

## Entretien sur le théâtre tunisien

*La fin de l'année 1969 a été marquée, dans le domaine du théâtre tunisien, par deux créations importantes : Al-Ṭûfân de Mustapha Fersi et Tijani Zalila (Festival d'Hammamet, juillet 1969), °Ahd al-Burâq de Habib Boularès (Semaine du Théâtre, Tunis, octobre 1969).*

*Tant par les thèmes abordés qu'au point de vue de la langue, de l'interprétation et de la mise en scène, chacune de ces œuvres nous paraît significative de l'évolution actuelle du théâtre tunisien. Telle est la raison qui nous a incités à réunir autour d'un magnétophone quelques-uns de ceux qui, en Tunisie, s'intéressent au théâtre. On lira ici le texte de cet entretien auquel ont participé Moncef Charfeddine (M.C.) et Mustapha Fersi (M.F.), l'un et l'autre professeurs d'arabe et membres de la Commission Nationale d'Orientation Théâtrale, Jean Fontaine (J.F.), Michel Lelong (M.L.) et Anton Mettrop (A.M.), de la revue IBLA. M. Taoufik Baccar, professeur agrégé d'arabe et lui aussi membre de la Commission Nationale d'Orientation Théâtrale, auquel nous avons soumis le texte du colloque, a bien voulu y ajouter les réflexions que lui ont suggérées la lecture de ces pages.*

*Nous regrettons de n'avoir pu associer à cet échange l'auteur de °Ahd al-Burâq, M. Habib Boularès, celui-ci se trouvant en voyage à l'étranger au moment où eut lieu l'entretien.*

M. F. — On peut résumer le thème de *Al-Ṭûfân* en quelques mots : *Al-Ṭûfân* est un ensemble de tableaux qui traitent d'un sujet éternel, le sujet du dialogue, le dialogue entre les gens, surtout entre les gens « haut placés » et les gens « mal placés », donc le pouvoir et le peuple. Cela a été écrit dans un contexte qui, à mon sens, appelait les auteurs à être les témoins de leur temps. *Al-Ṭûfân* c'est l'histoire d'un village auquel on promet un avenir meilleur mais qui, devant les forces de la nature, le manque de dialogue, se sent un peu étranger à cette action envisagée pourtant à son profit, faite à sa mesure par ceux qui l'ont conçue et « promise ». C'est donc la vie d'un village qui participe presque en étranger à une action qui le concerne. Evidemment, dans cette pièce, nous n'avons pas adopté le ton de la polémique ni de l'apologétique. Il y a de tout, comme dans la vie, des gens qui sont

J. F. — A propos des thèmes de la pièce, je ne sais pas si c'est à cause de sa prétention à l'universalité ou bien parce qu'elle est faite d'événements et de réflexions pris sur le moment, donc parce que c'est une pièce du moment, mais j'ai vraiment l'impression que le thème central de la pièce — que ce soit du point de vue de chaque acteur, de la famille ou du village, ou même du prince — c'est l'ambiguïté des personnages. L'ambiguïté me paraît très claire dans le personnage du neveu Serdid qui paraît très antipathique au début et qu'on découvre quelqu'un de profond. Ambiguïté aussi de Kahid qui est au début, au contraire, sympathique et qu'on découvre réactionnaire et négatif. Ambiguïté du travail du prince qui doit ou qui essaie d'aménager un territoire mais qui, en fait, utilise aussi les villageois pour ses palais. Ambiguïté de la réaction des villageois pour ses palais. Ambiguïté de la réaction des villageois qui travaillent bien sûr pour le prince, mais qui ne réagissent pas. Cette ambiguïté aussi me semble être dans la réaction du public : à la fin de la pièce, par exemple, quelqu'un de sérieux et de compétent m'a dit : « Entrons tous dans les coopératives ! », alors que le voisin, probablement, aurait dit le contraire.

M. F. — Oui, j'ai vu effectivement des gens qui sont aux antipodes politiquement applaudir dans des scènes exactement au même moment; cela aussi je l'ai constaté. Je ne peux donc que vous donner raison sur l'ambiguïté de la pièce, mais croyez-vous que le monde n'est pas fait d'ambiguïté ? Je crois que Serdid au départ paraissait un peu revêché, un peu éloigné, un peu dur à pénétrer et puis après il se découvre, dans ses tentatives de rapprochement avec sa femme, comme un homme au grand cœur, un travailleur qui a donné à la fois sa sueur et sa foi pour enrichir une terre ingrate. En fait Serdid est un créateur; et ce contour se précisant, il en devient automatiquement sympathique à la fin de la pièce. Kahid, c'est la négation dès le départ. Mais là je ne suis pas tout à fait d'accord avec vous sur ce personnage. Il a été incarné par un bon acteur qui connaît son métier, Hamrouni. La présence même de Hamrouni occupe la scène; il l'occupe à tel point que, en fait, il devient sympathique même s'il est aigri. Il l'était dès la première phrase. C'est un monsieur qui a eu toujours des réflexions anti, des réflexions contre; il ne voit que le malheur, il ne voit que le déluge, il ne voit que la misère, il est haineux, il n'accepte rien, il n'accepte pas le dialogue, c'est un homme qui se ferme, qui s'enferme en plus dans le refus du dialogue, par manque de confiance en les autres. Une

