



ARCINOVA TORINO  
ASSOCIAZIONE ROTTE MEDITERRANEE

L'ALTRA RIVA DEL TEATRO  
appunti sul teatro maghrebino

CITTA' DI TORINO  
ASSESSORATO ALLA GIOVENTU'

INDICE

Presentazione

Uno sguardo sul teatro algerino di B.Kamel

Il teatro tunisino oggi di H.Hamadi

Il teatro in Marocco di A.N.Refaif

Coordinamento  
Alessandro Stillo

Rapporti con il Maghreb  
Flavio Mongelli, Fiorano Rancati, Elda Sortino

Traduzioni  
Elda Sortino

Si ringraziano  
Emilio Matarese, Lamberto e Roberto Marucci,  
Riccardo Scarpa

**L'ALTRA RIVA DEL TEATRO  
appunti sul teatro maghrebino**

"El Teatro" e' il nome di uno spazio teatrale di Tunisi. Non e' un bisticcio linguistico spagnolo-italiano, ma un'espressione dialettale tunisina, testimonianza linguistica dell'influenza del teatro europeo, italiano in particolare in quel paese.

Ed europeo classico era il repertorio delle compagnie egiziane prima (recitavano in arabo letterario), e poi di quelle italiane, e soprattutto francesi, che dall'inizio del secolo inserirono le principali citta' del Maghreb nelle loro tournées, contribuendo così al costituirsi di una cultura e di un pubblico teatrale.

E sempre il teatro europeo e' stato il luogo di formazione di molti operatori di teatro maghrebini della vecchia e nuova generazione, che ha lavorato e studiato con Serreau, Svoboda, Mnouchkine ecc.

La nuova generazione, quella nata e formata nel clima dell'indipendenza, imprime una svolta e con essa nuovo vigore al teatro maghrebino. Essa "ritorna in patria" con un obiettivo ambizioso, quello della creazione di un'identità specifica "nazionale" del proprio teatro, con una propria scuola, con un proprio pubblico. E ci riesce.

I paesi del Maghreb, non semplicisticamente e tout court "paesi arabi", sono stati storicamente un ponte culturale tra occidente e oriente. Il loro teatro ha fatto tesoro delle tecniche e delle esperienze della drammaturgia occidentale, radicandole dentro la loro cultura, esprimendo così un teatro "arabo" moderno, in cui la società maghrebina può finalmente rappresentarsi, rivendicare la propria creatività, frequentare il desiderio e la speranza di cambiamento.

Caratteristica importante di questo nuovo teatro e' il riferimento alla comunicazione orale, che non e' riducibile alla categoria "teatro di parola". Così la definisce bene Mohamed Driss, direttore del Teatro Nazionale Tunisino: "E' una grande tradizione araba e una dimensione importante della nostra cultura. E' uno spazio creativo capace di sviluppare ciò che la scrittura non sa contenere: la spontaneità, la freschezza, la fragilità e soprattutto la memoria."

L'impiego della lingua parlata, l'utilizzo di autori contemporanei, che scrivono appositamente per questo o quel teatro, e che spesso sono autori-attori-registi, il teatro come luogo di incontro e di valorizzazione di diverse discipline, musica e letteratura per prime, la coscienza che nel teatro si gioca una partita importante per la loro identità culturale contro la presenza invadente dei feuilletons egiziani e dei media europei: queste sono alcune delle altre caratteristiche del nuovo teatro maghrebino.

A queste bisogna necessariamente aggiungere l'esiguità delle risorse e dei luoghi, comprensibile in paesi in cui la priorità è data allo sviluppo economico.

Concludiamo queste note con un'ultima considerazione. Il favorire la conoscenza di queste culture, a partire dal teatro, che ne è alta espressione, certamente arricchisce l'Europa di nuove e diverse forme di rappresentazione e "scrittura" della realtà e riequilibra un dialogo culturale che si è sempre mosso in direzione nord-sud, riproponendo il Mediterraneo come un comune universo di riferimento culturale, come civiltà di più culture che interagiscono. La promozione di queste culture è anche un necessario contributo dell'Europa e dell'Italia in particolare, a quelle forze creative del Maghreb più disponibili al dialogo e al rafforzamento di una loro identità culturale dentro il Mediterraneo.

È anche questo il senso del lavoro portato avanti in questi anni da Arci Nova e dall'associazione "Rotte mediterranee".

A cura di Flavio Mongelli, Fiorano Rancati, Elda Sortino, Alessandro Stillo.

## IL TEATRO TUNISINO OGGI

Privilegiata dalle sue appartenenze multiple, la Tunisia ha conosciuto delle forme di espressione drammatica diversificate che vanno dalla teatralità allo stato puro alla rappresentazione moderna con il suo codice particolare e la sua tecnica avanzata. Alcune manifestazioni a carattere festivo e religioso, ancora oggi esistenti, si accomunano a delle pratiche dell'Africa Nera dove l'accento era messo non solo sullo spettacolo ma anche sulla partecipazione generale, per celebrare un Dio o un avvenimento. I teatri all'aperto, disseminati nel paese, sono la testimonianza di un'altra forma di spettacolo, quella del modello greco riportato dai romani. Altri tipi di spettacolo sono ancora più vicini a noi dal punto di vista storico come: il teatro delle ombre "Karakouz" (in turco, occhio nero) introdotto in Tunisia nel XIV secolo e le marionette siciliane che avevano come personaggio principale Ismail Pacha. La presenza delle colonie francesi e italiane nel XIX secolo è stata all'origine della costruzione delle sale di spettacolo a Tunisi e di rappresentazioni di compagnie europee alle quali assistevano anche i tunisini.

Il teatro tunisino di espressione araba nasce all'inizio del ventesimo secolo (vedere a questo proposito l'opera di H. Ben Halima. "Un demi-siècle de theatre arabe en Tunisie"). Gli storici hanno stabilito che fu proprio il municipio di Tunisi che decise nel gennaio del 1907 di organizzare delle rappresentazioni arabe sulla scena comunale con la creazione, un anno più tardi (1908) della prima compagnia "An Najma" che, però, non riuscì a dare degli spettacoli. La prima rappresentazione in lingua araba avvenne nel 1908 con una compagnia straniera "La comedie egyptienne" che debuttò, il 25 settembre con un lavoro teatrale intitolato "Al Achiq Al Mouttaham" (L'amore accusato) e scritta in dialetto egiziano.

I tunisini debuttarono invece il 26 Maggio 1909 al Teatro Rossini con "Sidq Al Ikha" (L'amicizia sincera) rappresentata da una compagnia Tuniso-Egiziana "Al Jawq at Tounsi al Misri". Verso la fine del 1910 la storia del teatro tunisino registra un grande avvenimento: la costituzione, sotto forma di società retta da un comitato direttivo, di due prime compagnie interamente tunisine: "Ach-Chahama" e "Al Adab". Le due compagnie lavoreranno fino al 1921, anno di nascita di un'altro gruppo teatrale "Al Hilal" (La mezzaluna). Dal 1926 al 1936, il numero delle compagnie aumenterà progressivamente e il teatro conoscerà una grande attività grazie anche alle compagnie egiziane.

## LE ORIGINI DEL PRESENTE.

Se oggi il teatro tunisino costituisce un'unità, cioè un arte con delle caratteristiche proprie, questo è dovuto alla permanenza e all'evoluzione di elementi fondamentali che hanno tra l'altro tessuto dei legami armonici tra il nostro teatro e la nostra società.

La nascita nel 1953 della compagnia della "Ville de Tunis" non rappresenta soltanto la costituzione di un gruppo di produzione teatrale ma anche e soprattutto la costituzione di una vera prima compagnia professionale tunisina. La direzione di questa compagnia fu affidata a degli artisti di grande talento come Hamadi Jaziri, Zaky Toulaymat, Mohamed Abdelaziz, Hassen Zmerli che hanno attinto al repertorio universale per allestire delle opere.

La creazione della scuola di Arte drammatica nel 1951 ha risposto all'esigenza delle compagnie di dotarsi di attori professionisti. Fu diretta all'inizio dal "Comitato di difesa del Teatro Tunisino" creato nel 1945, poi fu unita, dopo la sua nazionalizzazione, nel 1959, al Conservatorio di musica. In seguito sarà trasformata in Centro di Arte Drammatica e nel 1981 in Istituto Superiore di Arte Drammatica. Questa istituzione, che ha spesso cambiato di statuto e di personale insegnante, ha creato però una vera e propria dinamica. Non a caso molti suoi attori lavorarono con Aly Ben Ayed; la decentralizzazione teatrale si ottenne grazie ai suoi diplomati così come l'animazione teatrale nei licei; il settore professionale fu rinnovato solo dopo che il nucleo della compagnia di Gafsa raggiunse Tunisi e assunse la Direzione del Centro d'arte drammatica; gli specialisti universitari che esercitano oggi si sono formati in questo istituto.

La volontà politica che si è concretizzata nella promozione della cultura fa parte di quegli elementi fondatori del teatro tunisino. La creazione poi di un Ministero degli affari culturali e il discorso programmatico pronunciato il 7 novembre 1962 dal Presidente della Repubblica sono le pietre miliari di questa azione. Tutto questo si è tradotto in un incoraggiamento alla produzione, a una organizzazione del settore, a un grande interesse per la formazione e all'introduzione dell'iniziazione al teatro nei programmi dei licei.

Gli elementi di cui sopra, riuniti, hanno condotto alla creazione del teatro regionale. C'è stata, certo, la compagnia di Sfax, ma c'è stata soprattutto la compagnia simbolo, quella del Kef, creata nel 1967. L'avventura della decentralizzazione è dunque cominciata con dei sogni di grande dimensione: era l'inizio di una arte "rivoluzionaria" alla conquista della Tunisia profonda, un'utopia per sfuggire ai limiti imposti da Tunisi e dalle sue strutture locali. Così si assiste alla nascita di compagnie regionali nelle città: a Gafsa, Sousse, Kairouan, Mahdia, Nabeul, Zaghuan, Gabes, Jendouba, ma non tutte hanno avuto la stessa forza di resistenza contro l'usura del tempo. Anche quelle che sono riuscite ad assicurarsi la sopravvivenza, restano fragili. Quello che bisognava creare era una relazione d'interdipendenza tra questi gruppi e le regioni

alle quali appartenevano, senza tuttavia dimenticare la dimensione nazionale, cosa che, malgrado tutto, non ha potuto essere realizzata.

Non avendo quindi potuto soddisfare, attraverso le strutture regionali, il desiderio di far coincidere un progetto di teatro con un progetto di società, l'opzione fu l'autonomia.

L'avvenimento di questo nuovo orientamento corrisponde alla costituzione nel 1975 della prima compagnia privata, quella del "Nouveau Theatre". Professionisti di teatro, che avevano vissuto tutti i travagli della creazione, della formazione e della diffusione dovuti al sistema statale e che volevano a tutti i costi instaurare dei legami indissociabili e dialettici tra la nostra società e il suo teatro, hanno dunque scelto la via più difficile: l'iniziativa di gruppo. Le conseguenze si sono mostrate subito: le risorse dei redditi erano limitate e le difficoltà materiali enormi, ma la possibilità di tenere un discorso nuovo, coerente e forte, era ora offerta al gruppo del "Nouveau Theatre". Grazie a loro si è aperta la porta della creazione autonoma con il sostegno dello stato; sono nate altre compagnie private; molti gruppi si sono costituiti in SRL, e uomini di teatro hanno fondato nuovi centri di produzione e di diffusione.

Paradossale ma vero: lo slancio preso dal teatro privato ha rafforzato il teatro di Stato. Infatti, senza rimettere in causa il principio della decentralizzazione, lo Stato decide, nel 1983, la creazione del Teatro Nazionale, un istituzione che dipende direttamente dal Ministero della Cultura. E per correggere gli errori del distacco, decide, nel 1988 di fare appello ai promotori del teatro privato perché questi gestiscano i destini di questa istituzione di cui lo statuto, promulgato nel 1990, dice che è allo stesso tempo, spazio di creazione, istituto di formazione e centro di riflessione.

#### FRAMMENTI DI UN DISCORSO ESTETICO.

Per parlare oggi del teatro tunisino contemporaneo non si sa da quale punto partire. Questo teatro, che non ha ancora raggiunto trent'anni, ha già l'età della maturità perché, guardandolo da vicino si constata che si tratta della più coerente e compiuta esperienza estetica tunisina. Anche se, questo teatro può suscitare degli interrogativi in quanto non sempre le sue forme sono riuscite, sia a causa delle loro debolezze intrinseche, sia a causa del non conformarsi alle condizioni d'esercizio di questo mestiere.

L'accesso a l'età della maturità come il fallimento di alcune esperienze, sono da amputarsi a una relazione positiva o negativa con il quadro istituzionale e il contesto sociale, politico, economico e culturale, ma si sono anche determinate per l'esistenza o l'inesistenza di un progetto chiaro sia all'inizio dell'impresa, sia sul campo. Tutto questo si traduce oggi con una distorsione tra le strutture di produzione e le loro aspirazioni

e la diversita' degli statuti (pubblico/privato, nazionale/regionale, professionale/amatoriale ...) che non corrisponde a una ricerca di specificita'.

Cio' che caratterizza oggi la scena della produzione teatrale, e' la discontinuita'...dovuta alla diversita' dei progetti e al continuo frazionamento delle esperienze, alla non operativita' delle strutture, all'assenza di un vera presa in carico del discorso estetico-drammatico tunisino da parte della scuola e della universita', da parte della critica e degli intellettuali del paese senza parlare del comportamento discontinuo del pubblico.

Per colui che si preoccupa dell'esistenza di un arte fondatrice questa discontinuita' e' inquietante perche' svela le debolezze piuttosto che mettere in valore i punti forti.

Le linee che ci accingiamo a leggere sono frammenti di un discorso d'amore sul teatro tunisino, frammenti che l'autore ha seguito da vicino sia come sguardo esteriore che come parte interessata.

#### **Teatro di repertorio/Teatro d'autore**

Con Aly Ben Ayed comincia il grande sogno di un nuovo teatro tunisino, cioe' insieme progetto e strategia di messa in opera del progetto. Questo da ai termini "grande" e "sogno" un senso pieno. Il progetto consisteva nel far esistere in Tunisia un teatro realizzato completamente dai tunisini (dal testo, all'interpretazione, alla regia, agli espedienti tecnici) ma inserito nel quadro di un repertorio universale. Questa scelta si basava sul ricorso ai grandi autori (Shakespeare, Lorca, Camus...), ai grandi traduttori (Tahar Khemiri, Hassen Smerli, Taoufik Achour, Ezzedine Garouachi...), ai grandi testi stranieri e tunisini ("Amleto", "Otello", "Yerma", "La casa di Bernarda Alba", "Caligola", "Mesure pour Mesure", "Mourad III"...), alla presenza imponente dell'attore protagonista, alla regia mirata sul gigantismo e all'enfasi, ai marchingegni adattati ai bisogni della regia. Evidenziare l'attore protagonista era anche indice di una estetica del macro che coincideva perfettamente con l'intenzione di superamento del locale e del micro. La sua fede in un teatro senza frontiere, Aly Ben Ayed la trovava nei modelli europei predominanti all'epoca e nel ruolo di un "principe" illuminato che conferiva al teatro lo stesso significato politico dell'azione condotta sul campo e che, pur essendo cosciente dell'appartenenza culturale del paese, rifiutava ogni tentativo di ridurre la Tunisia alle dimensioni di una semplice "provincia" all'interno di una "grande nazione".

