LE THEATRE TUNISIEN EN 1977

Quelle est la situation du théâtre tunisien en 1977 ? Nous nous contenterons d'en présenter les grands traits tels qu'ils nous sont apparus au fil de notre régulière fréquentation des salles de représentations théâtrales depuis 1970.

Après un bilan chiffré du secteur, nous examinerons les conditions matérielles, psychologiques et juridiques dans lesquelles vit ce théâtre, ses problèmes de formation de cadres, de textes et « d'orientation » et, enfin, les principaux thèmes et les grandes tendances qui se dégagent de la production théâtrale de l'année 1977.

Avant cela, il convient cependant de rappeler brièvement comment la Tunisie a connu cette activité artistique étrangère à la culture arabo-musulmane. Notre propos n'étant pas de faire l'historique du théâtre tunisien (1), nous donnerons quelques repères généraux qui situeront ses grands moments. Nous entendons par « théâtre tunisien », par opposition au « théâtre en Tunisie », le théâtre qui est monté et joué, à défaut d'être toujours écrit, par des Tunisiens.

I. — HISTORIQUE

D'une manière assez grossière, nous distinguerons trois grandes périodes dans la jeune histoire du théâtre tunisien : avant 1954, après la création de la Troupe Municipale de Tunis, après le discours de Bourguiba du 7 novembre 1962.

A) Naissance du théâtre tunisien (1907-1954).

La situation géographique de la Tunisie, aux confins de l'Afrique et de l'Europe, lui a permis de connaître le théâtre occidental dès le début du XIXe siècle. R. Darmon, cité par Hamadi Ben Halima (2), signale dans un

(1) Pour l'histoire du théâtre en Tunisie, se reporter à deux ouvrages :
— Ben Halima (Hamadi), *Un demi-siècle de théâtre arabe en Tunisie* (1907-1957), Publications de l'Université de Tunis, 1974, 209 p. Ouvrage en langue française.
— Charfeddine (Moncef), *Târih al-masrah at-tûnisi (de la naissance à la fin de la deuxième guerre mondiale)*. Imp. Al-'Amal. Tunis, 1972. 163 p. Ouvrage en langue arabe.
(2) Hamadi Ben Halima, *op. cit.*, p. 17.

article du *Bulletin Economique et Social de la Tunisie* (3), qu'en 1826 une troupe théâtrale vénitienne avait intenté un procès à son imprésario après une tournée à Tunis. De 1826 à 1907, date de la naissance du théâtre en langue arabe en Tunisie, les représentations théâtrales sont nombreuses (4). Celles-ci étaient cependant toutes données en langue étrangère, surtout française, étant donné la situation de Protectorat français dans laquelle se trouvait alors le pays. C'est de cette période que date le seul théâtre de la Capitale, le théâtre Municipal de Tunis, inauguré en novembre 1902 (5).

C'est le 25 septembre 1908 que la première pièce théâtrale en langue arabe est donnée au public tunisien, sur les planches du Théâtre Municipal. Il s'agit d'une pièce intitulée « Al-'Achiq al-muttaham » (L'amant accusé) (6), donnée par la troupe égyptienne « al-Kûmidya al-misriya » (La Comédie égyptienne). C'est le début du théâtre arabe (c'est-à-dire en langue arabe) en Tunisie, début largement dominé par le théâtre égyptien d'importation.

La première tentative — avortée — de création d'une troupe locale remonte aux débuts de 1908 (7). Il faut cependant attendre 1910 pour voir se constituer la première troupe tunisienne, « Ach-chahama » (L'orgueil) (8), bientôt suivie de « al-âdâb » (Les lettres). C'est cette seconde troupe qui donnera au Théâtre Municipal de Tunis, le 7 avril 1911, la première pièce en arabe montée par une troupe tunisienne, « Salah ad-Din » (Saladin), pièce de Najib Haddad (9).

Après une période de concurrence entre ces deux troupes, période relativement faste en productions, toujours classiques, le théâtre tunisien connaît une certaine éclipse pendant la première guerre mondiale (10). A cette période creuse succèdera un véritable âge d'or, du moins sur le plan quantitatif, pendant l'entre-deux guerres. C'est l'époque de la grande actrice et chanteuse Habiba Messika (née vers 1899 ? - 1930), de confession israélite. A signaler que le recrutement de l'élément féminin était l'une des difficultés majeures du théâtre de l'époque, dans une société arabo-musulmane assez traditionnaliste et conservatrice. On retiendra de ce faste moment la fusion entre « Ach-chahama » et « al-Adâb » (février 1922) (11) et l'expérience du théâtre Ben Kâmla, du nom de son fondateur-propriétaire; car c'est, entre 1924 et 1928, la première tentative de mettre sur pied un théâtre professionnel implanté dans les quartiers populaires (12). Mais les troupes égyptiennes continuaient d'affluer et tout le théâtre tunisien de l'époque tentait d'égaler les « maîtres » égyptiens. Deux personnalités de passage sont à retenir : Georges Abiad, Premier prix du Conservatoire de Paris, qui dirigera un moment en 1921 la troupe née de la fusion d'« al-âdâb » et de

(3) Darmon (R.), Un presque siècle de Théâtre à Tunis, *in Bulletin Economique et Social de la Tunisie*, n° 52, mai 1951.
(4) Hamadi Ben Halima, *op. cit.*, p. 31.
(5) *Ibid.*, p. 19.
(6) *Ibid.*, p. 36.
(7) *Ibid.*, p. 34.
(8) *Ibid.*, p. 53.
(9) *Ibid.*, p. 55.
(10) *Ibid.*, p. 60 et sv.
(11) *Ibid.*, p. 79.
(12) *Ibid.*, p. 87 et sv.

