

DOSSIER THÉMATIQUE :

Quel avenir pour le théâtre dans le monde arabe ?

Pratiques, formes et perspectives de la pérennisation du courant théâtral dans le monde arabe

ENTRETIEN AVEC ROGER ASSAF. THÉÂTRE ET ESPACE PUBLIC : entre immersion et divertissement

Roger Assaf

*Metteur en scène, dramaturge,
comédien et auteur*

Marianne Noujaim

*Laboratoire Littératures et Arts
Institut d'études scéniques, audiovisuelles et cinématographiques
Université Saint-Joseph de Beyrouth*

Abstract | Dans cet entretien, Roger Assaf envisage les entraves des théâtres libanais et arabe contemporains à la lumière de sa réflexion sur les rapports entre l'Histoire, avec ses périodes obscures et ses révolutions, et l'histoire du théâtre, oscillant entre divertissement et immersion dans la réalité. Son évocation des expériences du théâtre du *ḥakawātī* et des premiers festivals de théâtre arabes permet d'en comparer les dynamiques sociopolitiques et les conditions de production avec celles des théâtres libanais et arabe contemporains. La mémoire de telles expériences théâtrales, aussi lacunaire soit-elle, est le témoin des espérances étouffées des révolutions historiques.

Mots-clés | théâtre arabe, divertissement, immersion, théâtre du *ḥakawātī*, festivals de théâtre arabes, révolutions, espace public, conditions de production, mémoire du théâtre.

Abstract | In this interview, Roger Assaf perceives the constraints of the contemporary Lebanese and Arab theatre through the lens of his reflection on the relationship between History, with its dark periods and revolutions, and theatre's history. Contingent on its historical context, theatre has always oscillated between entertainment and immersion. Assaf evokes his “*Al-ḥakawātī* theatre” experience as well as the earliest Arab theatre festivals, drawing a comparison between their sociopolitical dynamics and production modes on the one hand, and those of the contemporary Lebanese and Arab theatres, on the other. He believes that the memory of such theatrical experiences, albeit lacunary, is the witness of stifled hopes conveyed by historical revolutions.

Keywords | Arab theatre, entertainment, immersion, *Al-ḥakawātī* theatre, Arab theatre festivals, revolutions, public space, production conditions, theatre's memory.

« Le théâtre est un voyage au pays des questions »
Roger Assaf

Marianne Noujaim : *Si vous le voulez bien, on pourrait commencer par la question de l'espace public auquel vous avez destiné votre théâtre du *ḥakawātī* (1977-1994). Pensez-vous qu'il soit encore possible aujourd'hui que le théâtre émerge de cet espace public ?*

Roger Assaf : L'espace public est un espace où les gens se rencontrent. Or, la marque principale de l'époque où nous vivons, particulièrement au Liban, est au contraire, la disparité. Les gens ne se rassemblent plus. Et ce, non seulement à cause des divisions confessionnelles mais parce que les difficultés de la vie quotidienne auxquelles les individus font face les poussent à s'isoler, à résoudre leurs problèmes dans leur petit espace privé. Ils s'occupent à subsister ou à trouver les moyens de faire ce qui fonctionne le mieux, ce qui rapporte de l'argent. De ce fait, il n'y a plus d'espace public où les Libanais se rencontrent, où ils se questionnent ensemble sur l'autre, sur leur mémoire et sur leur avenir. Par suite, le théâtre auquel je participais, celui que j'ai vu et auquel j'ai donné toute mon énergie, n'est plus possible aujourd'hui, voire depuis un certain temps. Nous sommes d'ailleurs mondialement dans une étape de terrible morcellement.

Marianne Noujaim : *Ne pensez-vous pas justement que les périodes de crise, celle que l'on traverse actuellement comme celle que nous avons traversée durant la guerre (1975-1991), appellent les faiseurs de théâtre à aller dans le sens d'un théâtre qui fédère les citoyens autour de questions fondamentales ?*

Roger Assaf : Je ne vois pas que cela soit possible au Liban actuellement, de façon saine. En réalité, les crises sont multiples, à plusieurs niveaux, et ne datent pas d'aujourd'hui. Je parle, un peu en vain depuis une vingtaine d'années, de l'impasse de l'activité théâtrale. Les conditions requises pour que le théâtre puisse vivre, respirer, avoir un espace, n'existent plus. La première, c'est que les faiseurs de théâtre soient immergés dans le réel, que la substance de leur théâtre soit proposée par les gens au lieu de leur être proposée.