scène seulement le montre sous un jour plus favorable : c'est quand le représentant du prince lui tend une bourse, car il sait que tout don appelle une contre-partie, quoi ? la conscience ou le silence. Il refuse la bourse, mais accepte le mouchoir, uniquement pour le souvenir, et il spécifie en l'acceptant que c'est le souvenir d'une rencontre de « la sagesse et de la folie », c'est-à-dire de l'autorité et du bon sens populaire. A la fin, Kahid devait mourir d'une manière ou d'une autre, d'une crise cardiaque, d'une pierre qui lui tombe du ciel, de cette montagne qui se casse en deux. Il fallait qu'il meure parce que c'est un homme qui refuse d'entrer dans un monde qu'il critique d'emblée, un monde qu'il ne connaît pas, qu'il ne veut pas connaître et où il refuse de se reconnaître, le monde qui le dépossède de sa terre tout en lui promettant le bonheur des lendemains qui chantent.

J. F. — Je voulais simplement ajouter que, en qualifiant le thème d'ambiguïté, je n'y mettais aucune nuance péjorative.

M. L. — Il est temps d'aborder maintenant le thème de « *Ahd al-Burâq*. Malheureusement, l'auteur de cette œuvre, Monsieur Habib Boularès, n'est pas parmi nous ce soir. Il est actuellement en voyage à l'étranger. En son absence, je propose que chacun d'entre nous dise comme il voit le thème de « *Ahd al-Burâq* ».

M. C. — Je crois savoir que Boularès a introduit quelques changements dans sa pièce au moment où les acteurs répétaient. Donc, là aussi, c'est une pièce qui, au fond, n'est pas tout à fait authentique. C'est mon point de vue. Ceci dit, dans cette pièce aussi, l'ambiguïté d'après moi est beaucoup plus sensible. J'ai vu la pièce, je l'avais lue et je ne sais pas encore ce que l'auteur a voulu dire.

M. F. — Oui, tu n'es pas le seul à ne pas avoir compris la pièce. A chaque fois qu'ils lisent ou qu'ils voient une pièce, les membres de la Commission d'orientation font un rapport. Dans mon rapport, j'ai dit que je n'ai pas du tout compris la pièce.

M. C. — Il y a, semble-t-il, dans « *Ahd al-Burâq* » un premier thème central : cette coopérative de pêcheurs qui va à la faille parce qu'elle est tombée sur un trésorier qui est un filou et qui, par dessus le marché, est mort. On découvre d'ailleurs qu'il était malhonnête après sa mort; on s'aperçoit, entre au-

tres, qu'il n'avait pas payé les barques, les chalutiers que la coopérative avait achetés. Les pêcheurs n'étaient donc plus favorables aux coopératives. Mais, à la fin de la pièce, ils en arrivent, me semble-t-il, à cette conclusion : si une coopérative est bien organisée, c'est une excellente chose. Ils se séparent donc avec l'idée de repartir d'un bon pied, c'est-à-dire en s'y prenant mieux. C'est ce que j'ai compris. Il y a aussi un autre problème que j'ai cru saisir dans la pièce : c'est le problème de la querelle des générations entre le père et les filles surtout, querelle qui se manifeste dans l'histoire de cette jeune fille qui veut aller à Tunis pour faire des études, et qui s'oppose au refus catégorique du père. Il y a enfin une troisième chose : c'est que la plupart des personnages de la pièce, on les voit se comporter dans la vie, puis on les voit rêver une vie meilleure; alors, il y a ce mélange du rêve et de la réalité. Voilà les trois thèmes que, personnellement, je crois avoir saisis.

