PUBLICATIONS DU CENTRE CULTUREL UNIVERSITAIRE

Hommes et Sociétés du Proche-Orient 7

GHASSANE SALAMÉ

Le théâtre politique au Liban (1968-1973)

Préface de Michel Corvin

DAR EL-MACHREQ ÉDITEURS
B.P. 946, Beyrouth, Liban

GHASSANE SALAMÉ, né à Kfardébiane (1951), licencié en droit (Université Saint-Joseph de Beyrouth, 1973) et en lettres (École Supérieure des Lettres de Beyrouth, 1972). A l'origine, son travail sur le théâtre politique au Liban a constitué un mémoire de maîtrise en lettres, présenté en juin 1973.

Parallèlement à ses études, Ghassane Salamé a poursuivi une carrière professionnelle dans la presse. Après un passage, comme attaché de presse, au Mouvement Social, dirigé par Mgr Grégoire Haddad, il a a été journaliste présentateur à la Télévision sur ses deux chaînes arabe et française. Actuellement, il fait partie de l'équipe d'*Afaq*, mensuel en langue arabe publié à Beyrouth.

Ghassane Salamé prépare actuellement à Paris un doctorat de 3e cycle en études théâtrales (« Analyse structurale d'un texte de théâtre ») et un doctorat d'État en droit.

PUBLICATIONS
DU

CENTRE CULTUREL
UNIVERSITAIRE

TRAVAUX ET JOURS
Revue trimestrielle dirigée par René Chamussy

HOMMES ET SOCIÉTÉS DU PROCHE-ORIENT
Collection dirigée par Sélim Abou

1. E. J.-P. VALIN
   Le pluralisme socio-scolaire au Liban
2. R. ALOUCHE
   Évolution d'un centre de villégiature au Liban (Broummana)
3. R. MEYNET
   L'écriture arabe en question
4. M. CHAMOUN
   Les superstitions au Liban
5. J. BRUN
   L'École catholique au Liban et ses contradictions
6. O. CARRÉ
   Enseignement islamique et idéal socialiste

Distribution
LIBRAIRIE ORIENTALE
B.P. 1986, Beyrouth

Le théâtre politique au Liban (1968-1973)

PUBLICATIONS DU CENTRE CULTUREL UNIVERSITAIRE

Hommes et Sociétés du Proche-Orient 7

GHASSANE SALAMÉ

Le théâtre politique au Liban (1968-1973)

Approche idéologique et esthétique

DAR EL-MACHREQ ÉDITEURS, BEYROUTH

ISBN 2-7214-5776-4

Distribution :
LIBRAIRIE ORIENTALE
B.P. 1986, Beyrouth, Liban

PRÉFACE

Le théâtre libanais est encore dans son enfance et pourtant il a déjà atteint une maturité, une force et une originalité assez grandes pour mériter qu'un critique — jeune aussi et doté des mêmes qualités que son objet d'étude — le soumette à l'épreuve d'une analyse sans complaisance et de critères d'estimation généralement appliqués à un théâtre de longue tradition.

La tâche était lourde et semée d'embûches. D'abord parce qu'un seul devait faire tout, tout seul : il n'existe sur le théâtre arabe contemporain qu'un seul ouvrage valable — encore que rapide sur le domaine libanais — que, par comble de malchance, G. Salamé n'a pu consulter. Cette carence de la critique traditionnelle est d'ailleurs explicable : travailler sur un terrain aussi immédiat c'est se promettre à soi-même des crocs-en-jambe et prendre le risque de tomber, à chaque pas, dans les pièges de l'hagiographie passionnée ou du journalisme clinquant. On croirait qu'il est aisé de parler de l'actualité théâtrale : il suffirait d'être un spectateur assidu et un lecteur attentif des bons articles. Mais la matière première d'une étude n'est jamais si contemporaine qu'elle ne fuie dans un passé déjà insaisissable et qu'elle ne se fonde dans l'Histoire dont chacun sait qu'il est difficile de tirer autre chose qu'un mensonge. Mensonge des souvenirs, mensonges des témoins, que ne peut dissiper la référence aux textes, pour la plupart restés inédits, que ne peuvent contrebattre les confidences des auteurs et des metteurs en scène, toujours plus prompts à se justifier sur leurs intentions qu'à s'expliquer sur leurs réalisations.

Ce premier obstacle a été surmonté, et de belle façon : il n'est que de voir la somme d'informations objectives — et neuves d'être rassemblées ici pour la première fois — que G. Salamé nous fournit : son étude est un véritable glossaire du théâtre libanais contemporain, avec ses auteurs, ses vedettes et ses metteurs en scène, trinité où les rôles s'échangent volontiers quand ils ne sont pas réunis sur une même tête. Glossaire, mais aussi encyclopédie, dans la mesure où les multiples trajets dialectiques empruntés par le critique, et qui ne cherchent pas à rendre compte des œuvres mais à leur faire rendre des comptes, finissent pourtant par les quadriller d'un réseau d'analyses au tissu assez serré pour donner de la structure d'une pièce, de son action et de ses personnages, une image éclatée mais parfaitement identifiable. Bien que la visée de l'auteur n'ait rien de tout uniment dramaturgique, elle ne peut s'empêcher de fournir sur les notions centrales de théâtralité, d'espace scénique et de langage dramatique, des conclusions que relaient et sous-tendent des analyses d'un autre ordre — celui-là avoué et voulu — je veux dire des analyses politiques.

Qu'est-ce à dire ? Peut-on concilier les exigences sereinement objectives d'une réflexion dramaturgique avec les foucades qu'implique l'engagement ou la simple sensibilité politique ? N'a-t-on pas assez dit que politique était synonyme de logomachie, de pétition de principe, d'affirmations gratuites, de querelles byzantines et d'excommunications faciles ? La réponse n'est pas simple et depuis une cinquantaine d'années elle s'est exprimée à travers les voix directes ou subtiles d'un Piscator, d'un Brecht, d'un Dort ou d'un Copfermann. Voix autorisées de toute façon, à l'écoute desquelles G. Salamé a su se mettre pour délimiter le champ de son étude et orienter sa réflexion.

Un simple constat en effet ne suffit pas : il ne sert de rien d'avancer que tout ce qui s'est créé de valable au Liban depuis cinq ans — donc à peu près depuis que le théâtre existe dans ce pays — est baigné de préoccupations politiques : l'ingérence d'Israël dans les affaires arabes, les rapports de classes ou de forces qui défi-

nissent la situation intérieure, autant de sujets dont le meilleur effet, en disant le Politique, est de l'occulter, sinon de le tuer. Car le Politique meurt d'être affirmé et reconnu et ne vit que d'une permanente interrogation sur les données qu'il fournit au jugement du spectateur. Théâtre de la question, c'est-à-dire de l'inquiétude (voire de la souffrance) et de l'éveil, telle pourrait être une définition du théâtre politique, forme paradoxale de l'art, qui n'est véritablement écrit et réalisé qu'au moment — sans cesse recommencé — où la conscience du spectateur le fait sien et le recrée à son propre usage.

Théâtre de conscience et théâtre de la conscience, le théâtre politique a une dimension morale autant qu'intellectuelle ; il est l'œil ouvert et l'âme attentive, le truchement dérisoire mais perspicace des espoirs et plus encore des refus. « L'esprit est celui qui dit non, non et non », affirmait Valéry. Nous vivons dans un monde — peut-être provisoire — où refuser c'est faire preuve d'intelligence et où l'exercice de l'intelligence se manifeste par l'aptitude à ne pas s'en laisser accroire. C'est à peu près la définition que G. Salamé donne du théâtre politique : « Il est un regard critique sur la vie de la collectivité et un acte de foi dans le progrès de l'histoire. Plutôt que par son matériau, qui peut ne pas être politique, le théâtre politique se définit par sa fonction. Cette fonction est subversive : le théâtre politique est, par son essence, contestataire. »

Ces quelques principes qu'on pourrait croire simplement idéologiques ont les incidences esthétiques les plus larges : il y va de la fable qui, selon qu'elle se veut reproduction réaliste, interprétation symboliste ou chronique discontinue, tantôt satisfait et tantôt contrarie l'exercice du jugement critique ; il y va du personnage qui, conçu comme une allégorie, un porte-parole, un représentant exemplaire du Bien ou un témoin lucide, masque ou magnifie les pouvoirs d'une intervention intelligente du spectateur ; il y va du langage, il y va de la structure de la pièce, des supports de toute nature que les dramaturges trouvent dans les

modèles occidentaux ou dans le fonds national et qui, bien souvent, immobilisent le théâtre politique dans une restitution inopérante de schémas conceptuels ou mentaux, sans valeur en Orient, ou, au contraire, dilue leur force dans une glorification usée des prestiges du Verbe.

De toutes ces contradictions, de toutes ces tentatives souvent inaccomplies mais toujours exaltantes dans leur inachèvement même, G. Salamé rend compte avec un élan, une richesse de touche où se lit la passion de qui brûle de bondir du livre pour engager sur une scène — de théâtre ou autre — un combat politique. Le théâtre politique, disait-il, est «un acte de foi dans le progrès de l'histoire»; son livre est cela, et aussi un acte de foi dans le progrès du théâtre politique.

MICHEL CORVIN

INDICATIONS PRÉLIMINAIRES

CRÉATEURS ET ŒUVRES

Il nous a paru nécessaire, avant d'aborder l'étude du théâtre politique au Liban, de proposer au lecteur, et en particulier au lecteur étranger, quelques indications sommaires sur la production dramatique libanaise. Elles lui permettront de mieux saisir les développements qui vont suivre. Ce que nous présentons ici n'est toutefois qu'une liste aussi complète que possible des auteurs, des troupes et des pièces.

Nous voudrions aussi attirer son attention sur les limites fondamentales de l'étude: elle ne concerne que la production dramatique en langue arabe. L'exclusion d'œuvres écrites en arménien, en anglais, en espagnol, en portugais et surtout en français peut paraître arbitraire. Nous l'avons, malgré tout, opérée parce que nous aurions été confrontés à des écritures, certes dues à une plume libanaise, mais relevant de domaines si différents! Et ce n'est pas sans regret que nous ne parlerons pas d'un Georges Schéhadé, d'un Robert Abi-Rached ou d'un Gabriel Boustani... Ceux qui les connaissent comprendront certainement les raisons de notre silence. Il n'est pas question de nier leur talent, mais comment ne pas gauchir l'approche d'œuvres aussi hétérogènes en s'en tenant au seul critère de l'origine nationale?

Pourquoi, maintenant, la limitation dans le temps? L'étude, en effet, ne concerne que les œuvres écrites ou réalisées entre octobre 1968 et octobre 1973, ce qui correspond, en réalité, à cinq «saisons» théâtrales. Voici la réponse: l'his-

toire du théâtre libanais est encore bien courte et ces cinq années correspondent en fait à l'éclosion et au développement de l'art dramatique au Liban.

Il est vrai que depuis 1848, année où Maroun Naccache, un négociant de Beyrouth, après plusieurs voyages en Europe, entreprit d'amuser ses voisins en leur offrant une version arabe de *L'Avare* de Molière, les portes de l'adaptation et même de la création théâtrales étaient ouvertes. Mais le mouvement ne prit pas les dimensions que lui souhaitait son promoteur converti au théâtre; il s'enlisa dans des traductions d'«œuvres morales», bonnes pour les fêtes de fin d'année. Quelques pièces, un peu plus originales, dues à des poètes ou à des hommes de religion attirent parfois l'attention de l'érudit. En réalité ce qui nous reste de la production de cette époque n'encourage nullement à l'étude. Car à la lecture de ces pièces écrites en vers et dans un arabe très classique on a l'impression d'être en face d'un «génie» qui a opté pour un genre qui ne lui convient pas, un cadre qui le momifie. Pour de plus amples informations, nous renvoyons au livre de M. Landau et aux articles de M. Saadé.

Pour nous, la naissance du théâtre libanais, national, autonome, dramatique, date de 1960 quand quelques aventuriers de théâtre se sont regroupés en deux ou trois troupes pour donner un dernier coup de balai à l'amateurisme scolaire et moralisateur et tenter de créer ainsi un genre adapté à une culture qui ne l'avait jamais connu. Art éclectique qu'on avait maladroitement usurpé à l'Occident colon, le théâtre devenait d'un coup un moyen pour s'affirmer, pour informer, pour dire. Les pionniers sont toujours là, après une quinzaine d'années d'investigation dans toutes les directions, sous tous les cieux: Abou-Debs a rejoint Grotowski, Moultaka emprunte aux domaines brésilien, cubain, roumain, chinois. Mais voici que la génération des pionniers est bousculée. Ceux qui s'étaient mis à son école la remplacent. Gébara,

Kerbage, d'autres, de plus en plus nombreux, prennent la relève. Et des poètes, des journalistes, des écrivains, convertis à l'art dramatique (Mahfouz, Awad), entrent en action, ainsi que de nouveaux réalisateurs, riches de l'enseignement reçu et de l'expérience acquise à Moscou (Chedraoui), à Paris (Naïm et d'autres), à Strasbourg (R. Assaf).

Voici maintenant, énumérés par ordre alphabétique, les créateurs et leurs œuvres.

A. Les troupes.

1. *L'Atelier d'art dramatique de Beyrouth* (Mouhtaraf Baïrout lilmasrah).

Fondé en 1968 par Roger Assaf et Nidal Achkar. L'un venait de Strasbourg, l'autre revenait de Londres. L'atelier était conçu pour être «le noyau d'un centre dramatique qui présentera sans doute des spectacles au gré des saisons mais qui n'en a pas moins l'ambition plus large et plus lointaine, de devenir un véritable service public». L'expression peut paraître familière à ceux qui ont suivi l'évolution du théâtre en France après 1945. Il n'en demeure pas moins que les espoirs des fondateurs étaient difficilement réalisables et l'activité de l'Atelier s'est réduite à la présentation de ces spectacles saisonniers qu'il voulait précisément dépasser. Cela n'enlève rien à l'importance capitale de ces spectacles dans le processus de formation du théâtre politique libanais. Ces pièces, par ordre chronologique, sont:

— *Al-Moufatich,* une adaptation du *Revizor* de Gogol (1968).
— *Edition spéciale,* une suite de sketches assez variés (1968).
— *Majdaloun* (1969 et 1970).
— *Carte blanche* (1970).

— *La grève des voleurs* (1971).
— *Mirjane, Yacout et la pomme* (1972).
— *Izar* (voile de femme) (octobre 1972).

Ces pièces sont, pour la plupart, le fruit de l'improvisation collective, technique adoptée par l'Atelier dès sa création. Un écrivain vient suivre l'évolution de la pièce improvisée pour lui donner ensuite sa forme définitive: H. Hamati a récrit *Majdaloun,* Issam Mahfouz *Carte blanche* et *Izar,* T. Haïdar *Mirjane,* Oussama el-Aref *La grève des voleurs.* Avec *Izar,* la troupe semble avoir dépassé le cycle d'expérimentation. On promet un Atelier-nouvelle formule qui mettrait à profit les difficultés, voire les dissensions internes qui n'ont pas manqué à l'Atelier dès ses premiers jours.

2. *Le Théâtre Expérimental* (Al-Masrah al-ikhtibari).

Fondé et animé par Antoine et Latifé Moultaka qui s'étaient d'abord produits au théâtre d'Achrafieh, aujourd'hui dissous. Il était professeur de philosophie, elle juriste; autour d'eux, un groupe formé surtout d'élèves de l'Institut des Beaux-Arts. Le Théâtre Expérimental a l'avantage de posséder un local aménagé pour une soixantaine de spectateurs avec une scène centrale très dénudée, cernée par deux rangées de gradins. Les Moultaka ont pu ainsi entreprendre une timide mais peu concluante étude du public.

Les Moultaka présentent des spectacles adaptés d'après des auteurs très différents. Nous citerons en particulier:

— *Une journée mémorable du grand savant Yu* (source chinoise).
— *Dix petits nègres,* d'après un policier d'Agatha Christie.
— *Wassiat kalb* (testament d'un chien), emprunté au Brésilien A. Suassuna.

— *Ana nakhib,* une adaptation de *Lettre perdue* du Roumain Caragiale.
— *Caligula* de Camus...

3. *Le Théâtre Moderne.*

Fondé en 1960 et transformé en 1970 en «l'École Beyrouthine de Théâtre Moderne». Son fondateur-animateur est Mounir Abou-Debs qui est, pour un grand nombre de critiques, le «père du théâtre libanais». Abou-Debs qui a participé à l'«École de Paris» des années cinquante a longtemps travaillé sur des adaptations qu'il eut l'ingénieuse idée de présenter dans les ruines archéologiques de Byblos, Sidon, Beit-Méry, Tripoli, Deir el-Kamar. Parmi ces adaptations nous citerons *Œdipe-Roi* de Sophocle, *Macbeth* et *Hamlet* de Shakespeare, *Les mouches* de Sartre, *Le roi se meurt* d'Eugène Ionesco, *Les justes* de Camus, *Dr Faust* de Goethe, *La mort de Danton* de Büchner, *L'exception et la règle* de Bertolt Brecht.

Vers 1970, Abou-Debs emprunta une voie mystique qui n'est pas sans rappeler les expériences de Grotowski. L'adaptation a laissé la place à une écriture poétique directement inspirée d'œuvres non dramatiques. C'est ainsi que nous avons pu applaudir:

— *At-Toufan* (le déluge).
— *Gibrane ach-chahid* (à partir du *Prophète* de Gibrane Kh. Gibrane).
— *Yésouh* (Jésus).

4. *Le Théâtre National.*

Aujourd'hui Théâtre de Chouchou. Fondé et animé par Hassan Alaeddine, connu sous son pseudonyme Chouchou. C'est le Boulevard libanais mais qui repose, hélas, sur l'effort

d'un seul comédien, prodigieusement doué il est vrai. Voulant diriger un théâtre permanent, Chouchou présente un grand nombre de pièces d'une valeur très inégale. Ces derniers temps, le niveau des pièces a vraiment baissé: du Boulevard on est passé au théâtre le plus commercial. Pour la saison 1972-1973, les trois pièces présentées (*Wara al-paravent, Wissilit la tiss'a wi tiss'in, Habl al-kizib tawil*) ont été des œuvres d'une valeur très contestable.

5. *La Troupe Populaire Libanaise.*

Plus couramment appelée la troupe des frères Rahbani, avec une super-vedette, Feyrouz. Les Rahbani ont donné un grand nombre de pièces radiophoniques et d'opérettes politiques. Parmi elles:

— *Sah an-nawm* (joyeux réveil).
— *Al-Laïl wal-kandil* (la nuit et la lanterne).
— *Jisr al-kamar* (le pont de la lune).
— *Baya' al-khawatim* (le vendeur de bagues).
— *Dawalib al-hawa* (les roues du vent).
— *Ach-Chakhs* (la personne).
— *Ayam Fakhreddine* (les jours de Fakhreddine)
— *Jibal as-sawan* (les montagnes de silex).
— *Safar Barlak* (le voyage Barlak).
— *Yaïche! Yaïche!* (vive! vive!).
— *Nas min warak* (des gens de papier).
— *Al-Mahatta* (la gare), etc...

Ces cinq groupements existent au moment où nous écrivons (octobre 1973). Il va sans dire que d'autres groupes, plus éphémères, ont vu le jour depuis 1960. Nous laissons aux historiens du théâtre le soin de les énumérer.

Et c'est à une certaine presse que nous laissons la tâche de faire l'inventaire de toutes ces troupes de chansonniers qui ébahissent nos bourgeois noctambules.

B. Les créateurs.

En dehors de ceux (auteurs-metteurs en scène, comédiens) dont le nom est étroitement lié à une troupe, plusieurs créateurs travaillent en solitaires.

Abdel Malak 'Aïssaoui.

Algérien vivant à Beyrouth. A travaillé avec Planchon durant trois années. Auteur-metteur en scène d'*al-Baït al-houdoud* (la maison-frontière) (1973).

Thérèse Awad.

Femme-poète. Auteur d'*al-Bakara* (1973), poème dramatique créé par Fouad Naïm, avec pour les deux rôles de l'homme et de la femme, Joseph Séoud et Nidal Achkar.

Yaacoub Chedraoui.

Après cinq ans passés à l'Institut Lounatcharski de Moscou, il revient à son Liban natal où il crée *Le clown,* écrit par le dramaturge damascène Mohammed el-Maghout. On lui doit l'adaptation pour la scène et la création d'*al-Amir al-ahmar,* un roman de Maroun Abboud.

Raymond Gébara.

Brillant comédien (on l'oubliera difficilement dans les deux rôles de Saadoun (*az-Zanzalakht*) et de Joao Grillo (*Wassiat kalb*). La première pièce de son cru est *Que meure Desdémone,* représentée en automne 1970. La pièce n'eut pas le succès auquel on se serait attendu. *Taht ri'ayit Zaccour* fut une sorte de revanche. Elle a «tenu» plus de sept semaines. Gébara est en même temps auteur-metteur en scène de ses pièces. Dans *Zaccour,* il était également acteur-directeur de régie!

Rida Kibrit.

Un comédien affilié à l'Atelier d'Art Dramatique. Il est auteur de plusieurs pièces, assez naïves, jouées entre 1953 et 1955 devant une centaine d'invités. *As-Sitara*, représentée en 1973 dans une mise en scène de Michel Nabaa fut, par contre, un succès.

Chakib Khoury.

Comédien. Auteur et metteur en scène de plusieurs adaptations dont la plus réussie est *Un chat sur le toit,* empruntée à Tennessee Williams. La seule pièce vraiment de son cru est *Cabaret* qu'il créa lui-même en 1972 au Théâtre de Baalbeck.

Jalal Khoury

Le Brechtien orthodoxe. Il est auteur de *Weizmano, Ben Gori et Cie* (1968), construite sur le modèle d'*Arturo Ui,* de *Géha dans les villages frontaliers* (1970) et d'*Abadaye* (1972). *Géha* eut droit à un succès extraordinaire mais c'est sans enthousiasme que le public reçut sa reprise en 1972. Applaudie à Beyrouth, la pièce fut sévèrement reçue au festival du théâtre arabe de Damas. Pour la saison 1972-1973, Jalal Khoury préparait une pièce sur Tanios Chahine, premier révolutionnaire républicain au Liban. On ne connaît pas les raisons pour lesquelles elle ne fut finalement pas représentée.

Issam Mahfouz.

Un poète converti au théâtre et à la critique théâtrale (dans *an-Nahar* et son supplément et dans *Chi'ir*). Mahfouz est un dramaturge à la production riche et variée. Il est l'auteur d'un triptyque formé d'*az-Zanzalakht* (écrite en 1963, représentée en 1968, publiée en 1969), du *Dictateur* (jouée en

1970 et 1972) et de *Saadoun roi*, inachevée et qui, de ce fait, ne nous a pas été communiquée par l'auteur. A la demande de l'Atelier d'Art Dramatique, Mahfouz a écrit *Carte blanche* (1970) et *Izar* (1972). Il est de plus auteur d'*al-Katl*, première pièce politique écrite par un Libanais (juin 1968) et non représentée, et de *Limaza* créée en 1971 dans une mise en scène de l'auteur.

En tant que poète, Mahfouz est largement connu dans les milieux littéraires libanais et arabes. Il est l'auteur de trois recueils poétiques: *Achia' maïta* (choses mortes), *'Ichb as-saïf* (les herbes de l'été) et *as-Saïf wa borj al-'azra'* (l'épée et le signe de la Vierge), parus respectivement en 1959, 1961 et 1963 aux éditions de *Chi'ir*.

Et nous n'oublierons pas de citer *H. Hamati*, *T. Haïdar* et *Oussama el-Aref* qui ont, plusieurs fois, collaboré avec l'Atelier d'Art Dramatique de Beyrouth. Il faudrait également citer *Chaouki Khaïrallah*, converti à la littérature et, dans une certaine mesure, au théâtre (*al-Moubachir*).

Parmi les auteurs du Boulevard, il faudra rappeler les noms de *Nizar Mikati* et de *Farès Youakim* qui «écrivent» pour Chouchou; *Mohammed Chamel*, après une longue expérience à la radio, les a rejoints. Au Boulevard également on peut rencontrer les noms d'*Antoine Ghandour* (l'auteur du fameux *Fou de Chanay* qui a servi avec succès à la télévision puis au théâtre et d'*André Chahine*, spécialiste en grosses productions commerciales (*Ila wizarat al-tarbiah*, 1973).

Parmi les nouveaux venus, si nombreux, on notera la présence des diplômés de l'Institut des Beaux-Arts (tels *Najm Kazzi* ou *Antoine Khattar*) et des francs-tireurs qui font ce qu'ils peuvent (tel *Robert Atallah*, auteur de la *Philosophie des fous* et de *Réfugiés-touristes*). Leurs expériences n'ont pas été, jusque-là, concluantes.

INTRODUCTION

THÉATRE POLITIQUE ET SITUATION SOCIALE

1. Au commencement.

Il y a, au départ, un phénomène essentiel qui marque à jamais le théâtre libanais d'un signe négatif, une vérité qui ne se peut oublier: le théâtre, tel qu'on l'entend en Occident, n'a jamais été pratiqué dans notre Proche-Orient arabe. Il y eut, sans doute, des manifestations para-théâtrales, à un moment ou à un autre de notre histoire, mais elles ont été partielles et, elles aussi, d'origine extérieure: Caraguez est turc, la 'Ashoura est iranienne.

Le Proche-Orient arabe est, visiblement, anti-représentatif. Bien plus qu'une prescription coranique, il s'agit là d'une tradition ou, plutôt, d'une anti-tradition. En interdisant la représentation humanisée d'Allah ou de son Prophète, le Coran semble, là aussi, consacrer un état de fait. L'Orient ne se dédouble pas, il se donne, tel qu'il est, théâtre et vie à la fois. C'est dire, en un mot, que notre théâtre actuel tout comme les mimes de Caraguez et les célébrations de la 'Ashoura nous vient d'ailleurs et, plus précisément, d'un ailleurs colon, exportateur de culture.

L'Occident nous a donné le théâtre. Il l'a donné à ceux qu'il a cru être parmi nous, les siens: aux chrétiens d'abord qui parlaient sa langue, qui fréquentaient ses écoles, qui cherchaient à le connaître, et à le mimer. Paradoxalement, l'arme devait être bientôt utilisée devant son donateur, souvent contre lui. Le théâtre, peu à peu, faisait la découverte de sa fonction sociale: l'outil manié avec plus ou moins de dextérité,

se révélait être d'une rare efficacité non plus pour mimer l'Autre, mais pour se définir en face de lui, pour s'affirmer soi-même. La naissance du théâtre libanais est un fait colonial, son développement une quête d'authenticité.

Ce théâtre était donc déterminé à être politique, c'est-à-dire, pour nous, à avoir un souci constant de la réalité sociale : on le voit, en effet, se coller à elle, lui dérober de plus en plus ouvertement, hardiment, ses mots, ses couleurs, ses faits. Parfois, se cherchant en elle, il s'est perdu, oubliant sa nature, son mensonge; dans d'autres cas il l'a approchée mais a rapidement pris peur face à sa complexité ou à sa noirceur et ce fut du coup un mouvement de retrait. Mais, si elles sont encore rares les occasions où notre théâtre a réussi son rendez-vous avec la réalité sociale, il n'en reste pas moins vrai que tout son effort est canalisé, aujourd'hui, dans cette voie.

2. Théâtre et société.

En vérité, ce n'est pas tant ce souci du réel qui fait l'originalité de notre théâtre que le concours de circonstances particulières (volonté de s'affirmer, crise du Proche-Orient, réveil des pays en voie de développement, troubles sociaux au Liban...) qui le rendent passionnel. A y regarder de plus près, on constate en fait que ce souci du réel est commun à la majorité des expériences théâtrales contemporaines. «Aujourd'hui, écrit Bernard Dort, une question hante le théâtre, celle de son aptitude à représenter la réalité contemporaine, à mettre sur la scène le monde dans lequel nous vivons»[1]. Cette «hantise» est générale même si elle prend, dans le cas libanais, la forme d'une recherche obsessionnelle.

Dans ce mouvement vers la réalité il y a, à notre avis, un retour à la définition même du théâtre, à son origine. Car, plus le théâtre se révèle capable de montrer la réalité, plus il dévoile la fiction qu'il est. Réalité de la vie, réalité du théâtre,

l'une par l'autre et à travers l'autre, dialectique nouvelle en apparence, et en fait vieille comme le théâtre... nous avons l'air d'être, comme le voulait l'autre, «enfants de l'ère scientifique»...

On écrit beaucoup aujourd'hui sur la re-présentation qu'est le théâtre. On semble ainsi avoir trouvé une voie pour approcher, d'une manière profonde et véritable, cet effort quasi désespéré de la société pour se dédoubler, pour mieux se voir, mieux s'applaudir, mieux se juger. «Mauss, nous dit Jean Duvignaud, a découvert que l'acte de représenter ce qui est donné positivement est en soi l'acte social fondamental»[2] et il conclut à la suite de l'éminent sociologue: «Nul n'échappe au spectacle ou à la théâtralisation de l'existence»[3].

La liaison entre la vie et le théâtre est-elle donc si intime? A ceux de Mauss, de Duvignaud, de Brecht, de Piscator, de Dort et de tant d'autres, nous joindrons encore le témoignage de J.-M. Domenach: «A mesure que progresse la connaissance de l'homme, nous dit-il, elle rencontre des réalités spécifiquement théâtrales»[4].

Dans son analyse de la tragédie grecque, A. Bonnard l'avait déjà signalé: le théâtre antique se donne d'abord comme une investigation du monde, au même titre que l'histoire ou que la philosophie. Ce que notre époque semble déterminer dans ce concept premier où le théâtre trouve toujours sa justification et sa vitalité, c'est que le monde que le théâtre cherche à connaître et à faire connaître est social; et, dans les pas de Marx, dans la lignée de Brecht, Piscator définira le théâtre, «l'art social par excellence»[5].

Seul, ce lien consubstantiel entre la vie et le théâtre peut nous renseigner sur ce phénomène si particulier qu'est la transposition, sur scène, des problèmes de la Cité. Et si le théâtre n'est que re-présentation, en sens inverse, la vie n'est souvent que théâtre. «On pourrait, écrit encore Domenach, concevoir la disparition du théâtre comme spectacle organisé;

il n'en survivrait pas moins dans les assemblées parlementaires, les tribunaux, les conseils d'administration et les réunions de famille. On peut prendre et quitter un roman; on ne sort jamais du théâtre»[6].

Plus qu'à toute autre forme de l'activité sociale, le théâtre semble lié à la politique. La voie qu'a choisie le théâtre libanais n'est originale, là aussi, que dans son caractère intensif et passionnel. Le théâtre s'est toujours défini face au politique, en s'assimilant à lui, en le jouant, en le fuyant, en le niant. Citons encore Domenach: «La politique nous ramène ainsi à la question finale que pose la tragédie: qui est coupable? et de quoi?»[7]. Faire de la politique, ce n'est que «reconstituer pour soi cette unité de volonté, de passion et d'action dont la tragédie nous propose des modèles excessifs»[8].

3. Qu'est-ce qu'un théâtre politique?

B. Dort peut, dès lors, écrire: «On parle beaucoup, aujourd'hui, de théâtre politique, or cette expression reste imprécise, sinon obscure. Peut-être ne recouvre-t-elle qu'une tautologie»[9]. Qui peut encore croire à un théâtre extérieur aux conflits divisant la Cité, aux joies la traversant, aux échecs qui cabrent sa poussée? Le théâtre peut-il être a-politique? Une tautologie, c'est bien l'impression que l'on ressent. Certains sont même allés beaucoup plus loin et on a pu lire ce constat si élogieux: «Le théâtre reste le meilleur de nos introducteurs à l'Histoire d'hier et d'aujourd'hui: il nous dévoile la réalité contemporaine mieux que n'importe quel essai de politique ou d'économie»[10].

Le théâtre, instrument de connaissance: nous revenons du coup à la tragédie antique mais aussi à Brecht. Le propre de cette propédeutique de l'Histoire c'est qu'elle se donne, telle qu'elle est: engagement. L'écriture elle-même n'est que cela. Sartre nous avait dit avec insistance comment la cons-

cience que l'on a de la réalité était une partie intégrante de cette réalité. Barthes est plus explicite, son dire est axiomatique: «Nul ne peut écrire sans prendre parti passionnément sur tout ce qui va ou ne va pas dans le monde»[11]. Car cette restructuration du matériau théâtral qui prend dans l'œuvre une formulation nouvelle et originale est le fruit non de l'affectivité du créateur, «typique et banale» selon Barthes, mais de son idéologie.

Le théâtre, au même titre que toute autre écriture, peut-être plus, est donc la proie du politique. Voilà les dimensions de ce travail consacré au «théâtre politique au Liban», infiniment étendues!

Il faudrait s'entendre sur la définition de ce mot omniprésent: le politique. Ce n'est nullement aisé et pour s'en convaincre il n'y a qu'à lire les hésitations et les circonlocutions des politologues contemporains. Mieux qu'une définition proprement dite, Raymond Aron tente diverses approches du mot dont la plus profonde est celle qui aboutit à l'équivoque suivante: «L'on désigne par le même mot, d'une part, un secteur particulier de l'ensemble social et, d'autre part, l'ensemble social lui-même, observé à un certain point de vue»[12].

Dans ces deux acceptions différentes, surgit un fait nouveau: le concept moderne du mot traduit une spécificité du politique par rapport aux autres domaines de l'activité publique. Dans les deux éléments de l'équivoque, le mot accuse un rétrécissement de la définition originelle de la *politeia*. Le politique, aujourd'hui, n'équivaut plus au collectif, au public: c'est, soit un domaine social précis, soit un point de vue qui ne l'est pas moins.

Comment, dès lors, pouvons-nous définir le théâtre politique? Nous écartons sans hésiter le premier élément de l'équivoque mise en lumière par Aron: le théâtre politique n'est pas le théâtre de l'activité politique. Il est plus qu'un

reflet ou qu'une relation de l'activité des gouvernants, ou du conflit qui oppose ceux-ci aux gouvernés. Le théâtre politique est un regard critique sur la vie de la collectivité et un acte de foi dans le progrès de l'histoire. Plutôt que par son matériau, qui peut ne pas être politique, le théâtre politique se définit par sa fonction. Cette fonction est subversive: le théâtre politique est, par son essence, contestataire.

C'est, du moins, ainsi que nous comprenons l'expression. Il y a eu, bien sûr, des expériences de théâtre politique de droite. Jean Cau, par exemple, a tenté une explication «psychologique» de l'intervention des paras en Algérie ou du personnage d'Adolf Hitler. La portée politique du théâtre en est, à notre avis, dénaturée. Car ces expériences sont politiques parce que leur matériau premier (Hitler ou la guerre d'Algérie) l'est. C'est une explication métaphysique qu'elles tentent et le politique n'est pour elles qu'un tremplin facile, qu'un moyen parmi d'autres. Le politique est ainsi dévoyé par des explications qui le dénigrent et tentent de le noyer.

Nous pouvons imaginer un théâtre qui puisse à juste titre se qualifier de politique tout en ne traitant pas de problèmes spécifiquement politiques. Tel est l'enseignement fondamental de Brecht et ce qui le démarque nettement des expériences, comme celles de Piscator, qui annonçaient sa dramaturgie. L'attitude idéologique est la source d'une activité esthétique et d'une pratique du théâtre. Elle ne doit pas alourdir l'une, ni figer l'autre dans des schémas ou des thèmes usés. Ce qui importe ici, ce n'est pas la chose, mais le point de vue.

La place secondaire du thème ne doit toutefois pas voiler une autre condition essentielle: le théâtre politique est un théâtre réel. C'est-à-dire engagé à reproduire la réalité concrète avec le plus de fidélité possible. Et l'un des aspects essentiels de cette réalité, c'est le mensonge du théâtre: un théâtre réel est un théâtre qui se trahit. Hors de cette

condition, il reste, ce qu'il ne peut cesser d'être, un outil précieux de mytification.

Car nul n'est porté à montrer la réalité s'il n'a intérêt à le faire et nul ne dénoncera une situation s'il ne vise à la transformer. Le théâtre politique procède d'un comportement conduisant à engager l'œuvre dans le processus de transformation de la réalité concrète, d'une réalité qu'il aura d'abord re-présentée dans les contradictions internes qui la minent, dans les inégalités qu'elle entretient, dans l'aliénation qu'elle nourrit.

4. Cette étude.

Nous nous hâtons d'amender ce concept restrictif du théâtre politique. Son application au théâtre libanais ne va pas sans ambiguïté. Il est vrai que l'essentiel de cette étude sera consacré à des expériences de théâtre engagé, comme celles de Jalal Khoury, de Roger Assaf ou d'Henri Hamati. Nous n'écarterons pas pour autant d'autres œuvres dont la portée politique est obscure, discutable ou involontaire. Le théâtre libanais connaît aujourd'hui une période de tâtonnement caractérisée par le mélange des modèles et l'osmose de systèmes idéologiques ou esthétiques différents. Il est donc malaisé d'appliquer des notions strictes, conçues pour une production théâtrale séculaire et ferme, celle de la France par exemple ou de l'Allemagne.

D'un auteur à l'autre, d'une œuvre à l'autre, l'intention sera plus ou moins explicite, le ton plus ou moins direct, la portée plus ou moins profonde; il reste que le politique est l'un des aspects les plus marquants de notre théâtre naissant. Ce qui réduit des œuvres délibérément a-politiques, celles d'un Mounir Abou-Debs ou de Thérèse Awad attachés l'un à un mysticisme religieux et l'autre à une poésie intime, à une place secondaire, voire marginale. Disons-le d'emblée,

cette étude sur le «théâtre politique au Liban» traitera de la grande majorité des œuvres dramatiques présentées au Liban depuis 1968.

Si le théâtre politique est d'abord théâtre réel, il est normal de retrouver la Norme de la réalité ainsi reconstituée sur scène. C'est ce que nous avons d'abord tenté de faire: rappeler à travers les œuvres que l'on citera, une région du monde torturée par un nationalisme dont elle cherche les frontières, hantée par une Histoire, à la fois juge et bourreau, accablée par la défaite, par ses racines et ses séquelles, minée par des conflits sociaux et économiques... une véritable crise de civilisation à travers laquelle un peuple cherche à se frayer une voie vers la lumière.

De cette réalité ainsi décrite, doit se dégager un sens. Telle est la logique même de ce genre de théâtre. Ce sens, on peut le dévoiler au spectateur en le lui disant simplement. Mais ce n'est là qu'un moyen subsidiaire et, en tous cas, étranger à la pratique théâtrale. Pour doter la réalité décrite de son signe, le dramaturge aura plutôt recours à la reproduction qu'il en fait. La structure de l'œuvre devra donc s'adapter à l'intention qui la guide et la justifie. Cette intention suppose que le spectateur soit «dé-conditionné», c'est-à-dire mis dans un état de réceptivité consciente du message. L'arme de combat, la matériau fondamental reste la langue elle-même qui peut vraiment rendre compte de la portée politique de la pièce.

Comment juger de l'efficacité politique de cette production en l'absence de toute enquête sérieuse parmi les spectateurs? Cette efficacité est-elle même possible? Nous nous poserons de telles questions au cours de cette étude. Et pour y répondre, nous examinerons les aspects «formels» de l'œuvre qui, seuls, pourront nous renseigner sur leur aptitude à transmettre le message. Cela ne veut pourtant pas dire que notre attitude sera uniformément neutre face au contenu du mes-

sage. Et nous avouons, dès à présent, notre préférence idéologique pour un théâtre qui conteste, qui admoneste, qui divise.

La tâche est immense. Chacun des problèmes que nous poserons mérite à lui seul une étude appropriée. En l'absence de toute autre étude sur la question, c'est surtout un travail de présentation que nous tenterons. A vouloir être complète, cette approche risque d'être schématique. D'autres études, nous l'espérons, combleront ses lacunes.

[1] B. Dort, *Théâtre réel,* introduction.

[2] J. Duvignaud, *Spectacle et société,* p. 19.

[3] *Ibidem,* p. 12.

[4] J.-M. Domenach, *Retour du tragique,* p. 8.

[5] E. Piscator, *Théâtre politique,* p. 2.

[6] J.-M. Domenach, *ibid.,* p. 9.

[7] *Ibid.,* p. 202.

[8] *Ibid.,* p. 203.

[9] B. Dort, *Théâtre réel,* cf. dernier chapitre.

[10] J.-M. Domenach, *ibid.,* postface, p. 294.

[11] R. Barthes, *Essais critiques,* p. 14.

[12] R. Aron, *Démocratie et Totalitarisme,* p. 24.

Première partie

LA RÉALITÉ ET SON IMAGE

Chapitre premier

CADRE GÉOGRAPHIQUE ET CHOIX POLITIQUE

L'un des traits spécifiques du théâtre politique semble être la relation spéciale qu'il entretient avec l'espace et avec le temps. Nous essaierons d'étudier un peu plus loin comment la conscience que l'on peut avoir du déroulement de l'Histoire rejaillit directement sur le drame politique et, en particulier, sur le fondement idéologique qui le soutient.

Mais nous pouvons, dès à présent, souligner le rôle considérable de l'espace dramatique (qu'il ne faut nullement confondre avec l'espace scénique) dans l'affermissement structurel du drame et dans la communication du message politique. Il y a, en effet, une sorte de constante dramaturgique qui se dégage à la représentation des pièces politiques et que nous pourrions ainsi formuler: plus le contexte dramatique est précis, plus l'effet politique est direct et puissant.

La règle, nous nous hâtons de le préciser, n'est pas absolue. Et ceux qui voudront la contester trouveront assez facilement des exemples où le doute, l'incertitude, la nuance érigée en système, ont des effets bien plus profonds et finalement plus sûrs parce que plus discrets.

Au fond tout dépend du public. Sans vouloir réduire notre jugement à ses seules réactions, si nous analysons l'écriture dramatique même, nous croyons pouvoir aboutir à des conclusions, mais aussi à des réticences analogues. Dire la vérité en face et sans ambages, en appelant les choses par leurs noms, en précisant les événements et en désignant les lieux semble être la voie la plus sûre pour la dénonciation.

Mais cela veut-il dire qu'une pièce-document est forcément plus juste et plus efficace qu'une allégorie dont les frontières sont celles de l'univers? Pour répondre, une analyse minutieuse de l'espace dramatique à l'intérieur de chacune des œuvres est nécessaire. Cette analyse nous a conduit à déceler chez le dramaturge libanais une certaine gêne à tracer avec de gros traits les frontières de l'action qu'il met sur scène. Est-ce le désir de laisser une brèche dans un édifice qui risquerait de paraître monolithique, de ménager une fente par où le drame puisse glisser dans l'universel, voire l'Éternel? Ou est-ce une conviction profonde et la volonté délibérée de montrer la généralité d'une situation particulière, de souligner l'universalité de l'expérience humaine?

Les dramaturges libanais semblent aborder l'espace dramatique de trois manières originales. La première consiste à bien localiser le drame dans un souci réaliste, bientôt doublé d'un traitement épique; d'autres cherchent d'emblée les horizons lointains, l'espace sans limites, la dimension universelle; les Rahbani, pour leur part, transforment les références concrètes en relais pour une imagination en liberté.

I. Dépassement «épique» du lieu.

Par le cumul de plusieurs signes dramatiques (une langue dialectale, un décor référentiel, des costumes folkloriques, etc...), la pièce peut proposer un emplacement réel tels la montagne libanaise, un village du Liban-Sud, un quartier populaire de la capitale. Dans l'exposition, l'auteur fait éventuellement indiquer par les personnages de la pièce, le lieu où se déroule l'action. Mieux, on peut, comme Jalal Khoury, utiliser des panneaux indicateurs. Ces signes (et bien d'autres encore) cumulés concourent à la production d'un «effet de réel» géographique facilitant l'assimilation du drame en le dotant de signes géographiques distinctifs, bref d'une «couleur locale».

Lorsque Jalal Khoury nous indique à plusieurs reprises que l'action de *Géha* se passe dans un village du Liban-Sud, son intention est manifeste: il entend créer le cadre optimal pour une confrontation profondément dramatique (mais le drame n'est-il pas d'abord opposition, conflit?) entre le Libanais moyen et Israël, réalité nouvelle plantée artificiellement dans son monde archaïque. Et le cadre paraît optimal à un double point de vue. Non seulement parce que le Libanais de la région du Sud habitant la zone frontalière est directement menacé par l'expansionnisme israélien, mais aussi parce que la partie méridionale du Liban est (ou plutôt était) généralement reconnue comme la plus pauvre, la plus analphabète et la plus féodale des régions du pays.

Pour que cette localisation ne laisse aucune place au doute ou à l'incertitude chez le spectateur, Jalal Khoury multiplie les indications, n'omettant aucun outil scénique valable. Le titre même de l'œuvre (*Géha dans les villages frontaliers*) est indicatif en lui-même; il contient en effet les deux éléments du conflit: Géha d'abord en tant que représentant d'une culture populaire séculaire, d'une sagesse primitive; les villages frontaliers de l'autre, connotant très fortement le signifié «Israël». En cas de changement de cadre, le spectateur ne sera pas laissé à lui-même: des panneaux projetés sur le rideau, fermé à cet effet, le lui indiqueront. L'exposition, particulièrement longue, contient d'ailleurs tous les éléments susceptibles d'éclairer le spectateur sur les lieux de l'action. Ces éléments, pour parler un langage sémiologique, tiennent bien plus à la connotation qu'à la dénotation directe. L'auteur fera dire à ses personnages qu'ils sont «tout près de la frontière». De quelle frontière s'agit-il? Un autre personnage lèvera l'incertitude en parlant d'«incursions de l'ennemi dans le territoire libanais». Bientôt l'action paraîtra plus claire puisqu'un troisième personnage parlera de «mouvements de Fedayine». Toute la discussion aura, entre-temps,

été nouée autour de la culture du tabac, qui caractérise le Liban-Sud, principal producteur en la matière. Khoury a, de plus, réussi à transposer un langage dialectal extraordinairement vraisemblable. C'est dire, en un mot, que la localisation de *Géha*... est parfaite.

Mais cette perfection même pourrait nuire à ce travail. «L'effet de réel» étant complet, l'identification du drame ne rencontre aucun obstacle. Le spectateur est ainsi porté à replacer l'œuvre dans un contexte étroit et fermé parce que trop précis. Or l'ambition de *Géha* est de «montrer la rencontre», non du villageois du Liban-Sud ou même du Libanais, mais de «l'homme arabe, aux structures mentales archaïques, avec un monde contemporain, scientifique, violent et répressif»[1].

Conscient de ce danger, Khoury va essayer, «songs» et panneaux à l'appui, de montrer les véritables dimensions du problème et de briser ainsi le cercle étroit qui risque d'étouffer son œuvre. La pièce politique doit être «ouverte» à la contestation et au jugement. Elle doit pour cela intéresser le spectateur en l'amenant à se sentir concerné par l'action qui se déroule devant ses yeux. Et l'on peut craindre qu'une pièce aussi parfaitement délimitée dans l'espace, le temps et le thème ne réussisse pas à retenir l'attention du spectateur, à inquiéter le citadin de Beyrouth par le spectacle d'un univers socio-économique, villageois, sudiste, frontalier, un univers qui n'est pas le sien.

Les panneaux et «songs», les interventions du comédien (et non plus du personnage) vont pallier ce danger en élargissant l'horizon de l'œuvre. Cet horizon peut paraître, de prime abord, fixe et étroit, mais cette fixité sera intentionnelle et créera une opposition dialectique avec un comportement général. L'élément «Liban-Sud» apparaîtra alors dans sa nature véritable: un exemple ou, mieux, une variante d'un phénomène général concernant l'ensemble du monde arabe.

Pour que cette opposition entre le particulier et le général réussisse, il faut toutefois que l'effet de «distanciation» soit, au moins, aussi puissant que l'effet référentiel. Ce qui, comme on le verra plus loin, paraît être le cas de *Géha*.

Car l'analyse de ce jeu dialectique dépasse certainement la problématique du lieu. Elle touche d'abord à la structure de l'œuvre mais aussi à la définition du réalisme au théâtre. Ce qui nous intéresse ici c'est de souligner la volonté de l'auteur d'étendre le cadre de sa pièce au-delà d'un espace trop particulier et qui, comme tel, n'intéresserait pas.

L'extension du cadre ne va toutefois pas plus loin que les frontières de la société arabe proche-orientale. Ainsi Khoury procède-t-il à une analyse globale de cette société à partir d'un spécimen que l'on peut dire scientifique tant la recherche du réel géographique est poussée.

Ces limites, Abdel-Malek 'Aïssaoui les dépasse sans regret. Le cadre géographique d'*al-Baït al-houdoud* (la maison-frontière) semble être le Tiers-Monde, le monde des dominés, des réprimés, des colonisés, quelle que soit leur nationalité.

L'auteur refuse visiblement toute localisation précise de son œuvre. Aucune région du monde n'est citée ni même évoquée au cours de la pièce. Mieux, les rôles des trois diplomates sont souvent intervertis. Où se trouve-t-elle donc cette maison-frontière tant convoitée ? L'auteur ne nous le dira pas. Il semble même rechercher l'ambiguïté. Entreprise ambitieuse : elle permet un point de vue politique sur le monde sans le confronter à une réalité donnée. Que les Arabes trouvent derrière cette maison-frontière leur Palestine, les Africains leur Katanga, les Latino-Américains Panama, les Polonais leur pays : la pièce est adressée à eux tous sans exception. Écrite en polonais, adaptée en français, traduite en arabe, la pièce ne permet-elle pas une telle multiplicité ?

Cette pièce qui se renie à chaque moment est extrêmement intelligente. Mais à force de nuances, de demi-mots et d'am-

biguïtés recherchées, elle semble perdre en impact sur le public ce qu'elle gagne à refouler à l'infini les frontières du drame. Le refus de la localisation exacte correspond ici à un choix premier, celui de l'ambigu, du nuancé, du polyvalent; un choix qui aboutit à l'abolition du message direct et probablement à la paralysie totale du théâtre politique.

