

Le théâtre politique arabe et les manifestations de la révolte : cas de la pièce théâtrale *Diwan Al-Zinj* de Azzeddine Al-Madani

TALBI Sidi Mohamed*¹ 

¹Université Hassiba Benbouali de Chlef, Algérie
s.talbi@univ-chlef.dz

BEKHIRA El Hossein² 

²Université Abdelhamid Bin Badis de Mostaganem, Algérie
elhossein.bekhira.etu@univ-mosta.dz

HARIG-BENMOSTEFA Fatima Zohra³ 

³Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed, Algérie
harig.fatima@univ-oran2.dz

Reçu: 03/02/2023,

Accepté: 03/05/2023,

Publié: 10/06/2023

The Arab Political Theater and the Manifestations of the Revolt: The Case of the *Diwan Al-Zinj* Play of Azzeddine Al-Madani

ABSTRACT: *The Arab political theater emerged as a result of the Arab revolutions and political fluctuations in the Arab world. This happened especially when Arabs were shaken by the humiliating news of the setback. In fact, this was a strong motivation for the movement of Arab playwrights towards political theater and towards adopting revolutionary dimensions. This motivation is played by striking the strings of popular consciousness and enlightening the Arab mind in order to reach the desired goal of political theater. The present article tries to reach the nature of the relationship between Arab political theater and the revolutionary dimensions in the work of Azzeddine Al-Madani, Diwan Al-Zinj. It also seeks to uncover the nature of the artistic, social and cultural interaction between theater and Arab political reality.*

KEYWORDS : Political theater ; Revolution ; *Diwan Al-Zinj* ; Azzeddine Al-Madani

RÉSUMÉ : *Le théâtre politique arabe est apparu à la suite des révolutions et des fluctuations politiques dans la région du monde arabe, et notamment lorsque le peuple arabe a été secoué par l'humiliante nouvelle du revers. Ceci a donné un fort motif aux dramaturges arabes d'aborder le théâtre politique et adopter ses dimensions en jouant sur l'illumination des esprits et l'élévation des consciences dans l'espoir d'atteindre l'objectif escompté du théâtre politique. À la lumière de ce qui précède, notre article tente d'explorer la nature de la relation entre le théâtre politique arabe et ses dimensions révolutionnaires dans le discours de la pièce théâtrale *Diwan Al-Zinj* du dramaturge tunisien Azzeddine Al-Madani, ainsi que la révélation de la nature des chevauchements artistico-politico-culturels entre le théâtre et la réalité politique dans le monde arabe.*

MOTS-CLES : Théâtre politique ; révolution ; *Diwan Al-Zinj* ; Azzeddine Al-Madani

* Auteur correspondant : TALBI Sidi Mohamed s.talbi@univ-chlef.dz

Introduction

Le théâtre arabe est né lors de la révolte politique. Son émergence dans les pays arabes était semblable à celle du destin colonial. Les Arabes, à cette époque-là, n'avaient connu que le théâtre politique. De même, ils n'avaient le sens de la créativité en production des textes théâtraux, que dans ceux dont la dimension se rapportait aux idéologies et aux politiques de leur contexte. C'est ainsi que les dramaturges arabes ont jugé intéressant de traduire la dimension politique et idéologique du contexte colonial, explicitement et implicitement, dans le discours théâtral afin de défendre la cause des pays arabes et revendiquer leur liberté et autodétermination.

Avec l'apparition des révolutions dans plusieurs pays arabes, les peuples colonisés avaient senti la nécessité d'un engagement pour se défaire du joug colonial. Par conséquent, il n'échappait pas aux dramaturges de saisir leurs moyens artistiques, en infligeant au colonialisme une voix d'expression dramatique revendiquant la liberté du peuple arabe, par le biais du théâtre, puisqu'ils avaient été convaincus que ce moyen était très efficace en ce qu'il était non seulement une voix d'expression artistique, mais aussi un miroir reflétant une problématique sociétale.

Parmi ces dramaturges, nous citons le Tunisien Azzeddine Al-Madani, qui s'est investi dans l'écriture dramatique pour traiter d'une réalité politique advenue suite à l'oppression du régime colonial, en se voilant tantôt derrière la matière historique afin de construire son discours politique théâtral, tantôt derrière le patrimoine populaire. Parmi ses productions dramatiques les plus reconnues, *Diwan Al-Zinj*¹, « *La révolte des Zanj* » en français est l'œuvre théâtrale qui a sans doute eu le plus de retentissement sur la scène politique arabe. L'œuvre traitait de la thématique du soulèvement inspirée de l'histoire du soulèvement « des Zanj » menée par Ali Bin Mohammed contre le Califat abbasside entre 869 et 883.

Le présent article n'a pas pour but ici de rendre compte des effets de l'Histoire et ses implications politiques sur l'œuvre théâtrale arabe. C'est plutôt une tentative de mettre en lumière l'influence qu'aura eu le genre théâtral arabe, engagé, et à la limite du révolutionnaire, sur l'évolution de la conscience collective à une époque de troubles politiques où il était nécessaire de participer à la conscientisation des peuples pour leur liberté et autodétermination.

Dès lors, il convient de s'interroger sur la nature du discours théâtral orienté politiquement, un discours qui domine fortement dans *Diwan Al-Zinj* du dramaturge tunisien Azzeddine Al-Madani : Quelle est donc la relation dialectique entre le théâtre politique arabe et ses dimensions révolutionnaires ? Comment ce dramaturge a-t-il employé la notion de révolte dans son œuvre théâtrale *Diwan Al-Zinj* ?

Pour répondre à cette question, il importe de discuter certains aspects qui lui sont liés et que nous énonçons ci-dessous :

- La réalité et les caractéristiques du théâtre politique arabe ;
- L'exploitation de la matière historique dans le théâtre politique arabe ;
- L'élucidation du rapport entre le théâtre d'Azzeddine Al-Madani et la révolution ;
- La construction artistique et dramatique et sa relation au jeu de mots du discours politique dans l'œuvre théâtrale dite *Diwan Al-Zinj* ;

¹ « *Diwan Al-Zinj* » /diwane al zinz/ (دِيْوَانُ الزَّنْجِ) : est une pièce théâtrale appelée aussi « *La révolte des Zanj* ». Les mots arabes : « Diwan » /diwan/ (ديوان) signifie « collection » ; « Al-Zinj » /al zinz/ (الزَّنْجِ), provient des « Zanj(s) (الزُّنُوجُ) /zunuz/ » : des esclaves noirs qui furent exploités par les Abbassides en Irak.

- La mise en relief des dimensions du discours politico-révolutionnaire dans l'œuvre en question.

Dans un premier temps, nous allons présenter un panorama du théâtre politique arabe durant la période post coloniale ainsi que son rôle dans la connaissance du patrimoine artistique et dans la conscientisation et l'éducation des générations dans les pays arabes. Par la suite, nous aborderons la question du théâtre politique arabe chez le dramaturge tunisien Azzeddine Al-Madani. Enfin, nous tenterons de rendre compte des dimensions politiques et révolutionnaires de sa pièce théâtre *Diwan Al-Zinj*.

1. Le théâtre politique arabe

Le monde arabe a connu une plus grande ouverture culturelle durant la période post coloniale. En effet, les efforts du développement suite aux indépendances ont permis l'essor de l'éducation et de la conscientisation. Ainsi, l'homme arabe, déclassé socialement et culturellement et relégué à l'état d'« indigène » pendant la colonisation, sent le besoin de redéfinir son identité pour enfin acquérir le statut qui lui revient de droit : la citoyenneté avec tous ses droits politique – social et culturel. Pourtant Malek Bennabi juge cette forme d'expropriation du territoire engendrant une aliénation de sa population comme une régression de l'Histoire, c'est-à-dire le retour à une pratique révolue parvenue de la grande expansion de l'Empire romain, ce qui ne fut pas la stratégie de l'expansion de l'Empire islamique.

