa bibliothèque. (Dans le harem, les esclaves brunes avaient torturé une esclave rousse, mais il ne devait pas l'apprendre avant l'après-midi). Quelque chose lui avait révélé le sens des deux mots obscurs. D'une ferme et soignée calligraphie, il ajouta ces lignes à son manuscrit: "Aristote (Aristote) appelle tragédie les parégryques et comédie les satires et anastèmes. D'admirables tragédies et comédies abondent dans les pages du Coran."

Dans mon parcours créatif j'ai traduit et adapté plusieurs pièces. Je me suis aperçu très vite que cette voie ne peut que conduire à l'impasse. Il est évident que le vrai travail de création nécessite avant tout une écriture originale. Il fallait donc abandonner ce sursis que momentanément le chemin de l'adaptation sensé que celui de la traduction.

Mais pour jouer quoi?

Du lundi au vendredi!



Au-delà du thème de cette fresque, je cherche des émotions particulières, une étincelle. Toute société se renouvelle obligatoirement vers son passé pour s'expliquer elle-même. Avec le temps j'ai compris que le débat n'est intéressant que s'il y a confrontation et sans conflit pas de théâtre possible. Les bons sentiments font de mauvaises pièces de théâtre. Le théâtre est allégué à la glorification.

Pour la première fois j'ai décidé de prendre quelques vacances. Je suis allé en Italie. A Florence d'abord pour retrouver Aldo Bruczechelli, un mécène qui m'a accueilli quelques années auparavant dans sa magnifique demeure qui domine sur le Ponte Vecchio. Je faisais partie d'un groupe d'hommes de théâtre: Jean Marie Serreau et Karim Yacine. Venise, Naples et Milan sont des villes où les vieilles pierres parlent et racontent l'Art-Voyager. C'est lire l'humanité dans les pierres vivantes rendues à la parole vivante des origines. En Italie je ne devrais jamais mon chemin. Pour découvrir il faut se perdre.

Théâtre de création :

Le théâtre peut-il être le reflet de la société et, de ce fait avoir une action sur cette société?

Cette question hantait les hommes de théâtre depuis longtemps.

Toutes les pièces que j'ai adaptées,

transposées, mises en scène n'avaient pas d'autre ambition que de renvoyer à l'unité du théâtre. Il s'agissait de surprendre le temps de la vie et d'y réfléchir.

En 1965, l'époque n'était guère à l'ardeur, le doute était partout, la perplexité gagnait chaque jour, l'honneur baïonné, les voix étouffées et l'espoir éteint. Il n'était pas facile d'être artiste en ces temps de catastrophe. Notre fragile théâtre semble vaciller, plus que jamais, à la recherche d'un point stable. Il faut ajouter à cela l'éclatisme qui est une dimension de ma génération. Nous aimons aussi bien Al Mousamabbi que Louis de Funès, Mozart que le Maréchal Quibou. Le cinéma de Fellini et celui de Orsoff et Bardani. Nous refusions d'être enfermés dans un style.

Les Maqamates ou "Séances" constituent des petites intrigues théâtrales, avec un déroulement, des événements et un déroulement spectaculaire.

Ces textes ne demandaient pas mieux que d'être dramatisés, ce qui manquait à des auteurs comme Al Hamadani ou Abu Hayyan ou encore Al Mabari, et aux poètes anté-islamiques qui ont écrit de véritables chefs-d'œuvre de théâtre poétique, ce qui leur manquait c'était l'homme de théâtre ou le metteur en scène capable d'insuffler une vie physique à ces textes pour qu'ils ne soient pas sim-

plement des textes à lire.

Le travail sur ces textes m'a permis d'apporter quelques réponses aux tenants des thèses qui prétendaient que les Arabes n'ont jamais connu ni de loin ni de près l'expression théâtrale. Ceux qui soutiennent ces thèses oublient que les Arabes ont toujours surestimé leur langue, les Arabes prétendaient qu'une seule voix suffit pour dire toute la beauté d'un texte. Ils sont donc restés au stade du

dithyrambe. C'est grâce aux textes grecs l'Occident a eu accès aux textes grecs. Les Arabes ont traduit presque tous les textes hellènes mais pas une ligne de leur théâtre. Aucune trace d'Échylle, d'Euripide ou d'Aristophane. Les Arabes ont pu juger que ces textes sont des discours de "fous" ou alors que cette forme d'expression est dangereuse - politiquement parlant. En fait un esprit désempé peut-il comprendre la tragédie? En France les premières pièces tragiques ne furent écrites qu'à partir du XVIIème siècle (Cornélie et Racine).

"La veille, deux mots douteux l'étaient arrêtés au seuil de la Poétique. Ces mots étaient tragédie et comédie. Il les avait déjà rencontrés des années auparavant au livre troisième de la Rhétorique; personne dans l'Islam n'entrevoit ce qu'ils voulaient dire. En vain, il avait fait- que les traités d'Alexandre d'Aphrodisie.