Géha et *al-Baït al-houdoud* s'inspirent d'une idéologie: le marxisme. Dans les deux pièces, le refus de l'engagement nationaliste est clair. Pour J. Khoury, le sionisme n'est pas d'abord israélien, il est d'abord impérialiste; quant à 'Aïssaoui, la structure même de sa pièce montre la faiblesse, la vanité des obstacles nationaux devant l'internationalisme prolétarien et la ligue des bourgeoisies mondiales[2].

Mais voilà où les deux expériences se séparent, du moins au niveau du cadre de l'action. Fidèle à une certaine orthodoxie marxiste, J. Khoury assigne des limites sociologiques à son drame, s'autorisant à entreprendre l'analyse des rouages d'un système déterminé (le monde arabe), alors que 'Aïssaoui se livre à une dénonciation de l'impérialisme (soviétique aussi bien qu'américain) à travers une allégorie et des personnages absolument anonymes; ce qui est, pour le moins, risqué.

Pour le spectateur d'*al-Baït al-houdoud,* la lutte de classes peut finir par ressembler à une recette de cuisine que l'on pourrait réussir dans des conditions optimales, quels que soient le moment et le lieu. Et cet internationalisme débridé risque fort d'être à l'origine d'une mystification regrettable. Entre *Géha* et *al-Baït al-houdoud* il y a, en fait, toute la réticence des marxistes arabes à aborder les questions d'ordre national, réticence qui prend souvent l'aspect d'une lutte de factions. Alors que le Parti communiste libanais, par exemple, semble croire à une nation arabe unie, une formation marxiste comme Perspectives Tunisiennes rejette d'emblée un tel objectif et l'analyse comme une émanation de l'idéologie petit-bourgeois du militarisme arabe. Khoury et 'Aïssaoui adoptent une position moyenne mais différente. Khoury est

tout à fait libanais. A l'instar du PCL, auquel il est affilié, il parle de l'«homme arabe» sans avoir l'air d'y croire, froidement. Et le public bourgeois de Beyrouth, particulièrement hostile aux sons de cloche unionistes, a pu ainsi applaudir une pièce qui ne conteste pas directement l'autonomie de son pays même si elle prend violemment à parti le système qui y est installé. 'Aïssaoui oublie (et fait oublier au spectateur) un problème aussi complexe et controversé. Au-delà de toutes les frontières, il prône un internationalisme des dépossédés. Mais sa tentative aboutit à dénaturer la dimension sociale du conflit oppresseur/opprimé et son personnage principal, Je, est anonyme jusqu'à l'inexistence, a-patride à en mourir.

On l'aura deviné: la nature de la lutte à mener contre l'entité sioniste pose, au-delà de la question déjà épineuse de son identité (palestinienne, arabe ou plus largement prolétarienne), des problèmes idéologiques nécessitant des prises de position franches que ni Khoury, ni 'Aïssaoui ne semblent prêts à adopter.

II. Un homme universel, éternel.

«Il est erroné de croire que les problèmes de l'Homme puissent être vraiment différents d'un pays à l'autre. La différence est au niveau du détail. Il y a des artistes du détail: ce sont les écrivains qui se limitent à une question locale. La véritable littérature, la Grande, est celle qui part d'un problème localisé pour traiter de la condition de l'Homme, de partout et de toujours»[3]. C'est à Issam Mahfouz, sans doute le plus important des dramaturges libanais, que nous empruntons cette définition. Ce point de vue semble d'ailleurs partagé par un grand nombre des écrivains de théâtre au Liban. Pour eux, l'action peut avoir un support local mais pour mieux le dépasser en posant une problématique commune à tous les hommes.

Tel est, par exemple, le cas de *Cabaret,* une pièce de

Chakib Khoury, Le sujet en est la mécanisation absurde de la vie humaine. Deux personnages allégoriques (la Raison et le Cœur) sont assassinés, l'un après l'autre, par une machine inexorable qu'ils ont eux-mêmes créée. Le décentrement de l'action atteint ainsi son point culminant parce que, d'abord, la mécanisation de la vie humaine est, aujourd'hui, un phénomène mondial et non spécifiquement libanais, et qu'ensuite ce phénomène n'est vraiment arrivé à un point préoccupant que dans les pays hautement industrialisés. On est loin, au Liban, de la civilisation des HLM, du métro et du travail à la chaîne. Ce n'est d'ailleurs pas le caractère universel de la question qui paraît absurde mais le traitement qui en est fait à partir d'a-priori et au moyen de signes inconnus, pour la plupart, du spectateur beyrouthin.

Issam Mahfouz, lui, se pose en héros de l'Éternel Humain. La proposition citée plus haut est assez claire: l'auteur ne croit pas à une valeur du lieu en lui-même. Un problème local n'est, pour lui, qu'un détail pour journalistes en mal de copie. Ses pièces voudraient en donner la preuve. La première, *az-Zanzalakht* (le lilas de Perse) est l'histoire d'un mendiant fou qui tente en vain d'accéder à un château-forteresse habité par un Père-Juge-Général. Le ton de la pièce est profondément kafkéen; l'auteur lui-même nous l'indique. Saadoun, comme Joseph K., n'a pas de nom, a oublié le nom de sa mère et sa mère l'a oublié[4]; son obsession prend la forme d'un mur qu'il essaie par tous les moyens d'abattre. Pour Mahfouz, comme pour 'Aïssaoui, situer sa pièce dans l'espace, c'est la réduire. Pour lui, l'écriture dramatique suit mondialement un rythme unique (où il se taille d'ailleurs une place de choix). Citons-le encore une fois: « Depuis que j'ai écrit *az-Zanzalakht*, toutes les œuvres dramatiques en Occident ont eu recours au même thème, la folie: Peter Weiss, Dürenmatt, Arrabal, Albee et d'autres. Un mouvement spirituel unique traverse notre planète. Il est difficile de voguer à contre-courant. Il est inutile de le faire. Il faut se laisser aller, sans hésiter, jusqu'au

bout. Car les habitants de cette terre aspirent à une religion unique et sont en train, aujourd'hui, de se réunir en un peuple unique. De tous les régionalismes, il ne restera bientôt qu'un immense musée folklorique»[5].

Peut-on être plus explicite ? Apôtre de l'Éternel Humain, Mahfouz l'est également dans son œuvre. *Az-Zanzalakht* est anonyme, a-patride, comme la folie. Donner à cette folie une identité nationale c'est l'appauvrir. La perspicacité, la «grandeur», selon les termes de Mahfouz, résident dans la saisie du général sous les traits du particulier dont il cherchera, par tous les moyens, à éliminer la place, le rôle et les signes.

Pour aboutir à ce même résultat, Raymond Gébara use d'un autre stratagème. Ce qui caractérise ses œuvres ce n'est pas l'anonymat du lieu mais, bien au contraire, la profusion de «couleurs locales» contradictoires. Pour une pièce comme *Taht ri'ayit Zaccour* (sous le patronage de Zaccour), Gébara commence par multiplier ses sources d'inspiration : l'actualité locale mais aussi la Bible, Shakespeare et l'histoire contemporaine. La pièce met en cause le principe de la domination et, plus particulièrement, le droit que s'arrogent les pères-généraux-chefs d'États de sacrifier leurs fils-soldats-citoyens à une fiction nommée utilité publique ou intérêt national. Ni au niveau des sources, ni au niveau des thèmes ou des signes, Gébara ne veut rattacher sa pièce à une référence déterminée. Pour réaliser dramaturgiquement son point de vue, toute illustration, la tragédie grecque autant que l'ascension hitlérienne, est valable. Pour la séquence finale de *Zaccour*, par exemple, consacrée à la dénonciation de la folie militariste, Gébara confond toutes les couleurs, le général-chef d'État a le bicorne de Napoléon, les moustaches de Hitler et la veste d'un Soldat Rouge ; ses gardes du corps portent un battle-dress américain, des croix gammées sur leur brassard, un casque romain recouvert d'une «koufié» arabe !

Ce mouvement universaliste aboutit en fait à l'exaltation de l'individu. *Az-Zanzalakht*, *Zaccour*, la *Maison-frontière*

sont les drames d'individus appelés Saadoun, le Fils, Je. La raison d'être du décentrement de l'action est le refus d'une approche sociale de la condition humaine. Un homme situé est, par définition, un homme saisi dans une société. Refuser de situer l'action équivaut, par conséquent, à écarter les lois socio-économiques qui gouvernent la collectivité humaine. Et la logique du théâtre ainsi conçu mène à une aliénation nouvelle: on rappelle au spectateur qu'il obéit au même déterminisme métaphysique que tous les autres hommes. Ce n'est pas la récurrence ou l'universalité d'une «loi humaine» qui est contestable, mais le contenu forcément individualiste de cette «loi». Car il reste à savoir si cette pseudo-égalité métaphysique prônée par ces pièces n'est pas le masque de l'inégalité, sociale et économique, dont souffre directement, non l'individu, mais la classe.

Au-delà de cette explication idéologique d'un universalisme qui nous a paru outré, l'on peut se demander s'il n'y a pas des justifications sociales et politiques. Nous croyons, en effet, que la problématique idéologique du lieu est doublée, au Liban, d'une autre problématique, bien plus vivace et bien plus ressentie, celle de l'appartenance nationale. Cette question, nous nous permettons de l'aborder d'un point de vue très particulier, celui de l'activité des chrétiens du Liban et de Syrie en vue d'une renaissance de la pensée et des lettres arabes.

Si, en effet, nous passons en revue les noms des dramaturges libanais, nous constatons que: Antoine et Latifé Moultaka, Issam Mahfouz, Jalal Khoury, Chakib Khoury, les Rahbani, Raymond Gébara, Mounir Abou-Debs, Roger Assaf, Yaacoub Chedraoui, Thérèse Awad... sont chrétiens. Sur la liste des pièces, quatre seulement sont signées par des auteurs musulmans. Deux de ces dramaturges sont étrangers ('Aïssaoui est algérien, Maghout est syrien), les deux autres appartiennent à des partis idéologiques (Kibrit est affilié au PPS, el-Aref au PCL).

En d'autres termes, le théâtre libanais est l'un des aspects de la production intellectuelle du christianisme au Liban. Depuis le début du XIXe siècle, les chrétiens du Liban ont été les artisans reconnus de la renaissance et de la pensée et de la littérature arabes: Boutros el-Boustani, Nassif el-Yazigi ou Gébrane Khalil Gébrane... L'illustre *Ahram* du Caire a été fondé par un chrétien libanais réfugié en Égypte et, aujourd'hui encore, les maisons d'édition soudanaises, koweitiennes ou libyennes impriment au Liban où, il y a quelque trois cent cinquante ans, était créée la première imprimerie en caractères arabes.

Mais cette production intellectuelle est née sous le signe de l'ambiguïté. Les chrétiens d'Orient, minoritaires dans un univers islamique, se faisaient champions de la renaissance culturelle; c'était un moyen, pour eux, de justifier leur contact avec l'Occident, de se donner une fonction et d'exercer une présence active dans le monde arabe, brisant de cette façon l'isolement souvent asphyxiant où les emprisonnait leur appartenance religieuse.

Plus ambigu encore est le rôle joué par les chrétiens d'Orient dans le renouvellement de la pensée politique arabe. La propension du dramaturge libanais à rechercher des attaches géo-politiques extérieures vient plus que d'un choix idéologique: c'est un comportement sociologique de minoritaire. Par tous les moyens, le chrétien d'Orient cherche à se donner une appartenance autre qu'arabe parce qu'il trouve, à tort ou à raison, que le nationalisme arabe est trop islamisé. Depuis le début du siècle, les chrétiens ont été à l'origine d'un nombre extraordinaire de théories nationales: méditerranéenne avec René Habachi, «syrienne» avec Antoun Saadé, syro-libanaise avec Boutros el-Boustani et bien d'autres. Ils ont contribué à détourner la pensée politique fixée sur les controverses nationales vers la question sociale. Le Baas socialiste a été fondé par un chrétien de Damas, Michel Aflak, le PCL accuse une majorité chrétienne parmi ses dirigeants, le Front

Populaire pour la Libération de la Palestine, connu pour son radicalisme marxiste, a été fondé par un chrétien de Palestine, Georges Habache.

Telle paraît être la problématique de l'intellectuel libanais, acculé à choisir entre l'étroitesse de son horizon confessionnel, et la participation à un mouvement de masse arabe à coloration fortement islamique. Comme on a essayé de le démontrer, ce choix cherche à être différé, contourné, limité ou tout simplement admis par les différents partis nationaux.

Le dramaturge libanais chrétien vit cette ambiguïté d'appartenance sociale et son écriture s'en ressent considérablement. Insatisfait de son allégeance confessionnelle qu'il analyse souvent comme un attachement archaïque asphyxiant, il se débat dans la recherche passionnée d'une identité nationale et d'une sécurité dans un Orient tourmenté, tragique.

On peut, dès lors, comprendre combien est grande la tentation de l'irréel, de l'absolu, du rêve, une tentation qui a d'ailleurs été à l'origine de quelques-unes des plus belles productions dramatiques au Liban.

III. Un lieu irréel.

Les Rahbani ont d'abord été les chantres lyriques de la montagne libanaise. Le village perché à des altitudes célestes, revit dans leurs chansons, puis dans leurs opérettes, gai, simple, heureux. Il n'a connu ni la misère, ni la guerre, ni l'émigration; à peine a-t-il repoussé un envahisseur sans nom. Les Rahbani sont réalistes à leur manière: dans leur opérette, la seule vérité c'est la poésie.

Mille détails, pourtant, ramènent le spectateur au village de la montagne. Les noms des personnages sont inconnus des citadins ou oubliés par eux: Makhoul, Rajih, Merhi, 'Otr el-Laïl semblent surgir d'un souvenir heureux, d'un conte pour enfants. Les détails de la vie quotidienne ne sont plus ceux de Beyrouth mais de ce village que le nouveau citadin se rap-

pelle avec tendresse pour avoir été le sien ou celui de ses aïeux: va-et-vient à la source, intrigues amoureuses, soirées de zajal...

Mais ce retour au village apparaît au théâtre à une époque où le mouvement de migration vers la ville (en l'occurence Beyrouth et Beyrouth seule) atteint son point culminant. La nostalgie prend corps dans l'opérette et aide à donner vie à une illusion mythique qui n'existe plus et qui n'a peut-être jamais existé, la douceur de la vie agreste. Cette nostalgie apparaît comme la forme principale et fondamentale du mouvement irréaliste sur lequel est construite l'opérette. Car s'il y a aujourd'hui une réalité sociale poignante, c'est bien celle de tous ces villageois insatisfaits de l'aridité de leurs terres, qui sont devenus citadins pour vivre à l'intérieur d'un système capitaliste d'autant plus oppressif pour l'agriculteur qu'il a décuplé en un quart de siècle le volume humain de la capitale.

En dépit des signes référentiels à la vie villageoise, l'opérette laisse une place de choix à un imaginaire peu soucieux de réalisme. Dans *al-Laïl wal-kandil* (la nuit et la lanterne), une communauté villageoise qui fabrique des lanternes est menacée de pillage par une bande de malfaiteurs. *Baya' al-khawatim* (le vendeur de bagues) suit les déplacements d'un certain Rajih dont la profession est, d'un village à l'autre, de vendre des bagues aux fiancés. *Al-Mahatta* (la gare) retrace l'histoire de l'installation d'un chemin de fer imaginaire dans une plaine non identifiée. Ni la fabrication des lanternes, ni la vente des bagues et encore moins le chemin de fer ne sont des aspects vrais de la vie villageoise libanaise.

Il est, par ailleurs, assez malaisé de rechercher dans ces opérettes une symbolique qui se rapporterait à un cadre précis ou unique. Dans *Dawalib al-hawa* (les roues du vent), *ach-Chakhs* (la personne) ou *Yaïche! Yaïche!* (vive! vive!), une explication du symbole par référence à des éléments ou à des événements réels est possible, sans d'ailleurs être unique,

mais dans la majorité des œuvres, l'imaginaire, seul, peut justifier le déroulement utopique de l'action. Et c'est au niveau du déploiement poétique et de l'angoisse métaphysique que l'analyse peut être fructueuse. L'œuvre des frères Rahbani apparaît ainsi comme la mise en forme de quelques idéaux populaires (sans être spécifiquement libanais), tels que l'attente du Héros (ou du Messie), le triomphe du Bien sur le Mal dans une vision manichéenne du monde, l'Amour réconciliateur des frères ennemis, la Terre nourricière de ceux qui la servent et l'aiment...

On peut, dès lors, comprendre la fonction des détails de la vie montagnarde: ce ne sont que des points de repère pour aider le public à assimiler le drame et l'intéresser à une «histoire» qui a l'air d'être la sienne. Ce sont de véritables relais pour le spectateur: ils l'amènent doucement, insensiblement, à remonter dans le temps et dans l'imaginaire pour retrouver une réalité que sa génération n'a connue que par ouï-dire. Ces détails paraissent plus que vrais: les noms des personnages sont choisis avec soin: ils connotent un climat montagnard... le Maire du Village, représentant la Force et le Pouvoir, est plus imposant que nature, les intrigues amoureuses moins sanctionnées qu'en vérité. Qu'importe! Le tableau ne doit pas comporter d'ombres! Le Mal lui-même ne sera-t-il pas Amour? L'imaginaire, au contact de la masse, en fonction d'elle, a pris la seule direction qui puisse se présenter: le mythe.

La référence à la montagne joue ainsi un double rôle: elle est, d'une part, assise dramatique indispensable à une action à la fois irréelle et populaire, et, de l'autre, un moyen pour manifester un attachement sentimental à la montagne du Liban, symbole de son autonomie. Mais les traits ne sont jamais forcés, et à dessein: c'est une allusion et non une retranscription, l'imaginaire est déliée, non éthérée, le nationalisme

évoqué, non imposé. Cette constante stabilité dans l'équilibre est un des traits les plus sûrs du génie des Rahbani.

Un traitement identique de l'espace se laisse entrevoir dans *al-Bakara,* une pièce poétique de Thérèse Awad. Cette pièce a pour cadre les mots, pour action leur succession, et pour personnages un homme et une femme qui les disent. A la limite de la poésie, en marge du théâtre, *al-Bakara* est un jeu avec le langage, un écart creusé entre le mot et la réalité. Plutôt qu'une pièce poétique, *al-Bakara* est un poème dramatique où tout est évocation, sensation et, quelquefois, éblouissement. Le dialecte, quoique montagnard, est dans sa réalité même, dans sa puissance consonantique, une route pour le mythe, une voie vers le souvenir. Les mots, ces mots que le citadin n'emploie plus, ne connaît même plus, sont les relais d'une nostalgie profonde, celle du village d'antan. *Al-Bakara* nous ramène au village, à un souvenir, nous emprisonne dans un univers du verbe, d'un verbe pur, sonore, violent, d'un verbe primaire, montagnard, refoulé. *Al-Bakara* (la bobine) court, vole, vers un passé inaccessible et la montagne qui apparaît en filigrane n'est que notre enfance.

Cette voie tracée par les Rahbani atteint à son paroxysme dans les œuvres de Mounir Abou-Debs où la poésie laisse la place à un mysticisme tout oriental. Chez Abou-Debs, la problématique du lieu est éliminée d'emblée. Car ces « offices mystiques » que sont *at-Toufan* (le Déluge), *Gibran ach-chahid* (Gébrane le témoin), ou *Yésouh* (Jésus) n'ont d'autre horizon géographique qu'un Orient religieux jusqu'au plus profond de lui-même. Le choix des sources est d'ailleurs révélateur: la *Bible,* le *Prophète* et, une nouvelle fois, la *Bible.*

Rahbani, Awad, Abou-Debs, une inspiration différente, un commun refus de conceptualiser, de saisir la réalité concrète. Mais peut-on demeurer étranger à toute idéologie? En apparence seulement: le refus de la réalité concrète autant que son traitement spiritualiste traduit un comportement de

fuite. La neutralité absolue, l'indifférence pour la mêlée ne sont que des mythes, et R. Demarcy[6] l'a bien montré pour maintes formes du théâtre européen, l'évasion en ce qu'elle a de bourgeois ou même d'élitaire est un trait caractéristique du théâtre d'aujourd'hui. Il demeure cependant que cette attitude de refus paraît moins nocive que celle qui consiste à utiliser le politique pour le dévoyer. Ici, en d'autres termes, on sait à quoi l'on a affaire; ce n'est pas peu. Le théâtre qui se dit a-politique n'est pas forcément anti-politique. Car, encore une fois, ce n'est guère le thème d'une pièce qui la rend politique, mais bien la forme qu'elle lui réserve et la fonction qu'elle lui donne.

IV. L'adaptation des pièces étrangères. L'expérience des Moultaka.

La plupart des pièces politiques du répertoire libanais ne sont que des adaptations. Or adapter une pièce, outre les questions d'ordre idéologique ou théorique que cela pose[7], ne fait qu'accentuer la problématique du lieu qui se réduit alors à la question suivante: faut-il maintenir la couleur locale originelle de la pièce ou la transposer totalement avec ce que cela comporte de transformations internes: noms et qualités des personnages, désignation et emplacement des lieux, voire déroulement et finalité de l'action? Il est évident que le choix de l'une ou de l'autre des deux voies (on peut aussi opter pour des attitudes médianes) a des répercussions directes sur le contenu et l'efficacité politiques de la pièce.

Dans la majorité des cas, le dramaturge libanais saisit l'œuvre originale pour la ré-écrire totalement en fonction du public auquel il s'adresse. Il est malaisé de rapprocher *Weizmano* d'*Arturo Ui*, *Géha* de *Schweyk*, ou *Abadaye* de telle pièce de Synge. De même la *Maison-frontière* de l'écrivain polonais Mrozcek n'est que l'argument premier de la

pièce présentée par 'Aïssaoui sous le même nom; *Izar* a de lointaines ressemblances avec la *Lysistrata* d'Aristophane, quoique la première trouve son point de départ dans la seconde; *Lé'bet al-khitiar* rappelle fort peu le *Volpone* de Ben Johnson qui lui donne pourtant naissance... Bref, dans tous ces cas, il s'agit bel et bien d'adaptations parfaites, de libanisations.

Les Moultaka (Antoine et Latifé) semblent avoir opté pour une voie différente, celle de la fidélité à l'original, et leurs pièces se présentent toujours comme simples traductions. Du moins en ce qui concerne le cadre de l'action car, comme on essayera de le montrer plus loin, l'intention satirique transforme, et même parfois déforme, le message de l'original.

La localisation géographique de la pièce ne semble donc pas faire problème: le *Caligula* de Camus reste à Rome, les *Dix petits nègres* d'Agatha Christie gardent leurs noms britanniques, le *Testament d'un chien* de Suassuna ne quitte pas son Brésil natal; quant à la *Journée mémorable du grand savant Yu,* elle se déroule, comme il se doit, en Chine. Moultaka est même allé plus loin en représentant dans la langue originale (le français) une pièce comme *Eux ou la prise du pouvoir* d'Eduardo Manet. Le metteur en scène s'est contenté ici d'éliminer certains passages jugés trop longs.

Moultaka a-t-il pour autant résolu le problème de la localisation? Il semble, à première vue, que le lieu de l'action donné sans transposition aucune (sans, par conséquent, gaucherie éventuelle) doive lever toute ambiguïté. Mais celle-ci n'est en réalité que différée: alors qu'elle se pose, pour tout dramaturge au moment de l'écriture, dans les pièces des Moultaka elle demeure entière à la représentation. La difficulté que le dramaturge a contournée se mue en obstacle pour le spectateur. Car quelle attitude ce dernier peut-il avoir en face de l'action qui se déroule sous ses yeux? Voit-il là un problème qui concerne la société? Ou se contente-t-il, surtout dans des pièces comme *Yu* ou *Caligula,* d'une attention d'in-

tellectuel? Le problème dépasse bien évidemment la localisation géographique et l'on a pu remarquer un impact différent selon les pièces: *Ana nakhib* (*Lettre perdue* du Roumain Caragiale) s'adaptait très bien à une réalité libanaise faite de chantages électoraux et de corruption administrative; pour *Wassiat kalb* (testament d'un chien), l'ambiguïté demeurait entière car si le choix de la pièce a paru particulièrement heureux (le clergé libanais n'est pas moins intéressé que le brésilien), c'est qu'une libanisation totale de l'œuvre était possible, ce qu'on ne fit point; *Yu*, enfin, plongée dans un exotisme chinois et un humour strictement verbal, laissait le spectateur froid.

Un trait commun rassemble ces expériences, pourtant si différentes: une réticence, une gêne à dessiner avec précision le cadre du drame qui se déroule sur scène. Le cadre dramatique est à l'image du cadre géo-politique de l'entité libanaise, partagée entre l'autonomisme chauvin et l'appel de l'espace arabe. Probablement sans le vouloir, notre théâtre a été fidèle à la réalité: celle du trouble profond qui caractérise la conscience que nous avons, nous autres Libanais, de notre identité nationale. A ce niveau, le dramaturge n'a été ni prophète, ni partisan, mais simplement un homme à l'écoute de sa société.

[1] Cf. préface de *Géha,* polycopiée.

[2] Il y a là, sans doute, une nouvelle affirmation de l'orthodoxie marxiste-léniniste qui subordonne toute lutte nationale à l'impératif de la lutte des classes. Dans sa *Critique du programme du Gotha,* Marx écrit: «Il va absolument de soi que, ne fût-ce que pour être en mesure de lutter, la classe ouvrière doit s'organiser chez elle *en tant que classe.* C'est en cela que sa lutte de classes est nationale, non pas quant à son contenu mais, comme le dit le Manifeste communiste, quant à sa forme.»

[3] I. Mahfouz, *Manifeste théâtral,* n° 1, inséré dans l'édition d'*az-Zanzalakht* parue chez *an-Nahar,* éditeur.

[4] Cf. à ce propos l'article d'H. Hamati sur *az-Zanzalakht,* paru dans le supplément hebdomadaire d'*an-Nahar* daté du 14 juillet 1968.

[5] I. Mahfouz, *Manifeste,* n° 1, *op. cit.*

[6] R. Demarcy, *Eléments d'une sociologie du spectacle.*

[7] Problèmes qui se posent avec de plus en plus d'acuité depuis la contribution de G. Mounin, in *Les problèmes théoriques de la traduction,* Paris, Gallimard 1963, et qui aboutit, on le sait, à une quasi-condamnation de la traduction.

Chapitre II

DE L'HISTOIRE A L'ACTUALITÉ

«Où s'arrête l'histoire, où commence la politique?», se demandait Piscator et de répondre sans hésiter: «Pour nous, cette frontière n'existe pas»[1].

Depuis Marx, l'histoire neutre, innocente, trame d'événements produits du hasard et hauts faits d'individus, n'existe plus. La définition même de l'histoire s'est transformée: on refuse, aujourd'hui, une succession absurde de dates, une compilation mathématique de moments indépendants, fractionnés. Le déroulement chronologique est saisi dans son mouvement, l'histoire est donnée comme progrès.

Sur le dramaturge, l'histoire produit une sorte de fascination. Contrairement à l'actualité mouvante, le passé s'offre dans sa plénitude. Car l'histoire est d'abord totalité, une totalité presque oppressive qui s'impose, au présent, comme une leçon, comme un précédent exemplaire.

Le spectateur, lui aussi, a une prédilection très particulière pour les «fresques historiques». R. Kaës, essayant de donner une idée des «images de la culture chez les ouvriers français», le relève ainsi: «En matière de télévision ou de radio, ce sont les jeux radiophoniques qui font une place considérable à l'*érudition historique* qui sont les émissions préférées. Les films ou les livres, à prétexte historique, sont aussi ceux pour lesquels les ouvriers manifestent les intérêts effectifs»[2].

Créateur et destinataire du spectacle sont donc également tentés, voire fascinés par cette nouvelle vie que l'on insuffle

au passé. Les mobiles profonds de cet intérêt peuvent toutefois (et c'est souvent le cas) les opposer. Le créateur doit choisir. Choix qui admet difficilement les moyens termes. Quelle histoire offrir à ces spectateurs attentifs ?

I. L'HISTOIRE-EXEMPLE.

Le thème préféré des cheikhs musulmans, dans leurs sermons du vendredi, est le rappel des gloires passées de la Nation Arabe dont la toute-puissance s'est, un jour, étendue jusqu'aux confins du Tibet et jusqu'au cœur même de la France. Ce n'est là qu'un aspect de leur réprobation de la situation actuelle du monde arabe. Plus le présent est obscur, angoissant, désespéré, plus les regards des Arabes se tournent vers un passé brillant, une société puissante et homogène qui n'est plus la leur. Et l'histoire, dans l'impasse présente du monde arabe, est ce «paradis perdu» dont on ressasse, avec plaisir, le souvenir.

A. *L'histoire-mythe.*

De l'histoire au mythe, aliénant, il n'y a qu'un pas, que beaucoup ont franchi, autant dans les mosquées que dans les salles de spectacle. Et, dans ce rappel de ce qui n'est plus et, dans beaucoup de cas, de ce qui n'a jamais été, il y a d'abord un appel au raidissement ou, si l'on veut, à la solidarité. «Le passé et la tradition, écrit R. Demarcy, sont sécurisants pour l'individu, car connus et idéalisés. En outre, ce qu'il en reste fut récupéré par le canal d'une mémoire évidemment sélective, productrice de valorisations très particulières, sécurisantes aussi»[3]. La division se mue, magiquement, en union et la défaite n'est plus que victoire...

Car l'histoire-mythe est surtout évasion, voyage dans un monde imaginaire dont on ne met jamais l'existence en cause. On tient à l'histoire autant qu'à la langue. C'est une

propriété où il fait bon se mouvoir, une atmosphère de jouissance, à l'abri de la tragédie présente et de l'irresponsabilité collective.

Jusqu'où faut-il remonter la machine du temps pour rappeler la grandeur de la nation ? Chacun de nos dramaturges s'arrête à une étape, choisie non par « affinité sélective » mais pour des motifs moins sentimentaux. Pour résoudre les contradictions qui opposent les Libanais sur leur appartenance nationale, chaque parti trouvera dans l'histoire de ce petit pays de quoi étayer ses thèses. Saïd Akl, partisan d'un autonomisme farouche, et même chauvin, consacre une épopée dramatique (en vers) au souvenir de Cadmos, qui, à une époque où la Grèce n'existait pas encore, avait bravé les mers, fondé Carthage la grande et étendu la toute-puissance phénicienne à la Méditerranée sauvage. Akl trouve ainsi chez nos ancêtres phéniciens, cette *différence,* ce particularisme qui nous distingue aujourd'hui des Arabes du désert.

Au mythe de Cadmos et d'Europe sa sœur, Chaouki Khaïrallah préfère celui d'Adonis, chaste, puissant, orgueilleux, comme seul un héros « syrien » peut l'être. Car Adonis est un protégé d'Astarté, déesse commune à la Phénicie et à la vallée de l'Euphrate, ce qui permettra d'évoquer l'unité du « croissant fertile » prônée par le Parti populaire syrien qui ne cesse de faire appel aux mythes cananéens, babyloniens, voire sumériens. Ce rappel est aujourd'hui cri d'alarme : la tribu hébraïque, ennemie de toujours, redevient agressive et il est urgent de lui opposer le « génie syrien » qu'elle n'a jamais pu égaler.

Non, l'histoire n'est pas innocente. Encore moins aujourd'hui, au Proche-Orient. Pour s'en convaincre, il n'est que d'écouter le poète Ahmed Chaouki faire revivre les Pharaons, Cléopâtre et Saladin vers les années trente, c'est-à-dire à un moment où il apparaît urgent de donner quelque légitimité à la monarchie égyptienne héritière du sultanat turc. Dans

cette même Égypte, durement éprouvée aujourd'hui, les chantres du dieu Râ, de Cléopâtre et de la félicité pharaonique n'ont jamais élevé leurs voix autant qu'après la défaite de 1967. Car la débâcle qui suivit la guerre de juin ne pouvait être supportée sans ce raidissement isolationniste, « égyptianiste ».

Dans cet appel à la mythologie, le conflit arabo-israélien paraît être un facteur d'un dynamisme exceptionnel. « Ce conflit, écrit Michel Hayek, ramène à l'actualité les thèmes dialectiques de la vieille mythologie orientale. Deux visions contrastées, de cité et de steppe, deux types d'hommes, deux manières d'être et de se tenir dans le monde et l'histoire et devant Dieu, s'affrontent depuis toujours en Orient »[4]. La présence artificielle d'Israël dans le monde arabe s'explique dès lors comme une « exception qui introduit dans un paysage unitaire (monolâtrisme islamo-arabe, monothéisme divin) des références radicalement séparatistes, et brise la cohérence géo-culturelle, brouille l'idéal et obscurcit l'identité et la vision »[5]. Et dans ce magma informe de doctrines et de virages, seul le mythe arabe pourra confondre le mythe hébraïque et le battre. L'histoire n'est plus que subjectivité, drame ou poésie.

B. *Histoire et héroïsme.*

C'est l'irréalisme poétique plutôt que l'ambiance mythique qui caractérise les opérettes des frères Rahbani. Cet irréalisme, comme on le disait dans le chapitre précédent, renvoie strictement à l'histoire de la montagne libanaise. Parmi les opérettes historiques qu'ils ont signées, il y a toutefois une évolution vers un irréel de plus en plus accentué.

Dans un premier moment de leur œuvre, les Rahbani partent d'événements historiques pour mettre en place une fable imaginaire. Comme les allusions à un réel géographique strictement montagnard, ces événements constituent des

points de repère pour la localisation chronologique. *Ayyam Fakhreddine* (les jours de Fakhreddine) sont un cas typique d'un tel traitement de l'histoire. En face de Fakhreddine, personnage réel s'il en fut, les Rahbani créent celui de 'Otr al-laïl, cristallisation poétique de plusieurs personnages populaires de la montagne; à côté des batailles historiques livrées par l'Émir, les Rahbani évoquent d'autres événements et d'autres moments imaginaires de cette époque héroïque.

Les opérettes qui viennent ensuite ne reposent plus sur des supports historiques connus — dates ou personnages — mais sur une symbolique de l'effort, de l'honneur, du combat. Le rapport avec la réalité historique est alors moins visible mais plus profond: la fable créée participe d'un passé glorieux mais non déterminé, d'une histoire vraisemblable, presque vraie. A cet esprit-là appartiennent des pièces telles que *Hala wal-malik* (Hala et le roi), *Natourit al-mafatih* (la gardienne des clés), et surtout *Jibal as-sawan* (les montagnes de silex).

Dans toutes ces opérettes, le schéma est intégralement le même. En face d'un gouvernement appelé Fakhreddine, Gouverneur, Roi, Empereur ou Maire, un peuple exige ses droits. Ce peuple a toujours un porte-parole, un leader: Hala, Gherbé, Wardé, 'Otr al-laïl, etc...[6], qui défend son honneur, conseille le gouvernant ou le défie et qui, dans tous les cas, est dépositaire d'une mission historique: elle est gardienne des clés, de la lanterne du village ou du souvenir de son père et rappelle au peuple qu'il doit défendre sa terre.

L'idéologie véhiculée par l'opérette des Rahbani peut être dite «nationaliste» avec le double corollaire que sous-entend un tel qualificatif: unicité de la Nation face à l'Autre (forme modérée ou embryonnaire de la xénophobie) et son unité à l'égard des structures qui la composent (d'où le refus du «sectarisme» de classe, de région ou des communautés religieuses et l'appel à une cohésion syncrétique et paternaliste).

En réalité, le milieu représenté par l'opérette ne peut qu'être antérieur à la transformation la plus profonde que la société libanaise ait probablement subie le jour où elle a admis que le taux d'étrangers vivant sur le sol libanais en arrive à un point réellement alarmant: près de la moitié des résidents au Liban sont des étrangers. Le propre de cette «invasion» est de conduire, non à l'intégration des nouveaux venus mais à la formation de nouvelles communautés ethno-religieuses sur le sol libanais et à leur cohabitation avec les communautés historiques. C'est pourquoi l'œuvre des Rahbani, dans son insistance à rappeler et à faire revivre le Liban d'avant la ville, d'avant «les réfugiés», évoque un passé souvent féerique où l'unicité de la Nation et son unité coïncidaient parfaitement. Avec le Liban d'aujourd'hui, la société qui revit est en situation de contraste évident. D'où la nostalgie, support essentiel de la chanson, du sketch, de l'opérette; d'où aussi ce sentiment de frustration (d'un monde sécurisant, uni et uniforme) et d'agressivité (face à ceux qui, rien que par leur présence, seraient déjà responsables du fractionnement du portrait homogène original et originel, que brossent les Rahbani du Liban d'autrefois). Les politiciens schématisent; c'est leur métier. Transposée sur leur arène, l'idéologie ainsi véhiculée peut s'appeler isolationnisme.

Cependant, depuis 1967, les allusions strictement libanaises laissent la place à un symbolisme plus élargi. La référence géographique n'est plus strictement et uniformément la montagne libanaise — *Jibal as-sawan* peut être interprétée comme une épopée palestinienne projetée dans l'avenir. Depuis que le Liban s'est fait une «conscience palestinienne», un symbolisme farouchement autonomiste paraissait anachronique. Les Rahbani montrent à cet égard une capacité d'adaptation incomparable: si *Safar Barlak* était l'histoire de la révolte du paysan libanais contre l'occupant turc, expressément désigné, l'envahisseur ennemi de *Jibal as-sawan* est

anonyme et peut par conséquent être turc, croisé ou... israélien.

L'opérette historique des frères Rahbani vise à la cohésion nationale en face de l'envahisseur. Les conflits de classe sont donc résorbés, sinon totalement éliminés: le drame historique veut réunir un peuple divisé, vivifier une foi troublée et remise en question. Au-delà du sens historique, l'opérette des frères Rahbani est une attente métaphysique du Sauveur, c'est un théâtre qui mise profondément sur l'individu. (Il semble qu'il y ait là plutôt qu'une attitude idéologique, une nécessité dramatique: il faut donner un rôle important à Feyrouz, super-vedette de ces pièces.) Le peuple n'est pas absent de la scène, ni comme collectivité unie ni comme personnages individualisés: l'épicier tient sa boutique, la commère boit son café, la jeune fille cherche un mari. Il y a pourtant un personnage privilégié, un héros: Gherbé tuée dans l'insurrection, 'Otr al-laïl plaidant la cause du peuple auprès de Fakhreddine.

Faut-il, encore une fois, le rappeler? Dans cette région du monde, torturée par les conflits ethniques et confessionnels, l'histoire est garante du droit. C'est à des précédents historiques que l'on revient pour fonder sa légitimité. L'observateur occidental oublie ou ne sait pas que chacun des peuples d'Orient a une «terre promise», que chacun d'eux lie son destin à son passé. Comment expliquer la prééminence des Sunnites dans le monde arabe sinon par la légitimité omayade? Comment expliquer le refus d'Israël qui unit les Arabes et choque les Occidentaux sinon en rappelant que «la Palestine a eu un passé et un futur, entre l'intermède de la domination hébraïque qui fut aussi courte dans le temps que restreinte dans l'espace»[7]? Lorsqu'en 1967, les troupes israéliennes ont envahi la rive occidentale du Jourdain, elles n'ont que partiellement bouleversé l'administration arabe en place. Les écoles arabes ont continué à donner les mêmes cours et à

préparer aux mêmes diplômes. Seuls les manuels d'histoire furent amendés par l'occupant israélien. Il voyait en eux la source de la légitimité arabe en Palestine et de l'insurrection future. Et il n'avait pas tort.

C. *Une histoire ambiguë.*

Entre un passé glorieux et une actualité avilissante, *al-Mouharrij* (le clown) de Mohammad el-Maghout a réussi une confrontation parfaite. A chaque moment de la pièce, l'histoire s'oppose violemment à l'actualité et le mémorisé méprise le subi. Le conflit connaît une issue ambiguë. La pièce est importante, nous nous y arrêterons.

— *Préparation du conflit.*

Une troupe locale joue sur la place publique des œuvres du répertoire dramatique. Le premier acte nous permet ainsi d'assister à une version arabisée d'*Othello*. On est ensuite convié au palais de Haroun ar-Rashid à Baghdad pour connaître de près la vie intime et la pseudo-justice de cet illustre calife.

Les deux séquences sont soigneusement choisies: l'auteur entreprend en réalité une critique sévère du dépérissement de l'esprit guerrier et de l'avilissement du soldat arabe. Othello est un prince arabe vaincu par le désespoir, Haroun est un souverain abbasside perdu dans son harem peuplé de concubines grecques et persanes.

— *Le héros.*

La troisième séquence jouée par la troupe représente «la vie et la mort de Sakr Koraïche». Mais voilà qu'en face du comédien sacrilège apparaît le véritable héros de la conquête arabe, sorti menaçant de son tombeau.

Le héros, là aussi, est choisi à dessein. L'une des controverses qui opposent aujourd'hui historiens et politiciens

arabes est celle qui consiste à définir chronologiquement le début du déclin arabe. Le choix de tel moment plutôt qu'un autre, de telle bataille plutôt que de tel coup d'État, avant d'être l'objet d'une recherche scientifique, est une décision politique. Car la concurrence entre les dynasties arabes se répercute aujourd'hui sur les conflits qui opposent l'Égypte fatimide à l'Arabie wahabite ou la Syrie omayyade à l'Irak abbasside. Un Damascain tel que Mohammad el-Maghout est donc vivement enclin à limiter l'histoire glorieuse de la Nation arabe à l'époque omayyade quand le siège du califat se trouvait à Damas[8].

Sakr Koraïche est donc un héros omayyade, syrien. Mais c'est aussi un prince arabe qui, évincé par les Abbassides, délaisse le Machrek islamique pour entreprendre la conquête de l'Espagne, occidentale et chrétienne, où il fonde un royaume arabe autonome. Cet élément biographique n'est pas moins significatif: l'un des slogans du nationalisme arabe est la lutte contre l'Occident colon. Le choix de Sakr Koraïche, conquérant de l'Espagne, ne veut-il pas dire que cette lutte fut et donc pourra être victorieuse?

Entre Sakr Koraïche et le clown de la troupe un dialogue se noue. Le héros historique a hâte de s'enquérir de l'état actuel de l'empire arabe. C'est avec douleur qu'il apprend par la bouche du clown que l'empire a disparu, que l'Espagne a recouvré son indépendance, qu'Iskandaroun a été annexée par les Turcs; quant à la Palestine... Au-delà du territoire, l'invasion étrangère a altéré la civilisation arabe: la Nation, autrefois souveraine, est aujourd'hui étroitement dépendante d'un Occident qui la noie sous des monceaux de lunettes, de bicyclettes, de postes de télévision et de papier hygiénique.

Sakr Koraïche se lance sans tarder à la reconquête de son royaume. Que peut nous offrir l'histoire? Un exemple et rien de plus, semble nous dire Maghout. Cet héroïsme révolté est totalement inutile. Que peut l'épée de Sakr en face des

tanks israéliens ? Comment sortir de cette ambiguïté du héros inutile ? L'auteur imagine un dénouement satirique : Sakr Koraïche est arrêté pour défaut de pièces d'identité. Le gouvernement espagnol qui n'a jamais pardonné à Sakr sa conquête, a vent de l'affaire et s'empresse de racheter le héros arabe au gouvernement (arabe) qui l'avait arrêté pour trente mille tonnes... d'oignons.

La confrontation entre passé et présent est totale et réussie. On pardonne aisément à la pièce ce côté caricatural qui l'a gauchie vers un manichéisme légèrement naïf.

Ce qu'on lui pardonnerait moins, c'est son incapacité à aller jusqu'au bout de la logique qu'elle met en place. Quel rôle peut avoir, aujourd'hui, le rappel d'un passé glorieux ? Maghout semble hésiter à dénoncer un bavardage morbide permettant aux Arabes d'aujourd'hui d'oublier leurs misères présentes en se délectant dans les souvenirs de la gloire ancestrale.

Maghout ne semble pas vouloir briser cette aliénation de l'Arabe d'aujourd'hui face à son ancêtre glorieux. Finalement, l'inutilité du héros n'est que relative : son arme est archaïque, son esprit reste vivant. La fin de la pièce est une tentative continue pour ne pas jeter le « héros positif » dans un ridicule sans bornes.

L'ambiguïté de l'écriture restait entière à la représentation. Chacun des spectateurs croyait trouver dans la pièce une illustration de sa pensée. Pour les uns, *Le clown* est une pièce nationale qui rehausse l'esprit islamo-arabe en face d'un Occident envahisseur. Pour les autres, elle est une critique d'un certain arabisme malade, tant il tient à son histoire, à ses légendes et à l'Islam.

C'est donner en quelque sorte raison à Raymond Gébara qui expliquait ainsi le succès de la pièce : « *Le clown* a réussi, dit-il, parce qu'il a permis aux chrétiens-libanais de se moquer des musulmans-arabes. » Joué à Beyrouth, *Le clown*

prenait implicitement une couleur confessionnelle. Vu la richesse et l'harmonie structurelle de la pièce, cette tournure religieuse paraît bien regrettable. Mais — faut-il le redire ? — une pièce de théâtre n'appartient en définitive qu'à son public.

II. Une histoire à l'image de l'actualité.

Béchir II a régné sur le Liban pendant plus de quarante ans. Les manuels d'histoire nous apprennent qu'il fit bâtir le palais de Beiteddine, consolida l'unité nationale et dépouilla de leurs possessions les chefs féodaux.

Pour les écoliers libanais, Béchir II apparaît comme un Louis XIV doublé d'un Charlemagne à la barbe fleurie.

Les historiens contemporains essayent depuis quelques années seulement de corriger ce portrait par trop indulgent, voire héroïque de Béchir II. Pour eux, ce prince n'était qu'un accapareur sans vergogne, un dictateur sans pitié, un démagogue qui ne tenait jamais ses promesses. A cette version scientifique des choses appartient un roman de Maroun Abboud transposé sur scène sous le nom d'*al-Amir al-ahmar* (l'Émir rouge).

De la même époque, celle du règne de Béchir II, date la légende d'un certain Hamzi, idiot du village de Chanay dont la folie n'aurait cependant été qu'un masque lui permettant de s'introduire dans le palais du prince. Cette légende donna lieu à une «série» de télévision qui eut un succès retentissant, puis à une pièce de théâtre, *Akhwat Chanay wa Napoléon* (le fou de Chanay et Napoléon), qui battit tous les records de rentrées jamais enregistrés au Liban.

Les deux pièces représentent donc une même époque de l'histoire du Liban. Mais cette époque n'est pas choisie pour elle-même, car elle va subir un traitement la rapprochant en quelque sorte de la réalité contemporaine. Dans un même

objectif d'actualisation, les deux pièces procèdent différemment.

Al-Amir al-ahmar mise essentiellement sur l'intérêt actuel d'une remise en question du personnage de Béchir II. Elle participe, ce faisant, d'une polémique aiguë entre les historiens modernes et ceux qui, depuis le début du siècle, ont entouré le personnage d'un halo quasi hagiographique. Cet intérêt est toutefois rationnel, et Chedraoui va essayer de le doubler d'un autre, affectif, en faisant ressembler l'époque de Béchir II à celle que le Liban a vécue de 1958 à 1970, pendant que le Général Fouad Chéhab (un membre de la dynastie de Béchir II) tenait les rênes du pouvoir. La révolte de Chidiac Sarkis que la pièce relate a lieu à Jbeil, dans le fief électoral de l'opposant le plus virulent au régime de Fouad Chéhab. La transposition d'une époque à l'autre est déjà aisée. Chedraoui ne s'en contente pas: il va également user du système contraire en transposant des incidents connus de l'époque contemporaine dans une action qui se déroule vers l'année 1800. Une atteinte grave à la liberté, effectuée par des éléments de l'armée en 1959, est reportée telle quelle un siècle et demi en arrière!

Al-Amir al-ahmar se plie toutefois à une action uniforme et cohérente dans l'ensemble, à laquelle on n'a fait que rajouter quelques «nouveautés». *Akhwat Chanay wa Napoléon* procède autrement: pour Antoine Ghandour, l'histoire n'est qu'un prétexte. Chaque épisode historique est en fait choisi selon qu'il s'adaptera à l'actualité politique. Tous les personnages de la pièce sont des décalques de politiciens en vie. Que des libertés soient alors permises avec l'histoire importe peu, tant que la copie est conforme. Béchir II ressemble étrangement à l'ex-président de la République, une affaire scandaleuse touchant à un marché d'armes est ramenée cent soixante-dix ans en arrière sans hésitation, une réforme administrative entreprise en 1973 est datée de 1780.

Le flash-back d'identification est utilisé au point de faire apparaître l'action de la pièce comme un collage d'incidents politiques contemporains (la grève à l'usine Ghandour, le scandale des fusées Crotale, la cherté de la vie, le relèvement du prix des produits pharmaceutiques, etc...), colorés d'une vague teinte historique.

Al-Amir al-ahmar actualise l'histoire, *Akhwat Chanay* «historicise» l'actualité; le processus est peut-être inverse mais l'objectif est certainement identique: faire coïncider, à n'importe quel prix, deux périodes distinctes de l'histoire du Liban. Ne retrouve-t-on pas ainsi un des aspects les plus incontestables de l'idéologie bourgeoise, consistant à nier le progrès historique au profit d'une vague loi de répétition et de récurrence, une vision pessimiste du déroulement de l'histoire, mais aussi une tentative de décentrement de la réalité concrète déjà analysée au niveau de l'espace? Brecht a souvent mis en garde les dramaturges contre de tels «jeux» avec l'histoire. Dans le *Petit organon* il écrit, par exemple: « Il nous faut rompre avec l'habitude que nous avons de dépouiller de leurs particularités les structures sociales des époques passées jusqu'à les faire ressembler toutes plus ou moins à la nôtre qui, du fait de cette opération, semble avoir toujours existé et devoir donc durer éternellement»[9].