« Historiquement, la colonisation est une régression dans l'histoire humaine. C'est un retour à l'âge romain, après l'expansion de l'empire musulman qui fut, cependant, une expérience d'un nouveau genre dans l'histoire. En effet, ni le Sud de la France, ni l'Espagne, ni l'Afrique du Nord n'ont été les "colonies" de l'empire musulman, mais ses provinces au même titre que la Syrie ou l'Irak » (Bennabi, 2005 :152).

Ses droits culturels qu'il veut légitimement rattachés à son patrimoine artistique originel. Il a trouvé dans le théâtre un terrain fertile à son nouveau mode d'expression avec le discours politique renouvelé comme réhabilitation d'une activité artistique reconquise. La politique était alors un thème très abordé, car les dramaturges en ont jugé l'importance pour un engagement politique, surtout quand le feu des révolutions brûlait ça et là, et que la réalité politique a été tourmentée par le revers et la défaite de la coalition arabe de 1948. Une époque trop grave pour se cantonner au burlesque et aux autres théâtres comiques (culture du divertissement rescapée de la période coloniale). Les pionniers du théâtre arabe révolutionnaire lancent une nouvelle vague de théâtre politique avec la finalité de sensibiliser les populations arabes à la conscience politique de la libération et de la révolution, en utilisant le théâtre comme mode et moyen d'expression.

À ses débuts, le théâtre politique connaissait plusieurs types de calembours² de discours politiques : d'une tendance théâtrale s'appuyant sur l'emploi d'un matériel théâtral, à celle adoptant la projection politique en se focalisant sur le thème politique aux dépens de la valeur artistique. Ainsi, le début du théâtre politique a été un commencement chargé de nombreux défauts artistiques et méthodologiques. Selon Ghassen:

« Les dramaturges ont eu tendance dans leur compréhension du théâtre politique à une direction largement implicite. Le théâtre politique, chez eux, s'intéresse aux questions politiques, telles le rapport du citoyen au pouvoir, ou le rapport du pouvoir à celui-ci ; ou avec des préoccupations politiques, telles que la démocratie, avec les parties qu'elle englobe, et qui incluent l'approche et la forme du gouvernement, où aborder les

² Selon le Robert, « Jeu de mots fondé sur des ressemblances de sons et des différences de sens (ex. « Vieux motard que j'aimais » pour « Mieux vaut tard que jamais »).

questions nationales et patriotiques, et l'intérêt de la révolution et ses méthodes, qui ne s'écartent pas de cette portée »³ (1996 : 32)

Le théâtre politique a commencé à tendre vers une autre étape de maturité artistique et à approfondir la présentation de l'entité arabe. Ainsi les dramaturges arabes ont essayé de découvrir la société pour la rechanger et la (re)construire en faisant émerger toute sa contradiction, « *à commencer par la dépossession et les tentatives de distraire auxquelles est exposé le citoyen, jusqu'à présenter les relations de celui-ci avec l'autorité, la patrie, la liberté et le reste des valeurs, en se concentrant sur la question de l'exploitation et de l'oppression des travailleurs* » (Ibid. : 47).

Ce que l'on peut d'ores et déjà constater, c'est que le théâtre politique arabe s'est inspiré de celui de l'occident. En effet, il s'est essentiellement approprié en mettant en œuvre les techniques habituellement dans le théâtre international sans pour autant tenir compte de la richesse et de la diversité des contenus dramatiques dans lesquels il puisait le plus souvent. L'inspiration de la culture théâtrale occidentale s'est substantiellement accrue au lendemain des indépendances. En effet, outre la thématique révolutionnaire très prégnante dans ce théâtre, il était plus que nécessaire d'y adjoindre des thématiques sociales et humaines étant en rapport avec le destin du citoyen arabe. Des thématiques qui ne pouvaient s'adosser qu'à un théâtre plus universel avec des pièces de théâtre artistiques qui permettent l'épanouissement de l'être humain dans son environnement. Au contenu socioculturel suffisamment riche de la société arabe, il fallait intégrer dans la pièce théâtrale la dimension politique en lien avec un univers social en prompt évolution. En somme, ce théâtre nouvellement mis en scène est clairement influencé par Bertolt Brecht et Peter Weiss. À cela s'est ajouté une remarquable exploitation des techniques d'Erwin Piscator et les styles d'enregistrement du théâtre furent introduites : « *On peut même trouver des pièces théâtrales qui mêlent des techniques occidentales et d'autres techniques, comme l'utilisation du chœur, du narrateur, le brisement du quatrième mur, l'ajout des bannières ou des scènes cinématiques. Tout cela, à travers des intrigues dramatiques à connotation politique* » (Ibid: 51).

N'étant pas issue d'une histoire singulière, le théâtre politique arabe a de tout temps donné l'impression d'un théâtre importé. Les pièces théâtrales maghrébines en particulier, constamment inspirées d'une narratologie classique ressemblaient étrangement à un théâtre européen, si ce n'est la différence linguistique. Cependant, d'aucuns ne nie les efforts consentis par certains auteurs dramatiques arabes en vue de constituer un théâtre foncièrement arabe avec tout ce qui s'entend avec la caractéristique ethnolinguistique de l'arabité. Ces auteurs arabes ont essayé d'imprimer au théâtre politique arabe une tendance artistique et culturelle qui se distinguerait fortement de l'identité théâtrale occidentale. Ce sont les exemples de *Saâd Allah Ouanous* en Syrie, de *Oueld Abderrahmane Kaki* en Algérie, d'*Azzeddine Al-Madani* en Tunisie, etc. Or, même ces expériences nourries au départ par un engagement patriotique panarabe, très ancré dans la conscience collective n'a pas réussi à s'affranchir des formes dramatiques classiques du théâtre international fortement implanté dans la culture occidentale voire universelle.

Si les pièces théâtrales d'Al-Madani s'inscrivent bien dans la lignée traditionnelle du théâtre arabe en général et égyptien en particulier, on reconnaît cependant au théâtre avant-gardiste tunisien quelques nuances principalement à l'histoire et à l'évolution politique dans ce pays.

Le théâtre politique a essayé de dévoiler les événements politiques qu'avait traversés le monde arabe après le revers, en surveillant ces événements et en les abordant par audace et responsabilité. Nous citons à titre d'exemple, l'engouement suscité pour les phénomènes politiques, la pauvreté, la tyrannie, l'injustice et tous

³ C'est nous qui traduisons en français les citations en arabe ajoutées dans cet article.

les soucis dont avait soufferts le peuple, dans son rapport à l'autorité coloniale. Pour cela, la période du post-revers était riche en scènes théâtrales qui dénonçaient la conjoncture politique déplorable, ce qui incitait auteurs et dramaturges à s'investir davantage dans ce genre qui s'en prenait ouvertement au le régime colonial et à sa politique inique vis-à-vis du peuple arabe. À ce propos, Al-Acheri explique que :

« Ce qui a encouragé la suprématie du théâtre politique par rapport au théâtre des années soixante, c'est le défaut inhérent à la structure sociale. Cette période a connu le début de l'effondrement de la classe moyenne traditionnelle pour laquelle la révolution avait été déclenchée par son peuple. La révolution a aussi connu le début de l'émergence de nouvelles sectes sociales à partir du reste des classes dont les intérêts ont été lésés par la révolte anticoloniale, et qui s'est engagées à lutter contre ses réalisations après avoir adopté officiellement, après les années soixante, le principe du socialisme scientifique » (1985 : 50).