« ach-chahama » (13); et Youssef Wahbi qui débarque en Tunisie, pour la première fois en mai 1927 avec la « Compagnie Ramsès » qu'il dirigeait (14).

De prolifération en fusion de troupes on en vient à 1954, date de la création de la « Troupe Municipale de Tunis », appelée également aujourd'hui, « Troupe de la ville de Tunis ».

B) La Troupe Municipale de Tunis.

La naissance de la Troupe Municipale (al-firqa al-baladiya) marque un net tournant vers le professionnalisme. Créée au début de 1954 (15) par la Municipalité de Tunis, cette troupe est née du besoin d'une troupe permanente. Son importance est telle qu'il convient de lui consacrer quelques lignes. C'est à un Egyptien, Zaki Toulaymate, que l'on fait appel en premier pour diriger cette nouvelle troupe. Le premier spectacle, « Le Marchand de Venise », est donné le 3 avril 1954 (16). Curieusement, vingt ans plus tard, Abdelmajid Lakhal montait cette même pièce à l'ouverture du Festival International de Carthage de l'été 1974. Malgré l'absence d'un véritable professionnalisme, malgré l'inexistence d'un statut minimum et d'un salaire décent pour les comédiens, la troupe devait prendre son essor grâce à son second directeur, le Tunisien Mohamed El-Agrebi. Evoluant dans un contexte social qui rejetait la condition de comédien, les pionniers du théâtre professionnel tunisien (parmi lesquels il faut citer, outre Mohamed El-Agrebi, Hamda Ben Tijani, Zohra Faïza, Mouna Noureddine, Rachid Gara, Hédi Sembali...) ont su surmonter les difficultés et remporter quelques succès, l'enthousiasme palliant souvent l'inexpérience, le manque de compétence artistique et de niveau intellectuel. Il est vrai qu'à l'époque, on n'avait point d'élément de comparaison. La « Troupe Municipale » était la seule à être permanente et cela, évidemment, invitait le public à être peu exigeant.

Septembre 1962. Après avoir été l'adjoint de Mohamed El-Agrebi et celui de Hassen Zmerli, troisième directeur de la troupe, Aly Ben Ayed prend la direction de la troupe et amorce une série de réformes qui dotent la compagnie d'un embryon de statut. Les salaires sont augmentés, la troupe est rajeunie et renforcée (elle passe de 20 à 40 comédiens), les cachets de représentations sont instaurés. De 1963 à 1970, c'est l'apogée de la troupe qui fera parvenir par moments le théâtre tunisien aux sommets de la gloire (« Caligula », « Mourad III », « Yerma », « Othello », « Œdipe Roi »...). La renommée de la Troupe Municipale dépasse les frontières tunisiennes (Paris, Alger, Baâlbek, Rabat...). C'est cette période de succès qui a fait que la « Troupe Municipale » a longtemps été identifiée à Aly Ben Ayed; en effet, celui-ci l'avait marquée d'une empreinte personnelle qui avait beaucoup aidé à cette identification.

(13) *Ibid.*, p. 78-79.
(14) *Ibid.*, p. 101.
(15) *Ibid.*, p. 129.
(16) *Ibid.*, p. 130.

Après sa mort, le 14 février 1972, sa succession devait être difficile et douloureuse. Ce grand comédien constituait, en effet, un organe vital autour duquel s'articulait toute la troupe, un ciment qui soudait les éléments épars et qui colmatait les brèches chaque fois que cela s'imposait. Comédien, metteur en scène, décorateur, directeur, il était aussi dur au travail avec les autres que personnellement généreux dans l'effort. Pour les comédiens de la troupe, il était le père et le conseiller, l'autorité et l'amitié.

A sa disparition, les personnalités et les caractères étouffés par son rayonnement et son pouvoir charismatique se révélèrent et la grande troupe se disloqua en clans et rivalités.

Sa difficile succession échut à un membre de la troupe, comédien et metteur en scène, Mohsen Ben Abdallah. Sous sa direction, de février 1972 à novembre 1975, la troupe monte 13 pièces (dont il ne faut peut-être retenir que « Le manteau », « Le journal d'un fou » et « L'étourdi »). Mohsen Ben Abdallah est remplacé en novembre 1975 par Moncef Souissi, le fondateur-animateur de la « Troupe Permanente du Kef » (17).