Ce n'est pas là le seul reproche que l'on puisse faire à ces deux expériences. Toutes deux, au surplus, misent sur l'individu. Expliquer l'histoire consiste, pour elles, à suivre l'humeur et la vie privée d'un ou de deux personnages privilégiés, comme si ces personnages résumaient en eux toute leur époque ou représentaient des individualités non soumises à une conscience de classe et à la condition sociale de toute la collectivité. Réduire quarante ans de l'histoire du Liban à la biographie d'un prince, l'éclosion d'une révolte à sa dictature, et sa fin à sa clémence (*al-Amir al-ahmar*), reflète une vision erronée de l'histoire et une négation flagrante du rôle des

masses dans le déroulement de l'histoire. L'enquête entreprise par R. Kaës sur les goûts du spectateur peut dès lors éclairer les motifs, largement commerciaux, d'une telle conception de l'histoire. Après avoir noté combien le passé prestigieux touchait les spectateurs français (Béchir II correspondant ici à Louis XIV et Napoléon réunis), il ne peut que conclure, avec quelque déception, il est vrai: «L'intérêt pour l'histoire ne constitue pas un intérêt scientifique pour la chose historique. Il s'agit tantôt d'un goût (non avoué clairement) pour le scandale et la petite histoire, tantôt d'une curiosité pour une période favorable à l'évasion dans le temps et la rêverie, tantôt au contraire (et c'est si rare!), de la recherche des progrès de l'homme à travers son histoire»[10].

Il semble d'ailleurs que cette vision étroite et individualiste de l'histoire conduise à ce qu'on appelle généralement une «pièce à vedette»: la présence du fou, le relief du comédien sont la condition sine qua non du développement de l'action (*Akhwat Chanay*), *al-Amir al-ahmar* est divisée en deux actes sensiblement égaux: le premier est consacré à Antoine Kerbage dans le rôle de Chidiac Sarkis, le second à Suleimane el-Bacha, dans celui de Béchir II.

Lorsqu'il décida de consacrer une de ses pièces à l'histoire de la révolution bolchévique, Piscator a essayé de définir quelques règles constitutives de ce que pourrait être un drame historique dans le plein sens du mot[11]. Il est intéressant d'étudier l'application de ces règles à ces deux expériences de théâtre historique et de conclure qu'elles aboutissent à des résultats exactement opposés à ceux que proposait Piscator:

1. Plutôt que des «sujets historiques», les deux dramaturges ont recours à un «personnage intéressant»: celui de l'Émir Béchir II, plus qu'illustre et quasi mythique. En face de lui, *Akhwat Chanay* présente le personnage d'un fou non moins légendaire, et *al-Amir al-ahmar* celui d'un paysan de

Jbeil dont on majore excessivement le rôle. Le drame historique n'est donc pas utilisé, pour «produire un document politique d'une époque donnée» mais en vue de «montrer le destin tragique d'un héros quelconque».

2. Ce n'est pas à un «déroulement épique aussi fidèle, aussi complet que possible d'une époque, étudiée de ses racines jusqu'à ses dernières ramifications» qu'on a affaire, mais à la courbe interne d'une action théâtrale qui n'a rien de documentaire et qui obéit à des exigences aussi humbles que l'univocité du point de vue, la caricature dans le dessin des personnages.

3. Quant à l'actualisation du drame historique, Piscator la recherchait dans un objectif précis, celui de «tirer des événements des leçons valables pour le présent, de prendre une valeur d'avertissement en montrant des rapports politiques et sociaux fondamentalement vrais et de tenter ainsi d'intervenir dans le cours de l'histoire». Par contre, les auteurs d'*Akhwat Chanay* et d'*al-Amir al-ahmar* assignent à cette actualisation une fonction autrement dangereuse: celle de faire coïncider deux époques historiques différentes en dépit des particularités qui les opposent, cet effort conduisant évidemment à intéresser un public avide de spectacles faciles, mais aussi à prendre des libertés condamnables dans la représentation des événements véridiques.

Entre l'Histoire et le Politique, ces deux pièces ont opéré un alliage facile, trompeur, réactionnaire. La pièce historique devrait être l'œuvre critique par excellence, l'œuvre qui permet ce regard de l'homme de science, ce jugement objectif. Car, comme l'a bien dit Adamov, «l'intérêt d'une pièce historique vient de ce que le recul accordé au spectateur par rapport à l'action permet à celui-ci de jeter sur elle un regard critique. Sans ce regard critique, ne reste plus que l'adhésion niaise. Grâce à ce regard, la reconnaissance équivaut à un

dépistage. Que s'agit-il de dépister? La seule constante qui jusqu'à présent se retrouve à travers l'histoire: la coexistence et l'antagonisme des classes»[12].

Ce mouvement historique, les deux pièces n'ont pas su, ou même pu, le déceler. Elles sont restées en marge de l'Histoire, dans les petits faits, dans ses excroissances. Adamov a pu en dire: «L'histoire n'est pas une mosaïque d'événements hasardeux et si la pièce légendaire est forcément trompeuse, celle dans laquelle on ne verrait que le petit côté des choses ne l'est pas moins»[13].

[1] E. Piscator, *Théâtre politique*, p. 169.

[2] Cité in R. Demarcy, *Eléments d'une sociologie du spectacle*, p. 154.

[3] *Ibid.*, p. 155.

[4] M. Hayek, *Juifs et Arabes, mythes et réalités*, dans *Le Monde* du 6 nov. 1973.

[5] *Ibid.*

[6] Il va sans dire que ce rôle revient de droit à Feyrouz et semble construit à sa mesure. Ce qui n'est pas pour déplaire à ses innombrables admirateurs.

[7] Michel Hayek, *ibid.*

[8] Un traitement identique de l'histoire se retrouve dans la célébration de l'Achoura. Pour les Chiites qui y rappellent le meurtre de Hussein, fils d'Ali, le dépérissement du monde arabe débute avec le règne des Omayyades, meurtriers d'Ali, gendre du Prophète et fondateur du chiisme.

[9] B. Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, p. 50.

[10] Cit. par Demarcy, *op. cit.*, p. 154.

[11] E. Piscator, *Théâtre politique*, chap. XVIII intitulé «La scène hémisphérique», p. 168.

[12] A. Adamov, *Ici et maintenant*, p. 31.

[13] *Ibid.*, p. 37.

Chapitre III

UN THÉATRE MARQUÉ PAR LA DÉFAITE

Lorsque, le 6 octobre 1973, Arabes et Israéliens entamèrent leur quatrième guerre, la saison théâtrale libanaise allait s'ouvrir. Plus d'une dizaine de pièces avaient été préparées depuis le début de l'été pour être présentées à la rentrée. Or on dut constater que la plupart des pièces, écrites, répétées, annoncées et attendues, toutes prêtes en somme, ne pouvaient être présentées. Depuis, certaines ont été oubliées, d'autres amendées. Seuls, ont traversé l'épreuve, des spectacles commerciaux ou strictement apolitiques.

La question se posait: le théâtre politique est-il donc à ce point dépendant de l'événement, aussi éphémère que puisse être cette crise d'octobre? Le théâtre avait-il été pris à son propre jeu d'investigation dans les détails, de sherlockholmisme dans les fioritures? La fragilité de ce théâtre laisse stupéfaits ceux qui l'ont suivi, mais surtout ceux qui l'ont créé.

De 1967 à 1973, six années où la défaite «travaillait». Comme le vin. Et on a eu l'impression, au lendemain du 6 octobre, que le théâtre libanais avait failli à sa tâche. Le dramaturge doit-il donc être prophète? Qui, aujourd'hui, ose l'être?

De 1967 à 1973, le théâtre libanais a surtout été témoin. Froid, singeant l'objectivité intellectuelle, il tenta d'écrire, de loin, l'histoire d'une lointaine Palestine. Puis, peu à peu, il rendit compte d'une crise qui minait le pays dans la conscience provisoire mais compromise qu'il s'était faite de la

Palestine. Certaines pièces sont allées plus loin, cherchant à travers les attitudes officielles et dans l'ombre des institutions, l'homme, un homme en crise.

Dans son investigation, le théâtre libanais faisait preuve d'une hardiesse inconnue dans le monde arabe. Le poète soudanais Mohammad el-Faïtouri n'a pas manqué de la relever. « Au milieu d'une atmosphère sociale qui lui est particulière, remplie jusqu'à l'asphyxie par une joie enfantine et un libéralisme démocratique, le théâtre libanais s'acharne contre des régimes qui subsistent malgré la défaite, dans des conditions militaires catastrophiques. Il a su lever le doigt de l'accusation violente, il l'a même planté dans la face des défaitistes et des traîtres. »

I. Récrire l'histoire.

1967 choqua les Libanais, conscients brusquement d'un mal qu'ils refusaient d'admettre : la Palestine. Sur les visages, on lisait une interrogation : la Palestine ? Qu'est-ce que la Palestine ? On se rendit compte que le problème avait été sagement refoulé dans l'inconscient collectif des Libanais par vingt ans de pouvoir réactionnaire et de prospérité. Conscients des lacunes surprenantes en la matière, les dramaturges ont commencé par le début, par l'histoire de la question palestinienne. De cette époque (1968) datent *al-Katl* (l'assassinat) d'Issam Mahfouz et *Weizmano, Ben Gori et Cie* de Jalal Khoury. Ces pièces intervenaient à un moment où quelques-uns, dans la presse, à la radio et dans les conseils d'université essayaient de dire à tous ce qu'était la Palestine.

Mahfouz est très nettement humaniste. L'approche qu'il tente de la question palestinienne essaie de saisir des situations humaines déterminées. Sa pièce est construite sur une série de tableaux mettant en scène des individus représentatifs : le premier tableau est une longue tirade adressée par un

«homme maigre» (le réfugié palestinien) à un autre, opulent (l'opinion mondiale): le Palestinien essaie d'attirer les regards du monde sur la vie misérable qu'il mène; le troisième tableau tente de présenter la dépossession des paysans arabes de leurs terres par la malice des Juifs, le sixième tableau reprend la même idée en insistant cette fois sur le rôle joué par les grands possesseurs arabes dans la judaïsation de la Palestine... L'auteur essaie donc de créer des individualités représentatives de toute une catégorie: il y aura le Juif malicieux, le collaborateur arabe, le héros palestinien, le soldat anglais, la religieuse, le terroriste sioniste, etc... Tous ces personnages sont saisis dans des situations précises: dépossession des terres par la force, double jeu des Anglais, action terroriste juive, etc..., chacune des situations étant indépendante de l'autre.

A côté de ces tableaux imaginaires, l'auteur relate des événements historiques: le génocide de Deir Yassine, la mort d'Abdel Kader el-Husseini, chef de la résistance arabe à Jérusalem... Parmi ces événements, l'auteur privilégie très visiblement les réunions des chefs d'État arabes et les tractations de coulisses entre les Sionistes et le Roi Abdallah de Jordanie. La sympathie est remplacée dans ces tableaux par la satire acerbe.

Weizmano, Ben Gori et Cie se veut plus rationnelle mais aussi plus polémique. La pièce rejette du même coup la compassion et la satire: elle se veut reproduction véritable des événements qui conduisirent à la création de l'État d'Israël. Cette reproduction est toutefois soumise à l'explication marxiste, ou même soviétique de la question. Pour l'auteur, Jalal Khoury, l'essentiel consiste à démontrer les liens profonds entre la création de l'État d'Israël et les intérêts du monde capitaliste. La Grande-Bretagne puis les États-Unis, et plus généralement le monde occidental, auraient cherché à fixer un fer de lance dans une région du monde, dont l'importance stratégique et économique est indiscutable.

Khoury remonte donc au Congrès sioniste de Bâle en 1897 pour passer à la «Promesse Balfour» de 1917 exprimant l'appui accordé par la Grande-Bretagne aux Juifs désireux de se constituer un «foyer national» en Palestine. L'auteur ne se contente pas de marquer les efforts déployés par les Juifs en Europe, aux États-Unis et à l'ONU pour convaincre le monde capitaliste de la communauté de leurs intérêts, il essaie également de montrer comment, sur place et sous le regard bienveillant des Anglais, l'Agence Juive procédait à la judaïsation des terres arabes. La dépossession se faisait souvent par la force et quand ils se contentaient d'acheter les terres, les Juifs avaient toujours pour vendeurs les gros propriétaires turcs et arabes. L'objectif de la pièce est donc de montrer la création de l'État d'Israël comme une machination montée par les Juifs, les gros propriétaires arabes et l'impérialisme capitaliste, en vue de déposséder de leurs terres les paysans arabes de Palestine.

Les deux pièces cherchent à informer le spectateur libanais sur les circonstances génératrices du drame palestinien. Malgré leur aspect quelque peu documentaire (refusant la fable, elles essaient de saisir des situations historiques ou d'en créer d'autres, vraisemblables), les deux pièces sont fortement conditionnées par l'idéologie qui les sous-tend. C'est pourquoi la pièce de Khoury paraît plus complète, plus convaincante.

Cela tient surtout à la structure même de la pièce. Nous verrons plus loin comment Khoury a réussi à uniformiser le mouvement de sa pièce alors que Mahfouz a présenté une œuvre faite de brèches et de failles[1]. Mais cela tient également à la déficience idéologique de l'*Assassinat*. Cette pièce, en effet, aboutit à un résultat contraire à celui auquel on se serait attendu. La pièce insiste en effet sur deux causes principales qui expliquent la genèse du problème palestinien: la première consiste à majorer la force et l'intelligence des Juifs, la seconde à rejeter la responsabilité de la défaite de 1948 sur des individus

tels que le roi Abdallah, le souverain jordanien, ou Nokrachi Pacha, le premier ministre égyptien.

Cette double explication aboutit non à détruire, mais à renforcer l'aliénation intellectuelle du spectateur moyen face à la puissance de l'ennemi d'abord, et aux individus qui le commandent ensuite. La seule issue du dilemme ne peut être alors que l'intervention mythique d'un héros. Mahfouz l'appelle «le tueur» et lui confie le rôle d'assassiner le roi Abdallah et le premier ministre égyptien pour pouvoir, avant d'être condamné à mort, déclarer: «Mesdames, messieurs, je le ferais encore si j'avais à le faire.»

L'idéologie marxiste de Khoury est clairement avouée dans *Weizmano*. L'auteur ne cherche pas à représenter la totalité de la situation historique. Le choix des événements est rationnel, politique. La pièce est donc axée sur le rôle du capital (arabe et turc) et du capitalisme (juif, anglais, américain) dans la création de l'État d'Israël. Peu d'individus apparaissent sur scène, du moins en tant qu'individus. Même lorsqu'il doit présenter des personnages historiques tels que Haïm Weizmann ou Ben Gourion, Khoury les regroupe dans une société anonyme représentative du mouvement sioniste. La bourgeoisie locale n'est pas dépeinte en la personne d'un gros propriétaire mais par référence à une classe sociale homogène, celle des envahisseurs turcs et de ceux, parmi les Arabes, qui les aident et les soutiennent; de même pour parler de Deir Yassine, Khoury n'a pas recours, comme Mahfouz, au récit d'une vieille rescapée mais à l'activité des brigades terroristes juives. Le personnage de Weizmann, quoique central, n'est perçu qu'à travers le rôle qui lui est dévolu dans le drame, alors que Mahfouz consacre de longs développements à la vie privée du roi Abdallah et à une schizophrénie troublante dont il aurait été atteint.

C'est d'un point de vue intellectuel, humaniste ou marxiste, que les deux auteurs voient la question. L'intelligentsia

beyrouthine, sensible aux répercussions de la guerre de 1967, semble entreprendre une œuvre d'information froide et non de dénonciation engagée. Cela est d'autant plus vrai que les deux auteurs limitent très strictement l'action au cadre judéo-palestinien sans y engager les Libanais ou le Liban. Dans aucun des tableaux de l'une ou de l'autre pièce, on ne trouve de référence au Liban. Ces dernières pourraient être nombreuses: plusieurs familles aristocratiques libanaises étaient propriétaires de terrains en Palestine et s'étaient hâtées de les vendre au plus prenant (c'est-à-dire, toujours, à l'Agence Juive), dès les premiers coups de feu; l'armée libanaise était intervenue en 1947 (depuis, elle surveille); le premier ministre libanais de l'époque avait joué un rôle important dans le dénouement de la crise... Ces éléments qui auraient pu rapprocher le spectateur libanais du drame qu'on lui présentait ont été systématiquement écartés par les deux dramaturges. Or, s'ils voulaient toucher le spectateur d'une manière efficace, dénoncer son indifférence, ils auraient dû mettre l'accent sur tout ce qui pouvait aider à penser le problème palestinien comme une question libanaise.

Il était peut-être trop tôt, pour engager le Libanais dans une problématique complexe qui le dépassait sans l'aguicher, un peu comme la guerre du Vietnam ou le génocide biaffrais. Écrites toutes les deux en 1968, ces deux pièces n'ont peut-être pas voulu dépasser le stade de l'information. Malgré 1967, la question palestinienne restait en dehors de l'affectivité.

Bientôt les événements vont se bousculer. *Al-Katl* et *Weizmano* seront oubliées. La première ne sera jamais représentée, la seconde avait été un échec. Car le Liban venait, le 28 décembre 1968, dans un euphorique climat de fêtes, d'être touché dans le symbole même de son enrichissement: l'Aéroport International de Beyrouth par où arrivent les touristes, transitent les capitaux et reviennent les émigrés. L'attaque surprit tout le monde. Peut-être pas le spectateur de *Weiz-*

mano qui, malgré le ton didactique de la pièce, avait été ainsi apostrophé à la sortie: «Et vous, quel rôle jouez-vous dans cette comédie ?» Aujourd'hui encore, il ne semble pas le savoir.

II. Une crise politique.

A. *Profil de la crise.*

Depuis l'exode de 1948, un grand nombre de réfugiés palestiniens vivent au Liban[2]. Certains ont pu s'intégrer à la réalité nouvelle, voire acquérir la nationalité libanaise, mais la grande majorité des réfugiés ont vécu à l'intérieur de camps-ghettos. Aucune osmose avec la vie libanaise n'était possible. Les Palestiniens formaient un sous-prolétariat de réprouvés vivant dans la misère, le chômage et la frustration, alors que Beyrouth devenait une plaque tournante du marché financier international assurant un développement économique extraordinairement rapide du pays.

En 1966, naissait al-Fath, bientôt suivi par une série d'autres organisations de résistance palestinienne. La défaite de 1967, généralement considérée comme une défaite des régimes et des armées régulières, devait aider au développement des mouvements de guérilla.

Comme tous les autres pays arabes abritant des réfugiés palestiniens, le Liban est devenu le théâtre d'une activité militaire palestinienne de plus en plus importante. Les Palestiniens devenaient menaçants: dans le Centre-ville, ils circulaient librement, leur mitraillette tchèque sous le bras, un regard agressif dans les yeux.

Pendant ce temps, au Liban, un régime appuyé sur l'armée était en train de s'effriter. Une large coalition de droite d'allure confessionnelle s'était formée contre un gouvernement affaibli, plusieurs fois démissionnaire, et de toutes façons coupable d'avoir laissé le champ libre à l'activité palestinienne, aux dépens de la souveraineté du Liban.

La question ne s'est vraiment compliquée que le jour où Israël, mécontent de quelques tirs de mitraillette partis des territoires libanais, se mit à attaquer non seulement les bases de commandos palestiniens mais aussi des objectifs libanais sous prétexte que le gouvernement de Beyrouth était responsable de l'activité palestinienne exercée sur son territoire. Le point culminant de cette évolution fut l'attaque israélienne contre l'Aéroport International de Beyrouth, le 28 décembre 1968. Contre l'immobilisme de l'armée paralysée par les considérations politiques des gouvernants, la rue de Beyrouth, de Tripoli, de Saïda s'est déchaînée dans un large mouvement populaire auquel les étudiants de l'Université Libanaise apportaient une couleur quelque peu intellectuelle.

L'opposition, entre-temps, avait acquis près de la moitié des sièges aux élections législatives de mai 1968. Cette opposition exerçait maintenant une pression considérable sur le Président de la République en vue de le porter à désavouer l'appui du gouvernement libanais à la résistance palestinienne. Ce que le Chef de l'État ne manqua pas de faire quand, le 6 mai 1969, il adressa un message au peuple y affirmant sa détermination d'étendre la souveraineté du Pays sur la totalité de son territoire; la mesure, en pratique, équivalait à évincer les commandos palestiniens des zones qu'ils contrôlaient au Liban-Sud et que la presse internationale appelait «Fathland».

Durant l'année 1969, le Liban est demeuré plus de sept mois sans gouvernement. Le Pays était profondément divisé par la question palestinienne: la rue musulmane et les mouvements de gauche revendiquaient un appui inconditionnel aux mouvements de résistance, tandis que les partis chrétiens de droite armaient des milices para-militaires pour «récupérer la souveraineté nationale».

Pendant que l'armée libanaise entreprenait une opération de muselage de l'activité palestinienne, le pays était dans l'at-

tente des élections présidentielles de 1970. Le 17 août 1970, le candidat de l'opposition, M. Sleimane Franjié, était élu à la première magistrature. Le conflit libano-palestinien s'estompait lentement. Déjà affaiblis par les attaques de l'armée libanaise, les commandos palestiniens connurent, en Jordanie, un «septembre noir» en 1970. En Syrie, ils furent encadrés très étroitement par l'armée. Le coup le plus dur fut cependant la décision de Gamal Abdel Nasser d'accepter le plan de paix américain, couramment appelé «Plan Rogers». Cette décision enlevait aux mouvements palestiniens l'appui des Nassériens du monde arabe, particulièrement puissants à cette époque.

Trois années devaient s'écouler sans incidents majeurs, tout le monde étant d'accord pour donner à ce régime, né dans la joie populaire, sa chance. Mais les rapports de confiance lentement établis entre les deux parties allaient vite s'effriter. Le scénario de 1968-1969 se répétait étape par étape: le 10 avril 1973, un groupe de commandos israéliens entrait, comme en 1968, au cœur de Beyrouth pour assassiner, de la manière la plus brutale, trois des grands leaders de la résistance palestinienne. Et, comme en 1968, lors de l'agression contre l'Aéroport, l'armée libanaise n'a pas reçu l'ordre de s'attaquer aux membres du commando. L'opposition de gauche, alliée aux Palestiniens, allait profiter de l'occasion pour lancer une vaste offensive politique contre le Pouvoir. La crise prenait vite un aspect confessionnel quand le premier ministre, représentant des Sunnites au Pouvoir, démissionna de ses fonctions parce que, selon lui, il avait donné l'ordre à l'armée de riposter aux agresseurs, sans que celle-ci lève le petit doigt[3]. Le triple assassinat de la nuit du 10 avril est donc à l'origine de la deuxième crise des relations libano-palestiniennes qui devait, vingt jours plus tard, prendre un tour largement sanglant.

B. *De la rue, sur la scène.*

De la première crise, celle de 1969, deux pièces sont restées: *Majdaloun,* créée par l'Atelier d'Art Dramatique de Beyrouth pendant les événements de 1969, et *Géha fi al-kora al-amamia* (Géha dans les villages frontaliers), écrite et mise en scène par Jalal Khoury, un an plus tard.

Au milieu de la crise de 1969, *Majdaloun* entendait non seulement relater les événements en cours mais aussi et surtout y participer. Elle le fit d'une manière telle que les responsables de l'ordre envahirent la salle, le soir de la première, envoyant brutalement dans la rue comédiens et techniciens et spectateurs. C'était le 19 avril 1969.

Le raid israélien sur l'Aéroport de Beyrouth et les manifestations populaires et estudiantines contre un régime qui laissait la voie ouverte à une agression permanente de la part de l'ennemi, firent naître *Majdaloun.* Sa représentation eut lieu une dizaine de jours avant la grande offensive lancée par l'armée libanaise contre les groupes de commandos palestiniens. C'est dire l'importance politique de cette pièce qui visait à dénoncer la corruption du régime, et à prendre parti pour la résistance palestinienne.

L'Atelier d'Art Dramatique commanda donc à Henri Hamati une pièce «positive»: les habitants de *Majdaloun,* un petit village du Liban-Sud, savent qu'ils ne forment avec les Palestiniens qu'une seule et même nation. Ceux qui ne sont pas encore conscients de cette identité nationale unique, le deviendront grâce aux explications de Salah, déjà conscient non seulement de son appartenance nationale mais également de sa situation de classe.

C'est là que la pièce devient violemment polémique. Car tant qu'il s'agissait de dénoncer l'impérialisme colonialiste responsable du fractionnement d'un même pays (sans doute la Grande Syrie prônée par le PPS) en plusieurs pays

facilement maniables, le ton pouvait rester démonstratif. Mais quand il s'agit de déterminer les responsables de l'immobilité des forces armées face à l'ennemi envahisseur, le ton est direct, accusateur, violent.

L'Atelier recourt principalement à l'allégorie pour mettre en cause la classe responsable de la défaite[4]. Cette classe est formée des représentants du pouvoir (le bey), de ceux du capital et des commerçants. Le cercle vicieux de l'argent est dénoncé: le capitaliste livre la marchandise au commerçant qui la vend au consommateur et se partage les bénéfices avec le pouvoir.

D'autres tableaux recourent à la satire pour accuser la société beyrouthine indifférente à ce qui se passe chez elle: l'étudiant qui croit avoir accompli des tâches importantes en criant dans les manifestations, et le jeune homme attiré par la propagande anti-palestinienne.

L'œuvre est assez complexe. Elle cherche à atteindre plusieurs objectifs différents[5]. Essayons de les déterminer:

— *L'affirmation de l'identité nationale.*

La pièce cherche, nous le disions plus haut, à mettre fin à une «erreur» selon laquelle Palestiniens et Libanais seraient des étrangers les uns par rapport aux autres. Au troisième tableau, un vieux citoyen de Majdaloun évoque l'époque précoloniale où personne ne pouvait songer à tracer quelque limite que ce soit entre Liban et Palestine: «Nos voyages n'étaient pas arrêtés par des frontières. Les gars de Haïfa, de St-Jean d'Acre, de Safad, de Tyr venaient participer à la fête de notre village.» Les jeunes gens conscients de cette identité iront se mettre à la disposition du leader des commandos palestiniens installés dans la région. Ils tâcheront également d'éveiller leurs concitoyens. L'un d'eux répétera, au quatrième tableau, cette vérité que la pièce veut très visiblement

inculquer aux spectateurs: «La bataille est unique. Lorsque le feda'i lutte contre les Juifs, il défend Majdaloun.»

C'est l'apport essentiel de cette pièce: affirmer l'unicité du peuple et du combat alors que le régime en place cherche par tous les moyens à faire la distinction, voire à opposer Libanais et Palestiniens. Cette «vérité» est directement proposée par les personnages et répétée plusieurs fois par ceux qui, parmi eux, en sont conscients. La pièce doit aboutir à la réalisation d'une union que le régime n'a pas voulu sceller avec la résistance: les habitants de Majdaloun s'uniront aux éléments de la résistance pour repousser une invasion israélo-américaine.

Et s'ils le font, ce n'est que parce que l'ennemi se trouve être commun. Majdaloun, tout comme les villages de Galilée, fait partie d'un même pays: la Syrie. On voit là l'influence de l'idéologie PPS sur le travail de l'Atelier, influence sensible tout au long de la pièce et qui conduit l'auteur à confondre Juif et Israélien comme l'y invitait le fondateur du PPS, Antoun Saadé[6].

— *Dénonciation du capital.*

La pièce entend dépasser le stade de la revendication nationale pour entamer une critique directe de la situation intérieure, responsable de la défaite. Cette critique est particulièrement dirigée contre le système mercantile et inégalitaire. Le circuit économique est donc montré comme une organisation permettant aux accapareurs de s'enrichir davantage. Le riche n'est pas seulement saisi dans son activité mercantile, mais également chez lui, recevant les membres de sa classe, parlant avec une indifférence hautaine de tous les problèmes vitaux qui secouent le pays et faisant montre d'une admiration, voire d'une sympathie complice, pour les Israéliens.

Cette critique de la classe possédante devait expliquer

l'avilissement national. Il y a là un hiatus: l'auteur ne semble pas avoir pu faire le lien entre ses deux objectifs. Il a alors recours à un thème intermédiaire, celui du service militaire obligatoire, pour expliquer le refus de se battre par le refus d'en payer les frais. A ce niveau, la pièce accuse une faiblesse idéologique. Le recours à une revendication des étudiants (le service militaire) pour expliquer le pacifisme honteux du Liban paraît peu convaincant. La fonction de Beyrouth, place financière, est traitée schématiquement et avec légèreté. Il aurait mieux valu expliquer la dépendance économique du Liban à l'égard des pays riches et montrer comment un pays qui vit du tourisme et du commerce préfère garder un «visage souriant» en dépit de toutes les atteintes à sa souveraineté.

Le mercantilisme libanais est refusé sans que les raisons de ce refus soient véritablement éclairées. Est-ce là le signe de ce désir de participer à l'action, aux dépens d'une analyse économique systématique!

— *Participation à l'actualité en train de se faire.*

Majdaloun est une fable imaginaire construite sur des supports historiques précis: l'attaque contre l'aéroport, les manifestations estudiantines, la crise gouvernementale... Ces événements sont reproduits assez fidèlement dans la pièce: le quatorzième tableau, par exemple, est formé d'extraits véridiques de la déclaration ministérielle du gouvernement formé à la suite du raid sur l'aéroport. Au cours du discours, sont projetées les photos de tous les présidents de la République libanaise. On a voulu ainsi briser la dépendance à l'actualité, qui est à l'origine de la fragilité de notre répertoire dramatique, en élargissant l'action dans le temps et en signifiant par la succession des photos sur le même texte, la continuité d'un comportement identique.

La pièce ne se contente pas de relater l'actualité. Elle pré-

tend y participer en prenant position dans la crise qui secoue le pays. Cette prise de position se veut consciente et directe: les comédiens quittent souvent leurs personnages, au premier tableau pour rappeler au public le caractère imaginaire de la pièce; au dernier pour l'appréhender directement. Au dénouement les comédiens sont debout, en face, pour l'interpeller.

— «Toi! Toi! Pourquoi es-tu venu? Qu'as-tu décidé?

— Nous avons tout joué sauf la blessure et la mort.

— Moi j'ai changé d'avis. Cette histoire ne nous concerne pas.

— Je suis un comédien. Nous sommes tous des comédiens et bientôt nous ne serons que des papiers mâchés.»

La réalité reproduite et cet activisme subversif sont liés à une époque précise: les huit ou neuf premiers mois de l'année 1969. Cette liaison n'est pas seulement référence, elle est dépendance totale. La preuve en est que jouée un an plus tard, alors que la situation avait profondément évolué, la pièce ne choquait plus personne et n'entraînait plus l'interdiction des services de l'ordre. Son activisme était devenu totalement anachronique à un moment où un modus vivendi[7] était intervenu entre Libanais et Palestiniens, satisfaisant les uns sans mécontenter les autres. Le gouvernement mis en cause par la pièce avait été remplacé par un autre, composé de députés loyalistes et opposants et de ce fait accepté par tous.

Majdaloun était faite pour un moment précis de notre histoire. Le Pouvoir, en interdisant la pièce, ne lui a pas permis de rencontrer son public et de prouver son efficacité.

Un an plus tard, *Géha dans les villages frontaliers* reprend la même question mais d'un tout autre point de vue. Jalal Khoury entend y dépasser la crise politique proprement dite pour montrer la situation de l'homme arabe face à Israël. *Géha* est bien moins subversive que *Majdaloun* dans la mesure

où elle ne touche pas à la problématique essentielle du Liban, celle qui concerne l'indépendance du pays et le consensus confessionnel fragile qui lui sert de fondement; le régime et le spectateur bourgeois ne se sentent pas concernés et admettent toute critique. Car cette critique est en deçà du mal innommable, du doute sur l'identité.

Cette pièce qui veut éclairer la crise politique intervient à un moment où tout s'est calmé. Avec la nouvelle équipe installée au pouvoir, la résistance semble entretenir des rapports très amicaux. Il est d'ailleurs intéressant de noter que la résistance palestinienne qui, justement, est à l'origine de la crise, est totalement absente de *Géha*. On a montré plus haut comment l'auteur avait limité son action à un cadre strictement libanais laissant dans l'obscurité la polémique toujours vive autour du rôle du Liban dans le Monde Arabe.

La pièce est formée de deux parties inégales: la première, qui s'étend sur plusieurs tableaux, présente un problème strictement local, les démêlés d'un fabricant de charbon de bois avec l'Administration; la seconde, qui se limite au tableau final, oppose le même Géha à l'administration militaire israélienne.

L'auteur a l'ambition de montrer comment un Libanais moyen arrive facilement à échapper à l'administration locale et comment, par contre, il est absolument démuni en face des moyens de répression modernes utilisés par Israël. «*Géha dans les villages frontaliers,* dit l'auteur, est la rencontre de l'homme arabe aux structures mentales archaïques avec un monde moderne scientifique, violent, riche de moyens de répression nouveaux. D'un compromis à l'autre, Géha apparaît comme l'opportuniste des petites occasions. C'est un homme incapable de dépasser la pratique directe de la vie quotidienne où il excelle. Il ne peut que se résigner devant des moyens de répression modernes. Sa sagesse ne peut lui être d'aucun secours»[8].

Pour opposer l'archaïsme arabe au modernisme israélien, Khoury rappelle sur scène un personnage illustre de la culture turco-arabe: Géha. C'est Schweyk, Pickwick ou Hodja: un personnage né de l'imagination populaire, connu pour sa simplicité, pour sa sagesse primitive. Le choix est particulièrement heureux et Khoury suit, là encore, non seulement les préceptes, mais aussi l'exemple de Brecht.

Il est intéressant d'étudier comment l'auteur fait passer son héros d'une situation à l'autre. Géha est arrêté pour avoir attaqué le pouvoir en public. Au lieu d'être jeté en prison, il arrive à lier amitié avec l'officier de gendarmerie, une amitié intéressée de part et d'autre: l'officier fera faire des coupes de bois pour des motifs soi-disant stratégiques, Géha les transformera en charbon, les bénéfices seront partagés par moitié. Géha, parti inspecter les bois, se fera kidnapper par une patrouille israélienne entrée en territoire libanais. Fait prisonnier, Géha n'arrive pas à traiter avec les Israéliens. Une série de malentendus avec eux est à l'origine des tortures atroces et de la prison à vie à laquelle on le condamne.

Cette rencontre fortuite de l'homme libanais (ou arabe) avec Israël est assez significative. A aucun moment de son déroulement, la pièce ne traite Israël de pays ennemi. Israël est là, puissant, moderne, alors que l'homme arabe reste dans un obscurantisme individualiste et archaïque. Cette pièce qui intervient après-coup, n'entend pas prendre position pour ou contre un engagement libanais dans la lutte contre Israël. Il apparaît dès lors que ce mouvement de recul que s'impose l'auteur dé-politise sa pièce au profit d'une critique sociale de l'homme libanais. L'existence d'Israël n'est plus donnée comme un problème mais comme un fait ou mieux, comme un prétexte pour entreprendre une étude du comportement du Libanais moyen.

C'est ce qui explique, à notre avis, l'immense succès populaire de la pièce. L'habitué des salles de spectacle, le

public bourgeois, ne se sent que très indirectement touché. Le problème essentiel, celui qui divise les Libanais en deux camps opposés, autonomistes de l'un, arabistes de l'autre, avec ce qu'il connote sur le plan social et confessionnel, est passé sous silence. De plus, la pièce est si bien localisée (au Sud, pauvre, villageois et sous-développé), le héros si populaire (Géha sort des contes populaires), que le public auquel la pièce s'adresse surtout la réduit à ses dimensions strictement satiriques, après une identification facile du personnage.

Ce personnage aux allures clownesques fait rire. *Géha* est une comédie, «une comédie amère, selon l'auteur, née de l'opposition entre la mentalité individualiste et la nouvelle réalité: celle de l'implantation d'Israël dans le monde arabe». Mais cette comédie n'est «amère» que dans le tableau final quand la sagesse primitive de Géha paraît inopérante et se trouve même être à l'origine de ses malheurs. Tout au long de la pièce, et même dans ce tableau final, le personnage est caricatural, clownesque. Ce sont ses gestes, sa démarche, son accent, ses paroles qui font rire et non point la situation où il est placé. Ce qui augmente nettement la propension de la pièce à tomber dans la satire sociale, comique il est vrai, mais si peu critique! Le second tableau, où Géha rencontre dans la prison libanaise les différents «malfaiteurs» (le professeur gauchiste, le contrebandier, le planteur de tabac révolté), le troisième, où Géha est soumis à l'interrogatoire de l'officier de gendarmerie, sont des occasions pour traiter, sur un ton satirique, de divers problèmes intérieurs se réduisant tous à une description de la corruption administrative.

Entre cette satire et la séquence «israélienne» finale, le lien idéologique est lâche. Peut-on vraiment aborder la question de l'existence d'Israël sans s'interroger sur notre rôle dans cette question? Quel lien y a-t-il entre la corruption du régime libanais et la répression systématique exercée par Israël? On voit la fragilité du lien dramatique utilisé par

Khoury: la rencontre fortuite de Géha et des Israéliens, une rencontre non fondée idéologiquement. *Majdaloun* avait sa réponse. L'Occident colon a fractionné un même pays en plusieurs parties, permettant à la bourgeoisie locale de prendre le pouvoir et d'utiliser l'État à ses fins. *Géha* demeure muet.

Nous croyons pouvoir déceler dans ce silence une ambiguïté fondamentale propre au PCL, auquel Khoury est affilié. Le parti est souvent accusé de traîtrise par les nationalistes arabes ou syriens. Son obédience à Moscou le conduit à reconnaître implicitement l'existence d'Israël sans que ses attaches nationales lui permettent de l'avouer[9].

Nous ne nions pas pour cela la possibilité d'une intention progressiste consistant à reconnaître l'ennemi (et à le connaître) pour mieux se mesurer à lui, la bataille que nous avons à livrer étant une lutte contre l'archaïsme et non contre un ennemi que nous n'arriverons jamais à battre avec des moyens aussi rudimentaires que les nôtres.

III. Une crise de l'homme.

Au-delà d'une histoire rappelée à froid, d'une crise vécue de près mais liant l'œuvre à l'événement, la question palestinienne a été un catalyseur d'une efficacité exceptionnelle mettant à nu toutes les contradictions internes qui expliquent le défaitisme, voire l'indifférence des Libanais. Et, petit à petit, les dramaturges essayaient d'expliquer non la prise de position mais l'institution qui lui sert de référence et, bientôt, l'homme qui la détermine.

Le théâtre devient du coup témoin et quelquefois dénonciateur d'un malaise profond, ressenti à deux niveaux différents: le premier, matériel, presque physique, est celui de l'inadéquation, de l'inutilité ou de l'injustice des institutions en place (par institution, il faudra comprendre tout élément

de l'organisation de la vie en commun, situation sociale, inégalités économiques, divisions confessionnelles); le second, plus profond, plus difficile à scruter, est celui de la conscience que l'homme arabe se fait de sa situation. La pièce est, alors, analyse d'un «esprit».

A. *Mise en cause des institutions en place.*

Dans une première catégorie de pièces, le dramaturge entreprend une critique de la corruption administrative qui sévit dans le pays et la représentation qu'il en fait est, le plus souvent, satirique. Dans d'autres cas, il s'attaque au système confessionnel qu'il juge responsable de beaucoup de nos maux. On pourrait grouper sous une troisième rubrique des pièces qui entendent dénoncer l'aliénation économique des classes laborieuses. Sur ces trois thèmes principaux se greffent des allusions de détail.

1. *Une administration corrompue.*

Comment présenter une reproduction exacte de la réalité libanaise sans commencer par dénoncer la corruption de l'administration à tous les échelons? Le problème est universel. Peut-être, mais il atteint, au Liban, des dimensions inimaginables d'autant qu'il revêt, le plus souvent, la forme de la plus stricte légalité.

Géha ne manque pas de s'y arrêter. L'administration est, ici, synonyme de pouvoir. Au-delà des personnages de l'officier, du rapporteur ou du gardien, la pièce cherche à dénoncer le Pouvoir en tant qu'outil d'enrichissement et de répression aux mains de la classe bourgeoise. Tous ceux qui sont au service du Pouvoir ont, en commun, de vouloir s'enrichir au moyen de l'organisation étatique qu'ils représentent et qui légitime leurs agissements. Plusieurs «histoires» sont en

outre mises dans la bouche des personnages de *Géha,* surtout quand ils se retrouvent en prison, pour relater l'incompétence, la prétention, la malhonnêteté et la barbarie des fonctionnaires en rappelant chaque fois l'omniprésence de l'échelon supérieur qui les pousse au banditisme et profite du butin recueilli par eux. L'analyse est donc d'une orthodoxie marxiste évidente. Et ce n'est pas un mal, dans la mesure où, à partir du comportement des subalternes, on essaie de remonter pour arriver aux gouvernants véritables, au profit desquels travaillent les fonctionnaires. De là à rejeter l'entité étatique qui permet de tels agissements, il n'y avait qu'un pas, que J. Khoury semble inviter le spectateur à franchir sans le franchir lui-même.

Al-Moufatich, que l'Atelier a présenté en 1968 à partir du *Revizor* de Gogol, est une satire acerbe des commis de l'administration. Que ne ferait cet inspecteur pour avoir sa part du « fromage » ? Et que ne ferait pour lui son aide-de-camp toujours prêt à le servir pour avoir, lui aussi, sa part ? Au même esprit appartient *Edition spéciale,* une série de sketches satiriques que l'Atelier présenta quelques mois après *al-Moufatich. Majdaloun* qui a suivi ces deux expériences était bien plus polémique : elle visait nettement, comme on l'a vu plus haut, à dénoncer les liens intimes qui unissent les intérêts du Pouvoir et ceux des accapareurs.

Dans *Ana nakhib* (je suis électeur), adaptée de *Lettre perdue* du Roumain Caragiale, Moultaka brosse un tableau satirique des tractations précédant l'opération électorale. Chantages, interventions louches, engagement de l'administration pour un parti contre l'autre sont successivement présentés sur scène. La séquence la plus satirique est d'ailleurs celle où le représentant de l'administration centrale envoie une lettre à la femme d'un candidat pour l'assurer du soutien qu'il offrira à son mari et pour lui rappeler des promesses qu'elle lui aurait faites.

La critique la plus virulente de la corruption administrative est sans doute l'œuvre de Chaouki Khaïrallah qui reproduit sur scène ce qui aurait été sa propre expérience de la Justice[10]. *Al-Moubachir* (le commis de justice) est l'exemple même de la pièce drue, univoque, de la critique directe et sans ambages. Malgré tous les détails «réalistes» qu'il rassemble, l'auteur dépasse la vraisemblance moyenne en représentant des juges se partageant le pourboire au vu de tout le monde, ou un président de cour insultant l'inculpé et ses avocats en renvoyant, avec force injures, tout le monde hors de la salle du tribunal. L'administration judiciaire apparaît comme l'organisation d'un groupe de bandits se bousculant pour condamner les innocents. Car l'inculpé d'*al-Moubachir* est incontestablement innocent, mais le juge ne peut accepter ses protestations. Il veut que l'inculpé le supplie et lui «paie sa fatigue». Ce que ce dernier n'est pas disposé à faire. Et le juge ne peut qu'en être blessé. Il ordonne alors aux soldats de «tirer ce chien par les oreilles» et de lui briser la tête. Au prix d'un irréalisme de plus en plus accentué, la pièce veut absolument dénoncer toute l'administration judiciaire.

A ces manières déjà si différentes d'aborder la corruption de l'administration, il convient d'ajouter celle, assez originale, des frères Rahbani. Toutes leurs opérettes en font état; deux d'entre elles en particulier accusent l'administration d'être un corps compact, obstacle à toute communication entre le gouvernant et son peuple; *ach-Chakhs* (la personne) et *Yaïche! Yaïche!* (vive! vive!) seront étudiées plus loin.

La dénonciation de la corruption administrative semble donc être le premier moment, le prélude du théâtre politique. En elle-même, cette accusation n'ajoute rien aux articles de presse ou au mécontentement général des Libanais. Pour être d'une efficacité idéologique quelconque, ce premier palier doit renvoyer à une explication idéologique qui le dépasse. Car l'administration n'est pas corrompue par nature, les fonc-

tionnaires sont bien des gens du peuple. Dès lors, des expériences qui, comme *Ana nakhib,* se contentent de montrer la pourriture sans aller à la source rejoignent la satire la plus inoffensive; celles qui s'y arrêtent en majorant sensiblement les traits, aboutissent, comme *al-Moubachir,* à une invraisemblance peu crédible; opposer enfin une administration pourrie à un «bon» gouvernant semble discutable dans la mesure où les fonctionnaires sont, dans un tel système de valeurs, des outils aux mains de ce gouvernant. C'est bien pourquoi, des thèses comme celles de *Géha,* d'*al-Moufatich* ou de *Majdaloun,* liant corruption administrative et pourrissement du Pouvoir, paraissent bien plus défendables et atteignent par le fait même au théâtre politique proprement dit, défini, non par des thèmes publics communs à tous, mais par une fonction: celle de dé-montrer, et non de montrer.

2. *Le refus du confessionnalisme.*

L'autonomie des communautés religieuses au Liban est plus qu'une réalité juridique, un fait social. L'appartenance confessionnelle concurrence directement l'esprit national et souvent l'emporte. L'intrusion du spirituel dans le domaine politique ne va pas sans conséquences sur la situation sociale du pays. Cette division verticale entre les Libanais, chrétiens d'une part, musulmans de l'autre, n'en cache-t-elle pas en fait une autre, horizontale celle-là, celle des classes?

La plupart des dramaturges qui traitent de la question ne vont pas jusque-là. *Wassiat kalb* (testament d'un chien), adapté par Moultaka d'une pièce du Brésilien Ariano Suassuna, se contente de brosser un tableau satirique de la hiérarchie ecclésiastique. L'évêque, le curé et le sacristain ne sont ainsi que des bandits en soutane. Ne sont-ils pas prêts à enterrer, selon le rite latin, un chien, moyennant une récompense, il est vrai, alléchante? Ne mentent-ils pas du matin au

soir et surtout ne sont-ils pas secrètement au service d'Antonio Morais, le gros propriétaire de la région «dont les augustes pieds n'ont pas franchi, depuis longtemps, le seuil de la Maison de Dieu»?

La pièce est donc beaucoup plus une satire du clergé qu'une critique du confessionnalisme. Elle pourrait même servir ce dernier en donnant des armes à l'autre camp et surtout en suscitant chez le spectateur chrétien une réticence; cette réticence provient du refus du clan chrétien d'être attaqué seul sans toucher du même coup au clergé musulman[11].

L'Atelier d'Art Dramatique entend, lui, récuser toute intervention du clergé dans les affaires publiques. L'une des séquences d'*Izar* (voile de femme) fait apparaître sur scène trois hommes de religion (dont la confession est indéterminée — chrétiens et musulmans se sentiront touchés à égalité) qui vont essayer de faire avorter le coup d'État des femmes. Leur arme est la parole dont ils usent volontiers. Les femmes prêtent d'abord attention au discours de ces personnages imposants, mais elles se rendent compte, assez rapidement, que ce discours est vide et ne cherche qu'à les noyer sous un flot ininterrompu de mots. Leur réaction sera violente: à la face des imposteurs elles crieront: «Vous êtes une partie de ce régime pourri que vous entendez réformer» et elles jetteront sans hésiter ces oppresseurs volubiles dans les ténèbres extérieures.

Si *Wassiat kalb* se situe en deçà de la problématique confessionnelle, *Izar* passe au-delà dans la mesure où elle ne dénonce pas la division confessionnelle même mais toute fonction publique que pourrait s'arroger le clergé. Plus que l'homme de religion, Dieu même semble visé, du moins le Dieu au nom de qui le clergé légitime ses interventions sur la scène publique.

Mais ce n'est peut-être là qu'une interprétation abusive. La pièce ne peut être réduite à cette séquence consacrée aux

hommes de religion, une séquence trop courte pour éclairer exactement la portée du refus prônée par l'Atelier. Il faudra attendre *as-Sitara* (le rideau) pour trouver vraiment un spectacle consacré fondamentalement à la question confessionnelle.

La pièce oppose deux clans qui s'arrachent un même «croyant». Le clan chrétien invoque pour appuyer ses thèses le fait que la personne est née de parents chrétiens, le clan musulman rétorque qu'elle s'est mariée selon le rite mahométan. L'enjeu de la lutte est jugé, de part et d'autre, d'une exceptionnelle gravité dans la mesure où une personne de plus grossit les rangs de la religion et renforce sa position, déjà dans un équilibre délicat, face à la communauté concurrente. On ne peut pas faire une pièce avec un jeu aussi primaire, l'auteur (Rida Kibrit) l'a bien ressenti : il va greffer des thèmes annexes à cette problématique de base. Du «croyant», il fait un condamné à mort, coupable d'homicide volontaire. Mais s'il a tué, ce n'était que pour délester sa victime de son portefeuille. Et si, pour cela, il s'est fait bandit c'est qu'il était affamé et qu'il avait un besoin urgent de monnaie pour acheter des médicaments à ses enfants malades.

Petit à petit, la pièce se complique. Du conflit confessionnel, économique et judiciaire, on passe à un drame de famille qui prend de plus en plus un tour amer. C'est dire l'imbrication et le foisonnement de thèmes différents accrochés l'un à l'autre, de la manière la plus artisanale. L'écriture naïve resurgit à tout moment et contrairement aux dires de l'auteur, cette greffe de thèmes aussi différents qu'hétéroclites, aussi inattendus qu'inutiles, ne remplace, ne masque même pas la déficience idéologique qui caractérise cette approche du problème confessionnel. Au lieu de montrer comment hommes de religion et politiciens (parce que, eux aussi, sont là) appartiennent à une même classe et servent des intérêts identiques, l'auteur les place simultanément sur scène, à deux niveaux différents, sans établir le moindre lien entre eux. Les

fonctionnaires sont là, dans une position ambiguë. La pièce est une conjoncture bâclée, une intention mal servie.

Car, à quoi peut aboutir cette satire de l'appartenance confessionnelle? Suffit-il donc d'écarter les hommes de religion, ou de freiner leurs ambitions pour que le problème soit résolu? La solution proposée par l'œuvre est hâtive et superficielle, d'aucune utilité pour le dénouement d'une question complexe dont les racines plongent dans l'histoire la plus reculée du Proche-Orient. Ni *as-Sitara,* ni les autres pièces qui ont abordé ce problème n'ont, à notre avis, pu expliquer l'évolution de la pensée confessionnelle ni son caractère officiel sous la domination turque, puis française. A l'heure actuelle, le confessionnalisme apparaît comme un des aspects les plus marquants de la répression bourgeoise, qui développe à l'extrême les divisions imaginaires pour mieux masquer les contradictions, voire les conflits véritables, d'ordre socio-économique. On peut reprocher à nos dramaturges d'avoir oublié de telles données. Peut-être ont-ils, pour se défendre, un argument de taille: la hiérarchie ecclésiastique est si puissante qu'elle obligea les forces de l'ordre à suspendre les représentations d'*Ana nakhib* en arabe, puis en arménien.