Il grande sogno di Aly Ben Ayed, troppo avanzato per la sua epoca e che non coincideva con le attese di una giovinezza piena di vigore e pronta a produrre tutte le trasformazioni possibili

la' dove gli si offriva la possibilita', fu interrotto, nel suo slancio, prima ancora che il grande signore del teatro fosse rapito della morte.

E' dunque, con fatica, che i figli ribelli hanno fatto il loro ingresso. La loro ammirazione per i talenti multipli del padre, uomo-orchestra, non li ha tuttavia inibiti. Il loro spirito non li autorizzava a riprodurre il modello che cercavano di superare.

Così, la produzione drammatica tunisina e' passata un estremo all'altro, dal teatro di repertorio al teatro d'autore. Come modelli da ridiscutere, non c'era solo quello di Ben Ayed ma anche, e soprattutto, quello di tutto il processo creativo, dalla scrittura del testo alla rappresentazione, alle prove, alla drammaturgia, al trattamento scenografico e a qualsiasi altra tappa da superare prima di proporre un prodotto finito. Il principio di base del teatro d'autore e' stato quello di chiudere con tutti i padri e di trasformarsi in procreatori di specie nuove. Nascono così "Le compagnie regionali", "Il teatro popolare", "La creazione collettiva", "Il teatro della mitologia del quotidiano"....

#### **Teatro in Tunisia/Teatro Tunisino**

La rottura tra il teatro di repertorio e il teatro d'autore ha trovato il suo significato nella contrapposizione tra teatro in Tunisia e teatro tunisino. Questa distinzione non e' stata fatta nel senso di una classificazione gerarchica ma di un'opposizione differenziale che sottolinea il modo specifico di cui ogni esperienza iscrive il suo progetto nel contesto socio-culturale. Il "Teatro Tunisino" considera come primarie le condizioni di presentazione del suo discorso, "un qui e ora" produttori di un'estetica particolare anche se le referenze si trovano altrove (Brecht, Vilar, Strehler, Mnouchkine...)

Tuttavia gli spettacoli elaborati nel quadro di questo orientamento non hanno rispettato le attese. Hanno sorpreso, choccato, meravigliato, ma non hanno mai confortato i loro destinatari nella loro posizione. Questo perche' sono sempre stati sfalsati in rapporto alle funzioni che gli uni e gli altri volevano assegnare loro, essendo tunisini ma certamente non collocati nei discorsi identitari che sono emersi nel paese.

Le prime produzioni delle truppe regionali di Kef e di Gafsa, i lavori teatrali del "Nouveau Theatre", del "Theatre Fou", per citare solo degli esempi, hanno condotto fino in fondo l'esperienza del teatro d'autore.

#### **Teatro dell' "Intenzione"/Teatro dell' "Intensione"**

La ricezione problematica del teatro d'autore ha totalmente sconvolto il rapporto che i Tunisini hanno con la scena: il confort ha ceduto il posto al fastidio, il "quarto muro" immaginario che separa l'attore dal pubblico e' stato infranto e la comunicazione attore-spettatore e' cambiata di natura.

Anche la norma ha conosciuto delle modificazioni: la regola e' ora di "disturbare" l'uomo seduto per farlo uscire dalla sua passivita'. Cosi' si era trasformato l'obiettivo della nostra pratica teatrale. Un obiettivo riuscito concretamente solo per coloro che l'includono in un progetto dalle proposte teoriche solide e in cui la messa in opera si basava su una conoscenza incontestabile e su un metodo di lavoro caratterizzato dal rigore. Da una parte, dunque, si sviluppava un teatro di "intenzione" dove tutto era impeccabile sulla carta, ma il cui contatto con il pubblico era falsato dalle promesse non mantenute. Dopo aver beneficiato all'inizio di un-giudizio favorevole, ha perduto progressivamente tutto il suo credito per ritrovarsi totalmente marginalizzato. Dall'altra parte si affermava il teatro dell'"intensione" con le sue costanti (profondita' d'analisi teorica, adesione del proprio discorso al processo storico, rigore nel metodo di lavoro, rifiuto di ogni concessione nelle scelte fondamentali) e le sue trasformazioni qualitative (ogni produzione e' l'occasione di un'autocritica e nello stesso tempo di una nuova proposta differente dalla precedente che affina tanto il prodotto che il metodo teorico della prassi). Seguiva cosi' un doppio movimento, orizzontale in quanto attento alla storia, e verticale in quanto sondava le profondita' della relazione creazione-creatore. Su questa base, l'itinerario di artisti come Mohammed Driss, Fadhel Jaibi, Fadhel Jaziri, Taoufik Jabali, Raouf Ben Amour e Raja Ben Ammar e' esemplare. Dalla compagnia teatrale di Gafsa a quella del Teatro Nazionale attraverso esperienze fondatrici come quella del Nouveau Theatre, del Theatre Fou, di Sinemmart e del El Teatro, non c'e' alcun dubbio che l'accesso a una forma di espressione compiuta e malgrado le divergenze constatate si e' operato attraverso il rapporto dialettico costantemente mantenuto tra teatro e realta', attraverso il proprio metodo teatrale e il metodo altrui, attraverso la creazione in corso e le creazioni precedenti.

#### **Teatro di Stato/Teatro Privato**

Lo scarto creato tra il metodo "intenzionale" e il metodo "intensionale" ha condotto alla nascita del teatro privato. Paradossalmente quest'ultimo ha preso in carico tutte le problematiche del teatro nazionale (specificita' del discorso, possesso dei mezzi di produzione e di un discorso autonomo, affermazione del teatro tunisino come metodo socio-culturale

nobile, elaborazione di una estetica propria al teatro tunisino che sia allo stesso tempo seducente, convincente e efficace, cioe' capace di contribuire alla costituzione di un discorso culturale valido...). Questo si spiega per il fatto che proprio loro si sono posti queste problematiche quando hanno cominciato a lavorare nel contesto del teatro di stato. Le compagnie di teatro private sono tuttavia esistite in quanto tali solo sul piano giuridico perche' la loro autonomia finanziaria era assicurata da una sovvenzione accordata dallo stato che e' stato quasi esclusivamente il loro unico cliente. Questo paesaggio oggi sta cambiando per i seguenti motivi: il ritorno di certe figure di prua del teatro privato a quello statale che avviene sia assumendo la direzione di alcune sue strutture nazionali e regionali, sia attraverso la co-produzione; la proliferazione di compagnie private che hanno preso le loro distanze dai discorsi fondatori dei loro fratelli maggiori assegnandosi altre funzioni; la sclerosi totale del teatro regionale che ha infranto ogni concorrenza e che ha messo i produttori privati nella situazione di coloro che non possono piu' che confrontarsi con se stessi.....

Forte dell'esperienza dell'"intensione", il teatro di stato che tenta oggi di rinascere dalle sue ceneri ha tutte le carte in regola per essere un progetto di lunga durata. E potrebbe anche avere delle ripercussioni positive sul teatro regionale. Il teatro privato, invece, sta vivendo dolorosamente la trasformazione della sua autonomia.

#### **Teatro della Fede/Teatro della Legge**

Le premesse dell'esercizio della professione teatrale hanno conosciuto durante i trent'anni trascorsi delle mutazioni profonde. Per fondare delle compagnie regionali come quelle di Kef e di Gafsa vi era certo la necessita' di ottenere l'accordo delle autorita' regionali ma questa esigenza amministrativa era realmente secondaria in rapporto agli obiettivi che i creatori si erano fissati: costituire un "teatro del popolo" capace di assumere le sue preoccupazioni e capace di arrivare alla sua coscienza al posto di un "teatro popolare" che trattava il suo pubblico con un disprezzo magistrale e che veicolava una ideologia degradante e degradata.

Il teatro della fede e' insieme un discorso bello, rigoroso e tenace. Ha funzionato per degli anni disprezzando le difficolta' materiali che incontrava, fino al giorno in cui soffocato piu' dalla complessita' degli ostacoli esterni che da quelli inerenti la sua produzione, ha scoperto la fragilita' del suo essere. Per questo motivo ha deciso essere riconosciuto legalmente. Questo non e' stato senza conseguenze. Il riconoscimento legale era, in effetti, un riconoscimento sociale. Ora, la Tunisia non era realmente disposta a considerare l'arte come una professione...E poi il settore del teatro era di un amalgama tale che era



impossibile concepire dei testi legislativi che riflettessero una situazione ideale senza tralasciare alcune categorie professionali.

Il teatro della legge e' cosi' arrivato a consolidare la posizione del teatro della fede ma per alcuni artisti il cuore non era piu' la'.

#### LE DIREZIONI DI PERCORSO DEL TEATRO TUNISINO

La storia del teatro tunisino ha, nella sua evoluzione, beneficiato di differenti tipi di spinte: la decisione politica, il genio creativo di alcuni, la formazione ricevuta da celebranti entusiasti, la determinazione di alcuni gruppi nell'assicurare una autonomia dei loro discorsi, il moltiplicarsi delle estetiche e delle forme di espressione.....

Una storia, quindi, legata sia a un personaggio simbolo, sia a un fenomeno, sia a un avvenimento, sia a una struttura.

Seguendo le tracce di questi ultimi trent'anni, si possono ritrovare i fattori che sono entrati in gioco e ricostituire cosi' le direzioni di percorso del teatro tunisino.

#### ALY BEN AYED O L'OPERA FONDATRICE

Durante i nove anni che ha trascorso dirigendo la compagnia della Ville de Tunis, dal 1963 al 1972, Aly Ben Ayed ha lavorato nel senso d'includere il locale nell'universale. Questo biiettivo si e' manifestato nella scelta di testi importanti, di grandi autori, al fine di mettere in risalto il contributo dell'artista tunisino sia nella traduzione che, in qualita' di autore e regista, come nella capacita' scenica.

Questa visione ha avuto un impatto reale non solo sulla compagnia della "Ville de Tunis" ma anche e soprattutto su tutto il teatro in Tunisia.

E ha trovato il suo appagamento negli sforzi eccezionali forniti dai tunisini per produrre dei testi la cui qualita' compete con quella dei grandi autori.

#### IL TEATRO REGIONALE O IL PERIPIO DI TUNISI A TUNISI

Quando nel 1965 e' cominciata la decentralizzazione e di conseguenza la nascita di compagnie a Sfax, a Kef e in altre grandi citta' del paese, quello che si e' registrato come fenomeno, non e' stato il brancolare dei neofiti, ma la determinazione di artisti che avevano gia' calcato le scene sia a Tunisi che all'estero. La loro partenza verso citta' sprovviste di tradizione teatrale sottolinea l'accettazione di una

esperienze limite. Una volta vissuta questa esperienza, s'imponneva il rientro a Tunisi in quanto bisognava scrutare altri orizzonti.

Cio' che ha caratterizzato l'eta' d'oro del teatro regional e (1968-1975) e' stata la volonta' di produrre un discorso coerente, rigoroso, capace di proporre un'estetica e non degli slogan, malgrado la quasi totale assenza di mezzi. In questo senso si sono raggiunti buoni risultati, ma degli effetti perversi hanno fatto si che, in alcuni casi, e' stato piuttosto il contrario che ha attirato l'attenzione arrivando perfino a creare una moda: quella dello spettacolo creato secondo norme ben determinate che diventa totalmente altro dopo un certo numero di rappresentazioni. Accanto a delle proposte convincenti ci furono anche dei sottoprodotti.

#### "KACEM AZEZ" O LE VIRTU' DELL'ESILIO

Per i brechtiani che erano le figure di prua del Teatro Regionale, la fase detta "epica" con degli spettacoli dove gli attori "raccontavano" i loro personaggi, estraniandosi e facendo in modo che gli spettatori invece d'identificarsi nei personaggi li sottomettevano a un giudizio critico, dovevano, dopo le esperienze a Kef et a Gafsa, evolvere verso un'altra forma. Bisognava abbandonare la visione unitaria che presentava due errori: il rigetto in blocco della realta' e la prevalenza del messaggio sul discorso teatrale. S'imponneva la scelta di un teatro "dialettico" che sottolineasse la trasformazione dentro persone e cose.

"Kacem Azez", opera dell'esilio e in esilio, e' servita da trampolino in questo passaggio dall'epico al dialettico. Con un titolo alla Peter Weiss, "Cronaca delle due ultime giornate edificanti e difficoltose del cittadino Kacem Azez alla ricerca di un lavoro che in fin dei conti l'ha ucciso", questa produzione del "Collectif d'Action Theatrale Arabe en France" ha creato l'avvenimento a Parigi nel marzo del 1973. Vi avevano partecipato Mohammed Driss come autore dei testi, regista e scenografo, Taoufik Jebali come autore del prologo, Habib Masrouki come autore della musica e dei canti e anche altri creatori.

#### "IL DILETTANTISMO" DEI PROFESSIONISTI

Tenuto conto che la professione teatrale e' rimasta per anni senza una base giuridica, le frontiere tra dilettanti e professionisti erano sfumate. Cosi' il passaggio da una struttura professionale a un'altra poteva avvenire attraverso una struttura dilettantistica. L'accesso allo statuto giuridico di una compagnia privata poteva avvenire attraverso la costituzione di un gruppo di dilettanti. Due esempi spiegano meglio queste due

situazioni. Quello del lavoro compiuto da Fadhel Jaibi, Fadhel Jaziri e Lamine Nahdi all'interno della compagnia del "Maghreb Arab" e che rappresenta una fase transitoria tra il teatro regionale e il teatro privato. E quello del lavoro di Habib Chebil e del suo teatro "Triangulaire" che, prima che la compagnia non decise di costituirsi in SRL, tutta la sua produzione, malgrado l'alta qualita', ha subito la qualifica di "amatoriale"

#### **IL "NOUVEAU THEATRE" o l'avvenimento del "privato"**

La compagnia che aveva aperto la strada a una nuova forma di espressione, autonoma e costantemente innovatrice, e' stata quella del "Nouveau Theatre" che, inaugurando, nel 1975, la formula del teatro privato paradossalmente a scopo non lucrativo ma culturale, ha istituito il tipo di produzione che, altamente cosciente delle condizioni del suo enunciato, s'iscrive nel processo della Storia, attento a tutte le sue componenti e svelando tutte le sue contraddizioni.

Il moltiplicarsi di compagnie che hanno scelto questo quadro giuridico (nel 1991 piu' di quaranta compagnie private hanno lo statuto delle SRL) ha, in sedici anni, ispirato la ricerca di una specificita': La compagnia del teatro "Phou" ha dapprima optato per la visualizzazione della parola poi per l'estetica del corpo, il "Theatre de la terre" ha risposto all'appello del territorio, il "Theatre Organique" si e' interessato all'esperienza del teatro a domicilio, "Bissat" invece si e' specializzato nelle performance.....

