

## Regards

23 | 2020

Les régimes esthétiques du corps dans le monde arabe

---

Le corps anamorphosé dans le théâtre marocain : Cas de  
Capharnaüm de Latefa Ahrrare

**Imad BELGHIT**

---

### Edition électronique

URL : <https://journals.usj.edu.lb/regards/article/view/370>

DOI : <https://doi.org/10.70898/regards.voi23.370>

ISSN : 2791-285X

### Editeur

Editions de l'USJ, Université Saint-Joseph de Beyrouth

### Référence électronique

BELGHIT, I. (2020). Le corps anamorphosé dans le théâtre marocain : Cas de Capharnaüm de Latefa Ahrrare. *Regards*, (23), 71-83.

<https://doi.org/10.70898/regards.voi23.370>

## DOSSIER THÉMATIQUE :

Le corps dans tous ses états. Les régimes esthétiques du corps dans le monde arabe

# LE CORPS ANAMORPHOSÉ DANS LE THÉÂTRE MAROCAIN : CAS DE CAPHARNAÛM DE LATEFA AHRRARE

**Imad Belghit**

Université Moulay-Ismaïl (Maroc)

**ABSTRACT** | Compte tenu des différences territoriales et culturelles, certaines pièces de théâtre marocaines produisent une corporéité particulière autour de laquelle s'articule la scène. L'on assiste alors à une remise en question de l'ethos, d'une attitude qui incorpore les postures et les dispositions du corps. Le spectacle intitulé *Capharnaüm Auto-Sirate* de Latefa Ahrrare s'inscrit dans cette dynamique scénique propre à la construction de corporalités dans le contexte du théâtre marocain contemporain. La performance de la comédienne soulève des questions existentielles par ses effets de présence sur scène, via un corps soumis au processus du dévoilement.

**MOTS-CLÉS** | Théâtre – Maroc – corps – dévoilement – quête – anamorphose.

**ABSTRACT** | Given the territorial and cultural differences, some Moroccan plays produce a particular corporeality around which the scene is articulated. We then witness a questioning of ethos, a morality that incorporates postures and dispositions of the body. The show entitled *Capernaum Auto-Sirate* by Latefa Ahrrare is part of this scenic dynamic peculiar to the construction of corporalities in the context of contemporary Moroccan theater. The performance of this actress raises existential questions through her presence on stage and via a body subjected to the process of unveiling.

**KEYWORDS** | Theater – Morocco – Body – Unveiling – Quest – Anamorphosis.

Nombre d'expériences théâtrales marocaines mettent à contribution le corps et font de ses représentations, comme de ses déploiements corporels, un enjeu scénique<sup>1</sup>. C'est le cas de *Capharnaüm Auto-Sirate* de la comédienne et metteuse en scène marocaine Latefa Ahrrare qui fait du corps la pierre angulaire de son spectacle.

En reproduisant une pléthore de stéréotypes culturels relatifs au corps féminin (corps soumis et rebelle, accoutré d'un tailleur pour homme et d'une robe de soirée, voilé par la burqa et exhibé en maillot de bain), la pièce questionne les enjeux actuels de la mise en scène à travers un regard intimiste tissé autour de la mort. Jusqu'à quel point Latefa Ahrrare actualise-t-elle le propos combien pertinent d'Anne Ubersfeld : « Le théâtre est corps et c'est là même sa spécificité<sup>2</sup> » ? Comment le déploiement corporel dans ce monodrame renvoie-t-il à une conscience en crise ? Comment la comédienne soulève-t-elle des questions existentielles par le truchement d'un processus du dévoilement du corps ?

Nous tâcherons de décrire comment la construction des corporalités dans le théâtre contemporain fait de l'auto-perception du corps un mode majeur de la représentation de celui-ci. Il va sans dire que le langage corporel permet au performeur de redéfinir son corps en l'inscrivant sous le signe du jeu et de l'anamorphose, de sorte que la substance corporelle devienne le réceptacle d'une recherche esthétisante qui conjugue corps et quête spirituelle.

---

1- Nous nous référons, entre autres, à l'adaptation de la pièce *Les Monologues du vagin* (Eve Ensler, *Les Monologues du vagin*, Paris, édition Denoël, coll. « Denoël & d'ailleurs », 2005) par Naima Zitane et la troupe Aquarium en 2013, représentation intitulée *Dialy* (« le mien ») ; à la pièce *Solo* de Mohamed Elhor et à la troupe Akoun, qui a décroché le Grand prix de la 19<sup>ème</sup> édition du Festival national du théâtre et le prix de la meilleure œuvre théâtrale arabe pour l'année 2017 lors du 10<sup>ème</sup> Festival du théâtre arabe tenu à Tunis et qui est fondée sur l'idée d'une femme qui vit dans le corps d'un homme ; à la pièce *Larmes de khôl*, création de la troupe Anfass, texte de Issam El Yousfi, scénographie d'Abdelmajid El Haouasse, dans laquelle les corps éclatent et se rabougrissent ; enfin, à la pièce *Kharif* (« Automne ») d'Asmaa Houry et à la troupe Anfass qui célèbrent la vie à travers un corps malade. Nous précisons que nous nous référons aux représentations puisque les textes sont généralement inédits.

2- Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre*, Paris, Belin, coll. « Lettres Sup », 2001, p. 224.

## Corps en jeu, être en jeu

Au théâtre, quatre fondamentaux sont en constante interaction : l'espace, la voix, l'objet et le corps. Les réflexions de Constantin Stanislavski<sup>3</sup>, Jerzy Grotowski<sup>4</sup> et Antonin Artaud<sup>5</sup>, pour ne citer qu'eux, se montrent insistantes à ce propos. Plus proche de nous, en 2015, Peter Brook confirme le rôle axial du jeu de l'acteur en redimensionnant les idées énoncées dans *L'espace vide*<sup>6</sup> :

« J'ajouterais aujourd'hui qu'il faut une troisième personne. S'il y a une personne qui se lève, une autre personne qui regarde, il y a déjà un acte. Tout y est à condition que cela aille plus loin. Il faut ensuite la rencontre. [...] Là, une vie peut commencer à circuler<sup>7</sup>. »

L'apport du corps à la scène contemporaine invite donc à repenser la performance théâtrale à partir de la présence scénique. *Capharnaüm* nous semble paradigmatique d'une telle spécificité des écritures théâtrales émergentes. Création du Théâtre des Amis<sup>8</sup> jouée pour la première fois en octobre 2010 à Marrakech<sup>9</sup>, et, par la suite, en Jordanie, puis en Belgique et en Pologne où elle a remporté le premier prix du Festival du monodrame en 2010, la pièce constitue une expérience incontournable dans le parcours de Latefa Ahrrare<sup>10</sup>. À la fois metteuse en scène et comédienne de ce monodrame, Latefa Ahrrare

3- Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Voyageurs », 2001.

4- Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, *Terre de cendres et diamants*, Paris, Édition Saussan - L'entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2000.

5- Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1996.

6- Peter Brook, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2014 (1<sup>ère</sup> éd. 1977).

7- Peter Brook, *Le diable c'est l'ennui*, Paris, Actes-Sud Papiers, coll. « Apprendre », 2015, p.29.

8- Nous adopterons ce titre simplifié dans le présent article.

9- Créée pour la première fois le 6 octobre 2010 à Marrakech, la pièce est jouée le 28 octobre de la même année au Théâtre National Mohammed V à Rabat.

10- Actrice et metteuse en scène marocaine, Latefa Ahrrare passe par l'institut supérieur d'art dramatique et d'animation culturelle (ISADAC) de Rabat où elle décroche son diplôme de comédien-metteur en scène en 1995. Depuis, elle a joué dans une vingtaine de pièces et est metteuse en scène de bon nombre de spectacles. Après ses débuts à l'écran, Latefa Ahrrare a joué dans de nombreux films marocains et étrangers, notamment dans *Femme et femme* (Saâd Chraïbi, 1998, Maroc), *Cheval de vent* (Daoud Aoulad-Sayad, 2001, France), ou encore *Exils* (Tony Gatlif, 2004, France). Au théâtre, elle a joué dans une vingtaine de pièces, dont *Arlequin valet de deux maîtres* de Carlo Goldoni, mis en scène par Carlo Damasco en 1995. Latefa Ahrrare a joué dans la troupe de Tayeb Saddiki, notamment dans *Molière ou pour l'amour de l'humanité* (Tayeb Saddiki, Mohammédia, Édition Eddif Maroc, 2009), et dans *Éléphant et pantalons* (Tayeb Saddiki, Kénitra, Editions Boukili, 1997). Elle a collaboré également à *L'oiseau de lune*, mise en scène par Antoine Bourseiller (co-écrit par des écrivains marocains, 1999). En tant que metteuse en scène, elle est aux commandes de *Parle-moi comme la pluie et laisse-moi écouter* de Tennessee Williams (coll. Éducation et théâtre, 1953) et *C'était hier* de Harold Pinter (Édition Gallimard, coll. « Folio théâtre », n° 182, 2018, 1<sup>ère</sup> éd. 1971). *Capharnaüm* tourne régulièrement et a participé aux festivals internationaux de Mulheim et Kiel en Allemagne où elle a représenté le Maroc. Voir l'interview de Latefa Ahrrare donné à *Aujourd'hui le Maroc*. Houda El Fatimi, « Latefa Ahrrare : "Je suis une actrice et non pas une marionnette" », *Aujourd'hui le Maroc*, édition du 31 octobre 2010, [en ligne : <http://aujourd'hui.ma/culture/latefa-ahrrare-je-suis-une-actrice-et-non-pas-une-marionnette-91931>]. Consulté le 17 décembre 2019.

y développe de multiples configurations du corps dans une représentation inspirée du recueil intitulé *Le récif de l'effroi*<sup>11</sup> de Yassin Adnan. L'œuvre poétique, rédigée en arabe classique, évoque la mort entre mythisme et métaphysique.