Sur le plan structurel, la « Troupe Municipale » a constitué, et constitue toujours, un cas privilégié du théâtre tunisien. Son budget représentait, en 1973, le double des subventions accordées par le Ministère tunisien des Affaires culturelles (MAC) à toutes les troupes permanentes du pays réunies (60 000 dinars contre 30 000) (18). En 1976, ce budget atteindra 81 000 dinars pour 35 comédiens environ. Hébergée dans les locaux même du théâtre municipal, la troupe a également toujours eu à sa disposition des salles de répétitions et la priorité dans la programmation du théâtre.

C) Le vrai départ : le discours du 7 novembre 1962.

Le second et vrai départ du théâtre tunisien est à situer en 1962. Le 7 novembre, le Président de la République tunisienne, Habib Bourguiba, prononça au siège de la radio un discours sur le théâtre qui fera date dans son histoire. Il y déclare notamment que « ... le gouvernement de la République attache (...) une grande importance à l'Art dramatique qu'il considère comme un puissant moyen pour diffuser la culture... » (19), que « ... la profession d'acteur reste encore décriée » et qu'il faut aider davantage le théâtre par la formation des cadres, par son introduction dans les écoles et par des subventions substantielles.

A la suite de ce discours une action de grande envergure est menée. On renforce le « Centre d'Art Dramatique » (20), on attribue des prix aux

(17) Il y restera jusqu'à mi-1978; la troupe traversera alors une nouvelle crise qui ne sera apparemment résolue que par le départ de Souissi. A l'heure où nous écrivons ces lignes, la troupe est dirigée par un comité de trois comédiens (Rachid Gara, Abdelmajid Lakhal, Béchir Drissi).

(18) Le dinar tunisien vaut environ 11 FF.

(19) Habib Bourguiba, *Discours*, Tome X, 1962-63, Publication du Secrétariat d'Etat à l'Information. Tunis, 1977, p. 136 à 146.

(20) Ce Centre qui existait depuis 1951, fut nationalisé en 1959 et rattaché au Conservatoire de Musique.

lauréats. On accorde des bourses d'études théâtrales à l'étranger pour des étudiants tunisiens. On lance une « Fédération du Théâtre Amateur » (1962). On commence, timidement, à encourager le théâtre scolaire et universitaire. On met sur pied un « Festival du Théâtre Amateur » à Korba (1963). On augmente les subventions des troupes; on facilite la diffusion du théâtre dans les endroits les plus reculés du pays. Dès novembre 1963, on célèbre l'anniversaire de ce discours du 7 novembre 1962 par « La journée du Théâtre Tunisien » qui deviendra la traditionnelle « Semaine du Théâtre » (1965).

De cette agitation féconde, le théâtre tunisien tirera le plus grand profit. Dès 1964-65, des tentatives se dessinent pour mettre sur pied des troupes permanentes (à Bizerte, à Sfax...). Le CDU (Centre d'Art Dramatique Universitaire) permet pour la première fois aux jeunes de montrer leurs capacités (Mohamed Driss, Raouf Besti...). En novembre 1967, Moncef Souissi, Premier Prix du « Centre d'Art Dramatique » (CAD) et Prix du Président de la République de la promotion 1965, élève de Roger Planchon, aidé par les autorités locales, crée la « Troupe Permanente du Kef ». Cinq mois plus tard, en avril 1968, le public keffois découvre avec enthousiasme la première création de la troupe : « El-Hani Bouderbala » (adaptation et mise en scène de Souissi d'après « Georges Dandin » de Molière).

De 1967 à 1975, date à laquelle Souissi quitte la troupe du Kef pour la « Troupe Municipale de Tunis », cette première troupe régionale monte 26 pièces et donne plus de 1 200 représentations à travers tout le pays ainsi qu'à l'étranger où elle se rend une vingtaine de fois (21).

Le théâtre régional était né. La « romantique aventure » de la décentralisation théâtrale commençait. L'exemple de la Troupe du Kef ne tarde pas à faire tâche d'huile. A Gafsa, à Kairouan, à Sfax, des troupes voient le jour, encouragées et subventionnées par le Ministère des Affaires culturelles (MAC) et les autorités locales (gouvernorats, municipalités...).

En 1973, la Tunisie compte quatre troupes régionales permanentes (autres que la Troupe Municipale de Tunis), à Sfax, à Kairouan, à Gafsa et au Kef. Les troupes d'amateurs sont au nombre de 40 dont 11 à Tunis, 4 à Sousse, 4 à Sfax, 3 à Béja et 3 à Bizerte. Les troupes scolaires, elles, atteignent l'incroyable chiffre de 91 dont 19 à Tunis, 14 à Sfax, 12 à Sousse et 10 à Nabeul. Le nombre des animateurs de théâtre atteint le chiffre de 30 dont 10 à Tunis, 4 à Sfax et 3 à Sousse (22).

