

M. Woidich et J.M. Landau étudient le contenu des cinq pièces ici éditées, ainsi que leurs traits distinctifs : structure, dialogue, prose, poésie et musique, thèmes et caractères, éléments comiques, rôle de la femme, attitude vis-à-vis de la religion, de la tradition et des mœurs. M. Woidich aborde ensuite l'aspect philologique et linguistique des textes : orthographe (écriture des consonnes, des voyelles dans les différentes positions, etc.), morphologie, syntaxe, lexique, la langue des étrangers, la variation dialectale, la langue des enfants, les plaisanteries, les noms.

Après cette longue et substantielle introduction viennent l'édition et la traduction de cinq pièces d'Aḥmad il-Fār. Écrits en arabe dialectal, bourrés de sous-entendus, ces textes sont souvent difficiles à comprendre pour le non-spécialiste. C'est donc une belle performance que de les avoir si bien transcrits et traduits, une performance qu'on ne saurait trop saluer.

Raif Georges KHOURY
(Universität Heidelberg)

Maria Victoria GONZALEZ REBOLLEDO, *Una panoramica del teatro tunecino contemporaneo*.
Grupo de Investigacion, Estudios Arabes Contemporaneos, Universidad de Granada,
1991. 17 × 24 cm, 166 p.

En dehors de l'Égypte, le théâtre arabe est à peu près inconnu. D'où l'intérêt des monographies comme celle-ci qui concerne la Tunisie. Très rapidement mais sans rien omettre d'essentiel, M^{me} Gonzalez Rebolledo brosse le cadre politique, socioéconomique et culturel de l'époque considérée dans chacune des deux parties : avant l'indépendance (1956) et entre 1956 et 1975.

Première partie (jusqu'en 1956)

La Tunisie ignore la théâtre au XIX^e siècle. En revanche, existent alors des spectacles récréatifs qui s'en rapprochent : le mime, la *ta'ziya* chiite d'origine persane et, surtout, le théâtre d'ombre (*ḥayāl al-żill*) d'origine turque, présent dans tout le monde arabe de l'époque.

De l'arrivée des Français jusqu'à l'indépendance, le bilan de la production théâtrale en Tunisie est assez mince, aussi, plutôt que de « théâtre », l'auteur préfère parler d'« activités théâtrales ».

C'est en 1906 que les Tunisiens découvrent l'existence d'un théâtre de langue arabe. Une troupe égyptienne dirigée par Sulaymān al-Qardahī se produit à Tunis et effectue une tournée à l'intérieur du pays. D'autres troupes égyptiennes suivront. Certains des comédiens qui les composent décident de rester là et de s'adjoindre des talents locaux. Ainsi, progressivement,

des troupes tunisiennes voient le jour, *al-Ādāb al-'arabiyya* (la littérature arabe) est la première à se constituer, suivie par *al-Šahāma* (la perspicacité). Après la parenthèse de la première guerre mondiale, ces deux compagnies reprennent leur activité avant de fusionner (1922) pour disparaître et laisser la place à *al-Tamīl al-'arabī* (le théâtre arabe) que d'autres formations suivront, assurant ce que l'auteur nomme « la consolidation du spectacle théâtral ». Mais cela ne signifie aucunement que le spectacle soit tunisifié.

D'abord, on l'a vu, les tournées égyptiennes demeurent fréquentes. Tous les grands noms de la scène égyptienne se succèdent en Tunisie, accompagnés de leurs troupes. Après Ibrāhīm Ḥiḡāzī, ce sont Yūsuf Wahbī, Fāṭma Ruṣdī, Naġib al-Riḥānī qui viennent se faire applaudir. En outre, des professionnels égyptiens du théâtre vont intervenir de l'intérieur dans la constitution du jeune théâtre tunisien. C'est le cas de Georges Abyaq qui, faisant de fréquents séjours en Tunisie, prend la tête de deux des trois compagnies que nous avons mentionnées et, en 1932, d'*al-Mustaqbāl al-Taqāfi* (L'avenir culturel). C'est également le cas de Zakī Tulaymāt. Celui-ci arrive en 1953 pour prendre, quatre mois durant, la direction d'*al-Firqa al-baladiyya* (la troupe nationale), donnant une impulsion décisive à cette troupe subventionnée — la seule — qui végétait depuis sa création en 1959; à son départ il est remplacé par le Tunisien Muḥammad al-'Agrābī.