Bien que Latefa Ahrare s'inspire du recueil, elle ne le transpose pas. *Capharnaüm* s'opère à la manière d'un transfert intermédial. À ce propos, Jürgen Müller rappelle : « Évidemment, il y a beaucoup de rapports entre les notions d'intertextualité et d'intermédialité, mais la première sert presque exclusivement à décrire des textes écrits. Le concept d'intermédialité est donc nécessaire et complémentaire dans la mesure où il prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques<sup>12</sup>. » Cette tendance voit progressivement une attention portée sur le support médiatique, le théâtre en l'occurrence, se substituer à un regard principalement centré sur les relations entre les textes.

La mise en scène fait passer d'un type de média, le recueil, à un autre, le théâtre. Ce transfert, qu'Alfonso de Toro désigne comme des stratégies « de passages, de transitions, d'interfaces, de réinventions, de translation, de dissémination du sens, de tension, etc.<sup>13</sup> », s'effectue, bien sûr, alors que quelques propriétés qui permettent d'identifier la forme première se maintiennent. Ainsi, la tonalité élégiaque, quelquefois tragique, du texte poétique de Yassine Adnan est transposée à travers le recyclage de la langue, de la linéarité et de la cohérence du recueil, autant de transformations qui font que la production réutilisée voit ses caractéristiques formelles modifiées.

Ce transfert intermédial se double d'une dramatisation du texte poétique d'autant plus périlleuse que la comédienne transpose en arabe dialectal marocain la musicalité du verbe et ses ondulations rythmées. Le texte poétique de Yassine Adnan sert essentiellement de substrat philosophique au drame puisque la solennité de l'arabe classique est évacuée au profit de l'arabe dialectal marocain qui cautionnerait la dimension intimiste de la scène. Avec un certain art de la diction, sensible à la sémantique, Latefa Ahrare met en avant, dans une sorte de transversalité artistique, un langage corporel qui enfreint les codes langagiers afin d'exprimer la sensibilité d'un rapport au monde. L'intertexte poétique ne fonctionne plus comme texte, mais comme prétexte d'une création contemporaine multimodale qui fait se tenir le spectacle à la lisière du monde réel et d'un univers fictionnel.

Propriétaire incertaine d'un corps à la recherche d'un autre corps, qui, celui-ci, se trouve dans l'au-delà, Latefa Ahrare lance un appel désespéré à la figure paternelle trépassée. Certains accessoires scéniques créent d'ailleurs un univers marqué par la mort. Par exemple, un téléphone rouge suspendu qui symbolise la quête d'un contact entre la vie et la mort. Bien qu'il soit à proximité du personnage, le combiné n'en demeure pas moins le signe d'une

11- Yassin Adnan, *Le récif de l'effroi*, Damas, Dar al-Mada, 2003 (éd., trad. fr, Siham Bouhla, 2005).-

12- Jürgen E. Müller, « L'intermédialité : une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », Silvestra Mariniello (éd.), *Cinéma*, vol. 10, n° 2-3, « Cinéma et intermédialité », printemps 2000, pp. 105-133.

13- Alfonso de Toro, *Translatio*, Paris, L'Harmattan, coll. « Transversalité », 2013, p. 8.

incommunicabilité puisque le fil souple torsadé n'est raccordé à aucun boîtier téléphonique.

Le monodrame s'enfonce ainsi dans une quête tout à la fois de l'autre - le père ? – et de soi. Le titre, *Capharnaüm Auto-Sirate*, met d'ailleurs bout à bout le *sirate*, « le droit chemin », mot aux résonances apocalyptiques d'une part, et le préfixe *auto* désignant « soi-même ». C'est donc un cheminement de vie, un parcours semé d'embûches et de souffrances, entre autres celles du deuil, que nous présente le spectacle. Ce cheminement vers soi et vers le destin acquiert toute sa puissance métaphorique lorsqu'il s'enchevêtre avec l'histoire tragique de Capharnaüm, resplendissante ville de l'ancienne province de Galilée, détruite par un séisme en 746. Endommagée, la ville devra être reconstruite, mais son déclin, puis son abandon, demeureront malgré tout aussi inexorables que mystérieux. Devenue *locus terribilis*, la ville comme la vie constituent dès lors l'une des topiques de l'atrocité : cimetière d'esprits vivants, lieu de ceux qui résistent à la mort et à l'oubli. Bien qu'ils soient désormais absents de la géographie, les « Capharnaümiens » sont toujours présents dans la mémoire collective, refusant de disparaître et rappelant à l'humanité une ville, une vie et des sensibilités. Une perte incompréhensible qui cadre avec la thématique apocalyptique contenue dans le titre *Sirate*, mot arabe désignant, nous venons de le souligner, le chemin du jugement dernier dans le texte coranique. C'est donc à un voyage métaphorique dans une géographie mythique que le spectacle nous invite.

