

Le théâtre : art banni des Arabes.

Boutros EL-HAYEK et Boualem FARDJAOUI*

L'objectif de cette étude ne consiste pas à décrire le théâtre arabe dans l'une de ses périodes évolutives, en particulier les années 70/90 ; mais plutôt de démontrer que les dramaturges arabes, après avoir importé, traduit, adapté et imité les œuvres dramatiques internationales, ont abouti à la conclusion suivante : le seul vrai théâtre national est celui, qui répond aux aspirations des citoyens, qui s'inspire des réalités sociales tout en provoquant la réflexion et incitant à l'instruction, à l'évolution et à l'affirmation du soi.

Avec fidélité à la vérité, cet article se réfère plutôt à la succession logique des problèmes posés qu'à leur succession historique :

- Historiquement, les événements de Proche-Orient révèlent l'histoire amère des sociétés archaïques et féodales tant sur le plan religieux que sur le plan culturel et civilisationnel.

- Socialement, l'ouverture culturelle et artistique distingue le Liban, la Syrie et l'Irak des autres pays arabes du Machrek.

- Politiquement, la situation stratégique de ces trois pays engendre la convoitise et provoque des conflits qui sévissent toujours sur leur territoire.

- Religieusement, la montée du fanatisme et l'appel à l'application des textes religieux, "la charia", ont freiné la progression sociale et la création artistique en entravant toute démarche artistique visant l'expression libre.

Face à cette désolation, les praticiens ont essayé de transmettre leur message à travers la scène. En revanche, ils ont affronté cette situation avec un esprit effrayé et traumatisé par les guerres et ses conséquences destructrices et barbares. Que de fois, ils ont porté les souffrances et les malheurs de leurs pays et de leur peuple en frappant les portes des Nations Unies suppliant ses hautes sphères en hurlant : **laissez notre peuple vivre.**

Or, et malgré tous ces efforts, nos praticiens, ont-ils pu offrir une expression théâtrale libre et responsable tout en l'intégrant dans la formation pédagogique et le cursus scolaire et universitaire ?

Guerres civiles impitoyables, décennies d'affrontement et de destruction, rupture populaire et sociale, vide spirituel, néant artistique : tel fut l'horrible richesse culturelle qui confirme l'ignorance et la haine nourrie par un fanatisme préparé et appuyé.

Croyant annoncer une ère nouvelle, le groupe des traditionnels célèbre sa mort et celle des années antécédentes, laissant derrière lui un théâtre qui se cherche, qui cherche son identité et sa vérité; un répertoire des utopies désespérées.

Les "galopins" d'avant-guerre qui ont risqué certaines tentatives du "théâtre de tout" ont bouleversé leur héritage, ont frôlé l'agonie et se sont détournés de leurs pères en se proclamant orphelins. Ils se sont perdus dans le chaos d'un art déchiré qui vit très fort dans les tempêtes du temps. Ils se sont montrés atrabilaires et apocalyptiques dans une lutte plus ou moins opportuniste.

Timidement, cette analyse évoque la situation d'un théâtre fragmenté avec inquiétude et désolation. Elle raconte tout...!

Rétrospective historique :

La Grèce Antique:

Les Grecs anciens ont considéré que le théâtre est l'un des arts le plus lié aux autres arts comme la narration, la musique, la danse et le chant. Partant de ce principe, ils ont personnifié et figuré les dieux. Quant à l'islam, Louis MASSIGNON dans un grand article intitulé " *les méthodes de réalisation artistique*"

², dénombre quatre formations formelles de la figuration par les *hadiths* (traditions et paroles du prophète de l'islam) :

1. Malédiction sur les adoreurs des tombes et des images des prophètes et des saints : prenons l'exemple la "Quibla" (la direction de la Mecque où le musulman se tourne pour prier) dans une mosquée est une niche vide.

2. Les faiseurs d'images, ainsi que les artistes seront punis au jour dernier (jugement dernier) par un jugement de Dieu qui leur imposera l'impossible tâche de ressusciter leurs œuvres.

3. Interdiction de se servir d'étoffes ou de coussins portant des images "c'est un hadith très controversé, puisque, d'après une tradition ancienne, il y avait de tels coussins dans la chambre du prophète lui-même"³.

