

12-1-2009

Le théâtre amateur marocain. Trajectoire d'un théâtre alternatif

Omar Fertat

Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>

 Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Fertat, Omar (2009) "Le théâtre amateur marocain. Trajectoire d'un théâtre alternatif," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 73 : No. 1 , Article 10.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol73/iss1/10>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

Omar FERTAT

Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3

Le théâtre amateur marocain. Trajectoire d'un théâtre alternatif

Résumé : Le théâtre marocain moderne est né amateur et est toujours resté intimement lié à l'activité des amateurs. Contrairement aux professionnels, les amateurs marocains ne se sont jamais pliés aux exigences des gouvernants, que ce soit l'administration française ou le *Makhzen* local. Ils firent de cette forme d'expression artistique une tribune de contestation et de résistance contre l'opresseur. Cette liberté de ton ne se manifesta pas uniquement au niveau politique mais se traduisit aussi sur le plan esthétique, car les amateurs, moins soucieux de satisfaire un public populaire friand de comédies sociales et de mélodrames, s'aventurèrent sur des chemins créatifs plus sinueux et plus avant-gardistes.

Malgré toutes les tentatives pour contrôler et affaiblir le mouvement théâtral des amateurs qui atteint son apogée durant les années 1970, des voix dramatiques singulières s'élevèrent en revendiquant une nouvelle identité théâtrale, propre à l'homme marocain, traduisant une réalité brûlante souvent occultée par le théâtre officiel.

Amateurs, contestation, liberté, Maroc, politique, résistance, théâtre

Naissance d'un théâtre contestataire

À l'étude de l'histoire du théâtre marocain, il ressort clairement que cet art est né amateur et est toujours resté intimement lié à l'activité des amateurs. Les pionniers de l'art dramatique marocain qui ont porté le flambeau du théâtre dès les années 1920 furent tous des amateurs dont l'activité théâtrale s'est ajoutée à d'autres activités professionnelles¹. C'est pour lutter contre ce théâtre initié par les amateurs, devenu un moyen de mobilisation et de propagande des partis nationalistes, que les autorités françaises firent appel à André Voisin. Refusant de jouer le rôle du censeur et rêvant de créer un théâtre populaire avant-gardiste, ce dernier s'est appuyé essentiellement sur des amateurs dont la plupart n'avaient

¹ Mehdi Mniaï et Mohamed Zghari, deux des animateurs principaux de l'Association des anciens élèves du Collège Moulay Driss, qui fut l'un des pôles majeurs du théâtre d'avant l'indépendance, furent des employés de banque.

jamais foulé de leur vie une scène. D'ailleurs, c'est en grande partie grâce à leur « virginité en matière de théâtre » et grâce à leurs talents naturels que son expérience eut autant de succès.

Ceux que l'on peut considérer comme les premiers professionnels du théâtre marocain, tels Al-Alj, Saddiki, Ben M'barek, Affi², furent issus des promotions d'amateurs des premiers stages dramatiques organisés par l'administration coloniale.

Toutefois, quand on évoque le théâtre amateur marocain, le plus souvent, c'est la période des années 1970 qui vient à l'esprit car c'est durant ces années-là que ce théâtre émergea avec force et atteignit son apogée. Cette décennie représente l'une des pages les plus radieuses et les plus riches de l'histoire théâtrale marocaine.

Mustapha Al-Kabbaj considère que le théâtre amateur marocain est « un fils illégitime du théâtre marocain car il est né dans la contestation. » (1979 : 5 ; notre traduction) En effet, dès sa naissance, ce théâtre animé par les amateurs fut un théâtre de contestation et d'engagement politique. S'il fut pendant à peu près une quarantaine d'années, du début des années 1920 jusqu'à la fin des années 1950, une tribune pour mobiliser les foules contre l'occupation française, il devint après l'indépendance du royaume un moyen d'expression artistique pour dénoncer les dérives totalitaires du régime makhzénien. Car contrairement à ce qu'espéraient tous les acteurs de la scène marocaine, surtout les amateurs, l'État ne fit aucun effort pour promouvoir le quatrième art ; au contraire, les décisions prises par les responsables de la culture étaient plutôt destinées à stopper toutes les initiatives sérieuses pouvant concourir à l'émergence d'une vraie pratique théâtrale. Ainsi, plusieurs initiatives prometteuses furent sapées. Nous citerons à titre d'exemples la dissolution de la troupe Al-Maâmoura qui regroupait les talents les plus confirmés et les plus expérimentés de la scène marocaine ; l'arrêt brutal de l'expérience de la troupe avant-gardiste du Petit masque ou de celle de la première troupe du théâtre universitaire ; la fermeture du Centre de recherches dramatiques, le seul lieu de formation dramatique ; ou tout simplement la marginalisation des acteurs du théâtre amateur du fait de la limitation progressive des subventions qui leur étaient allouées. La politique des autorités marocaines consista à encourager un théâtre de divertissement,

² Même si le professionnalisme est à entendre au Maroc dans une acception particulière puisque, jusqu'aux années 1980, aucun homme de théâtre marocain ne vivait exclusivement de son activité théâtrale.