Dans cet univers métaphorique, pour le moins hallucinatoire, le corps jouit d'une aura plastique évocatrice. Le corps, quasi zombi, en revient à ses forces expressives les plus fondamentales : harcèlement, regards hagards, respiration apnéique et posture d'évitement. Le costume d'homme qu'elle porte et qui contraste avec sa féminité renvoie, lui aussi, à une psychologie en crise.

Lorsque Latefa Ahrrare évoque les funérailles de son père, elle stylise corporellement l'anéantissement du corps paternel. La comédienne s'empare d'un bol de miel posé à même la scène. Elle le consomme sans cuillère, se léchant les doigts après chaque détail, comme pour parvenir à restituer l'histoire douloureuse de l'enterrement. La comédienne ponctue ainsi le récit de l'adversité auquel elle se livre et à travers lequel elle s'adonne à des réminiscences. L'adieu à la figure paternelle et l'affliction occasionnée par la fatidique nouvelle se mue alors en un partage nostalgique qui donne forme à une quête sous-jacente aux résonances identitaires. La dimension musicale de la respiration, elle aussi, donne à la charge émotionnelle intense qui accompagne cette scène une consistance essentiellement corporelle : la consommation obsessionnelle de cet aliment réputée pour sa sapidité et son intensité rappelle en creux la douleur d'un être affligé : « *Pour la tradition de l'Islam, le miel est la panacée par excellence. Il rend la vue à ceux qui l'ont perdu, il conserve la santé et va jusqu'à ressusciter les morts*<sup>14</sup>. » L'évocation métaphorique de la ville, tout comme l'absence de la vie, du corps du père, et la présence ambiguë de celui de la comédienne interpellent de manière

14- Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1982, p. 633.

conjointe la mort anatomique et l'effacement spatial, la dynamique de la vie et le statisme abstrait et absolu de la mort, le rapport avec des êtres chers disparus, l'histoire de l'Homme, certes chronologique, mais surtout incarnée dans l'espace, sans oublier la question de la finitude et les angoisses qu'elle charrie.

## Anamorphose du corps

Le primat de l'expression corporelle que Jerzy Grotowski accorde à l'expérience théâtrale, celle d'un théâtre pauvre<sup>15</sup>, où le comédien renoue avec un patrimoine gestuel enfoui, fonctionne comme un paradigme dans le cas de *Capharnaüm*. La comédienne s'empare de son corps, prend pleine possession de celui-ci avant de procéder à sa monstration scénique dans le but de créer la théâtralité : « *La théâtralité a aussi à voir avec le corps, les pulsions, le désir et donc avec la performativité*<sup>16</sup>. »

La création théâtrale de ce personnage en crise est tributaire des mouvements de la comédienne qui développe un jeu dramatique basé sur les potentialités physiologiques. La composition gestuelle garantit ainsi les conditions d'émergence du corps scénique dans le temps et l'espace de la représentation. De sorte que la liberté de Latefa Ahrrare tient à ce que « *le personnage, dès qu'il est reconnu comme un masque exclusivement théâtral, peut échapper aux contraintes de la plausibilité et se mouvoir à sa guise dans un univers reconstruit*<sup>17</sup> ». C'est donc bien le corps de la comédienne qui rend cette ambiance macabre et qui nous convie à partager son intimité pour ne pas dire son idiosyncrasie.

Être le corps et le mettre en spectacle implique un affrontement esthétique au cœur même de l'histoire de cette femme qui exhibe un corps couvert de souvenirs d'enfance, marqué au fer rouge de l'adolescence, tout en étant en quête de liberté, d'un dévoilement de soi à soi. Or, le corporel développe-t-il sa sémantique intrinsèque ou est-il exposé gratuitement ? Écoutons ce témoignage de Latefa Ahrrare :

*« Je travaille sur le mouvement et la chorégraphie. Le corps est primordial sur scène, c'est-à-dire moins de texte et plus de visibilité. C'est aussi une manière de dire non aux stéréotypes, aux clichés de la société. C'est dire aussi que le corps de la femme et le corps humain asexué existent parce que c'est un instrument, une expression, une voix, une langue et un langage universel<sup>18</sup>. »*

Tantôt frêle, tantôt vigoureuse, la comédienne alterne ses modes d'engagement corporels comme autant de mutations scéniques. Nul doute que son apparence initiale invoque le topos de la revenante, actualisant à travers un corps ténu la thématique de la résurrection : en apesanteur, dans une sorte d'entre-deux,

15- Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'âge d'homme, 1993.

16- Josette Féral, « Les Paradoxes de la Théâtralité », *Théâtre/Public*, n° 205, 2012, pp. 8-11.

17- Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 412.

18- Mohamed Naït Youssef, « Latefa Ahrrare, éternelle amoureuse des planches », *Al Bayane*, édition du 31 mai 2019, [en ligne : <http://albayane.press.ma/latefa-ahrrare-eternelle-amoureuse-des-planches.html>]. Consulté le 18 décembre 2019.