4. Condamnation du culte de la croix. D'abord, ces condamnations ne concernent qu'indirectement le théâtre puisqu'elles ne parlent que de figuration, puis cette crainte de

figuration n'est pas spécifique à la religion islamique. Quand on parle de n'importe quelle histoire du théâtre arabe, se pose toujours la fameuse question : pourquoi l'Islam est la seule religion dans le monde entier qui n'ait pas engendré un théâtre ? Selon quel texte, les opposants à l'expression théâtrale se sont basés et conforté cette théorie?

Quelques théologiens trouvent que le théâtre n'est pas loisible. Mais, de selon nous, cette interdiction ne tient pas, ni dans le coran, ni dans les hadiths (traditions et paroles du prophète de l'islam). De plus, le théâtre n'existait pas dans les pays arabes à l'époque du prophète Mahomet, comment auraient-ils pu interdire une chose dont ils ne soupçonnaient pas l'existence ?

En fait, cette interdiction ne visait pas spécialement le théâtre mais, toute manifestation d'art en général⁴.

Ils ont oublié que le premier siècle de l'*Hégire* (l'ère musulmane) a été celui des grands musiciens, des chanteurs et des chanteuses de Médine.

Mohamed MANDOUR⁵ nous donne une explication dans son œuvre *El Messrah* (le théâtre), qui semble évidente, le prophète Mahomet avait débarrassé le sanctuaire de la Mecque des multiples statues des dieux de la *Dijahillyia* (période préislamique en Arabie), il craignait par-dessus tout un retour à l'idolâtrie, dont le culte chrétien du christ crucifié était aux yeux des arabes un exemple persistant. Bannir toute statue était une précaution radicale. Il est clair que cet anathème ne visait dans la statue que l'objet d'adoration, et non pas l'œuvre d'art.

On peut donner une autre explication qui été proposé par le *Dr JACOB* : la tragédie, telle qu'elle existe dans la littérature dramatique des pays non islamiques, n'a pas de sens pour le monde arabe, puisque le conflit qui est inhérent à la tragédie, la lutte entre homme et homme ou entre l'homme et le destin est un concept qui est totalement étranger à une culture dans laquelle la soumission à la volonté "**de Dieu est le bien suprême**".

Mais à ce compte-là, il semble qu'on ne devrait pas trouver de trace de l'élément dramatique dans la littérature arabe. Or, il y est et il trouve même une grande place dans les beaux vers racontant l'aventure héroïque du grand poète préislamique **Antar ibn Chaddad**, dans l'épopée de **Abou zid el Hillali** de la tribu des Banou Hilal (les Hilaliens au Xe siècle) ou encore dans les contes des **mille et une nuits**. En effet, le caractère dramatique de ces œuvres est encore accentué par les poètes et les conteurs qui le récitent en plein public. Ces auteurs emploient ces récits dans une sorte de "jeu dramatique".

Alors, on se demande pourquoi est-ce-que les Arabes anciens, qui pratiquaient

magistralement la poésie épique dès l'avant l'islam n'ont pas pu créer leur répertoire théâtral à l'instar de la littérature ou la science ?

Tawfik el HAKIM et beaucoup de chercheurs disent que les Arabes étaient des nomades dans leurs déplacements continuels, c'est pour cela qu'ils n'ont pas pu établir un théâtre car le théâtre a besoin d'une stabilité sociale et culturelle.

De notre part, cet argument nous paraît le plus faible de la série, premièrement parce qu'un théâtre permanent est une invention moderne et que les Grecs qui comptent beaucoup dans l'histoire du théâtre n'avaient pas de théâtre permanent.

Les grands dramaturges grecs *ESCHYLE, SOPHOCLE et EURIPIDE* n'ont fait jouer leurs belles tragédies qu'à l'occasion des fêtes de *Dionysos*. Or les Arabes de l'île Arabie se rendaient tous les ans à la grande foire d'*OKAZ* (dans le territoire de l'Arabie Saoudite actuelle) dans laquelle ils organisaient, durant un mois les célèbres concours de poésies surtout satiriques sous forme de "**joutes oratoires**" qu'on trouve dans le sud de la France, au Portugal ou encore en Kabylie en Algérie depuis le Moyen Âge. Ces spectacles rituels et improvisés par des jouteurs s'invectivant en vers sous forme d'affrontement théâtral sont proches des *tensons* occitanes (poèmes dialogués des troubadours).