Concernant le répertoire, l'influence de l'Égypte s'avère tout aussi déterminante. Après leurs homologues égyptiennes, les troupes tunisiennes portent à la scène les plus fameuses du théâtre européen : *Othello*, *Hernani*, *Roméo et Juliette*, *Le Cid*, etc., des comédies et vaudevilles adaptés du français, des drames historiques aussi : le *Ṣalāḥ al-Dīn* du Libano-Égyptien Naġib Ḥaddād est l'un des premiers spectacles que voient les Tunisiens (chez al-Qardahī) et sera même préféré, en 1925, à un autre drame historique, pourtant écrit par un Tunisien, le *Tāriq Ibn Ziyād* de 'Abd al-Ḥaqq Ḥamid.

Car le théâtre tunisien se fait attendre, et les déclarations d'intention des créateurs de compagnies n'y changent rien. En 1936 pourtant, on perçoit un léger frémissement : *Imra'a* (femme), drame social de 'Ali al-Du'āġī est porté à la scène par *al-Tamīl al-'arabī*; *al-Kāhina*, pièce traduite d'ailleurs du français, est donnée par *al-Ittiḥād al-masrahī* (l'union théâtrale), troupe qui proclame son ambition de tunisifier le théâtre et réussit à adapter à la scène des contes tunisiens interprétés en dialectal. Comme une certaine décentralisation théâtrale s'effectue, on voit une troupe de Bizerte, *al-Nahḍa al-tamīliyya* (la renaissance théâtrale) reprendre ces essais de théâtre populaire à partir de 1944.

Deux noms sont à retenir pour cette période. 'Abd al-Razzāq Karabāka (1901-1945), ancien de la Zaytūna, poète et homme de théâtre polyvalent (adaptateur, auteur, directeur et même souffleur) a écrit *Qays wa-Lubnā* (1932), deux drames historiques en arabe littéral et 'A'iša al-qādira, comédie lyrique en dialectal. Maḥmūd al-Mas'adī, né au Cap Bon en 1911, ancien du Collège Ṣadiqī, enseignant, militant du néo-Destour depuis 1934, ministre de la Culture de 1958 à 1968, écrivain exigeant à la langue difficile, a écrit une seule pièce de théâtre, *al-Sadd* (le barrage) qui n'a jamais été représentée. Cette œuvre philosophique, à thématique existentialiste, est admirable mais finalement anachronique dans le contexte de l'époque où le théâtre tunisien reste à créer.

Deuxième partie (1956-1975).

Le théâtre tunisien authentique qui se cherche affronte trois ordres de difficultés :

- le public : les spectateurs potentiels existent depuis que le niveau d'instruction s'est élevé, mais le théâtre demeure un spectacle cher. D'où l'intérêt des nombreux festivals qui sont créés;
- la langue : le créateur doit choisir entre littéral et dialectal. La langue tierce sera-t-elle la panacée ?
- la production : dans la Tunisie nouvelle les dramaturges oscillent entre l'euphorie de l'indépendance et la critique du contrôle exercé par le cabinet de Bourguiba.

On distingue deux périodes :

- les années soixante : l'aide de l'État favorise plutôt l'apprentissage technique et se concentre sur ce qu'on peut appeler la vitrine du régime. Si 1964 voit l'ouverture d'une Maison du Théâtre — permettant la formation d'un public par le théâtre amateur — on constate la continuité du patrimoine. Les adaptations (Molière, Camus) sont privilégiées aux dépens de la création tunisienne qui ne bénéficie d'aucune aide spécifique. Durant cette période une pièce d'al-Fārisī et une de Bū-l-A'rās sont seules montées.
- les années soixante-dix : le contrôle de l'État se fait pesant du fait de la Commission nationale d'orientation théâtrale. Plus du tiers des pièces présentées à cette commission sont interdites de représentation (38 sur 108) en 1975. Mais, comme les traductions-adaptations figurent parmi les pièces autorisées, on peut dire que 25 % seulement de la production tunisienne passe le barrage de la censure.

Certains dramaturges de talent se révèlent pourtant. Comme le dit notre auteur : « Face aux nombreuses 'activités théâtrales' patronnées par le P.S.D., un authentique théâtre tunisien prend consistance » (p. 121). Cinq hommes sont l'objet d'un intérêt particulier. On mentionnera simplement Ahmād al-Qadīdī (né en 1946), Samīr al-'Ayādī (né en 1947), Ḥabīb Bū-l-A'rās (né en 1928) pour s'arrêter un instant sur le cas de deux écrivains.