Ensuite, le théâtre ne peut avoir cette ambition que dans un contexte culturel où se retrouvent des hommes de théâtre, des artistes, des philosophes, des musiciens, des politiciens, des journalistes et le public. Sans ce brassage, l'ambition du théâtre est vaine, d'autant plus qu'il est, de toutes les activités, la plus éphémère. Le théâtre est réduit à vivre les quelques heures qu'il partage avec un certain public. Sa trace et son impact n'existent que dans ses prolongements, d'abord auprès des autres gens de théâtre et ensuite, auprès des autres producteurs culturels. Or, depuis plus de 20 ans, ces échanges n'existent plus. Chaque pièce de théâtre ne vit que pour elle-même. Il n'y a pas de débat à l'intérieur

de l'activité théâtrale et encore moins à l'intérieur de l'espace culturel. Les faiseurs de théâtre, les musiciens, les danseurs, les poètes, les journalistes ne se rencontrent pas. Comment le théâtre aurait-il alors une efficacité dans l'espace public, en l'absence d'un contexte dans lequel les pensées et les énergies agissantes peuvent se rencontrer et se stimuler ?

L'un des facteurs majeurs qui ont causé cet isolement est un phénomène qui date des années 90, à savoir l'aide à la production proposée par des ONGs. Dans ce cadre, chaque activité culturelle voit le jour à travers l'écriture d'un dossier présenté aux financeurs, au lieu de naître d'un besoin de création. Une grande partie de l'énergie des artistes est d'abord consacrée à trouver un financement ; ensuite, à produire un objet qui vise à perpétuer ces liens avec les sponsors aux dépens de leurs liens avec le public. On arrive toujours à réunir un certain nombre de spectateurs pour donner à la représentation une présence dans la vie sociale mais c'est tout. Que le travail sur la pièce dure trois jours ou trois mois, cela n'a pas d'importance, du moment que sa durée coïncide avec les conditions de financement. C'est pour cela que chacun fait son théâtre sans s'intéresser à ce que font les autres.

***Marianne Noujaim :** Quand vous allez aujourd'hui au théâtre, vous ne ressentez pas du tout cette aspiration des spectateurs à affronter ensemble des questions qui nous concernent à nous tous ?*

Roger Assaf : Non, je n'ai plus trouvé cette sensation. Je me retrouve au théâtre avec des gens qui viennent passer la soirée face à d'autres gens qui essaient de montrer qu'ils ont du talent. Voilà ce qui surnage ! Et de quoi parle-t-on ? En général, de sujets qui sont internationalement valables : les droits de la femme, l'homosexualité, le questionnement des religions, le réchauffement climatique, etc. Ce sont les thèmes privilégiés. Toutes ces questions font évidemment partie des préoccupations vitales qui surgissent dans l'agora où le théâtre essaie d'exister, notamment en Occident, et dont on s'imprègne inévitablement, de manière positive ou négative. Mais cette hégémonie occidentale occulte des scènes d'autres questions capitales et des problèmes propres à d'autres parties du monde. C'est la raison pour laquelle par exemple on parle de moins en moins de la Palestine, non seulement dans le monde mais dans les pays arabes également. J'ai ainsi eu des problèmes en France dans une interview où l'on me reprochait d'être propalestinien et où j'avais répondu que je ne suis pas propalestinien mais anti-israélien. L'État d'Israël est une monstruosité à tous les points de vue : humain, judiciaire, éthique. Il suffit d'être humain, sans être forcément Palestinien ou Arabe, pour refuser l'existence de l'État d'Israël.

***Marianne Noujaim :** L'une des solutions serait peut-être de retrouver, sinon une identité, du moins une circulation entre les productions théâtrales et la pensée théâtrale au niveau arabe. Où en sommes-nous de cette réflexion commune des années 70 autour de ce que peut être le théâtre arabe ?*

Roger Assaf : L'exemple des festivals arabes de théâtre pourra nous apporter des éléments de réponse. Être un moment privilégié de rencontre, tel était leur objectif initial dans les années 70, où s'est fait ressentir au sein de la communauté théâtrale arabe le besoin de connaître l'autre et d'échanger avec lui des idées et des expériences. Ces festivals ont finalement très peu conservé leur objectif originel parce que les pouvoirs et surtout les États s'en sont emparés aussitôt. Le festival est donc devenu un lieu de représentation d'un certain nombre de spectacles qui viennent de plusieurs pays, avec le plus de participants possible afin que le festival soit renommé et qu'il obtienne, de ce fait, une importante subvention. Les artistes viennent, jouent leurs spectacles et s'en vont, sans se rencontrer. Un simulacre de rencontre se tient dans les débats organisés parallèlement aux représentations : ces débats sont effectués par des invités, le plus souvent des « experts » universitaires ou plus rarement, des artistes célèbres, auxquels on demande de parler de sujets souvent trop ambitieux. Il en résulte du verbiage qui peut donner lieu à quelques articles, sans plus. Rien n'est issu de ces rencontres : le débat est là pour la forme, ainsi que le festival. Ce sont des événements qui coûtent très cher, par ailleurs : on voit des festivals avec 60 ou 70 pays représentés, où chaque invité est logé dans des hôtels de luxe.

