Présence de Brecht dans le théâtre des pays arabes

Ahmed Cheniki

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ht/317>

DOI : 10.4000/ht.317

ISSN : 2678-5420

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2018

Pagination : 60-68

ISSN : 2261-4591

Référence électronique

Ahmed Cheniki, « Présence de Brecht dans le théâtre des pays arabes », *Horizons/Théâtre* [En ligne], 12 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2019, consulté le 21 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ht/317> ; DOI : 10.4000/ht.317

La revue *Horizons/Théâtre* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

AHMED CHENIKI

Ahmed Cheniki est Professeur à l'université d'Annaba et journaliste. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *Le théâtre en Algérie, Histoire et enjeux*, Edisud, France, 2002 ; *Algérie, les vérités du théâtre*, Dar el Gharb, 2006 ; *Théâtres arabes, genèse et emprunts*, Dar el Gharb, 2006 ; *Théâtre et guerre de libération nationale*, Oran, CRASC, 2015 et collectifs (Collectif, *Algérie, L'épreuve d'une décennie*, 2004, Éditions Paris-Méditerranée ; Collectif, *Les Mille et une Nuits dans l'imaginaire du xx^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2005, *Vies et morts de la création collective*, Boston, 2009). Il est aussi l'un des rédacteurs du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (sous la direction de Michel Corvin, Bordas) et de l'*Encyclopédie des Créatrices du Monde* (Paris, Édition des femmes).

Mail : acheniki@yahoo.fr

RÉSUMÉ : Bertolt Brecht est un auteur qui marqua de son empreinte le théâtre dans les pays arabes. C'est surtout à partir des années soixante qu'il s'imposa sur les scènes arabes. Adaptations, traductions et réécriture allaient donner à lire un auteur, certes contesté par les dirigeants politiques, mais adopté par de nombreux metteurs en scène qui découvriraient ainsi une nouvelle écriture dramatique et scénique et une portée politique et idéologique singulièrement socialiste. D'Alger au Caire, en passant par Tunis, Casablanca, Baghdad ou Damas, des auteurs comme Tayeb Saddiki, Abdelkader

Alloula, Ould Abderrahmane Kaki, Fadhel Jaïbi, Taoufik Jebali, Kacem Mohamed, Alfred Faraj ou Youssef Idriss se mettaient à réadapter Brecht en fonction de la réalité de la culture de l'ordinaire arabe insistant essentiellement sur l'effet de distanciation. Le travail a tenté de mettre en évidence les conditions d'émergence de cette expérience et de donner à lire le fonctionnement de cette manière de faire, à partir de parcours d'auteurs et de metteurs en scène arabes.

MOTS-CLÉS : Brecht, théâtre arabe, distanciation, machinerie, épique

ABSTRACT : Bertolt Brecht has left his mark on theatre across the Arab world. His rise to prominence on the Arab stage began especially in the 1960s. Adaptations, translations, and rewriting would bring him recognition: understandably opposed by political leaders but embraced by many stage directors who discovered a new form of theatrical writing and staging shaped by the political and ideological thrust of socialism. From Algiers to Cairo, by way of Tunis, Casablanca, Bagdad or Damascus, authors such as Siddiki, Alloula, Kaki, Jaibi, Jebali ou Kacem Mohamed or Alfred Faraj or Youssef Idriss

all began to adapt Brecht to the cultural realities of everyday Arab life with a sharp focus on the alienation effect. This work seeks to identify the conditions that gave rise to this experimentation and to illustrate how Arab authors and directors came to develop it in their theatre.