en subventionnant les troupes qui se pliaient à cette exigence. C'est ce théâtre dit professionnel qui devint le théâtre officiel. Le chercheur Abd Rahman Ben Zidan, qui fut l'un des animateurs les plus dynamiques du théâtre amateur marocain, commente en ces termes, frappés d'une terminologie très marxiste, la politique poursuivie par les pouvoirs marocains en matière de théâtre :

La production artistique – dans le cadre de l'institution/du professionnalisme – ressemble à la marchandise destinée à la consommation. On n'évalue pas le travail artistique en prenant en compte ses qualités mais plutôt en considérant son utilité pour l'Institution au sein de laquelle certains professionnels appellent secrètement à l'application du principe « laisse-le travailler, laisse-le passer » pour des buts lucratifs et en utilisant cet art à des fins personnelles, ce qui purge leur théâtre de toute préoccupation actuelle susceptible de déranger ou de toute possibilité de fécondation de l'imaginaire social arabe par des questionnements qui procéderaient à une mise en perspective intelligente des problèmes que le texte pourrait porter. Leur travail et leur critique verbale ne dépassent pas le cadre des idéaux et des concepts chers à l'autorité et à ses classes politiques à tel point que si les médias trouvent un texte dont les discours et les principes sont conformes à ceux du pouvoir, ils le transforment en un produit théâtral. Ceci confirme qu'aucun système politique ne peut exister sans une théorie médiatique... et que toute théorie médiatique est l'expression précise d'un système politique précis et un condensé fidèle de ses objectifs et de sa philosophie sociale. Il n'existe pas de système capitaliste qui élabore une théorie médiatique qui tende vers un horizon socialiste. Il n'existe nulle part, non plus, de système réactionnaire qui donne à ses théories médiatiques des élans progressistes qui incitent à bouger [littéralement, dans le texte, « des pieds progressistes qui permettent de marcher »]... Partant de ce principe, le théâtre et ses activités culturelles sont considérés comme l'un des moyens utilisés par la classe dirigeante pour anesthésier la conscience collective... (1987 : 327 ; notre traduction).

Malgré tous les moyens déployés pour contrôler et circonscrire cette forme artistique populaire qui représentait un danger potentiel pour le pouvoir marocain, les amateurs ont continué à produire un théâtre libre et dérangeant qui, largement investi par les mouvements de gauche devenus la principale opposition au pouvoir monarchique, a pris une autre dimension en devenant un des rares espaces de liberté et de résistance au Maroc.

L'émergence puissante de ce mouvement théâtral s'explique par le contexte politico-social particulier qui caractérisa les deux décennies 1960 et 1970.

À l'échelle nationale, cette période a connu une lutte de pouvoir acharnée qui opposa la monarchie aux mouvements nationalistes, surtout au parti de l'Union socialiste des forces populaires, né en 1975 d'une scission avec l'Union nationale des forces populaires. Ce parti, comme l'indique son nom, est un mouvement de gauche qui se voulait progressiste. Animé par des leaders charismatiques tels Abderrahim Bouabid, Omar Benjelloun ou Mehdi Ben Barka, il posa de sérieux problèmes à la monarchie marocaine qui riposta violemment, surtout après l'accession de Hassan II au pouvoir, en persécutant les militants et les leaders de ce mouvement. Aujourd'hui encore, l'affaire de l'assassinat tragique de Mehdi Ben Barka, qui n'est toujours pas élucidée, continue à susciter les passions.

Cette période vit l'émergence d'une nouvelle génération de citoyens marocains qui espérait changer le monde archaïque où elle évoluait. Les journalistes Driss Ksikes, Maria Daïf et Réda Allali, qui interrogèrent plusieurs intellectuels de cette mouvance, en rendent compte ainsi :

La date de naissance de cette génération : mars 1965. Casablanca est mise à feu et à sang par les premiers lycéens marxistes. La grève crée un effet boule de neige. Au quartier Batha à Fès, l'affrontement violent avec les forces de l'ordre est vécu par ce militant dans l'âme « comme la prise de la Bastille ». Les jeunes alors se nourrissent goulûment de lectures libératrices. Outre les bouquinistes, des enseignants pétris de culture occidentale et fraîchement diplômés de l'ENS « nous gavaient de Sartre, Camus, Marx et bien d'autres maîtres à penser de l'époque », raconte Samir L. Face à un État dont le pouvoir n'était pas encore assis, la société était livrée à elle-même. « On prenait ce qu'on lisait pour argent comptant. Cela devenait notre base de jugement de l'État, de la société, de la famille », se souvient avec lucidité Abdelhaï Diouri. Au-delà du politique, c'est une grande époque de fugues, de coupures avec les familles, mais aussi de grèves interminables. « On n'allait pas en classe trois à quatre mois par an », raconte Mourad, qui « adhérait », sans même savoir à quoi.