De la création de la première troupe tunisienne en 1910 à la première troupe régionale permanente au Kef en 1967, en passant par la création de la Troupe Municipale de Tunis en 1954, il est indéniable que le théâtre tunisien a parcouru bien du chemin. Le bilan de l'expérience de décentralisation régionale est largement positif. Des pôles de rayonnement culturel ont été créés dans des régions fort éloignées de la capitale. Des productions

(21) Cf. notre article « La longue marche de Souissi », *in Dialogue*, n° 64 du 24 novembre 1975, p. 76-77.

(22) Source : Plaquette du MAC éditée à l'occasion de la Semaine du Théâtre de novembre 1973, p. 65.

ont vu le jour et ont été distribuées dans les endroits les plus reculés du territoire. L'émulation a incité les différentes troupes à redoubler d'effort et à mieux choisir leurs pièces.

Bien qu'une réelle tradition de théâtre n'ait pas pu voir le jour, puisqu'une programmation régulière et une fréquentation assidue n'existent toujours pas, la scène a gagné un public constitué de jeunes surtout. La sensibilisation des jeunes scolarisés par l'introduction des activités théâtrales dans les lycées a beaucoup contribué à les y pousser.

Cependant après l'euphorie des premiers pas, c'est le début des désillusions pour les pionniers de la décentralisation théâtrale. Devant les difficiles conditions du métier, certains abandonnent (Raja Farhat, Fadhal Jaïbi à Gafsa). La crise des troupes permanentes se cristallise à partir de 1974 et éclate réellement en 1976 et en 1977.

II. — LA SITUATION EN 1977

Dix ans après son lancement, l'expérience de décentralisation des troupes théâtrales semble s'essoufler. C'est que les problèmes qui freinent la promotion demeurent posés : situation matérielle précaire, manque de cadres qualifiés, crise de texte et d'« orientation ».

Pourtant, sur le plan quantitatif, en 1977 le théâtre tunisien semble bien se porter. En effet, 8 troupes professionnelles existent. Cinq sont régionales et dépendent conjointement des autorités régionales et du MAC. Il s'agit des troupes permanentes du Kef (Directeur : Kamal Alaoui) (23), de Kairouan (Directeur : Mongi Ben Brahim), de Gafsa (Directeur : Abdelkader Mokdad), de Sfax (sans directeur après le départ de Youssef Regig), et de Mahdia (Directeur : Abdellah Rouached).

La sixième, et dernière née, est la « Troupe de Marionnettes de Tunis » (Directeur : Rached Manaï), créée par le MAC. Les deux autres troupes ne dépendent nullement du MAC. La « Troupe Municipale » est directement rattachée à la Municipalité de Tunis. La « Troupe du Nouveau Théâtre », première société théâtrale privée et commerciale (créée fin 1975), elle, est dirigée par le quatuor Fadhel Jaïbi, Mohamed Driss, Fadhel Jaziri, Habib Masrouki, tous enseignants à l'époque au CAD. Le théâtre amateur compte, lui, 55 troupes (dont 27 sont « régulières » et 28 occasionnelles ou saisonnières). Le théâtre scolaire aligne 108 troupes. Les animateurs de théâtre sont au nombre de 54 (38 œuvrent dans les lycées, 8 sont détachés auprès des troupes permanentes, 5 travaillent au Service du Théâtre du MAC et 3 sont détachés auprès d'autres organismes) (23).

En ce qui concerne la diffusion, bien qu'une affiche régulière soit quasi inexistante, les seules troupes régionales permanentes ont donné au cours de l'année 1977 près de 350 représentations au cours des tournées

(23) Source de tous ces derniers chiffres : statistiques du MAC 1977. Service du Théâtre.

qu'elles organisent avec l'aide du Comité Culturel National et des Comités Culturels Régionaux ou locaux (24). Les représentations sont certes irrégulières mais certains moments privilégiés existent tels que les festivals d'été, le « Festival du Théâtre amateur de Korba », le « Festival du Théâtre Scolaire », la « Semaine du Théâtre », le « Festival du Théâtre Arabe de Monastir » (25) ... Ces festivals jouent d'ailleurs un grand rôle dans l'encouragement à la création théâtrale. Pendant la seule « Semaine du Théâtre » (6-13 novembre 1977), 30 représentations ont été données à travers tout le pays. Dix-sept troupes y ont participé avec 18 pièces différentes (dont 10 créations et 8 reprises).

Mais derrière ces chiffres, apparemment rassurants, se cache une réalité moins reluisante tant sur le plan des conditions matérielles que psychologiques et juridiques.

A) Les conditions matérielles et juridiques du théâtre tunisien.

Pour peindre cette réalité, nous écrivions en mars 1975 ce qui suit : « Dans les coulisses, l'acteur tunisien continue à travailler dans la misère financière, consentant à répéter dans des hangars, à perdre son temps en démarches qui ressemblent étrangement à de la mendicité. Son avenir ? Il n'en connaît pas ! aucun texte ne reconnaît son métier, aucune loi ne réglemente sa situation administrative et ne définit les liens organiques qui le lient aux différentes autorités dont il dépend » (26).