KEYWORDS : Brecht, Arab theatre, alienation effect, machinery, epic

Présence de Brecht dans le théâtre des pays arabes

QUAND J'ÉTAIS ÉTUDIANT à l'institut national d'art dramatique, on nous enseignait exclusivement le système Stanislavskien, mais ma grande découverte de Brecht allait carrément me permettre de remettre en question certaines idées reçues et m'interroger sur les possibles filiations entre Brecht et Stanislavski. Je découvrais également que les pièces de Brecht étaient extrêmement bien reçues par le public parce qu'elles étaient servies par d'excellents metteurs en scène. Parler de Bertolt Brecht dans le théâtre des pays arabes ne peut être saisi comme une sorte d'étrangeté. C'est une entreprise tout à fait ordinaire quand on sait que le théâtre est un art d'emprunt, au même titre que d'autres formes de représentation. Toute idée de singularité trop marquée ne peut nullement être opératoire, comme d'ailleurs cette propension à vouloir, à tout prix, opposer deux mondes, tout en insistant sur une illusoire identité statique, glosant sans fin sur l'existence d'un « théâtre » dit de la « parole » ou du « verbe » ou de ce mot-valise « transfert » qui neutralise toute réflexion sérieuse.

Brecht a connu, pour des raisons essentiellement idéologiques, des résistances aussi bien en Europe que dans les pays arabes et africains avant d'être adopté. C'est dans un contexte fait de négociations esthétiques et de conditions politiques particulières que va s'imposer Bertolt Brecht. Les conditions politiques des années 1960-1970 favorisèrent l'adoption de son style de jeu. L'influence de cet auteur est très grande. Un certain nombre d'auteurs arabes réemploient quelques éléments dramatiques brechtiens : distanciation, doublement des personnages, procédé épique... De nombreuses adaptations sont entreprises par les troupes séduites par l'aspect non conventionnel de son théâtre et surtout sa dimension idéologique et politique. Plusieurs pièces furent montées vers les années soixante et soixante-dix. On peut citer un certain nombre de textes joués ici et là dans les théâtres arabes : *Les fusils de la mère Carrar* (mise en scène par l'Algérien Abbès Feraoun, 1963), *L'exception et la règle*, montée par Jean Marie Boeglin au TNA d'Alger (1963), *Le cercle de craie caucasien* (Hadj Omar, 1969), *Les villages vont à la lune* (L'exception et la

règle) de Ferhat Boulbel, *Le procès de Lucullus* (Baghdad, 1967), *Ars* (Noce) du Nouveau Théâtre... Des auteurs comme Kaki, Alloula, Wannous, Faraj, Idriss, Tayeb Saddiki, Lahlou, Qacem et de nombreux autres. Nous allons essayer de voir pourquoi on a choisi de recourir à Brecht et quels éléments on a repris. Brecht réussit-il à donner à lire les tensions et les conflits caractérisant les sociétés arabes ?

C'est dans un moment fait de choix politiques particuliers et de contestation des espaces institutionnels dominants que des hommes de théâtre ont découvert la méthode de travail brechtienne, l'effet de distanciation et sa manière de traiter les sujets. Ils ont été profondément séduits par cette nouvelle expérience qui remettait en selle un certain nombre d'idées apparemment simples, mais que le dramaturge allemand arrivait à transformer et à en faire une méthode cohérente et novatrice. Brecht fascinait surtout par ce désir de remettre en question le théâtre conventionnel et de favoriser l'émergence de nouveaux espaces de production, de diffusion et de réception. C'est aussi le temps des remises en question par de jeunes auteurs de l'establishment théâtral (Tunisie, Algérie, Syrie, Maroc ; Égypte, Irak...). Il faut aussi signaler qu'au même moment en Europe et aux États-Unis, apparurent des mouvements contestant la pratique théâtrale et artistique dominante. Bertolt Brecht devenait un espace obligé.