Avec cette fresque historique, je voulais rééditer "l'esprit" de la "Gazelle des Trois Rois", je tenais à creuser cette idée que j'ai toujours portée. Le théâtre fête, je ne suis ni historien ni anthropologue, je voulais simplement faire la fête qui unit les gens. Les chroniques de Naciri "Al Istiqsa" ont servi à Aziz pour dramatiser une histoire simple du Maroc musulman. Le texte ici est évidemment poétique. Montrer avec vigueur et clarté des "modes charnières perçues par des événements clés. Revivre des événements devenus pour quelques-uns inévitables, des événements qui parlent à l'imagination sans être didactiques, c'est-à-dire ennuyeux.

Je me suis inspiré des thèmes de Casablanca, aujourd'hui disparus. J'ai engagé tous les comédiens de Casablanca et de Rabat, professionnels et amateurs



Mémoire du théâtre et de ses gens

Le livre des délectations et du plaisir partagé

Par **Tayeb Saddiki**

Attawhidi, plus que la tentative d'écrire l'histoire profonde du fameux quatrième siècle de l'ère musulmane (Xème siècle chrétien), a pour mérite de donner des contours, des formes à la mosaïque de courants de pensées qui constituent la pensée arabo-musulmane.

Le thème central de cette œuvre réside dans le rapport d'un homme avec le pouvoir, politique et intellectuel, rapport très difficile pour un esprit dont l'indépendance lui fit refuser toute concession, toute falsification de sa pensée selon les désirs et les volontés des puissants. Sa fidélité à la "vérité" lui valut bien des déboires et déceptions.

Son amertume et son retrait de la vie publique ne lui firent pas néanmoins accepter passivement ce qu'il considérait comme une injustice, une méconnaissance de

son talent et un mépris pour sa pensée, alors qu'il voyait les médiocres jour de tous les honneurs.

Face à ce monde et à ses injustices, Abou Hayyan a choisi la dérision... dérision de soi-même "depuis trente ans que je fais ma prière à la mosquée, je sens toujours la même odeur, celle du bou-cher, du teinturier, du tourneur. Mon Dieu quand sentirai-je le parfum du muse et de l'encens?"

Dérision des intellectuels de l'époque "qui apprennent quelques mots de grec et en saupoudrent leurs discours, croyant que l'étranger fait la valeur d'un écrit", dérision des gouvernements, des faux dévots, des femmes...

Toute cette dérision qui traverse son œuvre, doublée d'une écriture originale s'inscrivant dans la grande tradition de la prose arabe

qu'Abou Hayyan a exploré dans ses reconis les plus prolifiques, et à laquelle il apporte une contribution rarement égalee.

Ce retour aux sources du patrimoine arabe répond pour moi à la nécessité d'écrire des œuvres originales après constat de l'impasse que constitue la traduction du théâtre occidental, la simple translation des œuvres existantes "le passé a grand avenir devant lui" dans cette recherche.

C'est dans le double réservoir de la culture écrite (littéraire, historique, philosophique) et de la culture orale (tradition de la mémoire populaire et de la vie quotidienne) que Tayeb S. a puisé la nouvelle forme d'expression, de communication et de partage.

Cette recherche s'inscrit dans la continuité du travail de la Troupe Masrah Ennas.

Créée depuis une quinzaine d'années, elle a à son actif un répertoire d'une cinquantaine d'œuvres d'auteurs marocains, maghrébins, arabes, français, espagnols, italiens, américain, russes. Masrah Ennas a participé à plusieurs festivals internationaux (Nancy, Damas, Chiraz, Persépolis) et a plusieurs fois présenté au Théâtre des Nations à Paris. La troupe s'est rendue célèbre par des productions de grandes distributions (jusqu'à cinq cents personnes) telle "La bataille de Sacralias" etc. Mais aussi par des œuvres devenues des références dans le théâtre arabe telles "Elharras", "Sidi Abderrahman Al Majdoub", "Makamat Bahtle Azzaman", etc.

Du lundi au vendredi

Après quatre saisons d'inter-ruption de ses activités théâtrales, la Troupe Masrah Ennas a créé à Paris à la Maison des cultures du monde "Abou Hayyan Attawhidi", pièce écrite à partir des œuvres d'Abou Hayyan Attawhidi, intellectuel du Xème siècle.

Abou Hayyan Attawhidi
entre le témoignage et la dérision
L'œuvre d'Abou Hayyan

Mémoire du théâtre et de ses gens

Le théâtre du conteur



Les gens qui écrivent ou ont écrit pendant les années 60 faisaient de manière inconsciente un travail adapté, c'est-à-dire une écriture copie conforme des thèmes de la dramaturgie occidentale, avec actes, scènes, rôleau qui se lève, cadre dit à l'homme etc... Quelle que soit l'histoire racontée, ce théâtre dans sa forme ne diffère guère du théâtre occidental.