Cette situation n'a pas beaucoup évolué en 1977 et a été confirmée par les discussions du colloque autour des « Problèmes du Théâtre Tunisien », colloque organisé à la Maison de la Culture Ibn Khaldoun, du 11 au 13 novembre 1977, à l'occasion de la « Semaine du Théâtre ».

Les troupes régionales sont nées d'une réelle volonté de décentralisations chez l'autorité de tutelle, le MAC. Celui-ci, chaque fois que les régions manifestaient le désir de monter une troupe permanente, accédait à leur désir et contribuait financièrement au budget de la troupe. Mais les conditions objectives de l'existence d'une troupe n'étaient pas toujours réunies. Méconnaissant leur propre réalité, certaines régions ont parfois fait de l'existence d'une troupe permanente une question de prestige.

Au départ, il y a le manque de comédiens. Il faut donc commencer par en « former » sur le tas, parmi les amateurs ou même les chômeurs de la région, avec tout ce que comporte cette formation hâtive d'aléas et d'imperfections, les animateurs eux-mêmes n'étant pas souvent suffisamment formés. De ce recrutement « sauvage » naît un premier problème psychologique et artistique entre des « acteurs » de niveau culturel et artistique hétéroclite. L'infrastructure adéquate (locaux, scènes, théâtres) et

(24) Sur les institutions culturelles tunisiennes, voir A. Kacem, « La politique culturelle tunisienne », *in AAN 1973*, p. 29-44.

(25) Nouvelle appellation de l'ancien « Festival du Théâtre Maghrébin de Monastir ».

(26) R. Najar, Les maux qui rongent le théâtre tunisien, *in Dialogue*, n° 27, 10/3/1975, p. 50-59.

l'équipement nécessaire manquent également, bien que le pays soit doté de près de 112 Maisons de la Culture et du Peuple. Sur le plan financier, les subventions promises se font attendre, qu'elles proviennent du MAC ou des autorités locales. Les directeurs de troupes s'enlisent dans les méandres des démarches administratives, perdant un temps précieux qu'ils auraient pu consacrer à la production.

Sur le plan juridique, si les troupes n'ont aucune personnalité autonome et aucune existence légale, un règlement intérieur datant de 1968 les rattache au Service du Théâtre du MAC. Mais de qui dépendent-elles au juste ? De l'inspection financière du MAC quand il s'agit du contrôle financier ? De la division administrative quant aux problèmes du personnel et à la subvention ? Du Comité Culturel National pour les questions de programmation et de diffusion ? Du Comité Culturel Régional pour décider du programme de travail ? Des autorités régionales (gouvernorats, municipalités) qui exigent, contre leurs subsides, un droit de regard sur tout ? Du Conseil d'Administration qui prévoit, pour chaque troupe, ce vieux règlement intérieur de 1968 ? De tous à la fois. C'est de là que vient le problème du déchirement, les troupes professionnelles étant dans une situation confuse où chacun à un titre quelconque peut les superviser. Par ailleurs, la carte professionnelle du métier n'existe pas. Le Théâtre Amateur, lui, est régi par la loi générale du 7 novembre 1959 sur les associations. Sa situation juridique est claire, encore que certaines troupes continuent à ne pas avoir d'existence légale, s'activant la plupart du temps au sein des clubs de théâtre des Maisons de la Culture ou du Peuple. Une Fédération du Théâtre Amateur existe depuis 1962. Pratiquement en sommeil depuis 1973, elle ne sera réactivée qu'en avril 1978. Depuis elle tente de moraliser le secteur, gagné par le goût du gain.

Sur le plan financier, les budgets alloués aux troupes permanentes sont très insuffisants, les salaires des comédiens, dérisoires, la part réservée dans ces budgets à la production, insignifiante. Prenons l'exemple de la « Troupe du Kef », la plus ancienne et la plus fournie en cadres (cf. tableau ci-joint).

Pour 1977, le budget de la « Troupe du Kef » aura atteint 21 500 dinars dont 14 000 proviennent du MAC, 4 500 du gouvernorat et 3 000 de la Municipalité du Kef. La troupe traînant un déficit de 5 500 dinars depuis 1972, il reste 16 000 dinars comme budget réel. Sur cette dernière somme, 13 000 vont aux salaires et 3 000 seulement à la production (27).

C'est, à peine, le budget d'une pièce respectable. L'examen de ces chiffres inciterait peut-être à croire que l'Etat, représenté par le MAC, ne fait rien pour venir en aide à ce secteur vital de la Culture tunisienne. Il n'en est rien. Il faut lui rendre justice (cf. tableau ci-dessous) et constater que l'Etat est pratiquement le seul bailleur de fonds des troupes régionales. L'aide financière directe du MAC aux 5 Troupes régionales et à la Troupe de Marionnettes de Tunis se monte, pour 1977, à 41 000 dinars (sans

(27) Communication de Hamadi HMAÏDI au colloque des « Problèmes du Théâtre tunisien », 11-13 novembre 1977.

compter les achats de production pour les différents festivals et autres formes d'aides indirectes). Soit nettement moins que le seul budget de la « Troupe Municipale de la ville de Tunis » qui a, depuis longtemps, atteint sinon dépassé les 80 000 dinars.