M. F. — Oui, *'Ahd al-Burâq* a plusieurs thèmes dont, à mon avis, un thème central que ne nous a pas cité Charfeddine, le thème de la révolte. Tous ces gens, tous les acteurs dans la pièce sont révoltés : le vieux se révolte contre ses enfants parce qu'il ne les comprend pas, la jeune fille non éduquée, qui reste à la maison, se révolte contre sa condition, la jeune fille qui est ouverte à la vie, qui a fait des études, se révolte contre l'incompréhension totale de la famille, le jeune également est un révolutionnaire, ce n'est même pas un révolté, c'est un espèce de communard bizarre qui semble avoir été jeté dans cette pièce par Boularès, je ne sais pourquoi et comment d'ailleurs. Et il y a ce thème de la révolte que Boularès, l'auteur, ou Ali ben Ayed, a voulu vraiment ridiculiser, ce thème de révolte qui est sur le ton badin par l'un des pêcheurs. Peut-être l'acteur, lui aussi, y a-t-il mis un peu de lui-même, chaque fois qu'il parlait de révolte : « révoltons-nous ! révoltons-nous ! », il le disait sur le ton de « sans dot ! sans dot ». C'était comique. Tout cela fait que la pièce est, comme on l'a dit, fort ambiguë.

M. L. — Il me semble que la pièce comporte deux niveaux : tout d'abord un niveau social qui est traité en arabe dialectal — on reviendra tout à l'heure au problème de la langue — et qui aborde le problème des coopératives, le problème de la famille, les tensions entre générations, la révolte des jeunes, puis un niveau existentiel avec l'allusion au *Burâq* et une mise en scène favorisant cette allusion constante au

thème coranique. Ce niveau existentiel traité en arabe classique, exprime l'attitude des jeunes et des anciens devant la vie, leurs rêves, leur idéal, leur conception de la vie, leur résignation ou leur révolte. Je trouve intéressante cette idée qu'a eue l'auteur de confronter sans cesse le thème de la vie courante et le thème des raisons de vivre.

M. F. — La partie sociale me paraît très intéressante, mais la partie métaphysique de très loin en deçà de ce que voulait l'auteur, des intentions de l'auteur. La langue elle-même est trompeuse. Je ne l'ai pas aimée.

M. C. — J'ai pour ma part beaucoup aimé la langue de *Al-Tûfân*. Je l'ai dit à Fersi, je le redis, la langue est vraiment très belle, très poétique. De plus, cette langue, très belle, est facile, c'est-à-dire que le public la comprend facilement. Cette question de la langue est importante. Elle s'est toujours posée au théâtre, pas uniquement au théâtre tunisien, mais au théâtre arabe. Pour remonter un peu dans l'histoire, fin 1847, lorsque Maroun En-Naqache a monté sa première pièce *Al-Bahil*, la question s'est posée pour lui à ce moment-là déjà : la pièce était écrite en arabe littéraire, mais il y avait le personnage de la servante *Umm Mariça*. Pour lui, comme elle était analphabète, elle ne pouvait pas s'exprimer en arabe littéraire et, dans la pièce, il la faisait s'exprimer en dialectal. D'autre part, *Al Tam li-kull Fam* d'Al-Hakim raconte deux histoires différentes, l'une en arabe littéraire et l'autre en arabe parlé. C'est une bonne méthode. Je pense que Boularès a voulu cette même chose, puisqu'il s'agissait de deux histoires un peu différentes, le rêve et la réalité : la réalité c'était le dialectal, et le rêve c'était le littéraire. Je dois dire que j'avais beaucoup d'appréhensions. Je craignais qu'on ne soit choqué du passage du littéraire au dialectal et réciproquement. J'ai été agréablement surpris en voyant la pièce.

M. L. — Je trouve intéressante cette idée d'avoir utilisé l'arabe dialectal pour les scènes qui évoquent la vie quotidienne et l'arabe littéraire pour les passages où intervient le chœur. Cependant j'ai été un peu gêné par la langue utilisée pour le dialogue entre les étudiants : quand le jeune homme et la jeune fille rentrent dans leur famille, ils se mettent à parler en arabe littéraire. N'aurait-il pas été plus « vrai » qu'ils s'expriment en arabe dialectal ? Pensez-vous même, comme j'ai entendu certains spectateurs le dire, qu'il aurait mieux valu qu'ils recourent parfois au français comme cela se fait dans la vie courante ?

M. C. — On en a parlé à Boularès et lui-même répondait qu'en fait ils devaient s'exprimer en français et comme il ne voulait pas que, dans la pièce, on parle français, il les a fait s'exprimer en littéraire. Mais pour lui, c'était le français : c'était pour montrer qu'ils ne parlent pas dialectal entre eux.