En ce qui concerne plus particulièrement *as-Sitara* la neutralité, la passivité du condamné dans la lutte des deux clans, est un signe révélateur de la naïveté qui caractérise la pièce. Le conflit est présenté d'une façon telle que le spectateur rejette toute la responsabilité du conflit confessionnel sur les hommes de religion. Celui-ci est peut-être attisé par ces derniers mais il n'est nullement leur fait. Et c'est rester réellement à la surface des choses que de ne pas voir dans cette concurrence entre religions le fruit d'une appartenance historique ressentie et idéalisée par chacun des Libanais qu'il s'agit, aujourd'hui, non de détruire d'un trait de crayon mais de remplacer, au moyen d'une formation suivie, par un esprit national.

3. *L'aliénation économique.*

L'aliénation économique exercée par la classe bourgeoise, opulente et répressive, est un des leitmotive du théâtre politique dans le monde. C'est peut-être son thème privilégié et l'aboutissement de toutes les représentations qu'il donne de la vie en société. Comme la corruption administrative et les conflits confessionnels, l'inégalité économique frappante entre les classes est une composante de la société libanaise. A l'issue d'une large enquête qui lui était demandée par le gouvernement libanais, le Père Lebret aboutissait à ces chiffres effrayants: 5% des Libanais possèdent plus de 60% des richesses du pays. L'enrichissement de la classe bourgeoise est relativement récent. Il ne date en fait que de la fin de la deuxième guerre mondiale, quand les capitaux des émigrés en Afrique commencèrent à rentrer au pays pour y être investis. Le mouvement allait être fortement accéléré dans les années cinquante par une politique «libérale» ouvrant la voie à des investissements de capitaux étrangers et faisant de Beyrouth une concurrente de Hong Kong (paralysée par la guerre de Corée) comme marché international de l'or. A partir d'initiatives individuelles, peu sanctionnées par le fisc, une classe riche se formait. Ses revenus avaient pour origine principale le secteur tertiaire: commerce, activité bancaire et industrie touristique. Ce qui développait, encore plus, cet esprit mercantile qui règne dans le pays.

Pendant ce temps un prolétariat urbain se constituait peu à peu dans la banlieue beyrouthine. Il était formé de familles montagnardes insatisfaites du rendement agricole devenu insuffisant pour combattre la hausse de la vie et de vagues de réfugiés étrangers trouvant au Liban un havre de paix dans une région du monde souvent bouleversée par les persécutions religieuses. Il s'agissait surtout de réfugiés

palestiniens, mais également d'Arméniens fuyant l'oppression turque, de Kurdes et de Syriaques fuyant un Irak fanatiquement sunnite.

Sur ce thème de l'opposition de classes, la littérature marxiste est particulièrement fournie. Que de courtes pièces ne trouve-t-on pas au hasard du mensuel du PCL, faisant état d'une opposition primaire entre patron et ouvriers, ou ouvriers grévistes et ouvriers collaborateurs! Aucune des saynètes que nous avons lues ne mérite qu'on s'y arrête vraiment; en l'absence d'industrie, une littérature ouvrière est un peu irréelle. D'ailleurs ces pièces de Salah Kamel, Khaïri Chalabi et Abdessaheb Ibrahim n'ont jamais été représentées et ne semblent pas écrites pour la représentation.

Dans d'autres cas, le cri de protestation se fait humanitaire. Tel est le cas, par exemple, d'*as-Sitara* qui défend un inculpé, condamné à voler pour ne pas mourir de faim. Ici le ton est lyrique, sentimental, inoffensif.

J. Khoury ne s'est jamais attaqué directement à cette question. Mais l'aliénation économique est comme la toile de fond de toutes ses pièces. C'est elle qui explique l'opposition entre propriétaires turcs et paysans palestiniens dans *Weizmano,* elle qui détermine le comportement de plusieurs personnages de *Géha :* des planteurs de tabac qui doivent se faire contrebandiers, voleurs ou espions pour survivre, le gros propriétaire féodal accaparant la majeure partie de la récolte.

Dans les œuvres de l'Atelier, le thème de l'aliénation économique revient comme un leitmotiv. Sous-jacent dans *al-Moufatich* et *Edition spéciale,* il apparaît comme essentiel dans *Majdaloun. Carte blanche* lui est directement consacrée: la place financière de Beyrouth apparaît sous les traits d'une immense maison close dominée par les souteneurs et les femmes de mauvaise vie. Ce sont donc les coulisses obscures

de cette «démocratie libérale» qui sont éclairées: commerçants et politiciens s'entraident pour dépouiller le «client» du peu de biens qui lui restent.

Izar consacre une de ses séquences au refus du capital par les femmes au pouvoir. Le personnage-argent est donc vite rejeté en dehors de la scène.

Deux pièces présentées par l'Atelier abordent très directement le problème. D'abord *Mirjane, Yacout et la pomme,* qui dénonce la répression bourgeoise au moyen d'une allégorie intentionnellement naïve: Mirjane et Yacout, affamés, cueillent un fruit dans un jardin qui ne leur appartient pas; on peut imaginer les malheurs des deux personnages lorsque le gros propriétaire découvre le vol.

Cette allégorie didactique venait un an après une pièce très violemment polémique: *La grève des voleurs,* bâtie sur le constat suivant: si les voleurs cessent d'exercer leur travail, l'édifice du capitalisme libéral libanais s'effondre. La pièce écrite par Oussama el-Aref est en fait une critique du mercantilisme libanais aboutissant à une conclusion unique: le commerçant est un personnage inutile dans le cycle de production-consommation. Malgré une structure dramatique par trop déficiente, *La grève des voleurs* est à notre sens la seule tentative sérieuse visant à dénoncer le libéralisme de jungle qui caractérise le mercantilisme de la place beyrouthine.

Ces œuvres produites par l'Atelier mettent simultanément en cause plusieurs aspects de notre société. Mais au-delà des institutions, sociales, économiques, religieuses, l'Atelier tend à dénoncer un «esprit» qui nous gouverne, la conscience même de notre existence. La manière dont cette critique est amenée nous a rappelé l'idéologie prônée par le Parti Populaire Syrien qui semble influencer également les œuvres de Khaïrallah ou de Kibrit. *Abadaye,* dont J. Khoury est l'auteur, participe d'un courant différent.

B. *Démystifier.*

1. *Autour de l'idéologie PPS.*

L'expression «homme nouveau» est un des slogans du Parti Populaire Syrien (aujourd'hui Parti Populaire Social). Dans la pensée de Saadé, fondateur du parti, l'homme «syrien» renaîtra de ses cendres pour connaître la grandeur de sa nation et l'importance de sa race. Conscient des prétentions des empires mondiaux sur sa terre, place stratégique du globe, et assez confiant en son étoile, il repoussera les colons et mettra fin à toutes les formes d'occupation étrangère.

A partir de ce nationalisme violent, les héritiers de Saadé entreprennent une critique sévère de la situation actuelle du pays. Les couleurs sombres prédominent dans le tableau qu'ils brossent de cette situation: inégalités économiques, divisions confessionnelles, paresse, improductivité, luttes intestines mais surtout défaitisme devant l'ennemi croisé, turc, juif.

Ce qui est caractéristique des œuvres théâtrales liées à l'idéologie PPS, c'est qu'après un tableau de tous les maux qui minent, aujourd'hui, la «Syrie»[12], elles annoncent pour un avenir proche, la résurrection du phénix se relevant victorieusement de ses cendres. En cela, elles adoptent le schéma même des écrits de Saadé et souvent, ses propres mots. L'inculpé d'*al-Moubachir,* traîné dehors par ses gardes, criera au juge qui l'a condamné: «Votre heure est arrivée, assassins, dans un royaume de Ténèbres. La malédiction tombera sur vous, sur votre chef et sur votre régime et de ce temple du vice, il ne restera pas une pierre.» *As-Sitara* se termine, également, par une prophétie. La femme du condamné décrira ainsi la génération future: «Ce seront des loups, des loups qui regretteront que leurs pères soient enterrés dans une terre qu'ils n'ont pas su défendre. Ils maudiront ceux qui leur ont donné la vie et les déterreront pour leur faire payer le prix

de leur résignation.» Le schéma (situation condamnable-prophétie optimiste) se retrouve, identique, dans les deux œuvres[13].

On peut également le retrouver dans la plupart des spectacles de l'Atelier. Mais la protestation primaire, naïve de Khaïrallah et de Kibrit laisse la place à une critique idéologique serrée. *Izar,* présentée en novembre 1972, nous paraît la pièce la plus représentative et en même temps la plus radicale de la pensée de l'Atelier. Il est vrai que ce dernier ne reflète pas l'idéologie PPS à titre exclusif. C'est l'improvisation collective qui l'en rapproche dans la mesure où l'essentiel de cette improvisation est le fait des deux comédiens principaux de la troupe, tous les deux membres du PPS, Nidal Achkar et Rida Kibrit.

Izar est une adaptation libre de la *Lysistrata* d'Aristophane; les femmes y font leur révolution et s'emparent du pouvoir. Mais ce n'est là, bien évidemment, qu'une allégorie: les femmes sont une des catégories opprimées de la société arabe, et la signification de la pièce doit être entendue métonymiquement. *Izar* est un épisode imaginaire de notre vie nationale: les hommes (comprenez ceux qui commandent) sont oisifs, paresseux, incapables; sans difficulté majeure, les femmes (c'est-à-dire le prolétariat) s'emparent du «divan» (symbole du pouvoir). La pièce montre ensuite l'uniformisation (socialiste) de la Nation: une seule classe, le droit et le devoir pour tous de travailler. Mais la Nation doit bientôt faire face à des dangers imminents: le capital d'abord, qui cherche à prendre la place mais qu'on renvoie non sans hésitation et non sans quelque regret; le clergé, venu en masse pour faire avorter le coup d'État et qu'on répudie à son tour. La pièce aura ainsi fait le jeu de l'idéologie socialiste en montrant les bienfaits de ce qu'on pourrait appeler la «dictature du prolétariat féminin».

Elle ne s'arrête pas là et c'est ici qu'elle devient originale.

Le troisième danger qui guette la Nation, c'est l'invasion impérialiste qui s'introduit au cœur de cette société libérée, sous les traits du progrès. La Nation est prise au piège tendu par l'Occident qui la fait tourner à sa guise et, bien sûr, à son profit. L'envahisseur élimine les obstacles qui se lèvent contre son emprise de deux gestes hautement symboliques: il tue l'«homme traditionnel» (contraire de l'«homme nouveau») qui reste vivant en nous malgré le bouleversement révolutionnaire de nos institutions et viole Zeynab, consciente de la gravité de la situation et opposée à l'envahisseur (or, le mot violer en arabe signifie tout à la fois violenter une femme et s'emparer d'une terre: la Palestine, bien sûr!). Mais Zeynab là aussi complète le schéma déjà décrit pour ce qui concerne *al-Moubachir* et *as-Sitara*. En sortant, elle ne manque pas d'annoncer sa révolte future contre l'envahisseur, à qui elle dit notamment: «Maintenant rien ne peut plus m'arrêter. Tu ferais mieux de craindre ma colère!»

La pièce nous rappelle étrangement une polémique de plusieurs années entre le PCL et le PPS. Cette polémique a pris naissance avec la défaite de 1967. Quelles sont les raisons de cette défaite? L'idéologie marxiste reproche au PPS de masquer les contradictions internes de la société arabe en mettant l'accent sur l'aspect nationaliste, voire raciste du conflit israélo-arabe. Nous croyons trouver dans *Izar* une réponse à la thèse du PCL[14].

La morale de la pièce est claire: pour sortir de l'impasse actuelle, il ne suffit pas de bouleverser les institutions sociales, économiques ou politiques en place; l'aboutissement de toute action révolutionnaire doit être l'affirmation de la puissance de la Nation face à l'Occident, au monde et surtout face aux Juifs. C'est là un des leitmotive de la pensée de Saadé, fondateur du parti. Nous retrouvons souvent sous sa plume des considérations comme celles-ci: «Les théories socio-économiques d'un Marx ou d'un Engels ont sans doute éclairé les

problèmes économiques de la société humaine, mais le socialisme est incapable de résoudre la problématique humaine, sociale. C'est ici que brille le travail du cerveau syrien, riche d'a priori spirituels. C'est là que commence l'idéologie PPS.» Dans un autre texte, il s'adresse aux membres du parti: «Rejetez les imposteurs et les sorciers. Mettez dehors les capitalistes qui font commerce de votre travail! Dehors les chefs féodaux qui divisent vos rangs! Dehors les communistes qui veulent vous engager dans une bataille qui n'est pas la vôtre! Luttez pour le national-socialisme qui vous libérera du capitalisme et du féodalisme locaux et internationaux»[15]. *Izar* est-elle autre chose que la théâtralisation de cette pensée?

2. *La négation du héros.*

Si *Géha* est, comme on le disait plus haut, l'histoire du brave Libanais moyen, *Abadaye* est celle d'un «héros», Merheb Ghasbane[16]. *Géha* détruit ou, plutôt, prétend détruire la confiance que l'homme arabe a dans ses moyens d'investigation du monde; *Abadaye* veut remettre en question la confiance aveugle dans les chefs. *Abadaye* est une contestation du leadership, une critique sévère de l'«individu supérieur».

Car l'abadaye (homme de main) qu'est Merheb Ghasbane est fragile. Qui peut prouver l'exactitude de tous ces hauts faits dont il se dit l'auteur. Il est arrivé un soir à Kfarnémane et les femmes du village se sont arraché le bel étranger. Son nom? Il l'épèle tendrement, presque malgré lui. Pourtant c'est le signe le plus évident de ses hauts faits: son prénom est Merheb (celui qui fait peur) et son nom est bien Ghasbane (celui qui s'empare violemment des biens... et des femmes). L'étranger suscite crainte et désirs, il est la terreur qui plaît.

Mais le récit héroïque de Merheb est bientôt contredit par celui de son père venu le chercher. Selon ce dernier, Mer-

heb ne serait qu'un paresseux, un ingrat, un bon à rien qui se chauffe au soleil, laissant à son père octogénaire le soin des tâches agricoles. Tout est alors remis en cause et certains, au village, ne manquent pas de relever la disproportion entre le nom terrifiant de l'étranger et son physique plutôt fragile. Lequel des deux faut-il croire, le père ou son fils ? La fin de l'acte premier semble trancher en faveur du second, qui vient de remporter, à Kfarnémane, la première place à la course des ânes.

L'un des mérites de la pièce est de maintenir le suspense jusqu'à la fin et même au-delà dans la mesure où le dénouement ne tranche qu'à moitié au profit du père. Sont, du coup, mis en doute tous les éléments qui peuvent nous aider à constituer un jugement sur les faits : témoignages, racontars, auto-accusations, défauts évidents et noms héroïques, preuves sensibles et déductions mentales, car tous ces éléments sont tour à tour utilisés pour appuyer une thèse puis l'autre.

Outre la critique sévère de notre manie de surestimer tout ce qui nous vient de l'étranger (tout est vrai qui vient de Chine, dit le dicton), la pièce est une démystification sévère du héros et de l'héroïsme. Et c'est là son apport idéologique principal, d'autant plus qu'elle intervient à un moment où le monde arabe semble pris sous le charme charismatique de ses chefs en qui il a placé une confiance aveugle, une foi quasi religieuse. Les photos de Gamal Abdel Nasser ou de Yasser Arafat se retrouvent souvent dans les demeures des familles laborieuses, entourées de petites lampes électriques les éclairant jour et nuit. L'archaïsme d'un tel attachement au chef est évident[17].

L'apologie de l'homme moyen, la critique de la prétention d'*Abadaye,* a-t-elle agi sur le spectateur ? Ce n'est guère au niveau du présupposé idéologique qu'il faut l'étudier, même si ce dernier est totalement justifié par la réalité concrète. La technique, fondée pour *Abadaye* sur la parabole

épique, pourra, plus loin, nous le dire. Nous ne manquerons toutefois pas, ici même, de faire état d'une petite enquête personnelle entreprise durant plusieurs soirées et qui nous a prouvé que la technique de distanciation empruntée à Brecht n'a été, dans le cas d'*Abadaye,* nullement opératoire. La majorité des spectateurs sortaient du théâtre de Beyrouth où *Abadaye* était représentée avec l'idée qu'ils venaient de voir une ennuyeuse satire de la vie de village.

[1] M. el-Faïtouri, *Le théâtre arabe et la défaite,* in *Ousbouh al-'arabi,* numéro daté du 5 juin 1972.

[2] Un rapport de l'UNRWA donnait, pour 1972, le chiffre de 187.000 Palestiniens vivant dans les camps. En effet, d'après plusieurs sources palestiniennes et libanaises, les Palestiniens résidant au Liban seraient autour de 380.000. En d'autres termes, sur six résidents au Liban, un est palestinien.

[3] Nous n'entrerons pas pour cela dans un partage manichéen de la population libanaise, allant jusqu'à affirmer que la résistance palestinienne au Liban est appuyée par les Musulmans et combattue par les Chrétiens. Plusieurs facteurs socio-politiques ont amené la majorité de la jeunesse musulmane à appuyer la Résistance en tant que mouvement nationaliste arabe dont le plus important reste l'avantage qu'elle en tire dans sa lutte contre le régime libanais considéré quelquefois comme anti-arabe ou comme chrétien. L'enthousiasme de ces factions allait nettement baisser quand la Résistance a dû s'opposer à des régimes arabes jugés progressistes tels que l'Égypte, la Syrie ou l'Irak.

[4] Cf. IIe partie, chap. II.

[5] C'est là une des constantes du théâtre fait à l'Atelier. Plusieurs personnes participent à l'écriture de la pièce, ce qui lui donne un caractère un peu hétérogène sur le plan idéologique. R. Assaf et Nidal Achkar en tracent d'abord le schéma qui ne prend vraiment chair qu'avec l'improvisation collective des comédiens et n'est définitif qu'après l'apport d'un écrivain attitré. *Majdaloun,* par exemple, fut confiée à Henri Hamati.

[6] H. Hamati est le porte-parole officiel du PPS auquel sont également affiliés les deux comédiens principaux de l'Atelier, Nidal Achkar et Rida Kibrit.

[7] Appelé couramment «l'accord du Caire».

[8] Préface à la pièce par l'auteur.

[9] La position de Jalal Khoury et généralement du PCL reste ambiguë sur cette question. Ayant accepté, dès 1947, la décision du partage de la Palestine en deux pays indépendants, le PCL dut, à la naissance de la Résistance palestinienne et devant l'appui sans bornes qu'elle trouvait, à ses débuts, dans les rangs arabes, prendre le train en marche, tant bien que mal, sans pour cela renier tout à fait sa position première qui est la reconnaissance de l'État d'Israël.

[10] L'auteur d'*al-Moubachir* est l'un des trois officiers de l'armée libanaise ayant participé activement au putsch manqué du Parti Populaire Social (ex-Syrien) en 1961.

[11] Cette réticence ne permettra plus au spectateur d'aller jusqu'au bout de son analyse critique. Le plus facile pour lui est de rester au niveau du détail, à la superficie: s'il est musulman, il ne transposera nullement sur son cas propre; s'il est chrétien, il fera passer la solidarité confessionnelle bien avant les fredaines du clergé, banales et pardonnables.

[12] La «Syrie» du PPS comprend le Liban, la Syrie actuelle, l'Irak, la Palestine, le Koweït et même Chypre.

[13] L'auteur d'*as-Sitara*, ainsi que Michel Nabaa, le metteur en scène et plusieurs des acteurs qui ont joué la pièce sont membres du PPS.

[14] Du PCL et généralement des marxistes du monde arabe. Cette polémique s'est concentrée spécialement dans les pages du supplément hebdomadaire du quotidien beyrouthin, *an-Nahar*. Vous pouvez y retrouver, côté communiste, des articles de Nassib Nemr, Nakhlé Moutrane; côté PPS, ceux d'Assad el-Achkar, d'Inaam Raad, de Henri Hamati. Consulter également les longs articles publiés par l'organe mensuel du PCL, *at-Tariq*.

[15] Premier appel daté de mai 1947.

[16] *Abadaye* signifierait à peu près «héros de quartier».

[17] Il y a dans la transformation de la pièce de Synge, toute l'influence de Brecht. Lui aussi est anti-héroïque. Cf. B. Dort, *Lecture de Brecht*, p. 118.

Chapitre IV

A LA LIMITE DU THÉATRE POLITIQUE

Quelle place peut avoir le politique dans la vie de l'homme ? S'agit-il d'un domaine autonome ou d'un aspect d'une problématique plus profonde qui le contient, qui engage la condition humaine dans sa totalité, et met au même niveau politique, psychologie, religion, etc. ? Telles sont les questions que ne cessent de se poser Issam Mahfouz et Raymond Gébara. Et de ces questions mêmes ressort ce qu'ils présentent comme une contingence, un prosaïsme du politique. Ce dernier n'apparaît que comme une approche préalable, un palier premier pour un au-delà qui le dépasse et qui, lui, ne peut être que métaphysique.

Au même titre, les Rahbani ont recours au politique pour mieux le découper, le dénouer, le réduire. Le problème politique est alors caractérisé par sa matérialité essentielle, sa fonction étant de proposer un point de départ vers un monde féerique, presque enfantin, qui charme nos sens et nous séduit.

I. Un mal métaphysique.

Mahfouz ou Gébara ne refusent pas le politique — celui-ci se taille même la part du lion — si l'on considère les thèmes traités dans leurs œuvres. Cependant le thème politique n'est jamais expliqué en lui-même ou par la causalité concrète dont il est le fruit, mais noyé dans une atmosphère existentielle qui

émousse sa portée et, quelquefois, le dénature. On peut même noter une certaine évolution dans la récurrence des thèmes politiques chez ces deux dramaturges. Les allusions d'ordre politique envahissent de plus en plus la scène, au point de colorer toute la pièce et de réussir une revanche difficile sur des auteurs réticents à leur égard. Seulement possible dans leur première pièce représentée, l'interprétation politique est probable dans la seconde. Nous touchons à un cas limite avec *Limaza* (pourquoi) de Mahfouz, puisque l'auteur refuse toute portée politique à un texte qui joue sur des thèmes, des images et un langage essentiellement politiques.

A. *L'interprétation politique est possible.*

On a cité Sartre, Camus, Beckett et les existentialistes pour expliquer *az-Zanzalakht* (le lilas de Perse), première pièce d'Issam Mahfouz et l'une des plus belles œuvres du répertoire libanais. La pièce raconte les mésaventures d'un fou-mendiant devant un mur anonyme. Le père de Saadoun-le-fou est également son juge; il est général et commandant d'une grande citadelle. La mère de Saadoun intercède pour lui auprès du juge (mais sans succès). C'est d'ailleurs une fausse mère à qui, fait significatif, il arrive d'oublier le nom de son fils.

La première approche que l'on puisse faire de cette œuvre, écrite avec une attachante poésie, est psychologique. *Az-Zanzalakht* ne serait que la théâtralisation moderne et existentialiste du drame d'Œdipe. Saadoun est visiblement opprimé par la figure du général qui le juge mais qui semble le comprendre. Cette explication psychologique saute aux yeux; nous n'en voulons pour preuve que cette mère, personnage énigmatique, à la fois liée à Saadoun et à son juge, et ces débuts de phrases que l'auteur a placés sur les lèvres du juge-général: « Saadoun, mon fils, nous t'aimons, etc. » L'Œdipe de Mahfouz

a déjà plaidé coupable et il en est, littéralement, fou. Pourtant, il devine l'existence d'un bonheur possible, d'une félicité bien humaine, d'un amour. Et c'est là son drame: «*Az-Zanzalakht,* nous dit Mahfouz, est la quête du bonheur, de l'amour et l'absurde de cette quête.»

Plus loin, l'auteur d'*az-Zanzalakht* donne une nouvelle indication, capitale, sur sa conception de la pièce. Il écrit: «L'importance de Saadoun, c'est sa folie», ouvrant ainsi la voie à une deuxième interprétation de l'œuvre. Quelle est, en réalité, l'origine de cette aliénation que vit, à chaque moment, le héros du *Zanzalakht?* Mahfouz ne nous le dit pas, ni dans l'œuvre, ni dans ses commentaires. Elle peut être individuelle, contingente; en un mot, un accident. Comment alors expliquer son importance soulignée par l'auteur et nettement marquée dans l'écriture de l'œuvre? Cette folie est exemplaire et c'est par ce biais que s'introduit une lecture politique de l'œuvre. Cette folie, ce comportement absurde, ne sont-ils pas l'illustration à l'échelle de l'individu d'un problème plus collectif, l'aliénation de l'opprimé, qui nous rappelle à maints égards la thématique principale d'*Abadaye?*

Pour se convaincre du bien-fondé de cette interprétation, il n'est pas inutile de rappeler le comportement et surtout le discours des chefs d'États arabes, enclins depuis le califat à être «pères» de leurs sujets[1]. Le dénouement de la pièce peut, dès lors, être compris tout autrement: le général condamne Saadoun à être enterré vivant, mais ce dernier s'est déjà fait arbre, immobile, insensible. Dès avant le verdict du juge, il s'est transformé en chose pour ne pas être un obstacle à la domination du chef, pour être objet malléable entre ses mains; il s'est fait chose pour mieux être gardé, transporté, emprisonné, réduit au silence, jugé, condamné, liquidé, pour mieux laisser s'exercer l'autorité, pour fuir une liberté dont il ne peut jouir sans mettre en cause tout le système, un système

que l'on ne peut contester tant qu'il y a à sa tête un chef bien-aimé, un véritable père.

Que cette interprétation soit possible dans un monde où la légitimité du chef est essentiellement fondée sur la «charisma» qu'il peut inspirer aux foules, nul ne peut le contester. En dehors de l'écriture dramatique, les signes irréfutables de ce rapport sont extrêmement nombreux. Nous renvoyons, pour leur analyse, à Marx qui parle de «dictature de type oriental» et à Max Weber qui préfère l'expression «pouvoir d'origine charismatique», pour désigner une réalité qu'incarneraient assez bien Darius, Nabuchodonosor, Saladin, Réza Pahlavi et Gamal Abdel Nasser!

On a voulu aller plus loin et proposer une interprétation exclusivement politique d'*az-Zanzalakht :* «Saadoun représente un esprit révolutionnaire dégradé, caractérisé par une mauvaise compréhension du marxisme. C'est un marxiste désespéré, cloisonné dans une idée fixe: celle de la victoire du prolétariat»[2]. Pour en arriver à cette conclusion, Henri Hamati, membre de l'équipe dirigeante du PPS, a intégré son approche de la pièce et du héros à la polémique qui oppose depuis 1967 le PPS aux marxistes. Pour Hamati, Saadoun est conscient du conflit qui l'oppose au Général. Ce conflit porte un nom: la lutte des classes. Cette conscience ne se traduit toutefois qu'en un refus tout verbal de la domination du père-général. Saadoun est donc un homme qui refuse, en principe, sa situation et s'en remet au «déterminisme historique de la victoire du prolétariat» pour l'en délivrer. Hamati peut conclure (mais sa conclusion n'est que son *a priori*): «Ces marxistes libanais qui se font lilas de Perse en attendant le Grand Soir sont de faux révolutionnaires. Ils souffrent et ils attendent.»

L'interprétation est pertinente. Si nous ne pouvons, personnellement, l'adopter, c'est parce que nous n'acceptons pas si vite les *a priori* et que nous voyons l'approche de Hamati

diriger l'œuvre vers une étroitesse du signifié que celle-ci refuse évidemment. Si nous citons tout de même cette thèse, c'est pour bien montrer que plusieurs interprétations politiques d'*az-Zanzalakht* sont possibles. Savoir si ce sont ces interprétations-là qui ont été retenues par le spectateur est une autre question, à laquelle il n'est pas aisé de répondre. Si toutefois nous revenons aux échos de la presse au moment de la représentation, si nous rappelons aussi que cette pièce, écrite en 1963, n'a été représentée qu'après la débâcle de 1967, on peut présumer que le spectateur libanais a surtout vu dans *az-Zanzalakht* une explication, originale il est vrai, du marasme politique et culturel qui suivit la défaite.

Le brillant acteur qui jouait en 1968 le rôle de Saadoun — Raymond Gébara — présentait deux ans plus tard, *Faltamot Desdémona* (que meure Desdémone), sa première pièce. Il amplifiait du coup l'ambiguïté d'*az-Zanzalakht,* à laquelle *Desdémone* se rattache par des liens autrement plus profonds que la personne même de Gébara. Si Saadoun finit transformé en lilas de Perse, le héros de *Desdémone* est cloué sur une croix et tous les deux répudient la vie de leur plein gré, rappelant ainsi ces quelques vers de Mahmoud Darwiche:

«L'homme qui chante sur la croix de la douleur
A dit à ceux qui l'entouraient
Tout; mais non le regret!
Ainsi suis-je mort debout
Je suis mort debout comme un arbre»[3].

Il y a aujourd'hui toute une imagerie palestinienne de la croix dont nous ne voulons pour exemple que la couverture du recueil d'où sont tirés ces vers et qui représente justement la crucifixion d'un Arabe dont le poing est levé en signe de défi. Michel Hayek le rappelait encore dans son analyse du conflit arabo-israélien: «Les Arabes, écrit-il, ont appris une chose d'une nouveauté radicale pour eux: la Mort (...) dont ils n'a-

vaient jusque-là jamais pressenti la valeur rédemptrice. Comme le Christ du Coran, Verbe invincible de Dieu, ils s'échappent chaque fois en s'élevant, comme lui, en dessus et en dehors de leurs propres drames. On ne crucifiait que leur sosie, leur apparence seule. Leur Verbe se sauvait et sauvait leur âme qui restait intacte et libre. Ils savent maintenant que la crucifixion a bel et bien eu lieu et identifient les détracteurs de Jésus avec leurs bourreaux, que soutiennent des Ponce-Pilate impérialistes... Le Christ du Vendredi Saint est devenu dans la pensée arabe contemporaine un archétype inépuisable de médiation»[4].

Le héros de *Desdémone* est crucifié par ses collègues. La Palestine, elle aussi, a été livrée à la mort par ses frères arabes qui, en 1948, acceptèrent le traité d'armistice en criant sur toutes les antennes de radio que la bataille était inéluctable. On sait où cela a mené.

Il est intéressant de voir à propos de *Desdémone* comment une pièce qui ne contient aucune allusion à la vie publique peut donner lieu à une compréhension politique. Apparemment, *Desdémone* n'est que l'histoire d'un groupe de comédiens incapables de jouer leur pièce tant que l'un d'eux n'accepte pas de jouer la victime. L'homme sans numéro, le plus frêle de tous, le dernier venu est ainsi traîné, à demi-conscient, à la crucifixion. C'est un être naïf pris au piège de sa bonté, l'être qui doit mourir pour que les autres puissent vivre.

L'explication qui vient à l'esprit est d'abord pirandellienne dans la mesure où la pièce représente des comédiens essayant, non sans malaise, de jouer leur rôle. Ceux qui avancent une telle thèse ne manquent pas de rappeler, pour la soutenir, que Raymond Gébara est d'abord un très brillant comédien; c'est un acteur accompli qui en est venu à l'écriture. Une telle approche paraît vite insuffisante pour expliquer la poésie de l'œuvre et toutes les allusions quasi religieuses qu'elle recèle. On en vient vite à une interprétation psycho-

logique: cet homme torturé, condamné, c'est l'être timide, sensible, naïf, opprimé que nous sommes tous quelque peu; les différents comédiens (aucun d'eux ne porte de nom) seraient ainsi les diverses facettes de la personnalité: l'un d'eux est la colère, l'autre la poésie, la sensibilité, la volonté ou la foi. Et le dénouement, et la croix, et la mort, comment les expliquer? D'autres partent donc de cette ambiance religieuse où baigne *Desdémone* pour comprendre l'œuvre comme une théâtralisation de la mission christique, Jésus ayant été lui aussi crucifié par ceux qu'il était venu sauver.

L'explication politique ne peut venir, elle, qu'*a posteriori,* et c'est ce qui lui confère son caractère hasardeux. Elle est toutefois largement possible (quoique nous n'ayons aucune information sérieuse sur la réaction du public qui, dans son ensemble, a refusé la pièce) et paraît conforme à l'intention de l'auteur telle qu'il nous l'a un jour présentée, rejetant sur le spectateur la responsabilité de la déperdition du message politique. Gébara n'est-il pourtant pas coupable d'avoir laissé le champ libre à ces investigations hasardeuses, ne citant jamais ce qui, selon lui, est le thème fondamental de son œuvre, la Palestine?

Revenons à ce que nous affirmions plus haut: du moment qu'elle est représentée, la pièce appartient à son public. Ce dernier était affronté à un spectacle religieux hermétique. Divers rapprochements, les réflexions de M. Hayek citées plus haut, les dires de l'auteur, et même le refus du public permettent de présumer que le spectacle, s'il n'a pas été jugé «politique», a toutefois laissé un arrière-goût amer, difficile à déterminer en cet octobre 1970, où Septembre Noir vivait encore comme une torture et où Nasser venait de mourir après s'être étrangement et prosaïquement mué en un apôtre de la paix et en adepte du cessez-le-feu.

B. *L'interprétation politique est probable.*

Dans *az-Zanzalakht* comme dans *Desdémone,* le politique se présentait sous les aspects d'une lacune que l'auteur semblait demander au spectateur de combler. Parallèlement, chez Mahfouz et chez Gébara, la deuxième pièce se donne comme une œuvre politique qui, pourtant, se défend de l'être. «Notre monde est politisé jusqu'à l'asphyxie», écrivait avec raison Jalal Khoury. C'est là l'origine de la dimension politique que le spectateur confère tout naturellement à une pièce qui ne s'y prêterait pas à première vue. D'une œuvre à l'autre — et Mahfouz et Gébara semblent en avoir pris conscience — l'écriture s'est profondément modifiée dans le sens de la politisation. Le dramaturge va dans la direction du public et cela lui réussit: *az-Zanzalakht* eut un succès timide; *Le dictateur* fut repris trois fois en deux ans; *Desdémone* a-t-elle été représentée une dizaine de fois? *Zaccour* tiendra l'affiche deux mois.

N'oublions pas non plus le lien que le dramaturge lui-même a entendu établir d'une pièce à l'autre. *Az-Zanzalakht* et *Le dictateur* sont deux volets d'un triptyque, dont le troisième, *Saadoun fait roi,* est jusque-là inachevé et par conséquent soigneusement gardé par son auteur. Gébara nous a confié pour sa part: «*Zaccour* est ma revanche. J'ai voulu me venger du public stupide qui était venu voir *Desdémone.*» Cette revanche, c'est paradoxalement l'adoption du point de vue politique du spectateur. Ce qui était lacune est maintenant profusion; l'évocation a laissé la place à la démonstration.

Le dictateur montre Saadoun et le général enfermés dans une pièce étroite, coupée du reste du monde. Dans cet isolement kafkéen, leur affrontement sado-masochiste peut se dérouler implacablement, sans recours ou intercession extérieurs. Car tous les autres personnages d'*az-Zanzalakht* ont disparu pour laisser le champ libre à la confrontation du

général décidé à sauver le monde, et de son disciple unique, Saadoun.

Ce monde extérieur, le général a délégué à ses lieutenants le soin de le bouleverser par un coup d'État extraordinaire, cosmique. Entre-temps, il se consume d'impatience et la pièce se déroule autour d'un thème unique: celui du coup d'État qui n'a pas encore eu lieu. Faute de nouvelles de l'extérieur, le bouleversement va s'opérer sur scène. Le général cherche-t-il à détrôner le roi? Saadoun, son serviteur et ami, va petit à petit devenir ce roi pour donner au général la chance de lui dérober le pouvoir. Et comme le roi doit mourir pour que le dictateur le remplace, Saadoun encouragera son chef à le tuer et mourra sous ses coups hystériques.

La parenté de cette pièce avec *az-Zanzalakht* est évidente; la similarité des deux schémas dramatiques n'est guère à prouver: dans les deux cas Saadoun doit s'annuler pour faciliter la tâche au général. Le véritable vainqueur de l'opération reste pourtant Saadoun qui, par son acceptation, conditionne l'accomplissement du rêve. S'il ne plaide pas coupable, le juge ne pourra le condamner; s'il ne meurt pas, le général ne peut régner.

Mais, d'une pièce à l'autre, le politique s'est avoué. L'action sort de l'asile de fous pour se concentrer sur un phénomène hautement politique: le coup d'État. Le langage est témoin de cette opération de dévoilement. En dépit de ces signes (et de bien d'autres), Mahfouz présente tout autrement sa pièce: «Le dictateur, dit-il, est un homme simple qui, fatigué de la vie et réduit à la retraite, croit un beau jour avoir la mission de sauver le monde d'un mal qui le ronge... Je ne vise pas un régime déterminé; mon dictateur entend sauver l'Homme»[5].

Et voilà niée toute la portée politique d'une pièce centrée sur le coup d'État. Il est vrai que les fantasmes du général, l'aliénation de Saadoun, l'affrontement sado-masochiste qui

les oppose, leur isolement même ne peuvent s'expliquer par la politique. Il est vrai aussi que le coup d'État attendu est purement imaginaire, que le roi est inexistant et que Saadoun se sait, dès le lever du rideau, unique victime possible. Mahfouz n'entendait pas écrire une pièce politique; *Le dictateur,* pour lui, est une suite du *Zanzalakht* où l'accent est mis cette fois non sur l'aliénation de Saadoun, mais sur la folie fantasmagorique du père.

A la représentation, *Le dictateur* est apparu comme le type de pièce où auteur et public ne se comprennent qu'à moitié. Si pour Mahfouz, le coup d'État n'est qu'un prétexte, pour les spectateurs (et la presse du moment) il était l'essence même de la tragédie. L'aliénation du père s'expliquait aisément par l'échec du coup d'État et le sacrifice de Saadoun par la nécessité de trouver un bouc émissaire! Impossible de faire innocemment d'un père un général, au moment où une grande partie des États arabes est commandée par des officiers, où chaque colonel a l'ambition de commander un jour. Le prétexte est devenu cause: la plupart des spectateurs ont vu dans *Le dictateur* l'obsession du coup d'État, une obsession, il est vrai, maladive et généralisée, mais rien de plus que cela.

* * *

De *Desdémone* à *Zaccour,* Raymond Gébara suit étrangement le même itinéraire. Cette « retraite » à laquelle Mahfouz réduit son général est le thème principal de *Zaccour*. La pièce part de cette donnée profondément humaine: chaque fois qu'un héritier naît, l'homme se sent inutile, diminué et va préparer sa revanche contre ce nouveau-né qui lui dispute le pouvoir. C'est pourquoi il se hâte de le sacrifier au nom d'un intérêt majeur qui, en réalité, n'est que le sien. Voyez Abraham sacrifiant Isaac, le père d'Hamlet encourageant son fils à se battre contre Polonius ou ce général d'armée con-

damnant son fils unique à la mort et vous comprendrez de quel poids pèse la revanche du père!

La pièce se développe donc en trois moments: biblique, shakespearien et historique. Peu à peu le politique fait son entrée sur scène. L'épisode d'Abraham baignant dans une ambiance religieuse la lutte pour le pouvoir est déjà un thème essentiel dans la séquence consacrée à Hamlet. Quant à la mascarade hitléro-napoléonienne de la fin, elle n'est que mise en accusation de la lutte pour le pouvoir, du militarisme et de la fiction appelée «intérêt général». Il y a d'ailleurs tout au long de la pièce une dénonciation hardie des sources de la légitimité invoquées par Abraham (la parole du Dieu Yahvé), par Hamlet (le devoir de punir un régicide), et par le général de l'épisode final (l'intérêt supérieur de la nation). Qui parle à Yahvé? Qui donne l'ordre d'attaquer Polonius? Qui est capable de discerner l'intérêt supérieur de la nation? C'est toujours le père, omniprésent, omnipotent.

Mais, à l'instar de Mahfouz, Gébara tente par tous les moyens de dégager son œuvre de ce qu'il considère comme une «étroitesse» et une «réduction regrettable»: l'interprétation politique. Il essaie d'être sensible aux arguments du chef, de réintroduire avec le seul personnage féminin de la pièce — la mère — l'atmosphère du drame de famille et les allusions d'ordre psychologique, religieux[6] et existentiel.

Mahfouz et Gébara entendent faire appel au politique sans se brûler les doigts, sans aller jusqu'au bout de la logique qu'ils mettent en place. Alors que le sens de leurs pièces tend fortement à se cristalliser dans le domaine politique, ils s'attachent à multiplier les allusions psychologiques, les à-côtés philosophiques, les références métaphysiques: Mahfouz veut que son héros «sauve le monde, et non tel ou tel régime»; Gébara entend dénoncer toutes les légitimités sans distinction, d'ordre divin ou humain. Les deux auteurs se rejoignent ainsi dans une croyance, voire une célébration de l'Éternel

humain, de l'universalisme des lois humaines érigé en système fondamental de connaissance.

Le caractère idéaliste et petit-bourgeois de tels *a priori* est assez évident. Ce qui rend ces derniers encore plus nocifs, c'est qu'ils utilisent, dans un objectif vaguement humaniste, l'arme politique la plus dangereuse: la description de l'oppression et de son corollaire, l'aliénation. Mais en dépit de l'intention déclarée des deux auteurs, cette oppression est politique et comprise comme telle. Cet engouement pour des spectacles d'oppression violente, familiale, militariste ou politique, nous en trouvons peut-être l'origine, chez le dramaturge comme chez le spectateur, dans la tendance de l'idéologie petit-bourgeois à poser toujours d'autres problèmes que ceux qui la concernent. L'assimilation de l'oppression d'un *pater familias* bien oriental qui semble peser sur l'écriture de Mahfouz, de Gébara et de bien d'autres de nos écrivains, avec l'oppression politique que connaissent des pays voisins du Liban (et dans une mesure moindre, le Liban lui-même) est particulièrement dangereuse. Si Mahfouz et Gébara paraissent révoltés contre l'autorité du père, ils ne lèvent pas le petit doigt contre cette fameuse «démocratie libérale» dont jouirait leur pays et qui n'est, en réalité, qu'une vitrine brillante de l'oppression économique et de l'individualisme mercantile. Peu enclin à dénoncer la véritable aliénation du Saadoun libanais, le dramaturge s'en prend à des formes d'oppression militaires ou politiques inconnues (jusqu'ici) au Liban. On passe ainsi du registre socio-économique très explosif à un autre, le politique, saisi dans des conditions qui ne sont pas, au Liban, les siennes.

A côté de cette substitution de registres, le dramaturge opère un changement de cadre. Si le Libanais ne se reconnaît pas dans ces pièces, il décèle aisément le monde arabe qui l'entoure. Le général-dictateur peut être Nasser, Arafat, Kadhafi ou Boumédienne. Fier de son «libéralisme» supérieur,

applaudi plus haut par M. el-Faïtouri, le Libanais (chrétien) se donne ainsi encore une fois l'occasion d'affirmer sa position de «civilisé», d'«éclairé», d'«adulte», de «clairvoyant», face à un monde arabe militarisé, en perpétuel bouillonnement, un monde entré dans un cercle vicieux de révoltes et de coups d'État.

C. *Un cas limite : Limaza.*

Limaza (pourquoi) condense tous les éléments de ces quatre expériences. Si la pièce est un cas-limite, c'est parce que, contradictoirement, elle vise un objectif obstinément humaniste tout en utilisant un matériau exclusivement politique. «Loin de toute appartenance partisane, écrit Mahfouz, je ressentais combien était honteuse notre indifférence face à des questions touchant à notre destin»[7]. En se voulant apolitique, l'auteur se place d'un point de vue moral — «une attitude honteuse» — et utilise un terme tragico-métaphysique pour signifier l'avenir, le «destin». Le vocabulaire est assez significatif de l'idéologie qui sous-tend l'œuvre.

Comment montrer cette «attitude» sur scène? «J'ai adopté, dit l'auteur, trois morts de notre histoire contemporaine pour les transformer en fête et en symbole capables de susciter une réaction positive face à une représentation délibérément négative.» Ces morts sont celles d'Antoun Saadé, fondateur du PPS, de Farjallah el-Hélou, fondateur et premier secrétaire du PCL, et de Sirhane Bishara Sirhane qui, un jour de 1968, abattit Robert Kennedy dans un hôtel de Los Angeles en criant: «J'ai fait cela pour ma patrie, la Palestine.»

L'auteur veut donc se placer au-dessus de toutes les polémiques en chosissant trois «héros» ayant œuvré pour trois nations différentes: le Liban, la «Syrie», la Palestine. Dans le conflit qui oppose les nationalistes aux marxistes

arabes, Mahfouz n'est pas moins neutre: «Considérez bien ces trois personnages, dit-il, l'un représente l'individualisme (Sirhane), l'autre le nationalisme (Saadé) et le troisième l'internationalisme (Hélou).» En faut-il plus pour prouver le non-engagement, la position au-dessus de la mêlée? Que si maintenant vous lui reprochez d'avoir choisi des cas trop connus, des cas trop liés aux personnes qui en ont été les victimes, sa réponse est toujours prête: «C'est d'autant mieux, puisque nous vivons encore aujourd'hui cette réalité affreuse: nos révolutions sont faites par des individus et non par des peuples.» A la neutralité est ainsi joint un souci de représentation réaliste de la situation!

Mahfouz réussit-il dans son entreprise, dénonce-t-il vraiment notre indifférence? Il est difficile de le croire. Car *Limaza* reste un cri de protestation lancé par une conscience déchirée, une conscience de poète. Ce cri lyrique est autre chose qu'une dénonciation rationnelle, froide, efficace. Dans le cas de *Limaza,* le lyrisme aboutit même à des résultats tout à fait opposés à ceux escomptés par le dramaturge.

La pièce tombe dans un premier piège, celui de faire de ces trois personnages des héros monolithiques intégralement positifs. L'auteur participe ainsi à la construction du mythe du héros qui, en elle-même, accentue l'indifférence à la Cause au lieu de la minimiser; car *Limaza,* tombée dans une vieille trappe petit-bourgeois, oublie la Cause au profit de l'individu qui est mort pour elle. Mahfouz admire le courage, la détermination de ces hommes comme cette journaliste de *Jours de France* qui note la gentillesse de Brejnev ou la politesse de Chou en Laï «en dépit de leurs idées communistes». On récupère ainsi des «héros» en les individualisant et en mettant l'accent sur des «valeurs» qui ne les distinguent en rien d'autres héros de l'Histoire: Alexandre, Napoléon ou Jésus. Voilà donc les tués de la pièce de Mahfouz, pourtant morts pour leurs options politiques, «héroïsés», dépolitisés.

Comme il a déjà majoré à l'extrême leur courage, leur «entêtement», l'auteur va maintenant s'attaquer à notre indifférence face à leur sort. Mais pour montrer notre «attitude honteuse», l'auteur recourt à une véritable caricature: ces héros viennent jouer leur mort dans une boîte de nuit beyrouthine peuplée d'homosexuels, de femmes de mauvaise vie et de fumeurs de hachisch. Entre le sublime de leur «martyre» et l'avilissement où nous sommes tombés, la confrontation est énorme, c'est-à-dire caricaturale.

Limaza, fruit de la réflexion «scandalisée» d'un intellectuel vaguement intéressé par la chose publique, ne peut décrire une réalité dans laquelle l'auteur refuse obstinément de s'engager. Celui-ci semble oublier ou même ignorer que sa conscience de cette réalité est une partie de cette dernière et ne saurait être transcendante, neutre. Retenant les traits insignifiants de personnages profondément engagés dans la vie politique, la pièce dénature l'engagement partisan qui n'est plus que l'entêtement forcené d'un individu, un choix intérieur, personnel, non un comportement objectif. L'irréalisme caractérise ainsi le héros autant que les occupants de la boîte de nuit: le premier n'arrive pas à nous convaincre, les seconds à nous toucher. Le matériau politique est neutralisé par les considérations psycho-métaphysiques, la réalité est déformée pour faciliter l'opération: *Limaza* est le type parfait de la pièce politique qui n'en est plus une, l'exemple même de la production intellectuelle petit-bourgeois.

Gébara, Mahfouz appartiennent à ce mouvement humaniste d'après-guerre attaché à peindre la déshumanisation de la société actuelle. Tout comme le théâtre dit absurde qui a sévi au lendemain de la deuxième guerre mondiale en Europe, ce théâtre «constate: il donne le résultat. Le théâtre réaliste critique, entreprend un procès, il cherche l'origine du mal»[8].

II. Poésie et politique.

L'Opérette des frères Rahbani.

Se confiner dans une vague nostalgie du village d'antan, c'était risquer de paraître, à la longue, anachronique. Les frères Rahbani, eux aussi, ont fait un pas vers le public. Eux aussi, ils en sont venus à une écriture politique.

Car il fallait s'adapter à une réalité extraordinairement nouvelle. Jamais l'on n'aurait cru que ce petit port qu'était Beyrouth au début de ce siècle, à peine un gros bourg de province, deviendrait en l'espace de cinquante ans un complexe urbain bouillonnant de vie et groupant près de la moitié de la population libanaise. Les Rahbani se mirent au pas et, d'une opérette à l'autre, la rue, l'autobus, l'administration firent une entrée timide dans leurs pièces.

Cette évolution transformait la production dans sa définition même (l'opérette, qui était surtout combinaison de chansons et de dialogues lyriques, devenait d'abord fable et conflit) et dans son rapport avec le public: les frères Rahbani ne se produisent plus, ou plus uniquement, dans des festivals comme celui de Baalbeck, de Damas ou des Cèdres. Lors de ces manifestations, la «soirée avec Feyrouz» constituait un moment privilégié; les spectateurs avaient acheté des semaines à l'avance leur billet d'entrée et avaient fait des centaines de kilomètres; l'émotion était grande dès avant le lever de rideau. Aujourd'hui, ces spectacles forains deviennent secondaires. La plupart des spectacles se donnent dans une salle de Beyrouth en plein centre commercial, imposant de ce fait un code d'accès et de comportement profondément différent de celui qu'impliquaient ces fêtes en plein air qu'étaient les soirs de festival. De plus, à côté des «fans», toujours là, il faut maintenant compter avec les habitués du théâtre, plus froids, plus exigeants.