Tuttavia se per gli esempi citati, la specificita' e' una realta' vissuta, per gli altri casi non e' che un semplice sogno.

#### **IL TEATRO PRIVATO "Seconda generazione"**

Il settore del teatro conta oggi piu' di quaranta compagnie private che si sono costituite in seguito a esperienze diverse condotte dai loro fondatori (teatro regionale, teatro amatoriale teatro all'estero, teatro universitario...) La ricerca di un'autonomia del discorso e di una struttura giuridica e amministrativa flessibile, conduce la "seconda generazione" a ispirarsi ai modelli dei suoi precursori. Le compagnie private certamente moltiplicate e disseminate attraverso la Repubblica sono lontane da rappresentare la struttura ideale per il teatro tunisino. Le compagnie regionali vivono da anni una situazione di immobilita' e il moltiplicarsi delle compagnie private non ha, sostanzialmente, cambiato niente. La produzione non ha conosciuto

lo scatto qualitativo auspicato. Solo alcuni gruppi, alla ricerca di una specificita' del discorso, hanno fatto strada. Il teatro privato non puo' funzionare che con i sussidi dello stato.

Hamdi Hamadi\*

\* Direttore dell'Istituto d'arte drammatica di Tunisi. Oggi dirige la sezione cinema del Ministero della Cultura di Tunisi

## IL TEATRO IN MAROCCO

Il teatro in Marocco, nella sua concezione moderna, nasce negli anni '20. In effetti, all'inizio del secolo, delle compagnie egiziane hanno cominciato a dare delle rappresentazioni in tutto il Marocco presentando dei lavori teatrali del repertorio occidentale e adattati in lingua araba: Shakespeare, Moliere, Marivaux...

Questo fu il primo contatto che i marocchini ebbero con il teatro concepito come uno spettacolo convenzionale dalle norme definite e elaborate.

Ad esserne influenzata fu la gioventù istruita dell'epoca che scopri' un'arte e quindi un'espressione tutta nuova che sarà, in seguito, adottata e diffusa negli ambienti culturali autoctoni.

Il teatro, però, come spettacolo, è sempre esistito nella società marocchina, sotto forme diverse, meno elaborate, ma certamente più vicine al patrimonio popolare. Le feste, i "mouessem" e tutte le altre manifestazioni commemorative, hanno sempre dato luogo a degli spettacoli intrecciati dal canto, dal racconto e dalla danza. Religiosi, esoterici e qualche volta pagani, questi spettacoli ispirati dalla tradizione popolare, mettevano in scena personaggi rappresentativi della società marocchina.

Il "Bsate" è senza dubbio il primo spettacolo che dimostra il ricorso al patrimonio popolare. Il debutto avvenne alla presenza del sultano Mohammed Ben Abdallah (1757-1790) e dopo il grande successo ottenuto, questo genere teatrale fu poi diffuso e incoraggiato dai re che si sono succeduti in tutta la Storia del Marocco.

Il "Bsate" è il risultato di una miscela di canti, danze e preghiere religiose talvolta accompagnate dalle varie confraternite religiose. Gli artisti e i saltimbanchi che animavano questi spettacoli erano molto rispettati. E, il contenuto di alcune rappresentazioni, mettevano in risalto attraverso simboli, i problemi della società dell'epoca, sperando, così, di attirare l'attenzione del sultano su alcune carenze e estorsioni dell'amministrazione.

Altra manifestazione della creatività popolare è "Soltane Attolba" (Il sultano degli studenti) che fu fondata dal re Moulay Rachid (1666-1672) - primo sultano della dinastia degli Alauiti (dinastia tutt'ora regnante). Questa grande festa popolare ruota intorno a un giovane studente che aiutato da parenti e amici compra il titolo di "Re" e regna per sette giorni al posto del vero sovrano. La cerimonia dell'insediamento che avviene nella città di Fes, dà luogo a un grandioso spettacolo animato da buffoni, saltimbanchi e ballerini.

È evidente che spettacoli come il "Bsate" e "Soltane Attolba" si basano sull'improvvisazione totale, quindi niente sceneggiatura né altre regole convenzionali del rispetto della teatralità.

Più avanti nel tempo e grazie all'influenza delle compagnie mediorientali che approdavano nel regno, i giovani autori marocchini adottarono il teatro nella sua concezione occidentale per utilizzarlo come veicolo educativo e come "arma" contro la colonizzazione.

Gli anni '40 e '50 hanno visto il fiorire di numerose compagnie non professionali che adattavano Moliere in lingua araba rafforzando il testo con simboli e allusioni anticolonialiste al fine di eludere la censura. Era un teatro di lotta dove il più prestigioso dei francesi, Jean Baptiste Paquelin detto Moliere, serviva "gli ideali sovversivi" contro la colonizzazione francese.

Il genio di Moliere è proprio in questo paradosso.

Dopo l'indipendenza, il teatro marocchino influenzato dalla dipendenza politica dell'epoca e inebriato dalla libertà ritrova, continua a condurre la lotta sociale pur conservando una porta aperta sulla memoria.

Alcuni uomini di teatro come Kenfaoui, Tayeb Saddiki, Tayeb Laalaj, hanno puntato sull'estetica e il teatro elaborato adottando sia il repertorio universale che creando delle nuove opere teatrali di cui la qualità è testimone ancora oggi dello grande slancio del teatro durante gli anni del dopo indipendenza.

Abdallah Najib Refaif

Redattore capo e responsabile del supplemento culturale del giornale "Al maghrib".

## UNO SGUARDO SUL TEATRO ALGERINO

### Prima dell'indipendenza:

Attori e specialisti algerini concordano nel far coincidere la nascita del teatro algerino con un'opera teatrale 'Djeha' che, presentata nell'aprile del 1926, ottenne un grande successo popolare e di cui l'autore, regista e interprete SELLALI ALI detto ALLALOU, e' morto recentemente (19.2.92) all'eta' di novantanni.

Tutto quello che precede questa opera, dai premodelli teatrali ai tentativi drammatici in lingua araba classica iniziati alla fine della prima guerra mondiale e contrassegnati da insuccessi popolari, appartiene al dossier della preistoria del teatro algerino. Dossier che, ancora aperto, si arricchisce regolarmente di nuovi percorsi di ricerca e di riflessione per ampliare la nostra conoscenza e correggere la nostra visione in relazione all'abitudine che si e' presa, di definirlo mediante il termine di "forme antecedenti o para-teatrali".

Ricordiamo semplicemente, a questo proposito, due eventi che meritano considerazione. In primo luogo, alcune rappresentazioni drammatiche, segnalate in Algeria nel diciottesimo e diciannovesimo secolo, traevano origine da cerimonie della vita sociale o religiosa del Maghreb e la societa', per quanto ne sappiamo, nascondeva a se stessa l'aspetto teatrale di queste manifestazioni.

In secondo luogo e in un'altra dimensione, il contributo del ricercatore svedese Georges Cristea, del Dramastika Institutet di Stoccolma, presentato al Simposio Internazionale della Storia del Teatro a Barcellona, (1-5 Giugno 1988), apporta nuovi contributi su "un capitolo della storia del teatro non scritto: quello delle sue origini sahariane". Facendo riferimento alle pitture rupestri al riparo nel piu' grande museo a cielo aperto esistente al mondo, quello del Tassili nel Sahara Algerino, Cristea rileva che le scene rituali rappresentate in queste incisioni scoprono degli elementi drammatici che sono "di un grande interesse per la storia del teatro. La maggior parte di queste opere appartenenti alla civiltà del Tassili", aggiunge il ricercatore svedese, "attestano una continuita' dell'atto drammatico" su una durata di 6000-8000 anni e sono anteriori ai piu' antichi documenti egiziani."

Ma, ritorniamo a "Djeba" e al contesto politico-culturale nel quale quest'opera teatrale e' stata creata firmando cosi' l'atto di nascita del teatro algerino di "forma aristotelica". In effetti gli anni '20 costituiscono un periodo chiave e un segnale illuminante nella riarticolazione del movimento di resistenza nazionale contro il colonialismo francese ormai al compimento del suo centenario di occupazione dell'Algeria.

Superato il lungo periodo della lotta armata popolare, il combattimento degli algerini si realizza ormai sul terreno culturale e politico. Non e' quindi un caso, annota a questo proposito il sociologo algerino Djechloul Abdelkader, se il

teatro si svela al mondo in "questi anni '20" che rappresentano un momento decisivo nel rinnovamento del panorama culturale algerino", cioè nel momento in cui, una nuova intelligenza si ricostituisce lentamente e in modo disorganico, creando in diversi campi (stampa, letteratura, storiografia, saggi politici e religiosi...) delle nuove strutture di diffusione culturale.

In questo processo, sottolinea ancora il sociologo, "il teatro occupa un posto privilegiato. E' differente dalle altre strutture culturali perche' non e' una produzione dell'intelligenza per l'intelligenza; non si rivolge a un pubblico che e' gia' presente ma che al contrario va formato; tentando quindi di farsi carico della destrutturazione del corpo sociale per farne un elemento di rinascita culturale.

Su questo teatro, nato dal movimento che percorreva in profondita' la societa' algerina, Allalou ci diceva che "quali che siano i temi, le forme e i modelli adottati, il teatro ha sempre avuto un carattere politico in quanto orientato verso la presa di coscienza nazionale. Il nostro scopo era di creare un teatro per noi, che si esprimesse con la nostra lingua, che parlasse dei nostri problemi quotidiani, dei personaggi illustri della nostra storia ma anche delle nostre debolezze e delle nostre imperfezioni da mettere in luce per combatterle meglio".

Proprio perche' ha risposto alla maggior parte di questi parametri che "Djeha", a differenza d'altri tentativi teatrali proposti in lingua letteraria e che non hanno avuto impatto, si e' trasformata da saggio drammatico in referenza storica. Così avviata, la traiettoria del teatro algerino si sviluppera' in un'articolazione ritmata da cinque fasi essenziali fino all'indipendenza del paese.

Dal 1926 al 1934 fu un teatro di essenza realista basato su sketch, riviste e farse trattate nello stile della commedia dell'arte. Questo periodo, dove ci si adoperò a satirizzare sui problemi della societa' mussulmana (giudicato estremamente inoffensivo dall'amministrazione coloniale), fu dominato oltre che d'Allalou, anche da Bachetarzi Mahieddine (grande organizzatore e secondo autore del teatro algerino), e da Rachid Ksentini. Quest'ultimo, che fu paragonato a Abou Nouas, a Villon e a Moliere dell'era contemporanea, sara' senz'alcun dubbio la personalita' piu' originale del repertorio algerino.

Con la seconda tappa, che va dal 1931 alla vigilia della seconda guerra mondiale, il teatro, sotto la direzione di Bachetarzi, conosce un periodo piu' movimentato, traboccante di incidenti di ogni genere e di contestazioni con una censura vigile e pignola, sempre preoccupata a condannare tutto cio' che le appare "un oltraggio alla sovranita' francese". Di fronte a opere teatrali, provocatorie anche nei titoli, come "Fagu" (Svegliatevi), "Beni-Oui-Oui" (I venduti), "El Khedain" (I traditori)....., l'amministrazione coloniale cerco' in tutti i modi di annientare questa fronda dell'ambiente teatrale usando ogni tipo di espedienti: dall'intimidazione al sabotaggio.

Il terzo periodo, il meno interessante che ingloba la seconda guerra mondiale, scopre un teatro piuttosto asettico, che convive con le autorità d'occupazione. Si celebrano i temi cari al maresciallo Petain come il ritorno alla terra, le gioie del focolare domestico, l'amore per il lavoro, etc..... Per arricchire il repertorio si fa ricorso alle prime traduzioni di autori stranieri in quanto, contrariamente a un'opinione prevalente, il teatro algerino di lingua popolare ha vissuto per una quindicina d'anni senza bisogno di ricorrere alla traduzione del repertorio straniero. Nasce una nuova generazione di commedianti e autori come Touri, Badiem Kazdarli, Kateb Mustapha....

Nella sua quarta fase, il teatro conosce una specie d'istituzionalizzazione da parte dell'amministrazione coloniale, con gli obblighi, i vantaggi e le trappole che una simile promozione può comportare. Fu creata una compagnia araba al Teatro dell'Opera di Algeri: direttore Bachetarzi e regista Kateb Mustapha.

Quinta ed ultima tappa infine: sotto la pressione e con l'inasprirsi della lotta di liberazione nazionale, questa compagnia municipale e "ufficiale" si disgregava (1956) e alcuni dei suoi elementi li ritroveremo poi nella compagnia teatrale del FLN (Fronte di Liberazione Nazionale) sotto la direzione di Khateb. Compagnia che risplenderà nei paesi arabi e amici dell'Algeria.

#### Dopo l'indipendenza

L'8 Gennaio 1963, sei mesi dopo l'indipendenza algerina, lo Stato decide di nazionalizzare l'Opera di Algeri e gli altri teatri situati nelle grandi città (Constantina, Annaba, Orano e Sidi Bel Abbas). Nasce così il Teatro Nazionale Algerino (TNT), che ha lo scopo di costruire "un nuovo teatro aperto alle preoccupazioni del popolo" e di assicurare l'animazione dei cinque teatri già citati.

Su un itinerario di trent'anni di teatro professionale molta acqua è passata sotto i ponti e sarebbe arduo pretendere di poter riassumere in queste poche pagine tutta una realtà artistica e umana, complessa e commovente, intrecciata a due periodi storici, punteggiata da zone d'ombra, e disseminata da interrogativi lancinanti sul posto dell'uomo di teatro nella società. Accontentiamoci più modestamente di brevi note informative e segnali di riflessione che introducono a un approccio di questo teatro.

1. Il movimento teatrale professionale nella sua espressione istituzionale o statale ha vissuto due momenti salienti: nei primi anni dell'indipendenza e alla metà degli anni '80. All'indomani della sua nascita il Teatro Nazionale Algerino (TNA) raggruppava il "fior fiore" del teatro algerino di cui undici registi e assimilati e lanciava la sua macchina a grande velocità mettendo in scena 26 spettacoli in quattro anni (1963-1966), di cui dieci nel 1963, di grande qualità drammatica.

Questa vitalità nella sfera teatrale si esplica nel fervore dei suoi componenti di incontrare il pubblico e consolidare la presenza di quest'arte nella società algerina. Secondo le cifre riportate da Roseline Baffet in una tesi dedicata al teatro algerino, circa 1000 spettacoli rappresentati tra il 1963 e il 1965 hanno registrato la presenza di cinquantamila spettatori.. Ma dopo l'euforia comincia per il Teatro Nazionale Algerino sviato dai molteplici compiti (deteneva anche il ruolo di un'agenzia di spettacolo), la lenta discesa verso il purgatorio accompagnata dall'atrofia progressiva delle sue strutture.