Aujourd'hui, ce type de spectacle prend une forme musicale dans les *duels de tchache* des *fabulos troubadours*, et deux autres groupes de l'association *Escambiar, Estéla dou Coqe* et les *Nouveaux Cantadors* et théâtralement dans les divers spectacles de match d'improvisation. Jacques JOUET a également modernisé la joute oratoire dans sa pièce *Les z'hurleurs 1991*.

Les *joutes théâtrales* désignent également les *Dionysies* du théâtre grec antique. On peut dire qu'ils auraient pu tout aussi bien y organiser des spectacles.

Tout cela pour dire qu'aucune des théories avancées jusqu'aujourd'hui pour expliquer l'absence de théâtre chez les Arabes en général ne semble pas valable.

Lors cette étude, on constate que les Arabes qui ont été initiateurs à la philosophie et aux sciences grecques trouvaient que la philosophie grecque était proche de leur mentalité. Par contre, leur manque de goût de la tragédie ne les incitait pas à traduire *ESCHYLE, SOPHOCLE* ou *EURIPIDE*, pourquoi ? Sans doute, parce que ça ne les intéressait tout simplement pas.

Si l'on comprend que le théâtre est un art visant à se manifester devant des spectateurs selon des conventions qui diffèrent d'un pays à l'autre et d'une époque à l'autre; si l'on

comprend aussi qu'il est un texte relatant une suite d'évènements, une scène, une scénographie, ...des comédiens agencés et dirigés par un metteur en scène, alors sous cette forme le théâtre arabe a vu le jour avec l'"avare" de Molière traduit en 1848 par le libanais Maroun NAKACH. Mais en s'interrogeant sur l'identité du dramaturge le plus représentatif de nos jours, deux formes d'expressions surgissent : le premier s'appuie sur le texte et le deuxième défend davantage le jeu du comédien.

1 – **Le courant du texte** : Ce courant est étayé par les dramaturgies de l'écrivain norvégien Henrik EBSEN (1826 – 1906) et du suédois August STRINDBERG (1849 – 1912) qui ont manifesté le désir de recourir aux mots. Les adeptes de ces dramaturges ont évolué en rendant le discours théâtral plus ou moins politisé.

2 – **Le jeu du comédien** : Le polonais Jerzy GROTOWSKI remodèle par une lecture physique le texte classique. Il cherche la communication immédiate entre le comédien et le spectateur par une ascèse et une pratique commune qui dépasse le jeu théâtral dans l'exploration de toutes les relations humaines et les possibilités créatrices. Ce style "*living théâtre*" aboutit à l'improvisation collective dont chaque comédien est appelé à s'exprimer gestuellement.

De nos jours, toutes les recherches sont permises et les deux répertoires "le courant du texte et le jeu du comédien" sont quasiment épuisés. En effet, l'écriture du texte dépend de la conjoncture socio-politique et du message à expédier. De là, les rapports du texte et la mission du théâtre se définissent au travers des données socio-politiques qu'expliquent :

1 – L'influence spirituelle et psychologique des autorités religieuses.

2 – Les privilèges des classes bourgeoises et des forces conservatrices ainsi que de leurs intérêts politiques et économiques.

3 – La démission de certains intellectuels qui ont cessé de dénoncer les injustices sociale faute de l'insécurité et des menaces perpétrées sur leur vie et leur famille.

4 – Les ambitions des jeunes troupes et leur lutte avec les traditionnels qui pèsent sur tous les plans de la vie sociale.

Cette situation conflictuelle a inspiré tant de dramaturges et d'écrivains. B. BRENCHT dans *Maître Puntila* et son *valet Matti* aborde idéologiquement ce conflit tout en expliquant que la société ne possèdera pas de porte-parole commun tant qu'elle sera divisée en classes qui luttent. Pour cette raison, il n'est pas étrange de ne pas trouver cette conflictualité dans la civilisation islamique, car la religion musulmane lance un appel à une union ou le peuple

reconstituerait l'Histoire de sa nation selon des appels divins. Comment donc définir un théâtre dans une société où l'assemblée est représentée par elle-même ? Lorsque les musulmans chiites célèbrent l'assassinat de Hussein, ils ne considèrent pas ce cas social comme un événement réclamant une réaction violente, mais plutôt un appel à une réunion sensorielle, émotive loin de toute confrontation ou relation extérieure. Les décisions de l'assemblée et le passé commun participent à ces réunions.