A. *De la nostalgie au politique : l'évolution de l'opérette.*

Mais plus encore qu'à ces données nouvelles, le politique doit son intrusion au cœur de l'opérette au progrès dramatique de la production des Rahbani. Ils étaient partis de la chanson, dont ils mesurèrent bientôt la pauvreté, l'univocité. Ils passent lentement au sketch radiophonique où ils excellent à recréer des personnages choisis dans le patrimoine folklorique. Le sketch est déjà une saynette de trente minutes, bien structurée, avec personnages, dialogues et surtout avec un conflit toujours résolu dans la réconciliation générale.

Du sketch à l'opérette, la part du spectacle grandit aux dépens du théâtre. Puis, peu à peu, du «show Feyrouz», les Rahbani reviennent à une action dramatique rudimentaire. Cette action, comme celle du sketch radiophonique, est «folklorique»: on y exalte la simplicité de la vie villageoise, l'attachement du paysan à sa terre, le courage de nos ancêtres.

Autant de thèmes qui vont permettre l'éclosion de l'opérette historique. Celle-ci marque d'abord une étape nouvelle dans la dramatisation de l'opérette. Au spectacle de la vie villageoise dont les exemples les plus caractéristiques sont des pièces comme *Jisr al-kamar* (le pont de la lune) ou *Baya' al-khawatim* (le vendeur de bagues), est substituée une fresque de notre histoire, toujours très spectaculaire, toujours très exaltée.

Du sketch à la fresque historique, un élément dramatique essentiel s'élabore lentement: le conflit, dont on trouve d'ailleurs des traces dans les tout premiers sketches. Dans l'un d'eux, le conflit naît au moment où les villageois décident de jouer la vie d'Antar, héros invincible et illustre amant d'Abla. La pièce réservait le rôle de l'amoureux au héros, ce qui révoltait un des villageois jouant un rôle mineur: «Chacun de nous, proteste-t-il, a le droit d'aimer.»

L'univers féerique, spectaculaire, laisse s'introduire en

son sein la contestation. Les deux jeunes gens de *Baya' al-khawatim* (le vendeur de bagues) ne croient pas aux « histoires » du maire qui impose son pouvoir en racontant aux villageois crédules les récits de combats épiques qu'il aurait menés contre un ennemi sorti de son imagination.

Dans cet univers féerique, le Mal lui-même a sa place. Dans *Ayam Fakhreddine,* il y a parmi la population libanaise des espions à la solde de l'ennemi turc. *Al-Laïl wal-kandil* (la nuit et la lanterne) est l'histoire d'un méchant homme, Hawlou, bandit des grands chemins. *Dawalib al-hawa* (les roues du vent) va encore plus loin en accusant une bande d'accapareurs d'imposer des prix dérisoires aux villageois vivant de leurs récoltes.

Dans ces pièces, qui s'étendent sur une quinzaine d'années, un autre élément constitutif de ce que sera l'opérette politique ne disparaît jamais: le peuple. Les Rahbani avaient réussi parce qu'ils s'étaient mis à son écoute, réalisant sur scène ses désirs les plus inavoués, actualisant sa nostalgie d'une vie villageoise à jamais perdue, accentuant les mythes qu'il entretient, et toujours prenant parti pour lui contre l'envahisseur, le despote ou l'accapareur.

Si donc, en 1969, les Rahbani en viennent à une thématique directement politique, ce n'est pas là fruit du hasard ou concession à une mode, mais aboutissement d'une évolution thématique et dramatique portant déjà les quelques éléments essentiels à l'éclosion d'une opérette politique. *Ach-Chakhs* (la personne) met en cause le rôle de l'administration dans la société; *Yaïche! Yaïche!* (vive! vive!), qui continue cette percée, reprend le sujet en abordant le rapport du Gouvernant avec son peuple. Avec *Nas min warak* (gens de papier) et *al-Mahatta* (la gare), les Rahbani semblent dépasser le politique: le ton se fait à nouveau nostalgique, mais d'une nostalgie amère, d'une nostalgie métaphysique.

B. *L'opérette politique.*

Si par populaire on entend ce qui vient du peuple, l'opérette des frères Rahbani est le meilleur exemple de théâtre populaire au Liban. Si le théâtre populaire est un théâtre qui s'adresse au peuple, l'affirmation n'est pas moins vraie. C'est quand on donne à l'expression un contenu idéologique qu'elle devient contestable. Car ce théâtre qui prend toujours parti pour le peuple n'est pas toujours au service des intérêts qu'il croit défendre.

Le peuple est sans doute l'élément essentiel de la construction politique mise en place par les Rahbani. C'est par là que l'approche de leur œuvre paraît la plus fructueuse. Tout au long de leurs opérettes, les Rahbani ont reproduit l'histoire d'un peuple uni. La dialectique politique apparaît quand ce peuple s'oppose à celui qui le gouverne.

1. *L'histoire d'un peuple.*

Jamais l'opérette des frères Rahbani n'a été l'histoire d'individus. La fable se passe toujours dans une collectivité donnée, le plus souvent un village, et tous les membres de la collectivité trouvent leur place dans l'opérette: le maire, l'épicier, la bonne ménagère, les deux amoureux, etc. Il est vrai que, de ce fait, est légitimée la présence sur scène de tous les danseurs-choristes. Mais le phénomène ne s'explique pas seulement par cette nécessité scénique: à l'intérieur du groupe des danseurs, les personnages sont individualisés: l'amoureux, le contradicteur, le sceptique, le malicieux, etc.

Quant aux personnages de la fable proprement dite, leur individualisation ne les empêche pas de rester profondément attachés à la société dont ils sont membres: le maire, par exemple, est un personnage collectif de la vie publique libanaise, c'est le chef du village et les Libanais l'appellent indifféremment moukhtar, cheikh solh ou kbir al-'aïleh...

A Feyrouz, super-vedette de ces pièces, est conféré un rôle assez complexe de «gardienne du souvenir» et de porte-parole du peuple. Le personnage n'altère en rien le caractère populaire du drame, car il est la conscience éveillée du peuple, son courage, la voix qui parle en son nom : vendeuse de tomates à qui le sergent a confisqué sa petite charrette, son gagne-pain unique, elle criera à la face des autres vendeurs :

«Quand on m'a conduite au tribunal, vous avez été jugés.
Quand on m'a mise dehors, on vous a tous renvoyés.»

(Ach-Chakhs)

Jamais ce personnage privilégié ne parlera pour lui. Sa tâche, c'est d'intercéder auprès de celui qui commande pour tous ceux qui n'ont pas le courage ou la force de parler. Feyrouz est Gherbé, 'Otr al-laïl, Wardé, Hala, qui s'introduisent dans le palais de Beiteddine, du gouvernant ou de l'empereur pour lui raconter la misère du peuple et lui rapporter ce que ses hommes font en son nom. Dans *Baya' al-khawatim*, elle sera la nièce du maire qui, toujours à ses côtés, le pousse à rendre service à ceux qui l'ont choisi comme chef. Elle sera la vendeuse de tomates d'*ach-Chakhs* qui, ignorant les détails du protocole, s'approchera de la Personne pour lui souhaiter simplement, au nom de tous, la bienvenue.

Cette constante des opérettes des Rahbani force l'admiration. Leur spectacle ne s'est jamais réduit à des intrigues de sérail ou à des drames individuels. Il a toujours su être l'histoire d'un peuple, «d'un peuple éternellement uni». C'est alors que des reproches peuvent être adressés à la notion que les Rahbani se font du peuple. Un des traits spécifiques de leur action c'est de montrer la cohésion nationale face à l'envahisseur ou l'unité interne contre l'accapareur et le bandit. L'ennemi du peuple, le mal, n'est jamais à l'intérieur de la collectivité; c'est un étranger, un être a-social. Le bandit Hawlou du *al-Laïl wal-kandil* en est l'illustration la plus frap-

pante, c'est l'être solitaire, «dont personne ne connaît les parents», et qui s'est isolé dans un abri loin de toute société. La bande de méchants de *Dawalib al-hawa* vit en amont du fleuve, parmi les bêtes sauvages, dormant le jour et opérant dans l'obscurité de la nuit. Jamais le mal n'est interne: Rajih, le cauchemar obsessionnel de *Baya' al-khawatim,* vient d'un autre village; l'ennemi dans *Safar Barlak* est le Turc envahisseur et ainsi en est-il dans toutes les opérettes des Rahbani. Cette société unie est une collectivité uniforme sans classes, sans contradictions internes. Lorsqu'un membre de la collectivité collabore avec l'ennemi, il quitte sa collectivité pour aller vivre avec lui (*al-Latl wal-kandil, Ayam Fakhreddine* et *Jibal as-sawan*); il s'exclut de lui-même car la société féerique de l'opérette Rahbani n'admet aucune contradiction en son sein. C'est pourquoi, le mal exclu, la pièce finira toujours bien.

On voit l'irréalisme profond d'une telle attitude. Cette féerie envoûtante dissimule-t-elle une idéologie petit-bourgeois, voire fasciste, cherchant à s'unir contre l'étranger pour mieux masquer les contradictions socio-économiques internes? Si le théâtre populaire est un théâtre qui divise, l'opérette des frères Rahbani n'a rien de populaire: sur scène et dans la salle c'est l'unité dans la sensation, la complicité dans l'émotion.

2. *Le peuple et le gouvernant.*

Cette unité du peuple contre l'étranger, nous la retrouvons dans les rapports du peuple avec celui qui le gouverne. Et là apparaît le rôle joué par Feyrouz, dont nous avons essayé de définir la fonction plus haut. Dans toute l'œuvre des Rahbani, le schéma reste identique: le Pouvoir d'un côté, le peuple de l'autre. Le Pouvoir est toujours aux mains d'une personne unique appelée le Gouverneur, le Maire ou la Personne. Le Peuple apparaît comme une collectivité unie. Le conflit surgit

au moment où le rapport de confiance entre gouvernement et gouvernés est rompu: dans *Sah an-nawm,* un monarque constitutionnel prend l'allure d'un dictateur; dans *Yaïche! Yaïche!* les fonctionnaires obligent les citoyens à des actes d'adoration envers l'empereur; dans *ach-Chakhs,* pour mieux recevoir la Personne, on oblige les vendeurs à garer leurs charrettes et à interrompre leur travail sous peine de confiscation de leur gagne-pain.

Ce conflit a deux caractères spécifiques. Le premier c'est son aspect anormal, extraordinaire, provisoire. Le conflit semble être né subitement. Jamais il n'aurait dû avoir lieu. Car si pour recevoir la Personne, il faut confisquer la charrette de la vendeuse de tomates:

«Ceux que le vent des mers a noircis
Devront laisser couler les bateaux
Devront laisser couler les mers
Pour qu'il n'y ait pas d'obstacles
Sur le trajet que suivra la Personne.»

Par principe, le peuple et son gouvernant s'entraident, se complètent, s'aiment. Le conflit vient toujours d'un élément étranger à l'un et à l'autre. C'est là le second caractère de ce conflit: sauf dans de rares cas, le gouvernant n'y est jamais fautif. Si dans *Jibal as-sawan* la révolte s'était faite contre le gouverneur, c'est parce qu'il était étranger, envahisseur, injuste. Dans la majorité écrasante des opérettes, le moteur du conflit est un tiers qui se glisse entre le peuple et son chef. Dans *ach-Chakhs* et *Yaïche! Yaïche!* ce mauvais intermédiaire a un nom, l'Administration, composée de gens qui obéissent aveuglément et exécutent sans pitié. On devine la solution: il suffira que le rapport se rétablisse entre le peuple et le chef pour que le conflit soit dénoué. Le plus souvent, le chef sensible aux doléances du porte-parole du peuple ira à sa rencontre ou, comme l'empereur de *Yaïche! Yaïche!,*

se déguisera en paysan afin d'aller écouter les doléances du peuple. Dans *ach-Chakhs,* la Personne profite de l'obscurité nocturne pour briser le code protocolaire et aller prendre l'air dans la rue où la vendeuse de tomates pourra le rencontrer et lui rapporter les malheurs qu'il lui a indirectement causés.

On voit la faiblesse idéologique de ce glissement de la critique. L'opérette des Rahbani assure la cohésion du peuple contre l'étranger, mais au service du gouvernement. La fin est toujours une réconciliation générale. Dans toutes les opérettes que nous venons de citer, l'Amour rachète les méchancetés, l'attente, et même le désespoir. La féerie du spectacle dépasse tous les conflits que l'action a pu comporter. Et, entre-temps, le langage poétique, la musique des Rahbani et la voix de Feyrouz transportent le spectateur vers un monde irréel où la contestation, la remarque critique ou la réflexion rationnelle n'ont pas le droit d'accéder.

Fruit d'un mal métaphysique ou d'un accueil par trop généreux de l'inspiration lyrique, le théâtre qui traite du politique n'est pas exempt d'une certaine mauvaise foi. Ces expériences ont cherché à traiter du politique sans s'y engager. Cette retenue du dramaturge, le spectateur la ressent comme une hésitation, comme une peur de prendre parti, d'aller jusqu'au bout de la logique mise en place. Il y a là, très visiblement, un phénomène assez courant que Piscator, en 1924 déjà, dénonçait: « Poésie et non réalité, symbole et non simple document, sentiment et non plus connaissance: toute tentative de dépolitiser un sujet politique, de l'élever au plan de la « poésie », conduit nécessairement à des demi-mesures, à des inconséquences »[9].

[1] On a reproché à deux présidents de la République Libanaise de ne pas avoir d'*enfants*, de ne pas être, par conséquent, en mesure de comprendre la situation de ceux qui en ont. Le Président actuellement en charge se dit volontiers «*père* de tous les Libanais». Lors de la mort de Nasser, *L'Express* publiait en couverture un portrait du chef de l'État égyptien rassemblant dans ses mains grandes ouvertes une foule compacte d'Arabes. Cette reproduction naïve circulait à millions d'exemplaires dans les rues des capitales arabes. A la mort de Nasser, toute la presse a d'ailleurs relaté l'*orphelinat* de la Nation...

[2] H. Hamati, supplément hebdomadaire d'*an-Nahar* daté du 14 juill. 1968.

[3] Mahmoud Darwiche, *Achiq min Falastin* (un amoureux de Palestine), éd. At-Taliha, Beyrouth.

[4] Article du *Monde, op. cit.*

[5] Post face de l'édition publiée par At-Taliha.

[6] Le ressort dramatique essentiel de la pièce serait, selon l'auteur, la peur: Abraham est responsable de la peur qui envahit peu à peu l'esprit de son fils et le paralyse totalement. Or, nous croyons que la peur caractérise, aujourd'hui et d'une façon qui nous paraît vraiment marquante, les systèmes de répression politique. C'était d'ailleurs l'avis d'Adamov qui a écrit dans *Ici et maintenant :* «La peur, c'est bien ce mobile qui établit le rapport réel entre l'exploiteur et l'exploité», p. 33.

[7] Préface de l'auteur.

[8] E. Copfermann, *Le théâtre populaire, pourquoi ?* p. 190.

[9] E. Piscator, *Théâtre politique,* p. 77.

Deuxième partie

TECHNIQUE DRAMATIQUE ET PORTÉE POLITIQUE

Chapitre premier

TRAITEMENT THÉATRAL DU RÉEL

«Aujourd'hui, écrit Bernard Dort, une question hante le théâtre, celle de son aptitude à représenter la réalité contemporaine, à mettre sur la scène le monde dans lequel nous vivons»[1]. Comment rendre compte d'une réalité et comment, auparavant, la saisir dans sa mouvance, sa continuité, son évolution dramatique inachevée? Ce que Roland Barthes appelle «l'esthétique séculaire de la représentation»[2] demeure généralement l'arme la plus efficace, la plus théâtrale. La remise en question de cette esthétique, entamée depuis le jour où l'on a tenté de soumettre le signe théâtral à une opération de désintégration sauvage, ne paraît pas avoir été, jusqu'ici, fructueuse. Dans la mesure où le théâtre, et en particulier le théâtre politique, garde cette «hantise de la réalité», la fin de l'ère esthétique de la représentation n'est donc pas pour bientôt.

Mais si la réflexion de la réalité contemporaine sur la scène ne pose pas de problèmes particulièrement difficiles, en ce qu'elle est justement actuelle et non accomplie (le dramaturge libanais semble même aborder avec plus de doigté une situation actuelle qu'une situation passée), le traitement théâtral du réel ne laisse pas d'être une des questions les plus délicates auxquelles le dramaturge et, à sa suite, le critique sont confrontés.

Ajoutez-y que les courants esthétiques que le théâtre européen a successivement connus perdent dans notre théâtre leur spécificité et leur valeur de catégorie. Chez les dramaturges libanais, pour la plupart artisans de théâtre, s'élabore par tâtonnements un style qui, en réalité, n'est qu'un mélange de styles, une absence de style.

Il y a, sans doute, des tendances, d'ailleurs difficiles à déceler. La première, qui regroupe la majeure partie des œuvres, se distingue par un égal souci de créer un effet de réel scénique en dépit d'insuffisances dramaturgiques et de déficiences idéologiques qui rendent hypothétique la production de cet « effet ». La seconde, plus homogène, essaie de reprendre à son compte le réalisme épique d'un Bertolt Brecht. La troisième enfin, catégorie très hétérogène, se caractérise par la large part qu'elle accorde au symbole dans la reconstruction scénique de la réalité.

I. Un souci de réel.

La référence à des éléments de la réalité, connus du public et dont l'exactitude ne pourrait être mise en cause, semble pour certains de nos dramaturges un excellent moyen pour colorer leurs œuvres de teintes réalistes, comme si cette référence à un événement, à une personne, comme si l'utilisation de tel dialecte connu, de tel costume folklorique étaient suffisantes pour garantir le réalisme du tableau. Le souci de réel se manifeste ainsi par la compilation de détails, pour la plupart inutiles, mais qui ont cette fonction essentielle, ce rôle magique de baigner le spectacle dans des couleurs de vérité historique. Cette compilation facile produit-elle le résultat recherché ? Il ne le semble pas et d'autant moins que ce stratagème est appliqué à des œuvres dont le ressort dramatique (un ressort, satirique parfois, polémique ailleurs) est en contradiction avec l'objectivité passive et attentive à la-

quelle on a voulu faire croire. Mais c'est l'application au drame historique de pareils moyens qui sera la meilleure preuve de leur faillite.

A. *Réel et intention polémique.*

Il y a dans les pièces directement polémiques une contradiction de base que l'on pourrait ainsi formuler: comment concilier un *a priori* de refus violent et un souci quasi maladif de «paraître vrai»? Comment, en d'autres termes, s'en tenir à cette limite fragile, à cet équilibre entre une objectivité (qui, réelle ou supposée, veut néanmoins s'affirmer telle) et une tendance à «théâtraliser» (donc, ici, à aggraver une réalité systématiquement noircie)?

Cette contradiction nous la retrouvons chez des gens qui, comme Robert Atallah, cherchent à justifier leur travail au moyen d'une référence à des situations intégralement condamnables. Parti d'une réflexion idéologique assez primaire ou même réactionnaire, l'auteur va faire de sa pièce un cri de protestation contre une situation concrète jugée insupportable. De cet esprit, procèdent *Réfugiés-touristes* et *La philosophie des fous,* les deux pièces que nous connaissons de lui. Le choix de séquences qu'il présente est déjà irréel: au lieu d'une représentation globale de la réalité, il construira sa pièce sur des tableaux, assez fragilement liés l'un à l'autre et qui tournent tous autour de la corruption administrative, du chômage, de la stratification sociale et autres maux bien connus de notre société. Ce choix déjà contestable en lui-même est doublé d'une majoration sensible des traits jugés inacceptables de cette série de «situations concrètes». Pour cet auteur et pour bien d'autres qu'on nous épargnera d'étudier de près[3], le naturalisme se réduit au choix du sujet. Dès le moment où ce sujet appartient à la réalité concrète, contemporaine, on se croit quitte avec le réalisme. C'est exactement la même ré-

flexion que se font ces chansonniers qui peuplent les cabarets de la capitale et qui recourent, eux aussi, à la «réalité concrète», à notre réalité.

L'on pourrait en dire autant des petites saynètes proposant une «reproduction réaliste» de la condition ouvrière que le mensuel du PCL publie de temps en temps. Il est vrai qu'un jugement général est schématique et partiel. Le fait est, cependant, que ces petites pièces recourent à un «réalisme» gauchi pour représenter uniformément, et isolés de leur contexte socio-économique, les rapports de travail.

La cristallisation de l'idéologie sur ces rapports est contestable dans la mesure où ils ne peuvent s'expliquer en eux-mêmes. De plus, leur isolement oblige l'auteur à majorer les traits négatifs qu'il leur reproche et le prétendu «réalisme» aboutit à la caricature. Dans *Lui et le silence* d'Abd es-Sahib Ibrahim, nous entendons le patron s'adresser en ces termes à son employé: «Chien! Animal! Irresponsable! Tu profites de ton travail et de mon amour pour toi, etc...»

L'exemple le plus caractéristique de cette tendance est *al-Moubachir* de Chaouki Khaïrallah où, très visiblement, le réalisme invoqué par l'auteur n'est qu'une tentative, d'ailleurs sans succès, pour produire ce que Barthes appelle un «effet de réel». Pour traduire la mainmise du Pouvoir sur la Justice en termes dramatiques, l'auteur va reproduire assez fidèlement une séance de tribunal en prenant soin de citer nommément juges, rapporteurs et commis de justice. Comme tout employé de l'administration libanaise, l'enquêteur boit sa tasse de café assis derrière son bureau. L'auteur se donne la peine de bien décrire la salle: fauteuils, matériel de bureau, etc... De même le tribunal doit correspondre exactement à la réalité. Khaïrallah va également varier, pour plus de vraisemblance, le ton sur lequel ses personnages parlent: «avec colère», «avec peur», «visiblement inquiet», etc... Il utilisera,

selon la circonstance, un arabe dialectal (pour les conversations intimes, les disputes entre fonctionnaires) et un arabe littéraire (pour les discours publics des juges et des avocats).

Mais tout cela n'est qu'apparence. Car cette vraisemblance, en elle-même, est gauchie par l'exagération de plusieurs éléments du spectacle. Le nom de l'enquêteur est Karakouch (nom d'un gouverneur mogol connu pour son injustice), le commis s'appelle Sodome. Le bourreau qui arrive ensuite ne porte pas de nom mais son intrusion même dans le drame est étrange. Quant au président du tribunal, si, au début de la pièce, il paraît plus calme et un peu moins intéressé que ses subalternes, il va bientôt montrer une dépendance vraiment excessive à l'égard de celui qui l'a nommé, une dépendance allant jusqu'à renvoyer les avocats en les traitant d'imbéciles, à injurier l'inculpé et à l'insulter de la façon la plus vulgaire.

L'intention polémique aveugle a ainsi noyé les tentatives de construire un «effet de réel», un fond de vraisemblance qui permette à l'auteur de faire évoluer librement l'action. S'il est vrai que l'auteur, racontant dans *al-Moubachir* sa propre expérience, a vraiment été torturé et que l'inculpé apparaît sur scène avec des «traces sanglantes et visibles de torture», il demeure contestable que deux employés risquent de se tuer pour un billet de cent livres et que le bourreau ait pu le leur arracher en les menaçant du fouet.

Est-ce cela l'objectivité? Est-on «réaliste», «objectif», etc... en niant l'influence idéologique qui guide l'écriture, celle du PCL pour les uns, du PPS pour les autres? Ce n'est guère ce refus apparent de l'engagement partisan et de la réflexion critique qu'il entraîne qui rendra une pièce vraisemblable. Dévoiler le jeu n'est-il pas plus honnête, et surtout, plus efficace?

B. *Réel et satire sociale.*

Le traitement théâtral du réel peut conduire à des résultats identiques, quoique moins caricaturaux, s'il est engagé au service de la satire. Le travail accompli au Théâtre expérimental des Moultaka fournira un exemple parfait de ce traitement.

L'expérimentation des Moultaka s'exerçant en principe sur des questions d'architecture scénique (scène centrale ouverte de deux côtés) et de formation de comédiens (pour la plupart, des étudiants d'art dramatique à l'institut dirigé par M. Moultaka), l'effort fourni pour le choix et la présentation du thème paraît être secondaire. Ce mépris affiché du sujet, dont on devine aisément les raisons, est pour le moins regrettable.

Il s'agit, pour commencer, d'adaptation. Nous avons montré plus haut l'ambiguïté profonde que laisse subsister une demi-adaptation d'une œuvre empruntée à un répertoire étranger. Le ton paraît détourné, l'effet retenu: l'action de *Wassiat kalb* continue à se dérouler au Brésil et Joao Grilo s'appelle dans la pièce des Moultaka... Joao Grilo!

Il nous semble que cette indifférence dans le choix et la présentation du thème n'est que feinte: d'abord, les Moultake ne jouent pas pour eux ni pour leurs élèves, mais pour le grand public beyrouthin habitué maintenant à la petite salle de Zokak el-Blatt, et venu, nombreux, assister à des pièces comme *Wassiat kalb;* ensuite, le choix des thèmes trahit des options premières relatives surtout au goût du public: les œuvres étrangères retenues traitent des sujets qui, transposés avec un grain de malice faussement naïve, intéressent directement le spectateur libanais: corruption du clergé et de l'administration, chantages électoraux, petits vices de la petite bourgeoisie, etc... d'où l'ambiguïté. Finalement, le spectateur distinguera aisément entre les signes propres au milieu initial

étranger et ceux qui intéressent la société libanaise, en s'appuyant sur la remise en forme du spectacle, la profusion de gestes par exemple, qui est proprement méditerranéenne. La critique sociale se dilue dans l'exotisme d'un paysage chinois ou dans les tribulations d'un paysan de la campagne brésilienne. Si critique il y a, elle semble donc être le fruit du hasard, le hasard d'un Éternel humain qui fera dire au spectateur libanais, attentif aux tractations malheureuses du grand savant chinois Yu: «Ah! c'est partout pareil.»

Au-delà de son ambiguïté fondamentale — l'adaptation met en œuvre une réalité double: l'initiale et la locale —, ce qui aggrave ce jeu risqué avec le réel, c'est que la reproduction de la réalité (c'est-à-dire ici la représentation de l'œuvre originale) est déformée par une intention satirique à peine voilée. Il n'est que d'étudier une de ces œuvres pour s'en convaincre.

Dans *Wassiat kalb,* le curé est un prêtre accompli: soutane noire, missel sous le bras, gestes paternalistes; mais c'est aussi un prêtre qui boitille et dont le ton est extrêmement affectueux. Le Révérend semble réel dans la mesure où le personnage est apparemment campé d'une manière exacte et fidèle. Mais le metteur en scène a rendu caricatural un élément vraisemblable: le ton mielleux. Pis encore, ce que Roland Barthes appelle un «détail inutile», le boitillement, s'introduit sans nulle justification dramatique interne dans la construction qui se veut réaliste du personnage. Ce «détail inutile» ne sert que l'intention satirique: le curé, devenu pantin, fera rire.

Le personnage du boulanger est soumis à un traitement identique. Dans la pièce de Suassuna il apparaît comme très fortement dominé par sa femme. Il est, par ailleurs, trompé par elle. C'est dire, en d'autres termes, qu'il fait parfaitement partie de cette panoplie de rôles ontologiquement satiriques qui font le succès des pièces du Boulevard. Moultaka garde les traits de caractère originels en les grossissant sensiblement: le boulanger est nettement plus petit que sa femme, il marche

derrière elle, la tient quelquefois par sa robe et quand la peur les saisit tous deux, il cherche toujours à se cacher dans les plis de cette robe ou à se laisser couvrir par le corps imposant de sa conjointe. Moultaka développe donc à l'extrême un trait du personnage que Suassuna avait signifié uniquement en laissant le boulanger reprendre les fins de phrase dites par sa femme, en signe d'approbation inconditionnelle. Dans la pièce de Moultaka, la timidité de ce personnage réservé apparaît vraiment infantile, avec sa tête face au plancher, ses jambes d'arthritique, ses pieds qui se touchent par le devant et ses mains ballantes d'aliéné en liberté.

Si l'on sait avec quelle minutie les Moultaka soignent la représentation de leurs pièces, particulièrement en ce qui concerne la préparation des comédiens, on comprend l'importance de ces traits satiriques. En principe, le travail des Moultaka ne revendique aucun point de départ idéologique et n'a pas l'intention de prouver quoi que soit. S'il faut les en croire, on ne peut pour autant éliminer l'importance primordiale de la lecture que fait le spectateur de la pièce ainsi présentée. Cette lecture, on l'a dit, est «horizontale», liée profondément à l'«histoire». Si les signes visuels concouraient à faire de cette «histoire» une satire, toutes les affirmations précédentes seraient en porte-à-faux. Oui, les Moultaka sont sans doute parfaitement minutieux dans l'exécution de leur spectacle: qualité du décor, choix de la musique, préparation de l'acteur, ajustement de l'éclairage... aucun détail n'est laissé au hasard. Mais la nouveauté de la production dramatique dans la vie culturelle libanaise, le fait que le théâtre, au Liban, soit un «produit fini» importé d'Occident ne permettent pas au spectateur d'apprécier à sa juste valeur cet effort de réussite technique qui caractérise le travail des Moultaka. Spectateur primaire, il s'en tient généralement à une «lecture horizontale» de l'œuvre et survalorise, de ce fait, ce que le metteur en scène feint de dédaigner: l'«histoire».

Pour que les choses soient autres, il aurait fallu que le spectateur connaisse le procédé, ait une idée quelconque du travail qu'exige son affinement, de la peine que nécessite son intégration à l'ensemble du spectacle. Aliéné par le récit, on peut douter de sa capacité de dépasser le cadre spatio-temporel (dont le refus d'adaptation accentue l'exotisme) pour soumettre le spectacle à un regard critique.

C. *Réel et pièce historique.*

«Le récit historique, écrit R. Barthes, est le modèle de ces récits qui admettent de remplir les interstices de leurs fonctions par des notations structuralement superflues»[4]. Quelle est la fonction de ces notations partielles «intersticielles» sinon d'aider à placer dans la trame du récit (ou dans le déroulement du spectacle) des détails vraisemblables, ou le plus souvent, vrais, capables de présenter l'œuvre toute entière sous le jour de la vérité et de l'objectivité historique?

Ainsi en est-il du décor qui, dans *Akhwat Chanay* et *al-Amir al-ahmar,* signifie avec force détails, le palais de Beiteddine. Les accessoires jouent également un rôle très important: un historien a-t-il relaté que l'Émir Béchir était très fier d'un faucon qu'il aurait réussi à apprivoiser, voilà que Yaacoub Chedraoui amène un oiseau empaillé sur scène sans que ce détail quelque peu ridicule (l'oiseau empaillé est plusieurs fois tombé au cours du spectacle) ait une nécessité dramatique quelconque. Les costumes jouent un plus grand rôle encore: la barbe de l'Émir Béchir est fleurie, Sakr Koraïche porte un costume d'époque, quant au Chidiac Sarkis (*al-Amir al-ahmar*) qui incarne trois personnages différents, il change à chaque rôle la forme de ses moustaches, la longueur de ses favoris, la coupe de ses cheveux et même la couleur de sa peau.

Ce souci de couleur locale est surtout servi par le discours lui-même, si riche en ressources. Faut-il signifier que Sakr Koraïche a vécu il y a une dizaine de siècles ? On le fera tout simplement parler un arabe poétique, grandiloquent, riche en figures de style. Faut-il dire que le fou qui s'introduit dans le palais de l'Émir Béchir est originaire du village de Chanay ? Il aura un parler druze, appuyant sur les consonnes et prononçant le «kaf» du fond de la gorge.

Tout cet effort de connotation ne vise en fait qu'à créer une vraisemblance historique, permettant de masquer de multiples déformations de la réalité historique et une vision réactionnaire et individualiste de l'Histoire. La pièce sera historique non pour reproduire une époque avec exactitude, mais pour montrer du doigt cette époque et pour permettre ainsi au spectateur d'identifier lieu, temps et personnes. Cette identification opérée, le dramaturge se permettra toutes les libertés avec l'histoire en vue de réaliser son dessein premier : faire du drame historique une satire de l'actualité politique.

Le vraisemblable est donné comme le contraire du réel : chez ces dramaturges, il est un outil de tromperie. Le «détail concret réputé se suffire à lui-même» est un mensonge qui masque la mauvaise foi : celle de la lâcheté à avouer la déformation de l'Histoire. Il y a ainsi une dépréciation de la réalité historique comme outil dramatique. L'Histoire ne se prête, de toute évidence, qu'à l'analyse scientifique. La mutiler, en n'en présentant que des «morceaux» inutiles, équivaut à une opération de mystification qui cache mal une situation idéologique réactionnaire. Si le théâtre politique est un lieu de diffusion de la réalité historique, ces pièces qui cherchent, comme on l'a vu, à politiser intensément leur action ne sont pas seulement de mauvaises pièces politiques. Elles sont surtout le modèle le plus nocif de théâtre commercial, celui qui cherche à consommer des thèmes politiques pour les neutraliser.

L'opération est encore plus subtile. Les décors des pièces historiques, les costumes et les accessoires qu'elles nécessitent grèvent lourdement le budget du spectacle. Cette profusion de couleurs éclatantes, de costumes d'époque, de pièces d'antiquaire fait en réalité participer la pièce non à cette Histoire qu'on revendique avec fracas mais à son renversement idéologique qu'est le folklore. Et qui donc, dans notre histoire, pouvait passer du récit à l'anecdote, de la réalité au folklore, de l'histoire au mythe, mieux que Béchir II ? Dans la grande salle de l'Orly à Beyrouth, qui se prête magnifiquement à ce genre de spectacles, ou sur les marches du temple de Jupiter à Baalbekck, on nous sert du folklore, non de l'histoire. L'effet de réalité facilite l'identification et permet ainsi à une solidarité ad hoc de se nouer entre les spectateurs, une solidarité qui rassemble dans un esprit chauvin, une solidarité qui présente l'esprit critique comme un esprit dévoyé, traître.

Mais la critique s'impose dès que l'on accepte une certaine distance, loin de ces spectateurs devenus foule. Car «ce folklore récupéré ne représente pas la culture ancienne, authentique, opposée à la nouvelle culture factice, née de la pénétration occidentale; en réalité, il fait partie, lui aussi, de cette nouvelle culture. Il ne renvoie pas à l'ancienne société mais à la nouvelle, car il dénote surtout une progression décisive de l'embourgeoisement. En d'autres termes, pour saisir le rôle social du folklore, ce n'est pas tellement son contenu qui importe, que la psychologie de ceux qui en jouissent. C'est la nouvelle culture bourgeoise qui permet à ce folklore d'exister réellement, car auparavant il n'était que dépôts archéologiques d'une société engourdie; il n'est ranimé, vivifié, enrichi de signification que dans la structure nouvelle, née de la confrontation avec l'Occident»[5].

On le voit mieux: le spectacle le plus édulcoré, le plus riche d'accessoires, de couleurs, de *tantours* et d'*abayas* ne pourra nullement voiler l'assise idéologique réactionnaire et

bourgeoise qui le soutient. Le souci de réel, dans ces conditions, est fortement motivé par le désir qu'ont les producteurs du spectacle de demeurer neutres, c'est-à-dire en principe de donner à leurs spectateurs l'occasion de contempler leur histoire non déformée par les opinions individuelles d'un auteur ou d'un metteur en scène et de participer ainsi à la jouissance collective d'un passé brillant, sécurisant, neutralisant. Cette neutralité qui se cache derrière des détails référentiels (non à l'histoire mais aux greniers des antiquaires, malgré l'avarice des producteurs!) est factice et de mauvaise foi. Plus: elle est l'idéologie même. «Presque toute l'idéologie, écrit Marx, se réduit ou bien à une conception fausse de l'histoire, ou bien à en faire totalement abstraction. L'idéologie elle-même n'est qu'un aspect de cette histoire»[6].

D. *Souci de réel et réalisme.*

Tout en essayant de présenter une analyse critique de trois illustrations différentes de ce souci de réel, de cette préoccupation constante de paraître vrai (pièce polémique, satire sociale, drame historique), nous nous sommes gardés de proposer en remplacement de ces stratagèmes primaires, voire naïfs, ce qui serait la solution, le moyen infaillible pour réussir une représentation fidèle de la réalité. Il ne nous appartient pas de le faire. Aux gens de théâtre à le chercher eux-mêmes, s'ils le veulent, au prix d'essais infructueux, de fausses sorties et de déceptions.

Ce qui nous a arrêté dans ces œuvres, c'est la manière dont elles entendent le réalisme. Leur conception semble d'abord procéder d'une confusion regrettable entre détail connu et reproduction réaliste. En choisissant leurs thèmes dans l'actualité contemporaine vécue par leur public ou dans une histoire à laquelle leurs spectateurs communient, Chedraoui, Moultaka ou Maghout se sont sentis dispensés

de saisir un drame actuel ou une situation historique *dans sa totalité*. Pourtant cette saisie idéologique (et avouée telle), totale, distanciée du sujet, est une condition sine qua non du réalisme et de l'objectivité tant souhaités et si peu recherchés. En l'absence de cette vision globale, toute recherche sur l'exactitude d'un détail ou encore sur sa vraisemblance est proprement absurde.

Car le réalisme n'est pas une affaire de forme, de présentation extérieure, d'effet produit ou à produire. C'est, pour le théâtre, une vision idéologique de la réalité dont l'actualisation sur scène est tout à fait indépendante du matériau dramatique utilisé. «Tout élément formel, écrit B. Brecht, qui nous aide à aller au fond de la causalité sociale doit être utilisé», et plus loin, il est encore plus explicite: «Réaliste veut dire, écrit-il, qui dévoile la causalité complexe des rapports sociaux; qui dénonce les idées dominantes comme les idées de la classe dominante; qui écrit du point de vue de la classe, qui tient prêtes les solutions les plus larges aux difficultés les plus pressantes dans lesquelles se débat la société des hommes»[7].

Brecht répondait ainsi au point de vue de Georg Lukacs, attaché à l'idée de construction du réel[8]. L'auteur de *Mère courage* semble de son côté insister sur le mode de connaissance qu'est le réalisme, une investigation du monde qui dépasse la technique dramatique et ne détermine pas nécessairement son contenu. Le réalisme apparaît finalement comme attitude subjective. Cela, les œuvres que nous venons de citer, ne veulent pas s'en soucier, se contentant, en guise de réalisme, d'une apparence d'objectivité fondée sur l'intrusion et la compilation de repères vraisemblables. La définition de l'œuvre réaliste est ainsi totalement dénaturée: ce n'est pas un travail qui a réussi à produire un effet de réel maximum mais, comme l'a écrit E. Copfermann, «elle permet une fonction de connaissance d'objets, d'événements, par un processus de pénétration artistique individualisée»[9].

Car la compilation de références vraisemblables ne touche que l'aspect extérieur et nullement l'essence. C'est bien cela le formalisme et en idéologie et en art. « Et il y a d'innombrables œuvres non réalistes, nous dit Brecht, qui, si elles le sont devenues, ne le sont pas devenues à cause d'un foisonnement d'inventions formelles »[10]. Ce foisonnement n'est qu'un résultat, un signe d'un formalisme subjectif, de la négation même du réel.

Et l'on pourrait aller plus loin et se demander si cette fonction formalisante, que ces « notations intersticielles », ces « détails inutiles » doivent accomplir, a été réellement remplie, dans la mesure, justement, où ces détails et ces notations perdent leur consistance d'objets vrais dès qu'ils sont dérobés à une vision globale non avouée ou non voulue, « dès le moment où ils sont extraits de la réalité de leur fonction. Plus encore : en apportant sur la scène des objets réels on ne fait que souligner le mensonge premier du théâtre : la prédestination au mensonge du lieu privilégié qu'est la scène théâtrale »[11]. Le recul est donc dénué de son apparence d'objectivité et apparaît tel qu'il est, non un recul de critique ou d'historien mais un recul de bourgeois apeuré. Et en cela même, la production de l'effet de réel est une activité idéologique réactionnaire et appartient *volens nolens* à une situation historique. Leur neutralité apparente est langage et engagement. « La production des idées, des représentations et de la conscience est d'abord directement et intimement liée à l'activité matérielle des hommes, elle est le langage de la vie réelle »[12].

Entre la polémique, la satire, le suspense d'une part et la réalité de l'autre, ces dramaturges n'ont pu faire le lien parce que ce lien ne pouvait les aider à construire une image petit-bourgeois de la réalité. On n'est finalement réaliste que si la présentation et par là-même la transformation de la réalité concrète vous est d'un intérêt quelconque, ce qui, pour ces auteurs reste à prouver. Réalisme n'est pas dosage savant de

formes et d'allusions. Sans être copie, il est connaissance. Nous parlions plus haut d'un *renversement* de la réalité dans sa présentation dramatique. Dans son origine, cette idée est bien marxiste, c'est même, pour Marx, une définition de l'idéologie. «Si, dans toute l'idéologie, écrit-il dans *l'Idéologie allemande,* les hommes et leurs rapports nous apparaissent placés la tête en bas comme dans une chambre noire, ce phénomène découle de leur processus de vie historique, absolument comme le renversement des objets sur la rétine découle de son processus de vie directement physique»[13].

Ce renversement, dans l'idéologie petit-bourgeois et en particulier dans ses manifestations culturelles apparemment contestataires, aboutit à la négation de la réalité par la neutralisation de certains éléments qui en sont extraits selon un choix discret mais bien discutable. Ce souci de réel est la négation même de la réalité et la répudiation du réalisme. Car le créateur réaliste ne part pas d'une «volonté de trouver une image du monde, un point d'équilibre idéal entre l'art et la réalité, une vision plausible... mais du désir d'établir la correspondance entre l'homme et la réalité vécue, de dénoncer l'irréalité de cette vie vécue, de donner à vivre une vie réelle, d'ouvrir la vision de l'Histoire et d'offrir au spectateur la possibilité de l'assumer»[14].

II. Dans les pas de Brecht: un réalisme épique.

Jalal Khoury est un brechtien orthodoxe, non seulement parce qu'il le dit, mais aussi parce que les traits caractéristiques de ce qui est considéré, à tort ou à raison, comme le système dramatique de Brecht se retrouvent presque intégralement dans son œuvre. Cette œuvre comprend, jusque-là, une pièce historique: *Weizmano, Ben Gori et Cie* et deux autres qui se réfèrent à la réalité contemporaine: *Géha dans les villages frontaliers* et *Abadaye.*

La «méthode» brechtienne consiste d'abord à avouer la théâtralité, c'est-à-dire la fiction sur laquelle est construite la pièce. C'est le trait fondamental du théâtre «épique» qui garde, selon Walter Benjamin, du fait qu'il est théâtre, «une conscience sans cesse vivante et productive»[15]. Le traitement épique de la réalité consiste donc essentiellement à l'opposer, dans un mouvement dialectique ininterrompu, à la reproduction qu'en fait le dramaturge.

Pour exposer la mise en place de ce mouvement nous nous référons à W. Benjamin qui l'examine d'une manière succincte et claire: «Selon Brecht, dit-il, le théâtre épique a moins pour tâche de développer des actions que de représenter des états de choses. Cependant, représentation ne signifie pas ici reproduction au sens des théoriciens naturalistes. Au contraire, il s'agit avant tout de commencer par découvrir les états de choses. Cette découverte (éloignement) des états de choses s'accomplit grâce à l'interruption du déroulement des événements»[16].

Le théâtre épique pratiqué par Brecht et après lui par J. Khoury renouvelle tous les éléments du spectacle en bouleversant la structure interne de la pièce, le jeu du comédien et plusieurs autres notions, telles l'action ou le personnage, et en leur donnant une définition nouvelle.

Ce bouleversement, comme le laissait entendre Benjamin, vise à créer un «éloignement», une distanciation de la réalité interrompant le processus d'identification au héros et invitant le spectateur à émettre son jugement sur l'action qui se déroule devant ses yeux. J. Khoury arrive-t-il à mettre en place cette dialectique qu'il ne cesse d'invoquer? Pour y répondre nous allons étudier le traitement «épique» de trois éléments fondamentaux de sa technique dramatique: la scène, le langage et le jeu.

A. *Traitement de la scène.*

Les trois œuvres de J. Khoury ont été représentées sur des scènes dites «à l'italienne». Le rapport entre la scène et la salle est frontal et la fosse d'orchestre n'est pas, contrairement au souhait de Brecht, comblée.

Dans *Géha* le lieu scénique couvre la même surface que la scène proprement dite. Café, poste de gendarmerie, bureau du juge d'enquête, forêt, prison israélienne... les différents épisodes de la pièce occupent toute la scène. Le seul moment où J. Khoury semble dénoncer son jeu, c'est au moment où, à la fin de la pièce, il construit une scène à double perspective, celle de la réalité et celle du rêve simultanément présentes. L'opposition entre les deux perspectives et la naïveté intentionnelle du décor échafaudé à cet effet peuvent conduire le spectateur à prendre conscience de la théâtralité du spectacle.

Dans *Abadaye,* l'architecture scénique est beaucoup plus intéressante à étudier. Ici les murs de la boutique de Hala où se déroule la totalité de la fable ne coïncident pas avec les rideaux latéraux des coulisses. Le lieu scénique n'entame donc pas la totalité de la scène initiale, et l'opposition entre les deux lieux est d'autant plus importante que les murs de la boutique sont réellement construits sur scène. Il y a là l'incarnation d'un précepte résumé par Benjamin: «Pour son public, la scène ne doit pas se présenter comme les planches qui signifient le monde (donc comme un lieu de fascination) mais comme un lieu d'exposition favorablement agencé»[17]. Ce précepte traduit une attitude réaliste fondamentale qui avoue son incapacité à reproduire une situation donnée dans son intégralité et son désir de n'en présenter que quelques aspects soigneusement choisis, comme son intention de ne pas faire concurrence à la photographie.

Pourtant, il ne faut pas que cette nécessité idéologique masque la fable proprement dite et élimine le plaisir que le

spectateur attend de la représentation. Si la fable est incapable de signifier le monde, elle a le devoir de reproduire une réalité, même partielle. L'autre aspect de l'exigence épique est donc de retranscrire les détails de la réalité. La boutique de Hala est une réplique extrêmement vraisemblable des épiceries villageoises libanaises d'il y a un quart de siècle: les sacs de farine, de blé concassé et d'autres céréales en bonne place, le miroir accroché au mur, la cheminée dans le coin, le «youk» (gros coffre où on emmagasine les matières précieuses comme le riz, le sucre ou le café), au centre du magasin; les quelques chaises et un banc de pierre des deux côtés pour rappeler que l'épicerie du village était aussi le lieu de rassemblement des hommes, un début de café, etc... La théâtralisation de la réalité n'altère donc pas son historicité mais en bouleverse la reproduction: J. Khoury ne change pas la réalité de la boutique mais l'oppose comme entité globale à d'autres lieux scéniques qui peuvent exister avec elle et intensifier, de ce fait, son caractère relatif. Ces lieux sont dans *Abadaye:* l'extérieur signifié (que l'on dit voir par la fenêtre), le vide qui sépare les murs de la boutique des coulisses latérales, et enfin l'avant-scène où les comédiens viendront pour chanter les quatre «songs» de la pièce.

B. *Traitement du langage.*

La même méthode est utilisée pour le traitement du langage. J. Khoury est avant tout un dialoguiste; c'est au niveau du langage que le réalisme épique trouvera, chez lui, sa meilleure application. Ici le traitement consiste à donner au discours une apparence de vrai, mais en mettant en évidence le processus technique qui préside à l'élaboration du discours. Ce traitement concerne également le vocabulaire et la construction des phrases.

La répétition du mot conduit, la plupart du temps, à son

éclatement sémantique. Lorsque le gardien de la prison vient s'enquérir des raisons du chahut à l'intérieur de la cellule, Géha lui répond: «Rien ne s'est passé. Rien. Rien du tout. Nous discutions tout simplement pour savoir qui vous aimait le plus. Personnellement, j'ai trouvé très fructueuse une discussion, même violente, qui aurait pour objet notre concurrence à vous aimer. J'ai aimé vous le dire pour que vous soyez au courant de tout.

Le gardien: Qui nous aime le plus?!

Géha: Oui. Bien sûr. Puisque celui qui vous aime, aime la patrie et si de pauvres gens, comme nous, n'aimaient pas leur patrie, qui l'aimerait? C'est tout à fait comme l'histoire de notre voisin 'Abdou qui est allé chez son cousin à Tyr pour lui vendre la maison. Il lui a dit: Cousin! l'Amour passe avant tout...

Le gardien: Tais-toi, sale menteur!»

Cet exemple est assez caractéristique de l'éclatement d'un mot, l'Amour, utilisé dans différentes expressions vidées de leur sens et dans d'autres où il est illogiquement introduit (tel l'Amour qu'ont les prisonniers pour l'administration pénitentiaire!).

Le passage montre aussi un exemple de la réflexion associative de Géha qui s'oppose au désir du gardien venu pour connaître la vérité. En réponse à des questions précises, Géha entame une «histoire» dont on ne connaît guère la justification. Or cette pensée associative, se développant en des histoires reliées par des fils extrêmement fragiles, est le type même de la pensée archaïque caractérisée par le recours aux exemples concrets et le refus du rationalisme. Ainsi, lorsque l'instituteur gauchiste du village évoquera l'incapacité de l'homme arabe à lier les causes aux effets, il parlera d'une absence de logique. Or ce mot a, dans le parler populaire, un

tout autre sens: il signifie les artifices rhétoriques utilisés en vue de persuader. Géha semble attraper le mot au vol; passée dans son vocabulaire, la «logique» subira un glissement sémantique dénonçant, à la fois, le discours de l'instituteur composé de phrases toutes faites et le parler populaire déformant le sens du vocabulaire intellectuel.