Nel 1970, il governo decise di riorganizzare il Teatro Nazionale Algerino, ma la decentralizzazione che vide la creazione di quattro nuovi teatri regionali a Orano, Costantina, Annaba e Sidi Bel Abbas non mise fine al marasma. Bisogna arrivare al 1982 per assistere ad una ripresa confortata da un'accelerazione alla metà degli anni '80. Questa ripresa si tradurrà quantitativamente e qualitativamente in una crescita che vede una affluenza di pubblico, delle volte anche a biglietterie chiuse, per applaudire delle opere teatrali intitolate (questi titoli sono tradotti): "Le Bateau coulé", "Ils ont dit les Arabes", "Folie salutaire", "Les Generaux", "File l'autobus", "La ceinture de l'ogresse", "Les Martyrs reviennent cette semaine", etc. Trascinati da questo entusiasmo, viene creato il Festival annuale del Teatro professionale a cui si succederanno tre edizioni.

Il deterioramento della situazione politica e sociale nel paese, sconvolta da molti scismi all'inizio di ottobre del 1988, scuote il teatro statale che vede molti dei suoi rappresentanti, i più dinamici, tentare l'avventura creando delle compagnie indipendenti o libere come il "Theatre de la Citadelle" diretto da Ziani Cherif Ayad et la "Coopérative du 1er Mai" guidata da Alloula Abdelkader. Su questa strada di grande qualità artistica ma irta di difficoltà finanziarie Benaïssa Slimane, dopo un passaggio nell'animazione culturale poi nelle strutture teatrali pubbliche, s'impegna risolutamente all'inizio degli anni '80 svolgendo il ruolo di un franco-tiratore in compagnia di Guendouz Omar.

2. Il teatro algerino è senza dubbio uno dei rari al mondo a prendersi carico, dall'inizio alla fine, del processo di creazione e di "fabbricazione" del prodotto teatrale poiché, la quasi totalità delle opere montate dopo l'indipendenza sono state scritte o adattate e messe in scena dai suoi componenti artistici. In quanto gli scrittori algerini si mostrano poco interessati alla scrittura teatrale e, ad eccezione di Kateb Yacine, solo pochi tentativi sono stati fatti da Moulud Mammeri (Le Foehn), Assia Djebar (Rouge l'aube), Mohammed Dib (Mille hourras pour une Gueuse), Tahar Ouettar e Laidi Flici. Ma queste sono rimaste senza seguito.

3. Sul versante della centralizzazione, gli anni '70 videro la comparsa della creazione collettiva nata sia per rispondere alla "crisi" del testo drammatico già segnalata, sia per "unirsi alla realtà" politica dell'epoca (messa in opera della rivoluzione agraria, della gestione socialista delle imprese,

della medicina gratuita....). I teatri regionali di Orano e di Costantina sfruttarono un tempo questo tipo di scrittura che era una pregorativa, fino ad allora, del teatro non professionista. Questo modo di fare, rapidamente abbandonato, ha avuto tuttavia il merito di rivelare nuove capacita' di scrittura di alcuni artisti del teatro di Costantina. Segnaliamo ugualmente, in questo stesso capitolo, che l'integrazione di molti attori dilettanti nelle strutture professionali citate e' da collegarsi al metodo di creazione collettiva adottato.

4. Al di la' del budget assegnato al fu funzionamento dei teatri che, appena sufficiente a coprire i salari, penalizza il capitolo "produzione", il teatro professionale statale si trova ad affrontare un problema ancora piu' importante: quello della formazione del personale artistico e tecnico. A meta' degli anni '60 fu fondata una sezione di "arte drammatica" all'Istituto Nazionale d'Arte Drammatica e Coreografica di Bordj El Kiffan (agglomerazione algerina), ma questa sezione sara' chiusa nel 1973 dopo aver formato una quarantina di attori e attrici di cui una buona parte e' attiva al Teatro Nazionale Algerino e, grazie a questa il TNA ha cercato di impostare negli anni '80, come ho gia' precedentemente indicato, le basi di una nuova partenza.

Per quanto riguarda la regia, molti studenti sono stati mandati all'estero ma, al loro ritorno, la grande maggioranza, delusa, si e' convertita al settore audiovisivo la televisione principalmente, o sono partiti per tentare la loro fortuna altrove.

Per gli altri mestieri di teatro: tecnici dell'illuminazione, scenografi, direttori di musica....., non esistono dei veri specialisti, se non, (a parte qualche eccezione che conferma la regola come la scenografa Liliane El Hachemi), delle persone formate nel mucchio dopo l'indipendenza.

Per chiudere questo giro d'orizzonte, segnaliamo i principali creatori che sia sul terreno della scrittura drammatica che su quello della scrittura scenica hanno marcato con il loro stile l'itinerario del teatro del dopo indipendenza. Si chiamano Alloula Abdelkader, Benaissa Slimane, Abdelkader Ould Abderrahmane di Kaki, Kateb Yacine, Kateb Mustapha, Hadj Omar, Ziani Cherif Ayad, Rouiched, Allel El Mouhib, Benguettaf M.hamed e un giovane regista di grande talento ma sfortunatamente scomparso due anni fa in un incidente di macchina: Bouguermouh Maleh.

Bendimered Kamel

#### **AUTORI E REGISTI IMPORTANTI: brevi note di presentazione.**

##### **Abdelkader Ould Abderrahmane detto Kaki**

Nato il 18 Febbraio 1934, Kaki e' autore e regista di quasi tutte le sue opere. Una produzione cosi' vasta da essere considerato, ancora oggi, il creatore teatrale piu' prolifico (

20 tra opere teatrali o saggi drammatici) dell'Algeria indipendente e soprattutto il personaggio piu' in vista del suo decennio, prima che uno sfortunato incidente di macchina (1968) fermasse la sua ascesa privandolo di una grande parte dei suoi mezzi.

Considerato come il pioniere sulla scena maghrebina del "teatro-spettacolo" Kaki ha recuperato, codificato, standardizzato e adattato alla scena moderna gli elementi peculiari del suo territorio e piu' precisamente quelli della "chanson de geste": lo spazio della halqa (cerchio), il personaggio del "meddah" (il cantastorie) come organizzatore e stimolatore della comunicazione, e la strumentazione sonora a percussione per regolamentare e punteggiare il ritmo dello spettacolo.

Opere Principali: "132 ans (1962)", "Afrique avant 1", "Diwan du Garagouz" (1964), "Le Porteur d'eau et les Saints" (1965), "Avant-Theatre".....

##### **Alloula Abdelkader**

E' nato l'8 Luglio 1939. Uomo di teatro completo, in quanto eccelle sui tre piani dell'espressione teatrale: l'interpretazione, la regia e la scrittura drammatica.

Tutte le sue opere teatrali (nove) hanno come tema principale e nervatura direttrice, la focalizzazione e la messa in discussione di tutte queste forze, raccolte dall'autore sotto il termine generico di "burocrazia", "che formano un ostacolo", sottolinea l'autore, "sul cammino del socialismo per trionfare sulla degenerazione egoista".

Nel pieno della sua maturita' creativa si sono precisate le linee del suo linguaggio teatrale che si nutre dei segni culturali e profondi della sua societa' e mette in questione i modelli accademici di rappresentazione che egli definisce "modelli aristotelici". Tende verso una forma di comunicazione che stimoli le capacita' auditive, immaginative e riflessive dello spettatore.

Fondatore e animatore de "La Cooperative du 1ere Mai". Delle sue opere segnaliamo questi tre autentici gioielli drammatici: "Le pain (1970)", "Folie Salutare" rimarchevole riadattamento del "Journal d'un Fou" di Gogol (1972), e "Les Genereux" che, rappresentata nel 1985, fu premiata sia al primo festival del Teatro professionale Algerino che alle Giornate Teatrali di Cartagine in Tunisia come migliore testo (1985).

##### **Ayad Ahmed detto Rouiched**

Nato nel 1921. Attore e autore drammatico. Ammiratore e "figlio spirituale" di colui che resta il referente e il mito del teatro algerino: Rachid Ksentini (da cui il soprannome di Rouiched, "piccolo Rachid") dato ad Ayad. Questo autodidatta non

ha assolutamente rivoluzionato le forme drammatiche ma ha contribuito a rendere l'arte, che egli pratica, socialmente piu' famigliare attirando sul suo nome un largo pubblico.

Scrivendo delle opere teatrali che hanno la particolarita' di essere state concepite da lui e per lui e che perderebbero, senza la sua presenza di commediante una buona parte del loro sapore, e' stato il primo nella letteratura drammatica algerina ad avere osato, nel 1963, trattare con humour la demistificazione degli eroi in un momento in cui si usciva appena dalla guerra d'indipendenza (Hassen Terro'), e di non avere avuto egualmente paura d'immergere il ferro, nel 1964, in queste piaghe (corruzione, rapine, incurie dei responsabili) che spiegano le tempeste politiche e sociali in atto in Algeria (''El Ghoula'').

### **Benaissa Slimane**

Nato l'11 Dicembre del 1943. Benaissa Slimane e' attore, regista, drammaturgo e traduttore-adattatore. Le sue piu' ricche qualita' artistiche si affermano sul terreno della scrittura drammatica. Ha creato in Algeria con il suo compagno Omar Guendouz l'embrione della prima compagnia professionale libera.

Di formazione scientifica, provvisto di una solida base culturale recuperata su differenti terreni (tradizione popolare orale, patrimonio arabo classico, e spazio teatrale universale), ha forgiato sulla base di questi dati una lega drammaturgica riuscita che lo fa accreditare come l' autore piu' moderno del teatro algerino.

Cantore della parola liberata che non disdegna la provocazione, ha al suo attivo cinque opere teatrali che indagano sulla societa' algerina, rosone di un teatro popolare che Benaissa postula come punto di incontro di sei assi: utilizzare una lingua popolare, fare appello a dei referenti popolari iscritti nella memoria collettiva, difendere gli interessi del popolo, implicare totalmente l'artista, limitare la didattica favorendo un rapporto maestro-allievo piu' coinvolgente, condurre infine lo spettatore a riconoscersi sulla scena perche', dice lui, ''questa appropriazione del suo discorso da parte del pubblico e' la prova della dimensione popolare di questo teatro''.

Le opere piu' importanti: una triologia: ''Avance, Boualem(1974), che e' l'opera teatrale piu' rappresentata del repertorio algerino (circa 600 rappresentazioni), ''Le vendredi sont sortis les gazelles(1977) e ''Le bateau coule'' (1981), e una ricreazione, ''l'opprime'' 1978, tratto da ''L'Apotre houspille'' del sovietico Makainok.

### **Kateb Yacine (1929-1989)**

Kateb Yacine e' un grande nome della letteratura e del teatro algerino. Le sue prime opere parlano della tragedia dell'Algeria colonizzata, del grande interrogativo sull'identita', con uno sguardo senza compiacimento alla tradizione.

Dopo l'indipendenza, prese le distanze dal francese per scrivere in lingua araba popolare alfine, dice egli, di ''annodare le mie radici e di riavvicinarmi al mio vero pubblico''. Ma il suo teatro s'inscrive nella stessa logica militante e postula la stessa richiesta: la liberazione dei popoli oppressi. Il suo universo drammatico e' allora popolato dalle lacerazioni dei palestinesi, le angosce e le amarezze della coscienza araba, dei tradimenti ripetuti dei poteri cosi' come dai gridi soffocati dei bambini neri di Soweto e dell'Africa del Sud.

Tutte le sue opere teatrali danno l'impressione di una specie di ''collage'', ma questa drammaturgia a pezzi permette delle molteplici sostituzioni che ne fanno un teatro aperto, singolare, profondamente politico e che il suo autore ha sempre rivendicato come tale.

Le sue opere maggiori: ''La poudre d'intelligence'', ''Les ancetres redoublent de ferocite'', ''L'homme aux sandales de caoutchouc'', ''Mohammed prends ta valise'', ''la guerre de 2000 ans''.

### **Benquettaf M'hammed**

Nasce il 20 Dicembre 1939. Uomo di teatro polivalente egli saccheggia in questo senso tutto il campo dell'arte della scena, anche se le maglie dell'insieme si rivelano d'ineguale resistenza alla prova (attore, adattatore-traduttore, autore e regista).

Rendendo un giorno un omaggio alle sue grandi qualita' di attore direttore del Teatro Nazionale Algerino, ha fatto una battuta: ''dategli l'annuario telefonico da leggere e egli sara' capace di farvelo considerare per un testo di Shakespeare''.

Artificiere della parola, dopo il suo ''tandem'' artistico con il regista Ziani, ha imparato a cancellarne gli eccessi per rendere piu' consistente la sua scrittura. Così' egli definisce la sua pratica drammaturgica: '' Come molti algerini, sono stato allevato nell'universo dei racconti e questo modo di raccontare le storie mi ha profondamente segnato ed e' per questo che piu' tardi, dedicandomi alla scrittura, questa memoria e' apparsa naturalmente nel mio lavoro...Non amo le linee dritte ne le rotture, preferisco raccontare una storia attraverso un movimento serpeggiante che mi sembra piu' ricco di possibilita' di comunicazione sulla base delle nostre tradizioni culturali.''

Opere importanti: ''Le cri''(1969), ''Fatma''(1990), ed un adattamento particolarmente riuscito del racconto di Tahar Ouettar: ''Les Martyrs reviennent cette semaine''(1967).

## Ziani Cherif Ayad

Nato il 15 Gennaio 1947. Ziani Cherif Ayad ha studiato all'Istituto d'arte drammatica e coreografica di Bordj El Kiffan. Attore e soprattutto regista, si è distinto negli anni '80, con due importanti premi per la creazione e un premio per la regia ricevuti alle Giornate Teatrali di Cartagine in Tunisia.

Primo regista algerino ad adattare opere letterarie. Una scelta che gli permette, dice "un piu', grande agio e liberta' di creazione scenica". Lavora in coppia con l'autore-adattatore Benguettaf M,hamed, in un rapporto di creazione dinamica e aperta che coniuga dei modi di espressione popolare a tecniche moderne. Ha fondato e dirige dal 1989 la Compagnia del Teatro indipendente "Le Teatre de la Citadelle", versione artistica della "banda dei quattro" (Sonia -Medjoubi, Benguettaf, Ziani) che rispetto alla scena algerina ha il vantaggio di essere completa e intercambiabile in tutte le sue linee (interpretazione, scrittura drammatica e scenica).

Ha curato la regia di: "Ils ont dit les Arabes" (1983, premio per la regia alle Giornate Teatrali di Cartagine, Tunisia); "Hafila Tassi" (1985); "Les Martyrs reviennent cette semaine" (1987) e "Le Cri" (1989). Le ultime due opere hanno ricevuto il Premio della creazione nelle due edizioni successive del GTC.

Bendimered Kamel \*

\* Laureato in letteratura francese, e giornalista dal 1968. Redattore capo delle pagine culturali del settimanale "Algerie Actualite'". Oggi e' corrispondente dell'agenzia di stampa "Algerie Presse service" dell'ufficio di Parigi.