Bien avant déjà, dans les années cinquante, des auteurs et des critiques avaient, avec un certain enthousiasme, suivi les efforts fournis par Jean-Marie Serreau et Roland Barthes pour faire connaître et introduire Brecht en France. La tournée de sa troupe *Le Berliner Ensemble* à Paris en 1954 fut l'occasion pour la revue irakienne, *Founoun* (*Arts*) de consacrer plusieurs articles à Bertolt Brecht. Mais c'est surtout à partir de 1960 que ses textes allaient être traduits, adaptés et joués sur la scène. L'exposition à Beyrouth du *Maquilleur* du Berliner Ensemble vers le début des années soixante fit très bonne impression. Les grands auteurs se mirent à s'intéresser à Brecht. L'Égyptien Youssef Idriss, par exemple, réexploite intelligemment des textes de l'auteur allemand, *La résistible ascension d'Arturo Ui* et *Maître Puntila et son valet Matti* qui se transforment en deux pièces-phares de l'art scénique arabe : *Jamhouriat Ferhat malik el cotn* (*La république de Ferhat, le roi du coton*) et *el Farafir* (*Les scapins*). Youssef Idriss emprunte dans ses textes de nombreux éléments à Brecht, réussissant en quelque sorte à les égyptianiser tout en conservant parfois les traits généraux de la structure externe. *Al Farafir* (*Les scapins*) est une reprise très intelligente de *Maître Puntila et son valet Matti*. Les relations entre Farfour et Sid sont des rapports d'exploitation. Le procédé du théâtre dans le théâtre, l'effet de distanciation et le dédoublement

des personnages sont des éléments importants articulant l'œuvre de Youssef Idriss. Dans tous ses textes, à commencer par *Jemhouriat Ferhat* (1957), les traces de Brecht sont évidentes et d'ailleurs revendiquées par le grand auteur égyptien qui maîtrise de manière extraordinaire les lieux et les espaces théoriques et pratiques de la dramaturgie. Un autre auteur égyptien de grande envergure, Alfred Faraj a également repris *Maître Puntila et son valet Matti* dans sa pièce *Ali Janeh Ettabrizi et son valet Qoffa*. Les noms des personnages sont souvent arabisés et les faits déplacés dans un contexte arabe. Le théâtre irakien présenta en deux mois une quarantaine de représentations et toucha plus de 16 000 spectateurs. Mais le problème qui s'était toujours posé dans la mise en scène de ce texte dans les pays arabes, c'est que le public s'identifiait souvent à Puntila, l'exploiteur, mais non à Matti. À Bagdad, durant l'une des représentations de cette pièce, les comédiens durent interrompre le jeu et intervenir pour tenter de corriger le regard porté par les spectateurs sur les deux personnages.

Les choses étaient-elles simples ? Quelle attitude soutenaient les pouvoirs politiques de l'époque ? Brecht dérangeait-il ? Des voix discordantes commençaient, pour des raisons politiques évidentes, à fustiger cet intérêt pour ce type de théâtre. Les critiques venaient souvent de personnes qui n'avaient pas lu les textes de l'auteur allemand et qui voulaient régler indirectement des comptes avec les adaptateurs et les metteurs en scène. Au Caire, vers le début des années soixante-dix, le Ministère de la culture interdit pendant plusieurs années les pièces de Brecht qui étaient considérées comme « politiquement incorrectes ». En Irak, le gouvernement interdit en 1965, après quelques représentations, la pièce *L'exception et la règle*, mise en scène par Ali Rafik. Des écoles d'art dramatique, encore mal organisées et souvent fermées à tout effort novateur, ne firent pas figurer dans leur programme des cours sur Brecht, avançant comme prétexte l'idée absurde et saugrenue du désintérêt de leurs étudiants pour ce type de pratiques théâtrales et leur enthousiasme exclusif pour le théâtre classique. Drôle d'argumentation fondée sur une méconnaissance des réalités théâtrales et des objectifs liés à l'enseignement artistique. Cette censure qui ne dit pas son nom est avant tout politique et idéologique. Souvent, on ressort l'idée selon laquelle le théâtre brechtien manquerait d'émotion, se limitant à l'analyse politique, alors que pour Brecht, émotion et réflexion sont complémentaires.