Le premier choc date de juin 1967. L'agression de la Palestine est perçue comme un signal d'alarme. « C'était un choc. On a compris enfin que nous n'étions pas vraiment indépendants. Que nous étions en tout cas fragiles », se rappelle Mostapha Nissaboury. Entre le livre rouge qu'une promotion de Chinois ramène en vrac à Rabat et la littérature de Lénine disponible au centre culturel russe, les jeunes ont le choix entre deux modèles de révolution et d'Internationales. Certains se référaient au panarabisme, d'autres étaient plus universalistes, d'autres encore l'étaient par nécessité syndicale. Au-delà des querelles de chapelles, tous cherchaient « plus de dignité, moins de privilèges et plus de liberté ». Les discussions battaient leur plein dans les campus, aux abords de la faculté de droit de Casa (près de la CTM), dans les ciné-clubs

et autres conférences. Dans ces cercles, on était de gauche ou on n'était pas. Mais ceux qui ne l'étaient pas souffraient du mépris des militants. Dans les familles, la crainte du Makhzen existait, mais le rêve était toléré. « L'indépendance n'était pas loin derrière, et l'espoir était permis de rééditer l'exploit d'une révolution », rapporte Touria, benjamine d'une famille de militants. Seul hic, « nous-mêmes qui étions dans le bain, ne réalisions pas que la réaction de l'État pouvait être terrible », affirme Diouri.

[...]

En juillet 1972, finie la rigolade. Le roi Hassan II, rescapé du putsch aérien, déclare « être prêt à sacrifier les deux tiers des Marocains ». Les jeunes révolutionnaires sont alors à la croisée des chemins. Les plus politisés plongent dans la clandestinité. « Nous voulions en finir avec ce régime. Nous devons assumer notre choix jusqu'au bout », se rappelle Abdellatif Laâbi. D'autres, artistes, poètes, préfèrent s'en tenir à une révolution formelle, contre les modes d'expression traditionnels, dans la littérature et l'art. D'autres encore, percevant le mur dressé par le Makhzen, les disparitions qui se suivaient, choisissent de « ne pas sacrifier (leur) vie ». Dans la série des procès qui ont sacrifié cette élite bourgeoise, le juge a été sans appel : « Vous êtes, en plus, des mécréants. De quel droit contestez-vous la légitimité du régime ? » Puis l'État se ressaisit, rappelle tout le monde à l'ordre (Marche verte) et s'islamise (députés en jellabas en 1977). (Ksikes, Daïf et Allali, 2007 : site Internet)

Dans ce climat d'extrêmes tensions, plusieurs militants de gauche et d'extrême gauche³, contraints de mener leur combat politique dans la clandestinité, trouvent refuge dans le théâtre en essayant de véhiculer leurs messages politiques à travers des créations artistiques. Ce mouvement théâtral va grandir au sein des associations culturelles évoluant dans les maisons de la jeunesse.

Selon Mustapha Al-Kabbaj,

le théâtre amateur est resté prisonnier des maisons de la jeunesse et des associations. Il a continué à grandir, à pousser et à mûrir alors que les maisons de la jeunesse rétrécissaient et se voyaient abandonnées. Ce qui est arrivé, c'est que le corps de ce théâtre a tellement grandi qu'il a transpercé les murs de la maison. (1979 : 5)

³ Parmi ces mouvements d'extrême gauche, le plus symbolique fut *Ila Al-Amam*, parti politique d'inspiration marxiste-léniniste né dans les années 1970 d'une scission avec le Parti de la libération et du socialisme (PLS), ex-parti communiste marocain. Il était très implanté dans le milieu étudiant et notamment au sein de l'Union nationale des étudiants du Maroc qui initia la première expérience de théâtre universitaire. Parmi ses fondateurs, on comptait l'opposant au régime Abraham Serfaty et le poète Abdellatif Laâbi qui furent emprisonnés à cause de leurs positions politiques.

À l'échelle arabe, les années 1960-1970 furent ponctuées d'événements majeurs qui bouleversèrent l'histoire du monde arabe et qui eurent bien sûr une influence directe sur la population marocaine : ce fut une période de décolonisation qui vit l'accès de plusieurs pays arabes à l'indépendance ; ce fut aussi une période durant laquelle émergea avec force l'idée du nationalisme arabe incarné par Jamal Abdel Nasser mais encore une période qui vit la fin de ce même rêve d'unité arabe après la « Catastrophe de 1967 », la sanglante défaite des armées arabes devant les forces israéliennes soutenues par les puissances occidentales. Après la joie de l'indépendance, les populations arabes virent l'instauration de régimes totalitaires qui mirent fin aux rêves de liberté et de démocratie : trois coups d'État retentissants eurent lieu simultanément et mirent à la tête des pays concernés des dictatures militaires : celles de Saddam Hussein en Irak, Hafed Al-Asad en Syrie et Mouamar Al-Kadhafi en Libye.

Enfin, à l'échelle internationale, la planète connut des événements marquants comme la Révolution culturelle en Chine, la guerre du Vietnam, le mouvement hippie⁴ ou les événements de mai 1968 qui se déroulèrent en France. L'interventionnisme américain, que certains qualifièrent d'impérialisme, pour mettre fin aux mouvements politiques, même démocratiques et populaires, dont les états-majors américains jugeaient les leaders dangereux pour leurs intérêts dans la région concernée⁵, orienta la jeunesse intellectuelle marocaine vers le communisme et le socialisme et la rendit plus sensible aux mouvements de libération tiers-mondistes.

Un théâtre engagé ouvert sur le monde

Ces faits historiques eurent un réel impact sur les Marocains, surtout sur les intellectuels et la jeunesse instruite qui s'est investie massivement dans les mouvements associatifs et dans les troupes

⁴ Dans les années 1970, la ville de Essaouira abrita une communauté formée du mouvement hippie. C'est le musicien américain Jimmy Hendrix qui fut à l'origine de l'engouement des membres de cette communauté pour cette ville côtière qu'il aimait beaucoup.