Les amateurs, eux, n'auront bénéficié en 1977, que de 4 000 dinars sous forme d'aide directe du MAC.

Les Troupes régionales en 1977 (28)

Troupes	Effectifs	Femmes	Hommes	Budget 77	Subvention MAC	Subvention Régionale
Troupe du kef	19	4	15	21.500 D	14.000 D	7.500 D
Kairouan	10	2	8	11.000	6.000	5.000
Gafsa	8	1	7	11.200	8.000	3.200
Sfax	14	2	12	13.000	9.000	4.000
Mahdia	12	1	11	6.260		6.260
Marionnettes Tunis	10	2	8	6 000	6 000	

B) LE PROBLÈME DE LA FORMATION DES CADRES.

Depuis le discours de Bourguiba du 7 novembre 1962, le MAC a encouragé la formation des cadres, octroyé de nombreuses bourses d'études et de stages. Le « Centre d'Art Dramatique » dont la mission, sans statut autonome, était de former les animateurs de théâtre (et non les comédiens et techniciens) a connu, depuis octobre 1974, une nouvelle orientation. Recrutés au niveau du baccalauréat, les étudiants reçoivent une formation de deux années à l'issue de laquelle ils sont censés renforcer le métier et les troupes professionnelles. Depuis, deux promotions se sont succédées. Seize diplômés ont quitté le Centre (29). Mais rares sont ceux qui sont entrés dans le métier. La plupart sont partis pour un complément de formation à l'étranger. Ceux qui sont restés refusent de s'intégrer à la réalité professionnelle du pays ou ne peuvent le faire. Cependant les cadres du théâtre ne sont pas uniquement les metteurs en scène et les comédiens. D'autres métiers entrent en jeu dans la confection du spectacle théâtral : techniques du son, de l'éclairage, du costume, de la scène, de la chorégraphie... Dans ces importants domaines, les lacunes du théâtre tunisien sont flagrantes.

(28) Source : statistiques du MAC, Service du Théâtre.
(29) Le CAD a été rattaché en octobre 1978 à un Institut en création, l'Institut de Formation des Animateurs Culturels.

C) La crise du texte et de l'« orientation ».

Autre domaine où l'on ne s'improvise pas créateur, celui du texte. Selon les hommes de théâtre, les auteurs dramatiques tunisiens sont rares. L'offre est nettement inférieure à la demande et les rares textes originaux disponibles, quand ils sont agréés par la Commission Nationale d'Orientation Théâtrale, exigent trop de moyens (comédiens, décors...) pour pouvoir être diffusés facilement à l'intérieur du pays. C'est le cas de « Un autre Faust » de Samir Ayadi ou du « Guerrier Berbère » de Béchir El-Qahwajî, deux pièces montées respectivement en 1976 et 1977 par la Troupe du Kef. Alors on recourt en masse à la traduction ou à l'adaptation. Entre 1964 et 1969, par exemple, le théâtre tunisien a utilisé 116 traductions contre 86 créations tunisiennes (30). Pour pallier ce manque de textes originaux, certaines troupes se sont réfugiées dans la négation du créateur solitaire et ont recouru à « l'écriture collective » au risque de tomber, parfois, dans la dispersion et la superficialité.

Cette situation s'est un peu améliorée, depuis 1976, avec la création d'une commission du répertoire, chargée, au MAC, de sélectionner et acquérir, contre une indemnité correcte, les créations originales et les traductions. Ces textes, une fois recueillis, sont mis gratuitement à la disposition des troupes.

Tous les textes de théâtre doivent passer par le « filtre » de la Commission Nationale d'Orientation Théâtrale qui intervient au niveau de la lecture du texte puis au niveau de sa mise en scène (commission de visionnage). Depuis janvier 1975, en fait, une nouvelle méthode de travail de cette commission allège la procédure d'octroi du visa d'agrément par l'éventuelle suppression du premier niveau de lecture du texte, l'agrément étant délivré globalement pour le texte et la représentation.

Créée par la loi n° 62 du 5 juillet 1966 (31), cette Commission nationale d'orientation théâtrale a vu ses attributions fixées par le décret n° 87 du 12 mars 1969 (32). Cette commission n'est pas juridiquement une commission de censure. Y siègent des personnalités désignées par le Ministre des Affaires culturelles et des représentants de ministères et d'organisations nationales. Dans l'esprit du législateur, et vu la situation du théâtre à l'époque, cette commission avait essentiellement pour tâche « l'orientation » et la promotion des activités théâtrales. Mais de nombreux hommes de théâtre sont tombés sur le dos de cette commission, criant à la censure... esthétique (pire, selon eux, que la censure au sens premier du terme), accusant ses membres de vouloir imposer des styles archaïques et leur vision personnelle du théâtre. A l'appui de leur thèse, des chiffres : entre 1966 et 1969, la Commission de lecture a refusé 83 textes sur un total de

(30) Badra Bchir, « La combinatoire dramatique du Théâtre en Tunisie », *in Revue Tunisienne des Sciences Sociales*, 13e année, 1976, n° 44, Publications du CERES, Tunis, p. 37-71.