Latefa Ahrrare, dans la scène inaugurale, donne l'impression qu'elle est étendue sur un lit, alors que seule sa tête et ses pieds sont soutenus par des cubes, le reste de son corps étant suspendu.

Dans certaines scènes, sa présence verbale, quasi inaudible, au mieux incompréhensible, est ramenée à un usage primitif de la parole fait de balbutiements cacophoniques. C'est avant tout par la représentation d'un corps qui peine à se mettre debout que se fait donc sentir sa domination. C'est encore par son recroquevillement, reflet de sa fragilité, voire de la vulnérabilité propre aux corps violentés, que s'exprime la détresse d'un être rongé par la suspicion face à un monde inconnu. À son corps cramponnée, Latefa Ahrrare, défiant son asthénie, s'affronte malgré tout à une fin de non-recevoir.

Le costume, un tailleur pour homme qui, soulignons-le, n'est pas sans sous-entendre la domination masculine et la disqualification du corps féminin, semble contredire tous les stéréotypes de la féminité. Il paraît même renforcer la nécessité de la femme de s'en débarrasser. *In fine*, le processus du dénudement commence, et à Latefa Ahrrare d'enlever son costume avec des gestes qui contrastent avec le désordre du début, tellement le doigté est de mise, pour rester en maillot de bain, jetant aux oubliettes une certaine forme du clichage de la culture corporelle féminine.

Le corps devient, dès lors, un passage conduisant à l'intériorité et à l'intimité d'une expérience. Dévêtu, le personnage paraît se libérer de sa crispation psychologique initiale. En témoigne le déroulement de ses postures : de la position du fœtus à des étirements qui lui donnent forme, ou bien encore à des redressements à travers lesquels il s'affirme. L'assurance du corps influe alors pleinement sur celle de l'esprit, en ce sens que ce long processus est couronné par une panoplie de gestes ronds et expressifs, révélateurs d'un apaisement psychologique.

Le déshabillage de Latefa Ahrrare aura alors enrayé les chaînes doxologiques de la tradition et permis une expression libre du corps féminin. Ce qui semble s'imposer avec *Capharnaüm*, c'est une sorte de « nécessité de prendre en considération le corps, dans l'établissement des imaginaires, et dans les renversements des consciences<sup>19</sup> ». Bref, le spectateur se tient face à un corps qui, dénudé, révolté, devient un médium actif qui le fait réfléchir à cette errance charnelle à travers des épisodes antérieurs de sa vie et jeter un regard inquiétant sur celle-ci.

## Une scénographie de l'entre-deux

Le tempo du spectacle s'inscrit sous le signe de la discontinuité, avec des changements abrupts à l'instar des cris qui se transforment sans préavis en chants d'opéra, renvoyant le spectateur aux sonorités enracinées dans les corps de Latefa Ahrrare. Ce bouleversement sonore renvoie le spectateur,

19- Zupancic Metka, *Les écrivaines contemporaines et les mythes, le remembrement au féminin*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2013, p. 14.

comme le ferait un métabolisme qui s'emballa, à l'image d'une conscience prise de panique, égarée au milieu de nulle-part. Grâce à l'ensemble de ces modalités performatives, l'exposition du corps de l'actrice se double d'une portée symbolique<sup>20</sup>.

La scénographie mise au point par Abdallah Baïloute esthétise, non sans une certaine forme de dolorisme, ces états d'âme et de conscience. Comme nous l'avons souligné, le combiné téléphonique rouge suspendu - au ciel ? - renvoie à la disparition du père et à l'arrêt de la communication avec celui-ci. Cette scène stimule la capacité de l'actrice à produire une émotion immédiate de désarroi et d'agitation. Le recours au combiné et aux linceuls crée une vision qui confond le monde des vivants et celui des morts. Le corps de la comédienne, dans des déplacements saccadés qui mettent en scène son deuil, se retrouve comme en apesanteur entre la scène et le fil rouge du téléphone suspendu, jusqu'à n'être plus qu'une vie qui tient à un fil.

De la même manière, le scénographe sémiotise les trois bandes rectangulaires posées parallèlement sur le sol, une bande grise séparant deux blanches, en un jeu sur cette palette chromatique qui associe au Maroc le blanc au deuil, à la mort. La bande grise renseigne sur la volonté de placer le parcours de vie de Latefa Ahrrare sous le signe de l'entre-deux, à l'intersection de la naissance et de la mort.