Ces festivals ont été un exemple fort de ce à quoi on aspirait, dont les moments les plus forts ont eu lieu dans les années 70, au premier festival de théâtre de Damas (1969) par exemple, où l'on a vécu des moments exceptionnels. Ces premiers festivals ont beaucoup donné, surtout à des pays comme l'Égypte, le Liban, la Syrie, la Tunisie, ou même l'Algérie, le Maroc, l'Irak. De fortes amitiés se sont nouées à ce moment-là, amitiés qui existent toujours mais dont nul programme n'a découlé. Dans les années 90, le Théâtre de Beyrouth s'était efforcé de faire connaître le théâtre arabe à Beyrouth et de faire connaître le théâtre libanais, de sorte que leurs pratiques et réflexions respectives s'imprègnent les unes des autres. Les rencontres entre théâtre libanais et théâtre tunisien ont constitué les moments les plus forts et les plus fructueux du Théâtre de Beyrouth. Mais il n'a duré que quelques années durant lesquelles sa programmation n'était pas entièrement arabe et surtout, il en est resté peu de choses car il n'a rien fait naître par la suite.

Marianne Noujaim : Pourquoi ?

Roger Assaf : « Il s'agit donc de faire une bonne société, après quoi nous ferons peut-être du bon théâtre », cette phrase de Jean Vilar est éclairante et cruciale, à mon sens. Elle est aussi très vraie : ce n'est jamais le contraire, même dans les périodes les plus glorieuses du théâtre. Le théâtre ne fait pas l'Histoire, il la reçoit ; il est toujours en aval, jamais en amont de la société. C'est pour cela d'ailleurs que dans toutes les grandes périodes de l'Histoire, l'activité théâtrale

1- VILAR Jean, *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche, 1955, cité par LECLERC Guy dans *Les Grandes Aventures du Théâtre*.

est celle qui vient en dernier dans la production culturelle. Cette dernière commence par la poésie, la peinture, la littérature, la pensée et c'est en dernier lieu que vient le théâtre. Cela est normal parce qu'on peut penser tout seul, faire de la musique tout seul, écrire de la poésie tout seul ou même dans un espace collectif mais pour faire du théâtre, il faut se regrouper. Or, le regroupement est un processus très lent : il faut moissonner, recevoir les idées, les histoires, et ensuite les traduire en spectacle et par-dessus le marché, ces spectacles sont éphémères !

La situation du théâtre est très particulière parmi les arts : c'est pour cela que je dis qu'il est soit un divertissement qui n'a d'autre objectif que celui d'être un divertissement soit cet autre théâtre qui est très ponctuel dans l'Histoire. Si l'on observe historiquement l'évolution du théâtre, partout dans le monde, on constate qu'il suit deux orientations. Il y a d'une part, le théâtre conçu comme un divertissement – et il ne faut pas entendre le divertissement dans un sens absolument péjoratif : un divertissement peut être poétique ou philosophique mais il demeure un divertissement. De l'autre, il y a le théâtre qui veut être en immersion dans le réel, qui cherche à être un endroit où les gens se rencontrent, se posent des questions à partir de leur mémoire et de ce qu'ils entrevoient de leur avenir. Le théâtre de divertissement a toujours prospéré, même dans les moments les plus difficiles. L'autre théâtre, le « théâtre agora », est plus sporadique. Il apparaît rarement, dans des contextes de développement culturel exceptionnels ou bien dans des périodes révolutionnaires. Si les grands princes italiens et le roi de France veulent qu'il y ait une production théâtrale florescente, ils l'encouragent – ce qu'essaient de faire actuellement les pays du Golfe. Toujours est-il qu'il faut que la matière existe ! Et la matière, c'est l'immersion des artistes dans une réalité qui pose des questions, dans un espace remis en question et non pas un espace déliquescent... Autrement, on voit naître dans des périodes révolutionnaires des bourgeons de théâtre qui en ont marqué l'histoire. Mais ces avancées exceptionnelles ne durent pas parce que les révolutions ne durent pas : malheureusement, l'arrivée d'une révolution au pouvoir entraîne la mort de la culture, la mort des questions, la mort du théâtre.