'Izz al-Dīn al-Madānī (né à Tunis en 1938) va chercher ses idées de pièces dans le patrimoine mais établit la jonction avec le monde moderne. De 1970 à 1973, il sort quatre pièces qui montrent que toute révolution est vouée à l'échec.

Muṣṭafā al-Fārisī (né à Sfax en 1932), nouvelliste et dramaturge auteur de quatre pièces, deux fois primé, notamment pour *al-Tūfān* (Le déluge) 1969, où se déroule un dialogue entre le peuple et le pouvoir : c'est le moment où Bourguiba penche vers l'autoritarisme. Cette œuvre symbolique ambiguë se caractérise par sa langue poétique — arabe littéral accessible à tous.

Les perspectives d'avenir apparaissent encourageantes en 1975. Le théâtre scolaire créé en 1963 devient une réalité pédagogique en 1974. Le théâtre amateur comprend trente-cinq troupes qui ont leur festival. Le théâtre professionnel dispose de plus de moyens : quatre compagnies de province sont subventionnées, venant s'ajouter à *al-Firqa al-baladiyya* de Tunis. Après 1975 est créé à Tunis *Le nouveau théâtre*, première compagnie professionnelle privée :

dans un panorama culturel entièrement contrôlé, elle jouit d'une relative liberté qui lui permet d'aborder partiellement les problèmes sociaux en expérimentant les nouvelles techniques formelles utilisées sur les scènes occidentales.

Suivent deux appendices très utiles sur les pièces parues jusqu'en 1956 et de 1956 à 1975, une bibliographie d'une centaine de noms et deux index : noms propres et noms des compagnies théâtrales.

Charles VIAL
(Université de Provence)

Muhammad al-MIDYŪNī, *Iṣkāliyyāt ta'sil al-masrah al-'arabī*. Bayt al-Hikma, Carthage, 1993. 15 × 23,7 cm, 595 p.

Une grande partie des chercheurs occidentaux nie l'origine spécifique du théâtre arabe contemporain. De l'autre côté, la majorité des critiques arabes cherche les racines classiques de ce genre littéraire. En abordant ce problème, à savoir la fondation ou le fondement du théâtre arabe, l'auteur se trouvait devant une bibliographie sans limites. Depuis que le théâtre arabe se manifeste sur la scène, c'est-à-dire depuis 1848, combien d'articles et de livres n'ont-ils pas posé les sempiternelles questions : où se trouve l'authenticité du théâtre arabe ? La recherche d'un théâtre arabe authentique va-t-elle à l'encontre du théâtre occidental ? L'auteur essaie de trouver ce qui se cache derrière cette quête de l'authenticité et quel rapport le théâtre arabe tisse avec les arts traditionnels et populaires.

Et puisque sur ces questions importantes des auteurs se sont déjà exprimés, il est fait état ici de leurs travaux. Les sources principales du présent livre sont mentionnées p. 52-67. Il s'agit d'une dizaine de critiques contemporains dont il me paraît important de donner la liste : Tawfiq al-Hakīm, Yūsuf Idrīs, al-Šarīf Ḥaznadār, Sa'd Allāh Wannūs, 'Izz al-Dīn al-Madānī, 'Abd al-Karīm Birriṣīd, Walīd Ihlāšī, Farḥān Bulbul, Roger 'Assāf et 'Abd al-Fattāḥ Rawwās Qal'aḡī. Il est à remarquer que tous les textes choisis ont été publiés dans une tranche de temps allant de 1962 à 1984 et qu'on y trouve des représentants significatifs des divers pays arabes. De ce fait, l'auteur prend pour base un corpus récent, tributaire lui-même des études de la Nahḍa et de la première moitié du siècle. Les sources secondaires sont puisées à cinq autres écrivains considérés comme mineurs : 'Ali al-Rā'i, 'Abd al-Ḥamīd Yūnus, Salmān Qaṭṭāya, Ḥasan al-Manī'i, Muhammad 'Azīza et Adūnīs, tous ayant écrit leurs études entre 1968 et 1985.

On trouve ensuite une analyse pertinente du contenu sémantique du mot *ta'sil* (fonder authentiquement), ainsi que de sa place dans la pensée arabe contemporaine et de son rapport avec l'Occident : est-ce la spécificité ? Cette dernière peut-elle s'accorder d'une certaine acculturation ?

L'auteur envisage ensuite (p. 139-203) les facteurs conscients qui ont poussé à la recherche d'un théâtre arabe authentique : influence occidentale, l'art théâtral proprement dit, insatisfaction de la pratique théâtrale arabe. Les prémisses d'un effort d'authenticité supposent