Pour certains auteurs un théâtre marocain est un théâtre qui parle du Maroc. Entendu que le vrai problème du théâtre est un problème de cadre et de forme et après réflexion j'étais conduit à constater que la littérature arabe, surtout ancienne, a toujours contenu des textes qui sont écrits pour le théâtre, en tout cas théâtraux. Les Magarabi ne sont pas autre chose que du théâtre dans l'acceptation la plus moderne du théâtre. Dans chaque Magarabi évoluent des person-

nages ou ne peut plus théâtraux, tels Issa Binou Hicham le conteur, ou bien l'acteur des valets des comédies Artaquin et Scapin: Abou Alfiath Aliskandar.

J'insiste encore : pour les Arabes une seule voix suffit pour tout dire et cette voix est celle du Rawi (le conteur).

On appelle communément "RAWI" celui qui exerce son métier en racontant les légendes ou récits en prose ou en vers. Les récits peuvent être historiques (comme la sira du Prophète et de ses compagnons) ou épiques, courtois ou enfin mythiques.

Le Rawi ne se contente pas de narrer mais il interprète les situations en suivant ou en écartant ou encore en imitant des personnages ou des animaux. Pour porter ses récits et légendes, il utilise quelque instruments rythmiques comme le Rabab ou le Bendir (instrument de percussion).

Nees avoies bel et bien affaire à un véritable comédien.

Mais pourquoi ce conteur populaire exerce son métier dans un espace naturel comme la place publique. Pourquoi aucun conteur, aucun Rawi n'a utilisé les théâtres romains qui depuis une époque lointaine sont restés abandonnés.

Quelque-uns de ces théâtres se trouvent en pleine ville arabe (à Anwar en Jordanie notamment, en Syrie, en Lybie,

en Algérie et en Tunisie et ailleurs).

Est-ce parce que les Arabes ont considéré ces théâtres comme un espace édifié par l'ennemi - l'envahisseur - et qui est construit pour les divertissements de ce même envahisseur? Ces théâtres sont restés le symbole de la puissance.

D'ailleurs les Marocains appellent les ruines de Volubilis Kasr Firsaoune (Palais du Pharaon). Le mot Pharaon veut dire Tyran. Ces théâtres construits un peu partout dans les pays de l'Islam sont restés jusqu'à ces dernières années des simples monuments sans rapport avec la culture des pays où ils ont été édifiés.

Le patrimoine arabe appartenait à tous les pays qui sont culturellement arabes, mais il faut remarquer que c'est du Maroc que sont venus les premiers essais de la renaissance du patrimoine arabe ancien.

Je ne prétends pas que c'est là la forme définitive du théâtre, en tout cas c'est une étape nécessaire puisqu'il fallait aussi attendre que nos auteurs aient fait leurs expériences.

L'aventure du théâtre appartenait à ceux qui vont au théâtre.

Ceux qui font du théâtre évolueront peut-être, mais il y a de fortes chances pour qu'ils restent prisonniers de leur style. Pour faire un théâtre nouveau, il faut un homme nouveau.

Cela dit, tout ce que j'ai fait person-

nellement n'est qu'une expérience parmi d'autres. Mon rêve jamais réalisé, c'est bien entendu de déboucher sur Shakespeare.

Sauver de l'oubli un noeuf, comme Al Magarabi, est une expérience étonnante de mon théâtre. L'imprimer, le jouer, le diffuser est tout à fait positif. Le théâtre doit aussi exposer des textes qui sont menacés. Le théâtre par l'écrit doit sauver la littérature orale.

Ce que je dis sur les textes, je le dis aussi sur les formes de spectacles qu'on se doit de retrouver, d'écrire, d'améliorer, de conserver et de perpétuer.

Si le théâtre ne sauve pas la Hsajqa (théâtre de rue), le tourisme la déformera, si le théâtre ne valorise pas le conteur, il sera de plus en plus marginalisé jusqu'à l'oubli.

Il n'y a pas que l'écriture, il y a aussi les costumes, les accessoires, les rythmes, les chants, les déclarations, etc...

Le texte ne constitue pas tout le patrimoine, d'ailleurs, le théâtre qui repose sur le texte n'est qu'une forme de théâtre mais pas tout le théâtre.

Les sentiers que j'ai pris et que je continue à prendre, sentiers dont je devine quelques contours, constituent un ensemble de recherches que je pratique en tâtonnant quelque peu. En vérité je n'écris pas des pièces, mais je monte une

seule pièce. Chacun de mes spectacles est un maillon de la chaîne. Et seul le public m'indique en fin de compte la voie que je dois prendre ou le parcours que je dois continuer.

Par Tayeb Saddiki

Pour moi l'écriture scénique ne peut être dissociée de l'écriture/écriture, je suis à la recherche de formes nouvelles qui permettront à notre public une meilleure compréhension et donc une participation au jeu dramatique proposé. Je fais de la recherche dans les tréfonds de notre expression, on ne peut inventer une nouvelle écriture théâtrale qu'avec une manière de présenter et de représenter, qui réponde aux désirs non exprimés des spectateurs car notre rôle est en définitive l'implication des désirs des gens. Si je continue à traduire et adapter, je ne ferai qu'un sous-théâtre occidental (un sous-Molière par exemple), par contre si je cherche dans mon imaginaire, il y a de fortes chances que je trouve un autre théâtre, je ne cherche pas à faire un théâtre mieux que les autres mais seulement un théâtre différent des autres. Pour cela, il faut avant tout faire table rase de tout ce qu'on sait, se libérer de toutes les contraintes et de tous les rites hérités d'une époque coloniale.