Marianne Noujaim : *Est-ce que l'émergence du théâtre du *hakawātī* était l'un de ces bourgeons du théâtre « organique » ?*

Roger Assaf : Bien sûr ! C'était une période courte d'ailleurs, durant laquelle l'expérience théâtrale commençait dans l'immersion dans le réel et où tous les artistes participaient collectivement à cette création. Ils portaient en eux la mémoire, les problèmes, les douleurs et les espoirs de tout un espace populaire. Ils n'étaient pas là pour montrer aux gens des histoires qu'ils ne connaissaient pas mais au contraire, pour incarner les histoires de ces gens-là. J'ai toujours dit que sur scène, on fait partie de la salle ; et cette salle fait partie d'un collectif, d'une société. Alors que le théâtre de divertissement, voire le théâtre classique,

sont des théâtres qui créent des cloisons, où le théâtre est isolé de la ville, la scène séparée du public et le public entièrement clivé de sa réalité pendant la représentation. Il y a donc trois cloisons : entre le public et la société, entre le public et la scène, entre la scène et la ville. C'est ainsi que fonctionne la grande majorité de l'activité théâtrale dans le monde, à travers l'Histoire. Il n'y a qu'un tout petit espace pour le théâtre « organique » qui essaye d'être présent à la réalité et de disparaître avec elle. Quoi qu'il en soit, ce théâtre, comme le théâtre grec, le théâtre baroque et élisabéthain, laisse des traces dans la pensée, dans l'espace culturel même s'il en reste peu de traces matérielles.

***Marianne Noujaim** : Votre expérience est particulière dans le sens où vous êtes non seulement théoricien et praticien mais vous avez également fondé une troupe et participé à sa direction, même s'il ne s'agissait pas d'un modèle de gestion hiérarchisé et vertical. On voit le plus souvent aujourd'hui un cloisonnement entre l'administration d'une troupe et la réflexion ou le rôle des artistes et metteurs en scène.*

Roger Assaf : On ne peut pas parler de direction. C'était à chaque fois un appel à ceux qui voulaient participer à une pièce — ils n'étaient pas toujours les mêmes d'ailleurs, même si certains étaient constants. C'était une activité collective à tous les points de vue, il n'y avait pas d'administration ni de contrat avec les participants. Nous étions tous d'accord pour entreprendre ce travail qui commençait en amont, dans les quartiers où l'on vivait, dans nos familles, nos villages, dans la mémoire des gens autour de nous. Nous n'avions pas de producteur mais nous recevions des aides. Les rentrées étaient partagées sans problème, de façon tout à fait égale entre comédiens, techniciens, metteur(s) en scène, écrivain(s). Nous n'avions pas besoin d'une administration mais nous étions confrontés à des besoins techniques relatifs par exemple à l'éclairage, aux locaux. Ces questions se posaient collectivement et nous trouvions les réponses ensemble. La troupe n'avait donc pas de direction. Certes, je jouais un rôle essentiel dans la pensée, dans la définition des objectifs de la troupe en raison de mon expérience théâtrale et politique. J'avais fait du théâtre pendant très longtemps : j'avais joué des classiques, de l'avant-garde jusqu'au jour où j'ai arrêté. Ce que j'ai fait par la suite, dans la troupe du *ḥakawātī*, ne relève pas du théâtre mais de l'engagement politique. Je n'avais pas inventé ces idées, elles étaient présentes dans la révolution des années 70-80 à l'échelle mondiale. Je les avais reçues et vécues. C'était cela qui dictait nos orientations esthétiques et non une quelconque théorie artistique, théâtrale. Un engagement culturel avec la révolution, affranchi de tous les partis politiques, aussi révolutionnaires soient-ils. Quand cet engagement n'a plus été possible sous cette forme-là, l'expérience s'est arrêtée et je n'ai plus réussi à continuer.

***Marianne Noujaim** : Le théâtre du *ḥakawātī* avait quand même une identité esthétique et politique en phase avec son modèle de production. Pourquoi est-*

il difficile aujourd'hui, sachant qu'il y a très peu de troupes stables au Liban, de retrouver un modèle économique viable qui conserve cette complémentarité-là ?