Le traitement scénographique renvoie donc à une écriture scénique signifiante en ce sens qu'il devient consubstantiel de la dramaturgie et de la mise en scène, à tel point que la pièce, à la faveur d'une raréfaction des éléments de décor et des accessoires, laisse libre champ au corps de la comédienne pour qu'il investisse l'espace vide. L'épure scénique met ainsi en évidence le corps du personnage qui passe d'une vie à l'autre, d'un espace à l'autre, et s'accapare le regard du spectateur. Cela n'est pas sans rappeler les réflexions d'Adolphe Appia dans *L'œuvre d'art vivant*, lorsqu'il fait remarquer que l'espace scénique doit mettre en évidence le corps statique qui retrouve dès lors son expressivité esthétique. L'apparition du vivant, du corps qui se fait support, crée l'action qui insuffle la vie à la scène : « *Le corps vivant est ainsi le créateur de cet art, et détient le secret des relations hiérarchiques qui en unissent les divers facteurs, puisqu'il est à leur tête*<sup>21</sup>. »

Un détail au passage : la comédienne se dévêtit sur la bande grise, bande de la vie. À ce propos, le jeu sur la burka mérite qu'on s'y intéresse. Lorsque la comédienne s'empare de la burka, l'enfilant puis l'enlevant, elle érotise l'objet et la scène, engageant par-là une dynamique spectaculaire qui implique un spectateur pris de court, se retrouvant bon an mal an dans une posture de voyeur : « *Le théâtre par le corps à corps qu'il suppose entre l'acteur et son spectateur, peut aboutir à la*

20- « *Je voudrais revenir, explique Antoine Vitez, à cette métaphore du monde par et dans le corps et dans tout ce qui est autour du corps.* » Antoine Vitez, *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du Théâtre », 1991, p. 230.

21- Adolphe Appia, *L'œuvre d'art vivant*, Genève-Paris, Éditions Atar, 1921, p. 41.

*surdétermination de la fonction de voyeur qui est celle de tout spectateur*<sup>22</sup>. »

En tant qu'accessoire scénique, la burka crée d'inéluctables attentes : attention à l'intime, curiosité à propos des secrets du corps, suspense sur le dévoilement du caché, sur le degré de provocation de la proposition... De ce fait, le surgissement de la composante érotique convoquée dans le processus de dénudation est légitimé par la portée symbolique de l'enjeu. Le corps scénique peut alors apparaître comme fragmenté, voire dédoublé, ce qui déclenche une projection corporelle mitigée. Farid Zahi donne une lecture intéressante de la scène :

*« L'actrice Latefa Ahrrare interprète individuellement un certain nombre d'œuvres d'une rare audace, qui ne laissent pas de susciter maintes réactions de désapprobation, d'autant plus que l'interprétation de la jeune actrice repose sur des procédés et autres attitudes corporelles exprimant une critique implicite de la société*<sup>23</sup>. »

Le corps devenant situationnel se donne dès lors comme représentatif d'un idéal de liberté et d'émancipation partageable car « *le corps humain est une métaphore universelle pour le corps social*<sup>24</sup> ». Le corps n'est plus un simple instrument du comédien. Il accède au statut d'artefact qui en fait un poème vivant, nimbé d'une aura scénique. Mixtes, les dispositifs proposés au jeu du corps associent monstration et dissimulation. Ils se déploient à travers les bribes d'un prétexte poétique revisité, faisant du langage corporel le lieu d'une interrogation prolongée qu'une chorégraphie élaborée permet de maintenir tout au long du spectacle.

## Une chorégraphie pour le déploiement du corps

Le corps scénique cautionne la rencontre entre l'aspect intime du jeu, qui est du ressort de l'acteur, et l'aspect visible du jeu qui engage aussi le regard du spectateur. « *L'âme du théâtre*, souligne le philosophe Henri Gouhier, *c'est d'avoir un corps*<sup>25</sup>. » Deux chorégraphes sont aux commandes de *Capharnaüm* : Sashar Zarif, un Iranien qui réside au Canada, spécialiste de la danse spirituelle qu'il mène jusqu'à l'abstraction, et Khalid Benghrib, un Franco-Marocain, chorégraphe de la compagnie de danse contemporaine 2k-far à Casablanca. Fins connaisseurs et habiles expérimentateurs des dynamiques et des spécificités de l'écriture chorégraphique contemporaine, ils ont apporté au spectacle de Latefa Ahrrare l'énergie de la transe issue de la culture populaire.

22- Marie Galéra, « L'acteur et le public au théâtre : un corps à corps difficile à assumer », in Jean-Jacques Vincensini (sous la dir. de), *Souillure et pureté, Le corps et son environnement culturel*, Paris, Maisonneuve & Larose, coll. « Dynamiques du sens », 2003, p. 173.

23- Farid Zahi, « La culture marocaine contemporaine à l'épreuve des mutations », in Baudouin Dupret et al. (sous la dir. de), *Le Maroc au présent*, Rabat, Centre Jacques-Berque, 2015, p.17.

24- Lucienne Frappier-Mazur, « Convention et subversion dans le roman érotique féminin (1799-1901) », *Romantisme. Revue du XIX<sup>ème</sup> siècle*, n° 59, 1988, p. 110.

25- Henri Gouhier, *L'essence du théâtre*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, coll. « Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie – Poche », 2002, p. 21.