## ROTTE MEDITERRANEE

**Rotte Mediterranee** è un'associazione culturale che promuove la ripresa delle rotte culturali tra nord e sud del Mediterraneo.

**Rotte Mediterranee** intende favorire l'apertura di spazi istituzionali, il consolidarsi di strutture produttive e distributive nel settore editoriale e degli audiovisivi.

Organizza eventi culturali, festival, incontri e momenti di riflessione, di studio ed elaborazione di progetti, a partire da una nuova logica nell'impostare i rapporti tra Nord e Sud del Mediterraneo.

**Rotte Mediterranee** è formata da équipes di lavoro di diversi paesi del Mediterraneo.

## Finalità

L'Italia non ha ancora sviluppato un dialogo culturale continuativo, se non in ambiti elitari quali quelli accademici, coi paesi del Sud Mediterraneo.

Eppure tale dialogo appare naturale per ragioni storico-geografico ed opportuno per motivi politici, oltre ad acquistare oggi un'importanza ed un'urgenza particolari, data la presenza sempre più massiccia di immigrati arabi nel nostro paese.

Si tratta di superare un'ottica eurocentrica e di rendere finalmente paritetici questi rapporti mediante il coinvolgimento diretto degli operatori culturali di quell'area in progetti di scambi, di coproduzioni ed altro.

Organizzare eventi spettacolari che abbiamo come oggetto le culture di questi paesi e importante ma non basta.

Occorre parallelamente discutere, in modo libero ed approfondito, i contenuti e le caratteristiche di questo scambio culturale tra Nord e Sud del Mediterraneo.

A tale fine **ARCINOVA** ha contribuito a costituire **Rotte Mediterranee**: per creare momenti di riflessione teorica e occasioni per avanzare proposte concrete.

I compiti che ci si prefigge sono molteplici: inventariare le iniziative già esistenti ed inventare nuove occasioni per accrescere gli scambi culturali tra l'Italia e i Paesi del Sud Mediterraneo; promuovere incontri a tema, aprire spazi istituzionali e editoriali alle produzioni di questi paesi, avviare progetti in comune.

Occorre insomma riprendere il mare e riaprire quelle rotte che tanto hanno contribuito alla costruzione della nostra civiltà.



## ORIGINES DES TONS DU PRESENT

### QUELQUES REPERES POUR SITUER LE THEATRE TUNISIEN D'AUJOURD'HUI

Privilégiée par ses appartenances multiples, la Tunisie a connu des formes d'expression dramatique diversifiées, qui vont de la théâtralité à l'état pur à la représentation moderne avec son code particulier et sa technique avancées. Certaines manifestations à caractère festif et religieux, dont on constate aujourd'hui des remanences, s'apparentent à des pratiques de l'Afrique noire ou l'accent était mis aussi bien sur le spectacle que sur la participation générale à la célébration d'un dieu ou d'un événement. Les théâtres de plein air, disséminés à travers le pays, témoignent quant à eux, de l'existence d'une autre forme de spectacle, celle du modèle grec tel qu'il est pris en charge par les Romains. d'autres types de spectacles sont encore plus proches de nous, du point de vue historique: "Le Karakouz" (littéralement "oeil noir" en turc) qui n'est autre qu'un théâtre d'ombres et que la Tunisie semble avoir connu dès le XIV<sup>ème</sup> siècle, et les marionnettes siciliennes qui avaient pour personnage-pivot celui d'Ismail Pacha. La présence de colonies françaises et italiennes au XIX<sup>ème</sup> siècle a été à l'origine de la construction de salles de spectacles à Tunis et de l'organisation de cycles de représentation par des troupes européennes, représentation auxquelles assistaient également les Tunisiens.

Le théâtre tunisien d'expression arabe, a lui, vu le jour au début du XX<sup>ème</sup> siècle (Voir à ce sujet l'ouvrage de H. Ben Halima, un demi-siècle de théâtre arabe en Tunisie). Il est établi par les historiens que c'est la municipalité de Tunis qui a décidé en janvier 1907 d'organiser des représentations arabes sur la scène municipale et qu'un an plus tard (1908) la première troupe "An Najma" (l'Etoile) est née, sans toutefois réussir à donner des spectacles. L'honneur de la première représentation en langue arabe a échu en 1908 à une compagnie étrangère "La comédie égyptienne", qui a joué le 25 septembre une pièce intitulée "Al Achiaq Al Mouttaham" (L'amour accuse) et écrite en dialecte égyptien.

La possibilité de monter sur les planches n'a été donnée aux Tunisiens qu'à partir du 26 mai 1909, date à laquelle "Al Jawq At Tounsi Al Misri" (la Troupe Tuniso-Egyptienne) a donné au Rossini sa première création, "Sidq Al Ikha" (L'amitié sincère). Vers la fin de 1910, l'histoire du théâtre tunisien a enregistré un événement de taille : la constitution des deux premières troupes tunisiennes à part entière, "Ach-Chahama" et "Al Adab" sous la forme de la société régie par un comité directeur. Elle resteront en activité jusqu'en 1921 année de la naissance d'une compagnie proprement dite : "Al -Hilal" (Le Croissant). De 1926 à 1936, le nombre des troupes augmentera considérablement et la scène du théâtre connaîtra une activité intense, en grande partie grâce aux compagnies égyptiennes qui se succéderont pour donner de représentation chez nous.

Si aujourd'hui le théâtre tunisien constitue une unité c'est-à-dire un art ayant des caractéristiques qui lui sont propres et qui le définissent par rapport aux théâtres des autres régions du monde mais qui n'excluent nullement la diversité de ses formes d'expression, c'est grâce à la permanence et à l'évolution d'éléments fondamentaux. Phénomènes ont joué le rôle d'événements marquants relevant d'un processus d'édification qui a tissé des liens organiques entre notre théâtre et notre société.

La naissance en 1953 de la Troupe de la Ville de Tunis ne représente pas seulement la venue au monde d'une compagnie et production théâtrale mais aussi, et surtout, la constitution de la véritable première troupe professionnelle tunisienne. Les édiles municipaux ont confié la direction de cette troupe professionnelle tunisienne. Les édiles municipaux ont confié la direction de cette troupe à des artistes aux talents multiples (Hamadi Jaziri, Zaki Toulaymat, Mohamed Abdelaziz Agrebi, Hassen Zmerli) qui ont puisé dans le répertoire universel pour monter des pièces. Toutefois cette compagnie n'a connu d'existence réelle qu'avec Aly Ben Ayed qui a inscrit sa production dans le cadre d'un projet qui était à la fois celui du grandiose et celui du populaire, celui du local et celui du mondial.

La fondation de l'Ecole d'Art Dramatique de Tunis en 1951 constitue elle aussi un événement marquant. Répondant au besoin de doter les troupes en exercice d'acteurs valables, cette école a d'abord été dirigée par "le Comité de défense du théâtre tunisien" (créé en 1945), puis elle a été rattachée, après sa nationalisation, en 1959, au Conservatoire de Musique. Elle sera transformée par la suite en Centre d'Art Dramatique puis, en 1981 en Institut Supérieur d'Art Dramatique. Bien qu'elle fasse partie des aléas inhérents au secteur du théâtre, cette institution qui a souvent changé d'option pédagogique, de statut et de personnel enseignant, a créé une dynamique certaine. Ne retrouver-on pas parmi ses diplômés des comédiens travaillant avec Aly Ben Ayed ? La décentralisation théâtrale ne s'est-elle pas faite grâce à ces mêmes diplômés ? L'animation théâtrale dans les lycées n'a-t-elle pas été assurée grâce à eux ? Le secteur professionnel n'a-t-il pas connu de renouveau après que le noyau de la troupe de Gafsa eut regagné Tunis et eut pris en charge la direction du Centre d'ART Dramatique ? Les universitaires spécialistes de théâtre qui exercent aujourd'hui n'ont-ils pas reçu leur formation dans cet établissement ?

La volonté politique qui s'est concrétisée par une prise en charge de la promotion de la culture fait partie, elle aussi, des éléments fondateurs du théâtre tunisien. La création d'un ministère des affaires culturelles et le discours-programme prononcé le 7 novembre 1962 par le président de la République sont les pierres angulaires de cette action. Cela s'est traduit par un encouragement à la production, par une organisation du

secteur, par un intérêt accordé à la formation et à la formation continue, par l'introduction de l'initiation au théâtre dans les programmes des lycées et collèges.

Les éléments mentionnés réunis ont conduit à la naissance du théâtre régional. Il y a eu bien entendu la troupe de Sfax, mais il y a eu surtout la troupe symbole, celle du Kef, créée en 1967. L'aventure de la décentralisation a donc commencé avec des rêves aux dimensions incommensurables : c'était le départ d'un art "révolutionnaire" à la conquête d'une Tunisie profonde, c'était l'utopie du grand large ou d'échapper aux limites imposées par Tunis et par ses structures locales.

Ainsi des troupes régionales sont nées à Gafsa, à Sousse, à Kairouan, à Mahdia, à Nabeul, à Zaghouan, à Gabes, à Jendouba, mais elles n'ont pas eu toutes la même force de résistance à l'usure du temps. Même celles qui parmi elles ont réussi à assurer leur survie restent fragiles. Ce qu'il fallait créer c'était une relation d'interdépendance entre ces troupes et les régions auxquelles elles appartenaient sans pour autant oublier la dimension nationale, chose qui, malgré toutes les tentatives, n'a pu être réalisée. Le besoin d'une action profonde sur la réalité par le moyen d'une utilisation esthétique qui intériorise les contradictions de cette réalité ou, en d'autres termes, le désir de faire coïncider un projet de théâtre avec un projet de société n'ayant pu être satisfait par le biais des structures régionales, l'option c'est faite pour l'autonomie.

L'avènement de cette orientation correspond à la constitution en 1975 de la première troupe privée, celle du Nouveau Théâtre. Des professionnels du théâtre ayant vécu toutes les difficultés de la création, de la formation et de la diffusion relatives au système étatique et voulant plus que jamais instaurer des liens indissociables et dialectiques entre notre société et son théâtre ont donc choisi la voie périlleuse de l'initiative de groupe. Les conséquences ont vite fait d'apparaître : les sources de revenus étaient limitées et les difficultés matérielles énormes, mais la possibilité de tenir un discours nouveau, cohérent et percutant était offerte au groupe du Nouveau Théâtre sur qui on avait jeté l'anathème. C'est ainsi qu'a été ouverte la porte de la création autonome avec le soutien de l'État, que d'autres troupes privées sont nées par la suite, que plusieurs groupes se sont constitués en SARL et que des espaces de production et de diffusion appartenant à des hommes de théâtre ont vu le jour.

Paradoxal mais vrai l'élan pris par le théâtre privé a revigoré le théâtre d'État. Sans remettre en cause le principe de la décentralisation, celui-ci décidé, en 1983, la création d'un Théâtre National, c'est-à-dire une institution qui relève directement de l'autorité du Ministère de la Culture. Et pour corriger les erreurs du décollage, il a décidé en 1988, de faire appel aux promoteurs du théâtre privé pour qu'ils président aux destinées de cette institution, dont le statut (promulgué en 1990) stipule qu'elle est à la fois espace de création, établissement de formation et foyer de réflexion.

Parler aujourd'hui du théâtre tunisien d'aujourd'hui, c'est ne pas savoir à quelle scène se vouer. Ce théâtre qui n'a pas encore atteint trente ans, comporte paradoxalement des propositions qui en font un art qui a accédé à l'âge de maturité, parce qu'en regardant de près on constate, en toute objectivité, qu'il s'agit là de l'expérience esthétique y tunisienne la plus accomplie et la plus cohérente. Toutefois, ce théâtre n'est pas sans susciter des interrogations en raison du non aboutissant de plus d'une de ses formes, soit à cause de leurs faibles intrinsèques soit pour cause de non conformité aux conditions d'exercice de ce métier. L'accès à l'âge de maturité ainsi que l'avortement de certaines expériences s'inscrivent bien entendu dans le champ d'une relation positive ou négative avec le cadre institutionnel et le contexte social, politique, économique et culturel, mais ils ont été également déterminés par l'existence ou l'inexistence d'un projet clair soit au démarrage de l'entreprise, soit sur le terrain il en est résulté aujourd'hui une distorsion entre les structures de production et la mission qui est censée être la leur, et une diversité de statuts (public/privé, national/régional, professionnel/amateur...) qui ne correspond pas à une recherche de spécificité.

Ce qui caractérise à l'heure actuelle la scène de la production théâtrale, c'est la discontinuité... due à la diversité des projets et au décalage dans le degré d'accomplissement des expériences, la non opérationnalité des structures à l'absence d'une véritable prise en charge du discours esthétique dramatique tunisien de la part de l'école et de l'université, de la part de la critique et des intellectuels du pays, sans parler du comportement fluctuant du grand public.

Pour celui qui se soucie de l'existence d'un art fondateur, cette discontinuité est inquiétante parce qu'elle dévoile les failles qui blessent plus qu'elle ne met en valeur les points forts. Néanmoins il est à rappeler que la discontinuité est le propre de ce qui s'inscrit dans le sens de l'Histoire, c'est-à-dire de l'accidentel se combinant avec le processus d'orientation vers l'avenir. La discontinuité est fondatrice de dynamique, de renouvellement partiel et par là même constant d'attitudes critiques sans être doctrinaires. En cela, il est qualitativement supérieur aux écoles et aux modèles esthétiques préétablis qui investissent les scènes de la création.

Les lignes que l'on va lire sont les fragments d'un discours amoureux sur le théâtre tunisien, fragments dont l'auteur a suivi

de près à la fois en tant que regard extérieur et comme partie concernée, les pérégrinations dans le réel et dans l'imaginaire d'être épris d'illusion, parce qu'ils n'ont pas choisi d'autres voies d'accès à la réalité, d'être qui croient "dur comme faire" quel habit fait le moine.

Les fragments proposés ici sont les contrepoints d'autres fragments présents et absents ceux proposés par le photographe, ceux proposés par le Théâtre National pour constituer l'exposition "Itinéraires", ceux que le processus de la création

a sélectionnés au cours de son évolution, ceux que le mémoire a retenus, ceux que la réflexion a chaud des artistes sur leur propre production a gravés dans les annales de l'Histoire.