M. F. — Sur la question de la langue, j'ai personnellement certaines options; je ne suis pas d'accord, personnellement, sur le fait que parce que Molière a fait parler le palefrenier comme un palefrenier et le prince comme un prince, il faille suivre Molière et faire maintenant du théâtre un mélange de langues. Je ne le crois pas personnellement. Je crois qu'une pièce de théâtre est faite pour un public, et que la langue arabe peut passer la rampe si l'auteur est déjà acteur lui-même, donc s'il sait choisir les termes qui peuvent passer la rampe. D'autre part, une pièce n'est pas écrite pour un moment donné, n'est pas éphémère. Il ne faut pas qu'on reste toujours dans l'éphémère. Le dialectal est éphémère à plus d'un point. Premièrement, il est circonscrit en Tunisie. Une pièce ne doit pas, après la mort de ses auteurs, mourir dans un tiroir. Il y a un monde arabe qui comporte plus de cent millions d'habitants et ce monde arabe a une langue qui a maintenant je ne sais combien de siècles de culture derrière elle, et qui est donc une langue de culture. Et une pièce doit être lue. Si nous lisons actuellement Schiller, Goethe, Molière ou Racine, nous les lisons dans une langue qui, au 17<sup>e</sup> siècle, par exemple, pour Racine, était écrite en vers alors que le peuple ne parlait pas la langue de Racine ni celle de Corneille. Le théâtre est une convention. Pourquoi ne pas faire aussi de la langue une affaire de convention, choisir la langue qui vous paraît la plus adéquate, la plus apte à passer la rampe; si vous réussissez, c'est tant mieux, si vous ne réussissez pas, vous recommencez et à ce moment-là vous réussirez. La question de la langue n'est absolument pas une question importante.

J. F. — Je suis d'accord avec Moncef Charfeddine pour dire que la langue est très belle. J'irai un peu plus loin, j'ajouterai qu'elle est trop belle et je me sépare de lui en disant que souvent elle n'a pas passé la rampe pour des spectateurs de culture moyenne.

A. M. — Les étudiants dans *°Ahd al-Burâq* parlaient en arabe littéraire et il était gênant de voir que c'était les vieux qui s'exprimaient très naturellement dans leur dialectal et qui jouaient comme des gens très à l'aise, très naturels, tandis

que justement les jeunes qui devraient être dans notre temps beaucoup plus décontractés encore que les vieux devenaient pratiquement comme des acteurs du Cid parce qu'ils parlaient le littéraire.

M. C. — En Tunisie, cette question de langue — c'est du moins mon avis — est aujourd'hui dépassée avec la lutte contre l'analphabétisme, la scolarisation à outrance, les « mas média », la radio, la télévision, etc. L'arabe littéraire se répand de plus en plus et le dialectal est en voie de disparition. Actuellement rares sont — même parmi les analphabètes — ceux qui s'expriment en arabe dialectal pur. Une fois, à Sousse, j'ai reçu la visite d'un philologue allemand qui voulait enregistrer du dialecte tunisien et du dialecte sahélien; il a insisté pour voir des gens complètement analphabètes; et puis, il m'a dit qu'en fait ne parlaient plus le dialectal pur que les artisans quand on les interrogeait sur leur métier, par exemple les tisserands. Donc le dialectal est en voie de disparition.

M. F. — Vous dites le dialectal; il vaudrait mieux dire les dialectaux de Tunisie.

M. C. — Je voulais dire également pour ce qui est de ce manque de naturel des jeunes quand ils s'expriment en littéraire, c'est le drame de la Tunisie du point de vue théâtral. C'est qu'on a un certain complexe devant la langue arabe. Pour peu qu'on commence à s'exprimer en arabe littéraire on n'est plus naturel. Je le constate dans mes classes : vous bavardez avec un élève, il parle le plus naturellement possible; vous le faites venir au tableau pour réciter un texte, il le dit très très mal. Cela c'est un problème.

M. L. — Je vous propose d'aborder maintenant la question du public. Que pensez-vous de ses réactions en face de ces œuvres ?

M. C. — *Al-Tûfan*, à mon avis, a été très peu donné; en fait, une fois en Tunisie et à Hammamet. Le public de Hammamet est différent, ce n'est pas le grand public. Alors, ses réactions ne peuvent pas servir de test.

M. L. — Cette année à Hammamet un gros effort avait été fait pour rendre les spectacles accessibles à un public très large, et notamment aux jeunes. De plus je vous rappelle qu'*Al-Tûfan* a été joué au Festival d'Alger.

J. F. — Quant à *°Ahd al-Burâq*, je me souviens que la Télévision avait interviewé des spectateurs à l'issue de la re-

présentation. Réaction de la plupart des gens : ils n'avaient pas compris la pièce.