Du lundi au vendredi

Mémoire du théâtre et de ses gens Avec Jean Vilar

Par Tayeb Saddiki

bien celui que présentait Vilar.

Le répertoire du T.N.P. correspondait ainsi à une véritable vocation: offrir un miroir aux préoccupations majeures des hommes de cette époque. Les auteurs préférés de Vilar n'étaient pas "seulement de grands poètes" (mais) surtout des gens qui apprennent à une société, ou en tout cas à un public, ce qu'est la justice, ce que peut être l'amour, ou les dangers de l'amour, ce qu'est la royauté, ce qu'est l'amitié... (cité dans *En France dans le texte*, Paris, Editions, France Empire, 1962).

Ainsi trouve-t-on dans le répertoire du T.N.P. des pièces qui présentent l'homme confronté au destin et parvenant à transcender sa condition solitaire; d'autres où la préoccupation centrale est fondée sur l'amour, d'autres enfin qui traitent des responsabilités de l'homme dans la société. Toutes ces pièces attestent que Vilar avait une conviction, à savoir que l'homme a les moyens de se déterminer et que sa volonté, en l'espèce, peut remplacer la foi en Dieu. Cette conviction, on la retrouve moins à travers des affirmations qu'à travers des images puissantes.

Du lundi au vendredi



Jean Vilar, comme la plupart des praticiens sérieux de l'art théâtral, était persuadé que le théâtre a un double objectif: séduire et convaincre, divertir et instruire. Dès 1944, il déclarait sa mise en scène d'un voyage dans la nuit, de Sigurd Christiansen, à "tous ceux pour qui le théâtre n'est pas seulement un divertissement, mais aussi un plaisir doublement de l'intelligence et du cœur".

Aller au théâtre, du temps de Vilar, à Chailiot ou en Avignon, dépassait de loin le simple plaisir d'assister à une représentation: il y avait l'accueil en musique à Chailiot, les belles brochures éditées pour la circonstance, l'éclat des costumes de Gischa, la magie des éclairages de Saveron... Mais pour le directeur d'un théâtre populaire, la leçon qui se dégageait de chacune des pièces du répé-

toire était aussi importante, sinon plus, que le plaisir du spectacle. La scène était un instrument indispensable d'émancipation: "Théâtre populaire signifie apprendre, et apprendre: libérer l'homme".

Vilar croyait que le théâtre encourage le désir d'apprendre, plus sûrement avec plus de séduction que ne font les méthodes pédagogiques; et que de ce fait, le théâtre est fondamentalement indiqué pour ceux qui n'ont reçu qu'une formation scolaire réduite. Pourtant, jamais Vilar ne considérera les auditoires populaires comme des "masses ignorantes" et jamais sa conception du théâtre éducatif ne fut entachée de dénigrement ou de propagande. Il évitait d'ailleurs autant que possible les mots "éduquer" et "éducation" car ils évoquaient pour lui les méthodes rigides de l'enseignement scolaire. Il préférait le mot "instruire" ou mieux encore, "informer", un terme libre de toute connotation d'autoritarisme. Dans un entretien, Vilar me confirma la distinction qu'il faisait entre ces deux termes: "éduquer, pour moi, a une signification de "huit heures à midi vous viendrez en classe, et de deux heures à cinq, vous ferez de la gymnastique", alors qu'au théâtre il y a un choix. On n'est pas obligé d'y aller. Au théâtre, il a aussi une zone de

liberté entre la manière que l'on instruit, la leçon que l'on donne, et celui qui la reçoit. Eduquer a un sens plus rigide. Instruire, cela se fait d'égal à égal" (Avignon, 5 août 1970).

Le dessein pédagogique de Vilar était avant tout d'encourager la réflexion personnelle et politique (au sens premier du terme). Dans ses billets de Bref, ses lettres aux associations populaires, ses conférences de presse et ses discussions avec le public, il soutenait que "l'instruire est une enquête personnelle (...). Ainsi, par la force des choses, le T.N.P. s'adresse à ceux qui (ouvriers ou petits fonctionnaires, employés modestes ou artisans) ne craignent pas cet effort et qui sont décidés à juger des choses par eux-mêmes" ("Rapports avec le public populaire, textes pour un livre").

De toute évidence, Vilar était un pédagogue né. Il avait compris qu'en appeler directement à la conscience créative et critique de chacun, plutôt que d'imposer son propre point de vue, fait de l'éducation un corollaire naturel de l'expérience et de la découverte personnelle. "Cela arrive de surcroît", disait-il, "et alors, cela est merveilleux" (cité dans *Théâtre-Marseille*, mai-juillet 1959).