Ces jeux sur le langage aboutissent à un équilibre dialectique entre l'impression qu'a le spectateur d'avoir déjà entendu le discours (impression produite par la récurrence du même schéma de pensée) et celle d'une nouveauté (puisque le contenu sémantique de ce schéma est une création de l'auteur). Cette dialectique trouve sa forme la plus parfaite dans la citation de proverbes refaits par Khoury à partir de dictons populaires.

L'identification est donc aisée. Le discours des personnages permet de les individualiser et de les reconnaître: Géha le provincial aime à raconter des «histoires», le gardien intime des ordres, l'instituteur parle pour ne rien dire.

Si le schéma réflexif propre à chacun de ces personnages est parfait et donc facilement repérable, son vocabulaire ne l'est pas moins. L'identification est tellement aisée qu'aucun effort ne sera dépensé pour la reconnaissance du personnage et toute l'attention du spectateur se fixera sur le développement épique de la fable, laquelle se poursuit principalement au moyen du discours. Dans *Géha* par exemple il y a très peu d'événements et s'ils ont lieu c'est grâce au discours. Si Géha est arrêté c'est parce qu'il a *dit* des réflexions portant offense à l'État; s'il est relâché par l'officier de gendarmerie, c'est parce qu'il a su *exposer* à ce dernier des raisons suffisantes pour qu'il soit remis en liberté. Si l'officier israélien le torture, c'est parce qu'il sent que derrière *ses mots* il y a une intention malicieuse de tromper. Si l'apparence du dialogue est donc anodine, il demeure toutefois le ressort presque unique de l'action. Le discours n'aurait pu en aucun cas jouer un rôle aussi important s'il ne présentait cette apparence de vrai qui,

dès l'abord, rassure le spectateur. Là encore, Khoury ne touche pas à la réalité même, mais à son traitement scénique: le schéma réflexif de *Géha* ou d'*Abadaye* est saisi dans son intégralité, c'est son contenu sémantique qui est re-travaillé pour permettre le déroulement de la fable. De même, le vocabulaire est reproduit tel quel mais introduit, du coup, dans des constructions qui visent à en montrer les particularités.

C. *Le jeu.*

«L'acteur, dit Brecht, doit montrer une chose et il doit se montrer lui-même. Naturellement, il montre la chose en se montrant et il se montre en montrant la chose. Mais bien que ces deux tâches coïncident, elles ne doivent pas coïncider au point que l'opposition entre elles disparaisse»[18]. Ce n'est là, bien évidemment, que l'application d'un principe plus général: celui de ne pas altérer la réalité (ici, celle du personnage) mais de l'opposer, comme entité globale scientifiquement reproduite, à une autre réalité, non moins importante, celle du théâtre. Bernard Dort l'a bien compris quand il écrit: «Être réaliste, aujourd'hui, c'est comme Brecht le proclamait il y a une trentaine d'années (et avant lui Meyerhold), d'abord avouer le théâtre comme théâtre, c'est reconnaître son jeu»[19].

Dans le domaine du jeu, l'aveu de la théâtralité est ainsi analysé par Dort: «Il ne s'agit pas d'éloigner de façon uniforme et immuable l'acteur du personnage... d'exalter contre un personnage aveuglé la clairvoyance de l'acteur qui montre cet aveuglement, mais d'un autre mode de compréhension et, dirons-nous, de collaboration»[20].

Où en sommes-nous avec Jalal Khoury? On voit difficilement comment un metteur en scène peut arriver à cette «collaboration» entre le comédien et son rôle en dehors de toute formation professionnelle méthodique. Former des

comédiens et les amener à vivre cette distanciation brechtienne se conçoit avec peine au rythme d'une pièce par saison et d'un entraînement de quelques semaines directement influencé par l'imminence de la «première». En l'absence de troupes permanentes, le jeu sera toujours artisanal, et portera toujours l'empreinte que lui donne le comédien.

C'est bien ce qui est arrivé pour Géha et Abadaye, les deux rôles étaient joués par Nabih Abou el-Hosn. Dans les deux pièces, son accent druze prévalait, alors que *Géha* avait pour cadre un Liban-Sud chiite et *Abadaye* un village de la montagne visiblement chrétien. Sa gestuelle, ses grimaces, sa démarche ont été identiques dans les deux pièces. Tout l'effort de Khoury pour bien localiser son action et individualiser son héros était ainsi remis en question, Abou el-Hosn ayant réduit, dans les deux cas, le personnage à sa propre personnalité. On ne peut donc pas parler de réalisme à ce propos dans la mesure où le comédien n'a pas présenté le rôle qui lui était imparti d'une manière fidèle et rigoureuse. Il n'est pas vraiment entré dans son rôle pour établir la dialectique brechtienne du comédien-personnage: dans les deux cas, Abou el-Hosn n'a pas présenté scientifiquement son personnage, mais, au prix de quelques accommodements de part et d'autre, a coïncidé avec lui. Un jugement, même a posteriori, pourrait peut-être éclairer la question. *Géha* a été le point de départ de la carrière exceptionnelle (et rentable!) de Nabih Abou el-Hosn: il sera l'abadaye de la pièce de J. Khoury, le fou de Chanay à la télévision comme au théâtre, assurant dans tous les cas des rentrées-records[21]. Ce *vedettariat* est symptomatique, car l'un des principes de base du jeu selon la méthode brechtienne est l'application du comédien à comprendre, et les particularités de son rôle et l'évolution éventuelle du personnage représenté au cours de la pièce. Or, si Abou el-Hosn a réussi à s'imposer comme vedette, c'est bien grâce à l'uniformité du personnage qu'il a représenté: Géha, Abadaye ou

le fou de Chanay, c'est le type du villageois naïf mais sage, inculte mais renseigné, dépossédé mais débrouillard. Dans les trois cas, le costume, la coiffure, les tics, les gestes, la démarche n'ont pas varié d'un pouce, et Jalal Khoury a, à notre sens, gagné d'avance un procès engagé contre l'auteur et le producteur du *Fou de Chanay,* accusés de plagiat total[22].

Le réalisme brechtien n'étant en aucun cas une esthétique transcendantale, transportable d'une œuvre à l'autre en dehors des lois de l'espace et du temps, on pourrait reprocher à Jalal Khoury sa fidélité à une technique que Brecht lui-même n'a pas voulu ériger en système. Le réalisme brechtien qui ne refuse pas le naturalisme d'un Zola soumet ce dernier à un traitement épique qui trouve sa source dans des traditions européennes séculaires. Brecht lui-même est un auteur très marqué par sa société et par son époque. Nous n'en voulons pour exemple que la lutte menée par lui contre le nazisme et, sur le plan esthétique, ses rapports (de refus ou d'inspiration) avec divers expressionnistes allemands comme Toller et Wedekind.

Vouloir appliquer au théâtre libanais à peine sorti à la lumière une méthode tellement liée à la personne de son auteur et aux circonstances qui l'ont vu naître a quelque chose de maladroit. Nous craignons que cette prétendue fidélité à Brecht ne soit un alibi pour masquer l'absence d'une recherche originale.

III. Le biais symbolique.

Il n'est pas aisé de parler de symbolisme. L'entreprise est hasardeuse, voire impossible, eu égard à toutes les définitions que l'on peut trouver de ce mot. Adoptant d'emblée une approche assez large de cette tendance et du vocable symbole qui lui a donné naissance, nous avons été confrontés à l'intérêt souvent passionné que suscite cette question tant

chez les linguistes et les rhétoriciens que chez les anthropologues et les philosophes. Comment trouver un dénominateur commun à tant d'approches ontologiquement différentes? Peut-être en adoptant cette définition que Jacques Pohl donne du symbole: «toute figuration qui ait pour effet ou pour mission d'évoquer autre chose, par association à l'esprit de celui qui la perçoit»[23].

Dans le cas du théâtre et de l'art moderne en général, il s'agit bien entendu bien plus de «mission» que d'«effet». Ce qui rejoint la distinction que faisait Hegel entre symbolisme conscient et inconscient ou religieux dans la mesure où le premier «pose *expressément* une distinction entre la signification et sa représentation extérieure»[24]. Et Hegel d'insister sur ce fait qui lui paraît essentiel: «Ce qui caractérise le symbolisme conscient, c'est que l'œuvre d'art elle-même fait plus ou moins ressortir aussi bien la séparation que le rapprochement des significations et de leurs formes concrètes»[25]. Tout dépend ici de la «vivacité d'esprit, de l'ingéniosité et du pouvoir d'invention» de l'artiste.

Ce «rapprochement entre la signification et la forme» nous paraît être un critère excellent pour départager les différentes œuvres de tendance symbolique dans le répertoire libanais. Le symbole a, en effet, toute latitude pour accentuer ou pour affaiblir ce rapport référentiel. Cela dépend, bien entendu, de l'intention du dramaturge et de l'esprit général de l'œuvre. Ainsi un fauteuil peut-il signifier un meuble pour s'asseoir et est, dans ce cas-là, un signe qu'on pourrait dire réaliste (quoique le qualificatif, là aussi, risque d'être âprement contesté), ou alors un trône (dans une pièce de Shakespeare par exemple); il devient dans ce second cas, un symbole de royauté.

L'intention du créateur ne détermine pas seulement l'existence même du symbole mais également la netteté de son pouvoir référentiel. L'«autre chose» peut s'offrir unique

ou en faisceau de possibles. La multiplicité des symbolisés contemporains peut provenir de l'obscurité du message, de la non-pertinence du symbole, du doute entretenu par le dramaturge ou échappant à sa volonté. En ce qui concerne plus particulièrement les pièces politiques, on peut toutefois noter une tendance certaine vers une interprétation unique du symbole, condition sine qua non pour la transmission du message à son destinataire-spectateur. Dès lors, pourrions-nous dire, plus le rapport référentiel est indiscuté, plus la communication est certaine et le message transmissible. Et, on le verra plus loin, plus le sens est unique, plus la conception idéologique de l'œuvre est nette et claire.

A. *Une référence unique : le symbole allégorique.*

Quand, à la fin d'*Izar,* les femmes posent sur les épaules de Zeynab violée une couverture, le spectateur saisit directement que c'est celle du réfugié palestinien et pourra de ce fait identifier Zeynab à la Palestine. Lorsque Michel Nabaa, pour signifier l'équilibre confessionnel instable, fera pendre sur scène une immense balance, le symbole est moins clair mais le moyen identique.

Dans les deux cas il s'agit d'habiller de chair une idée précise: la Palestine pour *Izar,* le confessionnalisme pour *as-Sitara.* Ce qui complique et rend quelquefois obscur ce traitement, c'est que son emploi n'est ni uniforme ni généralisé : les pièces de l'Atelier misent également sur le détail réaliste, l'explication idéologique, le théâtre sur le théâtre...

La personnification de l'idée est le trait le plus évident d'un emploi allégorique de l'analogie. Ce traitement du symbole caractérise les œuvres de l'Atelier d'Art Dramatique dans l'ensemble de la production théâtrale libanaise. La couverture du Palestinien est un exemple assez représentatif de de ce symbolisme enrichi par un élargissement métonymique:

la couverture renvoie au Palestinien et à travers lui à la Palestine; Zeynab incarne l'idée-Palestine. On trouve également dans *Izar,* et suivant le même modèle de représentation, une personnification de l'Argent, du Progrès, de la répression religieuse. Dans ces trois séquences, le mouvement est double: les pièces de monnaie qui, assemblées, forment un tissu pour le comédien renvoient, métonymiquement, à l'Argent. Mais un deuxième effort d'identification est exigé du spectateur: l'Argent c'est le capital, peut-être même le capitalisme; le Progrès, c'est le masque de l'impérialisme; la répression religieuse n'est qu'une forme de cet «opium du peuple»: sa condamnation ne se suffit pas à elle-même: la Religion semble être visée.

L'identification de la réalité est conditionnée par toute une culture nécessaire au décodage des symboles: le spectateur est censé savoir que l'UNRWA distribue des couvertures aux réfugiés palestiniens. Mais cette identification ne semble pas suffire dans la mesure où le symbole ne renvoie pas à une réalité mais à une idée, c'est-à-dire à une vision de cette réalité. Le rapport symbolique liant le divan au pouvoir (*Izar*) est clair parce qu'il renvoie à une conception sociale du pouvoir intimement liée à l'image du trône, du siège du pouvoir. L'interprétation idéologique de l'Argent paraît moins aisée parce que la symbolique qui lie le phénomène monétaire du profit à sa systématisation capitaliste n'est pas un élément culturel véritable, mais un acquis de la pensée occidentale dont le spectateur n'est peut-être pas aussi conscient que le dramaturge.

Le hiatus qui semble s'introduire entre l'intention du dramaturge et la conscience du spectateur est dû dans une grande mesure à l'inexistence de l'acquis culturel présupposé chez le spectateur. Il trouve également son origine dans l'emploi simultané d'analogies métaphoriques ou métonymiques.

Si les femmes d'*Izar* représentent l'ensemble des catégories opprimées de la société orientale, c'est un rapport métonymique fondé sur le lien de contiguïté qu'est l'oppression, égale, identique, simultanée, des unes et des autres, qui peut nous le signifier. Par contre, si nous comprenons que le divan est le symbole du pouvoir, c'est grâce à une relation différente qui n'est pas sans rappeler une symbolique rituelle et archétypale : celle de l'homme assis sur un piédestal et qui, de ce fait, surplombe les autres et les laisse venir à lui, c'est-à-dire faire l'effort d'aller jusqu'au trône, étant donné l'intérêt (première source de dépendance) qu'on peut avoir à s'en rapprocher.

Au niveau de l'écriture, le symbole est monosémique dans la mesure où il traduit une idée unique qui trouve sa place dans un agencement idéologique préétabli. La technique de travail de l'Atelier consiste en réalité à fixer le schéma de l'œuvre et à le soumettre ensuite à un écrivain pour en faire une pièce (*Majdaloun*) ou à le soumettre à l'improvisation collective pour l'habiller de mots et de signes (*Izar*). Dans cette optique, un symbole incompris ou mal compris (c'est-à-dire saisi différemment par plusieurs spectateurs) est totalement inefficace sinon nuisible à l'économie générale de l'œuvre. Pour d'autres dramaturges, au contraire, la multiplicité des significations et le doute sur l'interprétation, loin d'être écartés, sont voulus et recherchés.

B. *Un symbolisme polysémique.*

Débarrassé de l'unicité référentielle, le symbole est en liberté. Les différents sens possibles, loin de se substituer l'un à l'autre, se livrent simultanément à la conscience du spectateur qui, après quelque hésitation, choisit une voie et la suit en toute tranquillité ou, s'il est plus avisé, se réserve le plaisir de découvrir la panoplie de signifiés en concurrence.

Nous avons donné dans le chapitre précédent, en illustration de cette malléabilité volontaire du signifié, les œuvres d'Issam Mahfouz et de Raymond Gébara. Politiques, leurs pièces ne s'avouent nullement telles et revendiquent un idéal philosophique autrement plus global et plus profond. Reprenons *Taht ri'ayat Zaccour*, l'œuvre maîtresse de R. Gébara.

Le premier niveau de compréhension est fondé sur la structure binaire de la pièce, qu'on étudiera plus loin en détail et qui consiste à présenter simultanément une tragédie et une satire du monde et du public théâtraux. Quelle est la pièce véritable, la satire ou la tragédie ? le spectateur affronte un premier choix.

Supposons que, comme l'y invite l'auteur, il fixe son attention sur la pièce proprement dite. Le voilà placé d'emblée devant un drame de famille aux allures politiques. Reprise du complexe d'Œdipe ou pièce politique dénonçant le phénomène du pouvoir ? *Zaccour* très visiblement veut être les deux à la fois.

On peut cependant déceler une politisation par paliers de cette pièce. Dans le premier épisode, celui d'Abraham, le drame de famille semble prévaloir : le dialogue oppose le fils à son père venu le sacrifier sur le sommet de la montagne. La mère intercède bientôt pour son fils et Isaac est sauvé. Une seule réplique prononcée par la mère ouvre la voie à une lecture politique : « Ah ! dit-elle, si le monde se débarrassait et d'Abraham et de son Dieu et de toutes les bêtes féroces arrivées au pouvoir en enjambant des victimes telles qu'Isaac. » L'allusion, en elle-même, est directe mais elle est noyée dans tout un contexte familial qui neutralise sa portée politique.

L'intermède qui sépare cet épisode du suivant, consacré à Hamlet, représente un homme de religion faisant office de guide touristique et montrant comment le peuple de « la région » a décapité, l'une après l'autre, les statues des envahisseurs érigées à leur gloire. « Depuis que la troisième statue

a été décapitée, plus personne n'a essayé d'envahir ce pays.» Ici la construction symbolique devient clairement politique mais son signifié précis reste obscur dans la mesure où les statues ne renvoient pas à des personnages déterminés et où un guide touristique habillé en prêtre reste une bizarrerie. S'agit-il de prophètes (n'oublions pas qu'avec Abraham, on était dans une atmosphère religieuse) ou d'envahisseurs militaires? A l'expression du guide on comprend que chacun de ces envahisseurs se donnait le titre de «sauveur illuminé». L'interprétation la plus probable est que cet intermède montre la fin de la période prophétique: «la statue de l'envahisseur le plus récent a été décapitée, la tête a été vendue à un antiquaire et depuis lors, plus personne n'ose plus se faire appeler "sauveur illuminé".» La légitimité a donc cessé d'être d'ordre divin. Les trois envahisseurs illuminés semblent être Yahvé, Jésus et Mahomet. La source du pouvoir, après leur disparition, n'est plus la transcendance.

Vient ensuite une intrigue de palais. Hamlet père veut pousser Hamlet à tuer Polonius au nom de «l'honneur blessé». Le sens politique s'éclaire un peu plus: très visiblement, Hamlet père et Polonius se livrent une lutte serrée pour le pouvoir et Hamlet est censé en être la victime. Le drame de famille demeure: la mère de Hamlet essaie d'amadouer son fils révolté, Polonius «adopte» Hamlet. On peut encore croire que *Hamlet* est l'histoire d'un orphelin révolté contre sa mère et son nouveau mari.

L'interprétation psychologique devient malaisée dans l'épisode final où l'hystérie militariste du général rappelle Napoléon, Hitler, et... d'autres généraux moins éloignés du spectateur libanais. L'auteur veut toutefois préserver l'explication psychologique à tout prix: contre toute vraisemblance, il fait du soldat-victime le fils du général. La femme qui, jusque-là, avait un rôle actif, joue dans cet épisode final celui de la femme résignée, passive. On ne sort jamais de sa famille,

semble nous confier l'auteur: à la fin de l'épisode «militariste», les comédiens ne viennent pas saluer le public mais se serrent sur un piédestal mobile, Abraham-Hamlet père-Hitler et son épouse assis en avant-plan sur leurs trônes, Isaac-Hamlet fils à leurs pieds, et les autres comédiens les entourent: c'est la photo de famille, sourires de circonstance compris.

Cette duplicité du signifié conduit enfin, surtout dans les épisodes religieux, à une réflexion métaphysique et morale sur l'amour, la mort et la peur. Ce qui n'est pas pour aider à la lecture de ce drame déjà chargé jusqu'à la saturation d'allusions, de réflexions et de développements dramatiques appartenant aux registres les plus variés.

Pour «faire passer» ces différents signifiés l'auteur joue très ingénieusement du théâtre dans le théâtre faisant dire à ses pseudo-spectateurs, installés dans les premières rangées de la salle, le sens de ce qu'ils sont censés voir. Les détails et accessoires scéniques correspondent à un réel théâtral (la pièce sérieuse étant supposée se dérouler devant un public de villageois) et il revient au spectateur (véritable) de tirer tous les signifiés d'une pièce qui ne veut même pas avoir l'air de lui être adressée. Il y a là un jeu d'allusions et d'interventions dont nous essaierons de montrer plus loin la subtilité.

Zaccour n'est qu'un exemple. On pourrait en dire autant de *Desdémone,* du *Dictateur,* du *Zanzalakht* ou d'*al-Baït al-houdoud* écrite et mise en scène par Malek 'Aïssaoui. Cette dernière pièce, elle aussi, est conçue sur trois niveaux simultanés: le théâtre dans le théâtre, l'analyse psychologique inévitablement introduite par l'aliénation déroutante du personnage central, Je, et le drame politique signifié par les tractations de trois diplomates en vue de se partager une maison-frontière stratégique. Jusqu'à la fin de la pièce, l'auteur entretient le doute sur la véritable signification de l'œuvre. Les nuances, les jeux de mots (le texte est très écrit), l'imbrication de monologues psychologiques, de conversations

diplomatiques et d'injonctions militaristes, y sont pour beaucoup. Mais l'ouverture infinie du signifié est davantage servie par l'outil symbolique lui-même qui entretient avec son référent des rapports intentionnellement lâches. La maison, par exemple, qui est au centre du drame parce qu'elle en est le lieu, le thème et l'enjeu, peut être simultanément saisie dans des significations absolument différentes: elle est logis pour Je et sa famille, elle est frontière entre deux ou plusieurs territoires inconnus, elle est poste de garde, elle est champ de bataille, lieu de rendez-vous, elle est scène de théâtre... Chacune des parties de la maison a des signifiés ambigus, en particulier cette chambre à coucher où se réfugient Je et sa femme, bientôt suivis par la belle-mère, des contrebandiers, des policiers, des diplomates. L'auteur-metteur en scène a utilisé le décor dans le même but: tous les meubles sont transformables: le lit, l'armoire, le fauteuil, la table qui sert pour manger, pour se battre, se réconcilier, se cacher, mourir, qui devient table ronde de négociation avant de se révéler cagibi. Et ce couloir qui traverse la scène de bout en bout, où peut-il conduire? En prison, dans l'inconscient ou dans l'Abîme? Et cette lanterne que l'on pose à côté de la tête de la grand-mère mourante, n'a-t-elle pas une fonction polyvalente: cierge mortuaire, lanterne de Diogène, feu rouge, lumière de garde-frontière? Les diplomates eux-mêmes sont bizarres: parus d'abord en frac noir, les voilà maintenant habillés en bourreaux-policiers. Et cette chaise roulante et cet handicapé physique à qui il arrive de se lever et de marcher normalement, etc... *Al-Baït al-houdoud* n'est pas pour cela une pièce surréaliste. Car le surréalisme n'est pas, ou pas seulement multiplicité de sens. Cette pièce est un jeu très habile sur les symboles, une tentative souvent réussie pour faire dire aux objets, et d'un seul coup, tout ce qu'ils sont capables de dire. Il y a là de l'insolite: Brecht, sa casquette et sa pipe, fait sur scène une entrée pour le moins surprenante, les transformations

successives des personnes et des objets sont déroutantes. Quoique le jeu des comédiens fût faible (des amateurs à qui on avait trop demandé), l'effort de 'Aïssaoui-auteur transparaissait, intelligent, nuancé, «nouveau».

Mais une pièce n'est-elle donc que jeu? Peut-on jouer si allégrement avec Marx, Freud, Brecht? La question demeure posée. Le public d'*al-Baït* a répondu négativement; il n'a pas voulu et probablement n'a pu aller jusqu'au bout de l'analyse que l'auteur-metteur en scène l'obligeait, à chaque moment, à effectuer. La question est en réalité double, se posant aux deux niveaux de la réflexion et de la représentation. On peut se demander si la dialectique d'une part, le théâtre de l'autre, ne sont pas menacés de saturation et assujettis à un certain équilibre de nuances et de subtilités au-delà duquel ils ne sauraient être compris. A cette question, Brecht, interprété par Walter Benjamin, répond tout autrement: «Il y a de nombreuses personnes, écrit-il, qui imaginent le dialecticien sous la forme d'un amateur de subtilité. Il est alors particulièrement utile que Brecht évoque cette "pensée grossière" que la dialectique produit comme son contraire, renferme en elle, nécessite. Les idées grossières font justement bon ménage avec la pensée dialectique parce qu'elles ne représentent rien d'autre que la dépendance de la théorie par rapport à la pratique. L'action peut naturellement être aussi raffinée que la pensée. Mais une pensée doit être grossière pour être convertie en action»[26]. C'est ce qui explique, à notre sens, l'insuccès de cette pièce. Elle a été livrée à un public qui n'est pas le sien, au grand public incapable de faire une analyse autre qu'horizontale, au niveau de l'«histoire», et qui a été vite rebuté par les «obscurités». Théâtraliser n'est-ce pas réduire l'obscur, le complexe à des schémas clairs susceptibles de passer la rampe pour être saisis et discutés par le spectateur? L'auteur d'*al-Baït al-houdoud* a oublié son interlocuteur, il l'a peut-être surestimé, peut-être aussi méprisé. On ne l'a pas écouté.

[1] B. Dort, *Théâtre réel,* introduction.

[2] R. Barthes, *L'effet de réel,* in *Communications,* n° 11, 1968, p. 89.

[3] Que de pièces n'ont-elles pas été présentées, spécialement au cours de la saison 1972-1973, à Beyrouth et à titre épisodique dans d'autres localités du Liban, tournant toutes autour de l'actualité. On pourrait dire que ces pièces permettent à quelques figurants des dramatiques télévisuels de dire les allusions d'un goût douteux et d'un comique discutable que leur interdit, sur le petit écran, la censure.

[4] R. Barthes, *L'effet de réel, op. cit.*

[5] A. Laroui, *L'idéologie arabe contemporaine,* François Maspéro, coll. «Les textes à l'appui», Paris, 4e édition, 1973, p. 175.

[6] K. Marx, F. Engels, *L'idéologie allemande,* Éditions sociales, Paris 1966, p. 20.

[7] B. Brecht, *Ecrits sur le réalisme,* L'arche, 1970, p. 117.

[8] On trouvera un aperçu sur leur controverse dans l'article de Hans Volker paru dans *Travail théâtral,* printemps 1971, n° 3.

[9] E. Copfermann, *Le théâtre populaire, pourquoi ?* p. 93.

[10] B. Brecht, *Ecrits sur le réalisme,* p. 92.

[11] E. Copfermann, *Le théâtre populaire, pourquoi ?* p. 95.

[12] K. Marx, *L'idéologie allemande,* p. 35.

[13] *Ibid.,* p. 36.

[14] E. Copfermann, *op. cit.,* p. 102.

[15] W. Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht,* p. 11.

[16] *Ibid.,* p. 29.

[17] *Ibid.,* p. 8.

[18] B. Brecht, introduction à *Homme pour homme,* L'Arche, éditeur.

[19] B. Dort, *Théâtre réel,* p. 272.

[20] B. Dort, *Lecture de Brecht,* p. 197.

[21] C'est ce qui fait tomber (ou risque de le faire) les deux pièces de Jalal Khoury dans un «Boulevard» où toutes les recherches intellectuelles deviennent superflues. En acceptant les deux personnages, en les réduisant à sa personnalité propre, Abou el-Hosn se présente comme un excellent comédien du Boulevard (et son *Chanay* n'aura pas tardé à le prouver). Au Boulevard, en effet, «le fondement du spectacle est le comédien, il est même le but du spectacle» (Copfermann).

[22] Procès réellement en cours.

[23] J. Pohl, *Le symbole clef de l'humain*, éd. Sodi.

[24] Hegel, *L'art symbolique*, éd. Aubier, coll. «La philosophie en poche», p. 132.

[25] *Ibid.*, p. 133.

[26] W. Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, p. 102.

Chapitre II

STRUCTURE DE LA PIÈCE

Nous ne prétendons nullement entreprendre une analyse structurale du drame politique, dans sa variante libanaise. L'hétérogénéité, l'absence d'originalité profonde, la multiplicité des modèles auxquels nos dramaturges ont fait appel et l'état actuel des études structurales elles-mêmes, autant de raisons pour ne pas tenter une synthèse qui ne pourrait être, en la matière, que partielle et arbitraire. Car l'origine sociologique de ces manifestations culturelles n'est pas unique: les expériences peuvent se croiser, se recouper, évoluer en parallèles, elles n'en restent pas moins fondamentalement hétérogènes. Et là, il faut l'avouer, réside la tare la plus incontestable qui frappe ce théâtre naissant.

Cela ne nous empêchera pas de présenter brièvement quelques modèles structuraux qui semblent avoir rencontré quelque succès. Excepté les pièces reposant sur une structure traditionnelle composée d'une exposition, d'un conflit et d'un dénouement (et qui ne méritent pas, de ce fait, une étude appropriée) et celles qui adoptent la structure binaire du «théâtre sur le théâtre» (dont nous entreprendrons l'analyse au chapitre suivant), le théâtre libanais présente trois agencements originaux de l'action dramatique. Le premier est celui du theatre-document plus connu sous sa dénomination anglaise de *theatre of facts,* le deuxième est la «fable épique» telle que pratiquée et conceptualisée par Bertolt Brecht, le dernier

est ce qu'on pourrait appeler une fable allégorique caractérisée par le déroulement idéologique et non plus dramatique de l'action.

I. Un théâtre-document ?

Le théâtre-document se distingue par la retranscription photographique d'événements historiques précis. On conçoit aisément la force de choc d'un théâtre qui a un soin aussi sacré du vérisme historique: c'est bien un document, et non une fable imaginaire ou une allégorie intellectuelle que l'on veut présenter au public. Le théâtre-document se définit généralement par trois traits spécifiques: la retranscription d'une période historique nettement délimitée dans l'espace et le temps; l'aveu de l'incapacité du théâtre à présenter une vision globale de cette période et par conséquent le recours à des tableaux parcellaires, des moments privilégiés; en troisième lieu, le refus de donner un agencement idéologique de ces événements qui sont donc représentés tels quels, sans le «coup de pouce» explicatif ou dénonciateur du dramaturge.

Trois pièces correspondent plus ou moins à ce schéma. La première, *Weizmano, Ben Gori et Cie,* est la retranscription d'une époque précise, découpée en tableaux indépendants. Mais l'auteur, Jalal Khoury, ne s'est pas contenté d'une présentation neutre et, peu à peu, la revue historique prend la forme d'une «histoire»: la pièce décrit l'ensemble des efforts entrepris par la société Weizmano, Ben Gori et Cie pour s'établir en Palestine, où elle représente tout l'impérialisme occidental. La forme fabulaire et la transformation de la pièce historique en une accusation violente de l'impérialisme capitaliste aboutissent à dévoiler le soubassement idéologique de ce texte apparemment neutre.

La seconde pièce est *Majdaloun.* On veut y faire état d'une

actualité précise: la situation politique au Liban pendant les mois qui suivirent l'attaque israélienne contre l'Aéroport International de Beyrouth. Quarante-huit tableaux proposent différents aspects de cette situation: les visées sionistes, la révolte des étudiants, la vie des salons, les tractations des commerçants, la corruption du Pouvoir, l'installation des fedayine au Liban-Sud, etc... Là aussi la pièce accuse une évolution vers la «pièce à thèse». Tant qu'il s'agissait de reproduire la réalité libanaise, l'Atelier pouvait présenter des tableaux satiriques indépendants. Il pouvait également se servir de l'actualité journalistique pour appuyer ses thèses: les slogans scandés par les étudiants ont été enregistrés au cours des manifestations, le discours prononcé par le représentant du pouvoir est constitué d'extraits pris dans la déclaration ministérielle du gouvernement formé après l'attaque israélienne... Cependant, du moment qu'il s'est agi de donner un dénouement à cette suite de tableaux négatifs, l'Atelier n'a pu reculer devant la fabulation: *Majdaloun* se termine sur une prophétisation révolutionnaire. Contrairement à la réalité de cette époque, la pièce finit par l'«histoire» de l'acceptation, par les gens de Majdaloun, de l'activité *fedâ'i* et de leur préparation à la bataille aux côtés de la résistance palestinienne. Le vérisme du début de la pièce n'était plus qu'un piège pour attirer les spectateurs beyrouthins hostiles à toute collaboration avec l'«ennemi palestinien».

La pièce qui pourrait se rapprocher le plus de la dénomination théâtre-document semble être *al-Katl* (l'assassinat) d'Issam Mahfouz. Loin de reproduire une actualité locale permettant difficilement la neutralité scientifique, l'auteur veut évoquer une époque révolue de l'histoire palestinienne, d'ailleurs bien délimitée: celle qui va de 1928 à 1948. *Al-Katl* est, de surcroît, présentée en une série de tableaux nettement indépendants. Est-ce suffisant pour qu'on puisse parler de théâtre-document? Non pas. Car la pièce contient deux

catégories différentes de séquences: la première est formée de «moments» véritablement historiques comme la réunion de la Ligue Arabe, l'assassinat du roi Abdallah, celui de Nokrachi Pacha, etc... Ces moments sont toutefois retranscrits avec un net parti pris contre les Israéliens et surtout contre les chefs d'États arabes: le roi Abdallah est schizophrène, Nokrachi Pacha un homme extrêmement peureux; quant aux réunions de la Ligue, elles sont à ce point transformées que, pour signifier la prédilection des Arabes pour les beaux discours, Mahfouz n'hésite pas à faire parler leurs leaders en alexandrins! D'autres tableaux sont seulement vraisemblables. Leur existence même et, a fortiori, le fait qu'ils sont nettement majoritaires dans la pièce, rend l'appellation de «document» déjà discutable. Quand, de surcroît, l'auteur fait preuve d'une invention telle que la vraisemblance des tableaux est douteuse, l'appellation devient franchement erronée. Nous n'en voulons pour illustration que ce tableau où un journaliste fait tenir à un réfugié des propos où le mélange de lyrisme et de conscience politique se donne d'emblée comme un produit hautement intellectuel.

Ces trois pièces empruntent donc l'un ou l'autre trait du théâtre-document. Aucune d'elles n'entreprend une investigation véritable, fidèle, de la réalité reproduite. C'est un souci de vérisme et le découpage en tableaux qui peuvent arrêter quelque peu le dramaturge. La pièce, au lieu d'être un document, aura une apparence de vérité, bientôt noyée sous le parti pris mal déguisé.

II. La fable épique.

La fable, que Brecht appelle «le cœur du spectacle théâtral»[1], est définie dans le *Petit organon* comme un «événement global bien délimité»[2], en fonction duquel se conjuguent les autres éléments du spectacle. «La fable est la composition

globale de tous les processus gestuels, contenant toutes les informations et les impulsions dont sera fait le plaisir du public»[3]. Entre autres éléments de la méthode brechtienne, Jalal Khoury a adopté le «gestus fondamental» qu'est la fable[4]. Nous allons étudier l'application qu'il en fait à deux niveaux: le déroulement de l'action et la place du personnage dans la fable.

A. *Déroulement de l'action.*

Brecht avait coutume de résumer la fable en une phrase. Les trois œuvres de Khoury peuvent se réduire à une proposition-clé: *Weizmano* est l'histoire de la relation entre le sionisme et l'impérialisme capitaliste, *Géha* est la preuve de l'inadéquation de nos structures mentales archaïques au monde d'aujourd'hui, *Abadaye* pose une interrogation au sujet des mythes que nous entretenons sur l'héroïsme et le personnage héroïque.

Si *Weizmano* est une pièce-document qui tourne à la fable, *Géha* et *Abadaye* ont une structure bien plus homogène et plus claire. Ce sont deux pièces qui se développent clairement devant le spectateur par épisodes nettement délimités. Il y a là l'application de cette recommandation de Brecht: «Afin que le public ne soit surtout pas invité à se jeter dans la fable comme dans un fleuve pour se laisser porter ici ou là, au gré du courant, il faut que les événements s'enchaînent de manière à ce que les chaînons restent bien visibles. Ils ne doivent pas se suivre imperceptiblement. Il faut que le spectateur puisse interposer son jugement. Il convient donc d'opposer avec soin les différentes parties de la fable en leur donnant une structure propre, celle d'une petite pièce dans la pièce»[5].

Géha est fait de deux parties distinctes: la première relate les tribulations de Géha avec l'Administration locale,

la seconde l'oppose aux militaires israéliens. Structurellement, les deux parties obéissent à un jeu dialectique: d'une part Géha arrive à se tirer d'affaire muni, même, d'un nouveau contrat d'association avec l'officier; de l'autre, il est pris au piège de sa sagesse primitive. Au niveau du discours, l'opposition apparaît très clairement: torturé ici et là, Géha ne manque pas de remarquer: «Ah! que je préfère être frappé par des Libanais!» Au niveau du décor, l'opposition est aussi bien marquée: au bureau en bois de l'officier libanais correspond la «salle de persuasion» ultra-moderne en Israël.

Abadaye est faite de trois parties: le récit de Merheb, le contre-récit de son père et la confrontation des deux versions. Chacune de ces parties a son entité propre: Merheb prépare lentement son public et change imperceptiblement son récit d'un moment à l'autre pour, de plus en plus, se prêter un rôle héroïque. Son père arrive subitement et bouleverse toutes les données en présentant une version absolument opposée des événements. La troisième partie peut alors montrer comment chacun des villageois de Kfar Némane, suivant sa psychologie propre, accepte l'une ou l'autre version.

Khoury ne manque pas de marquer ce fonctionnement de la pièce par des signes de rupture. Les panneaux lui sont d'un grand service: ils ponctuent le déroulement du «gestus fondamental» et, à l'intérieur de chaque épisode, signifient une évolution par étapes. La «persuasion» israélienne est de plus en plus violente et on peut apprendre, en lisant les panneaux projetés sur la scène, que Géha en a connu chaque jour de nouveaux modes:

«le premier jour: promesses;
le deuxième jour: menaces;
le troisième jour: tortures.»

Comme l'évolution de la situation, sa fixité peut être signifiée par le panneau: de «Septembre 1970 – à la Maison

Blanche» à «Septembre 1971 – à la Maison Blanche» une même amitié, une même unicité d'intérêts lie Golda Meir à Richard Nixon.

Les «songs» ont une utilité plus contestable. Ils stoppent l'action mais en créant un climat d'étrangeté et, dirons-nous, d'exotisme. Le spectateur libanais ressent comme une surprise à entendre un air «occidental» entrecouper une fable bien libanaise. Les «songs» sont marqués par un relâchement de l'attention (le public, dans *Abadaye*, en profitait pour parler, fumer, ou attendait placidement la reprise de l'action). Le public semble donc prendre conscience du découpage de la fable sans être attentif au contenu de ces songs; un contenu qui devait justement lui dévoiler la signification de la pièce.

B. *Le personnage.*

Khoury est d'abord le créateur de deux personnages: Géha et Abadaye. Géha est la rencontre de Schweik et d'un personnage légendaire de la culture arabo-turque. L'importance de Géha c'est sa place dans l'Histoire: il est le témoin même d'un progrès historique. Son personnage n'est qu'un exemple du choc d'une société figée avec une autre, surdéveloppée. Géha est dans l'Histoire, donc dans le drame, c'est son inconscience, sa sagesse sûre d'elle-même qui le rendent étrange aux yeux des Israéliens et qui pousse ces derniers à plus de barbarie. Géha appartient à l'Histoire: il la détermine sans qu'elle arrive à le changer.

Abadaye est la rencontre de la théâtralité de la vie (course des ânes, «histoires» racontées par Merheb pour se survaloriser...) et de la réalité théâtrale fondée, dans la dramaturgie classique, sur la notion de héros. Khoury propose un antihéros, non un personnage neutre, secondaire ou sans épaisseur psychologique mais un personnage qui puisse signifier, à la

fois, l'héroïsme et sa négation. Les assertions de Merheb font de lui un abadaye sans égal, celles de son père réduisent à néant le mythe: Merheb est paresseux, ingrat, peureux. La pièce ne se termine pas sur le refus de l'héroïsme — Hala croit toujours à la force de Merheb — mais sur un point d'interrogation: tous ceux que nous croyons héros, le sont-ils vraiment[6] ?

Les personnages secondaires sont traités d'une manière différente dans les deux pièces. Dans *Géha,* ils sont fortement individualisés pour la partie libanaise, et uniformément «militaires-méchants» dans la séquence israélienne de la pièce. Le parti pris est évident: l'Israélien est vu de l'extérieur comme une puissance monolithique et oppressive, la société libanaise apparaît, elle, dans sa complexité et chaque personnage secondaire y trouve clairement sa place: le policier, l'instituteur gauchiste, le cafetier, l'espion, le contrebandier... Mais cette complexité n'est qu'apparente car Géha qui paraît être le plus sage d'entre eux tous est incapable de combattre l'oppression israélienne. L'existence de ces personnages secondaires correspond donc, non à la variété des types de comportements chez l'homme arabe, mais à une description plus réaliste de la société libanaise.

Dans *Abadaye,* pièce consacrée à la démythification de l'héroïsme, les personnages secondaires portent la trace d'une connaissance profonde du village libanais. Mais ces personnages sont pâles en comparaison du héros lui-même qui apparaît successivement et bientôt simultanément dans le halo de sa gloire et dans l'ombre de son avilissement. L'équilibre dialectique n'est donc plus externe (opposant l'homme libanais à l'homme israélien) mais interne (mettant en scène deux points de vue opposés et simultanés sur le même individu).

Le personnage évolue avec la fable; c'est vérité d'évidence. Le comédien arrive-t-il à rendre compte de cette évolution? La question devient difficile et la réponse hasar-

deuse. Pour qu'il y réussisse il faudrait, selon Brecht, qu'il «joue à froid» et qu'il connaisse, avec une exactitude scientifique, son rôle car «qui ne sait rien ne peut rien montrer». Nous avons, plus haut, exprimé des doutes sur la capacité des comédiens en cause à établir cette opposition entre leur personnalité et le rôle qui leur est imparti; nous nous contentons, ici, de le rappeler.

Très visiblement, la fable épique est autonome. Elle suit un cours dramatique sans doute marqué par des arrêts, mais aussi par une évolution logique et réaliste. Il y a une sorte de collaboration entre les exigences scéniques et l'intention politique: celle-ci ne rejette pas celles-là, mais les adapte, les canalise à son profit. On a coutume d'appeler ce rapport entre la réalité et la représentation une parabole. Celle-ci serait le décalque d'une réalité précise mais qui n'avouerait sa référence que grâce à une lecture allant du particulier de la fable au général de l'Histoire.

Autre rapport entre la réalité et la représentation: l'allégorie qui, contrairement à la parabole, trouve son point de départ dans une idée abstraite qu'il s'agira ensuite de «théâtraliser». Le processus est donc inverse: c'est l'idée, et l'idée seule, qui commande le déroulement de l'action et c'est donc elle qu'il faudra saisir en premier lieu.

III. L'allégorie théâtrale.

Tout le travail de l'Atelier d'Art Dramatique consiste, nous l'avons vu, à habiller de chair une abstraction conceptuelle préalablement déterminée. Les promoteurs de l'Atelier se contentent d'esquisser un schéma rapide de ce que sera le spectacle. C'est l'improvisation collective et les arrangements terminaux d'un écrivain qui feront de ce schéma premier, de cette idée, une pièce de théâtre.

A. *L'action.*

Dans la logique même de l'allégorie, le développement de l'action suit exactement le déroulement de l'idée qui la sous-tend. L'allégorie est en effet la plus belle illustration de ce que Hegel appelle «le symbolisme conscient» qui n'a pas «seulement conscience de la signification mais qui pose expressément une distinction entre elle et sa représentation extérieure»[7]. Quelle est alors la spécificité de l'allégorie par rapport aux autres manifestations du «symbolisme conscient», parabole, fable ou énigme? «L'allégorie, écrit Hegel, cherche à rendre perceptibles certaines propriétés d'une représentation générale à l'aide de propriétés d'objets sensibles et concrets en présentant la signification avec toute la clarté possible, en lui donnant une enveloppe extérieure tout à fait transparente qui rend la signification on ne plus plus intelligible»[8].

Les pièces de l'Atelier ne semblent pas s'en tenir à cette abstraction qui ne reçoit, dans la représentation, qu'une théâtralité imparfaite. Ce qui n'a pas été montré, ou n'a pu l'être, sera, dans la grande majorité des cas, dit. Et les pièces se voient interrompues pour permettre à l'un des comédiens d'exposer un point de vue, ou à deux d'entre eux d'échanger des répliques en marge de l'action et à son propos. Ce passage constant du montré au dit, et inversement, aboutit à une action se développant par à-coups avec une opposition très marquée entre les épisodes dramatiques et les plages discursives.

L'épisode dramatique est très attrayant. L'Atelier, à ce niveau, est le véritable promoteur du spectacle visuel au Liban. L'espace scénique est choisi avec soin: l'Atelier se produit généralement dans la grande salle de l'Hôtel Phoenicia, immense et bien équipée. La scène est traitée pour mieux s'adapter à ce spectacle visuel: dans *Izar,* elle se présente en un plan légèrement incliné d'arrière en avant, la fosse d'or-

chestre est comblée par un prolongement de la scène vers le public jusqu'à une limite de deux mètres de la première rangée; il y a donc une «invasion» de la salle par la scène. L'éclairage est étudié avec minutie: les projecteurs sont nombreux, de plusieurs couleurs et généralement utilisés à plein pour rendre l'espace encore plus féerique. Dans *Carte blanche* la scène était très fortement éclairée du début à la fin de la pièce. La scène «féerique et envahissante» a trouvé son point culminant dans la *Grève des voleurs* où elle se divisait en trois plateaux adjacents et de hauteur inégale, éclairés de tous les côtés par des projecteurs qui illuminaient également la salle. Dans *Carte blanche* l'Atelier a introduit, avec bonheur, la chorégraphie au sein du spectacle théâtral. La musique a, d'autre part, été toujours bien appréciée: pour *Izar,* l'Atelier s'est adressé à Mounir Béchir, l'un des maîtres du *'oud.* Les costumes enfin participent à la création de cette féerie; c'est à l'Atelier que J.-P. Delifer doit sa célébrité de costumier de théâtre.

Ces éléments scéniques accroissent à l'infini l'illusionnisme de la scène. Très visiblement, l'Atelier veut fasciner. Le spectateur est entraîné dans un monde féerique dont il ressentira l'arrêt comme un moment de gêne et de déroute. Ces épisodes spectaculaires sont séparés par des intermèdes de prise de conscience. La réalité est ainsi vécue puis commentée.

Dans *Mirjane, Yacout et la pomme,* les deux personnages se mettaient souvent en face du public pour réfléchir, avec lui, à haute voix. Dans *Majdaloun,* plusieurs tableaux n'étaient formés que de discussions sur la réalité et la vie que les révolutionnaires doivent mener. Dans *Izar,* l'action s'arrête souvent, les comédiens s'assoient sur l'avant-scène et font le point de la situation: les femmes se réunissent d'abord pour trouver la cause de leur insatisfaction puis, après leur victoire, pour déterminer les modalités de la réforme à entreprendre.

Au début de l'acte second, hommes et femmes se rassemblent pour discuter et, à la suite de l'arrivée du personnage-progrès, pour mesurer les conséquences de sa venue. Cette même pièce comprend également de longues conversations entre les personnages et l'« homme traditionnel » qui observe le déroulement de l'action sans y participer.

L'opposition entre le dit et le montré est donc totale. Car les passages dits sont assez longs et assez nombreux pour qu'on puisse les opposer aux passages dramatiques et même parler d'une structure interne binaire qui n'est pas sans influence sur la définition même du personnage.

B. *Le personnage.*

Les pièces de l'Atelier se caractérisent par l'opposition continue de deux catégories de personnages: ceux qui sont déjà conscients de la situation et ceux qui ne le sont pas encore. En général, il y a un personnage privilégié dont le rôle sera déterminant dans la conduite de l'action ou à qui reviendra le rôle de l'interrompre. *Majdaloun* met sur scène un étudiant, Salah, conscient de son identité nationale: c'est lui qui établira les premiers contacts avec la révolution palestinienne et assurera, en coordination avec elle, la défense de Majdaloun. Dans *Carte blanche,* ce sera aussi un étudiant, révolté d'abord, et bientôt révolutionnaire. Dans la *Grève des voleurs,* Bruno, un garçon de café, représente le prolétaire de plus en plus conscient de sa situation de classe. Le Mirjane de *Mirjane, Yacout et la pomme* est un homme qui ouvre les yeux subitement à la répression qu'il subit depuis longtemps sans s'en apercevoir. *Izar,* enfin, est la pièce où Zeynab, consciente de l'inégalité sociale et économique dont sont victimes les femmes, incitera celles-ci à la révolution.

Le rôle principal de ce personnage privilégié consiste à expliquer à ses concitoyens leur situation véritable. C'est là

une des raisons de ces intermèdes de discours qui ponctuent le spectacle. En face du «héros», il y a un peuple uniforme, anonyme, aliéné. Ce peuple est représenté par un personnage collectif dont les traits de caractère sont répartis entre les comédiens. Ceux-ci, par conséquent, ne sont guère individualisés mais contribuent tous à la représentation des différents aspects d'un même personnage: l'homme arabe. Cet homme est-il paresseux? Les comédiens entreront sur scène, l'air ensommeillé et montreront chacun pour soi un des aspects de cette paresse: l'un lit un journal, un second chante, un troisième dort, deux autres se lancent dans une discussion byzantine dont le thème est indéterminé, etc...

Ce qui caractérise ces personnages c'est, par conséquent, leur indifférenciation: aucune épaisseur psychologique, aucune originalité profonde ne les distingue. Ils sont là pour opérer des variations théâtrales subtiles sur des thèmes communs et exécutés en groupe: paresse, révolution, amour de l'argent, etc... Cette indifférenciation psychologique ramène le centre d'intérêt de l'œuvre à l'action elle-même et semble, de ce fait, atténuer la théâtralité ou même l'amoindrir au profit du récit joué qui, on le sait maintenant, accorde une place secondaire au personnage. C'est ce qui ressort, du moins, des analyses de Propp et de ceux qui suivent sa voie[9]. De sujet, le personnage se transforme en objet d'une action déterminée par un élément extra-théâtral qui, dans le cas présent, est évidemment la réflexion idéologique[10].

Quant à la justification de cette indifférence à la dimension psychologique du personnage, il faut sans doute la rechercher dans l'origine même du drame. On comprendra alors que Zeynab, Bruno et tous les autres sont saisis, non comme des personnes, mais comme la personnification d'idées. Ce qui est le propre de l'allégorie. «La première tâche, écrit Hegel à son propos, consiste à personnifier et à concevoir comme des sujets, des généralités ou des propriétés générales et

abstraites, empruntées aussi bien au monde humain qu'au monde la nature. Mais ni par son contenu, ni par sa forme extérieure, cette subjectivité n'est vraiment comme telle, un sujet ou un individu, mais elle reste l'abstraction d'une représentation générale qui ne reçoit que la forme vide de la subjectivité»[11].