M. F. — En tout cas, pour parler de *Al-Ṭûfân* et surtout à Alger, j'ai la prétention de dire que la langue arabe a passé encore une fois la rampe à Alger, pour un public qui n'est pas tellement arabophone. Ceci a une raison à mon avis. Premièrement, je dois dire que la langue a été choisie d'une part pour qu'elle soit théâtrale, d'autre part, elle a été soutenue par l'action, par les gestes des acteurs; et si un mot échappe dans un texte, ce n'est pas tellement grave dans le théâtre parce qu'il y a une action, il y a les gestes des acteurs qui soutiennent le texte qu'ils disent. Ce qui fait qu'il faudrait encore passer maintenant sous silence la question de la langue et arriver à la réalisation. *Al-Ṭûfân* et *°Ahd al-Burâq* ont été soutenues — cela c'est absolument certain — par d'excellentes réalisations. Ceci s'applique beaucoup plus d'ailleurs — soit dit sans méchanceté pour Boularès qui est un ami — pour *°Ahd al-Burâq*. Quand j'ai lu ce mélange abracadabrant de l'arabe littéraire et du dialectal, parce que moi je n'aime pas cela, je me suis dit : « C'est une pièce qui ne passera absolument pas ». Et quand j'ai vu la pièce sur scène j'ai beaucoup apprécié la réalisation, la mise en scène de Ali ben Ayed. Pour *Al-Ṭûfân* c'est le décor aussi qui a beaucoup aidé, ce n'est pas simplement la conception de la mise en scène. Nous avions la chance d'avoir un jeune décorateur de théâtre qui est vraiment un spécialiste et il a su donner ce caractère de la montagne qui est pesante et qui partage le monde : le monde du village et le monde au-delà de la montagne, de l'autre côté. *Al-Ṭûfân*, sans le cadre de Hammamet, sans cette montagne, pourrait peut-être ne pas passer la rampe. Il n'y a pas que la langue pour le théâtre; il y a le décor, la mise en scène et les deux mises en scène ont été véritablement révolutionnaires par rapport aux mises en scène tunisiennes connues, classiques, traditionnelles. Le public tunisien, vous savez, est un public qui adore le théâtre. C'est un public exigeant parce qu'il aime se retrouver dans les pièces. Il est tellement habitué par la radio, la télévision à écouter des pièces depuis de longues années déjà. Même avant l'indépendance, Radio-Tunis présentait des pièces, du dialogue. Donc le public tunisien est habitué au théâtre.

M. L. — A votre avis, est-ce que des pièces comme *Al-Ṭûfân* ou *°Ahd al-Burâq* peuvent vraiment atteindre le grand public ?

M. C. — Non. Moi je pense que non.

M. F. — Moi non plus. C'est pour un public spécial. Et je trouve qu'il n'y a pas eu assez d'efforts à ce point de vue parce qu'il y avait des étudiants, des élèves des grandes classes des lycées, etc, qui auraient dû voir ces pièces et qui ne les ont pas vues.

M. L. — Passons maintenant à la critique. Vous avez dit que la critique n'avait pas bien compris *Al-Ṭûfân* ?

M. F. — La critique est trop souvent un panégyrique parce qu'on connaît les auteurs et qu'on les aime, ou bien on les dénigre complètement parce que leur théâtre ne plaît pas, parce qu'ils ont eu un jour un mot déplacé vis-à-vis du critique. Nous n'avons pas de critiques au vrai sens du terme, au sens européen, c'est-à-dire ceux qui font de la critique un métier. Nous avons des gens qui voient de temps à autre une pièce et qui veulent avoir un cachet de tel journal ou de la radio. Nous n'avons pas de critiques ayant un niveau culturel leur permettant de juger — parce que critiquer c'est juger et pour juger il faut se mettre à la place de l'auteur. Critiquer c'est conduire le lecteur, d'un point de vue autre que celui du lecteur lui-même. Pour *Al-Ṭûfân*, il y a eu deux et même trois réactions différentes : deux en Tunisie et une très négative au Maroc. Dans *Al-°Alam*, j'ai eu la grande surprise de lire que cette pièce défend le sionisme parce qu'il y a une phrase qui dit : « La terre appartient à ceux qui la travaillent et qui font un effort pour la mettre en valeur ». Si vous me parlez encore de critique après cette phrase-là, j'ose vous dire qu'il n'y a pas de critique au Maghreb. Ici, c'est la même chose, il y a des gens qui ont critiqué *Al-Ṭûfân* parce qu'ils n'aiment pas leurs auteurs. C'est cela le problème de la critique en Tunisie. J'aurais désiré que Charfeddine, Chemli, Baccar, Hamzaoui, des gens dignes du nom de critiques rentrent dans la ronde et écrivent.

M. C. — Je ne me défends pas seul, je défends tous ceux que tu viens de citer. Leur drame c'est d'être débordés de travail. Pour faire une bonne critique, il faut du temps.