Vilar choisissait les pièces de son répertoire sans préjugé ni discrimina-

tion de nationalité, de genre ou d'époque, mais ce qui comptait pour lui, autant que la qualité, c'était l'alignement que ces œuvres apportaient à la réflexion. Et ici une comparaison avec les idées de Brecht peut aider.

Contrairement à la tendance lancée à s'identifier aux personnages d'une pièce, Brecht forçait le public à aller jusqu'au bout d'une réflexion sur des situations souvent inhumaines. Pour lui, la pensée critique exigeait un refus de sympathie, même à l'endroit des victimes de l'oppression et de l'exploitation. La tenacité et la résistance de *Mère Courage*, par exemple, ne devaient être réduites ni à l'ordre du sentimental ni au cas de ce seul personnage, mais élevées au niveau de la souffrance humaine et de ce qui la perpétue.

Les options de Vilar étaient en contradiction avec celles-là. Il ne croyait pas que l'identification aux personnages d'une pièce et l'investissement personnel du spectateur entravaient sa pensée critique et faussent observable à sa liberté. Il pensait au contraire "qu'entre le spectateur qui fait appel aux sens du spectateur et le spectacle qui fait uniquement appel à sa clairvoyance, il y a un théâtre (...) qui fait appel aux deux" (Vilar, "Un lieu théâtral: Avignon", juin 1961). Et ce théâtre-là, c'était



Mémoire du théâtre et de ses gens

Jamaâ El Fna, des archives vivantes (5)

Par **Tayeb Saddiki**

Il est évidemment impossible de concevoir un théâtre islamique dans la mesure où les premiers musulmans, surtout le Prophète, ne peuvent être représentés comme de simples hommes avec leurs qualités et leurs défauts, leur force et leur faiblesse.

Mais dans les mosquées, lieu sacré par excellence, on a réveillé quelques formes avortées d'un théâtre possible: des personnages sont évoqués, une histoire racontée avec une mise en scène rudimentaire: la *Mouloudiya* ou l'évocation de la naissance et de la vie du Prophète Sîdîna Mohammed. C'est un rituel où seul le récitant (Santî) peut par la voix, la mélodie, se lamenter pour nous étonner.

Le dramaturge et historien du théâtre marocain Abdelilah Chakroun nous parle de Hassan El-Bassi, un grand orateur et prédicateur de Bassa (Fna) qui a créé un mode d'expression: "Le Conte de Bravoure" que nous pouvons appeler aussi "Le théâtre narratif" puisque le mot "théâtre" n'était pas connu.

Cet homme se plaçait au milieu de la mosquée et, entouré des fidèles, se mettait à raconter des histoires de combats et de batailles islamiques, animant

les scènes, jouant les situations, et les différentes phases de l'action. C'était le point de départ d'une tradition qui s'est développée à travers les siècles, ce fut également l'origine des conteurs de la place publique que nous trouvons naguère dans quelques grandes villes, telles le Caïre, Bagdad, Damas. Seules les pièces marocaines comme *Jamaâ El Fna* à Marrakech ou la pièce *Moulay Abdelilah (Fes)* ou encore *Bab Doukkala (Essaouira)* restent encore vivaces.

Les Califes et les dirigeants des pays musulmans usaient souvent de ce "théâtre narratif", chaque fois que le danger d'une guerre se faisait sentir, ou qu'on voulait détourner l'attention du peuple pour masquer une défaite ou couvrir les difficultés d'ordre intérieur. C'est ainsi que voient le jour le "Roman d'Arslan", l'"Épopée de Sayf Ben Yahzan", les "Aventures de Tahir Bilhar", plusieurs contes des "Mille et une nuits"...

Les grands mystiques musulmans ont développé des phénomènes paratheatraux, le *Dîr* notamment. Partout dans le monde musulman du Maghreb et du Machrek, des cérémonies extatiques constituaient le spectacle cathartique du peuple. Ces cérémonies ont perdu quelque peu le côté

sacré et sont devenues de véritables spectacles, fêtes et participation dans le sens moderne du terme.

Les danses extatiques, ou les *Hadras*, sorte de manifestations collectives (à quoi tend le théâtre moderne sinon à ces manifestations?), le "Raqs" et le "Tahayyur" pour "anéantir l'individualité par l'absorption de l'essence divine", les participants ou plutôt les adeptes arrivent jusqu'à la secousse physique de l'extase et la perte de la sensibilité. "Al Kharrna" chez les Tyarijines, "Al Imarna" chez les Aïssaouas sont des cérémonies hebdomadaires, qui ont lieu les vendredis après la prière de l'Agr. Le magicien, ou meneur de jeu, chante des cantiques accompagné par des musiciens - *Dîr* précède la danse. Ce *Dîr* est composé de plusieurs *Qacidas* (tréfil).