(31) *JORT* n° 30 du 8-12 juillet 1966.

(32) *JORT* n° 10 du 11-14 mars 1969.

205 textes présentés (33). En 1977, elle a examiné 192 textes dont 60 seulement ont été retenus. Devant ces chiffres, certains n'hésitent pas à parler de censure proprement dite et à revendiquer la suppression pure et simple de cette commission, arguant que le pays a des lois connues et que l'homme de théâtre doit assumer ses responsabilités devant ces lois. D'un autre côté, cependant, comme l'a montré le colloque de novembre 1977, il existe encore de nombreux hommes de théâtre qui sont pour le maintien de cette commission à la fois pour qu'elle garantisse un minimum de « technicité » théâtrale au public et pour qu'elle accomplisse comme il se doit son rôle d'animation et de promotion des productions théâtrales.

Telle est, en 1977, la situation matérielle, juridique et psychologique du théâtre tunisien. Examinons maintenant quelques aspects et tendances de sa production.

D) Un théâtre socio-politique.

Analysant le succès, entre 1966 et 1969, d'un théâtre populaire comme celui de Hadj Klouf, Badra Bchir constate que la popularité de ce théâtre « repose sur une absence de réflexion et de recherches de normes nouvelles. Une sorte de connivence s'installe entre l'auteur dramatique et les spectateurs dans le but d'esquiver les problèmes de l'actualité et de se confiner toujours dans des schémas familiers, sécurisants, divertissants » (34). Qu'en est-il du théâtre de 1977 ? Il nous semble très éloigné de ce théâtre de divertissement gratuit. Que l'on examine la production des amateurs ou celle des professionnels, les sujets socio-politiques y semblent dominants. L'actualité y est largement traitée, le plus souvent dans des styles symboliques ou des récits historiques dont la relecture est significative, les sujets évoqués tournant autour de la situation économique des classes défavorisées (ouvriers, petits paysans, ouvriers agricoles...) et de leurs rapports avec les détenteurs des moyens de production ou de la prise de décision.

Ceci crée évidemment des frictions entre les auteurs et les troupes, d'une part, et la Commission nationale d'orientation théâtrale de l'autre. Il faut cependant reconnaître que le secteur du théâtre jouit d'une relative liberté d'expression.

Cette tendance socio-politique, largement critique, explique le succès rencontré par ce théâtre auprès des jeunes Tunisiens. Mais cela crée aussi parfois un cercle vicieux en ce sens que le théâtre tunisien, surtout amateur, après avoir plu par cette critique socio-politique, se trouve prisonnier de son image de marque et contraint à chercher le succès par la critique systématique. Et de tomber dans la facilité et la recette. L'Art dramatique en souffre lorsqu'il ne se situe plus qu'au niveau du discours primaire, des analyses superficielles et des stéréotypes. Un phénomène, à ce titre, est significatif : les salles de spectacles se sont mises à ressembler à des gradins

(33) Badra Bchir, *op. cit.*
(34) *Ibid.*, p. 61.

de foootball où la « galerie » chahute, applaudit, commente chaque réplique, voire chaque mot qu'elle juge critique. Ce genre de théâtre constitue un véritable exutoire socio-culturel, un défoulement direct à un besoin d'expression contenu dans la jeunesse tunisienne qui serait mal canalisé par les structures nationales de culture, de loisirs et de jeunesse.

S'il est évident que le théâtre ne peut exister sans critique et sans liberté d'expression, il doit également se respecter en tant qu'expression artistique élaborée et non se contenter d'aligner des critiques et des allusions.

Toujours sur le plan de la production de spectacles populaires, une nouvelle donnée a d'ailleurs fait son apparition avec l'avènement du théâtre amateur de la « Troupe du Maghreb Arabe », comblant ainsi peu à peu le vide laissé par le théâtre professionnel. La première production de cette troupe : « Ferr Ferr » (Sauve qui peut), pièce traitant de l'émigration, fut donnée à Ibn Rachiq le 4 janvier 1975 (35). Ce fut déjà un succès. En fait le véritable changement coïncide avec l'énorme succès populaire rencontré par la seconde pièce de la troupe : « El Karrîta » (La charrette), dont le sujet est l'exode rural (trois frères et leur père débarquent dans la grande ville à la recherche de travail). Ce que certains critiques baptiseront, plus tard, sur le plan du style, le « Karritisme », était né : partant d'un canevas général, les acteurs se mettent en situation et sécrètent leur texte en conformité avec la ligne générale du scénario et la logique psychologique, sociale ou économique de leur propre personnage. Mêlant le mime, la commedia dell'arte, les clowneries et les tours à la Charlot, les jeunes comédiens très à l'aise dans leurs personnages habillés à la friperie, ont trouvé dans le karritisme une forme de comique complet qui touche le public tunisien dans ce qu'il recèle à la fois de farce et de finesse. L'émulation aidant, d'autres troupes d'amateurs ont réalisé et diffusé depuis des spectacles de qualité comme le fameux « Chapitre de l'Ane et du Bœuf » de la « Troupe Habib El Haddad de Béja ». Ces productions d'amateurs ont souvent rivalisé avec celles du théâtre professionnel qui se réfugie, lui, dans le classicisme ou l'expérimentation.