J. F. — J'ai été frappé à propos de *Al-Ṭûfân* de constater que pratiquement il n'y avait que les quatre quotidiens tunisiens qui en ont parlé. En Tunisie donc, le premier défaut de la critique c'est l'immédiateté; le deuxième défaut qui m'a frappé pour les quatre journaux, c'est le fait que la pièce a été jugée comme un élément absolument isolé, dans un dé-

sert. Or, une pièce de théâtre vient d'une tradition, est écrite par des auteurs qui ne sont plus de jeunes débutants, qui ont également un passé derrière eux et on ne peut donc la juger valablement qu'à la suite de cette tradition, voir les influences, les sources d'inspiration et la tendance générale des auteurs et cela n'a absolument pas été fait dans aucune des quatre critiques.

M. C. — Cela est dû au fait que ces jeunes critiques sont incultes de ce point de vue là. Je vous assure que c'est cela le drame. Ceux qui ont écrit ne connaissent de Fersi que *Al-Tûfan*. Ils n'ont pas lu ses autres œuvres.

M. L. — Et *Ahd al-Burâq* ?

M. F. — Pour *Ahd al-Burâq*, la critique a été plus favorable parce que (Ali Ben Ayed) a beaucoup d'amis parmi les journalistes; il a été bien servi.

M. C. — Sauf par un quotidien qui n'écrit sur la troupe municipale que pour l'attaquer. Ce que disait Fersi est vrai. Je connais les critiques tunisiens : ou bien ils connaissent l'auteur, alors ils ne peuvent pas en dire du mal, ou bien, au contraire, ils lui en veulent pour une raison ou pour une autre et ils détruisent automatiquement tout ce qu'il fait.

M. L. — Il faudrait, je crois, que la critique soit à la fois plus exigeante et moins passionnée...

M. F. — Qui dit critique dit dialogue. Les Tunisiens, malheureusement, n'ont pas été habitués à dialoguer. Critiquer c'est d'ailleurs faire du théâtre et c'est pour cela que le théâtre tunisien est sous-développé. C'est parce qu'il ne connaît pas le dialogue. Le jour où il y aura un véritable dialogue sincère entre tous les citoyens, à ce moment-là, on pourra apprendre à faire de la critique et non à avoir l'esprit de critique, c'est-à-dire uniquement pour abattre quelqu'un.

A. M. — Je voudrais poser une question sur la mise en scène et l'interprétation. Je suis d'accord qu'un effort immense a été fait et qu'il y a des trouvailles de toute sorte. Si je compare les deux pièces, je préfère la mise en scène de *Al-Tûfan*, à cause de sa plus grande unité. Dans *Ahd al-Burâq* il y a trop. On a utilisé tous les moyens possibles et impossibles. Les jeunes sont modernes, et les vieux traditionalistes (division trop simpliste). Les chœurs chantent en forme stylisée avec des personnages a-terrestres et en même temps s'y promène un jeune homme en pyjama. Pour faire le mélange du réel

et d'irréel encore plus complet, on a ajouté une danse classique et du cinéma. C'est la sobriété et l'unité qui manquent et qui, d'après moi, sont la raison que les spectateurs quittent la salle sans réellement comprendre.

M. F. — Le sujet de *Al-Tûfan* est un sujet nu. C'est le roc, c'est la pierre. C'est la misère. La misère n'a pas de fioritures. Dans la pièce de Boularès, il y a plusieurs mondes, il y a le monde des pauvres, des bourgeois, des riches et le monde des esprits rêveurs. Tout cela fait qu'il y a eu effectivement beaucoup de hiatus dans la pièce de *Ahd al-Burâq*.

A. M. — Pour *Al-Tûfan*, je crois encore à ce que j'ai dit dans mon dernier article. J'aime l'alternance des scènes entre la famille et le village; plus encore, l'alternance entre la tension dramatique et les moments plus détendus. Ce qui frappe souvent dans les pièces engagées c'est que la tension ne se relâche à aucun moment. On oublie trop qu'une salle ne peut pas être tenue continuellement en tension jusqu'à la fin du spectacle. *Al-Tûfan* a su évité ce danger. Cependant, en nordique que je suis, j'aurais aimé un jeu plus intérieur. Les traits de la figure ou une main crispée peuvent exprimer une plus grande douleur qu'un cri. Justement dans la pièce *Al-Tûfan*, il y a de tels moments très intenses, un silence bien placé, une main qui se promène sur la table, un papier qui est pris et lentement déchiré. Ce sont là de petites choses, mais qui appartiennent à la finesse d'un vrai théâtre.

M. F. — Un auteur se fait toujours de la publicité. J'en profite pour parler de la pièce qui va s'appeler *Les Pions*. Nous espérons qu'elle pourra passer la rampe parce que là aussi, nous avons fait — Zalila et moi — un choix littéraire, nous avons opté pour une langue étudiée, châtiée mais fonctionnelle. Cette pièce est, à notre avis, accessible à tous les publics, sinon par la forme, du moins par le fond. Je l'espère, parce que je n'écris pas uniquement pour l'époque où je vis, j'écris aussi pour laisser une trace, je crois que c'est l'ambition de chaque écrivain.