⁵ On pense aux coups d'État fomentés par l'administration américaine par l'entremise de la CIA et les services secrets en Amérique latine, au soutien des régimes totalitaires dans le monde arabe, au sabotage de réformes menées par Mohammad Mossadegh en Iran qui voulait nationaliser le pétrole et son remplacement par Mohammad Reza Pahlavi, plus connu sous le nom de Chah d'Iran, et son soutien indéfectible aux sionistes israéliens, allant jusqu'à utiliser le veto pour empêcher l'application des résolutions onusiennes qui stipulaient le retrait de l'armée israélienne des territoires occupés après 1967.

théâtrales. Certains thèmes liés à ces événements, comme le problème palestinien ou la lutte pour la liberté, ont connu un grand succès tandis que des courants de pensée comme le marxisme devinrent des références idéologiques incontournables et nous en trouvons donc des échos dans les spectacles montés par les amateurs sensibles à ces thèses. Le grand succès qu'a connu Berthold Brecht par exemple auprès des amateurs marocains est dû plus aux positions idéologiques et politiques que ces derniers croyaient déceler dans ses pièces qu'à l'originalité de ses théories purement théâtrales :

Quant à Brecht, il a d'abord concentré toute son énergie pour cristalliser les efforts fournis par les organisations de jeunes et des associations sportives et culturelles et les associations du théâtre amateur car on peut considérer qu'ils avaient tous le même but : mobiliser politiquement les publics. Ensuite, il se démarqua de la tragédie classique en la considérant comme réactionnaire car il ne croyait pas à la fatalité mais à l'histoire où l'homme, quand il prend conscience de son destin, devient le moteur des événements historiques. Brecht a créé une révolution phénoménale dans l'art dramatique moderne non pas seulement sur le plan formel mais aussi sur le plan de l'essence. C'est lui qui, à travers son théâtre épique, montra (pointa) le fossé qui séparait le public des acteurs. Pour lui, l'acteur n'incarne plus les personnages selon la méthode de Stanislavski, mais il les incarne et les explique pour que le public soit conscient de la dualité empirique qui lie l'acteur au personnage, c'est ce qui est connu sous le nom de distanciation. (Ben Kiran, 1979 : 18 ; notre traduction)

Au travers de ce témoignage intéressant, car il traduit la vision dramatique dominante chez les amateurs des années 1970, le jeune metteur en scène Ben Kiran insiste beaucoup sur la portée idéologique du théâtre brechtien en recourant à un vocabulaire et à des notions marxistes : lutte des classes, mobilisation populaire, etc.

À l'influence exercée par les événements historiques que nous venons de citer s'ajoute une autre influence esthétique liée aux mutations qu'a connues le théâtre occidental pendant ces mêmes décennies. En effet, bénéficiant d'un niveau intellectuel appréciable qui lui permettait de s'ouvrir sur les courants artistiques mondiaux, la nouvelle génération d'hommes de théâtre a suivi de près ce qui se passait sur la scène théâtrale mondiale soit en suivant à l'université des cours portant sur le théâtre mondial, soit en allant effectuer des stages de formation en Europe. Signalons aussi qu'épisodiquement,

les lecteurs pouvaient lire dans les colonnes de quelques quotidiens marocains des articles intéressants portant sur le théâtre et ses fondamentaux. Ainsi, les amateurs découvrirent le théâtre pauvre de Grotowski, suivirent les expériences d'Antoine Vitez, d'Adolphe Appia, de Piscator et discutèrent avec passion l'existentialisme sartrien, le théâtre de la cruauté d'Artaud, l'expérience du théâtre du soleil initiée par Mnouchkine, le théâtre épique brechtien, etc. La quasi-majorité des pièces produites pendant ces années 1970 fut largement influencée par ces écoles théâtrales occidentales qui marquèrent une coupure nette avec le théâtre classique ou bourgeois promu par les acteurs du théâtre officiel. Grâce à leur conscience politique et à leur curiosité intellectuelle, certains amateurs réussirent là où leurs aînés (Tayeb Saddiki dont le travail avant-gardiste eut une influence très positive sur la nouvelle génération fait figure d'exception) avaient échoué : en produisant des spectacles engagés où la forme et le fond (tous les langages sémiotiques du théâtre) se complètent et constituent un tout harmonieux et original et en écrivant des textes originaux au lieu de se contenter de l'adaptation qui était jusque-là largement pratiquée.