La plupart des pièces théâtrales mettaient en scène un drame réaliste flanqué d'un arrière-plan et connoté politiquement avec une diversité thématique entreprise, bien entendu, par les auteurs dramaturges, et la thématique de la politique fut abordée par excellence. Si une majorité de dramaturges prônait une forme théâtrale à résonance politique en vue de faire prendre conscience aux peuples arabes de la nécessité de lutter pour l'indépendance de leurs pays, d'autres auteurs, en ont trouvé de l'intérêt, en ce qu'il pouvait être une forme de plaidoyer politique, comme chez le dramaturge égyptien *Alfred Farag* qui, selon Al-Waraki (2000 : 159) : « a entrepris cette formule politique pour mettre en évidence les contradictions qui se nichaient dans la société en mettant l'accent sur les crises et les dilemmes politiques, ainsi que l'échec de la société à se libérer. Il a alors combiné entre le théâtre à projection politique et ce qu'on peut appeler le théâtre d'agitation politique ».

Il convient finalement de noter que le théâtre tunisien n'a pas épousé totalement les formes du théâtre politique universel (brechtien par exemple), ne serait-ce que par rapport à une différence de styles dans les représentations qu'avait relevées *Al-Bachetaoui* (2004 : 14) lorsqu'il affirme que « (...) dans les représentations théâtrales politiques, on est censé utiliser des techniques qui peuvent véhiculer les principes intellectuels et esthétiques appartenant au dramaturge politique, et c'est cela que regorge le théâtre politique en termes de tendances et d'idées ».

2. Caractéristiques du théâtre tunisien

Les intellectuels tunisiens reconnaissaient au théâtre de nombreux avantages en matière d'éducation civique. Dès la naissance, ce théâtre évoluera sous l'influence du théâtre égyptien. L'une des toutes premières troupes de théâtre tunisien sera fondée en 1908 et portera le nom d'Al-Najma, (l'étoile). Le Sultan entre les murs du palais Yildiz pièce montée en 1909 par M'hamed Jaïbi sera le tout premier texte dramatique en arabe littéraire à être jouée sur les planches. D'autres troupes suivront quelques temps plus tard, les troupes « *Al-Chahâma* » (Dignité), « *Al-Adâb* » (Lettres).

Advint vers les années 1920 et 1930 un théâtre tunisien discutant les défauts de la société traditionnelle : illettrisme, obscurantisme, résignation, etc. De ces années-là jusqu'à l'acquisition de l'indépendance en 1956, ce genre théâtral, principalement de type amateur, pauvre en moyen, ne progressera pas au même rythme que celui dont il s'est toujours inspiré : le théâtre égyptien.

Quant au théâtre « historique », engagé à redorer le blason de la nation arabe en opposant radicalement la culture arabe à celle de l'occident, il s'est paradoxalement servi d'œuvres européennes pour dénoncer les injustices dont le monde arabe s'est si longtemps plaint. Feuillebois relève cette quête d'un retour aux valeurs traditionnelles, quête dénuée de sens critique selon l'auteur : « Ces œuvres ne sont souvent que le reflet des valeurs traditionnelles, ce qui se traduit par une absence de vision critique de l'histoire et un certain conservatisme (*Ben Cheikh, Madani, in Corvin, 2008 : 1377*) » (*Feuillebois, 2011 : 30*).

Dès 1956 et l'accession à l'indépendance, l'État tunisien s'implique dans le renouvellement de la culture et de l'œuvre artistique. Sous Bourguiba est créé un ministère des Affaires culturelles, et des théâtres sont construits à travers le pays pour accueillir les jeunes désireux de se former à l'art théâtral. Deux ans plus tard, en 1964 est créé le théâtre arabe, un choix politique qui avait pour objectif de mutualiser les expériences et les moyens pour une promotion du théâtre arabe.

Cette ouverture sur le théâtre universel et les théâtres arabes a connu un ralentissement en raison d'une censure de l'État de tout ce qui peut insinuer une critique du régime bourguibien très répressif à cette époque en exerçant un contrôle stricte sur les œuvres produites à cette époque : « *Ce règne politique sur la culture freine, implicitement et explicitement, la liberté de la création théâtrale et l'étouffe dans sa définition, ce qui dégradera l'évolution idéologique et esthétique du théâtre* » (Sfar, 2015 : 101).

Le Manifeste des Onze s'insurge contre cette censure, occasion à laquelle on assiste à la naissance du « théâtre du patrimoine » avec à sa tête Azzeddine Al-Madani. Ce dernier a pu écrire et monter des pièces d'un genre particulier : la révolution populaire. Des pièces comme « *La Révolte du propriétaire de l'âne* » en 1971, « *Le Voyage de Hallâj* » en 1973, « *Les Poèmes Zanj* » en 1974 ou « *Notre seigneur, Sultan Hasan al-Hafsi* » en 1977 ont eu la reconnaissance à la fois de la critique littéraire et celle du public dès leur sortie. Ce théâtre nous dit Feuillebois :

« (...) s'inspire de personnages historiques ou issus de la littérature arabe classique. Cette mouvance milite pour une réhabilitation de la culture arabo-musulmane sans toutefois renier les apports de la modernité. Elle laisse la place, dans les années 1970, au Théâtre populaire qui prône un théâtre issu du peuple et pour le peuple, et dont les représentants sont Mohamed Raja Farhat, F. Jaïbi, S. Ayadi, Raouf Ben Amor, Jalila Baccar. Juha et l'Orient en désarroi, la Geste de Mohamed 'Ali Hammi, Borni et Atra, Zazia la hilalienne feront date dans l'histoire du théâtre tunisien » (Ibid. : 31).

Et c'est enfin en 1975 qu'une troupe privée voit le jour pour la première fois en Tunisie. Sous l'impulsion de Jaïbi, Jaziri, Baccar, Driss et Masrouki⁴ qui expérimentent les techniques élaborées par le *Théâtre du Soleil*, la troupe dénonce les dérives du pouvoir en place « *Pluie d'automne* », 1980 ; « *Lem* », 1982 ; « *El A'rab* », 1986.

3.1. Azzeddine Al-Madani et le théâtre de la révolte

Ce sont toutes ces raisons que nous venons d'évoquer ci-haut que les dramaturges arabes ont eu une préférence pour le théâtre politique. Azzeddine Al-Madani, dramaturge tunisien, nourri de cette verve artistique du théâtre arabe, a merveilleusement insufflé un esprit libérateur dans ses productions scéniques. Dans les huit œuvres qu'il a produites, on y décelait une volonté irréprouvable de prôner la révolte et la confrontation à l'encontre du colonisateur. Cet engagement dissident sur fond de rejet de toute forme de domination est très clairement assumé dans différentes entrevues télévisées avec l'auteur⁵. Dans ces interventions sur les plateaux de télévision, ce dramaturge tunisien a admis que ses œuvres théâtrales

⁴ Ces auteurs tunisiens expérimentent chacun à sa façon un style artistique et l'applique à son jeu théâtral. « *Jebali fonde l'espace El Teatro, lieu du théâtre expérimental, et travaille sur des pièces en langue dialectale (Paroles en jeu, 1980) ou sans paroles (Malédiction). Raja Ben Hammar expérimente un langage gestuel intégrant la danse. Jaïbi concilie qualité et audience avec Comedia, Familia, Les Amoureux du café désert. Le théâtre tunisien est encore fragile : il reste populiste et comique, repose sur l'effort personnel d'un nombre restreint d'artistes, et les pièces plus ambitieuses ne recueillent l'assentiment que d'une élite intellectuelle (Ben Cheikh et Madani in Corvin, 2008 : 1376-1378)* » (Feuillebois, 2011).