Mais qui parle d'incompatibilité du théâtre et de l'Islam? Et d'abord pour quoi s'obstine-t-on à ne considérer que le théâtre à l'occidentale? C'est à dire un théâtre reposant avant tout sur un texte préalablement écrit - un théâtre issu des Grecs. Ce genre n'est évidemment qu'une forme de théâtre, une forme importante certes, mais unique - disons le net. Nous n'avons pas connu de théâtre dans la forme occidentale

actuelle. Nous ne souffrons pas de plusieurs siècles du classicisme. Qu'importe, notre tâche est plus exaltante. Nous devons construire du neuf sur du neuf. Inventer, au pluriel réinventer. Tout sera nouveau. "Tout est futur", c'est encore plus enthousiasmant quand on pense que le langage futur d'un théâtre à réinventer est incertain.

Il faudrait, tel Shakespeare, révéler ce que chacun connaît comme si nul ne l'avait jamais vu.

Il ne s'agit plus d'inventer ou d'employer des poncifs écoulés, il ne s'agit plus non plus de faire mieux que les autres: il faut tout simplement faire autrement.

Alors faut-il rejoindre le cortège des Sufistes traditionnalistes en se référant sans cesse à la culture passée. A quelle fin? Justifier ou guérir le présent par le passé, mais le passé pour-mil-l'être "guéri" par la transformation du présent? Les Arabes des siècles d'or avaient un goût exquètement vif d'apprécier les cultures antiques autres que la leur, c'était l'époque de la ruine, époque où on méchait les mots et où on marquait les idées.

Du hundi au vendredi

Si on admet que le terme théâtre s'applique à un individu de chair et de sang ou un groupe d'individus, mis en présence d'autres individus, s'il y a confrontation-communication, alors oui, toute culture arabo-berbère musulmane a, depuis la nuit des temps, connu des formes d'expression dramatique, chants, poèmes, récitation, contes, etc. Un théâtre large qui donnait une joie intense, physique et intellectuelle, un théâtre qui libérait les énergies.

Nous connaissons assez bien les rites et manifestations poétiques, toutes improvisées qui apparaissent sur une estrade élevée au milieu du souk Okadh. Avec l'avènement de l'Islam, qui a détruit les dieux "Lar Oza" et "Mawar", les mythes furent rejetés, les cérémonies rituelles éliminées; le geste est détruit au profit de l'oral (le Coran n'est-il pas

Mémoire du théâtre et de ses gens Théâtre ambulant



Le 7 août 1974 nous prenions possession provisoirement d'un terrain réservé aux forains des puces de Djerb Challef à Casablanca.

Nous avons installé deux tentes et deux petites rouloites récemment acquises. Le théâtre ambulante "Masrah Annass" sera construit de nos mains sur place. La charpente en tubulures est érigée le dix août. Le lendemain un cheikh et un agent d'autorité sont venus nous réclamer le papier administratif qui nous autoriserait à camper et à ériger un théâtre sur place. Dans ma grande naïveté je voulus concréter ce que disait Louis Jouvet: "Le théâtre vit de désordre, c'est sa condition d'exister".

La grandeur du théâtre est fondée

sur un désordre organique, nécessaire, constant, le désordre explicite et démontre un art dramatique prospère. Beaucoup de tracasseries administratives ont empêché momentanément la poursuite des travaux, j'ai dû pendant deux longues semaines remuer ciel et terre pour obtenir cette salarée autorisation. J'ai fait intervenir des responsables des ministères de la Culture et ceux de l'Intérieur. Je plains les jeunes nourris d'espoir qui désiraient faire du théâtre dans ce pays. Il régnait un état d'esprit qui décourage toute initiative. Les travaux ont repris en septembre.

Pour ce qui est de la comptabilité, j'ai noté près de dix millions de centimes déjà engloutis. Je n'avais reçu ni aide, ni subvention, si j'excepte un million de centimes gracieusement offert par mon ami l'industriel feu Hassan Berrada.

La visite et les encouragements de mon ami Anthony Quin ont été vivement appréciés par toute l'équipe du théâtre ambulante.

Les premières représentations furent données en novembre sur l'emplacement même du théâtre au programme en alternance deux reprises "Dwane El Mejdoub" et "Maqamat Barchaï Azzaman", et deux créations,

la première sur la vie du poète marroquin Ben Brahim. La seconde création est une courte pièce que j'avais écrite et mise en scène "L'histoire d'un pauvre".

Outre la troupe Masrah Annass, le théâtre abritait un groupe de chant que j'ai baptisé "Abahle". Le théâtre était tout petit, deux cents places à peine. Les prix pratiqués étaient très bas, de trois à cinq dirhams. Les recettes à l'évidence étaient insuffisantes pour entretenir une équipe de dix huit personnes. Même s'il nous arrivait de donner deux ou trois représentations les vendredi, samedi et dimanche sans compter les spectacles de marionnettes de Aziz Fadili, un spectacle désopilant joué pour un public composé surtout de colporteurs. Notre équipe a vécu en communauté, se formait collectivement dans le contact permanent des réalités quotidiennes et dans l'ouverture sur l'avenir. Cette communauté était le creuset où sont venues se fondre les expériences particulières, les recherches personnelles, avec comme perspective la quête d'un style national renouvelé.