Sur scène, les gestes brusques et saccadés de la silhouette frêle sont marqués par la discontinuité. Ils donnent au spectateur l'impression d'assister à des captures d'écran sans relation évidente, ce qui participe encore de la discontinuité de l'action dramatique, puisqu'on « *ne s'intéresse pas au long développement mais aux ruptures de l'action*<sup>26</sup> ». Le corps de Latefa Ahrrare devient alors l'enveloppe charnelle d'une conscience en crise qui s'adonne à une entreprise risquée d'élévation. À travers ces ruptures multiples, passant sans préavis de la transe à la danse, du corps épouvanté au corps apaisé, le corps de la comédienne se manifeste dans une Passion, au sens christique du terme, et consiste en un chemin qui mène à la mort.

De proche en proche, les manifestations chorégraphiques qui encadrent le geste dans une scénographie épurée laissent le corps s'exprimer dans l'immédiat. Il acquiert la valeur d'un dire sans parole grâce aux « effets de présence<sup>27</sup> » qui recourent les manifestations corporelles des états de pensée et des états émotionnels. Dans cette expérience, le corps, certes, se transforme en un matériau de création, mais se fait aussi un moyen puissant de libération. L'exhibition d'un corps à moitié nu, voilé, puis dévoilé, dénudé, puis habillé de burka, nous mène à la conception d'un corps médium habilité à transmettre des messages subversifs. En se basant sur la respiration et sur des éléments tels que le rythme, la hauteur, les nuances, l'articulation, le silence et les variations, Latefa Ahrrare fait interagir texte et mouvement dans une perspective contestataire où le corps situationnel devient transgressif.

*Capharnaüm*, fort d'une approche pour ainsi dire « interartiale<sup>28</sup> », donne à voir une transversalité où les configurations du corps se relient et se remédient par interaction, ce qui accentue les croisements de l'art théâtral avec la danse et le chant. C'est cette démarche de stylisation intermédiaire qui aboutit à un travail de réélaboration imaginaire du corps : effets de convergence, mais aussi de friction, qui rappellent au spectateur que la performance, tout en mettant en spectacle le corps, donne matière à réflexion à l'esprit.

## Le corps et l'esprit

La comédienne, confrontée aux crises du corps féminin, fait l'expérience d'un personnage soumis aux asservissements culturels. Or, l'expérimentation sur le plateau a amené Latefa Ahrrare à creuser la question de l'autonomie du corps dans le cadre de dispositifs esthétiques mettant en péril les stéréotypes culturels. En ce sens, le jeu sur l'érotisme de la burka, évoqué précédemment, accède à une dimension symbolique qui dépasse la revendication émancipatrice.

26- Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 345.

27- Josette Féral, *Théorie et Pratique du Théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 26.

28- Walter Moser précise que l'interartialité : « Réfère à l'ensemble des interactions possibles entre les arts que la tradition occidentale a distingués et différenciés. » Walter Moser, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », in Marion Froger, Jürgen E. Müller (sous la dir. de), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, 2007, p. 70.

Au fil du spectacle, le corps se fait de plus en plus transparent, pour ne pas dire asexué. Il laisse apparaître une blessure invisible de l'âme, l'âme d'un être qui a perdu un proche et qui se pose la question de la mort. Si le costume pour homme porté par la comédienne dérange, son rejet signale ce dépassement de l'apparat et des fioritures<sup>29</sup> qui enveloppent le corps pour accéder à une ascèse, à un cheminement vers une élévation de l'être. De sorte que les tensions qui alimentent ce rapport au physique féminin s'en trouvent finalement mêlées à l'histoire d'une quête métaphysique.

*Capharnaüm* nous rappelle que des entités matérielles et immatérielles coexistent dans l'ordre du vivant : d'un côté, la substance physique, concrète et mortelle par essence, et d'un autre côté, l'insaisissable, l'âme, la conscience. « *Jouer un personnage en quête de son âme émane de mon besoin spirituel*<sup>30</sup> », confirme Latefa Ahrrare. L'heure est donc à des interrogations existentielles pour aboutir à une anagnorisis entre le corps et l'esprit.

Du reste, la blancheur immaculée de la scène accompagnée de gestes épurés renseigne sur le travail d'une conscience à la recherche de son âme. Une quête hautement ontologique puisque la mise en fiction d'une histoire individuelle intime permet à la comédienne de s'exprimer tout en surlignant une interrogation existentielle fondamentale : que vaut le corps périssable par rapport à l'âme ? D'ailleurs, la comédienne qui oscille entre la vie et la mort, finit par passer dans le second couloir blanc, synonyme d'un autre tombeau où elle s'adonne à une entreprise scripturale pour contrecarrer l'oubli. Or, le moyen de l'écriture est particulier, acide comme l'est le goût des deux moitiés d'orange que Latefa Ahrrare tend au public et qui ne manquent pas de rappeler, le geste sur la poitrine aidant, deux mamelles nourricières.