⁵ Entrevue est consultable sur l'URL : <https://www.youtube.com/watch?v=G93ORkJ5GTQ>. Consulté le : 01/01/2023.

avaient pour ambition d'éveiller les consciences afin de lutter pour la liberté de son pays et celle du monde arabe :

« Vers la fin des années 1970, le champ théâtral tunisien connaît des tentatives de mutation à travers plusieurs essais et recherches de nouvelles formes théâtrales, inspirées de l'histoire comme par exemple *La révolte de l'homme à l'âne*, *Le périple d'Al Hallaj*, *La Révolte des Zanjs*. Ces pièces, ayant rencontré un grand succès, sont écrites par Azzeddine Madani, dramaturge et nouvelliste » (Sfar, 2015 : 100).

Les textes théâtraux d'Azzeddine Al-Madani incarnent l'esprit de la révolte et racontent par excellence la souffrance dont ont soufferts les peuples pendant la période coloniale. Les titres ci-dessous sont un parfait exemple de cette tendance de l'auteur de privilégier l'opposition au consentement :

- « *Diwan Al-Zinj* » : une pièce théâtrale qui raconte l'histoire d'une rébellion ayant duré plus de treize ans entre les Zanj révolutionnaires et le Califat abbasside. Elle décrit en effet, comment les Abbassides ont regagné la paix avec les Zanj en leur donnant peu d'argent ;
- « *Le périple d'El-Hallaj* » : elle raconte l'histoire d'un homme soufi appelé El-Hallaj, qui a rêvé et incité longuement à la liberté. Ce personnage symbolisait le peuple arabe ascète, l'homme de la laine, de la faim, de la douleur, de la patience, et qui faisait allusion dans la pièce de théâtre, à toutes les formes d'oppression et de dépossession du régime colonial. C'est surtout, l'homme qui annonce l'avènement de la révolution ;
- « *Moulay Soltane El-Hafsi* » : une pièce de théâtre qui met en scène l'idée d'une révolte populaire réussie, menée par les habitants d'El-Arbadh en Tunisie, contre la colonisation, les Turques, les Espagnoles et un Sultan faible et sans virilité. Ce dernier avec son fils, cherchaient à tout prix, à s'accaparer le trône et maintenir leur souveraineté, en s'alliant avec les ennemis. Cette œuvre artistique décrivait la transgression coloniale sur la volonté du peuple vis-à-vis de son choix unique pour la liberté ;
- « *La révolte de l'homme à l'âne* » : cette pièce de théâtre faisait surgir explicitement des concepts historiques, en racontant l'histoire des Fatimides Ubaydis qui ont pris le relais de l'Afrique et du Maghreb (actuellement, la Tunisie, l'Algérie et le Maroc). Lorsque les Barbares, dirigés par un homme des Kharijites de Nagariya appelé Aba Yazid Mokhaled Ibn Khaydad, se sont révoltés contre les Fatimides Ubaydis. Aba Yazid Mokhaled fut surnommé « l'homme à l'âne », désignant le peuple fatimide souffrant et tyrannisé par les Barbares.

Il paraît indéniable que la majorité des pièces de théâtre de Azzeddine Al-Madani retracent des faits historiques en mettant en scène personnages incarnant des personnalités historiques qui ont contribué à façonner l'Histoire du monde arabe. La prestation des comédiens devait sublimer des valeurs libératrices dont était nourri l'auteur, des valeurs longtemps rabaissées aux yeux du colonisé mais que la constance et l'abnégation du dramaturge avait fini par imposer comme une tendance artistique au service d'une idéologie de l'émancipation libératrice du joug de la domination.

3.2. Le contexte historique de la révolte des Zanj par Ali Ibn Mohammed

Dans une publication de 2002, Papovic, opérant un retour sur l'histoire des révoltes zanjs à l'époque des abbassides évoque l'existence non pas d'une seule révolte, mais bien plus de trois révoltes. Concernant les deux premiers qui ne sont pas très connus, il les présente de la sorte :

« Un premier soulèvement se produisit en 689-690, au cours du gouvernement de Khâlid ibn 'Abdallah, successeur de Mus'ab ibn al-Zubayr. Il fut apparemment de faible importance, car il s'agissait semble-t-il de petites bandes se livrant au pillage, qui furent dispersées sans grand mal par l'armée gouvernementale. Les prisonniers furent décapités et leurs cadavres pendus au gibet » (Papovic, 2002 : 159).

Le second est mené en 694, soit cinq ans plus tard, et a eu plus d'impact sur le Khalifat que le premier. Rabâh, surnommé « le Lion des Zandj » l'esclave qui pris le commandement de cette seconde insurrection et qui a brillé par son génie guerrier a donné du fil à retordre à l'armée abbasside. Cependant les données historiques ne permettent pas de trancher sur les événements qui s'y sont déroulées. Ainsi, « *les renseignements que nous possédons sur ce mouvement ne nous permettent pas d'en déceler le véritable caractère ; il faut croire qu'il n'éclata pas spontanément et que les Zandj avaient été travaillés par une certaine propagande* » (Pellat cité par Papovic, *ibid.*).

C'est bien selon le même auteur, le troisième soulèvement qui est incontestablement retenu par l'Histoire et que le théâtre arabe a si merveilleusement transformée en tragédie. Papovic, le décrit comme celui qui a le mieux réussi selon les historiens : « *Mais c'est évidemment avant tout la troisième révolte des Zandj qui est la plus connue, car elle secoua très fortement pendant quinze ans (entre 869 et 883) le bas Irak et le Khûzistân (...)* » (*Ibid.* : 160). Commandée par Alî ibn Muhammad, dit "Sâhib al-Zandj", littéralement « le Maître des Zandj », cette révolte fut la mieux organisée et la plus offensive de toutes les insurrections des esclaves noirs de la Mésopotamie.

Les raisons qui ont permis la réussite de cette troisième et dernière révolte sont : la servitude misérable que vivaient ces esclaves arrachés à leur terre natale pour être asservis durant toute leur vie dans les provinces musulmanes. C'est en faisant le parallèle entre cet asservissement inique de cette catégorie humaine et l'asservissement des populations arabes par la colonisation entre le 18 et les 20 siècles que Azzeddine Al-Madani a pu mettre en évidence un rapport à l'histoire dont les faits ne sont réversiblement que de pâles copies de cette histoire. « Le plus jamais ça » souvent ressassé à la suite des tragédies humaines est immanquablement un appel vain puisqu'il est infailliblement frappé d'amnésie.

Les Zanj sont des esclaves africains importés d'Afrique par le califat abbasside afin d'être employés comme terrassiers travaillant sous le poids d'une tâche d'un travail éreintant pour transformer les marécages du Shatt Al-'Arab de la Basse-Mésopotamie en terres cultivables. Leur travail consistait à entasser en monticules la boue et de dégager ainsi des parcelles de terre pouvant accueillir des cultures. Ces groupes d'esclaves se sont rassemblés sous le commandement d'Ali Ibn Mohammed qui décide en 249 de l'Hégire de marcher d'abord sur Bahreïn puis Bassorah, Wasit et leurs environs pour rallier les esclaves de cette région du Hijaz. Rassurés par leur nombre et leur équipement militaire, ils marchèrent sur l'Irak, le Khuzestan, le Bahreïn qu'ils ont mis à sac. Dans leur fougue guerrière, ils ont même pillé Qadisiyah, Bassorah et d'autres villes. Leur nombre se renforçant au fur et à mesure qu'ils conquéraient le pays, leur outrecuidance les a poussés à saisir mille neuf cents navires transportant des pèlerins vers la Mecque. Ils ont alors semé la terreur dans le cœur des habitants de ces régions, et ont vaincu deux armées envoyées par le califat sous le règne du Calife Al-Muhtada, et ont menacé Bagdad, la capitale elle-même ; ils possédaient beaucoup d'argent, des femmes et des enfants. Après la montée en puissance du chef des Zanj Ali Ibn Mohammed, ils ont construit deux villes fortifiées pour se défendre contre les armées du Califat, à savoir : Al-Mukhtara et Al-Manéa.