Hegel pousse encore plus loin l'analyse de l'être allégorique: ce dernier, en effet, «malgré sa figure et sa forme humaines, n'a rien de l'individualité concrète d'un dieu grec, d'un saint ou d'un sujet réel quelconque, car, pour rendre la subjectivité plus ou moins conforme à sa signification abstraite, elle (l'allégorie) doit la vider jusqu'à en faire disparaître toute trace d'individualité»[12].

Il reste sans doute ce «personnage privilégié» que nous évoquions plus haut. L'œuvre théâtrale de l'Atelier ne peut correspondre, jusqu'à s'y confondre, avec ce modèle hégélien. Et la subsistance de ce personnage-moteur est témoin non seulement de la réticence à aller jusqu'au bout de la logique allégorique mais aussi de l'influence de styles différents. Car Salah ou Zeynab ne sont pas, non plus, des sujets véritables, des personnes de drame. Ils sont des intermédiaires: ils sont bien dans l'action puisqu'ils la déclenchent mais ils sont aussi en dehors d'elle puisque parfois ils en interrompent le cours pour s'adresser directement aux spectateurs. L'étudiant de *Carte blanche,* tout comme Zeynab, viennent de la salle pour «arrêter la comédie»: le premier en dénonçant le mercantilisme, la seconde en se faisant littéralement «bâton dans la roue» du Progrès.

Personnage-objet, personnage-intermédiaire, quelle est l'efficacité dramatique de ces deux constructions? Il est incontestable qu'elles donnent au drame une malléabilité que ne lui auraient pas permis des personnages psychologiquement individualisés, et par là obstacles ou plus exactement limites à toute transformation extra-scénique (ici idéologique) de

l'action. Ceci ne veut pas dire que le jeu ne soit pas risqué. « Un théâtre qui ne présente qu'un conflit social entre des abstractions est aussi faux que celui qui conduit tout conflit à une lutte entre individus »; c'est Planchon qui le dit et il a sans doute raison.

Ce n'était là que des éléments épars en vue d'une analyse structurale de la production dramatique libanaise. Nous avons dit plus haut pourquoi nous n'avons pas voulu aller plus loin : l'hétérogénéité de la production présente est un obstacle trop sérieux pour une synthèse globale. C'est en effet au niveau de la structure de la pièce que les influences européennes se font sentir le mieux, dans leur puissance, et surtout dans leur diversité. Il nous reste à dire qu'il n'était guère étonnant que ces éléments se concentrent autour des deux notions d'action et de personnages, toutes deux participant à l'essence même du drame et présentant, dans leurs rapports réciproques, une complexité qui détermine les autres composantes du spectacle.

[1] B. Brecht, *Petit organon pour le théâtre,* p. 88.

[2] *Ibid.,* p. 87.

[3] *Ibid.,* p. 88.

[4] Plutôt que fable, il serait plus exact d'appeler parabole l'action d'une pièce de Brecht ou de Khoury. Ceci serait plus conforme à la définition qu'on en donne généralement. Voilà, par exemple, celle que Hegel propose dans son *Art symbolique :* « La parabole a, avec la fable, ceci de commun qu'elle emprunte, comme celle-ci, des événements à la vie courante, mais en leur donnant une signification plus élevée et plus générale dans le but de rendre cette signification évidente et intelligible à l'aide d'un cas isolé et quotidien. » Hegel garde la dénomination « fable » pour des représentations du monde animal, la parabole étant l'apanage des humains (p. 151).

[5] B. Brecht, *Petit organon,* p. 90.

[6] Dans *Abadaye,* bien mieux que dans *Géha,* Jalal Khoury a réussi à utiliser un des éléments les plus importants de la dramaturgie brechtienne et qui est ce jeu dialectique entre le personnage et l'action. Dans *Abadaye,* ce jeu apparaît à son point paroxysmal: de lui dépendent et le déroulement de l'action et le sort du personnage. Khoury en est ainsi parvenu à présenter cette «réalité mouvante et modelable, par les hommes, modifiant les hommes» (E. Copfermann, *Le théâtre populaire, pourquoi?* p. 100).

[7] Hegel, *Art symbolique,* p. 132.

[8] *Ibid.,* p. 163.

[9] V. Propp, *Morphologie du conte,* éd. Seuil, coll. «Points», n° 12.

[10] Ainsi réduit, le personnage est non plus personne mais spécifiquement actant.

[11] Hegel, *L'art symbolique,* p. 162.

[12] *Ibid.*

Chapitre III

AVEU DE LA THÉATRALITÉ

Il y aurait, selon Bernard Dort, un palier premier à dépasser, un «stade pré-politique» que devrait considérer l'auteur, celui de la dénonciation du théâtre lui-même[1]. Car qu'est-ce qu'une pièce de théâtre, sinon une illusion de réalité, un mensonge? A quoi servirait donc d'offrir au spectateur une représentation de la réalité qui s'ajouterait à toutes celles, qu'inconsciemment ou non, il s'est déjà faites?

Le théâtre politique veut inviter à réfléchir. Mais comment peut-on y arriver quand l'outil utilisé s'adresse autant, sinon plus, à l'affectivité qu'à la réflexion? Comment, d'autre part, utiliser à des fins politiques une œuvre artistique sans altérer le plaisir qu'elle procure au spectateur, plaisir qui, selon l'expression de Brecht, est «la seule justification du théâtre»[2]? Comment, enfin, donner un sens et une *orientation* à un art dont la fonction, dit encore Brecht, est de *divertir?*

Telle est la problématique de base du théâtre politique. Les solutions ne manquent pas: elles vont du discours politique au spectacle pur. Les formes les plus réussies restent cependant à mi-chemin; elles se contentent de soumettre la représentation à un traitement rationnel efficace. Nous en avons vu des exemples chez Jalal Khoury qui, dans les pas de Brecht, recourt à la discontinuité structurelle et à la distanciation, et dans les œuvres de l'Atelier où le spectacle poussé à un point féerique procède par à-coups et est continuellement interrompu par un intermède de «réflexion à haute

voix». Il y a d'autres formes d'aveu, qui consistent à recourir au «théâtre sur le théâtre» ou à une construction fondamentalement binaire du spectacle.

I. Un aveu partiel.

Le premier tableau de *Majdaloun* vise à «bien faire comprendre aux spectateurs que les comédiens sont des éléments du peuple, montés sur scène pour exposer quelques problèmes touchant à ce peuple». Des jeunes gens discutent, assis en cercle, des répercussions de l'existence d'Israël sur l'entité libanaise. L'un d'eux décide, assez subitement, de montrer à ses amis le «véritable problème» et invite Jean et Nazih (noms véritables des comédiens) à jouer les Israéliens alors que lui-même prendra le rôle de Salah.

Mais la transformation de la conversation de café en une pièce de théâtre se fait trop rapidement et, partant, d'une manière assez artificielle. Rien n'annonçait dans la discussion de plusieurs minutes une théâtralisation possible de la question. Le spectateur est donc mal conditionné, car il ne saisit ni le caractère dramatique du problème palestinien, ni l'utilité des cinq minutes de conversation entre comédiens. On peut d'ailleurs noter que c'est le comédien Z qui propose de jouer la scène. Or ce personnage, dans le prologue, s'était distingué par un appui inconditionnel à la résistance palestinienne et par un nationalisme exacerbé. La pièce n'est donc pas le fruit du commun accord des acteurs, mais procède plutôt d'un choix individuel. Z (qui cache mal l'auteur) a, en fait, l'intention de prouver à ses collègues comédiens (et, par voie de conséquence, au public) la justesse de son point de vue. A quoi servent donc ces discours puisque le rapport entre l'auteur et les spectateurs pouvait être établi dès la première minute ?

Si le premier tableau de *Majdaloun* est inutile et en

porte-à-faux, le prologue d'*al-Amir al-ahmar* semble être, quant à lui, un ajout tout à fait déplacé. L'adaptateur du roman de Abboud a en effet entendu démystifier la réalité théâtrale par un petit sketch de quelques minutes, avant le début de la pièce même. Pendant ce prologue, on entend les acteurs chuchoter dans les coulisses leur peine à retrouver leur costume ou leur texte, ou à réussir leur maquillage. Deux d'entre eux viennent ensuite sur scène pour lever un rideau que l'on nous dit être de fer. L'un des deux acteurs parvient à convaincre l'autre (et une partie du public) qu'il faut absolument casser ce rideau détraqué «pour que puisse commencer la pièce». Mais il s'empresse de dévoiler à son collègue la véritable nature du rideau (carton).

Ce prologue n'a aucun rapport avec la pièce elle-même qui opte pour un déroulement «réaliste» de l'action sans aucun effet de distanciation: c'est du jeu, du très beau jeu que nous proposent ensuite les acteurs, mais jamais ils n'opèrent un mouvement de recul par rapport à leurs rôles; Antoine Kerbage, qui a manifestement influencé le jeu des autres comédiens, est le type même de l'acteur qui «vit» son rôle.

Comment dès lors expliquer la présence de ce prologue? On a pu parler d'une mauvaise foi de l'adaptateur-metteur en scène, formé à l'école des formalistes russes et forcé de présenter au public un spectacle commercial commandé par les producteurs. Aurait-il cherché, dans ce prologue, à compenser tant soit peu la facilité de l'œuvre, contraire aux enseignements théoriques et à la pratique intellectuelle de l'art dramatique tels qu'il les aurait connus à Moscou?

L'explication qui paraît la plus crédible rattache ce prologue à une mode de la saison dramatique 1972-1973, celle du théâtre sur le théâtre que l'on peut retrouver dans la grande majorité des pièces de la saison (*Zaccour, as-Sitara, La maison-frontière,* et même un spectacle musical, *al-Founoun jounoun*).

La question qui demeure, est l'impact de cette mode sur un public libanais naïf et probablement incapable de remettre en question un art qu'il commence à peine à découvrir et dont il ne sait pas encore toute l'ambition ni toutes les limites.

Pourtant ce n'est pas à la mode qu'il faut imputer la naissance et le développement d'un «théâtre sur le théâtre». Ce phénomène paraît strictement intellectuel. Il a, peut-être, le mérite d'offrir une porte de sortie à une écriture dramatique essoufflée avant l'âge et qui, faute de sujets nouveaux, serait devenue son propre sujet.

Il ne faut pas oublier, à ce sujet, l'influence qu'exerce sur nos dramaturges le théâtre européen, et surtout français, d'aujourd'hui. Les auteurs libanais qui n'ont nullement rompu le cordon ombilical qui lie leur production dramatique à l'Occident auraient-ils été, encore une fois, les victimes d'une «contagion culturelle» exercée sur eux par l'Europe?

II. La pièce binaire.

Ce que nous appelons pièce binaire, est une œuvre où l'aveu de la théâtralité et la discontinuité du déroulement de l'action sont simultanément employés et à un point tel que le spectateur a, en face de lui, *deux pièces de théâtre,* enchevêtrées l'une dans l'autre. Le cours de l'une est ainsi sujet à des interruptions par la résurgence de l'autre et chacune des deux pièces, en désavouant l'autre, se trahit elle-même.

Dans *Desdémone,* six hommes et une femme cherchent un héros. Le schéma d'abord pirandellien, s'estompe ensuite devant une dramatisation de l'action: l'un des héros a accepté de jouer la victime. Du théâtre? Du théâtre sur le théâtre? La duplicité de la pièce ne s'éteint qu'avec les feux.

Dans *Zaccour,* le schéma binaire reste vivace jusqu'à la

fin de la pièce. Ce qui était «obsession théâtrale» est demeuré mais nanti de son double: la «fête théâtrale». Il n'y a donc pas seulement le déroulement de trois moments tragiques dont la symbolique est polyvalente, il y a également une véritable anti-pièce à base de satire sociale. Et c'est bien le public de théâtre qui est directement visé par cette satire. Gébara, selon sa propre expression, a voulu «se venger du public», peu nombreux et réticent, de *Desdémone.*

Cette véritable satire, qui forme à elle seule une pièce autonome, est donc construite en vue de «déconditionner» le spectateur. Mais le mot acquiert ici un sens particulier car il s'agit moins de le choquer que de l'attirer, de l'entraîner dans le jeu. Ce public bourgeois, ce public à qui il arrive d'aller au théâtre parce qu'il n'a pas trouvé de place dans les salles de cinéma, Gébara, après l'échec de *Desdémone,* semble vouloir aller dans son sens. Car la satire du public bourgeois, c'est précisément ce qui plaît tout particulièrement à un public bourgeois. Dès lors, pris au piège, ce public pourra suivre le déroulement de la pièce véritable dont nous avons montré plus haut la richesse sémique. Gébara multiplie les interactions entre les deux pièces: l'une justifie l'autre mais aussi relance l'autre. Le drame d'Abraham et de Jacob est-il commencé? Voilà que la représentante de l'Association ne comprend pas comment les deux personnages «montent» alors qu'elle ne voit pas de montagne, et qu'Abraham interrompt son rôle et montre qu'il y a une réalité théâtrale différente de la réalité vécue. L'interaction entre les deux pièces sera constante jusqu'à la fin. Le «public» des quatre personnages installés à mi-chemin entre la scène et la salle monte carrément sur la scène pour dissuader Hamlet, décidé à être méchant. Quant à l'«auteur», il essaie en même temps de plaire à *son* «public» et de relancer une action continuellement menacée d'arrêt par de mauvais acteurs.

Le théâtre sur le théâtre a ici une fonction de déconditionnement que nous appellerons positive puisqu'elle vise à attirer le public et non à la refouler. *Limaza* d'Issam Mahfouz semble, par contre, vouloir choquer.

Le point de départ reste ici une pièce antérieure mais non représentée: *al-Katl* dont on retrouve de larges extraits dans *Limaza?* «Ma première pièce politique, *al-Katl,* était un véritable document. La seconde, *Carte blanche,* était, à l'opposé, une pièce révolutionnaire. J'ai voulu lier les deux expériences dans un même travail: la politique directe et documentaire, mais dans un cadre qui lui est antithétique et qui la montre ainsi, clairement»[3].

La pièce commence par nous montrer les clients d'une boîte de nuit, dansant, fumant... Puis, tout comme dans *Majdaloun,* on décide assez subitement de «jouer» le destin de trois martyrs. Mahfouz utilise le déconditionnement dans l'intention d'attirer un public indifférent à la Cause en lui montrant sa réalité mesquine en face du destin héroïque de trois martyrs. Ici c'est le déroulement négatif qui est interrompu par des moments dramatiques qui en sont la justification.

As-Sitara, elle, est la répétition d'une pièce dont on ne voit que des fragments. Décor, costumes, rideaux, tout est là pour nous montrer la théâtralité en train de se faire. Selon l'auteur, il s'agit en même temps de dévoiler la réalité du théâtre en montrant sa fausseté essentielle et celle de la vie en en montrant les caractères théâtraux. La pièce est ainsi construite sur un va-et-vient entre la réalité et le théâtre jusqu'au moment où le metteur en scène intervient pour mettre fin à une représentation où les comédiens commençaient à croire à la réalité des personnages qu'ils représentaient. A peine sorti de sa chrysalide, voilà le théâtre dénoncé.

Il est incontestable que ces trois expériences ont réussi à «déconditionner» le spectateur en lui montrant, à chaque moment, le double d'une réalité qu'il risquait de considérer comme unique. Ce même spectateur ne s'est pas «jeté dans la fable» car on l'a nettement fractionnée pour lui: *Zaccour* est faite de trois «tableaux» coupés d'intermèdes satiriques, *as-Sitara* évolue également par «tableaux» autonomes; quant à *Limaza,* elle présente trois «morts» distinctes l'une de l'autre et entrecoupées par des scènes délibérément louches.

Mais ce qu'il faut également noter c'est que ce fractionnement et cette interaction de deux pièces différentes ne visent pas uniquement à «déconditionner». Leur objet fondamental semble être d'attirer. Pour attirer, il faut épaissir. Ce qu'on peut reprocher à ces trois expériences, c'est donc de majorer le rôle de l'anti-pièce qui, par son importance, risque de valoir l'autre, la véritable...

Cela est surtout vrai pour *Limaza* où jouer des épisodes dramatiques semble un amusement offert à une jeunesse dégénérée. Mahfouz tombe dans le piège qu'il tendait à son public en grossissant jusqu'à la caricature les traits de cette dégénérescence: l'ambiance est créée par des éléments forcés tels que des injures, des rixes, des sous-entendus obscènes, etc... Y a-t-il pour la bourgeoisie spectacle plus plaisant que celui de son propre avilissement?

Zaccour est plus réussi à cet égard mais l'auteur, là aussi, tombe dans une satire caricaturale de son public, satire qui pour beaucoup de spectateurs, sera *la* pièce, la véritable. Les personnages par lesquels Gébara veut montrer son public sont fortement typés: Voyez ce représentant du parti, qui ne sait à quel parti il est maintenant affilié, qui ne cesse de voir l'au-delà de la pièce et de citer à cet effet des œuvres qu'il n'a pas vues et des livres qu'il n'a pas lus. Les autres personnages sont aussi des caricatures: la représentante de l'Association

ne parle que de ses rhumatismes, la journaliste a écrit la critique de la pièce avant de l'avoir vue ; quant au père de l'auteur, assis à la première rangée, il croit si simplement à l'action, qu'il monte sur scène convaincre Mme Hamlet de se donner un autre enfant parce que les fils uniques sont particulièrement turbulents et mal éduqués.

As-Sitara dépasse, en apparence, cette dichotomie encombrante du spectacle. Ce n'est pas véritablement deux pièces que nous avons sous les yeux, mais une même pièce qui n'arrive pas à s'accomplir. Et si elle n'y parvient pas, c'est que le metteur en scène est là pour rappeler aux acteurs qu'il faut jouer d'une « manière naturelle sans jamais oublier que ce n'est qu'un jeu ». Mais, petit à petit, le spectacle se complique considérablement et l'on ne comprend plus exactement les rôles en présence. Le metteur en scène qui jouait son rôle a de plus en plus l'apparence de ce « trouble-fête » qui ne permet pas à la pièce de s'accomplir après l'avoir aidée à démarrer. Il y a donc une idée d'acteur derrière ce spectacle, celle de s'auto-accuser, mais rendue avec naïveté et non sans déséquilibre. C'est d'ailleurs pourquoi le metteur en scène qui n'avait originellement qu'un rôle assez effacé, celui d'un régulateur neutre, se donne de plus en plus au cours des répétitions un rôle fait d'interventions intempestives et dramatiques. Au lieu d'une pièce qui ne parvient pas à s'accomplir, on a l'impression d'assister à une pièce qui ne sait plus comment finir. Et le metteur en scène, pour arrêter le jeu, se donne un rôle quasi prophétique et très théâtral, qui ruine en quelque sorte ce jeu d'ombres et de lumières que tentait de réaliser la pièce.

Plutôt qu'un stade pré-politique, l'aveu de la théâtralité apparaît comme un stade pré-théâtral dont la fonction est d'attirer, de rendre accessible au grand public une pièce qui pourrait être complexe, ou rébutante parce que réaliste ou

tragique. Dans la majorité des cas, le dramaturge cherchant, en principe, à dénoncer l'illusion scénique, incline à la satire et à la caricature, deux formes qui ne peuvent aucunement servir son objectif. Une auto-destruction ? Ne pourrait-on pas y voir plutôt une tentative pour « suicider » un théâtre naissant, et le regretter ?

[1] B. Dort, *Théâtre réel.*

[2] B. Brecht, Additif au *Petit organon.*

[3] Préface de *Limaza.*

Chapitre IV

LANGAGE ET THÉATRE POLITIQUE

La parole est le matériau premier du théâtre[1]. Autour d'elle, la pièce se fait; grâce à elle, les signes théâtraux s'expliquent et s'épanouissent. Même chez ceux qui, comme Roger Assaf, semblent reléguer le discours scénique à un rang secondaire, le verbe reste important, omniprésent.

Pour un observateur occidental, le théâtre libanais doit parler beaucoup trop. De longs monologues, des discussions de plusieurs minutes ponctuent les pièces, et le visuel n'est qu'accessoire. Cela n'est pas un phénomène spécifique au théâtre. La représentation de Dieu et de son prophète étant interdite en Islam, les murs des mosquées sont décorés de calligraphies arabes reproduisant la parole coranique; l'art populaire le plus vivant au Liban demeure aujourd'hui le *zajal,* une poésie populaire faite d'un échange de répliques entre quatre *kawals* («poètes») assis, pendant des heures.

La libanisation de l'art dramatique a d'abord consisté à l'ouvrir à la parole qui s'est taillé ainsi une place prépondérante. La prééminence de la parole apparaît aujourd'hui à plusieurs niveaux différents. Et cela, bien évidemment, ne va pas sans altérer les autres matériaux scéniques du théâtre.

I. Les signes de cette prééminence.

Deux catégories de signes permettent de révéler la toute-puissance de la parole dans le théâtre libanais. La première

consiste en une théâtralisation de la parole qui joue, de ce fait, un rôle plus important que celui qui lui est normalement imparti. La seconde concerne l'utilisation du discours théâtral à des fins didactiques.

A. *Théâtralisation du verbe.*

Lors de son passage sur scène, le mot semble acquérir une dimension nouvelle, une majoration de sa capacité expressive normale, une théâtralisation. Celle-ci apparaît, dans le théâtre libanais, sous plusieurs modalités dont deux nous paraissent générales et essentielles.

1. *Langage écrit et langage parlé.*

La spécificité du langage théâtral, c'est sa dualité à tous les niveaux.

A celui de l'écriture d'abord, le langage théâtral est déjà le fruit de deux exigences contradictoires. Larthomas définit le langage dramatique comme un compromis entre l'écrit et le parlé, c'est-à-dire la combinaison de l'écriture individuelle dans son auto-affirmation et de la parole théâtrale, moteur du drame. Les deux énergies diffèrent: l'écrit de l'auteur doit pouvoir être parlé.

Au niveau de l'action, la parole reste double. Elle a d'abord une dimension intime qui concerne les personnages eux-mêmes et personne d'autre qu'eux; c'est le vecteur de leur communication. Mais elle a aussi une dimension spectaculaire, déclamatoire, publique.

On peut parler, au théâtre libanais, d'une autre dualité, qui est une dualité de langues. L'arabe littéraire et l'arabe dialectal s'offrent concurremment au dramaturge. Chacune de ces deux langues appartient à une époque, à une éthique, à une culture différentes.

On ne saurait trop insister sur l'importance de cette dualité. Comment, par exemple, montrer la confrontation entre le passé glorieux et l'avilissement actuel dont est fait *Le clown,* mieux qu'avec le langage? Il suffira pour cela que Sakr Koraïche, ressuscité après dix siècles, parle la langue de son époque: un arabe pur, noble, éloquent, riche en images et qui se distingue si nettement des dialectes actuels marqués par un régionalisme séparatiste, souillés par l'intrusion effrénée de mots étrangers et construits sur des phrases nominales se développant par à-coups.

Pour signer l'origine, la profession, la classe d'un personnage: la parole. Écoutez donc cet instituteur de village qui, pour se démarquer des «indigènes», utilise un jargon intellectuel-gauchiste absolument incompréhensible (*Géha*), ou ces diplomates affairés usant de locutions journalistiques et de sous-entendus (*al-Baït al-houdoud*), ou encore ce parlementaire embarrassé par les questions de ses électeurs, cherchant ses mots parmi les clichés des programmes électoraux (*Majdaloun*)!

Mieux que l'individualisation d'un personnage, le langage permet la localisation géographique de la pièce. La langue dialectale est ainsi majorée d'un accent spécial qui joue le rôle de référent: au Liban-Sud (*Géha*), à la Montagne libanaise (les Rahbani, *al-Bakara*...), aux deux régions de Jbeil et du Chouf (*al-Amir al-ahmar*), etc...

Taht ri'ayit Zaccour paraît extraordinairement riche à cet égard. Cette pièce réussit à faire coïncider exactement les deux oppositions de l'intime et du spectatuclaire, du littéraire et du dialectal. La pièce vécue, satirique, sera écrite en langage populaire; l'autre, qui est jouée, est en arabe littéraire. Seul *Le clown* arrive à une confrontation aussi marquée entre le vécu et le joué. Mais alors que *Le clown* opposait les deux paroles dans un souci de «réalisme» (laisser à chaque époque son parler, pour mieux masquer l'irréel de la situation décrite:

la résurrection d'un héros de l'Islam dix siècles après sa mort), *Zaccour* les oppose dans une intention ouvertement polémique.

Pour beaucoup d'intellectuels libanais (qui participent évidemment à cette vague de suspicion dont le langage est actuellement l'objet en Europe), le mensonge et l'artifice ont tendance à se cacher sous un amas de mots et d'expressions vides auxquels correspond parfaitement l'arabe littéraire, aujourd'hui langue «morte». Le spontané, l'émotionnel, l'affectif empruntera plutôt la voie de l'arabe dialectal.

Cette opposition entre les deux langages est donc une dénonciation de l'artifice littéraire en face duquel un langage vivant, populaire, s'affirme. Mahfouz en est arrivé ainsi à brosser une caricature du langage qui n'est pas sans rappeler un certain Ionesco. Dans *al-Katl,* par exemple, pièce en paroles s'il en fut, l'auteur oppose des tableaux «palestiniens» (où le dialecte arabe de Haïfa ou de Jaffa est reproduit quasi intégralement) aux tableaux de tractations entre chefs d'États arabes (là, se masquant derrière l'officiel, le protocolaire, on essaie de signifier sans dire, au moyen d'une langue élastique et d'expressions toutes faites). Et lorsqu'il s'agit de réunir ces chefs d'États pour discuter la question palestinienne, l'auteur usera des vers pris tels quels chez les poètes arabes de l'Antiquité pour formuler les discours des uns et des autres.

Ce jeu avec le langage que se permet le dramaturge libanais n'est pas du tout gratuit. La tendance isolationniste du Liban conduit ses porte-parole à affirmer qu'il y a une langue libanaise vivante face à une langue arabe morte et enterrée. Le même phénomène se retrouve en Égypte où les autonomistes parlent d'une «langue égyptienne». Attaquer l'arabe littéraire en le montrant toujours comme un langage fait d'arguties subtiles et d'expressions-clichés est l'un des signes de l'isolationnisme libanais qui s'observe aussi chez certains penseurs ou politiciens de droite. Car, face aux dialectes locaux, cet arabe littéraire, même dépassé, reste le seul véhi-

cule commun à tous les Arabes, le seul lien véritable entre eux. Et faut-il rappeler que l'unicité de la langue est le fondement le moins contesté du nationalisme arabe ?

A un autre niveau, on notera que le langage littéraire est le propre de la classe dominante (diplomates, politiciens) et d'intellectuels (instituteurs, hommes de partis, journalistes). Plutôt qu'objet de satire, l'arabe littéraire est, ici, un signe de raffinement. La critique est moins directe, mais non moins vivace : à travers la langue, c'est le statut social que l'on vise. On peut d'ailleurs expliquer pareillement l'intrusion d'une langue étrangère à l'intérieur d'une pièce en arabe dialectal : Hamati fait parler les dames de salon en franco-arabe, Gébara aussi dans *Zaccour*. Ici, le langage lève toute ambiguïté sur la personne qui l'utilise : le franco-arabe est bien le langage de cette classe riche, insouciante, liée à l'Occident par sa culture et par ses intérêts.

Pour que cette opposition du dialectal et du littéraire aboutisse, il faudrait que les deux éléments soient bien mis en relief. L'auteur d'*al-Baït al-houdoud* l'aura appris à ses dépens : celui qui a traduit sa pièce en arabe n'a pas su bien caractériser les deux parlers : l'arabe littéraire était simple, signifiant et l'arabe parlé alourdi d'expressions intellectuelles. Les deux langages s'imbriquaient au lieu de s'opposer, se complétaient sans se confronter. Car, s'il est facile d'écrire le littéraire, il est malaisé de retrouver le dialectal. Ceux qui y ont réussi, ou bien l'ont toujours parlé (Gébara) ou sont allés, tout simplement, à sa rencontre (Khoury).

2. *La réplique.*

La forme la plus spécifique de la théâtralisation du langage reste l'usage de cette phrase courte, rapide, lapidaire : la réplique. C'est une phrase-clé, figée dans une forme typique mais d'un effet incontestable sur le spectateur libanais qui applaudit très facilement à une réplique réussie.

Une réplique n'est pas une « pointe » qui vient, par hasard, agrémenter le discours. Elle n'est pas, non plus, le fruit d'un échange stichomythique de phrases courtes. Elle emprunte toutefois à la première ce clin d'œil du comédien à son public et au second sa forme lapidaire. Mais ce qui la distingue vraiment des formes parallèles, c'est qu'elle est prononcée par un comédien (le héros) et que sa préparation bouleverse généralement la structure de la pièce.

Le point de départ est une discussion animée sur une question quelconque. La discussion peut aboutir à une véritable rixe ou alors tourner dans le vide autour de quelque notion obscure ou secondaire. L'intervention du personnage principal, qui n'a pas participé à la discussion, vient clore le débat par une phrase qui concilie les points de vue ou les rejette, mais toujours en fonction d'une réalité politique actuelle. La boutade est visiblement adressée au spectateur: un ton clair, récitatif, lui est réservé; certains comédiens vont même jurqu'à interrompre tout mouvement sur scène; le public est ainsi suspendu aux lèvres du comédien qui mettra fin à la querelle et fera rire les spectateurs. La réplique est bien cette phrase-miracle, qui met fin aux discussions infructueuses en les dépassant dans le rire général.

La réplique est fortement prisée par le spectateur. L'auteur, soucieux de plaire, trouvera donc de la peine à en ménager l'utilisation. Toute la partie satirique de *Zaccour* et de *Limaza* n'est qu'un assemblage de bons mots. Khoury, Mahfouz, Gébara, l'Atelier d'Art Dramatique y recourent sans gêne et très souvent.

Mais l'exemple typique de la pièce à répliques reste *Akhwat Chanay*. Cette pièce présente une action qui refuse simultanément le déroulement réaliste historique et le développement dramatique fabulaire. L'une après l'autre, les répliques se suivent et c'est leur suite qui assure à la pièce sa structuration. La réplique est d'autant plus prisée qu'elle

se masque ici sous le couvert historique. Nous croyons avoir assez montré la transparence de ce masque. Très visiblement (et nul ne s'en plaint) la pièce veut mimer l'actualité. L'allusion à des personnes vivantes et connues sera d'autant plus efficace qu'elle a pris un masque désintéressé: celui de l'Histoire. Mais ce voile dramatique est mince et le public qui, dans sa grande majorité, allait pour la première fois au théâtre, a tout compris du premier coup.

Ce qui aida également au déroulement sans gêne des répliques, c'est la structure circulaire de la pièce. Elle tourne autour du personnage du Fou qui a le privilège du «bon mot» et qui profite et du «voile historique» et de son aliénation psychique (donc du désintérêt, de la spontanéité, de la bonté de caractère) pour lancer des pointes dans toutes les directions. Aux autres personnages revient le rôle de préparer la réplique par une discussion quelconque, par des réflexions exagérément naïves ou des comportements caricaturaux. La vedette est là pour tout tourner à la satire. La bonne conscience n'a plus qu'à applaudir sa libération.

La prépondérance de la parole n'est donc pas sans répercussion sur les deux aspects dramatique et idéologique de la pièce dont la structure peut être bouleversée par un verbe ouvertement didactique. La pièce tout entière est alors réduite au discours.

B. *Le discours didactique.*

Certaines pièces sont caractérisées par un arrêt de l'action permettant au comédien de s'adresser directement au public et de mettre au clair, avec ou pour lui, le sens de la pièce.

Jalal Khoury recourt principalement aux songs. Pour comprendre *Géha,* il faut dépasser le cadre étroit d'un village du Liban-Sud en le replaçant dans le contexte international qui, seul, peut l'expliquer. Ce contexte est, on l'a vu, celui

de l'accord entre le sionisme et l'impérialisme américain signifié ici par une idylle amoureuse entre Golda Meir et Richard Nixon. Dès le song-prologue, on sait le sens de l'œuvre:

«Nixon: Il faut que les Arabes restent dans la misère.
Meir: Dans l'indécision...
Nixon: Et je ferai l'impossible.
Avec les Grands cela marchera bien
Mais l'Arabe moyen, le peuple
Je ne le comprends pas,
Je ne comprends pas
L'intérêt qu'il a
A résister.»

Le song de la fin ressemble mot pour mot au prologue. Le conflit du Proche-Orient tourne donc dans un cercle vicieux. De 1970 à 1971, Géha a vécu son drame, mais la situation politique n'a pas changé. Ces songs expliquent la barbarie israélienne par son origine et ses supports impérialistes. Le spectateur a compris, mais cela ne veut nullement dire qu'il se sente plus concerné, ou qu'il ait exactement saisi le message. C'est pourquoi la pièce a un épilogue où le comédien qui a joué le rôle de Géha revient sur scène, démaquillé et dit de sa voix normale:

«Voilà ce qui est arrivé à Géha...
Seul, ne tente rien!
L'individu, seul, est impuissant.
Il ne peut repousser l'injustice.
Seul, il ne peut rien faire.»

Les songs donnent l'explication politique, l'épilogue trace la voie à suivre.

Dans *Abadaye,* les songs veulent signifier les dimensions sociales du drame individuel que l'on vit sur scène. Quatre

songs développent donc les thèmes essentiels de la pièce: la virilité, les out-laws, la volonté; le song de la fin est le plus explicite:

«Ne crois donc pas celui
Qui brosse de nous un portrait laid!
Dans ce monde tout peut se transformer.
Qui perd une bataille ne perd pas la guerre.»

Et l'on pourra ainsi, après-coup, comprendre la dimension politique de cet héroïsme dont on voyait tour à tour la face et le revers. C'est un héroïsme construit sur des racontars, l'héroïsme de ceux qui nous ont conduits à la défaite de 1967. Mais l'histoire n'est pas figée:

«Et que reste-t-il de la Bretagne
Qu'hier encore on disait Grande?»

Dans *Abadaye* l'explication politique de la parabole était bien plus difficile que dans *Géha*. D'où l'importance des songs: dans *Géha,* ils opéraient une internationalisation, ici c'est une véritable explication. Le discours du «trouble-fête» créé par l'Atelier nous rappelle l'épilogue de *Géha*. Dans *Carte blanche,* il s'adressait au public, lui définissait la démocratie et opposait sa définition à la réalité dépeinte par le spectacle. L'Atelier ne cache pas son intention didactique et la développe sans ambages. Il s'agit de dire la vérité. Cette attitude coïncide d'ailleurs très bien avec l'allégorie qu'il utilise, elle aussi, à des fins didactiques. Et quand ces procédés ne suffisent pas, l'Atelier recourt aux affiches et pancartes. *Izar* se termine, par exemple, en un tableau quasi photographique où les acteurs dans des postures diverses portent des pancartes sur lesquelles on peut lire:

«Enseignement gratuit
Lois anti-trusts
Sécurité sociale», etc...

As-Sitara se terminera par une série de prophétisations. Le metteur en scène dévoilera au public la théâtralité de notre vie, le mensonge, la honte. Il *dira* qu'un homme nouveau va naître, que cet enfant répudiera ses parents, les déterrera d'une terre qu'ils n'ont pas su défendre. L'actrice prononcera une prophétie analogue et l'inculpé ne manquera pas d'y recourir, à son tour.

Majdaloun est plus ambitieuse: faite de discours, elle veut inviter à l'action. Les comédiens viendront interpeller les spectateurs à la sortie: «As-tu compris le sens... Nous em... ce monde... Nous voulons la révolution... Nous, nous ne sommes que des comédiens... Vous entendez... C'est une pièce de théâtre que vous avez vue, mais nous sommes aussi des hommes et bientôt des papiers sales à jeter.»

Voilà quelques exemples de l'utilisation ouvertement didactique ou simplement explicative du discours. Ces discours sur scène, adressés au spectateur, semblent être reçus par ce dernier d'une manière assez tiède. Alors qu'il montre un «appétit» de «bons mots», il apparaît rebelle à ces discours qui ont pourtant un rôle essentiel: celui de dévoiler le message de la pièce. Nous avons pu observer, durant une saison entière, la chute de l'attention chez le spectateur en ces moments-là. Nous croyons que c'est le contenu idéologique bien plus que la forme qu'il refuse. Car dans d'autres cas (*zajal*, par exemple), il n'est nullement gêné par la fixation du drame sur la parole. Les «bons mots», qui eux aussi lui sont directement adressés, sont très bien assimilés. Ce qu'il refuse, c'est qu'une comédie comme *Géha* puisse avoir une autre dimension que satirique, ou qu'un spectacle comme *Izar* puisse contenir autre chose que les clowneries de Rida Kibrit.

II. Résultats de cette prééminence.

«Matériau fondamental du théâtre», le langage permet, par le traitement que l'on peut lui appliquer, de transformer les autres composantes de l'art dramatique et, parfois même, d'en altérer la définition.

Nous ne pouvons dans cette étude, consacrée au théâtre politique libanais dans son ensemble, approfondir ou détailler les différents modes de traitement du langage et les innombrables répercussions idéologiques et esthétiques que chacun peut engendrer. Nous nous contentons de deux niveaux d'analyse qui nous paraissent essentiels: l'architecture scénique et le jeu.

A. *Parole et lieu scénique.*

On peut généralement distinguer dans le patrimoine pré-dramatique libanais deux catégories de lieu scénique qui, à notre sens, vont très manifestement influencer la scène.

La première catégorie est celle de la fête populaire marquée par l'absence de tout élément architectural. L'espace, c'est véritablement la place publique entourant l'église du village ou marquant le lieu de rassemblement normal des villageois. La place est vide, bordée par les échoppes du boucher, de l'épicier, du coiffeur ou par des maisons. Le spectacle y prend forme par le rassemblement de la jeunesse du village lors des fêtes, religieuses surtout; spontanément s'organisent quelques formes pré-théâtrales telles que la *dabké*, la *kaïmé* (concours en vue de soulever des pierres de plus en plus lourdes), la *terbi'a* (concours pour réussir un son de cloche quadruple), et surtout le *saïf wa tirs* (un véritable *jeu* représentant un duel armé: costumes et accessoires aidant). Ces saynètes se passent à ras de terre pendant que les spectateurs sont en cercle autour des «héros».

Cette scène est à rapprocher de «la scène à mystère» décrite par Jean Duvignaud: «Le sujet réel de la représentation c'est la foule diffuse, passionnée, inorganisée, qui est venue dans la ville pour prendre part à cette fête. Ici, le geste l'emporte sur la parole»[2].

Un autre rapport, le rapport frontal opposant acteurs et spectateurs, est communément utilisé pour ces concours de poésie populaire qu'on appelle zajal. Les *kawals* (diseurs) sont assis l'un à côté de l'autre, souvent devant un mur de fond assurant un minimum de sonorisation.

La scène de fête ou «à mystère» ne fut retrouvée par les metteurs en scène que par le biais de formes similaires actuellement en vogue en Europe (chez Grotowski, par exemple). Mounir Abou-Debs, Antoine Moultaka y reviennent mais en la dépouillant de l'élément populaire. Car tous les deux travaillent à un théâtre de laboratoire réservé à une cinquantaine de spectateurs.

L'autre forme va par contre émerger et influencer l'architecture scénique du théâtre libanais: les salles beyrouthines où se sont produits les spectacles dont nous avons traité jusque-là présentent uniformément une scène à l'italienne. Cette scène, nous pouvons la caractériser par trois traits:

— elle organise un rapport frontal entre la scène et le public;
— elle met en place une scène à perspective permettant l'évolution de plans parallèles devant les yeux du spectateur;
— elle coupe la scène de la salle par une fosse d'orchestre qui mettra davantage en évidence la «boîte close» de Sabbatini[3].

Si la scène est «à l'italienne», ce n'est pas vraiment à une représentation à «l'italienne» que les dramaturges liba-

nais nous convient. Car cette architecture va subir une érosion de sa perspective et une accentuation du rapport frontal qu'elle organise entre la scène et la salle. Ce qui aboutit à altérer, voire à rendre tout à fait inopérante, la charge idéologique généralement attachée à la «scène à l'italienne» et que Duvignaud analyse sur trois niveaux:

1. «La scène cesse d'être le lieu de la représentation visible d'une suite d'actions dramatiques et devient, au contraire, le champ d'action d'une succession de surprises. Le théâtre devient une expérience collective d'hypnose et d'irréalisme.

2. «Le spectateur est séparé du groupe collectif. C'est en effet à une véritable expérience concrète d'aliénation que nous sommes conduits: désormais, le spectateur se perd dans le spectacle, croit se retrouver dans le personnage, cesse d'exister pour lui-même en tant que public...

3. «Le spectacle devient une féerie d'un genre spécial où l'homme se donne l'idée d'une liberté dont il ne dispose pas et généralement l'idée de tout ce qu'il ne possède pas»[4].

Les conséquences de la «scène à l'italienne» sont au Liban altérées parce que celle-ci est soumise à une déformation qui trouve sa source fondamentale dans la prééminence de la parole[5]. Le dramaturge libanais va en fait revenir inconsciemment au rapport frontal assez primaire du zajal. La scène d'exposition est uniformément un long épisode où les comédiens, assis en face du public, lui présentent la situation. *Majdaloun* procède ainsi, mais aussi *Géha, Desdémone, Limaza.* Dans *az-Zanzalakht* un acteur unique viendra exposer, très longuement, le problème de Saadoun. Quant à *al-Katl,* elle débute par une non moins longue supplication adressée par un homme «mince» à l'homme «gros».

La pièce présentera ensuite plusieurs scènes où les personnages se renverront des répliques un peu mieux étudiées. Dans *Géha,* deux tableaux sur six, et des plus longs, sont des scènes de café où tout se noue et se dénoue entre deux pauses-café et au moyen de discours habilement arrangés pour produire un maximum d'effet. *Izar* est ponctuée par des arrêts de l'action: les personnages s'asseoient sur l'avant-scène pour discuter de la situation. Ces scènes de conversation (cinq pour Izar) peuvent durer jusqu'à dix minutes. *As-Sitara* semble battre le record: pour signifier l'ennui, elle fait débuter le deuxième acte par un quart d'heure de conversation. On peut par ailleurs considérer que la grande majorité des tableaux qui forment *al-Katl* et *Majdaloun* sont faits de paroles. La plupart de ces tableaux se déroulent sur le proscenium alors que le reste de la scène est absolument mort. Ce qui nous amène à conclure à un amincissement ou même une annulation de l'effet de perspective produit par la scène à l'italienne.

Il est, par ailleurs, évident que les discours didactiques prononcés au cours de la pièce ou signifiés par un dialogue d'allure idéologique rendent encore moins fort cet effet de perspective déjà alourdi par un usage uniforme et abusif du proscenium. Car, dans ce cas, les planches se transforment en une vulgaire estrade qui permet à l'orateur de se faire voir du public.

Du même coup, le rapport frontal est sensiblement accentué. Entre le proscenium et les spectateurs le face-à-face est parfait: à la vision orientée du spectateur répond un plan scénique se développant non en profondeur mais sur un plan latéral.

Le théâtre libanais semble donc faire prévaloir une conception antique de la scène en dépit de l'architecture dite «à l'italienne» qui s'offre à lui. Cette conception gréco-latine correspond à l'importance qu'accorde le dramaturge libanais

au discours. Et la définition qu'en donne Jean Duvignaud peut, à notre sens, être transposée sur le plan libanais. «La conception gréco-latine, écrit-il, suppose un mur axial devant lequel un nombre limité de personnages viennent commenter les événements... On prétend non à la spectacularisation concrète mais à la survivance; pour obtenir ce résultat on compte sur le discours en tant que le discours est un monologue»[6].

On voit aisément les rapports entre une telle définition et la description succincte que nous donnions d'une séance de zajal: dans les deux cas un mur de fond devant lequel se trouvent des personnages qui n'évoluent pas, mais commentent, ne montrent pas, mais disent. On pourrait pousser plus loin la comparaison en rappelant qu'au chœur grec correspond les *raddidi* assis derrière les *kawals* de zajal et qui reprennent en écho les refrains lancés par eux.

Il va sans dire que nos remarques ne valent pas toutes pour des œuvres aussi différentes. Raymond Gébara dans *Zaccour*, par exemple, a réussi à remplir la scène en utilisant dans plusieurs épisodes des plans parallèles; Khoury dans l'épisode du rêve de Géha a également réussi un plan superposé. Mais ces restrictions ne peuvent à notre sens mettre en cause l'architecture scénique façonnée par nos dramaturges, qui transforment les planches en une *skêné* antique dont on n'utilise les plans arrière qu'accessoirement.

B. *Parole et «jeu»*.

Le rapport frontal établi par l'architecture scénique libanaise oppose des spectateurs immobiles à des comédiens eux aussi immobiles.

Les scènes de café que nous évoquions plus haut, les discussions et les discours fixent le comédien sur place et le mettent dans une position d'orateur. C'est pourquoi, face à un public qui l'entend dire mais qui ne le voit pas faire, le

comédien va recourir à une majoration des faits prosodiques et de la gestuelle qui accompagne son discours. Le comédien libanais fait beaucoup de grimaces, de clins d'œil, de gestes familiers. Rida Kibrit, Nabih Aboul-Hosn, Raymond Gébara, Antoine Kerbage, etc... sont avant tout d'excellents diseurs. Leur parole est chargée d'accents particuliers, de traits dialectaux. Elle procède par tempos différents, avec une gestuelle différente. En un mot l'excellent comédien est celui qui fera dire le maximum à son texte écrit. Le jeu est par conséquent forcé: Nabih Aboul-Hosn insistera sur les gutturales pour marquer l'origine druze du personnage, Rida Kibrit empruntera au dialecte du boutiquier beyrouthin et à sa gestuelle qui, dans la plupart des cas, signifie empocher, détourner, dérober.

Ces formes para-discursives s'adressent bien évidemment au spectateur. Entre ce dernier et la salle, le dialogue est quelquefois direct (comme dans *Majdaloun* où on reproche aux spectateurs d'être restés indifférents), mais la plupart du temps il est voilé. Et s'il est voilé c'est que le personnage doit à chaque moment s'adresser au destinataire apparent (l'autre comédien) et au destinataire véritable (le public); ce qui accentue le rôle d'intermédiaire entre la scène et la salle conféré au comédien. Ce qui, aussi, fausse tout essai de distanciation brechtienne: Pourquoi, en effet, ajouter une dialectique nouvelle à un jeu qui se donne déjà comme double, et comment faire un acteur épique d'un comédien qui se veut trait d'union entre le spectateur et le spectacle?

Ce rôle d'intermédiaire pose en fait la question du rapport que le théâtre politique libanais entretient avec son public. Ce public n'est pas hors du jeu. Ce n'est pas, non plus, un public qui juge. Ce qui semble le caractériser c'est sa complicité. Tels ces diseurs de zajal qui développent chacun un thème contredit par l'autre (si l'un choisit la guerre, l'autre

optera pour la paix), les comédiens multiplient les clins d'œil au public pour l'intéresser à leur action individuelle. L'un des traits du théâtre tel qu'il est pratiqué par l'Atelier est cette rencontre (ou ce choc) d'une conception profondément individualiste du personnage (Caraguez, mais aussi Géha, Abadaye, le Clown, Saadoun, etc...) et d'une notion occidentale, celle de personnage collectif. Cette dualité est aisément repérable dans *Izar* où les acteurs louvoient entre la représentation intégrale de leur personnage type et l'entretien d'une relation directe avec le public: alors que Rida Kibrit et Nidal Achkar sont toujours en face du public à qui ils se livrent en clown ou en héros tragique, les autres comédiens ont de la peine à dépasser le rôle de figurant. Le public, lui, est complice. Cette complicité n'est qu'une variante du mode de participation-sympathie classique qui choisit, elle aussi, un personnage comme modèle, s'identifie à lui, se perd dans son jeu.

III. A LA LIMITE DU THÉÂTRE.

Cette importance accordée au discours coïncide, aujourd'hui, avec un engouement pour le politique. A défaut de champions sportifs et de stars de l'écran, le Libanais semble s'intéresser à la vie privée des hommes politiques qui le gouvernent, à leurs faits et dires, comme s'il s'agissait de héros nationaux. Les journaux viennent lui fournir, à cet effet, potins, dessins caricaturaux et articles allusifs. L'y aident également ces sous-productions d'un certain journalisme que sont les pièces de cabaret. La vague «politique» n'a d'ailleurs pas épargné le Boulevard. Pourtant les aspects de cette «politisation» ne nous retiendront pas, mais bien les liens que ces deux genres mineurs entretiennent avec le théâtre proprement dit.

A. *La politique au cabaret.*

Pour beaucoup de Libanais, le théâtre politique correspond d'abord à ces saynètes satiriques que présentent aux noctambules beyrouthins des troupes de chansonniers bien établies sur la place. La troupe la plus ancienne date de 1963 et a, jusqu'ici, présenté une soixantaine de productions. C'est, de l'aveu des chansonniers, une affaire en or.

Or, qu'est-ce qu'une pièce de cabaret sinon la majoration à l'excès de tous ces éléments verbaux dont nous venons de montrer l'importance? Ces saynètes se développent, en effet, au hasard des répliques satiriques et des allusions grivoises. Ce qui est étonnant, c'est que seuls les thèmes politiques ont accès à ces cabarets ou, plus précisément, seuls des politiciens ont le privilège d'y être mimés.

Chronologiquement, ces troupes de chansonniers ont été les premières à apparaître, à se former une clientèle de plus en plus nombreuse, et à pouvoir se produire en permanence. On voit, dès lors, quelle influence elles exercent sur un théâtre naissant en quête de public. Le dramaturge, même dans une pièce sérieuse, va souvent emprunter les méthodes de ces chansonniers. Cet emprunt est sensible à deux niveaux principaux.

A celui du thème d'abord, on notera que le théâtre libanais est né avec une prédilection spéciale pour les thèmes politiques. Comme nous y faisions allusion au début de cette étude, la grande majorité des représentations de Beyrouth touchent, d'une façon ou d'une autre, à l'actualité politique. Ce mouvement atteint toutes les expériences: de *Desdémone* à *Zaccour,* d'*al-Katl* à *Limaza,* de *Jisr al-kamar* à *ach-Chakhs,* Gébara, Mahfouz, les Rahbani laissent une place de plus en plus considérable aux thèmes et aux allusions politiques.