Roger Assaf : Toute l'histoire du théâtre témoigne de cette difficulté. Avec le miracle de la démocratie athénienne a surgi un espace pour le théâtre. Mais combien de temps a-t-il vécu ? Le temps de la démocratie, c'est-à-dire à peu près 70 ans. Aussitôt qu'Athènes a perdu la démocratie, la tragédie grecque a disparu. L'activité théâtrale a continué mais elle s'est transformée en divertissement, sous forme de spectacles payants. C'est d'ailleurs à ce moment-là qu'est né le schéma de la comédie européenne, c'est-à-dire deux amoureux qui veulent se marier et qui sont confrontés à des problèmes avec leurs parents, schéma qui a perduré 1000 ans. Ensuite, des intellectuels et des princes qui avaient beaucoup d'argent ont voulu créer leurs propres troupes et théâtres et ce fut la naissance du théâtre moderne, dans une salle de théâtre coupée de la ville. Des artistes payés par le prince faisaient ce théâtre. Beaucoup d'inventions ont fait leur apparition à ce moment-là : toute la scénographie a été inventée à cette époque, la scène de théâtre, l'éclairage, les coulisses, le cadre de scène, la division entre salle et public... Tout cela a débouché sur le théâtre classique mais le théâtre classique, à l'instar de celui qui l'a suivi jusqu'au dix-neuvième siècle, était un théâtre de divertissement. Les tragédies de Racine étaient faites pour plaire à la cour. Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, 90% des Français ne s'étaient jamais rendus au théâtre. Au moment où Jean Vilar mettait en place son projet de théâtre populaire, la province n'avait jamais vu le théâtre. Que dire alors du reste du monde ?

Le théâtre a commencé à se repenser après la Première Guerre mondiale, qui avait été atroce pour la civilisation occidentale : les artistes et les intellectuels se sont remis en question, d'où la naissance du surréalisme et des mouvements d'avant-garde. Des gens comme Piscator, Brecht, Artaud ont remis en cause le théâtre de leur époque et ont cherché à en inventer un autre à travers des expériences qui ont vécu jusqu'au nazisme, au retour de la civilisation occidentale hégémonique. On a ensuite recommencé à se poser des questions avec la révolution de 68, avec certains essais réussis comme ceux du Living Theater, du Bread and Puppet Theatre, du Théâtre du Soleil, etc. Là de même, ces expériences n'ont vécu que le temps de la révolution. Elles ont été remplacées par ce que nous connaissons, c'est-à-dire des spectacles qui peuvent être, dans le meilleur des cas, éblouissants comme les comédies musicales ou les pièces de Bob Wilson. Ce sont des avant-gardes qui ont éclaté dans le ciel de la culture mais elles n'ont pas joué le rôle que le théâtre essayait de jouer dans le courant révolutionnaire.

En 2011, en Tunisie, en Égypte – où je me trouvais –, un grand espoir est né, qui a d'ailleurs vu germer des bourgeons d'actes artistiques, dans le théâtre, le spectacle, la chanson ; ce n'était toutefois que des bourgeons qui ont rapidement été étouffés. 2011 a été un grand moment d'espoir mais un grand bluff historique. Il n'en reste plus rien.

Au Liban aussi, notre histoire est une série de variations sur la même tragédie qui se joue très rapidement : une grande espérance que tout change, immédiatement suivie d'une défaite. C'est le scénario qui s'est joué lors de la guerre civile, au moment du Covid 19, etc. « L'âge d'or du théâtre libanais » a éclos dans les années 60-70. De quel contexte cette vitalité est-elle le fruit ? Le partage de la Palestine, les révolutions en Égypte, en Syrie et en Irak ont fait qu'un grand nombre d'esprits libres et de capitaux sont venus au Liban. Voilà ce qui explique l'effervescence du théâtre libanais, qui a commencé dans les années 60 et s'est éteinte avec le début de la guerre de 75. Ces rencontres au Liban n'ont pas produit la société arabe libre dont on rêvait, elles n'ont produit que des partis – affiliés aux États étrangers comme l'Arabie Saoudite, l'Iran, l'Amérique, la Russie – qui se sont partagé les morceaux de la société et du pays durant la guerre. Face à cette fragmentation, le théâtre ne peut rien faire d'autre que survivre en créant des divertissements réussis qui émerveillent par la technique ou le jeu des acteurs ou encore la virulence du texte, etc.