Pendant ces guerres, les Zanj avaient bénéficié de la densité de la végétation des marécages et des forêts pour se cacher. Il leur était ainsi facile de mener des raids contre les armées du califat :

« Les révoltés s'organisent, se procurent des armes, et se fortifient dans des camps installés dans des endroits inaccessibles, d'où ils lancent des raids. Après un grand nombre d'embuscades et de batailles qui tournent à leur avantage (car les esclaves libérés augmentent sans cesse "l'armée" des insurgés), ils s'emparent temporairement des principales villes du bas Irak et du Khûzistân (al-Ubulla, Abbâdân, Basra, Wâsit, Djubba, Ahwâz etc.) » (Papovic, 2002 : 160).

C'est alors qu'Al-Muwaffaq, le frère du Calife Al-Mu'tadid lui-même, dirigeait les armées rentrées en jeu. Il prit acte de la manière dont les insurgés se déploient sur le territoire et mènent la guérilla contre l'armée régulière et très conventionnelle du Califat. Dès lors, il entreprit de contrer cette insurrection en recourant

à d'autres stratégies guerrières plus prompt à infliger des défaites à l'ennemi. Ce fut ainsi qu'il mena ses troupes aux portes de la ville Al-Mokhtata que les rebelles avait conquise quelques temps auparavant et la détruisit entièrement. À la place, il en fonda une nouvelle qu'il baptisa *Al-Muwafaqia*, nommée ainsi à sa gloire. En quelques mois, il réussit à mettre en déroute les groupes composants l'armée rebelle en les désorganisant. Il en extermina des milliers et mis en fuite le reste des rebelles. Vaincus, ces derniers n'obéissaient plus à leur chef à qui ils avaient pourtant juré allégeance, quelques mois auparavant. Entouré d'une poignée de ces fidèles lieutenants, Ali Ibn Mohammed périt en 240 de l'Hégire. L'insurrection pour ainsi dire duré plus de 14 ans pour enfin se terminer. (Abd El-Chafi, 1998 : 126).

3.3. Présentation de la pièce théâtrale *Diwan Al-Zinj*

« *Diwan Al-Zinj* » (ديوان الزنج) est une pièce théâtrale historique écrite par le dramaturge tunisien Azzeddine Al-Madani, à la lumière des révolutions qui ont eu lieu dans le monde arabe. Ce dramaturge dit à propos de sa pièce : « *Je suis l'auteur de la collection "Diwan Al-Zinj". Je l'ai écrite à la lumière des révolutions, des soulèvements et des coups d'Etat qui ont eu lieu dans la seconde moitié du XX^e siècle dans un certain nombre de pays du tiers monde* » (Al-Madani, 2005 : 85).

Une multitude de registres se mêle dans cette œuvre. L'épidictique, le lyrique, l'épique, le pathétique voire d'autres encore s'y déploient fantastiquement.

La nature insurrectionnelle du récit de la révolte des zinjs ne laisse aucun doute sur l'orientation politique de la pièce et des sa finalité artistique. Le contexte de la présentation (1972) est propice à l'application d'une sorte « d'électrochoc culturel » afin d'éveiller la conscience du public par un effet cathartique recherché par l'auteur.

Le titre : « *Diwan Al-Zinj* », car il dénote plusieurs sens. En effet, les « Zanj » est le pluriel de « Zinji » /zinzi/, un nom très connu en langue arabe. Selon le dictionnaire Lissan Al-Arabe d'Ibn Mandhour (1993 : 290) : « "Al-Zinj"/al zinzi/ (الزنج) et "Al-Zanj"/zanzi/ (الزنج), sont deux équivalents dans la même langue, ils signifient une génération du Soudan, ce sont les "Zounouj" /zounuz/ (الزُّنُوج) dont le singulier est "Zinji" (زنجي) /zinzi/ ou "Zanji" /zanzi/ (زنجي). Evoqué également par Ibn Assaqit et Abou Obayd, tels "Roumyone"/Rumjone/(رومي) et "Roumone"/Rumone/(روم), et "Farissyone" (فارسي) /faRisijone/ et "Forssone"/forsone/(فرس) ». Quant au mot « *Diwan* » /diwan/, (ديوان) il renferme plusieurs significations, qui tournent toutes autour de deux mots arabes : « *Al-Tadwine* » /atadwine/ (التدوين) et « *Al-Hachd* » (الحشد) /al :hafd/. Le premier signifie « écriture » ou « enregistrement » ; le second désigne un « rassemblement » dans un lieu. Par exemple, si nous disons « une œuvre de poésie », il s'agit d'un livre où des poèmes sont « rassemblés ». Si nous parlons du « bureau d'État », ce que l'on entend ici, est le lieu des scribes qui « enregistrent » les documents et les données de l'État.

Ce titre a été choisi par ce dramaturge tunisien afin d'attirer l'attention du lecteur, tout comme il l'a fait dans la pièce théâtrale dite « *La révolution de l'âne* » en choisissant d'écrire sous son titre : « une pièce théâtrale semi historique ».

Cette œuvre théâtrale est considérée selon Azzeddine Al-Madani – comme mentionné dans la première page de la pièce – comme un concert public d'art, et en ce sens, il s'agit bien d'une mise en jeu d'un effet cérémoniel que tout le théâtre maghrébin a connu : l'auteur, le metteur en scène, les acteurs et les actrices veulent que cette œuvre soit une célébration festive d'un art publique, une fête avec l'intérêt de rassembler et de regrouper du monde.

Dans la rencontre, c'est le partage des sentiments parfois dans la pensée, et parfois et peut-être dans le corps. Dans la pensée, c'est le débat et les forces contradictoires qui se transcendent pour atteindre la composition. Dans l'art théâtral, c'est la haute création collective et concertée qui guide l'harmonie artistique dans chacune de ses parties » (Al-Madani, 2005 : 3).

3.4. Les personnages de la pièce théâtrale Diwan Al-Zinj

Le conseil de la révolution des Zanj compte sept membres (Al-Madani, 2005 : 12-13) :