A. M. — Est-ce que cette pièce sera jouée par la même troupe ?

M. F. — Nous allons confier cette pièce à une troupe qui dispose d'un budget, la troupe du Kef, et nous avons beaucoup confiance dans le jeune metteur en scène, Souissi. C'est pour lui une occasion de s'affirmer et pour nous une occasion de sortir un peu de Tunis, d'aller un peu vers l'intérieur, Le Kef ou Sfax, ou plus loin encore.

CONTRIBUTION DE M. TAOUFIK BACCAR A L'ENTRETIEN  
SUR LE THEATRE TUNISIEN

Un esprit nouveau souffle sur le théâtre tunisien. En effet, longtemps réfugié dans la grosse farce, le mélodrame plus ou moins larmoyant et les pièces héroïco-historiques, ce théâtre a fini par rompre avec sa vieille tradition pour repenser sa fonction et renouveler ses thèmes et ses techniques. Il a cessé d'être un divertissement facile, une exhortation morale ou une harangue patriotique pour devenir le moyen de poser les problèmes majeurs de la société et de tenter de les élucider.

Cette nouvelle orientation que nous devons à une jeune génération de dramaturges dont Souissi, Kedidi, Fersi, Boularès, a déjà donné naissance à une série d'œuvres telles que « les Plumes et les Racines », « le Déluge », « l'ère du Bouraq », que l'on peut considérer, sans exagération, comme les premiers véritables textes du théâtre tunisien moderne.

Dans toutes ces pièces on décèle l'intense désir de s'installer au cœur même de la réalité nationale pour en faire éclater les conflits moteurs : entre vieux et jeunes, tradition et modernité, gouvernants et gouvernés. Ce théâtre nouveau est avant tout un théâtre du déchirement où le tunisien s'appréhende comme un être partagé qui souffre d'une grave scission intérieure et tente désespérément de retrouver son unité, sa plénitude.

Cette tentative courageuse de se représenter sur scène dans toute sa vérité se heurte à de sérieuses difficultés qui ne sont pas uniquement de théâtre et à quoi on peut attribuer cette ambiguïté si justement relevée par J. Fontaine. Il y a d'abord les conditions et les limites imposées à l'expression des idées. Pour une bonne part, en effet, cette ambiguïté provient de l'impossibilité où se trouvent les auteurs de révéler clairement leurs intentions, d'aller au bout de leur pensée. L'imprécision du contours des idées, le manque de rigueur dans le comportement des personnages trahissent une certaine hésitation d'aller au fond des problèmes par crainte de heurter certaines susceptibilités politiques, morales ou religieuses. On pourrait d'ailleurs se demander, en dehors de la question des choix esthétiques, si le recours aux symboles qui ont fonction de désigner le réel sans le nommer, n'est pas imputable en fin

de compte à cette même raison. Pour le reste il y a évidemment la difficulté de s'expliquer soi-même en s'objectivant. Nous collons encore trop à nous-mêmes pour avoir ce recul, cette distanciation brechtienne qui nous permet de nous voir en notre vérité. La lucidité sur soi-même est une conquête difficile. Nous n'y sommes pas encore parvenus mais nous y allons. Faut-il préciser que la lucidité n'est pas exclusive de tout engagement ?

Les techniques mises en œuvre, malgré leur diversité, rattachent ces pièces au théâtre européen moderne. Les structures dramatiques sont souples et discontinues ce qui permet des déplacements rapides dans le temps et dans l'espace, des va-et-vient entre le réel et l'onirique. On joue sur différents registres surtout le pathétique et le comique, rarement le tragique; on mélange les genres : la trame dramatique est entrecoupée de passages lyriques ou de fragments épiques. Tout cela reste encore assez laborieux mais le chemin est pris vers un théâtre qui se veut spectacle total.

Quant au problème de la langue, il est devenu un peu la tarte à la crème. Il fut même un temps où les discussions interminables sur ce que devrait être la langue du théâtre servaient tout bonnement à masquer une carence patente : celle du texte. Le fait fut relevé jadis par Messadi, avec ironie, et par Douagi, avec humour. L'existence de textes nous permet aujourd'hui d'examiner le problème d'une façon positive. Grosso modo trois tendances semblent se dessiner dans ce domaine.

D'abord une tendance classisante qui se rattache directement à l'école messadienne et que représente avec talent le tandem Fersi-Zalila. Le style y est ramassé, les tournures elliptiques, les phrases bien frappées, souvent sentencieuses. Bref, une langue fortement rythmée et de beauté sculpturale. Aucun arabisant ne peut évidemment rester insensible aux qualités réelles d'une telle langue mais on doute qu'elle puisse être employée dans toutes les pièces surtout dans celle qui ont la prétention de décrire le réel immédiat, quotidien. Au surplus, je ferais aux auteurs du *Déluge* le reproche de céder parfois à la tentation du beau langage, d'où une certaine surcharge, je dirais même des fioritures qui donnent l'impression de clinquant.

