

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE THÉÂTRE JUIF MAROCAIN : UNE MÉMOIRE EN EXIL
REMÉMORATION, REPRÉSENTATION ET TRANSMISSION

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

LALLA NOUZHA TAHIRI

JUILLET 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Un proverbe juif dit : « Ceux qui donnent ne doivent pas se rappeler, mais ceux qui reçoivent ne doivent jamais oublier. »

La correction intégrale de ma thèse — que je croyais ne jamais terminer — touche à sa fin et me permet de témoigner ma gratitude pour toute l'aide reçue à son élaboration. La relecture finale, qui coïncide avec le passage vers une nouvelle année, m'a renvoyée aux contextes dans lesquels ce travail a été réalisé et que je ne saurais oublier. J'adresse ainsi ma plus profonde gratitude à ma directrice de thèse Madame Anne-Élaine Cliche qui, du premier mot jusqu'au dernier, m'a accordé son soutien indéfectible tout au long de ces années. Je la remercie de sa confiance, de son écoute, d'avoir répondu à toutes mes questions et à toutes mes remises en question. Et de la confiance, il en fallait pour mettre au jour une thèse de doctorat qui se basait sur un corpus « fragile » et des œuvres non destinées à être étudiées et n'existant que dans les tiroirs personnels de leurs auteurs. Sans sa patience, sa disponibilité, sa générosité et ses recommandations judicieuses, cette thèse n'aurait pas été possible. Du plus profond de mon cœur, je vous remercie, Madame Cliche pour les années d'accompagnement sans relâche.

Je remercie également les professeurs que j'ai pu rencontrer lors des séminaires suivis à l'UQAM : Mme Johanne Villeneuve, M. Simon Harel, M. Isaac Bazié, M. Dominique Garand.

La réalisation de cette thèse n'aurait pas non plus été possible sans le support des auteurs dramatiques juifs marocains, leurs courriels et leurs mots d'encouragement. Je remercie M. Serge Ouaknine, M. Carlo Bengio, M. Bob-Oré Abitbol, M. Gabriel Bensimhon, M. Solly Lévy, M. Simon Elbaz, M. Maurice Elmaleh. Je remercie également des personnes de la CSUQ à Montréal qui ont répondu, plus ou moins, à mes questions. Enfin, je remercie la communauté juive marocaine qui continue à dire : *chez nous, au Maroc.*

Je remercie le gouvernement du Québec pour le financement de ma thèse; la Fondation de l'UQAM et le syndicat des professeures et professeurs de l'Université du Québec à Montréal pour m'avoir octroyé deux bourses d'excellence. Je remercie le personnel de la bibliothèque de l'Université, Madame Gisèle Guay en particulier.

Je remercie ma famille qui m'a supportée, mon mari Abdelmajid qui croit toujours en ma persévérance et mes enfants Tinoul et Mezwar qui ont grandi avec ma thèse. Je leur ai toujours promis de rattraper ces années de sorties et de voyages manqués. Merci de votre patience exceptionnelle, je vous aime.

Enfin, je remercie mon père qui m'a appris depuis mon plus jeune âge que l'apprentissage n'a pas de fin et n'a pas d'âge.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ.....	vii
SIGLES DES ŒUVRES ANALYSÉES (SELON L'ORDRE D'APPARITION DANS LA THÈSE)	ix
INTRODUCTION.....	1
Constitution d'un corpus théâtral	9
Contexte de la recherche à Montréal	10
Initiatives théâtrales au Maroc.....	23
À Montréal: Du Centre Hillel à la salle Saidye Bronfman.....	26
Une œuvre témoin	31
CHAPITRE I	34
LE MAROC ET LES JUIFS MAROCAINS. DE LA DEMEURE À L'IMAGINAIRE.....	34
1.1. La présence millénaire des juifs au maroc.....	39
1.1.1. Aperçu des fondements de la cohabitation berbère-juive-musulmane	40
1.1.2. Rapport Juif-Berbère.....	42
1.1.3. Cohabitation Megorashim-Toshabim et Musulmans	44
1.1.4. Proximité et traditions : « zone de contacts dialogique »	53
1.2. Culture et littérature populaire.....	57
1.2.1. Traditions: domaine du partageable et sens de la pluralité.....	65
1.2.2. Traces, empreintes et formes de la mémoire juive marocaine.....	69
1.2.3. Indices du judaïsme dans le patrimoine marocain.....	71
CHAPITRE II.....	75
LA PRÉSENTATION DU LIEU DE MÉMOIRE	75
2.1. Mikhaïl Bakhtine pour aborder le théâtre juif marocain	76
2.2. L'hétérogénéité: diégèse et performance.....	83
2.3. <i>Mchouga-Maboul</i> (Simon Elbaz) : de la polyphonie à l'homophonie	89
2.3.1. Polyphonie : métissage linguistique et paratexte.....	95
2.3.2. Le judéo-marocain et le <i>Matrouz</i> : antériorité et contexte culturel	98
2.3.3. La narration et la figure du lieu : rôles et construction polyphonique.....	102