Nous avons planté notre théâtre à Rabat pour une période d'un mois, en décembre, près de quarante représentations furent données. Les médias, radio

et télévision nous ont tout simplement ignorés. Pas un reportage, pas la moindre image sur le petit écran, pas de message radiophonique non plus pour annoncer nos représentations. La conspiration du silence, nos pauvres affiches étaient insuffisantes pour attirer un large public surtout qu'au Maroc les gens qui savent lire n'ont pas le temps de lire et ceux qui ont tout leur temps ne savent pas lire.

J'ai dû licencier le cuisinier qui, au lieu de laisser le public constituer une longue file indienne pour acheter d'autres passants comme le font les gens du cirque, était expéditif. Il défilait les billets d'entrée avec promptitude, ce qui portait du tort au théâtre.

Monsieur Karim Lamrani, directeur général de l'Office chrétien des phosphates, sensible à nos efforts, nous a proposé un contrat d'un mois pour amener trois villes phosphatières, Khouribga, Youssoufia et Safi. Le contrat nous a permis de respirer et aussi de rembourser une partie de nos dettes. C'est dans ces villes que le théâtre ambulante a pu donner toute sa mesure. Il fallait voir ces milliers de colporteurs assister aux matinées que nous donnions à partir de dix heures, ces adolescents qui remplissaient le

théâtre pour la représentation des deux courtes pièces "Le poète Ben Brahim et L'histoire d'un pauvre", comédie et deux actes. Et pour clore la journée le spectacle du soir à partir de vingt heures. Quatre à cinq représentations par jour, six jours par semaine.

Un autre contrat a permis à notre théâtre d'aller à l'encontre d'autres publics. Nous avons loué une semi-remorque pour transporter structure en fer, douze grandes paniers de coturnes, deux autres pour les accessoires et six autres encore pour le matériel électrique. Nous avons évidemment laissé au Maroc les sièges et les deux rouloites.

Sur invitation de la municipalité de Tunis, nous nous sommes installés si la place "Bab Assel".

Après Tunis, j'ai installé mon petit théâtre pour une période de quarante cinq jours à Tabarka. Station balnéaire à l'ouest tunisien. Beaucoup de public peu de recettes. Ce fut hélas un beau fiasco financier qui mit fin à cette envoiante expérience, qui sera vengée quelque vingt ans plus tard par l'œuvre de Mohamed El Magador.

Du lundi au vendredi

La table des matières:

Introduction	6
Partie I- La genèse de l'œuvre : La rencontre, le modernisme, le patrimoine:	22
Chapitre 1- Désir de l'altérité :	23
1- importance du contexte :	24
1.1. Le creuset des civilisations :	24
1.3. La diversité à l'image du pays :	28
2- L'enfance, une expérience sensible de la diversité :	30
2.1. Métaphores obsédantes :	30
2.2. Le lieu, Essaouira, Mogador :	31
2.3. L'apport juif :	36
3- Trouver sa voix et sa voie :	39
3.1. Al Maamoura un lieu d'Altérité :	39
3.2. Voisin André :	42
3.3. Jean Vilar, Jack Lang :	45
3.4. Introduire le théâtre occidental au Maroc :	48
3.5. Le recours à l'adaptation :	51
Chapitre 2- Du protectorat à la modernité:	55
1- La naissance d'une rencontre :	56
1.1. La rencontre avec la France :	56
1.2. La figure de Lyautey :	60
1.3. Spectacle hybride, la revalorisation :	63
2. Quel modernisme ?	66
2.2. L'intersection des cultures :	69
2.3. Une sortie de soi :	74
2.4. Le dialogue :	78
Chapitre 3 : La matière première :	82
1- la valeur de l'expérimentation :	82
1.1. Une expérimentation renouvelée :	82
1.1. Faire autrement :	84
1.2. Plus de liberté :	85
1.4. L'expérimentation : théâtre des gens :	87
2- Apprivoiser le patrimoine populaire :	90

2.1. Les arts populaires :	90
1.2. La prise en charge :	93
1.3. Similitudes avec Brecht :	95
2 - Les formes pré-théâtrales :	101
2.1. <i>Lebçat</i> , ou le théâtre de divertissement :	101
2.2. Soltan At-tolba, le sultan des étudiants :	105
2.3. Le théâtre en rond, Al halqa :	108
2.4. Al Maqamat :	111
2.5. Le conte :	115
Partie II- Les trois vies de l'œuvre: L'errance, le cérémonial, le soufisme.	119
.....	119
Chapitre 1- l'errance culturelle :	120
1. Errer, voyager, mourir :	120
1.1. La thématique de l'errance :	121
1.2. La poétique de la relation :	124
1.3. La fraternité :	126
1.4. L'errance chez Seddiki :	128
1.5. L'errance et l'étrangeté :	130
2. La thématique du voyage :	134
2.1. Voyage chez les arabes :	139
2.2. Ibn Battûta et Younes Errawi :	141
2.3. Al Akhbar (les informations) et le voyage :	144
2.4. Quelques aspects des voyages marocains :	145
3. La thématique de la mort :	147
3.1. Le mausolée :	150
3.2. La mort du saint :	152
3.1. La nostalgie et l'hommage :	156
3.4. Le sang :	157
Chapitre 2- le théâtre cérémonial (Al ihtifalya):	160
2- La fête cérémoniale :	160
2.1. Rendre la vie vivable :	160
2.2. Le spectacle qui dure :	163
2.1. L'entente et l'Autre dans Al ihtifalya :	165
2.4. Les caractéristique d'Al Ihtifalya :	169