#### THEATRE DE CREATION/THEATRE DE REPERTOIRE

C'est avec Aly Ben Ayed qu'a commencé le grand rêve d'un nouveau théâtre tunisien, c'est à dire à la fois un projet et une stratégie de mise en application de ce projet. Cela donne aux termes "grand" et "rêve" un sens plein. Le projet consistait à faire exister en Tunisie un théâtre qui soit l'œuvre de Tunisien (qu'il s'agisse du texte, de l'interprétation de la mise en scène ou de trouvailles techniques) mais qui s'inscrive dans le cadre d'une répertoire universel. Cette option reposait sur le recours au "grand" grands auteurs (Shakespeare, Lorca, Camus...)grands traducteurs (Tahar KHEMIRI, Hassen ZMERLI, Taoufik ACHOUR, Ezzedine GAROUACHI...), grands textes étrangers et tunisiens ("Hamlet", "Othello", "Yerma", "La Maison de Bernarda Alba", "Caligula", "Mesure pour Mesure", "Mourad III"...).prérence imposante de l'acteur jouant le rôle principal, mise en scène axée

sur le gigantisme et l'emphase, machinerie adaptée aux besoins de la mise en scène indiquée. Ainsi la mise en évidence de l'acteur-pivot était l'indice d'une esthétique du macro qui coïncidait parfaitement avec l'intention de dépassement du local et du micro. Sa foi en un théâtre sans rivages, Aly Ben Ayed la puisait dans les modèles européens qui prédominaient à l'époque et dans le soutien d'un "prince" éclairé qui conférerait au théâtre la même signification politique que l'action sur le terrain et qui, tout en tant conscient de l'appartenance culturelle du pays, refusait toute tentative de réduction de la Tunisie aux dimensions d'une simple "province" à l'intérieur d'une grande nation. Le grand rêve de Ben Ayed, trop en avance par rapport à son époque et ne coïncidant pas tout à fait avec l'horizon d'attente d'une jeunesse pleine de vigueur et prête à apporter toutes les transformations possibles là où on lui offre la possibilité d'agir a été brisé dans son élan avant même que le grand seigneur du théâtre nous soit ravi par la mort.

C'est donc par la brèche de l'essoufflement que les fils rebelles ont fait leur entrée. Leur administration pour les talents multiples du per, homme-orchestre, ne les a cependant pas placés dans une situation d'inhibition. Leur esprit critique ne les autorisait pas à reproduire le modèle qu'ils cherchaient à dépasser.

Ainsi la production dramatique tunisienne est passée de l'extrême à l'extrême, du théâtre de répertoire au théâtre de création. Comme modèles à remettre en cause, il n'y avait pas que celui de Ben Ayed mais aussi, mais surtout, ceux de tout le processus de

création, de l'écriture du texte à la représentation en passant par la répétition, la direction d'acteurs, la dramaturgie, le traitement scénographique et toute autre étape à franchir avant de proposer un produit fini.

Le principe de base du théâtre de création a été d'en finir avec tous les pères en arrêtant le mouvement de reproduction et de s'ériger en géniteurs d'espèces nouvelles. Celles-ci ont eu comme noms "les troupes régionales", "le théâtre de la mythologie du quotidien".

#### THEATRE EN TUNISIE / THEATRE TUNISIEN

La rupture théâtre de répertoire de théâtre de création, a trouvé sa signification dans l'opposition faite entre théâtre en Tunisie et théâtre tunisien. Cette distinction n'a pas été faite dans le sens d'une classification hiérarchique mais d'une opposition différente celle qui souligne la manière spécifique dont chaque expérience inscrit son projet dans le contexte socio-culturel. Le "théâtre tunisien", lui considère comme primordial les conditions d'émission de son discours, un ici et un maintenant producteurs d'une esthétique de type particulier, même si les références de cette esthétique se trouvent ailleurs (Brecht, Strehler, Mnouchkine...). Néanmoins, les spectacles élaborés dans le cadre de cette orientation n'ont pas joué la carte de la conformité aux attentes. Ils ont surpris, choqué, émerveillé, mais ils n'ont jamais conforté leurs destinataires dans leurs positions. Et c'est parce qu'ils ont toujours été en décalage par rapport aux fonctions que les uns et les autres voulaient leur assigner qu'ils étaient bel et bien tunisiens sans jamais se confondre avec le discours identitaires qui ont émergé dans le pays. Les premières productions des troupes régionales du Kef et de Gafsa, les pièces du Nouveau Théâtre Phou, pour ne citer que ces exemples sont allées jusqu'au bout de l'expérience du théâtre de création.

#### THEATRE DE L'INTENTION / THEATRE DE L'INTENSION

La réception problématique du théâtre de création a totalement bouleversé le mode de relation que les Tunisiens avec la scène : le confort a cédé la place à la gêne, le "quatrième mur" imaginaire qui séparait l'acteur du public a été brisé et la communication comédien-spectateur a changé de nature.

La norme a elle aussi connu des modifications : la règle est maintenant de "déranger" l'homme assis pour le sortir de sa passivité. Telle était devenue l'intention de notre pratique théâtrale. Cette intention n'a cependant débouché sur du concret que pour ceux qui l'incluaient dans un projet dont les propositions théoriques étaient solides et dont la mise en pratique reposait sur un savoir-faire incontestable et une méthode de travail caractérisée par la rigueur. D'un côté se développait donc un théâtre de bonnes intentions ou tout était impeccable sur le papier mais dont le contrat avec le public était faussé à cause de promesses non tenues. Après avoir

bénéficié du préjugé favorable, il a progressivement perdu tout son crédit pour se retrouver totalement marginalisé. De l'autre côté, s'affirmait le théâtre de l'intension avec ses constantes (profondeur de l'analyse théorique, inscription de son propre discours dans la méthode de travail, refus de toute concession dans le choix fondamentaux) et ses transformations qualitatives (chaque production est l'occasion d'une autocritique et par la même d'une nouvelle proposition différente de la précédente qui affine aussi bien le produit que la pratique théorique de la pratique). Il suivait ainsi un double mouvement, horizontal qui était à l'écoute de l'histoire, et vertical qui sondait les profondeurs de la relation création créateur. Sur ce plan-là l'itinéraire d'artistes comme Mohamed DRISS, Fadhel JAIBI, fadhel JAZIRI, Taoufik JEBALI, Raouf BE AMOR et Raja BEN AMMAR est exemplaire. De la Troupe Gafsa au Théâtre National en passant par des expériences fondatrices comme celles du Nouveau Théâtre, du Théâtre Phou, de Sinnemart et de 'El Teatro, il ne fait aucun doute que l'accès à une forme d'expression accomplie grâce et malgré les divergences constatées c'est opéré par le biais du rapport délicates constamment établi entre théâtre et réalité, sa propre pratique théâtrale et la pratique d'autrui, création en cours et créations précédentes.

#### THEATRE D'ETAT / THEATRE PRIVE

L'écart qui s'est creusé entre la pratique intentionnelle et la pratique intensive a conduit à la naissance du théâtre privé. Paradoxalement, c'est ce dernier qui a pris en charge toutes les questions relatives à un théâtre national (spécification du discours, possession de moyens de productions, d'un discours autonome, affirmation du théâtre tunisien comme pratique socio-culturelle noble, élaboration d'une esthétique propre au théâtre tunisien qui soit à la fois séduisante, convainquant et efficace, c'est à dire capable de contribuer réellement à la constitution d'un discours culturel valable...). Cela s'explique par le fait que ce sont posées ces questions quand ils ont commencé à travailler dans le cadre du Théâtre d'Etat. Les troupes privées n'ont cependant existé en tant que telles que sur le plan juridique parce que leur autonomie financière était assurée par une subvention accordée par l'Etat et que ce dernier a été presque exclusivement leur unique client. Ce paysage est aujourd'hui en train de changer pour les raisons suivantes : le retour de certaines figures de proue du théâtre privé au bercail de l'étatique, soit par la direction de certaines de ses structures nationales et régionales soit par le moyen de la co-production ; la prolifération de troupes privées qui ont pris leurs distances par rapport au discours fondateur de leurs années et qui se sont assignées d'autres fonctions, la sclérose totale du théâtre régional qui a brisé toute concurrence et a mis les producteurs privés dans la situation de ceux qui ne peuvent plus se comparer qu'à eux-mêmes... Fort de l'expérience de l'intension, le théâtre d'Etat qui tente aujourd'hui de renaître de ses cendres a toutes les chances d'être un projet viable. Il peut même avoir des répercussions positives sur le théâtre régional. Quant au théâtre privé, il est en train de vivre douloureusement la transformation de son autonomie en peau de chagrin.

#### THEATRE DE LA FOI / THEATRE DE LA LOI

Les préalables de l'exercice de la profession théâtrale ont connu durant les trente années écoulées des mutations profondes. Pour fonder des troupes régionales comme celles du Kef et de Gafsa, il y avait certes la nécessité d'obtenir l'accord des autorités régionales, mais cette exigence administrative était réellement secondaire par rapport aux objectifs que les créateurs s'étaient eux-mêmes fixés : instaurer un "théâtre du peuple" émanant de ses préoccupations et s'adressant à sa conscience à la place d'un "théâtre du peuple" émanant de ses préoccupations et s'adressant à sa conscience à la place d'un "théâtre populaire" qui traitait son public avec un mépris magistral et véhiculait une idéologie dégradante et dégradée.

Le theatre de la foi en un discours a la fois beau, rigoureux et percutant, a fonctionné pendant des années en faisant fi des difficultés matérielles qu'il rencontrait jusqu'au jour où, essoufflé beaucoup plus par la multiplicité des obstacles extérieurs que par ceux inhérents à sa production, il a découvert la fragilité de son être. C'est ainsi qu'il a décidé de se doter d'une existence légale. Cela ne s'est pas passé sans heurts. La reconnaissance légale était en fait une reconnaissance sociale. Or, la Tunisie n'était pas réellement disposée à considérer l'art comme une profession... Et puis le secteur du theatre était d'un amalgame tel qu'il était impossible de concevoir des textes juridiques reflétant une situation idéale et omettant certaines catégories en exercice.

Le theatre de la loi est ainsi venu consolider la position du theatre de la foi, mais pour certains artistes, le coeur n'y était plus.

Et pourtant, ce n'est pas le theatre des allégations qui prendra le dessus sur le theatre des interrogations.

#### LES SENSE DE LA MARCHE DU THEATRE TUNISIEN PAR LUI-MEME

L'histoire du theatre Tunisien a, dans son évolution, bénéficié de plusieurs types d'impulsion : la décision politique, le génie créateur de certains praticiens, la formation reçue par des officiants enthousiastes, la détermination de certains groupes à assurer une autonomie de leur discours, la prolifération des esthétiques et des formes d'expression...

C'est ce qui fait que cette histoire est liée soit à un individu symbole, soit à un phénomène, soit à un événement, soit à une structure.

En suivant les traces de trente dernières années, on peut retrouver les facteurs qui sont entrés en jeu et reconstituer ainsi le sens de la marche du Theatre Tunisien par lui-même.

#### ALY BEN AYED OU L'OUVRE FONDATRICE

Durant les neuf ans qu'il a passés à la tête de la Troupe de la Ville de Tunis (1963-1972), Aly Ben Ayed a ouvert à l'inscription du local dans l'universel. Cette tâche s'est manifestée dans l'option pour les grands textes, les grands auteurs, afin de montrer l'apport du Tunisien aussi bien en tant que traducteur qu'en tant que comédien et metteur en scène, sans parler de la dextérité technique.

Cette vision des choses a eu un impact réel sur la Troupe de la Ville de Tunis mais aussi, et surtout, sur tout le theatre en Tunisie.

Elle a également trouvé son bonheur dans les efforts exceptionnels fournis par les Tunisiens pour produire des textes dont la qualité rivalise avec celle des grands auteurs.

#### LES THEATRE REGIONAL OU LE PERIPLE DE TUNIS A TUNIS

L'horsq'a partir de 1965 a commencé la décentralisation et que des troupes ont vu le jour à Sfax, au Kef puis à Gafsa et dans d'autres grandes villes du pays, ce qu'on a enregistré comme phénomène n'est pas le tatonnement de néophytes, mais la détermination d'artistes qui ont déjà eu un corps à corps avec la scène aussi bien à Tunis qu'à l'étranger. Leur départ vers des villes dépourvues de tradition théâtrale relevait de l'expérience des limites. Une fois cette expérience vécue, le retour à Tunis s'imposait, parce qu'il fallait scruter d'autres horizons. Ce qui caractérise l'âge d'or du theatre régional (1968-1975), c'est malgré la quasi nullité des moyens, la volonté de produire un discours cohérent et rigoureux qui propose une esthétique et non des slogans. Beaucoup de résultats ont fait que, dans certains cas, c'est plutôt le contraire qui a retenu l'attention, allant même jusqu'à créer une mode, celle du spectacle créé selon des normes bien déterminées mais qui devient totalement autre après un certain nombre de représentations. À côté de propositions convaincantes, des sous-produits ont vu le jour.

#### "KACEM AZEZ" OU LES VERTUS DE L'EXIL

Pour les brechtiens qu'étaient les figures de proue du Theatre régional, la phase dite "épique" avec des spectacles ou les comédiens "racontaient" leur personnages, c'est-à-dire prenaient leurs distances par rapport à eux et faisaient en sorte qu'au lieu de s'identifier à eux les spectateurs les soumettent à leur jugement critique, devait, après l'expérience du Kef et de Gafsa, évoluer vers une autre forme. Il fallait abandonner la vision unitaire qui présentait deux défauts : le rejet en bloc de la réalité et la précellence du message dans le discours théâtral. L'option pour un theatre dit dialectique s'imposait. Car ce qu'il fallait souligner c'était la transformation des êtres et des choses (dada de Brecht). Cela n'était possible que par le biais de la mise en évidence des contradictions à l'intérieur des personnes et de la réalité, qui se combinaient avec les antagonismes "entre les personnes et entre les forces en présence".

"Kacem Azez" pièce de l'exil et en exil, a servi de tremplin à ce passage de l'épique au dialectique. Avec un titre à la Peter Weiss. "Chronique des deux dernières journées édifiantes et pénibles du Citoyen KACEM AZEZ à la recherche d'un travail qui en fin de compte l'a tué", cette production du "Collectif d'Action Théâtrale Arabe en France", a créé l'événement à Paris en Mars 1973. Y étaient impliqués Mohamed Driss comme auteur du texte, comme metteur en scène et comme scénographe, Taoufik Jebali comme responsable de la lumière, Hedi Guella comme auteur de la musique et des chants ainsi que d'autres créatures.

#### L'"AMATEURISME" DES PROFESSIONNELS

Compte tenu du fait que la profession théâtrale est restée durant des années sans assises juridiques, les frontières entre amateurs et professionnels étaient floues. Ainsi le passage d'une structure professionnelle à une autre pouvait transiter par une structure amateur, l'accès au statut juridique d'une compagnie privée pouvait lui aussi se faire par le biais de la constitution d'un groupe d'amateurs. Deux exemples illustrent ces deux situations. Celui du travail accompli par Fadhel JAZIRI et Lamine NAHDI au sein de la Troupe du Maghreb Arabe et qui représente une phase transitoire entre le théâtre régional et le théâtre privé. Et celui de l'œuvre de Habib CHEBIL et de son théâtre triangulaire : avant que le groupe ne décide de se constituer en SARL, tout sa production, malgré sa haute qualité, a subi le qualificatif "amateur".