En essayant de pratiquer une forme de théâtre moderne tendant vers un spectacle complet dans lequel plusieurs formes artistiques se fondent pour constituer un ensemble concordant, les jeunes hommes du théâtre amateur se rendirent compte que la place du metteur en scène dans de telles réalisations artistiques était centrale. Le jeune et prometteur metteur en scène Ben Kiran souligne cette prise de conscience :

Avant, les techniques théâtrales constituaient un des éléments d'un spectacle alors qu'aujourd'hui, elles jouent le rôle qu'occupait le dialogue dans les pièces classiques. Ces techniques constituent aujourd'hui un autre langage dont les lettres sont soit des notes musicales ou des espaces lumineux ou obscurs ou des mouvements ou même des scènes suggestives. Toute chose est utilisable dans un spectacle théâtral à condition qu'elle soit utilisée à bon escient sans nuire au travail d'ensemble. (*ibid.*)

Ainsi, de jeunes et talentueux metteurs en scène s'illustrèrent en montant des pièces qui bénéficièrent d'une très bonne réception auprès d'un public averti et de la critique marocaine. Selon Hassan Mniaï, qui fut un témoin privilégié de cette époque-là, le théâtre amateur atteint sa maturité à partir du début des années 1970, et plus précisément à partir du 10^e festival du théâtre amateur

(1969): « Ce théâtre, écrit-il, a pu présenter des travaux théâtraux qui ont interpellé et le public et les critiques car [leurs créateurs] ont emprunté de nouvelles voies dramatiques sur le plan textuel ou du point de vue du spectacle dans sa relation avec le public. » (Mniaï, 1989: 13; notre traduction)

Dépassant les règles classiques de la comédie sociale ou du mélodrame bourgeois, ces metteurs en scène donnèrent libre cours à leur imagination et tentèrent de créer de nouvelles formes d'expression et même d'écriture scénique en tirant profit des liens intertextuels qui pouvaient exister entre différents textes, arabes, occidentaux ou extrême-orientaux, ou qui pouvaient unir des textes de différentes natures, qu'ils soient musicaux, écrits, gestuels, etc. Ces nouvelles représentations surprirent le public marocain et instaurèrent une nouvelle relation entre celui-ci et le spectacle théâtral. Ainsi, grâce en grande partie à l'influence du théâtre épique brechtien, le public fut invité à dépasser son rôle de spectateur passif pour devenir un participant actif à ce qui se passait devant lui. Au lieu de lui servir des textes linéaires avec des intrigues faciles et des histoires dont le but premier était de le distraire, on lui proposa des textes difficiles qui poussaient à la réflexion et qui, souvent, posaient des questions sans réponses incitant le spectateur à chercher par lui-même la solution. D'après les témoignages sur cette période que nous avons pu recueillir, après la fin des spectacles, le public était souvent invité à des échanges avec le metteur en scène et l'équipe qui avait participé à la création de la pièce.

Nous pouvons qualifier ces expériences novatrices menées par les amateurs d'expérimentales, même si certains, comme Mohamed Timed, affirmaient avoir découvert qu'ils pratiquaient l'expérimentation théâtrale par hasard. Néanmoins, cette expérimentation est différente de celle qu'ont connue les sociétés occidentales car si dans ces sociétés les acteurs du mouvement expérimental aspiraient à dépasser un théâtre classique, dans les sociétés arabes, en l'absence de répertoire théâtral, les mêmes acteurs tentaient à travers l'expérimentation de fonder un théâtre arabe. C'est pour cette raison que certains chercheurs comme Saïd Naji parlent d'« expérimentation fondatrice ».

Mohamed Timed : l'amateur précurseur

À notre avis, celui dont l'œuvre et la trajectoire artistique illustrèrent parfaitement la créativité et le grand dynamisme du théâtre amateur fut Mohamed Timed⁶.

Cet homme de théâtre passionné fut l'un des rares amateurs qui réussirent à s'illustrer dans l'écriture dramatique. Ce professeur de lycée fut un personnage atypique, un mordu de théâtre qui consacra toute sa vie à cet art. Il débuta comme acteur avant de passer très vite à l'écriture et à la mise en scène. Influencé par les courants novateurs du théâtre mondial, Timed fut un avant-gardiste qui remit en question toutes les pratiques scéniques anciennes qui sévissaient sur les planches marocaines. Il fut un adepte d'un théâtre où expressions corporelles, mimes, danse, lumières, chant et parole constituent autant d'éléments scéniques contribuant à l'élaboration d'un spectacle complet. Il effectua un voyage à Avignon qui le marqua profondément : « Je suis revenu, écrit-il, avec des idées sur le théâtre libre, le théâtre vivant, le théâtre ouvert... sur tous les courants qui existaient à cette époque-là et dont on ne sentait [au Maroc] que la chaleur. » (Timed, 1989 : 91 ; notre traduction) Après son retour de France, il mit deux ans pour écrire *Cordes, ficelles, poésie* (pièce non publiée), « une pièce qui n'a pas de texte, où figure un court passage de zagal [poésie dialectale], quatorze dialogues... avec 120 personnages qui ne parlaient pas » (Timed, 1989 : 91 ; notre traduction). Cette pièce surprit tellement le jury qui, ne sachant dans quelle catégorie la ranger, lui attribua le prix de la meilleure expérience théâtrale, prix qui fut créé spécialement pour récompenser ce travail. Quelques années plus tard, Timed surprit encore le jury en présentant, lors du 17^e festival du théâtre amateur, *Azaghana* (1977). Ce dernier expliqua la démarche artistique qui présidait à la création de cette pièce en ces termes : « [S]i j'ai écrit une pièce [*Cordes, ficelles, poésie*] qui comprend 120 personnages qui ne parlent pas, je vais réunir les paroles de ces 120 personnes dans une pièce qui sera jouée par une seule personne. » (Timed, 1989 : 91 ; notre traduction) Cette pièce eut le prix de la meilleure recherche dramatique.