Certes par la suite, les choses ont relativement changé. C'est vrai que Brecht a été essentiellement adopté par un grand nombre d'écrivains et de metteurs en scène pour ses positions politiques et idéologiques.

Son théâtre était souvent réduit au seul effet de distanciation, parfois, sans aucune interrogation de l'œuvre de l'auteur, s'arrêtant souvent à ses déclarations d'intention proclamées dans certains de ses textes théoriques. La lecture de quelques manifestes (Youssef Idriss, Abdelkader Alloula, Saadallah Wannous, les onze, Roger Assaf, Nouveau théâtre) permet de comprendre qu'on insiste surtout sur les relations du théâtre et de la politique et des conditions permettant de mettre en œuvre un théâtre nouveau, ouvert, marqué par la dimension épique. Mais il faut le reconnaître, les hommes de théâtre cités maîtrisaient les espaces du théâtre brechtien. Paradoxalement, à aucun moment, il n'est question de l'interrogation des choix esthétiques brechtiens, au-delà de la dimension politique de son propos, surtout que souvent, les auteurs épousent les contours du discours marxiste. Peut-on parler sérieusement de rupture avec le « moule aristotélicien » ? L'effet de distancement ou de distanciation est-il concrètement possible ? Ces questions ne sont pas posées, alors que le Berliner Ensemble connut lui-même de sérieux problèmes au niveau de la réception.

Dans l'ensemble des textes, on fait appel de manière abusive au personnage du conteur qui, selon eux, permettait de favoriser la mise en œuvre d'une certaine distance. Les auteurs arabes faisaient, par moments, appel à des contes et à des personnages populaires et conservaient l'architecture structurale du texte. C'est le cas de l'Algérien Ould Abderrahmane Kaki qui utilisa des éléments tirés de la tragédie grecque, du théâtre brechtien et du conte dans *El Guerrab wa Essalhin* (*Le porteur d'eau et les trois marabouts*). Ghessselet Ennouadher (*Pluies d'automne*) du Nouveau théâtre tunisien qui intégra de nombreux éléments tirés de la vie quotidienne, mais garda la logique narrative du texte de Brecht en articulant le récit autour des deux personnages du maître et de son valet. Saadallah Wannous dans *El Malik houa el Malik* (*Le roi c'est le roi*), *Soirée de gala avec Abou Khalil el Qabbani et Moughamaret ra's mamelouk Jaber* (*L'aventure de la tête du mamelouk Jaber*) reprenait le conteur *hakawati* qui favorisait l'effet de distanciation et des procédés brechtiens. L'auteur syrien réussissait à créer une sorte d'association osmotique entre la structure du conte et la forme brechtienne. L'apparition du *hakawati* était importante parce qu'elle permettait aux clients du café (spectateurs) de suggérer une sorte de recul par rapport au récit du conteur (d'ailleurs, ils se permettaient de proposer certaines situations) et de placer le public dans une nouvelle réalité favorisant la mise en œuvre d'un nouveau regard, critique et actif. Kateb Yacine, Abdelkader Alloula, Saadallah Wannous, Alfred Faraj, Youssef Idriss, Roger Assaf reprennent volontairement certains éléments de la culture populaire et les investissent d'un contenu nouveau et d'une architecture souvent puisée

dans l'expérience brechtienne. Ils donnaient naissance à une autre théâtralité, à une autre forme de théâtre associant deux structures narratives, faisant cohabiter les traces mémorielles de deux univers apparemment différents. Kateb Yacine qui faisait appel à Djeha, tentait de briser le quatrième mur, de démultiplier les espaces et les temps en fragmentant le récit et de provoquer une relation tout à fait productive avec le public. Abdelkader Alloula introduisait le *gouwal* (conteur) tout en reproduisant sur scène, avec ses limites, l'organisation concrète de la *halqa* (cercle) qui se trouvait prisonnière de l'espace scénique conventionnel. Saadallah Wannous recourait au *hakawati* qui se trouvait prisonnier du primat de l'appareil théâtral, reprenant judicieusement l'effet de distanciation. Comme d'ailleurs Roger Assaf. Tous ces auteurs qui revendiquent l'héritage brechtien insistent également sur la présence des traces de Meyerhold, Vaktanghov, Piscator, Mnouchkine et Brook. La mise en scène, espace où se cristallisent différentes instances discursives particulières, dominées par la réappropriation de l'architecture brechtienne, se nourrit d'une ambivalence et d'une dualité spectaculaire qui, paradoxalement, produit un discours théâtral cohérent.