#### LE NOUVEAU THEATRE OU L'AVENEMENT DU "PRIVE"

Le groupe qui avait ouvert la voie à une nouvelle forme d'expression, à la fois autonome et constamment novatrice, a été celui du Nouveau Théâtre. En inaugurant en 1975 la formule du théâtre privé mais paradoxalement à but non lucratif et à visée culturelle et civilisationnelle, il a institué le type de production qui, hautement conscient des conditions de son environnement et en dévoilant toutes ses contradictions. La prolifération des troupes ayant opté pour ce cadre juridique (on compte en 1991 plus de quarante groupes privés ayant le statut de SARL) a, en seize ans, engendré la recherche d'une spécification: "Phou" a d'abord opté pour la mise en espace du mot puis pour l'esthétique du corps, le "Théâtre de la terre" a répondu à l'appel du terroir, le "Théâtre organique" s'est intéressé à l'expérience du théâtre à domicile, "Bissaït" s'est spécialisé dans les performances... Toutefois, si pour les exemples mentionnés la spécification est une réalité vécue, elle n'est, dans d'autres cas, qu'un simple rêve.

#### LE THEATRE PRIVE "DEUXIEME GENERATION"

Le secteur du théâtre compte aujourd'hui plus de quarante troupes privées qui se sont constituées à la suite d'expériences diverses menées par leurs fondateurs (théâtre à l'étranger, théâtre universitaire...). La recherche d'une autonomie du discours et d'une structure juridique et administrative souple conduit cette "deuxième génération" à s'inspirer du modèle des précurseurs. Les compagnies privées se sont certes multipliées et disséminées à travers la République mais cela est loin de représenter la structure idéale pour le théâtre tunisien. Les troupes régionales vivent depuis des années une situation de statu quo à laquelle la multiplication des troupes privées n'a rien changé. La production n'a pas connu le bond qualitatif souhaité. Seuls quelques groupes

a la recherche d'une spécificité de discours ont perçu, le théâtre privé ne pouvant fonctionner qu'avec les subsides d'état.

Hamdi Hamadi

## LE THEATRE MAROCAIN

On pourrait dater les origines du théâtre au Maroc dans sa conception moderne, des années 20. C'est en effet à partir du 1er quart de ce siècle que des troupes de théâtre égyptienne ont commencé à effectuer des tournées à travers le Maroc avec des pièces adaptées en arabe et puisées dans le répertoire occidental: Shakespeare, Molière, Marivaux...

C'est donc la première contact des Marocains avec le théâtre conçu comme un spectacle conventionnel aux normes définies et élaborées. Cela n'a pas manqué d'avoir une influence sur la jeunesse cultivée de l'époque, qui découvre un art et une expression tout nouvelle et qu'elle saura par la suite adopter et propager dans les milieux culturels autochtones.

Mais le théâtre en tant que spectacle a toujours existé dans la société marocaine, sous des formes diverses, moins élaborées et certainement plus proches du patrimoine populaire. Les fêtes, moisimes et toutes autres manifestations commémoratives ont toujours donné lieu à des spectacles mêlant le chant, le conte, la danse. Religieux, esotérique ou parfois ces spectacles puisés dans la mémoire populaire, mettaient en scène des hommes et des femmes dans diverses situations dramatiques représentatives de la société marocaine de l'époque. Le "B'sat" est sans doute le premier spectacle illustrant le recours au patrimoine populaire. La première représentation a été donnée devant le Sultan Mohamed Ben Abdallah (1757-1790) et après le succès enregistré, ce genre a été propagé, puis encouragé par les différents rois qui se sont succédés à travers l'histoire du Maroc. Le B'sat, mêle plusieurs genres : chants, danse et prêches religieux en plus des prestations des différentes confréries mystiques. Les artistes et saltimbanques qui animaient les spectacles étaient très respectés. Et ce contenu de certaines représentations ne manquait pas, à travers moult symboles et suggestion, de mettre le doigt sur certains problèmes de la société de l'époque, espérant ainsi attirer l'attention du Sultan sur certaines carences ou exactions de l'administration.

Autre manifestation de la créativité populaire, Sultan Attolba (Le Sultan des Etudiants) Fondée par le Roi Moulay Rachid (1666-1672), premier Sultan de la dynastie des Alaouites (dynastie qui règne jusqu'à aujourd'hui) cette tradition repose sur une fête du Simulacre, ou une semaine durant une jeune étudiant, aide par des proches et des amis achète le titre de roi et règne pendant 7 jours en lieu et place du véritable monarque. La cérémonie d'intronisation donne lieu à un spectacle grandiose où bouffons, saltimbanques, chanteurs et danseurs animent des fêtes dans la ville de Fes. Il est certain que le B'sat, comme "Sultan Attolba"

sont des spectacles reposant sur l'improvisation totale, même s'ils puisent dans le répertoire du patrimoine populaire. Ni découpage en scènes et actes ni respect des conventions de la théâtralité, mais simple manifestation généralisée du génie populaire dans tous ses débordements.

C'est bien plus tard et sous l'influence de ces troupes du Moyen-Orient qui sillonnaient le Royaume, que de jeunes auteurs ont adopté le théâtre dans sa conception occidentale, justement pour l'utiliser à la fois comme un véhicule de l'éducation et comme une "arme" contre la colonisation.

Les années 40 et 50 ont enregistré l'éclosion de nombreuses troupes d'amateurs du théâtre qui s'évertuaient à adapter Molière en arabe, en truffant le texte d'allusions et de symboles (afin de déjouer la censure, anticolonialistes). C'était un théâtre de combat ou le plus prestigieux des Français : Jean Baptiste Poquelin dit Molière, servait "les idéaux subversifs" contre la colonisation française. Le génie de Molière réside aussi dans ce paradoxe.

Après l'indépendance, le théâtre marocain, influencé par la mouvance politique de l'époque, et grisé par la victoire et la liberté retrouvée continue à mener un combat social avant de se diversifier tout en gardant une porte ouverte sur la mémoire. Des hommes de théâtre comme Kenfaoui, Tayeb Saddiki, Tayeb Laalaj, entre autres ont mis sur l'esthétique et le texte élaboré, adoptant le répertoire universel ou créant de nouvelles pièces dont la qualité témoigne encore aujourd'hui de l'essor du théâtre pendant les années d'après l'indépendance.

Abdallah Najib REFAIF

## REGARD SUR LE THEATRE ALGERIEN

### A/AVANT L'INDEPENDANCE

Les pionniers ,acteurs et spécialistes du théâtre algérien s'accordent dans leur ensemble a dater l'envol effectif de ce théâtre en avril 1926 avec une pièce intitulée "DJEHA",qui connut un grand succès populaire et dont l'auteur-metteur en scène-interprète, SELLALI ALI dit ALLALOU, vient de mourir récemment (le 19 Février 1992),a l'age de 90 ans.

Tout ce qui précède cette oeuvre, des préférâmes théâtrales aux tentatives dramatiques en langue arabe classique, engages a la fin de la première guerre mondiale et qui furent des estampilles des déchets populaires, est a verser au dossier de la préhistoire du théâtre algérien. Dossier qui est cependant ouvert et qui s'enrichit régulièrement de nouvelles pistes de recherche et d'axes de réflexion propres a élargir notre connaissance et a corriger notre vision par rapport a l'habitude qu'on a prise de définir par le vocable de formes pré ou para-théâtrales. Retenons simplement a ce niveau deux faits qui méritent considération: en premier lieu, des représentations dramatiques sont signalées en Algérie aux 18<sup>eme</sup> et 19<sup>eme</sup> siècles, mais elle procédaient avant tout a certaines cérémonies propres a la vie sociale ou religieuse du Maghreb et la société, en l'état actuel de notre connaissance, ne s'expliqua jamais a elle-même l'aspect théâtral de ces manifestations. En second lieu, et a une échelle plus lointaine, la contribution du chercheur suédois GEORGES CRISTEA, du Dramastika Institute de Stockolm, présentée au Symposium International de l' Histoire du Théâtre a Barcelone (1-5 Juin 1988), apporte des éléments d'éclairage nouveaux sur "un chapitre de l'histoire du Théâtre non écrit, celui de ses origines sahariennes".S'appuyant sur de peintures rupestres qui abrite le plus grand musée a ciel ouvert existant au monde, celui du Tassili (Sahara algérien), CRISTEA révèle que les scènes rituelles fixées par ces gravures découvrent des éléments dramatiques qui sont "d'un grand intérêt pour l'histoire du Théâtre". Nombre de ces oeuvres de la civilisation tassilienne, ajoute le chercheur suédois, affirment une continuité de "L'acte dramatique" sur une durée de 6000-8000 ans et sont antérieures aux plus anciens documents égyptiens. Revenons a "DJERA" et au contexte politico-culturel dans lequel cette pièce a vu le jour signant l'acte de naissance du Théâtre algérien de "moule aristotelicien". Les années 20 constituent en effet une période clé et une balise éclairante dans la re-articulation de mouvement de résistance nationale contre le colonialisme française en voie de toucher au cap du centenaire de son occupation de l'Algerie. Car franchie la longue période de la juste armée populaire, le combat des Algériens va se réaliser désormais sur le terrain culturel et politique. C'est ne donc pas un hasard ,note a ce sujet le sociologue algérien DJECHLOUL ABDELKADER, que le Théâtre se découvre au monde dans "ces années 20 qui représentent

un moment décisif dans la restructuration de la sphère culturelle algérienne", au moment ou une nouvelle intellegentsia se reconstitue lentement et de manière fragmentée, mettant en place dans plusieurs domaines (presse, littérature, historiographie,)de nouvelles structure de diffusion culturelles. Dans ce processus, souligne encore le sociologue, le théâtre occupe une place particulière. Il est différent des autres structures culturelles car il n'est pas une production de l'intelligentsia pour l'intelligentsia, ne s'adresse pas a un public qui est déjà la, mais a créer, ne cherche pas a inculquer du dehors de schémas culturels de l'Europe, mais qu'il tente de prendre en charge la destructuration elle-même du corps social pour en faire un élément de renaissance culturelle. Sur ce théâtre enfante par le mouvement qui parcourait en profondeur la société algérienne ALLALOU nous disait que quels que soient le thème, les formes et les démarches adoptes il a toujours un cachet politique car oriente vers la prise de conscience nationale. Notre but était de créer un théâtre a nous, s'exprimant dans notre langue et parlant des nos problèmes quotidiens, de personnages illustres de notre histoire et également de nos faiblesses et tares qu'il convenait de mettre a jour pour mieux les combattre. C'est précisément parce qu'elle a répondu a la plupart de ces parametres que "DJEHA", a la différence d'autres tentatives théâtrales proposées en langue littéraire et qui n'ont pas eu cet impact, c'est transformée d'essai dramatique en référence historique. Ainsi amorcée, la trajectoire du théâtre algérien se développera dans une articulation rythmée par cinq phases essentielles jusqu'a l'indépendance du pays. De 1926 a 1934, il y eut un théâtre d'essence réaliste base sur des sketches, revues et farces traites dans style de la commedia dell'arte. Cette période, ou l'on s'evertua a railler les travers de la société musulmane (ce qui était juge des plus inoffensif par l'administration coloniale) fut domine, en dehors d'ALLALOU, par BACHETARZI MAHIEDDINE, grand organisateur et second auteur du théâtre algérien, et RACHID KSENTINI. Ce dernier, que l'on a compare a un ABOU NOUAS, un VILLON ou a un MOLIERE de l'ere contemporaine, restera sans aucun doute comme la personnalité la plus original du répertoire algérien. Avec la seconde étape, qui court de 1934 a la veille de la deuxième guerre mondiale, le théâtre, sous la férule de BACHETARZI, va connaître une période plus mouvementée, fertile en incidents de toutes sortes et de démêles avec une censure vigilante et tatillonne, soucieuse de fustiger tout ce qui lui apparaissait comme "une atteinte a la souveraineté française". Face a des pièces portant des titres aussi provocants que "FAQU" (Réveillez- vous), "BENI-OUI-OUI (les Vendus)", "EL KHEDAIN"(les Traîtres)... l'administration coloniale eut fort a faire pour annihiler cette fronde du milieu théâtral et usa de toutes sortes d'expédients allant de l'intimidation au sabotage. La troisième période, la moins intéressante, englobe la seconde guerre mondiale et découvre un théâtre plutôt aseptise, qui fait bon menace avec les autorités d'occupation. On y célébrait les thèmes chers au maréchal PETAIN tels le retour a la terre, les joies du foyer, l'amour du travail, etc... Pour



étoffer le répertoire on eut recours aux premières traductions d'auteurs étrangers car, contrairement à une opinion qui prévaut, le théâtre algérien de langue populaire a vécu une quinzaine d'années sans avoir recours à la traduction du répertoire étranger. Une nouvelle génération de comédiens et de futurs auteurs fait son apparition tels TOURI, BADIE, KAZDARLI, KATEB (MUSTAPHA)...

Dans une quatrième phase, le théâtre connaît une sorte d'institutionnalisation par l'administration coloniale, avec les obligations, les avantages et les pièges qu'une telle promotion peut impliquer. Ce fut la création d'une troupe arabe à l'Opéra d'Alger, avec comme directeur BACHETARZI et régisseur KATEB(M). Cinquième et dernière étape enfin: sous la pression et avec l'exacerbation de la lutte de libération nationale, cette troupe municipale et "officielle" allait de s'agréger en 1956 et on retrouvera bientôt certains de ses éléments dans l'ensemble théâtral du FLN sous la direction de M.KATEB. Ensemble qui rayonnera dans les pays arabes et amis de l'Algérie.

#### B/APRES L'INDEPENDANCE

Le 8 Janvier 1963, soit six mois après la proclamation de l'indépendance algérienne, l'Etat prit la décision de nationaliser l'Opéra d'Alger et les autres Théâtres situés dans les grandes villes (Constantine, Annaba, Oran et Sidi Bel Abbès). Ainsi était créé le THEATRE NATIONAL ALGERIEN (TNA), avec pour mission de construire "un nouveau théâtre ouvert aux préoccupations du peuple" et d'assurer l'animation des cinq points cités plus haut. Sur un parcours de près de trente ans du théâtre professionnel beaucoup d'eau a coulé sous les ponts et il serait téméraire de prétendre être ici une réalité artistique et humaine complexe et mouvante, tissée de deux périodes euphoriques et d'un large spectre de zones sombres et d'interrogations lancinantes sur la place de l'homme de théâtre dans sa société. Contentons-nous plus modestement de points de repère informatifs et balises de réflexion introduisant à une approche de ce théâtre.

1/Le mouvement théâtral professionnel dans son expression institutionnelle ou étatique a vécu deux moments saillants: lors des premières années 80. Au lendemain de sa création, le TNA regroupait la "fine fleur" du théâtre algérien, dont un aéroplane de 11 metteurs en scène et assimilés, et lançait sa machine à vive allure en comptabilisant 26 pièces en 4 ans (1963-1966), dont 10 montées pour la seule année 63, nanties pour la plupart d'une qualité dramatique appréciable.

Cette vitalité de la sphère théâtrale s'explique par le devoir ardent de ses composantes de l'époque de rencontrer un public et d'ancrer la présence de cet art dans la société algérienne. Selon des chiffres rapportés par ROSELINE BAFFET dans une thèse consacrée au théâtre algérien, pris de 1000 représentations regroupant environ une cinquantaine de milliers de spectateurs ont été données entre 1963 et 1965. Mais après l'euphorie a commencé pour le TNA, fourvoyé dans de multiples tâches qui ne relevaient pas de sa mission (en

tenant pour ainsi dire le rôle d'une agence de spectacles), la lente descente vers le purgatoire accompagnée de l'atrophie progressive de ses structures.