*Capharnaüm*, par son travail autour de la mémoire du père, acquiert, de ce fait, une portée testimoniale. Toutefois, la problématisation du corps transcende la scène pour réaffirmer l'intériorité de l'âme et interroger, chemin faisant, les préoccupations contemporaines de la réappropriation de la mémoire.

Le Moi tiraillé, suspendu et croisé, entame sa quête sur scène. Restitué de manière fragmentaire sur scène, l'intertexte poétique *Le récif de l'effroi* installe une vision métaphysique qui est de l'ordre de l'esprit, une recherche ayant pour objet la connaissance de l'être. Distincte de la matière, cette spiritualité imprègne le monodrame. Les choix scénographique et chorégraphique suggèrent la crise psychologique du personnage. « *L'effort de la conscience pour appréhender l'être*<sup>31</sup> », pour reprendre l'idée de Jean-Pierre Richard, fonctionnerait comme un soubassement philosophique du spectacle.

29- Le mot costume a une étymologie italienne et désigne « usage, coutume ».

30- Mohamed Naït Youssef, « Latefa Ahrrare, éternelle amoureuse... », *op. cit.*, non paginé.

31- Jean-Pierre Richard, *Les Microlectures*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Poétiques », 1979, p. 26.

## Conclusion

Dans *Capharnaüm*, le jeu scénique pose la question de la nature du corps, de ses limites et des perceptions multiples qui en découlent. Le corps a valeur de poème, la scène représente son espace d'écriture et un rapport intermédial les unissant tous. *In fine*, le dialogue avec le corps fonctionne comme une contrainte à même de faire émerger un spectacle complexe. Il permet de déplacer l'enjeu dramaturgique de la représentation vers une zone de trouble où le regard posé sur le corps féminin est remis en question. D'un objet de désir, le corps stylisé devient sur scène un support pour des interrogations existentielles. Le déploiement du corporel ouvre, de fait, la scène à une conscience féminine qui entrelace le physique et le métaphysique dans la représentation artistique. Partant d'une expérience personnelle, Latefa Ahrrare prend à bras-le-corps la corporalité et esthétise la mutation du concept d'acteur-créateur dans le cadre d'une nouvelle dramaturgie intimiste, mais porteuse d'une profondeur philosophique certaine.

## Bibliographie

- ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- ADNAN Yassin, *Le récif de l'effroi*, Damas, Dar al-Mada, 2003 (éd., trad. Fr. Siham Bouhlal, 2005).
- BARBÉRIS Isabelle, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, Paris, PUF, 2010.
- BEAUGÉ Gilbert, CLÉMENT Jean-François (dir.), *L'Image dans le monde arabe*, Paris, CNRS, 1995.
- BROOK Peter, *Le diable c'est l'ennui*, Paris, Actes Sud Papiers, coll. « Apprendre », 2015.
- FÉRAL Josette, *Théorie et Pratique du Théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011.
- GOUHIER Henri, *L'essence du théâtre*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, coll. Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie – Poche, 2002.
- JOLIVET-PIGNON Raphaëlle, *La Représentation rhapsodique*, Montpellier, L'Entretemps, 2015.
- LORELLE Yves, *Le corps, les rites et la scène*, Paris, L'Amandier/Théâtre, 2003.
- MOSER Walter, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », in Marion Froger et Jürgen E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, 2007, p.p. 19-37.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- RICHARD Jean-Pierre, *Les Microlectures*, Paris, Seuil, 1979.
- TORO (de) Alfonso, *Translatio*, Paris, L'Harmattan, coll. « Transversalité », 2013.
- UBERSFELD Anne, *Lire le Théâtre*, Paris, Belin, 2001.
- VITEZ Antoine, *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, coll. Pratique du Théâtre, 1991.
- GALÉRA Marie, « L'acteur et le public au théâtre : un corps à corps difficile à assumer », in Jean-Jacques Vincensini (dir.), *Souillure et pureté, Le corps et son environnement culturel*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2003, 313p.

**ملخص** | بالنظر إلى الاختلافات الإقليمية والثقافية، فإن بعض المسرحيات المغربية تنتج جسدية معينة يتم التعبير عنها فوق الركح. نشهد بعد ذلك إعادة النظر في المواقف والتوجهات الخاصة بالجسد يُعد العرض الذي يحمل عنوان كفرناحوم للطيفة أحرار جزءاً من المشهد الديناميكي المسرحي لبناء الجسد في هذا السياق في المسرح المغربي المعاصر. يثير أداء الممثلة أسئلة وجودية عن طريق آثار وجودها على خشبة المسرح، من خلال بناء جسد خاضع لعملية الكشف.

**كلمات مفتاحية** | المسرح - المغرب - الجسد - كشف النقاب - السعي - التحول

**NOTICE BIOGRAPHIQUE** | Imad Belghit est ancien élève de l'École Normale Supérieure, professeur agrégé de littérature française et docteur ès Lettres. Il est enseignant-chercheur à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Meknès au Maroc.