- *Ali Ibn Mohammed* : le chef de la révolution des Zanj, est un homme dans les quarantaines, son visage ressemble à la lumière de l'aube, ses cheveux très noirs tendus sur ses épaules, sa barbe était noire, son regard est pénétrant et large, ses mouvements sont équilibrés, fermes, confortables et astucieux ;
- *Khallil Bin Aban* : le bras droit du chef, un grand homme brun, vieux, les contours de son visage sont très nets, dans ses mouvements apparaissent quelques convulsions, son regard s'efface devant son chef et sa tête est en retrait, il a une patience de fer ;
- *Yahia Bin Mohammed* : le haut du bras gauche du chef, âgé d'une cinquantaine d'années, sa morphologie presque carrée, avec un ventre rond, une large poitrine, des épaules fortes, des avant-bras puissants, la tête chauve, des pas lourds, il est lent à parler et silencieux ;
- *Rihanna* : une jeune fille brune, ayant de gros beaux yeux, une chair ambrée, enveloppée de beauté, des cheveux liquides donnant jusqu'au bas de son corps, ses mouvements sont élégants, elle a un léger enrrouement dans sa voix. C'est la fleur de la révolution des Zanj ;
- *Mohammed Bin Salam* : l'un des membres les plus hauts classés du conseil de la révolution. En dépit de sa vieillesse, les signes de la jeunesse étaient restés profondément ancrés dans les traits de son visage. Il est de petite taille, corps élancé, membres maigres, il était souffrant d'une maladie chronique, il avait une éloquence verbale, il a commencé sa vie d'écrivain dans l'un des bureaux de l'État de Bani Al-Abbas, à l'époque d'Al-Wathik Bi Allah. Il avait dans sa bouche beaucoup de blagues et un rire très bruyant ;
- *Suleiman Bin Djamie* : il fut la dernière personne à rejoindre le conseil de la révolution, il fut surnommé par Ali Bin Mohammed le général de l'armée, il était très noir, son corps était robuste, doux de caractère. Il était expert de champs de bataille, habile à préparer des plans de guerre, un homme d'obéissance et de mise en œuvre rapide et efficace ;
- *Rafik* : un jeune membre du conseil de la révolution, il a été adopté par Mohammed Bin Salam, il avait un esprit discutant et critique. Ses cheveux, sa barbe et sa moustache sont ondulés. Il fut un poète dans son intimité, timide. N'ayant pas participé à la guerre de libération, mais il est considéré comme le résultat d'une conscience de libération.

Quant à la délégation officielle abbasside conviée au conseil révolutionnaire des Zanj, elle était composée de cinq membres dont les personnages sont (Al-Madani, 2005 : 40) :

- *Salih Bin Wassif* : l'ambassadeur du Calife Al-Motamid Ala-Allah au conseil de la révolution des Zanj et le chef de la délégation. Il fut l'adjoint de Moussa Bin Bagha Al-Kabir au commandement de l'armée abbasside. De même, il dirigeait la guerre du Calife. Il était un blond vif, la barbe et la moustache au henné, des yeux marins, de taille moyenne. Il portait une robe luxueuse, et a une épée parsemée de pierres précieuses. Sa langue était influencée par l'accent des Turcs ;
- *Abu Jaafar Bin Jarir Al-Tabari* : auteur de *l'histoire des prophètes et des rois*. Il est partisan de la secte sunnite. C'est un petit homme à la barbe blanche ;
- *Abu Al-Mahamid Yaqoub Al-Samiri* : un capitaine de marchands irakiens, un homme grand au corps élancé, voûté en arrière, à la peau fine, au nez crochu. Son caractère tend entre vanité et grâce ;

- *Yahia Bin Khalid* : le poète de la cour du Calife Al-Mutamid Ala Allah, il est plaisant en tout. Il « flotte dans le damas et la soie », comme il le dit. Dans ses poèmes, il a des caprices, des impulsions, des positions d'hypocrisie et de méchanceté ;
- *Abu Jaafar Al-Asqalani* : un juge avisé à Baghdad, siège au bureau des griefs, il ne se prononce sur rien, certains le décrivent comme hérétique. C'est un homme mince qui remarque tout ce qui se passe devant lui, il est toujours silencieux.

3.5. Analyse d'un extrait de la pièce

Pour analyser cette pièce théâtrale, nous n'adopterons pas une approche globale mais plutôt parcellaire. Ainsi pour déterminer quelle part du discours révolutionnaire et dans quelles dimensions l'auteur l'intègre au texte, nous nous contenterons d'examiner un extrait tiré de la pièce. Mais avant tout, intéressons-nous à la pièce en question.

3.5.1. Les dimensions révolutionnaires dans la pièce théâtrale *Diwan Al-Zinj*

Il est utile de préciser qu'Azzeddine Al-Madani a subdivisé la pièce *Diwan Al-Zinj* selon des principes nouvellement créés, que les anciens n'avaient pas connus auparavant. En effet, il s'est appuyé pour cette subdivision de la scène sur deux critères, en l'occurrence le chapitre et la phase. Il a donc organisé sa pièce théâtrale en la composant de deux scènes, chacune suivie de deux phases. Ce nouveau mode de présentation théâtrale s'affranchit totalement des codes du théâtre conventionnel connu jusqu'à lors : c'est en effet, d'autres termes qui désignent les parties organisant la pièce : Ainsi il emploie « la phase » pour « le chapitre », et « le mouvement » pour « la scène ». Le terme « scène » est un employé spécifiquement à la pièce théâtrale *Diwan Al-Zinj*. Ce dramaturge a intégré plusieurs scènes dans la pièce en question, ce qui en fait une caractéristique esthétique prépondérante distinguant les pièces d'Al-Madani des autres pièces montées par d'autres auteurs du théâtre arabe.

Notre approche pour analyser ne sera pas basée sur son cheminement logique, mais plutôt sur les caractéristiques communes que chacune de ces unités porte, et qui se rapporte bien entendu au concept de la révolution, même si elle comprend plus d'une ou deux phases. Quant à la répartition des dimensions révolutionnaires dans la pièce, nous la trouvons comme formant une courbe ascendante pour chacun des enjeux révolutionnaires, ce qui signifie que nous découvrirons plusieurs unités qui contrôlent le concept de la révolution.

Dans la première unité, nous remarquons que les membres du conseil révolutionnaire des Zanj discutent pour construire leur ville dite « Al-Mokhtata » - comme mentionné par Al-Madani -, et dans ce cas, ils sont dans la période post-révolutionnaire. Autrement dit, ils ont établi leur révolution et ont fini par construire leur ville. Mais ils se tiendront face à un obstacle insurmontable consistant en la véritable difficulté à laquelle ils seront confrontés dans la construction de cette ville. Ici, Azzeddine Al-Madani essaie d'introduire dans sa pièce théâtrale une projection politique sur la réalité des révolutions arabes n'ayant pas bien réfléchi à leur feuille de route après la révolution. Et c'est une grave erreur dans laquelle toutes les révolutions se sont produites et se produisent encore jusqu'à présent. Car, penser au déclenchement de la révolution, devrait également inclure la réflexion sur les conséquences de celle-ci, afin qu'elle ne soit pas volée et chevauchée par les ennemis, et Al-Madani a fait référence à cette idée à travers le personnage d'Ali Bin Mohammed, dans de nombreux dialogues qu'il donne aux membres de son conseil (Al-Madani, 2005 : 16) :

- Ali Bin Mohammed : « Et pourtant ! Ô membres du conseil de la révolution ! Et pourtant ! Que devons-nous faire ? Vous savez qu'il ne suffit pas qu'une personne chante la liberté pour y parvenir, nous devons donc l'appliquer, mais comment... ? Comment ?
- Suleiman Bin Jamie : « Nous reprenons la guerre, il n'y a pas d'acharnement entre eux et nous, la guerre est un argument ... »
- Ali Bin Mohammed : « La reprise de la guerre est dans notre intention, notre détermination et notre volonté, mais cherchons une oasis de paix au milieu de ces guerres afin de construire l'édifice de la révolution ».

Le conflit entre eux augmente l'intensité et la tourmente, et ils règlent alors une affaire sur la conquête de la Bassora et l'alliance avec les Carmatiens de Bahreïn. Al-Madani ici, prend des personnalités à des dimensions profondes dans la mesure des questions politiques. Par exemple, il évoque l'égalité chantée par la plupart des dirigeants arabes, indiquant que c'est une question philosophique qui ne nourrit pas les affamés et ne revêt pas les nus, mais c'est plutôt une illusion que les États tyranniques ont plantée dans l'esprit des peuples (Al-Madani, 2005 : 27) :

- Rafiq : « Quand avez-vous tyrannisé l'opinion ? Quel est le sens d'une doctrine importée ? Quel est le sens d'une doctrine non originale ? Je n'ai compris aucun de vos mots, comme si vous étiez un ésotérique ou un rhéteur ! Êtes-vous capable de résoudre des problèmes de la guerre et de la paix avec la doctrine d'égalité seulement ? »
- Ali Bin Mohammed : « L'égalité est l'unique règle de notre doctrine ».
- Rafiq : « Pouvez-vous, avec l'égalité, nourrir les affamés et construire la ville "Al-Mokhtara". Alors disons que vous avez une clé magique avec laquelle vous pouvez ouvrir tous les dilemmes ».