En 1970, le gouvernement décida de réorganiser le TNA, mais la décentralisation engagée qui vit la création de quatre nouveaux Théâtres Régionaux à Oran, Constantine, Annaba et Sidi Bel Abbès ne mit pas fin au marasme. Il faut attendre 1982 pour assister à l'amorce d'une reprise confortée d'une accélération au milieu des années 80. Elle se traduira quantitativement et qualitativement par un bon cru qui reapprend au public le chemin des salles pour applaudir, parfois à guichets fermés, des pièces appelées (titres traduits) "LE BATEAU COULE", "ILS ONT DIT LES ARABES", "FOLIE SALUTAIRE", "LES GENEREUX", "FILE L'AUTOBUS", "LA CENSURE DE L'OGRESSE", "LES MARTYRS REVIENNENT CETTE SEMAINE", etc... Portées par cette dynamique, trois éditions successives d'un Festival annuel du théâtre professionnel ont vu le jour au cours de cette période. La détérioration de la situation politique et sociale dans le pays qui va être secoué par plusieurs séismes partir d'octobre 88, ébranle le théâtre étatique dont les éléments les plus dynamiques tendent l'aventure en créant des troupes indépendantes ou libres, tels le "Théâtre de la Citadelle" dirigé par ZIANI CHERIF AYAD et la "Coopérative du 1er mai" guidée par ALLOULA ABDELKADER. Sur cette voie porteuse artistiquement mais escarpée financièrement BENAÏSSA SLIMANE, après un passage dans l'animation culturelle puis dans des structures théâtrales publiques, s'était engagé résolument au début des années 80 en jouant le rôle d'un franc-tireur en compagnie de son compère GUENDOZ OMAR.

2/Le théâtre algérien est sans doute l'un des rares au monde à se prendre en charge de bout en bout du processus de création et de "fabrication" des œuvres du produit théâtral puisque, par la force des choses, la quasi totalité des œuvres montées depuis l'indépendance ont été écrites ou adaptées et mises en scène par ses composantes artistiques. Car les écrivains algériens se montrent très peu intéressés par l'écriture dramatique et, à l'exception de KATEB YACINE, seules quelques tentatives ont été faites par MOULOUD MAMERI (LE FOHEN), ASSIA DJEBAR (ROUGE L'AUBE), MOHAMED DIS (MILLE HOURRAS POUR UNE GUEUSE), TAHAR OUART ET LAIDI FLICI. Mais elles resteront sans suite.

3/Sur le terrain de la décentralisation les années 70 virent l'apparition de la création collective, autant pour reprendre à la "crise" du texte dramatique signalée que pour "coller" à la réalité politique de l'époque (mise en œuvre de la révolution agraire, de la gestion socialiste des entreprises de la médecine gratuite...). Les théâtres Régionaux d'Oran et de Constantine exploiteront un temps ce type d'écriture qui était l'apanage jusque là du théâtre amateur. Cette manière de faire qui fut rapidement abandonnée a eu quand même le mérite de révéler les capacités d'écriture naissantes de quelques éléments du Théâtre de Constantine. Signalons également, dans ce même chapitre, que l'intégration de plusieurs comédiens avec la méthode de création collective adoptée.

4/En dehors de l'insuffisance du budget alloué au fonctionnement des Théâtres, qui suffit à peine à la masse salariale pénalise la chapître "production" le plus grand problème auquel est confronté le théâtre professionnel étatique est celui de la formation du personnel artistique et technique. Au milieu des années 60 a été fondée une section "art dramatique" à l'Institut National d'Art Dramatique et Chorégraphique de Bordj El Kiffan (agglomération algéroise), mais cette section sera fermée en 1973 après avoir formé une quarantaine de comédiennes et comédiens dont une bonne partie active au TNA et grâce, à laquelle cet organisme a essayé de semer dans la décennie 80, comme déjà indiqué, les graines d'un nouveau départ.

Au niveau de la mise en scène, nombre d'étudiants d'entre ont été envoyés à l'étranger mais, à leur retour, la grande majorité d'entre eux, déçus, se sont reconvertis dans le secteur de l'audio-visuel, tv principalement, ou sont partis tenter leur chance ailleurs.

Quant aux autres métiers de théâtre: éclairagiste, sonoriste, scénographe, musicien de scène... il n'existe pratiquement pas de vrais spécialistes, sinon, à quelques exceptions confirmant la règle (telle la scénographe LILIANE EL ACHEMI) des gens formés sur le tas depuis l'indépendance. Pour fermer le ban de ce tour d'horizon, signalons les principaux créateurs qui, sur le terrain de l'écriture dramatique et/ou scénique, ont marqué de leur empreinte le chemin du théâtre d'après l'indépendance. Ils s'appellent ALLOULA ABDELKADER, BENAÏSSA SLIMANE ABDELKADER OULO ABDERRAHEANE dit KAKL, KATEB YACINE, KATEB MUSTAPHA, HADJ OMAR, ZIANI CHERIF AYAD, ROUICHED, ABLEL EL MOUHIB, BENGUETTAF M'HAMED, et un jeune metteur en scène bourré de talent et malheureusement disparu il y a deux ans dans un accident de voiture: BOUGUERMOUH MALEK.

BENDIMERED KAMEL

QUELQUES AUTEURS ET METTEURS EN SCÈNE EN VUE, ET EN BREP

ABDELKADER OULD ABDERRAHMANE dit KAKI

Ne le 18 Février 1934. Auteur et metteur en scène de la presque totalité de ses œuvres, une production qui en fait jusqu'à présent le créateur théâtral le plus prolifique (20 pièces ou essais dramatiques) de l'Algérie indépendante et surtout, le plus en vue de sa première décennie avant qu'un malheureux accident de voiture (1968) ne l'arrête en pleine ascension en le privant d'une grande partie de ses moyens.

Considéré comme le pionnier, sur la scène maghrébine, du "théâtre-spectacle" que le Marocain Tayeh Saddiki investira par la suite de sa forte personnalité, il a récupéré, codifié, standardisé et adapté à la scène moderne les éléments issus de

son terroir et plus précisément ceux de la chanson de geste que sont l'espace de la "halqua" (cercle), le personnage du "meddha" (conteur) comme ordinateur et stimulateur de la communication et l'instrumentation sonore (à percussion) pour régler et ponctuer le rythme du spectacle. Œuvres à retenir: "132 ans" (1962). "Afrique avant 1". Diwan du Garagouz (1964) "Le Porteur d'eau et les Saints" (1965), "Avant-Théâtre"...

ALLOULA ABDELKADER

A vu le jour le 8 Juillet 1939. Homme de théâtre complet, dans le sens où il excelle sur trois claviers d'expression: l'interprétation, la mise en scène et l'écriture dramatique.

Toutes ses pièces (au nombre de neuf) ont pour axe majeur et nerf directeur l'éclairage et la mise en question de toutes ces forces, ramassées par l'auteur sous le terme générique de "bureaucratique", qui "forment obstacle, souligne-t-il sur le chemin du socialisme pour triompher de la dégénérescence égoïste".

Sous le signe de la maturité créative, se sont précisées les lignes de son langage théâtral qui s'abreuve aux signes culturels profonds de sa société et met en question les modes académiques de représentation qu'il définit par "moule aristotélicien". Il tend vers une forme de communication stimulant les capacités auditives, imaginatives et réflexives du spectateur.

Fondateur et animateur de "La coopérative du 1er Mai".

De ses œuvres signalons ces trois pépites dramatiques authentiques: "Le Pain" (1970), "Folie Salutarie" (remarquable récréation du "Journal d'un Fou" de Gogol, 1972) et "Les Généreux" (1985, plusieurs prix au 1er Festival de Théâtre Professionnel d'Alger et meilleur texte distingué aux Journées Théâtrales de Carthage en 1985).

AMAD AHMED dit HOUICHED

Ne en 1921. Comédien et auteur dramatique. Admirateur et se voulant le "fils spirituel" de celui qui reste la référence voire le mythe du théâtre algérien, Rachid Ksentini - d'où le surnom de Rouiched, "petit Rachid", donne à Ayad - cet autodidacte n'a point révolutionné les formes dramatiques mais il a contribué à rendre l'art qu'il pratique socialement plus familier en attirant sur son nom le plus large public. Écrivant des pièces qui ont cette particularité d'avoir été conçues à partir de lui et pour lui et qui perdraient sans sa présence de comédien une bonne partie de leur saveur il a été le premier dans la littérature dramatique algérienne à avoir osé, en 1963, traiter avec humour de la identification du héros alors qu'on sortait à peine de la guerre d'indépendance ("Hansen Terro") et de n'avoir eu également pas froid aux yeux en portant le fer, en 1964, dans ces chancres (corruption, vol, incurie de responsable) qui éclairent les tempêtes politiques et sociales balayant actuellement le champ algérien ("El Ghoula").

## BENAISSA SLIMANE

Venu au monde le 11 décembre 1943. Comédien, metteur en scène, dramaturge et traducteur-adaptateur. Ses plus riches dispositions et références s'affirment sur le terrain de l'écriture dramatique. A créé en Algérie, avec son compère Omar Guendouz, l'embryon de la première troupe professionnelle libre. De formation scientifique, nanti d'une solide assise culturelle sourcier à plusieurs terreaux (tradition populaire orale, patrimoine arabe classique et espace théâtral universel), il a forgé sur la base de ces acquis un alliage dramaturgique réussi qui le fait créditer d'auteur plus moderne du théâtre algérien. Chantre de la parole libérée qui ne dédaigne pas la provocation, il possède à son actif cinq pièces qui posent un regard scrutateur sur la société algérienne, fleurons d'un théâtre populaire, que Benaïssa postule comme lieu de rencontre de six axes : utiliser une langue populaire, faire appel à des référents populaires inscrits dans la mémoire collective, défendre les intérêts du peuple, impliquer totalement.

l'artiste, faire l'économie de tout didactisme en contournant le rapport maître-élève amener enfin le spectateur à se reconnaître sur scène car dit-il c'est "cette appropriation de son propre discours par le public qui est la preuve de la dimension populaire de ce théâtre".

Oeuvre marquantes : trois créations à allure de trilogie :

"Avance, Boualem" (1974), la pièce la plus jouée du répertoire algérien (600 représentations environ), "Le vendredi sont sortis les gazelles" (1979) et "Le Bateau coule" (1981), et une réécriture, "L'Opprimé" (1978) d'après "L'Apotrophe houspille" du soviétique MAKAINOK.

## KATEB YACINE

1929-1989. Un grand nom de la littérature et du théâtre algériens. Ses premières œuvres mettaient en situation la tragédie de l'Algérie colonisée, la grande interrogation de l'identité et une interpellation sans complaisance des Ancêtres.

Après l'indépendance, il prit du champ avec le français pour écrire en langue arabe populaire afin, disait-il, de "nouer mes racines" et de "me rapprocher" de mon vrai public. Mais son théâtre s'inscrit dans la même logique militante et postule la même quête : la libération des peuples opprimés. Son univers dramatique est alors peuplé des déchirements des Palestiniens, les angoisses et amertumes de la conscience arabe, des trahisons répétées des pouvoirs ainsi que des cris étouffés des enfants noirs de Soweto et d'Afrique du Sud.

Toutes ses pièces donnent l'impression d'une sorte de "collage", mais cette dramaturgie en morceaux permet de multiples substitutions qui en font un théâtre ouvert et singulier, profondément politique et que son auteur a toujours revendiqué comme tel.

Oeuvres majeures : "La Poudre d'Intelligence". "Les Ancêtres redoublent de férocité", "L'Homme aux sandales de caoutchouc", "Mohamed prends ta valise". "La Guerre de 2000 ans".

## BENGUETTAF M'HAMED

A signé son entrée en scène dans l'existence le 20 décembre 1939. Homme de théâtre polyvalent, il butine en ce sens sur tout le spectre de l'art de la scène, même si les maillons de l'ensemble se révèlent d'inégale résistance à l'épreuve (comédien, traducteur, auteur, et metteur en scène).

Rendant un jour hommage à ses grandes qualités de comédien, un directeur du TNA a eu un jour cette boutade à son sujet : "donnez-lui l'annuaire téléphonique à lire et il est capable de vous le faire prendre pour un texte de Shakespeare". Artificier du verbe qui depuis son "tandem artistique" avec le metteur en scène Ziani, a appris au fil des œuvres à en gommer les excès et faciliter pour densifier son écriture, il définit ainsi sa démarche dramaturgique : "comme beaucoup d'Algériens, déclare-t-

il, j'ai été élevé dans l'univers des contes et cette manière de raconter des histoires qui m'a profondément marquée a fait que plus tard, m'adonnant à l'écriture, cette facette est apparue tout naturellement dans mon travail... Je n'aime pas les lignes droites ni les cassures, je préfère raconter une histoire par un mouvement ondoyant qui me semble plus riche de possibilités de communication en fonction de nos traditions culturelles".  
Oeuvres importantes: "Le Cri" (1989), "Fatma" (1990), et une adaptation à la scène particulièrement réussie, de la nouvelle de Tahar Quettari: "les Martyrs reviennent cette semaine" (1987).

#### ZIANI CHERIF AYAD

Arrive au monde le 15 Janvier 1947. Fait partie de la première promotion (1969) de comédiens formés par l'institut d'art dramatique et chorégraphique de Bordj el Kiffan (Alger). Comédien et, surtout et par-dessus tout, metteur en scène propulsé et mis en vedette au cours de la décennie 80 avec deux Grands Prix de la création et un Prix de la mise en scène glanés sur la rampe arabo-africaine des Journées Théâtrales de Carthage. (Tunisie)

Premier metteur en scène algérien à jouer la carte de l'adaptation des œuvres littéraires, choix qui lui permet, indique-t-il, "une plus grande aisance et liberté de création scénique". Travaille en tandem avec l'auteur -adaptateur Benguettaf M'Hamed, dans un rapport de création dynamique et ouvert qui articule avec bonheur - jusqu'ici - des modes d'expression populaires et des techniques scéniques modernes. A fondé et dirige depuis 1989, la compagnie indépendante "Le Théâtre de la Citadelle", version artistiquement performante de la "bande des quatre" (Sonia-Medjoubi-Benguetta-Ziani) qui a cet avantage majeur sur la scène algérienne d'être complète et interchangeable dans toutes ses lignes (interprétation, écriture dramatique et scénique).

Mise en scène remarquées et distinguées: "Ils ont dit les Arabes" (1983, prix de la mise en scène des JT de Carthage), "Hafila Tassir" (1985)

#### BENDIMERED KAMEL

É professeur de lettres Françaises  
Journaliste depuis 1968  
Rédacteur en chef culturel (hebdomadaire  
"Algérie-Actualité") Correspondant de  
l'Agence "Algérie".

Presse service, bureau de Paris.