Marianne Noujaim : *Comment décrivez-vous votre activité théâtrale postérieure aux années 90 ? Quels enjeux et engagements traduit-elle dans le contexte de délitement consécutif à la guerre ?*

Roger Assaf : « L'après-guerre », comme on l'appelle couramment et trompeusement, est plus dévastateur que la guerre civile. La discorde confessionnelle se mue en ghettoïsation confessionnelle, le gouvernement est apathique ou volontairement négligent à l'égard de la question cruciale du retour des populations déplacées dans les quartiers ou villages dont elles ont été expulsées. Et pour couronner le tout, les spéculateurs et les accapareurs procèdent à l'énucléation de la capitale, par la spoliation des habitants du Centre-ville et la destruction de l'espace intercommunautaire qui, autour de la Place des martyrs (de 1916), symbolisait le pacte social libanais depuis l'Indépendance (1943) et concrétisait effectivement l'amalgame actif vivant dont la société civile a besoin (l'ancien Centre-ville abritait les souks, les halles, la gare routière centrale, les centres administratifs, ainsi que les principaux cinémas, cabarets, cafés et salles de spectacles populaires). Aujourd'hui, toutes les institutions publiques et privées sont atteintes de la gangrène confessionnelle qui ronge la société libanaise et accoutume les hommes à n'exister que dans de faux-semblants religieux, hors des autres et contre les autres, au gré des variations des enjeux politiques.

Dans ce contexte, le collectif théâtral SHAMS va renouer avec l'expérience du *ḥakawātī*, mais en plongeant dans les chroniques de Beyrouth, son présent et son passé menacé par l'amnésie dominante. Il vise surtout à lancer le défi d'une activité de réflexion et d'expression politique populaire, fondée sur la richesse de la mixité confessionnelle et l'insolence de l'indépendance politique. Mais à la différence des expériences précédentes, la mémoire collective reflète

les symptômes de la discorde confessionnelle, révèle des non-dits culturels et moraux, et se traduit par une mise en crise des relations à l'intérieur du groupe. *La Mémoire de Job*, *Le Jardin de Sanayeh* et *La Porte de Fatima* expriment ces fissures et mettent en scène les interrogations inquiètes des Libanais surpris par leurs propres clivages. Le travail théâtral ne résout pas le problème et ne propose pas de solutions mais il fait naître des amitiés solides entre des partenaires aux positionnements différents et des débats avec le public d'une franchise inhabituelle sur les cloisonnements confessionnels et les anomalies fonctionnelles d'une société constamment coincée entre deux guerres.

Plus simplement : chaque expérience théâtrale est une occasion de créer une « cellule » sociale où seraient expérimentées, comme dans un laboratoire, les conditions de développement d'une conscience sociale saine, celle que l'on souhaiterait voir exister dans la société libanaise.

Marianne Noujaim : *Y aurait-il, à vos yeux, des expériences marquantes au niveau de la production théâtrale libanaise et arabe contemporaine ? Si oui, à quel(s) niveau(x) ?*

Roger Assaf : Mes connaissances et les exemples que je citerai ne sont pas exhaustifs à ce niveau mais je peux signaler au moins deux expériences marquantes : Fadhel Jaïbi et la Compagnie « Familia » (fondée en 1993 en Tunisie), qui dénonce sans concession les dérives de la société tunisienne post-révolutionnaire ; ainsi que la compagnie Zoukak, créée en 2006 à Beyrouth à partir d'un besoin de développer une continuité professionnelle pour la pratique théâtrale « en tant qu'engagement social et politique, reposant sur une foi dans le théâtre comme espace de réflexion commune et dans la collectivité comme prise de position contre les systèmes marginalisants »².

D'une façon générale (et superficielle) je dirais d'une part, que l'avant-garde théâtrale dans le monde arabe est orientée vers l'assimilation des techniques modernes scénographiques. Elle se caractérise, d'autre part, par l'engagement de son énergie créatrice dans le combat culturel contre toutes les formes de violences, de sexisme et d'aliénations religieuses ou nationalistes.

Marianne Noujaim : *Je voudrais revenir sur cette question de l'éphémère. On a déjà évoqué le fait que l'expérience de la troupe du *hakawātī* est en elle-même une expérience éphémère. Souscrivez-vous à cette « imminence de l'oubli » propre à l'acte théâtral ou pensez-vous, comme le disait Georges Banu, que « l'éphémère, sa conscience, appellent l'être qui joue ou l'être qui regarde à devenir des êtres de mémoire »³ ? Et dans ce cas, comment peut-on éviter que cette mémoire*

2- Citation extraite et traduite de : Zoukak (2017). *Zoukak Theatre Company* [en ligne]. Lien : <https://zoukak.org/zoukak-theatre-company> (consulté le 03 février 2023).

3- BANU Georges, *Les Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, « Le Temps du théâtre », 1987, p.13.

soit mythifiée et mystificatrice ou uniquement nostalgique, notamment dans des périodes de débâcle sociopolitique comme celle que nous traversons ?