Le choix de la forme épique et du fonctionnement par tableaux caractérise la plupart des adaptations. Les pièces les plus jouées restent essentiellement des textes qui semblent en adéquation avec le vécu des sociétés : *La Bonne âme de Sé Tchouan*, *L'Exception et la règle*, *Mère courage*, *Le cercle de craie caucasien*, *La Décision* et *Maître Puntila et son valet Matti*.

Le théâtre dans le théâtre qui est un procédé souvent utilisé par Brecht et qui engendre une sorte de mise en abyme se retrouve dans un certain nombre de productions arabes : *Le clown* du Syrien Mohamed Maghout, *Les clous* de l'égyptien Saadeddine Wahba, *Le procès de l'homme qui n'a jamais combattu*, et autres pièces de Kateb Yacine, de Saadallah Wannous, de Youssef Idriss, de Abdelkrim Berrechid et du Nouveau théâtre tunisien.

Dans de nombreuses pièces, la présence de Brecht est implicite. Des auteurs comme le tunisien Azzedine Madani, par exemple, qui semblent réfractaires à la méthode brechtienne, prirent de nombreux éléments du théâtre de Brecht notamment au niveau de l'architecture structurale. Une sérieuse lecture des textes de certains dramaturges arabes qui rejettent parfois le legs brechtien nous fait découvrir la présence de nombreuses traces intertextuelles et de plusieurs éléments empruntés à l'auteur. L'Algérien Kateb Yacine, en désaccord avec l'auteur allemand sur un certain nombre de points, lui emprunte, malgré tout, quelques éléments dramatiques (fonctionnement en tableaux, dédoublement du

personnage, les comédiens s'habillent sur scène, songs...). Kateb Yacine qui rencontra Brecht s'exprimait ainsi à propos de leur désaccord :

Le théâtre de Brecht, comme forme de théâtre politique, nous intéresse dans la mesure où c'est un théâtre de combat. [...] Mais je pense qu'il faut être prudent ; le public petit bourgeois de l'Allemagne est tout à fait différent du nôtre [...] Chez nous, il n'y a rien à expliquer, les gens sont convaincus au départ de l'injustice. [...] La distanciation est dangereuse parce qu'elle mène à un jeu de l'esprit auquel on participe ou on ne participe pas. Je pense qu'on est allé très loin dans la mesure où ce sont les événements qu'on met sur scène, ce ne sont ni des individus ni des groupes humains analysés en profondeur et dans la mesure où le public s'identifie à tel ou tel personnage. [...] C'est excellent, ici la distanciation ne tient pas debout. L'ironie amuse les intellectuels, mais pas ceux qui sont concernés ; si nous montrons une situation comme le chômage, le public s'engage avec nous.

Le seul point où nous sommes tombés en désaccord avec Brecht, c'est la notion de tragique. [...] Pour lui, il n'y a pas de tragédie possible dans un théâtre militant, il y a toujours une issue, donc il n'y a pas de tragédie, c'est vrai, mais c'est vrai aussi qu'il y a parfois des impasses et qu'il y a des situations tragiques, lui, il n'avait pas vu de l'optimisme dans ma pièce (il s'agit du Cadavre encerclé), qu'il y avait une issue.

Ce long extrait exprime en quelque sorte certaines réserves d'un certain nombre d'hommes de théâtre arabes par rapport à Bertolt Brecht.