Azaghana est l'une de ces pièces avant-gardistes qui firent couler beaucoup d'encre. Il s'agit d'un monodrame à travers lequel Timed invita le public à prolonger la pièce au-delà même de la

⁶ Nous n'oublions pas Mohamed Al-Kaghat qui fut lui aussi l'une des valeurs sûres du théâtre amateur et du théâtre marocain en général.

salle de spectacle. En effet, tandis que le public quittait la salle en se demandant où était passé le personnage principal, il découvrit un cadavre ensanglanté gisant devant la porte de la sortie. Ainsi, comme à son habitude dirons-nous, Timed provoqua son public et le poussa à se questionner au sujet de la fable mais aussi au sujet de la forme théâtrale qu'il proposait.

Cet homme de théâtre fut aussi l'un des premiers à présenter des pièces qu'on peut qualifier de « pièces pauvres » ou « dépouillées », où l'influence de Grotowski est assez perceptible.

Durant toute sa carrière, Timed n'a pas arrêté de surprendre le public marocain en tentant de nouvelles expériences. Dans sa pièce *Il était une fois* (pièce non publiée), au lieu d'utiliser les lumières des projecteurs et des spots dont disposait la salle, il surprit le jury du 10^e festival du théâtre amateur en utilisant des lampes que portaient les comédiens. D'après Hassan Mniaï, le jury ne saisit guère la subtilité esthétique de cette démarche et par conséquent le priva du premier prix, qu'il méritait amplement (il eut le quatrième prix). Hassan Mrini, qui faisait partie du jury qui sélectionna cette pièce pour le 10^e festival du théâtre amateur, raconte la grande et bonne surprise que fut cette pièce :

Dans la ville de Mekhnès, écrit-il, nous avons trouvé deux représentations spéciales... La première, *Il était une fois*, écrite et mise en scène par Mohamed Timed. C'est une pièce expérimentale par excellence, et sur tous les plans, que ce soit sur celui de la création ou celui de la technique. Elle tend à incarner la vie humaine contemporaine avec tout ce qui la caractérise, guerre, conflits entre les grands et les petits pays, on voit les gens revenir sur le passé avec pessimisme au lieu d'avancer vers l'avenir. Elle se compose de quatre sketches. Elle commence par une danse expressive suivie par des scènes jouées, tout cela avec la virtuosité de Timed et sa capacité à diriger les comédiens en suivant des rythmes différents et des configurations sonores et lumineuses précises. (Mrini, 2002 : 215 ; notre traduction)

Timed fut donc un vrai expérimentateur qui s'essaya à plusieurs genres dramatiques allant de la comédie antique à l'absurde. Toutefois, loin de sacrifier la forme pour le fond et vice versa, ce dramaturge talentueux réussit à concilier les deux sans tomber dans le didactisme ou le non-sens. Il usa de sa virtuosité technique et de son imagination fertile pour exposer des thèmes tantôt humanistes (l'injustice, la pauvreté, etc.), tantôt liés à l'actualité politique et sociale du Maroc, comme dans *Les souliers qui brillent* (pièce non

publiée), pièce où il a mis en scène les cireurs de chaussures ou *Azaghana* où il dénonce les exactions policières et les crimes politiques.

Son talent de créateur original força les différents jurys des festivals du théâtre amateur, malgré certaines réticences, à lui décerner de nombreux prix : *Un avocat sur quatre* (pièce non publiée), le premier prix du 7^e festival (1963); *Où est passé le scorpion ?* (pièce non publiée), le deuxième prix du 9^e festival (1966); *Il était une fois* eut le quatrième prix du 10^e festival (1969); *Les souliers qui brillent*, le troisième prix du 11^e festival (1970); *Cordes, ficelles, poésie* eut le prix de la meilleure recherche dramatique (1972); *Azaghana* eut le prix de la meilleure recherche dramatique au 17^e festival (1976); *Mille et une nuits* (1992), le prix de la mise en scène au 20^e festival (1979). En 2006, les professionnels et l'ensemble des amateurs rendirent hommage à feu Mohamed Timed en lui dédiant la deuxième édition du Festival international du théâtre professionnel de Fès.

Le théâtre amateur, otage de ses festivals

Pour contrôler et orienter le théâtre amateur, les autorités marocaines utilisèrent un réseau efficace qui était la Fédération nationale du théâtre amateur. Cette institution fut créée par des amateurs avant d'être indirectement récupérée par l'État par l'entremise du ministère de la Jeunesse et des Sports, car même si ce sont les amateurs qui avaient élu le bureau de direction, c'est le ministère de la Jeunesse et des Sports qui finançait la Fédération. Cette subvention sera largement utilisée pour faire pression sur les troupes récalcitrantes. L'autre moyen utilisé par les pouvoirs marocains pour le même but fut le Festival du théâtre amateur dont l'organisation revint à la même Fédération nationale du théâtre amateur à partir de 1975. Pour les observateurs avertis de la scène théâtrale marocaine, ce festival fut dès son apparition un indicateur très révélateur de l'état de santé du théâtre amateur et des orientations prédominantes du moment. Nous remarquons que, jusqu'au 11^e festival, les pièces présentées étaient d'une grande originalité et celles primées méritaient amplement leur récompense. Parmi les pièces primées figurent des créations dramatiques qui firent date dans l'histoire du théâtre marocain. Parmi celles-ci, nous citerons : *Où est passé le scorpion ?* de Mohamed Timed (deuxième

prix 1968), *Une mort nommée rébellion* (1966) de Abd Salam Al-Habib (premier prix 1969); *Crise des chiffres* (pièce non publiée) de Mohamed Chahraman (premier prix 1971). Autant de pièces mises en scène par les meilleurs animateurs du théâtre amateur.