Ensuite une tendance modernisante, illustrée par Boularès, qui se caractérise par l'emploi d'une langue peut-être plus

prosaïque mais plus immédiatement parlante grâce à la simplicité de son vocabulaire et de sa syntaxe. Malheureusement, elle est gâtée dans les passages lyriques par une certaine emphase et tourne au verbalisme creux.

Enfin une tendance franchement dialectale. La langue y est pleine de sève avec ses expressions imagées et ses dictons savoureux. En un mot une langue qui parle vrai, ce contre quoi ni l'arabe classique ni l'arabe moderne ne peuvent rien. Je parle ici des œuvres de réelle valeur comme « Mon Village » de Hamrouni et non de la production ordinaire. Il y a à l'égard du dialectal des préjugés très tenaces. Beaucoup tiennent le grand art et le dialecte pour deux choses absolument incompatibles. Il faut dire à leur décharge, que longtemps, en effet, les pièces en dialectal ont été d'un niveau dérisoire. Mais nous aurons l'occasion, je l'espère, de voir prochainement la pièce de Hamrouni ce sera alors la démonstration exemplaire que l'on peut faire du théâtre très sérieux en dialectal. Je crois pour ma part qu'il faut cesser de jeter l'exclusive contre l'une quelconque des formes linguistiques employées; car la valeur, ou l'absence de valeur, d'une œuvre dépend avant tout du talent de l'auteur, ou de sa médiocrité, pas d'autre chose. C'est tellement évident que c'est bête de le dire.

Par contre la question de la langue joue énormément quand il s'agit du public ou plus exactement des publics, car heureusement il y en a plusieurs.

Les faveurs du large public vont naturellement au théâtre en dialectal. Le récent succès de Oummi Traki à la télévision l'atteste suffisamment. Le fait est certainement navrant, car ce théâtre est un théâtre de la facilité, mais l'existence d'un vaste public populaire est quelque chose de positif. Rien n'empêche d'ailleurs de le gagner, par des pièces sérieuses écrites en dialectal, à un théâtre plus élevé en attendant que la culturisation fasse son effet et lui permette de goûter, ce qu'il faut souhaiter, une pièce comme « Le Déluge » ou comme « L'ère du Bouraq ». Actuellement le théâtre en arabe classique ne saurait intéresser que le public cultivé qui s'étoffe de plus en plus mais qui reste encore restreint. C'est ce qui explique, me semble-t-il, que « Le Déluge » ne puisse être joué, dans la capitale du moins, plus de deux à trois fois, ce qui est dérisoire et assez désespérant. Aussi n'est-il pas tout à fait juste d'incriminer la critique pour expliquer qu'une pièce n'ait pu être jouée plus fréquemment. Je ne cherche pas à disculper la criti-

que, si tant est qu'elle ait besoin d'être disculpée, mais je crois que les auteurs devraient accepter de jouer le jeu. L'épreuve de la critique est nécessaire quel qu'excess qu'il puisse y avoir. Je ne parle évidemment pas de la critique marocaine adressée à la pièce de Fersi Zalila, c'est de l'infantilisme. Je dirais, d'ailleurs, à ce propos que la phrase incriminée est une réminiscence du Cercle de Craie caucasien (toute chose appartient à celui qui la rend meilleure) et que la phrase brechtienne avait effectivement servi à la propagande sioniste pour légitimer l'Etat d'Israël. Ceci dit, on peut être surpris par la sévérité de la critique de Grioui publiée dans le journal *La Presse*, mais il faut admettre que d'autres trouvent mauvais ce que l'on trouve soi-même bon. Quant à la critique universitaire c'est vrai qu'elle a été absente. Elle a pour cela des excuses qui peut-être n'excusent pas tout. Toujours est-il qu'elle ne saurait se substituer à la critique journalistique que je trouve personnellement assez souvent pertinente. La critique universitaire a besoin de recul et elle est plus portée à juger des textes que des spectacles. Il faut dire dans le cas particulier du « Déluge » que la plupart des personnes à qui Fersi reprochait amicalement d'avoir gardé le silence pour on ne sait quelle raison, faisaient partie du jury qui eut à choisir la pièce et qu'à ce titre, et je ne divulgue ici aucun secret, elles l'ont bien défendue. Ce n'était que justice, car « Le Déluge » est une pièce qui fait honneur au nouveau théâtre tunisien.

Taoufik BACCAR.