Roger Assaf : Oui, l'acte théâtral ne subsiste qu'en tant qu'archive, qu'en tant que souvenir chez ceux qui y ont participé ou qui y ont assisté. Le théâtre n'agit pas, il réagit. Il ne fait rien mais sa présence est nécessaire. Or, sa nécessité est tributaire de circonstances exceptionnelles. Sans les révolutions, l'Histoire du monde serait mutilée mais les révolutions sont toujours éphémères. Ce sont des espaces où l'espérance prend forme et trouve une expression concrète. Les pouvoirs dictatoriaux s'appliquent par la suite à effacer la mémoire de ces espaces, à la minimiser ou la rendre inopérante. C'est pourquoi la mémoire du théâtre est importante, même si elle reste forcément incomplète.

Dans mon travail sur l'histoire universelle du théâtre, je me rends compte à quel point cette dernière est amputée. Il y a des territoires immenses dont il ne reste rien. Nous ne connaissons que moins de 10% de l'histoire du théâtre. Je vous en donne un petit exemple : le théâtre grec est l'un des théâtres qui ont le plus marqué l'histoire. Cependant, nous ne connaissons que 31 tragédies de 3 auteurs grecs, tandis que ce théâtre a duré plus de 90 ans durant lesquels, chaque année, neuf pièces étaient choisies et représentées pendant trois jours. Près de mille pièces y ont donc été créées, desquelles nous n'avons conservé que 31. On prétend avec cela savoir ce qu'était le théâtre grec, alors qu'il est fort probable que d'immenses chefs-d'œuvre ne nous soient pas parvenus. Il nous en reste heureusement quelques parcelles. Pour ce qui nous concerne, il est important de préserver des parcelles de nos expériences théâtrales afin qu'elles soient transmissibles. Ces parcelles se réduisent à des objets d'archives, des photos, des vidéos mais ces bribes sont importantes parce que précisément, le théâtre est éphémère.

Certes, la manière dont on se sert de la mémoire peut être très bénéfique ou très nocive. Ceux qui ont servi la mémoire du théâtre classique lui ont fait du tort en le dogmatisant. Les dogmes tuent la vérité, aussi bien dans l'Histoire que dans l'histoire du théâtre. J'évoque dans mon ouvrage, *Le Théâtre dans l'Histoire*⁴, « la non-histoire » du théâtre : on connaît quelques jours, quelques textes du théâtre. Cela ne suffit pas pour écrire une histoire du théâtre, d'autant plus que cette dernière s'intéresse presque exclusivement au théâtre occidental, en idolâtrant le théâtre grec et, dans une moindre mesure, le théâtre romain, puis en se focalisant sur le théâtre européen depuis la fin du Moyen-Âge jusqu'au XX^e siècle. Les théâtres des autres époques et civilisations sont passés sous silence. Ainsi,

4- ASSAF Roger, *Le Théâtre dans l'Histoire : les scènes, les hommes, les œuvres. La Scène entre les Dieux et les Hommes*, Beyrouth, L'Orient des livres, 2016, 600 p.

les cinq tomes de *l'Histoire du théâtre*⁵ de Vito Pandolfi consacrent uniquement une vingtaine de pages à l'Asie – en occultant bien entendu le théâtre arabe.

Marianne Noujaim : *Dans les débats autour du théâtre arabe, certaines voix proclament qu'il est inexistant. Partagez-vous cette opinion ?*

Roger Assaf : Je pense en effet qu'il n'y pas d'identité arabe du théâtre et d'ailleurs, qu'il n'y a pas d'identité arabe tout court ! L'identité arabe est une utopie qui a tendu à l'existence à l'époque de Abdel Nasser. Elle est demeurée un rêve qui ne s'est pas concrétisé politiquement. Je crois d'ailleurs qu'il n'y a même pas de théâtre libanais, encore moins une culture libanaise : qu'est-ce qui fait par exemple que Fairouz et Zoukak appartiennent à la même histoire, à la même identité ?

Marianne Noujaim : *Certains chercheurs remettent en cause l'existence et la persistance du théâtre arabe du fait qu'ils considèrent la mimesis et la forme du conflit dramatique comme étrangères à la culture arabe. Ils préconisent qu'il faudrait, pour faire advenir ce théâtre, lui rechercher des formes plus enracinées dans la tradition arabe.*