Dans son livre témoignage *Des plis de la mémoire*, Hassan Mrini, qui fut l'une des figures de proue du théâtre amateur en tant que pratiquant et responsable administratif, nous apporte quelques précisions concernant l'orientation que l'État voulait donner au théâtre amateur.

En effet, l'arrivée de Moulay Tayeb Ben Zidan comme secrétaire général du ministère de la Jeunesse et des Sports donna un élan sans précédent au théâtre professionnel en reconstituant la Troupe du théâtre marocain qui devint la Troupe Al-Mâmoura, et au théâtre amateur en organisant de nouveau des sessions de formation pour les amateurs et en essayant de faire du Festival du théâtre amateur un événement théâtral réussi. Pour atteindre ce but, Ben Zidan donna aux membres du jury choisi pour sélectionner les troupes qui allaient participer à la 10^e session du festival des consignes très claires pour élire les meilleures pièces. Selon Hassan Mrini, cette session fut « un pas important et une avancée dans la vie théâtrale marocaine en général et celle du théâtre amateur en particulier » (Mrini, 2002: 216; notre traduction). Cette 10^e session qui s'est tenue à Meknès vit la consécration d'œuvres dramatiques d'une rare qualité et d'une originalité incontestable: *Une mort nommée rébellion* mise en scène par Abd Salam Al-Habib (Mohamed Timed participa à cette création en tant que décorateur) et *Ses grands chez ses petits* (pièce non publiée) mise en scène par Abd El-Hadi Bou Zoubaa, partagèrent le premier prix; *Qriqaa* (pièce non publiée) de Al-Ghali Sqali eut le troisième prix; *Il était une fois* de Timed eut le quatrième prix d'encouragement; *La grande maison* (pièce non publiée), une adaptation d'après une œuvre de l'auteur espagnol Jasinto Benavente, réalisée par Mohamed Dahrouch, eut le cinquième prix d'encouragement.

Selon Hassan Mrini, les problèmes commencèrent sérieusement lors de l'organisation du 14^e festival du théâtre amateur. Avant de partir en tournée pour sélectionner les pièces qui allaient participer au festival, le jury fut surpris par une note où il lui était enjoint de « prendre en compte les circonstances politiques que traversait [le]

pays et de distinguer des pièces en se basant sur des considérations politiques... » (Mrini, 2002 : 295 ; notre traduction).

Devant le refus des membres du jury qui prétextèrent qu'ils ne savaient pas discerner ce qui était politiquement correct de ce qui ne l'était pas, les responsables de la Jeunesse et des Sports leur dépêchèrent un représentant du cabinet du ministre, qui était à même de remplir une telle fonction. Nous reproduisons ici un passage du livre de Hassan Mrini où il est question d'une réunion entre le ministre et les membres du jury pendant laquelle ces derniers présentèrent au premier les résultats de leur sélection :

Je commençai par le premier spectacle qui était *Tabout (Le cercueil)*, écrit par Mohamed Timed, mis en scène par Ibrahim Demnati et présenté par une troupe de Kénitra. Je commençai à la présenter mais dès que je prononçai le mot « cercueil », le ministre m'interrompit en se demandant : « Cercueil ?... C'est quoi cercueil ? » Je lui dis que le cercueil est une boîte en bois où on met la dépouille d'un mort avant de l'enterrer et que les Marocains utilisent d'habitude pour enterrer leurs femmes. Le ministre s'exclama de nouveau : « Ce cercueil apparaît sur la scène... devant le public ? » Je répondis : « Oui et c'est le décor principal de la pièce ». Il me coupa la parole et me dit sèchement : « Non... non... c'est inacceptable ». J'allais passer à la pièce suivante quand le ministre m'interrompit : « Je veux que tu abrèges et que tu me dises comment étaient les pièces du point de vue politique. » Ma réponse fut : « Monsieur le ministre, nous vous avons déjà dit que nous étions des artistes et que nous ne comprenions rien à la politique, c'est pour cela que nous étions accompagnés par monsieur Mustafa Al-Malhawi, le directeur de votre cabinet, qui a regardé avec nous toutes les représentations et lui seul est capable de les évaluer politiquement ». Il me coupa la parole de nouveau en disant : « Ne me parle plus d'Al-Malhawi. Je te demande à toi, alors réponds-moi ». À ce moment-là, mon ami Idriss Tadli me passa un bout de papier où était écrit que monsieur Al-Malhawi était incarcéré car il était impliqué dans les derniers événements qu'avait connus notre pays... Le ministre se tut un moment, se redressa sur sa chaise et me dit : « Je ne suis pas réactionnaire car je suis un pédagogue et un sociologue, mais dans les circonstances actuelles je veux que personne ne prive mes enfants de leur pain. » (*ibid.* : 299 ; notre traduction)

À partir du 14^e festival qui eut lieu en 1974, session pendant laquelle la pièce *Salef Lounja* (1977) d'Abd El-Krim Berrchid eut le premier prix, c'est le théâtre de patrimoine qui sera consacré comme modèle à suivre pour tout amateur espérant décrocher un prix national.