On peut aussi retrouver une propension à mimer des personnages existants même dans des pièces qui s'y prêtent

difficilement: le portrait de l'ex-Président de la République est brossé dans *ach-Chakhs,* une opérette des frères Rahbani. Cette influence directe du mime est encore plus sensible dans une pièce comme *Akhwat Chanay* où des politiciens contemporains revivent, avec un écart d'un siècle et demi, l'actualité gouvernementale que nous connaissons aujourd'hui.

Au niveau du matériau de communication, la contagion est également repérable. Nous croyons, en effet, pouvoir déceler l'origine véritable du processus de la réplique au théâtre de cabaret qui l'utilise à fond, en arabe, en français et en franco-arabe. La réplique que nous retrouvons dans des pièces aussi engagées que celles de l'Atelier est, pour un chansonnier, la forme essentielle de communication, le moyen idéal pour laisser entendre sans être obligé de dire.

Emprunts de thèmes, de gestes, de répliques... le théâtre engagé a surtout essayé d'emprunter au cabaret son public. C'est ce qui le conduit à la satire et, plus généralement, à la recherche d'effets théâtraux susceptibles de «faire rire». Et c'est bien du gros rire, satisfait, sûr de soi, du rire bourgeois qu'il s'agit. Ainsi, les associations de bienfaisance posent-elles comme seule condition pour acheter quelques soirées, que la pièce en question puisse «faire rire». Or, en l'absence d'une subvention étatique, de généreux mécènes et d'un public habitué, force est bien de se plier à cette exigence.

B. *Le Boulevard.*

Prenons, au hasard, une pièce de Chouchou pour exemple. *Derrière le paravent* est une suite rocambolesque de mariages forcés et de relations adultérines; l'histoire d'un faux médecin, côtoyé par de faux amis et par de non moins faux parents. A cet assemblage de surprises, le public reste visiblement froid. Ces situations boulevardières, pourtant si bien jouées

par Chouchou, arrachent au spectateur peu de rires ou d'applaudissements.

La réplique politique, qui a gagné le Boulevard tout comme le théâtre engagé, y réussira. Ce qui est grave, c'est que ces répliques interviennent très artificiellement, sans aucun souci logique sinon celui de placer le mot d'esprit. Et c'est à Chouchou, bien sûr, que reviendra ce «beau rôle». Chouchou perd sa serviette. «Où est-elle donc? A Gauche? A Droite? Ah! elle est au Centre, nous sommes f...» (une coalition dite du Centre est au pouvoir depuis 1970). Pourquoi cette servante si bête? «Il faut absolument un conclave pour étudier ce cas!» (le conclave de Baabda pour la réforme de l'Administration a été étrangement éphémère). Le boueur n'accomplit qu'à moitié sa tâche: «Alors tu travailles par intérim!» (plusieurs ministres détenaient des portefeuilles par intérim à l'époque de la représentation).

A chaque fois qu'une réplique politique émerge, l'on peut se demander ce qui la justifie. Mais le public ne se pose pas la question et apprécie au plus haut point ces allusions introduites très artificiellement dans une trame qui, en principe, ne s'y prête nullement. Et le même raisonnement peut être transposé sur le théâtre politique. Que de fois ne nous sommes-nous point demandés: qu'est-ce qui justifie l'intrusion dans ce domaine, ou cette digression dans tel autre, voire cette succession de bons mots? Ceci, sans compter avec la déstructuration de la pièce de Chouchou due à ces répliques, mais que nous ne pouvons étudier ici.

«Qu'est-ce que la théâtralité?», se demandait Roland Barthes. «C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur»[7]. Il nous semble que les dramaturges libanais,

pour achever dans sa profondeur leur apprentissage de l'Art dramatique, seront nécessairement conduits à brimer peu à peu une parole débordante, dévorante, non théâtrale et souvent, il faut l'avouer, source d'ennui.

Cette analyse rapide du langage ne suffit pas, il est vrai, à brosser un tableau complet de toutes les interrogations qu'il pose au théâtre. Dans la suspicion générale où est placé, aujourd'hui, le langage, nous avons essayé d'évoquer quelques ambiguïtés, difficultés ou obstacles qui jalonnent l'évolution du verbe dramatique au Liban. Dans l'incapacité de dire en montrant, notre théâtre propose aujourd'hui de dire et de montrer sans réussir à lier les deux exigences.

[1] Nous renvoyons pour l'ensemble de ce chapitre à la thèse de M. Pierre Larthomas, *Le langage dramatique.* Nous regrettons de ne pouvoir étudier de plus près les conclusions que nous y lisons et leur application au théâtre libanais.

[2] J. Duvignaud, *Spectacle et société,* p. 69.

[3] Expression empruntée à Duvignaud.

[4] *Ibid.,* p. 75.

[5] Il faut d'abord que ces conséquences soient vraiment établies. M. Copfermann, par exemple, semble réfuter, du moins en partie, les thèses de M. Duvignaud. Dans son *Théâtre populaire, pourquoi ?* il écrit: «La nécessité d'une nouvelle architecture théâtrale semble fondée sur des raisons artistiques plutôt que sociales. La disparition des classes intermédiaires reste à démontrer...» (p. 60).

[6] J. Duvignaud, *Spectacle et société,* p. 68.

[7] R. Barthes, *Essais critiques,* p. 41.

CONCLUSION

QUELLE EFFICACITÉ ?

Une question hantait cette étude — et ce n'est pas sans peine, qu'à chaque fois qu'elle se posait, nous l'évitions: quelle est l'efficacité politique de ce théâtre? Cette interrogation qui revenait en sourdine, pouvons-nous, maintenant, la poser? Pouvons-nous saisir l'impact de cette production hétérogène sur un public inconnu?

La réponse à ces questions nécessite en fait deux approches du phénomène théâtral au Liban. La première, que nous avons tentée ici, partait des œuvres, de leur contenu comme de leur forme, de leur «leçon» et de leur structure, de leurs ambitions mais aussi de leurs faiblesses.

La seconde, non moins nécessaire, devrait se centrer sur le spectateur, sur son identité, son appartenance professionnelle et sociale, son éducation, sa culture, sa réceptivité. Cette étude devrait examiner le phénomène théâtral en lui-même dans ses origines coloniales, son implantation exclusive dans la capitale, sa chronologie, ses assises sociales. Elle pourrait également nous révéler les créateurs, nous faisant connaître l'un après l'autre, l'un avec l'autre, le dramaturge, le metteur en scène, le comédien et aussi le producteur, le technicien, sans oublier de bien indiquer l'emplacement des salles et le prix des billets d'entrée... Bref, ce serait une étude qui replacerait le phénomène théâtral dans la Cité qui lui donne naissance et l'oriente. Cette étude n'existe pas; du moins pas

encore[1]. En son absence, toute présomption paraît hasardeuse, discutable.

L'approche idéologique et esthétique que nous avons tentée ici, peut toutefois indiquer la voie de cette enquête sociologique, l'éclairer, la justifier. Ce que nous aurons essayé d'examiner serait ainsi une prédisposition de l'œuvre, une «puissance» d'efficacité. Car nous croyons être en droit de nous poser la question: dans quelle mesure, *Géha*, *Majdaloun* ou *Izar* sont-ils *susceptibles* sinon de transformer le spectateur, du moins de l'amener à se poser des questions?

Le critère formel semble être le plus adéquat pour une telle analyse. Car la forme du spectacle dépend très profondément de la pensée qui le sous-tend. Le spectacle lui-même n'est que la manifestation extérieure, tangible et donc objective de cette pensée. «L'esthétique du spectacle, écrit B. Dort, est fonction directe de la politique»[2].

En tant qu'actualisation de cette réflexion, l'esthétique théâtrale permet de juger de la pensée elle-même, de sa justesse mais aussi de son efficacité. W. Benjamin est allé bien plus loin en affirmant que «la tendance d'une œuvre ne peut être politiquement juste que si elle est littérairement juste»[3]. Ce que Piscator affirme d'une manière encore plus péremptoire: «L'effet de la propagande politique est le plus convaincant là où la forme artistique atteint à la perfection»[4].

Entre la pensée et son expression théâtrale, il n'y a donc pas d'hiatus, mais une collaboration, un va-et-vient que la critique, précisément, doit déceler. C'est ce à quoi nous invite le même Piscator quand il écrit: «La conscience littéraire et la critique esthétique, l'appréciation et le contrôle de la maîtrise professionnelle ne dissimulent pas les opinions politiques là où elles existent... Car toute critique esthétique est critique politique dès lors qu'elle est suffisamment profonde»[5]. Ihering dira à son tour: «La critique dramatique assume des tâches politiques»[6]. Ces tâches consistent en une

contribution à la naissance et au développement d'un théâtre qui ne renie point ses assises idéologiques, voire partisanes, mais qui, au contraire, les avoue et les revendique. Nous l'aurons peut-être assez dit au cours de cette étude: le réalisme et l'objectivité ne peuvent consister, pour l'auteur, à voiler son appartenance partisane (ou l'absence de celle-ci) sous des fioritures «réelles», mais à l'annoncer d'emblée et à se soumettre à sa logique. Le réalisme critique n'est pas une affaire de forme, mais un engagement idéologique total. André Breton exprimait cette idée à sa façon: «L'artiste, dit-il, ne peut servir la lutte émancipatrice que s'il est pénétré subjectivement de son contenu social et individuel, que s'il en a fait passer le sens et le drame dans ses nerfs et que s'il cherche librement à donner une incarnation artistique à son monde intérieur»[7].

Mais une question demeure en suspens: ce théâtre dont nous essayons de mesurer l'assise idéologique, est-il vraiment d'une efficacité politique quelconque? Dans quelle mesure, ces mots peuvent-ils se transformer en action, ce Logos se muer en Praxis? La question mérite d'être posée, car d'elle procèdent le but du théâtre, le moyen de l'approcher et la définition même de l'art dramatique.

Cette interrogation est à l'origine de controverses intenses aujourd'hui. L'avis d'Antonin Artaud est connu: «Je crois en l'action réelle du théâtre, dit-il, mais pas sur le plan de la vie. Inutile de dire, après cela, que je considère comme vaines toutes les tentatives faites en Allemagne, en Russie ou en Amérique ces temps derniers pour faire servir le théâtre à des buts sociaux et révolutionnaires immédiats»[8]. Artaud refuse donc l'expérience tentée, à la même époque, par Piscator et ceux qui, après lui, ont adopté le slogan de l'auteur du *Théâtre politique:* «Moins d'art, plus de politique»[9].

Pour nous, les deux attitudes ne sont contradictoires

qu'en apparence. Artaud refuse de soumettre le théâtre à des «buts sociaux et révolutionnaires *immédiats*», c'est-à-dire à des fins politiques directes, actuelles. Artaud ne refuse donc pas de traiter du politique mais dénie au théâtre son ambition de participer à la politique.

Or c'est à quoi aboutit Piscator au terme d'une expérience extraordinairement riche. «Le théâtre a conquis une place parmi les moyens de propagande», car, pour lui, «la synthèse de l'art et de la politique représente la vraie responsabilité; l'accepter, c'est montrer que tous les moyens, et donc aussi l'Art, sont mis au service des fins humaines les plus hautes»[10].

Piscator met donc l'accent sur la capacité de conscientisation du théâtre que ne nie point Artaud. Le théâtre est politiquement efficace dans la mesure où il se met au service de la vérité, dénonçant l'inadmissible, dévoilant l'inavoué. C'est bien pourquoi Brecht préfère parler de «théâtre réaliste». N'éludant qu'en apparence la question, l'auteur de *Petit organon* répond très clairement: «Il est totalement indifférent de savoir si la fonction principale du théâtre est de procurer une connaissance du monde, mais le fait demeure que le théâtre doit donner des représentations du monde et que ces représentations ne doivent pas induire en erreur»[11]. Le dernier membre de phrase montre, à notre sens, la voie d'un théâtre politique efficace.

C'est bien ce qu'en pense aussi un Benedetto qui répond brutalement à la question: quelle efficacité peut avoir un théâtre politique? «Aucune, d'une manière directe!» Mais il se hâte de nuancer ce jugement, voire de le contredire, en écrivant un peu plus loin: «Un théâtre qui constate ses échecs, qui ne fait pas de la surenchère démagogique, qui oublie le plus possible les indices de fréquentation, qui s'avoue vaincu au niveau de l'action mais générateur d'énergie et de doute, est déjà un théâtre subversif»[12].

Et le théâtre de participation auquel font référence des pièces comme *Majdaloun* ou *La grève des voleurs?* On est tenté d'émettre un jugement sévère sur de telles expériences car elles prétendent donner à l'Art une mission qu'il est incapable de remplir, celle de préparer directement la révolution. Pour cette catégorie de pièces nous adoptons sans hésiter la mise au point de B. Dort : « Par un retournement assez commun au théâtre, de telles représentations qui visent d'abord à l'efficacité, voire à une efficacité de masse, risquent de confirmer le spectateur dans sa bonne conscience : il voit, il compatit, il s'indigne et, à la fin, il est quitte. L'oppression est devenue spectacle ; sa représentation sur la scène libère, à bon compte, de toute responsabilité, le spectateur dans la salle »[13].

En dehors de ce cas-limite, celui de l'illusoire participation, le théâtre libanais de ces dernières années a-t-il pu avoir un impact politique quelconque sur son public ? Plus précisément, les œuvres ont-elles été capables de transmettre un message, de communiquer un point de vue ou même de mettre en question ?

On ne connaît que trop la fragilité des jugements d'ensemble. Nous croyons toutefois pouvoir dire que le théâtre politique libanais s'est, dès son éclosion, engagé dans une impasse.

Nous avons tenté de le montrer. La définition du politique est réduite aux à-côtés insignifiants, et celle de l'Histoire aux hauts-faits d'un individu. Nous avons également évoqué la naïveté du support idéologique de certaines œuvres, même leur caractère réactionnaire ou même fasciste. Au niveau de la technique dramatique, il nous a été permis de relever, tour à tour, une mauvaise compréhension du réalisme, un mélange hétérogène de modèles européens mal assimilés, ou une application par trop fidèle d'une pensée érigée en système.

Le souci de la théâtralité est apparu souvent comme un mensonge grossier ; le jeu avec le langage semblait plein de pièges... Si justifiées que puissent paraître ces mises au point, elles n'en sont pas moins partielles, secondaires. Car la contradiction profonde de ce théâtre, c'est qu'il s'adresse à un public qu'il ne veut pas reconnaître comme le sien ; nos dramaturges politiques semblent constater avec Roger Assaf que le théâtre qu'ils font « appartient à ceux qui n'y vont pas »[14].

Il est peut-être temps de dévoiler cette contradiction si toutefois elle existe vraiment. Car il est difficile de croire que la dramaturgie politique libanaise se fait en fonction d'un public qui n'est pas le sien. Que penser alors de l'expérience de l'Atelier dirigé par Assaf qui, comme on le sait, invite ses comédiens à improviser et son public lui-même à participer à la fabrication et à la représentation de l'œuvre ?

Bien au contraire, nous pouvons dire que le théâtre politique au Liban appartient directement à la classe dominante, cette classe de bourgeois citadins et mercantiles qui préside aujourd'hui aux destinées de ce petit pays et à laquelle appartient l'écrasante majorité des dramaturges libanais. La production théâtrale libanaise qui se dit politique apparaît comme celle de quelques individus en rupture de ban avec leur classe sociale, en fonction de laquelle ils ne cessent pourtant de se définir.

Pourquoi ces œuvres ne reflètent-elles pas l'idéologie bourgeoise dominante, mais un engagement national, social, d'allure révolutionnaire ? C'est que, comme l'a montré M. Copfermann, « toute dramaturgie n'entretient pas des relations telles avec la classe dominante que ses productions en soient l'expression directe, d'abord parce qu'elle n'est pas qu'idéologie, ensuite parce qu'elle peut également introduire la critique de ces idées dominantes »[15]. Et l'affirmation de Marx selon qui « les idées de la classe dominante sont aussi les idées dominantes de chaque époque » ne peut contredire

ce phénomène, mais au contraire l'éclairer et le justifier en se fixant par rapport à lui comme une règle face à son exception.

C'est ce qui, à notre sens, explique la dépendance totale du théâtre libanais à l'égard de tous les modèles dramatiques connus aujourd'hui en Occident. Ces dramaturges, élèves des écoles et des universités étrangères, appartiennent à cette société chrétienne, mercantile, opportuniste, liée économiquement, et jusqu'à la servilité, à l'Occident pourvoyeur de marchandises, de succursales, de touristes. C'est ce qui explique pourquoi le théâtre libanais demeure, après quinze ans, une affaire d'intellectuels, et qui éclaire cette réalité encore vivace: le théâtre libanais se produit exclusivement dans les quartiers chics de Beyrouth...

Il appartient à l'enquête sociologique que nous venons de réclamer avec insistance, de déterminer toutes les conséquences de cette contradiction de base. Nous nous contentons, pour notre part, de mettre en doute l'efficacité politique de ce théâtre en relevant le caractère profondément absurde de son écriture. Cette écriture qui reflète l'idéologie de la classe dominante et qui s'adresse, *en fait,* aux membres de cette classe, prétend être populaire et dans son origine et dans sa destination!

Le peuple est bien loin de ces créations qu'il ne vient même pas voir. Les dramaturges se font avocats d'une cause à laquelle ils ne pensent adhérer qu'intellectuellement, de loin. Or, le véritable combat de l'homme de théâtre doit, comme l'a dit Gatti, «se faire en fonction d'une réalité, il doit correspondre à un contexte, être synchrone avec la masse»[16].

Sensibles à cette contradiction, Mahfouz, Khoury, Assaf, Gébara, les Rahbani... lui ont trouvé des accommodements, au niveau du thème et de la forme. Pour sortir de l'impasse, nul ne semble avoir songé à cette vérité simple, mais combien difficile à admettre et à appliquer: pour changer de théâtre il faut, d'abord, changer de public.

Est-ce là un cercle vicieux? Non. L'un ne va pas sans l'autre. A la recherche du théâtre populaire, nos dramaturges doivent faire d'abord la connaissance de leur peuple. L'identité du théâtre national ne peut que résulter de la conscience profonde, chez le dramaturge, d'un lien, d'une appartenance, d'une identité. De sa chrysalide, notre théâtre politique ne sortira qu'après avoir vaincu, d'abord, le doute.

[1] Une enquête sur cette question, préparée en vue de l'obtention d'un doctorat en sociologie, est actuellement en cours.

[2] B. Dort, *Théâtre réel*, p. 362.

[3] Cité par B. Dort, *ibid.*

[4] E. Piscator, *Théâtre politique*, p. 72.

[5] *Ibid.*, p. 95.

[6] Cité dans E. Copfermann, *Le théâtre populaire, pourquoi?* p. 115.

[7] *Ibid.*, p. 116.

[8] Cité in E. Copfermann, *La mise en crise théâtrale*, p. 42.

[9] *Théâtre politique*, p. 46.

[10] *Ibid.*, p. 55.

[11] B. Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, p. 115.

[12] Cité par M. M. Corvin dans un exposé polycopié.

[13] B. Dort, *Théâtre réel*, p. 216.

[14] Dans le programme d'*Izar*.

[15] E. Copfermann, *Théâtre populaire, pourquoi?* p. 14.

[16] *Entretien avec Armand Gatti*, in *Travail théâtral*, printemps 1971, nº 3.

ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

A. Les textes.

Les pièces que nous venons d'analyser n'ont pas été, pour la plupart, imprimées. Ce qui était de nature à compliquer très particulièrement la tâche, et l'étude s'en est certainement ressentie. Nous avons toutefois pu nous procurer les textes polycopiés des pièces les plus importantes en nous adressant tantôt à l'auteur, tantôt au metteur en scène et même, quelquefois, aux comédiens. Les pièces imprimées sont les suivantes:

Abou-Debs (M.), *at-Toufan*, éd. Gallery One.

— *Gibrane ech-chahid*, éd. Gallery One.

— *Yésouh*, éd. Gallery One.

Hamati (H.), *Majdaloun*, in *Fikr*, nos 5 et 6 datés du 5 juin 1969.

Khaïrallah (Ch.), *Ichtar* et *al-Moubachir*, 1972.

Mahfouz (I.), *al-Katl*, in *Fikr*, nos 5 et 6 du 5 juin 1969.

— *az-Zanzalakht*, in *an-Nahar*, éditeur, 1970.

— *Limaza* et *Le dictateur*, At-Taliha, éditeur, 1971.

Les Rahbani, *ach-Chakhs*, in «programme» de la pièce; la plupart des autres opérettes ont paru sans indication de maison d'édition.

Le mensuel du Parti communiste *at-Tariq* a publié un nombre assez important de petites pièces sans importance majeure.

B. Bibliographie critique.

1. *En langue française.*

Plus de dix thèses de doctorat sur le théâtre libanais seraient actuellement en préparation. Nulle ne semble encore (février 1974) avoir abouti ni par conséquent être imprimée.

Le livre de M. Landau (*Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1965, 260 p.) ne traite que de la période antérieure à 1962. Il contient toutefois des développements très intéressants sur la naissance et le développement du théâtre arabe et plus particulièrement du théâtre égyptien. On peut également y trouver une liste quasi exhaustive des pièces du répertoire arabe des années vingt et trente.

Le théâtre arabe, collectif publié par l'Unesco en 1969 sous la direction de Nada Tomiche, voudrait donner une vue d'ensemble de l'activité dramatique dans 18 pays arabes. Particulièrement schématique, il peut difficilement être d'un secours quelconque pour l'analyse de la production théâtrale arabe.

Le livre de M. Aziza, *Regards sur le théâtre arabe contemporain*, paru à Tunis en 1970, n'a pu nous être communiqué.

Également en langue française, on peut consulter l'article de P. Kodet, in *Travaux et Jours*, publié à Beyrouth, oct.-nov. 1962, pp. 45-52, article sans grande importance.

Plus intéressant, mais faisant état d'une expérience unique, celle de l'Atelier d'Art Dramatique, est l'article de Roger Assaf, paru dans *Travail théâtral*, hiver 1973. Sur *Izar*, on peut consulter l'article d'Amal Naccache paru dans le supplément de *L'Orient-Le Jour* du 4 nov. 1972. Nous renvoyons enfin à un article que nous avons préparé pour le premier numéro des Cahiers de l'École Supérieure des Lettres, paru en 1972 (*Le théâtre libanais à la recherche de son identité*, pp. 35 à 62).

2. *En langue arabe.*

Aucun ouvrage n'a paru encore sur la question. C'est pourquoi nous ne pouvons faire état ici que d'articles de presse. A part les comptes rendus des quotidiens et des hebdomadaires dont le contenu, même pertinent, est assez inadéquat pour une approche universitaire, quelques articles un peu plus étoffés seraient à relever dans les mensuels tels que *Chi'ir*, *Fikr*, *Mawakif*, *at-Tariq*... et dans le supplément hebdomadaire du *Nahar*.

Nous ne saurions établir ici une liste complète de ces articles. Nous relevons simplement les plus importants:

Sayegh (S.), *Remarques autour du mouvement théâtral au Liban,* in *Mawakif,* n° 22, août-septembre 1972.

Amel (M.), *«La maison-frontière» et le théâtre politique,* in *at-Tariq,* n° 4, avril 1973.

at-Tariq, n°s 3 et 4, 1966, sur *Les problèmes du théâtre libanais.*

Khoury (J.), *Le théâtre libanais, un bilan et des perspectives,* in *at-Tariq,* n° 1, p. 114, 1966.

Chi'ir, n° 41, hiver 1969: deux articles sur le retour de Chedraoui et la fondation de l'Atelier.

Mroué (N.), *«ach-Chakhs» et la critique,* in *at-Tariq,* n°s 3 et 4, 1969.

Le supplément hebdomadaire du *Nahar* s'est intéressé un peu moins épisodiquement au théâtre libanais. La chronique théâtrale qui y est ouverte à un grand nombre de personnes a connu un développement particulièrement appréciable. Sans chercher à faire état de tout ce qui y a été publié, nous nous contentons de quelques articles concernant directement la matière de cette étude.

Saadé (C.), *Historique du théâtre libanais,* 5 mars 1972.
Hamati (H.), *A propos de «Zanzalakht»,* 14 juillet 1968.
al-Attar (Kh.), *«Izar» et la lutte des classes,* 3 décembre 1972.
Notre réponse à 'Attar, 10 décembre 1972.
el-Khaled (Kh.), sur les Rahbani, 6 août 1972.
Mahfouz (I.), à propos de son *Dictateur,* 12 octobre 1969.
Notre article sur *Zaccour,* 14 janvier 1973.
Sur l'évolution du théâtre Rahbani, Issam Mahfouz in 18 mars 1973.
Sur *al-Mahatta,* un article de Nazih Khater, *ibid.*
Sur *as-Sitara,* par Nazih Khater, 4 mars 1973.
Sur *La maison-frontière,* par M. Amel, 11 mars 1973.
Sur *al-Bakara,* par Nazih Khater, 18 février 1973.
Sur Mounir Abou-Debs, par Issam Mahfouz, 25 août 1972.
Sur le théâtre libanais dans son ensemble, une série d'articles de Nazih Khater, commencée le 23 août 1972, dans le quotidien lui-même.

C. Principales lectures.

Nous avons entrepris une lecture assez extensive d'ouvrages traitant du théâtre occidental dont le théâtre libanais est largement tributaire, comme nous n'avons pas manqué de le souligner. Ces lectures nous ont également permis de délimiter certaines notions idéologiques et esthétiques de base. Voici, maintenant, la liste des ouvrages les plus souvent consultés.

Les éditions citées ici permettront de replacer les nombreuses références de cette étude dans leur contexte originel.

Adamov (A.), *Ici et maintenant,* Gallimard, coll. «Pratique du théâtre», Paris 1964.

Artaud (A.), *Le théâtre et son double,* Gallimard, coll. «Idées», n° 114.

Barthes (R.), *Le degré zéro de l'écriture,* Seuil, coll. «Points», n° 35.

— *Mythologies,* Seuil, coll. «Points», n° 10.

— *Essais critiques,* Seuil, coll. «Tel Quel», 1964.

— *Critique et vérité,* Seuil, coll. «Tel Quel», 1966.

Benjamin (W.), *Essais sur Bertolt Brecht,* petite coll. Maspero, n° 39, 1969.

Brecht (B.), *Ecrits sur le théâtre,* L'Arche, 1963.

— *Petit organon pour le théâtre,* L'Arche, coll. «Travaux», n° 4.

— *Ecrits sur le réalisme, ibid.,* n° 8.

— *Œuvres dramatiques complètes,* L'Arche.

Collectif, *Les chemins actuels de la critique,* 10-18.

Collectif, *L'expressionnisme dans le théâtre européen,* Paris, CNRS.

Copfermann (E.), *La mise en crise théâtrale,* Maspéro, coll. «Cahiers libres», n°s 230-231.

— *Le théâtre populaire, pourquoi?* Maspéro, petite coll., n° 43.

Corvin (M.), *Le théâtre nouveau en France,* PUF, coll. «Que sais-je», n° 1072.

— *Le théâtre nouveau à l'étranger, ibid.,* n° 1136.

Demarcy (R.), *Eléments d'une sociologie du spectacle,* 10-18.

Domenach (J.-M.), *Le retour du tragique,* Seuil, coll. «Points», n° 39.

Dort (B.), *Lecture de Brecht,* Seuil, coll. «Points», n° 31.

— *Théâtre public,* Seuil, coll. «Pierres Vives», 1967.

— *Théâtre réel, ibid.,* 1971.

Duvignaud (J.), *Spectacle et société,* Denoël/Gonthier, coll. «Médiations».

— *Le théâtre et après,* Castermann, coll. «Mutations-Orientations», n° 15, 1971.

Esslin (M.), *Le théâtre de l'absurde,* Buchet-Chastel.

Hegel, *L'art symbolique,* Aubier, coll. «La philosophie en poche».

Laroui (A.), *L'idéologie arabe contemporaine,* Maspéro.

Larthomas (P.), *Le langage dramatique,* Armand Colin.

Lounatcharsky (A.V.), *Théâtre et révolution,* Maspéro.

Marx (K.), *L'idéologie allemande,* Éditions sociales.

Piscator (E.), *Théâtre politique,* L'Arche, 1962.

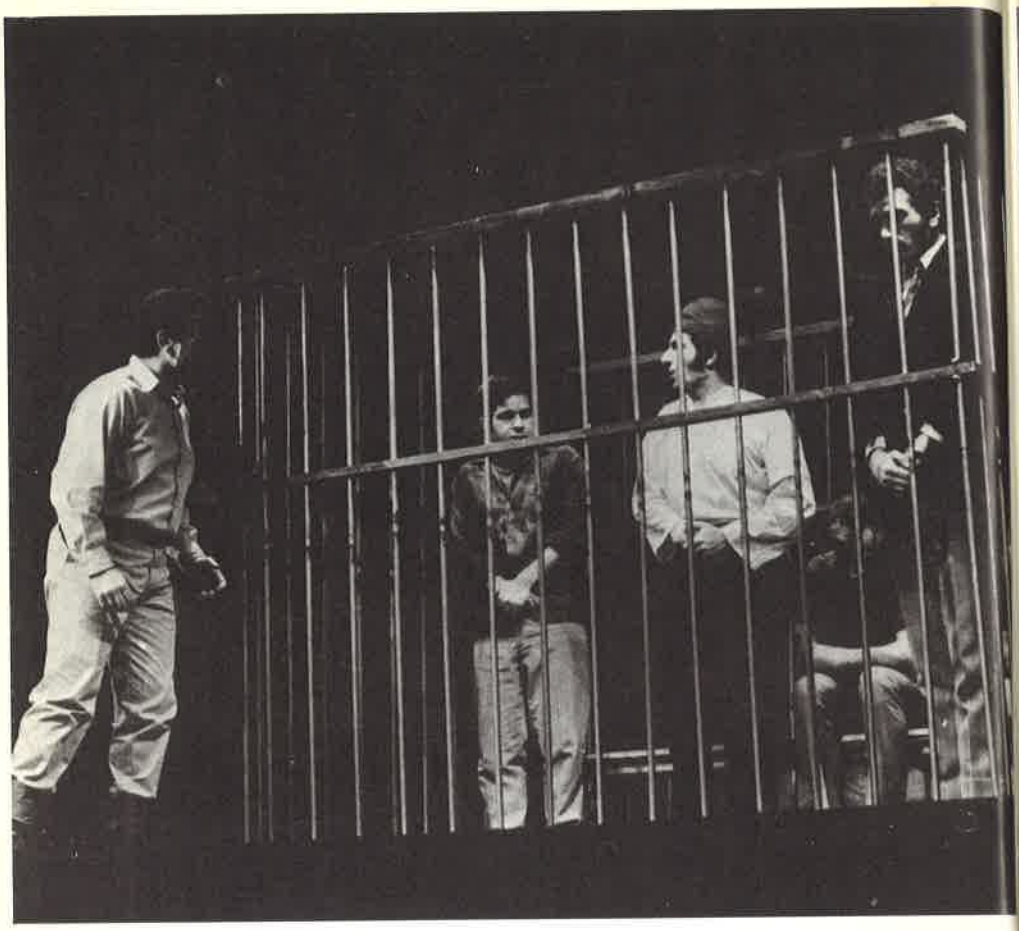
Nous ne manquerons pas de rappeler la richesse de plusieurs analyses critiques parues en forme d'articles dans des revues spécialisées: *Travail théâtral* (dont le n° 3 paru au printemps 1971 est consacré au théâtre politique), *Communications* (dont les n°s 4, 8, 16), *Littérature* (n°s 6, 7 et 9), *Poétique* (n° 8), etc...

DOCUMENTS PHOTOGRAPHIQUES

Liban/Palestine : La Question

1. *Majdaloun :* Premier spectacle politique au Liban. Interdit, il devint événement politique puis... judiciaire. *Majdaloun* est aussi une tentative de création collective et de théâtre-participation. Le texte a toutefois été revu par H. Hamati. La mise en scène est de Roger Assaf.

2. *Weizmano, Ben Gori et Cie :* Jalal Khoury écrit l'histoire palestinienne dans un style et avec des mots que ne récuserait pas l'auteur d'*Arturo Ui*. De gauche à droite: N. Abou el-Hosn, A. Mkhallalati, M. Ghaoui.



Brecht présent

3. *Géha dans les villages frontaliers :* Le petit homme simple, humble, débrouillard, fait son apparition sur la scène libanaise dans cette création de Jalal Khoury. De ce personnage appelé Géha et bientôt Akhwat Chanay, Nabih Abou el-Hosn aura toutes les peines du monde à se défaire. Les salles combles l'en auraient-elles dissuadé ?

4. *Abadaye :* Le cadre rustique d'un village perdu de la montagne.
La copie du réel est parfaite. La distanciation se fera (ou plutôt aurait dû se faire) en dehors et au-delà de cette reconstruction minutieuse.
En avant-plan, Aline Tabet et Nabih Abou el-Hosn.

Une histoire actuelle

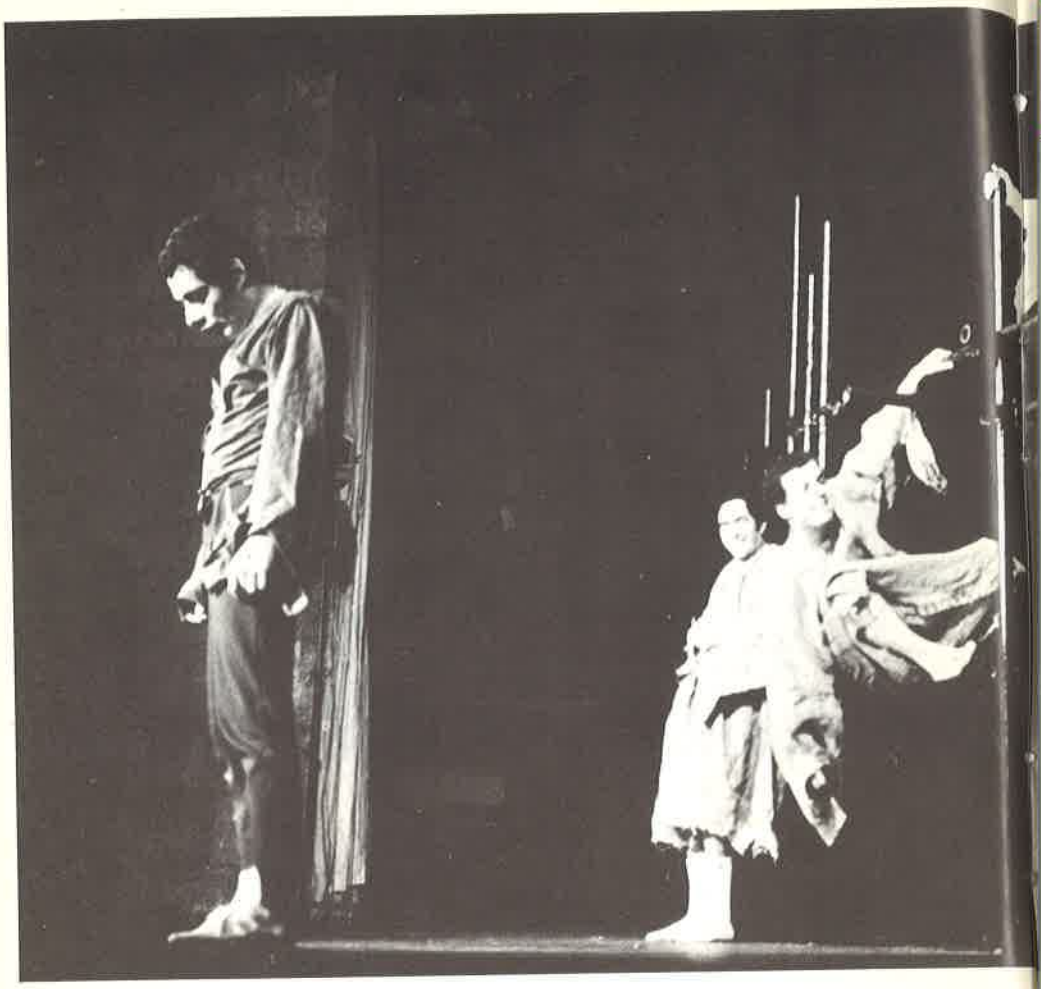
5. *Al-Amir al-ahmar :* Devant un décor en carton-pâte, se déroule un drame qui, loin de mettre un terme à la mystification du personnage de Béchir II, perpétue le mythe avec d'autres connotations.

6. Ce n'est pas *Akhwat Chanay* qui fera percer la réalité historique de ce début du 19e siècle libanais... Pièce faite de répliques creuses et d'un amalgame un peu trop facile du passé et du présent.

L'explosion des signes : spectacles de l'Atelier

7. *La grève des voleurs :* En avant-plan les animateurs de l'Atelier transformés en amuseurs publics, juste en face du spectateur qu'on amuse pour mieux agresser... Les voleurs, les véritables, étant dans la salle, bien entendu.

8. *Mirjane, Yacout et la pomme :* Un spectacle de l'Atelier est d'abord une explosion de signes. J.-P. Delifer mettra sa griffe sur les beaux costumes. Le décor est toujours fonctionnel et agréable. Quant à la scène, elle est surtout tremplin.



Le politique emboîté

9. *Az-Zanzalakht :* Saadoun (Raymond Gébara) à l'avant-scène. L'intrigue est à l'arrière, en dehors de son univers. La folie a envahi le théâtre. Saadoun baisse (philosophiquement) la tête.

Le politique mimé

10. *Le dictateur :* On élimine les comparses. Le fils est face au père, tout seul dans un monde grand comme une ambition. Le Général et son suiveur unique, Saadoun, s'entre-déchirent. Une très belle confrontation A. Kerbage - M. Nebaa.

Le politique anonyme

11. *Desdémone :* Dans l'obscurité qui baigne toute la pièce, les comédiens dessinent un cercle parfait, celui, bien entendu, de la fatalité aveugle. La victime sera unique, ce sera un anonyme qui a perdu son numéro-matricule, un comédien qui a oublié son rôle.

Le politique assumé

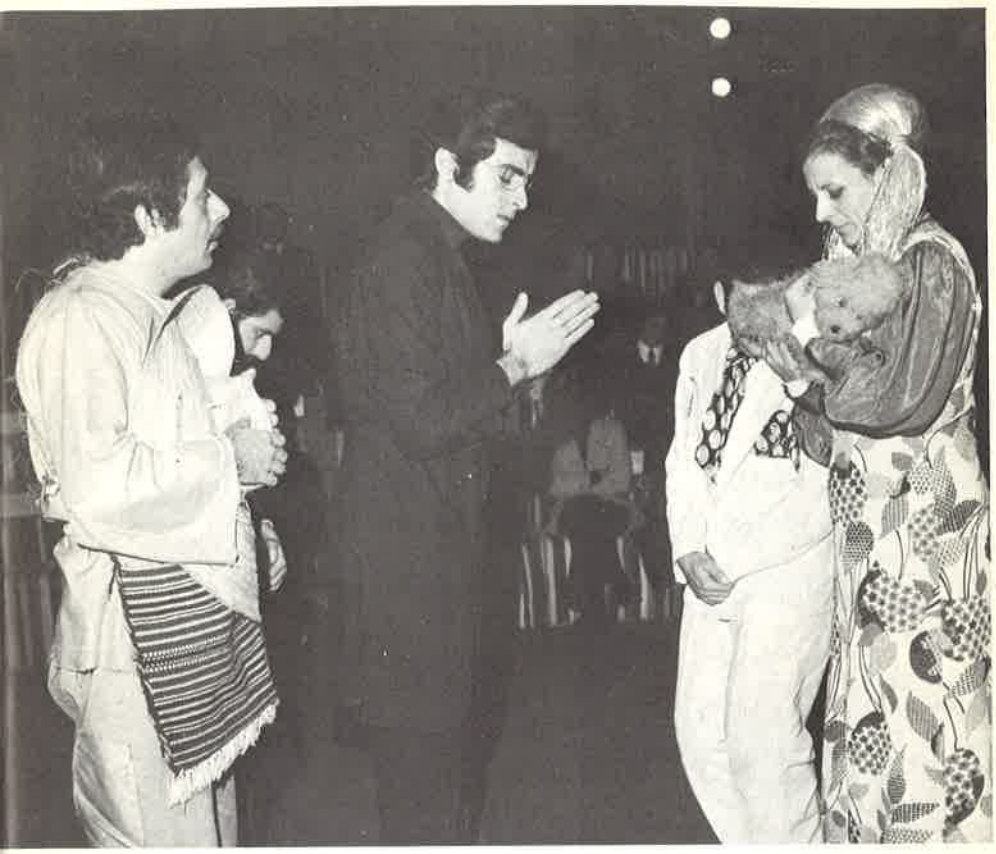
12. *Limaza :* Il ne s'agit plus de biaiser. Le politique, cette fois, est bien présent sans pouvoir toutefois se défaire ni de sa forme fermée, ni de sa connotation tragique. Le politique, d'abord assumé, est lentement étouffé dans le débordement lyrique.

Le politique dépassé

13. *Zaccour :* Shakespeare et Pirandello se retrouvent dans cette pièce qui touche à tout et qui n'en garde pas moins une profonde unité. La scène s'ouvre progressivement au cours du drame et les personnages, lentement mais inéluctablement, se figent dans des rôles qu'ils ne cessent de refuser.

Place à l'intrigue sociale

14. *Ana nakhib :* Théâtre de la parole... Le théâtre libanais est essentiellement fait de mots : le metteur en scène hérite du conteur. Le public, semble-t-il, est encore très peu sensible aux signes visuels. La représentation n'est pas de chez nous.



15. *Wassiat kalb :* De cette pièce, on oubliera difficilement le rythme. Tant l'élocution que les mouvements des comédiens sur la scène carrée et centrale du Théâtre Expérimental sont très rapides. Un mot pousse l'autre, un geste chasse l'autre... le chronométrage est parfait.

Les frères Rahbani

16. *Ayam Fakhreddine :*
Le grand drame historique ne pouvait avoir un meilleur cadre que les marches raides du temple de Jupiter.
Baalbeck est le lieu d'une rencontre quasiment mythique entre Feyrouz et un public indulgent et enthousiaste.
A Baalbeck, on ne vient pas assister à un spectacle comme les autres, on vient communier.
Théâtre-charisma.

Les frères Rahbani

17. *Ach-Chakhs :*
Et voilà la création ramenée au centre de Beyrouth. Le public est autre: citadin, froid... Le thème change, ainsi que la structure du drame. Les grandes figures mythiques, de l'histoire ou de l'inspiration lyrique, sont remplacées par des personnages anonymes: un avocat, un juge, un épicier, des vendeurs des quatre saisons... Le drame est entré dans la ville.

18. *Yaïche ! Yaïche !*
La nouvelle structure dramatique (d'où le folklore est progressivement éliminé pour laisser place au dialogue) ne changera plus même si, à nouveau, l'espace dramatique est campagnard.

Les frères Rahbani

19. *Al-Mahatta :* En ville, l'opérette est devenue politique comme malgré elle. *Al-Mahatta* est un exemple typique du dépassement (idéologiquement ambigu) du politique. (Feyrouz et A. Kerbage).

Un théâtre a-politique

20. *Al-Bakara :* Refus du politique, *al-Bakara*, comme les pièces de Mounir Abou-Debs, est un office du verbe. L'engagement idéologique n'en reste pas moins réel, mais implicite. Il est dans le choix du mot et, plus profondément, dans le refus même du politique.
(La scène finale: Nidal Achkar et Fouad Naïm).

TABLE DES MATIÈRES

Publications du
CENTRE CULTUREL UNIVERSITAIRE

HOMMES ET SOCIETES DU PROCHE-ORIENT

Collection dirigée par Sélim Abou

1. **Le pluralisme socio-scolaire au Liban**
E. J.-P. Valin

C'est sur des données objectives par la voie d'une méthodologie rigoureuse et avec l'aide de techniques nouvelles de traitement statistique que l'auteur a tenté de démêler, pour la première fois, l'écheveau des principales variables sociologiques et psychologiques qui déterminent le choix de la première école du petit Libanais, conditionnent sa «carrière scolaire», modèlent sa personnalité propre et orientent son comportement communautaire.

... Une enrichissante contribution à la connaissance du pluralisme libanais et des interactions entre la société, l'éducation et la personne.

Bibliotheca Orientalis

2. **Evolution d'un centre de villégiature au Liban** (Broummana)
Richard Alouche

Cette brillante monographie devrait être bien accueillie par ceux qui étudient le changement social dans les pays en voie de développement aussi bien que par les spécialistes du Moyen-Orient. L'intérêt historique de sa bourgade chrétienne de Broummana au Liban est sans doute limité; elle devient cependant, grâce à la pénétrante analyse de Richard Alouche, un passionnant microcosme du processus de développement.

Michael C. Hudson, *The American Historical Review*

Nombreux seront ceux — sociologues, économistes, politicologues, spécialistes du Moyen-Orient et libanophiles — qui se réjouiront de la parution de cette étude... qui marque une étape dans le développement d'une sociologie du tourisme.

Roxann van Dusen, *Middle East Journal*

3. **L'écriture arabe en question**
Les projets de l'Académie de Langue arabe du Caire de 1938 à 1968

Roland Meynet

Le livre de Roland Meynet est très utile: il fait le point de la question en ce qui concerne l'activité de l'Académie du Caire...; mais il acquiert une valeur beaucoup plus générale par l'analyse des situations, la mise à nu des motivations, la révélation franche des obstacles. Il maintiendra le souvenir du travail qui a été accompli et sera une perpétuelle invite à reprendre la question: le procès a été instruit, les pièces demeureront sous les yeux des responsables.

Henri Fleisch, *Travaux et Jours*

A la fois technique et historique, cette étude apporte ce regard de l'extérieur dont toute société a besoin pour se connaître et saisit en même temps de l'intérieur ce qui freine et risque de bloquer évolution et réformes.

Lamalif

4. **Les superstitions au Liban**
Aspects psycho-sociologiques

Mounir Chamoun

Cet ouvrage... fera date dans l'histoire des recherches entreprises en vue d'une meilleure compréhension de l'âme du peuple libanais. Fruit d'une vaste culture, alliée à une démarche scientifique rigoureuse, il reflète, en outre, un sens psychologique affiné par une longue pratique et témoigne d'une authenticité humaine et spirituelle qui attire respect et sympathie.

Costi Bendaly, *Travaux et Jours*

5. **L'école catholique au Liban et ses contradictions**
Jean Brun

L'auteur a voulu vérifier le bien-fondé du discours «officiel» relatif à l'école catholique en fondant son observation sur quelques grands collèges chrétiens qui occupent une position clé dans l'actuel système scolaire du Liban. Au terme de son analyse, il apparaît plutôt que si l'intention est incontestablement généreuse et novatrice la fonction de ces grands collèges est conservatrice et reproductrice des clivages sociaux et confessionnels.

6. **Enseignement islamique et idéal socialiste**
Olivier Carré

Le travail d'Olivier Carré est lent, patient, austère mais indispensable: à travers les manuels d'instruction musulmane proposés aux jeunes Égyptiens depuis 1958, il a voulu dégager l'idéal social, moderne et tourné vers le progrès qui leur était proposé. Il a en fait proposé une contribution essentielle à l'analyse de l'idéologie explicite, mais surtout implicite de l'Égypte nassérienne...

Yves Thoraval (*France-Pays arabes*)

A paraître

8. **Un montagnard contre le Pouvoir: Liban 1866**

Document publié avec une introduction, des notes, une postface et une chronologie par Henri Jalabert.

IMPRIMERIE CATHOLIQUE
Beyrouth, Liban
décembre 1974

2019 - 1, 2 - 12/74

S'il est vrai que l'écriture théâtrale est d'abord une mise en crise de l'homme, dans la mesure où elle le force à se dédoubler pour se regarder en face et se juger, on comprend aisément pourquoi la culture traditionnelle arabe, hostile à tous les modes de la représentation, n'a connu du théâtre (celui de Sophocle, de Shakespeare, de Racine) ni l'écriture, ni le spectacle, ni surtout l'institution. Et comment les aurait-elle connus, elle qui trouve sa jouissance dans le mot psalmodié (et non écouté) dans le geste accompli (et non regardé) ?

Mais voilà qu'à la faveur du contact de plus en plus intime avec l'Occident jaillit une dramaturgie libanaise, variée, vivante, expansive. L'auteur du *Théâtre politique au Liban*, tant sur les bancs de l'université que dans l'exercice de son activité professionnelle, l'a vu naître, s'affermir, devenir adulte. Pourquoi a-t-il alors réservé son étude aux pièces politiques ? En réalité, il n'avait guère le choix : avant le critique, l'auteur et le metteur en scène avaient déjà choisi : le politique (sous toutes ses formes : histoire, société, actualité...) s'est imposé à notre théâtre naissant.

L'exemple occidental ne cessant d'être présent en filigrane derrière des spectacles pourtant si variés, Ghassane Salamé a donc choisi d'interroger ce théâtre à ses sources. Cela l'a conduit à soumettre le théâtre libanais à des techniques d'investigation ayant fait leur preuve en Europe : analyse des thèmes, évidemment, mais également analyse des structures, du langage, de la technique dramaturgique. Le jugement, pour cela, est quelquefois sévère, d'autant plus que l'auteur ne cache pas ses préférences idéologiques.

Il s'agit donc, incontestablement, d'une analyse critique de la production théâtrale libanaise aux deux points de vue idéologique et esthétique, dans leur complémentarité. Mais cela n'enlève rien à la qualité informatrice du travail. Et devant le théâtre naissant qui transparaît à travers cette masse d'informations, un mélange d'admiration et d'inquiétude nous prend : où donc cette écriture, à peine sortie de sa chrysalide, peut-elle trouver un tel épanouissement et une telle combativité ?

La collection
Hommes et Sociétés du Proche-Orient
se propose de présenter
des études individuelles et collectives,
relatives aux problèmes socio-culturels
du Proche-Orient
et plus particulièrement du Liban.

La perspective adoptée par la collection
est celle, plurale,
des sciences de l'homme.

Distribution : LIBRAIRIE ORIENTALE
Place de l'Étoile, B.P. 1080, Beyrouth, Liban