Sur le plan de l'écriture, si les partisans d'un théâtre d'auteur continuent à exister et à défendre les manuscrits de qualité, l'on note chez les amateurs, comme nous l'avons dit, une prédilection pour l'écriture collective. Par ailleurs les tandems auteur-troupe continuent à exister en quelques occasions : le couple Habib Chebil-Troupe du Maghreb Arabe ou le couple Noureddine Ouerghi-Troupe du Kef.

Dans le choix des thèmes, deux tendances semblent se dessiner : écrire le présent et réécrire le passé. Pour l'actualité vécue on peut citer les exemples de la « Troupe du Maghreb Arabe » et du « Théâtre Nouveau » dont les pièces traitent toujours, du moins jusqu'à présent, de situations vécues. Une seconde école, qui veut la récupération du patrimoine et son dépoussiérage, préfère en revanche mettre en scène des événements passés,

(35) Voir l'itinéraire parcouru par cette troupe dans R. NAJAR, « La Troupe du Maghreb Arabe : du succès... à la crise », *in Dialogue*, n° 164 du 24 octobre 1977, p. 56-59.

choisis le plus souvent dans les périodes de grandes crises de l'histoire arabo-musulmane.

En ce qui concerne la mise en scène, l'on relève une nette domination de l'école du « spectacle total » qui donne une dimension de fête au théâtre (chants, danses...) et reprend l'utilisation des masques. Le style éclectique et parfois embrouillé des amateurs voisine donc avec la régularité et le renouvellement des mises en scène d'un Moncef Souissi, et avec la rigueur, toute dépouillée, de « l'école » du « Théâtre Nouveau ». De la production de ces amateurs en 1977, peut-être ne faut-il retenir que « L'île du Cuivre », de la « Troupe Habib El-Haddad de Béja » (Texte collectif, mise en scène de Brahim Mastoura), qui a remporté le premier prix de la « Semaine du Théâtre 1977 », ou, à un degré moindre, « Ouled Baballah » de la « Troupe du Maghreb Arabe » (texte de Habib Chebil, mise en scène de Lamine Nahdi). Cette dernière pièce par exemple réunit dans l'espace clos d'un radeau isolé par les inondations, des habitants du village de Ouled Baballah qui vont devoir cohabiter dans ces circonstances difficiles, malgré leurs différences de condition sociale.

Chez les professionnels, il convient de citer « L'instruction », de la « Troupe du Nouveau Théâtre » (création collective), pièce consacrée comme la meilleure production par la critique théâtrale locale. C'est l'histoire du meurtre d'une riche couturière. Le juge d'instruction enquête. Qui soupçonner ? Le mari, la bonne ou l'apprentie ? La « justice » sera rendue en fonction de la condition sociale.

Sur le plan du monde arabe, il faut signaler que le théâtre tunisien a été primé au « Festival du Théâtre Arabe de Damas » au printemps de 1977. Avec « L'Enigme », production de 1976, texte de l'Egyptien Ali Salem, mise en scène de Moncef Souissi, la « Troupe de la Ville de Tunis » a en effet remporté le prix de la Critique koweitienne.

CONCLUSION.

Concluant sa recherche sur « Un demi-siècle de Théâtre Arabe en Tunisie : 1907-1957 » (36), Hamadi Ben Halima, sans toutefois préjuger de l'avenir, pensait qu'il était inexact de parler de « théâtre tunisien », du moins pour l'époque. « Tout au plus, écrit-il, peut-on parler « d'activités théâtrales ».

Peut-on nier l'existence du théâtre tunisien en 1977 ? Certes pas. Le théâtre tunisien existe bel et bien. Si elle semble aujourd'hui essoufflée, l'expérience de décentralisation théâtrale a donné des résultats probants. Malgré l'absence d'une affiche régulière, malgré la vie éphémère des créations théâtrales et l'instabilité des animateurs de troupes, le théâtre tunisien est, sans conteste, le secteur le plus dynamique et le plus fécond de l'expression artistique en Tunisie. Alors que son introduction ne date que du début du siècle, son adoption par le public est acquise depuis longtemps.

(36) *Op. cit.*, p. 182.

Mais si sa vitalité relative est certaine, il n'en reste pas moins qu'il connaît des problèmes cruciaux. Au-delà des questions de statut et de conditions matérielles (qui ont cependant leur importance) peut-être faut-il situer le problème majeur du côté des artistes eux-mêmes. Il ne semble pas, en effet, que le théâtre tunisien ait atteint un niveau de prise de conscience tel qu'il échappe à l'optique du quémandeur d'aumône et qu'il revendique à la fois son autonomie au niveau de la production, sa responsabilité devant les lois en vigueur et ses droits à une existence autonome et responsable.

Ridha NAJAR.