Si les moyens utilisés par les pouvoirs publics jouèrent un rôle primordial dans le déclin du théâtre amateur qui entra à partir des années 1980 dans une phase de léthargie totale où seules comptaient des pièces apolitiques mettant en avant le patrimoine au détriment des autres aspects historiques ou politiques, il existe encore d'autres raisons qui participèrent à ce déclin. Al-Kabbaj les résume en quelques points :

- La situation instable des jeunes travaillant pour ce théâtre qui sont dans un cycle de formation ;
- Le manque de formation dans le domaine de l'interprétation, de la mise en scène et des techniques. À l'inverse, on voit une propagation de fausses idées relatives à ces domaines, à de très rares exceptions. Ce qui engendre une pratique confuse et fausse. (Al-Kabbaj, 1979 : 10 ; notre traduction)

Il faut dire aussi que toutes les pièces réalisées dans le cadre du théâtre amateur n'étaient pas d'égale valeur et qu'un nombre important de celles-ci ressemblaient plus à des manifestes politiques et à des spectacles de propagande où tout l'intérêt était porté sur les slogans et les messages qu'on croyait pertinents, tandis que l'aspect technique et esthétique était relégué au dernier plan.

Néanmoins, grâce à la création de l'Institut supérieur d'art dramatique et d'animation culturelle (ISADAC) et l'Organisation du Festival du théâtre universitaire, ce mouvement des amateurs retrouva un deuxième souffle à partir des années 1990.

Le théâtre amateur fut une école de formation d'où sortirent un grand nombre des meilleurs éléments du théâtre marocain dont certains continuent toujours d'évoluer en tant qu'amateurs quand d'autres sont devenus des professionnels. Il suffit de citer des noms, tels Mohamed Al-Kaghat, Mohamed Meskin, Meskini E-Seghir, Abd El-Haq Zerwali, Nabyl Lahlou, Touria Jabrane, Abderezak Al-Badaoui, pour se rendre compte que le théâtre marocain doit beaucoup à ceux qui ont pu, malgré leurs dures conditions de travail, résister et maintenir allumée la flamme d'un théâtre libre et contestataire.

Omar Fertat est docteur en littératures française, francophones et comparées. Ses recherches portent sur le théâtre arabe en général et sur le théâtre marocain en particulier. Il s'intéresse plus particulièrement aux questions de la traduction et de l'adaptation dans le théâtre. Il a publié plusieurs articles dont « Le théâtre marocain : de la traduction à l'écriture », dans *L'entredire francophone* (sous la direction de Martine

Mathieu Job, 2004), et « Théâtre, francophonie et monde associatif au Maroc », dans *Les associations dans la francophonie* (sous la direction de Sylvie Guillaume, 2006). Son livre *Le théâtre marocain à l'épreuve du texte étranger: traduction, adaptation, nouvelle dramaturgie* sera publié par les Presses universitaires de Bordeaux en 2010.

Références

AL-HABIB, Abd Salam (1966). *Une mort nommée rébellion*, dans *Revue Afaâq*, publication de l'Union des écrivains marocains, mars: [s.p.].

AL-KABBAJ, Mustapha (1979). « Points de vue concernant la réalité du théâtre marocain », *Revue Al-Funoun*, premier numéro, novembre: 4-11.

BEN KIRAN, Ahmed (1979). « Le théâtre amateur est la porte par laquelle on accède au théâtre professionnel », *Revue Al-Funoun*, premier numéro, novembre: 14-22.

BEN ZIDAN, Abd Rahman (1987). *Questions du théâtre arabe*, Casablanca, Dar Thaqa fa li Nachr.

BERRCHID, Abd El-Krim (1977). *Othello, les chevaux et la poudre et Salef Lounja*, Casablanca, Imprimerie Al-Andalus.

KSİKES, Driss, DAÏF, Maria et Réda ALLALI (2007). « La Révolution perdue », *Tel quel*, magazine marocain de langue française, n° 148, février, <www.telquel-online.com/148/couverture_148_1.shtml>.

MNIAÏ, Hassan (1989). *De la fondation à la fabrication du spectacle*, Fès, Publications de l'Université de Fès.

MRINI, Hassan (2002). *Des plis de la mémoire. Étapes du théâtre marocain*, Kénitra, Boukili li Tibaâ wa nachr.

TIMED, Mohamed (1992). *Mille et une nuits*, dans *Revue Drama*, Prague, 1^{er} avril: [s.p.].

-- (1989). « Le théâtre est l'art des mordus », *Revue Afaâq*, publication de l'Union des écrivains marocains, numéro spécial consacré au théâtre, « Travaux des rencontres d'Agadir. Générations et expériences dans le théâtre marocain moderne »: 87-92.

-- (1977). *Azaghana*, dans *Revue Thaqa fa al-Jadida*, n°s 5-6: [s.p.].