Dans la deuxième unité, Al-Madani fait passer à un autre niveau, le conflit qu'il a eu avec les figures du conseil de la révolution sur les questions politiques. Ce conflit survient alors entre le conseil de la révolution des Zanj et la délégation abbasside. En effet, le thème principal de ce conflit dramatique et politique est la question de la commercialisation du sel des marécages de Bassorah, après que Ali Bin Mohammed et ses compagnons se sont emparés de la ville et l'ont assujettie à eux.

La commercialisation du sel de Bassora est une question économique qui chevauche la dimension politique pour mettre en évidence les problématiques auxquelles les peuples arabes sont confrontés avec les régimes du pouvoir. Nous notons dans cette unité de la pièce théâtrale la nature du débat qui se déroule entre la délégation de l'État abbasside et le conseil de la révolution où Al-Madani tenter d'éclairer la question de l'égalité, de la privation et de la marginalisation à laquelle les Zanj étaient sujets, et d'autres questions qui diffèrent dans leur contenu sauf qu'elles convergent dans la ligne de la dimension politique, dans la discussion des problèmes socio-politico-économiques arabes.

La délégation abbasside présente la charte de la paix au conseil révolutionnaire des Zanj, selon les conditions spécifiques qu'elle veut comme suit (Al-Madani, 2005 : 56-57) :

- Rafiq : « Quelles sont ces conditions ? »
- Salih Bin Wassif : « Premièrement, Ali Bin Mohammed est le dirigeant des marécages de Bassora, et il est le responsable de vous tous devant notre maître, le calife Al-Mutamid Ala-Allah »
- Mohammed Bin Salam : « Mais ce n'est pas assez ... »
- Salih Bin Wassif : « Deuxièmement, que vous gardiez les plaines de Bassora en votre possession jusqu'à ce que Dieu hérite de la terre et de ceux qui s'y trouvent ».

- Khalil Bin Aban : « Cela signifie que nous sommes totalement libérés de l'esclavage et de l'exploitation ! »
- Salih Bin Wassif : « Troisièmement, vous gérez toutes les affaires de votre nation parmi vous, et vous avez le droit de choisir si elle est tribale ou herculéenne, que ce soit Shura⁶ ou populisme, afin que notre maître calife n'ait rien à voir avec vos affaires »
- Yahia Bin Mohammed : « Nous avons choisi notre propre régime de gouvernement... »
- Salih Bin Wassif : « Pour résoudre notre différend sur Bassora, notre maître, le calife Al-Mutamid Ala-Allah vous propose d'acheter le sel de Bassora dans son ensemble »
- Ali Bin Mohammed : « Pour acheter tout le sel ? »
- Abu Al-Mahamid : « Oui, et un quintal de sel à un dinar Abassi »
- Salih Bin Wassif : « Cinquièmement, que vous ne vendiez pas le sel de Bassora à César de Rome ni à l'empereur de la Chine »
- Ali Bin Mohammed : « Nous avons accepté les conditions ».

Les membres du conseil de la révolution ont jugé qu'en acceptant les conditions, ils auraient emporté la guerre. Ils ont en effet eu l'illusion d'avoir triomphé les Abbassides et obtenu ce qu'ils voulaient, et que leur révolution avait atteint ses objectifs. Ils ne se sont pas rendus compte un instant que leur révolution marcherait vers le stade d'infanticide et de la perte. À cet effet, la délégation abbasside a augmenté son offre en allant au-delà de la demande des Zanj, en leur offrant de nombreux ingénieurs, ouvriers, enseignants, bibliothécaires, médecins et pharmaciens, et même un million de dinar d'or à utiliser pour construire leur ville de leur choix. Après tout cela, le conseil de la révolution a signé un document d'accord entre eux et la délégation abbasside sur l'augmentation de la production du sel.

Quant à la troisième et la dernière unité, c'est le moment où l'État abbasside a récolté les graines de la perte de la révolution et son élimination. La délégation abbasside est revenue un an après la signature de l'accord pour retrouver les Zanj dans la ville qu'ils ont construite, sachant qu'ils avaient fait faillite ; les Abbassides les ont retrouvés dans un luxe remarquable, en oubliant le souci de la lutte et l'inquiétude qu'ils avaient pour la révolution, et c'est ce que nous citons du dialogue la pièce théâtrale (Al-Madani, 2005 : 63) :

- Abu Al-Mahamid : « Nous vous avons prêté un million de dinars d'or, n'est-ce pas ? Lorsque les travailleurs abbassides étaient sur les marécages de sel, ils produisaient énormément cette matière. Par contre, vos ouvriers ne produisent que cinq cents quintaux et mille quintaux en une année... Quant à aujourd'hui, les marécages sont en votre possession, la main d'œuvre est la vôtre, le pouvoir est entre vos mains. La production a décliné et a été détériorée, et si elle était estimée à seulement mille quintaux l'année dernière ; les cinq cents, où sont-ils ? »
- Rihanna : « Nous vous avons dit que nous avons rencontré de nombreux obstacles, car les anciens doyens des marécages ont été remplacés par d'autres personnes plus jeunes »
- Abu Al-Mahamid : « Je dirais plutôt, que vous avez rencontré d'autres obstacles : les manifestations ouvrières contre vous, leurs revendications de salaires plus élevés, leurs grèves inachevées et leurs sit-in qui ont détruit votre capacité à produire ».

La pièce de théâtre continue en tentant de montrer le revers qu'avait pris la situation dans lequel s'étaient mis les insurgés. Les divergences d'opinions (expressions et allusions fortement empruntées de tensions) sur l'issue de la révolte font ressortir les dissensions qui remontent à la surface entamant peu à peu le caractère fougueux de la rébellion et fragilisant inexorablement la position des zinj au moment des pourparlers avec

⁶ Mot arabe signifiant principe par lequel l'avis unanime est pris par consultation d'une large population sage.

la délégation abasside. Les Zant acceptent la condition du prêt et se rencontrent à nouveau pour discuter de ce qui s'est passé (Al-Madani, 2005 : 81-82) :