Il existait donc un conflit. Jadis, les intellectuels arabes cherchaient hors de leur civilisation un esprit qui pouvait leur garantir la découverte des bases à partir desquelles ils auraient pu répondre aux institutions d'Etat hors des principes des assemblées. Malheureusement, tous ces efforts furent voués à l'échec face à la résistance des assemblées qui refusaient toute destruction de leurs liens. Le conflit demeure et le théâtre continue d'être l'un des produits de beauté que les classes bourgeoises accaparent pour leur désir et leur passion selon leurs intérêts.

Les étapes de l'évolution théâtrale n'arrivent à fournir que des fragments dispersés d'ici ou delà, tantôt exacerbés, tantôt amusants. Par la suite, le comédien s'est rendu compte qu'il remplissait un rôle de bouffon, de saltimbanque chargé d'une tâche ingrate : provoquer le rire. Il devient conscient de son état et se doit d'agir en conséquence. Deux solutions s'offraient à lui :

1 – Ou bien vivre dans l'indifférence qui mène au délire et pousser à insulter et à renier ce mode d'existence qui l'avilit,

2 – ou bien s'engager idéologiquement dans l'espoir de trouver une scène qui lui offre l'expression libre.

Enfin, il a tout compris : entre la canne d'un religieux et les bottes d'un militaire, l'espace de l'expression libre est assez réduit.

Il a enfin saisi que les gestes et les signes expriment un état d'âme cherchant la liberté et que sa nature doit être libérée du texte imposé. Il s'est rendu compte qu'il existe un langage théâtral qui donne naissance à un art renouvelé.

A. ARTAUD dit : "Pour nous, au théâtre, la parole est tout et il n'y a pas de possibilité en dehors d'elle; le théâtre est une branche de la littérature"⁶.

Or, cette place de la littérature éveille chez ARTAUD un sentiment critique car il ajoute : "le théâtre est un art indépendant qui se doit pour réussir ou simplement pour vivre, de bien marquer ce qui le différencie d'avec le texte, d'avec la parole pure, d'avec la

littérature et toutes autres moyens écrits et fixés"⁷.

Bien que cette lutte ait mené à des changements idéologiques et sociaux, la valeur du texte reste fort influençable sur le plan théâtral.

En effet, le théâtre arabe n'a jamais posé la question essentielle : pour qui ?

La mission du théâtre est avant tout éducative. Au lieu d'assumer la destruction de tout ce qui était inutile, de tout ce qui entrave son évolution, il s'est enfermé dans le cercle de la haute sphère (la bourgeoisie) d'un côté et la classe des intellectuels de l'autre, chargeant les politiciens de s'en occuper : le résultat a tourné à la catastrophe.

Ce théâtre n'a pas osé s'aventurer au-delà du renouvellement et de la conservation d'un art de vie et d'humanité. Si l'évolution du théâtre arabe permet l'apparition de certains spectacles d'inspiration politique, elle ne résulte, en fait, que d'un simple refus de l'ancien système. Les dénonciations des nouvelles préoccupations, les aspirations tant souhaitées par le peuple, les thèmes du patriotisme, de la guerre, de l'héroïsme, de l'analyse sociale n'occasionnent pas la victoire d'un théâtre détenteur d'une idéologie politique ou révolutionnaire déterminée. Il n'existe que des transferts proposés périodiquement sur la scène et qui sèment dans l'esprit du public, à la fois, l'espoir et le désespoir selon l'actualité, le lieu et l'information.

La surprise frappante est que les praticiens arabes se sont préoccupés de la formation des d'hommes du théâtre au détriment des aspirations du peuple. La formation politique du peuple est tant préconisée par tant des chercheurs, philosophes et sociologues tel le polonais Léon SHILLE qui en 1937 présente un rapport au conseil supérieur de Varsovie insistant sur l'éducation politique populaire. En revanche, l'application scénique de certaines inspirations politiques d'action révolutionnaire demeure liée à la bénédiction des idéologies politiques.

A- t-on oublié que le théâtre est un art qui reflète l'âme de la vie ?

A – t-on oublié que sa mission didactique doit s'adresser aux masses populaires là où elles se trouvent ?

Ce concept est tant préconisé par Bertolt Brecht⁸ qui voit dans le théâtre un moyen efficace d'élever et d'instruire le prolétariat.