Roger Assaf : C'est vrai, la mimesis n'est ni arabe ni japonaise ni chinoise ni hindoue, aussi bien au théâtre que dans les autres arts ; mais même le théâtre et l'art modernes occidentaux se sont débarrassés de ce legs. La question de l'enracinement du théâtre dans la culture arabe n'est pas un problème essentiel, c'est une problématique dont il faudrait être conscient soit pour en tirer parti, soit pour en désamorcer la nuisance. La colonisation s'est achevée mais l'indépendance postcoloniale, au théâtre comme ailleurs, est une chimère. Faut-il pour autant rechercher des formes propres au théâtre arabe ? Il faudrait que la société soit bonne, que la vie soit acceptable, que les droits de l'Homme soient respectés, cela oui, il le faut ; mais pour ce qui est des formes théâtrales, il ne « faut » rien. Nos besoins vitaux, ce qui nous fait souffrir ou rêver dans nos vies familiales et sociales, voilà pourquoi nous faisons du théâtre. Pour le reste, la question de savoir comment le faire est accessoire. Plusieurs débats qui ont préoccupé depuis des décennies le théâtre arabe, comme celui du choix de l'arabe dialectal ou de l'arabe littéraire, sont en réalité secondaires, ainsi que les questionnements autour des formes et identités du théâtre arabe. Libre à chacun, dans la mesure de ses moyens et de ses souhaits, d'expérimenter diverses formes en recourant à l'imitation, la tradition, la fantaisie, la technologie, etc. ; l'essence du théâtre demeure ailleurs.

5- PANDOLFI Vito, *Histoire du théâtre* (tome 1 : *Origine du spectacle, théâtre antique, comédie médiévale et Renaissance* ; tome 2 : *Commedia dell'arte, théâtre religieux, classicisme, théâtre Kabuki* ; tome 3 : *Théâtre anglais, romantisme, science de la mise en scène* ; tome 4 : *Vaudeville, théâtre social, régionalisme et universalisme* ; tome 5 : *Symbolisme, avant-garde, théâtre et histoire*), Verviers, Marabout, « Université », 1963-1969.

ملخص | في هذه المقابلة، ينظر روجي عسّاف الى إكراهات المسرح اللبناني والعربي المعاصر من خلال ربطه، في كتاباته، ما بين التاريخ، بما يتضمنه من ثورات وفترات مظلمة، وتاريخ المسرح الذي لطالما تأرجح ما بين الترفيه والانغماس في الواقع. يستذكر تجربة مسرح الحكواتي وبدايات مهرجانات المسرح العربيّة، مما يتيح المقارنة ما بين الديناميكيات الاجتماعية والسياسية لهذه التجارب وشروط انتاجها مع تلك الخاصة بالمسرح اللبناني والعربي المعاصر. اذ يعتبر ان ذاكرة التجارب المسرحية، على الرغم من ثغراتها، تشهد على الآمال المُحِبَّة التي حملتها الثورات التاريخية.

كلمات مفتاحية | المسرح العربي، الترفيه، الانغماس في الواقع، مسرح الحكواتي، المهرجانات المسرحية العربيّة، الثورات، الفضاء العام، شروط الإنتاج، ذاكرة المسرح.

Notices biographiques

Roger Assaf : Comédien, metteur en scène et dramaturge libanais de renommée internationale, Roger Assaf a animé le Centre Universitaire d'Études Dramatiques à Beyrouth à partir de 1965, puis participé à la création du Théâtre de Beyrouth où il a mis en scène plusieurs pièces. Il a également cofondé en 1968 l'Atelier d'Art Dramatique de Beyrouth avant de créer, en 1977, la troupe « Al Hakawati », parallèlement à son enseignement à l'Université Libanaise. Les spectacles de la troupe (tels *Hikayat 36*, *Les Jours de Khiyam*, *La Mémoire de Job*, *Samar*, *Le Jardin Public*) se fondent sur un travail d'investigation de la mémoire collective et explorent les techniques du conteur arabe, tout en visant à renouveler les rapports entre théâtre, public et cité. Il fonde en 1999 l'association SHAMS destinée à réunir de jeunes artistes libanais dans le cadre d'un projet coopératif d'animation culturelle. Il est également l'auteur d'un essai (*La Mise en théâtre ou les Masques de la ville*, 1984) et d'un ouvrage encyclopédique sur le théâtre (*Le Théâtre dans l'Histoire, La Scène entre les Dieux et les Hommes*, 2017) dont il poursuit l'écriture.

Marianne Noujaim : Titulaire d'un doctorat en théâtre et arts du spectacle, d'un doctorat en langue et littérature françaises et d'une maîtrise en philosophie, Marianne Noujaim est, depuis septembre 2022, professeure associée en études théâtrales à l'IESAV. Ses travaux de recherche portent notamment sur les écritures dramatiques contemporaines et sur les questions des archives et de la mémoire dans le théâtre et la littérature au Liban.