- Khalil Bin Aban : « Vous avez raison. Le prêt nous pèse sans intérêt ! »
- Ali Bin Mohammed : « Et vousaussi ! »
- Rafiq : « La guerre ! Vive la révolution ! »
- Rihana : « Revenez à vos sens ! »
- Rafiq : « La guerre ! Vive la révolution pour que les Abbassides ne nous asservissent plus ! »
- Ali Bin Mohammed : « La guerre n'est pas une solution, c'est plutôt la paix qui en est »
- Rafiq : « La guerre pour exterminer les agents, les intrus et les traîtres ! »
- Ali Bin Mohammed : « Aucun de nous n'accepterait de mener des batailles à Baghdad »
- Rafiq : « Parce que vous vous êtes assis sur les canapés des Abbassides, et que vous avez construit les maisons abbassides, c'est là votre défaut ! »
- Rihanna : « Vous êtes fou ! »
- Rafiq : « Les gens qui ont manifesté sont prêts pour la guerre ! Vous êtes peu et eux sont nombreux ! La guerre et vive la révolution ! »
- Mohammed Bin Salam : « Je suis avec vous et votre partisan jusqu'au dernier souffle de ma vie, vous m'avez réveillé, mon fils, je suis désolé et je regrette. Je me demande : comment la situation a-t-elle évolué pour que les soumis que nous avons libérés de l'esclavage se manifestent contre nous aujourd'hui ? »
- Khalil Bin Aban : « Et nous les avons mis en prison ? »
- Yahia Bin Mohammed : « Et nous les avons privés de la liberté d'expression ? »
- Mohammed Bin Salam : « Je ne comprends plus rien ... »
- Khalil Bin Aban : « Parce que nos yeux et notre conscience sont aveugles ! »
- Rafiq : « En effet, c'est la vérité qui est révélée devant nous, alors déclarons la guerre ! Vivons la révolution ! »
- Ali Bin Mohammed : « Doucement, si vous déclarez la guerre, vous ne construirez pas la ville non plus ... ! »
- Rafiq : « Éloignez-vous de notre chemin ! Et vive la révolution ! (Il porte un drapeau rouge) »
- Rihanna : « Je retourne au pays de Sind, car il est mon refuge et ma cachette ».

Le dénouement de la pièce « *Diwan Al-Zinj* » est savamment rédigé par l'auteur. À son terme, la pièce met en jeu des personnages jouant la délégation se gratifiant du succès de la négociation et de la réussite de leur stratagème visant l'élimination physique des « ennemis de la nation ». Quant aux révoltés, le choix n'a pas été aisé : entre se résigner à déposer les armes et à bénéficier des avantages que lui offre les négociateurs ou la capitulation et l'oubli de cette révolution qu'il a menée.

Conclusion

Le caractère révolutionnaire endossé par cette pièce et incontestablement voulu par l'auteur est présent de manière très explicite dans tout le déroulement des scènes. La scénographie adoptée met certes en avant une symbolique guerrière en rapport avec des faits historiques « la révolte des zinjs », néanmoins l'effet recherché s'avère bien autre puisque le développement du récit en tant qu'œuvre narratologique suggère une mimesis, celle de l'inspiration du passé et de l'histoire pour une compréhension du présent. En définitive, l'influence qu'a eue le théâtre d'Azzeddine Al-Madani sur le théâtre tunisien est incontestable.

Quand bien même le théâtre politique arabe a émergé à la suite des fluctuations de la situation politique et du changement des événements de guerre dans le monde arabe et de l'émergence de défaites successives,

il s'est irrémédiablement révélé un outil politique indispensable utilisé pour appréhender toutes sortes de questions politiques, économiques et sociales émanant du cœur de la société arabe.

Les œuvres théâtrales d'Azzeddine Al-Madani s'approprient les notions et les discours la révolution en tant que moyens mis au service de l'art théâtral arabe. C'est la raison pour laquelle, l'auteur s'inspire des récits historiques non seulement parce qu'ils sont empreints d'une sorte d'authenticité mais surtout parce qu'ils répondent à un impératif de mise en forme stylistique adaptable et maniable servant de matière narratologique du genre théâtral. Al-Madani a par ailleurs toujours su incrusté les dimensions de la révolution à travers un choix judicieux des personnages, des cadres spatiotemporels, des dialogues appropriés pour arriver à ses fins. Enfin, l'œuvre que nous avons tenté d'approcher ici montre à quel point des auteurs comme Al-Madani ont réussi à transformer intelligemment un pan de l'histoire humaine, en véritable questionnement actuel bravant les interdits et les coercitions des régimes coloniaux dans un monde arabe colonisé et qui a soif de liberté et d'émancipation.

Références

- Abd el-chafi, M-A. (1998). *Encyclopédie Saphir de l'Histoire Islamique*. Ed. Saphir : Egypte.
- Al-acheri, A. (1985). *La pièce théâtrale politique dans le monde arabe*. Ed. Al-Maarif : Egypte.
- Al-bachetaoui, Y. (2004). *Les contenus intellectuels et esthétiques dans le théâtre politique*. Ed. Al-Kindi : Jordanie.
- Al-madani, A. (2005). *Diwan Al-Zinj*. Ed. Yamama : Tunisie.
- Al-waraki, S. (2000). *Le développement de la construction artistique dans la littérature théâtrale politique arabe contemporaine*. Ed. Savoir universitaire : Egypte.
- Bennabi, M. (1949). *Les conditions de la renaissance*, ANEP, réédition 2005.
- Feuillebois, E. (2011) « Le théâtre dans le monde arabe ». Sorbonne Nouvelle Paris 3, UMR 7528 Mondes iranien et indien. <https://hal.science/hal-00652080/file>, consulté le 24/04/2023.
- Ghassen, G. (1996). *Le théâtre politique en Syrie entre 1967-1990*. Ed. Aladdin : Syrie.
- Ibn-Mandhour. (2005). *Lissan Al-Arab*. Ed. Sadir : Liban.
- Popovic, A. (2002), « La révolte des Zandj, esclaves noirs importés en Mésopotamie », Cahiers de la Méditerranée 65 | 2002, pp.159-167, <http://journals.openedition.org/cdlm/48> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cdlm.48>
- Sfar, J. (2015), « L'espace non figuratif dans la scène théâtrale tunisienne contemporaine : approche plas-tique. Musique, musicologie et arts de la scène. Thèse de doctorat soutenue en 2015 de l'Université Paul Valéry - Montpellier III et de Université de Sousse (Tunisie), 2015.

bibliographie des auteurs

TALBI Sidi Mohamed

Sidi Mohamed TALBI est Maître des conférences à l'Université Hassiba Benbouali de Chlef en Algérie. Titulaire d'un Doctorat en didactique de la littérature et de la langue française de l'Université Mohamed Ben Ahmed d'Oran 2. Membre du Laboratoire de Création d'Outils Pédagogiques en Langues Etrangères à l'Université d'Oran 2. Auteurs de plusieurs articles scientifiques au niveau national et international. Ses travaux actuels portent essentiellement sur la didactique du Français Langue Etrangère, la didactique du texte littéraire et le rapport des neurosciences cognitives avec la didactique des langues. Il a coordonné un numéro varia de la revue *Passerelle* en 2022 (<https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/531>). Actuellement, il dirige un ouvrage collectif intitulé *La didactique des langues-cultures : aspects méthodologiques et neuro-cognitifs*. (<https://www.fabula.org/actualites/109615/appele-a-contribuer-pour-un-ouvrage-collectif-intitule-la-recherche.html>)

BEKHIRA El Hossein

El Hossein BEKHIRA est doctorant au Laboratoire Esthétiques Visuelles Dans Les Pratiques Artistiques Algériennes de l'Université Abdelhamid Ibn Badis de Mostaganem (Algérie). Auteurs de plusieurs articles scientifiques. Il a participé dans des colloques nationaux et internationaux. Actuellement, il prépare une thèse de doctorat dont la thématique porte sur la question révolutionnaire du théâtre tunisien chez Azzeddine Al-Madani.

HARIG-BENMOSTEFA Fatima Zohra

Fatima Zohra HARIG-BENMOSTEFA est enseignante-chercheuse de grade professeure à l'Université Mohamed Ben Ahmed d'Oran 2. Directrice du Laboratoire de Création d'Outils Pédagogiques en Langues Etrangères ; éditrice en cheffe de la revue *Passerelle* de l'Université d'Oran 2. Auteure de plusieurs articles scientifiques ; elle a organisé des journées d'étude, des colloques nationaux et internationaux. Editrice de plusieurs numéros à la revue *Passerelle*. Ses travaux de recherche portent essentiellement sur la sociolinguistique et l'analyse de discours.