Les praticiens cherchent à rendre tout son pouvoir au théâtre arabe, à le rendre égal à lui-même, et surtout, agissent de façon à ce que le nouveau théâtre devient militant.

Plusieurs praticiens pensaient que les guerres successives et les révolutions populaires qu'a connues le monde arabe constituaient une simple manœuvre politique, que les grandes

puissances sauront faire face et que le monde entier refuse de plonger dans une troisième guerre mondiale. Or, l'étendue géographique prend de plus en plus d'ampleur et les révolutions qui touchent les pays fragiles démocratiquement ne cessent d'augmenter et l'exode est de plus en plus un refuge pour les masses.

La question se pose : quelle sera l'efficacité du théâtre face à ce danger qui menace le monde entier !

Quelle est la solution envisagée pour ces millions d'Hommes égarés sur les chemins impitoyables de la misère et du désespoir ?

Simple inquiétude, simple désolation.

Comment agir et comment s'exprimer face aux combats meurtriers ! Comment affronter la présence absurde des militaires étrangers, la multiplication des conflits et les contradictions de la mondialisation !

Bien que le théâtre refuse, que face à la mort et la guerre et l'homme pur que la société n'a pas encore corrompu, de s'impliquer dans un combat perdu d'avance, mais demeure farouchement antimilitaire et réfute que la rafale de mitraillette soit l'élément qui interrompe le déroulement de l'existence. De ce fait, il n'a qu'une solution : fuir et fuir. Boris Vian auteur français, écrit dans " l'Equarrissage pour tous " en février 1947, d'abord sous forme d'article puis en pièce de théâtre : " je refuse d'être de ceux à qui la guerre n'inspire ni réflexes patriotiques, ni sentiments martiaux du menton, ni enthousiasme meurtrier, ni piété soudaine, mais rien qu'une colère désespérée, totale contre l'absurdité des batailles qui sont celles des mots, mais qui tuent des hommes en chair ".

Malheureusement, certains praticiens s'affirment dans la violence et la dénonciation et non dans l'exposé d'une pensée ou d'un programme. Les technocrates, à la tête de l'ensemble du système arabe et particulièrement pédagogique dénoncent le danger que peut représenter le théâtre et cela sur deux plans :

A – Le plan de la sécurité.

B – Le plan de la différence ethnique, sociale et surtout religieuse.

D'où l'émergence du show-business qui s'immisce et freine l'art théâtral.

A l'encontre de la conception théâtrale, le spectacle du show-business côtoie la scène et le public dans sa large majorité. Ce spectacle propose pêle-mêle des chanteurs, des musiciens, des magiciens, des chansonniers. Tous les médias, (radio-télévisions-maisons de disques et internet...) participent à son élaboration et à son enregistrement. Même la presse

s'en mêle. Des pages entières consacrées aux vedettes, retracent leur vie intime et professionnelle et dévoilent leurs relations sociales et politiques.

Ce spectacle de variétés, de valeur artistique et éducative discutable, doit avant tout, servir la caste politique et remporter un succès commercial. Interrogés sur les critères de succès de la variété, les hommes du théâtre dénie la valeur d'un tel spectacle pour la culture et l'éducation théâtrale. Le recours à de tels procédés est parvenu à des résultats mélodramatiques.

N'oublions pas aussi que l'artiste devient un produit de consommation qui doit subir une promotion commerciale. Malgré les contestations des intellectuels, des compagnies se sont spécialisées dans l'exploitation du corps en le transformant et le modifiant selon des critères de beauté exigés. Or, le public s'y intéresse et là où se situe le danger. Ce public qui n'a subi aucune éducation critique ne chante pas la qualité. Le show-business n'a jamais hésité à effectuer les reconversions nécessaires et à lancer ses futures vedettes dans les ghettos de la contre-culture. Ce public qui depuis l'histoire de l'humanité confie à l'imaginaire le rôle d'incarner ses émotions ne peut se détourner de son histoire. Du théâtre d'Epidaure aux farces du moyen-âge, des naïvetés sur les parvis des cathédrales aux spectacles médiocres des bouffons, des jeux organisés à l'occasion des fêtes populaires aux chansons d'Um Kulthum, vedette éternelle du chant arabe, le spectacle a toujours enthousiasmé les gens.