2.5. Le manifeste d'Al Ihtifalya :.....	171
2. L'expérience festive, généralité :.....	175
2.1. La cérémonie, la libération :.....	178
2.2. La fête et l'Occident-Orient :.....	181
2.3. L'ici et le maintenant :.....	183
3. L'humanisme arabe :.....	185
3.1. L'Autre dans l'humanisme :.....	185
3.2. L'humanisme dans <i>Abu Hayyan</i> :.....	189
3.1. Les frères de la pureté :.....	191
3.1. Le royaume de l'amour :.....	196
Chapitre 3- L'altérité soufie, monisme :.....	199
1. Le rite autrement :.....	199
1.1. source coranique :.....	200
1.2. L'homo islamicus :.....	204
1.3. La dérision de l'intégrisme :.....	208
1. Le soufisme comme source :.....	211
2.1. L'Altérité soufie :.....	213
2.2. La métaphysique de l'Altérité:.....	215
2.3. Le corps dans le soufisme :.....	219
2.4. Souffrir, tuer l'égo :.....	221
3- La découverte de soi :.....	225
3.1. Le maître :.....	227
3.2. Spéculum :.....	230
3.3. Se regarder:.....	234
3.4. La beauté :.....	237
3.5. Catharsis orientale :.....	240
Partie III- L'analyse dramaturgique de l'œuvre : Espace, personnage, langage	243
Chapitre 1- l'espace théâtral :.....	244
1. Les Aires de jeu :.....	244
1.1. Le plein air :.....	244
1.2. La participation:.....	247
1.3. Fresques historiques :.....	251
1.4. Sans frontières:.....	253

2. Espaces diversifiés :	256
2.1. Espace visuel :	256
2.2. La fête et la cérémonie :	259
2.3. Espace intimiste:	262
3- Mise en abyme : généralité	264
3.2. Tel un Miroir :	267
4- L'espace dramatique :	269
4.1. Le passage par le désert :	269
4.2. La dimension nomade :	272
4.3. La prise de conscience :	275
4.4. Un lieu de rencontre :	278
Chapitre 2- Les résonances du langage :	280
1. La valeur esthétique du langage :	280
1.1. Le contexte :	282
1.2. Langage de l'entente :	284
1.3. Vivre le spectacle :	287
1.4. La vitalité retrouvée :	290
2. Langue littéraire :	293
2.1. Le montage linguistique :	293
2.2. Al Adab, lettres sublimes :	297
2.3. La langue et l'Autre:	302
3- D'autres formes du langage :	306
3.1. La musique :	306
3.2. Le chant :	308
3.3. Le chœur :	311
4- La parole mystique :	314
4.1. Hédonisme seddikien :	316
4.2. le manichéisme "Zandaka":	319
4.2. L'hésychasme :	322
4.4. Le rire et l'ironie:	324
Chapitre 3- le personnage de l'altérité :	327
1. S'ouvrir sur l'Autre :	327
1.1. Des dépositaires de la mémoire universelle :	329
1.2. Le personnage-conteur :	330

1.3. Le personnage esthétique :	333
1.4. Le saint :	334
2- Al Majdub en extase :	337
2.1. Le désir des yeux :	337
2.2. Le mythe Al Majdub :	339
2.3. Le fou :	343
2.4. L'inconsolé :	347
3- Les personnages de la consolation :	350
3.1. Chater simulacre de Seddiki :	350
3.2. Molière :	352
3.3. Abu Hayyan et l'amitié :	354
3.4. Personnage mystique :	358
4- D'autres types de personnages :	360
4.1. Le personnage, animal :	360
4.2. Le personnage folklorique :	362
4.3. Le sacrifice :	365
Conclusion	368
Bibliographie analytique	376
Le dossier annexe	407
Annexe 1 : Quelques prises de mises en scène des pièces du corpus.	408
Annexe 2 : Photos et documents divers donnés par Seddiki.	459
Annexe 3	471
Les premières pages <i>des quatrains d'Al Majdub</i> . Traduction d'Alfred De Prémare.	471
Annexe 4	481
Articles parus dans le journal Libération, dossier qu'on s'est procuré chez Seddiki.	481
La table des matières:	492