Le travail de Brecht sur les personnages (dédoublément, éclatement), l'espace (présence de conflits et d'antagonismes) et sa dimension philosophique sont souvent évacués par quelques auteurs qui réduisent ces textes à une sorte de quête morale. Le sens initial est ainsi détourné. La poésie, importante dans l'œuvre brechtienne, disparaît pour laisser souvent place à des textes truffés de proverbes et de dictons populaires. Cette moralisation des textes et la suppression de scènes entières ou d'expressions renvoyant à des réalités philosophiques et religieuses altère la portée politique, idéologique et esthétique du travail de Bertolt Brecht. Nous assistons, dans certaines adaptations, à une essentialisation du discours brechtien neutralisant ainsi toute l'interprétation du monde de Brecht fondée sur les postulats du matérialisme historique. Distancier signifie historiciser, c'est-à-dire que les événements et les hommes sont présentés dans leur nature historique et donc éphémère. La dimension historique est fondamentale.

Souvent, on s'arrête dans les explications et le travail de mise en scène à cette opposition trop rapide entre « théâtre dramatique » et « théâtre épique » contenue dans le schéma proposé par Brecht dans ses remarques sur *l'Opéra*

de Mahagonny (1931). Certains citent également *Le petit organon* (1948), *L'achat de cuivre* (1937-1951) pour justifier leur manière de faire, omettant, bien entendu, *La dialectique au théâtre* (1951-1956) et un certain nombre de ses lettres rédigées juste avant son décès en 1956. Textes dans lesquels Brecht remettait en question certains de ses choix et cette opposition factice entre lui et Stanislavski. Les deux auteurs considèrent l'art théâtral comme un instrument de connaissance. Ce qui unit Brecht et Stanislavski, c'est aussi la méthode des actions physiques qui se retrouvent prises en charge par les deux hommes. Pour les deux, ce qui importe, c'est l'expérience pratique, mais riche des enseignements quotidiens. La mémorisation du texte vient en dernier. Ainsi, Stanislavski, malgré ses attaches naturalistes, accorde une importance cruciale au « super objectif » et aux « super tâches », résultant d'une quête et d'une tentative de compréhension de la logique des situations à partir de la manifestation des actions psychophysiques et verbales.

Ces dernières décennies, des auteurs (Wannous, Assaf, Idriss, Saddiqi, Alloula, Berrechid, le manifeste des onze de Tunis...) rédigèrent des manifestes où ils reprenaient des idées-clé du travail théorique de l'auteur allemand. Depuis les années quatre-vingt et la profonde crise qui secoue les théâtres arabes après l'adoption d'une certaine libéralisation économique sauvage favorisant les troupes dites commerciales et condamnant à la mort subite toute possibilité de recherche (faute de moyens financiers), Brecht, comme d'ailleurs les grands classiques comme Shaw, Ibsen ou Shakespeare, semblent quitter lentement les sentiers théâtraux arabes et laisser la place au mélodrame et au vaudeville. Brecht semble désertier les scènes arabes pour des raisons politiques et idéologiques.

Bibliographie

- Roselyne Baffet, *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*, L'Harmattan, 1985.
Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964.
Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, Maspero, 1969.
Abdelkrim Berrechid, *Le théâtre cérémonial*, Maison publique d'édition et de diffusion.
Tamara Alexandrovna Botitcheva, *Les Mille et une années du théâtre arabe*, El Farabi, Beyrouth, 1981.
Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963.
Ahmed Cheniki, *Le théâtre en Algérie, Histoire et enjeux*, Paris, Edisud, 2002.
Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963.

Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Le Seuil, 1960.

Youssef Idriss, *Vers un théâtre arabe*, Ed. La Nation Arabe, Le Caire, 1974.

Erwin Piscator, *Le théâtre politique*, Paris L'Arche, 1972.

Saad Allah Wannous, *Manifestes pour un nouveau théâtre arabe*, Dar el Fikr el Jadid, Beyrouth, 1988.