La sensibilité du public ne demeure pas identique à travers l'histoire du spectacle. Plusieurs dangers menacent le théâtre en particulier la télévision et l'internet. Le silence règne dans les familles à l'heure de diffusion de telle ou telle série. Les chaînes se comptent actuellement par dizaines et couvrent l'ensemble du territoire arabe du Machrek (Orient arabe) au Maghreb (occident arabe) voire le monde entier. Quant à l'Internet, c'est la rupture totale et l'échange familial est quasiment interrompu. Tout cela est la conséquence de l'industrialisation des sociétés. Il faudrait voir de plus près comment la société industrielle, avant de faire place à la civilisation, a achevé le théâtre comme un blessé moribond.

Il n'existe désormais aucun système de texte et de jeu clair. La nécessité, dans ce contexte idéologique et anarchique, est de trouver une réponse à plusieurs interrogations :

A- Les autorités religieuses et leur influence psychologique et sociale.

B- Les forces conservatrices et les classes bourgeoises qui défendent leurs intérêts politiques et économiques.

C – Les intellectuels, malgré leurs différentes appartenances dénoncent les injustices

des lois sans pour autant recevoir l'appui des classes populaires.

D – Les jeunes troupes qui cherchent à s'affirmer et occuper une place à l'instar de leurs pères fondateurs du patrimoine théâtral.

Ce conflit inspire les dramaturges. Idéologiquement la société ne possède pas de porte-parole commun tant qu'elle demeure divisée en classes qui luttent.

Ainsi, en dehors des assemblées qui gèrent les sociétés arabo-musulmanes, les intellectuels sont à la recherche d'un esprit ancré dans leur civilisation qui pouvait leur garantir la découverte de bases à partir desquelles ils peuvent répondre aux institutions de l'Etat et des assemblées. Les efforts entrepris furent pratiquement voués à l'échec et n'ont fourni que des fragments dispersés ici et là, tantôt amusants, tantôt exacerbés. Par la suite, l'artiste se rend compte qu'il remplit le rôle de bouffon, de saltimbanque chargé d'une tâche ingrate : provoquer le rire.

Le théâtre arabe contemporain se trouve confronté au grand combat de l'existence plus qu'au choix fondamental qui détermine son avenir.

Poussés par un souci identitaire, les ambitieux cherchent à effectuer un retour aux sources et à fouiller les sillons historiques et nationaux afin de découvrir leur patrimoine, leur spécificité qui jaillit de la vie, des mœurs et des coutumes. En parlant de la recherche et l'innovation, il faut parler de la démocratie, car l'innovation ne prospère que s'il n'existe aucune entrave à la liberté d'expressions. La démocratie s'avère rigoureusement indispensable pour la renaissance du théâtre. Malheureusement, l'instabilité politique qui ravage le monde arabe reflète le marasme artistique dans lequel s'enlisait le théâtre arabe.

Par crise démocratique, il faut entendre, non seulement la prédominance politique sauvage, mais aussi le terrorisme social, intellectuel et religieux qui s'infiltré partout dans les rues, les maisons, les quartiers et corrompt les moyens d'information et cela aux quatre coins de l'ensemble des pays arabes.

Dans ce monde arabe, chaque activité culturelle doit servir une force de façon directe ou indirecte. Cette fatalité qui n'accorde aucune valeur aux hommes et qui "animalise" les personnes annonce dans les horizons, tant proches que lointains, un passage à vide effrayant et inquiétant.

Les conflits continuent, les canons ne s'arrêtent pas et l'exode s'aggrave.

Et le théâtre traverse les années en s'interrogeant :

" Dis-moi qui suis-je, tu sauras qui tu es ...".

* Boutros EL-HAYEK est Maître de conférences à l'Université Lille 3 Charles-de-Gaulle (France). Boualem FARDJAoui et docteur et enseignant à l'Université de Lille 3 Charles-de-Gaulle (France), membre du laboratoire CECILLE (centre d'études en civilisations, langues et littératures étrangères) de la même Université et du CCMO de Paris (Cercle de Chercheurs sur le Moyen-Orient).

²Louis MASSIGNON, « Les méthodes de réalisation artistique », *Revue Syria*, 11/1921.

³ *Ibid*

⁴ *Ibid*

⁵ Mahammed MANDOUR, *Le Théâtre arabe*, Le Caire, Dar al Kutub al Haditha, 1971.

⁶ Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, p. 103.

⁷ *Ibid*, p. 215.

⁸ Bertold BRECHT, *Les Arts et la révolution*, Paris, l'Arche, 1970.