2.3.4.	La halqa : aspect de la <i>commedia dell'arte</i>	104
2.3.5.	Le conte : tradition orale	109
2.3.6.	Le conteur-acteur: performeur de discours et générateur d'images.....	114
2.4.	Discours polyphoniques pour une mémoire unie: diégèse et chronotrope.....	117
2.4.1.	Le discours politique et national	121
2.4.2.	Le discours spirituel (<i>tsaddiqim</i> et bénédiction du lieu).....	123
2.4.3.	Autres registres de communication polyphonique	127
2.5.	<i>Maurice et Faby</i> (Bob-Oré Abitbol): polyphonie et affect.....	131
2.5.1.	Paratextes et typographie : une constitution polyphonique.....	138
2.5.2.	Personnages-figures : voix et dialogues.....	143
2.5.3.	Énonciation discordante dans le récit collectif.....	149
2.6.	<i>Une fille ça va. Trois filles... attention les dégâts !!!</i> (Carlo Bengio, Élie Abecasis et Liliane Abitbol)	154
2.6.1.	L'au-delà des conflits familiaux.....	157
2.6.2.	<i>Vouz et Goyim</i>	159
CHAPITRE III		170
INTERTEXTUALITÉ : MÉMOIRE, REMÉMORATION, REPRÉSENTATION		170
3.1.	L'intertextualité dans le théâtre juif marocain.....	177
3.2.	<i>Le Messie ou Requiem pour un roi marocain</i> (Gabriel Bensimhoun): interdiscursivité et théâtralité.....	182
3.2.1.	L'énonciatif : le culturel et le spirituel	187
3.2.2.	Indications scéniques : identification directe au lieu.....	188
3.2.3.	Authentification de l'énonciation mise en scène par la référence.....	194
3.2.4.	La double articulation dans le titre : réminiscence et anamnèse.....	196
3.2.5.	Le chant messianique : une voix référentielle.....	201
3.2.6.	Transposition des noms propres et des objets	204
3.2.7.	Le Messie-Melekh et la double allusion : la voix dans la voix et le fantastique	206
3.2.8.	La parole des kabbalistes et la force de la répétition.....	212
3.2.9.	Le référent socioculturel : <i>pré-existant</i> et temporalité.....	215

3.2.10.	L'intertextualité et la réception : le spectateur actant	221
3.3.	Les œuvres adaptées par Solly Lévy : mise en contexte marocain.....	226
3.3.1.	Adapter <i>Les Belles-Sœurs</i> pour se remémorer	230
3.3.1.1.	Le cadre identitaire	231
3.3.1.2.	La belle-sœur ou la rapportée.....	239
3.3.1.3.	Joual et judéo-marocain : oralité et humour	243
3.3.2.	Une trilogie de Molière	248
3.3.2.1.	Le devenir marocain de <i>Le bourgeois gentleman</i> d'Antonine Maillet.....	249
3.3.2.2.	<i>Zouzgouf</i> ou le <i>Tartuffe</i> marocain.....	259
3.3.2.3.	<i>Le Boujadi</i> dans <i>La Bsalade imaginaire</i>	264
3.3.3.	<i>Lettre à Élise</i> ou le <i>Pygmalion</i> marocain.....	275
3.4.	<i>Les Sorcières de Colomb</i> (Serge Ouaknine) : L'expérience théâtrale d'un marocain en Amérique	280
3.4.1.	La mémoire des mémoires.....	293
3.4.2.	La distanciation et le passé qui ne passe pas	299
3.4.3.	Le crime intempestif : les divers sens du UN.....	305
3.4.4.	Entre l'art et la mémoire.....	308
3.4.5.	Femme-sorcière comme synthèse du temps	315
3.4.6.	Pérennisation de la mémoire : citation de l'Autre et voix-off.....	316
3.4.7.	Corps-signe ou le travail collectif.....	319
	CONCLUSION	324
	Les mémoires dans la mémoire	328
	L'impact de la transmission culturelle.....	336
	BIBLIOGRAPHIE	341

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur les productions théâtrales d'auteurs dramatiques juifs marocains résidant au Québec, en France et en Israël. Il s'agit de rendre compte d'une composante marocaine qui a contribué non seulement au patrimoine culturel marocain, mais aussi à sa transmission à d'autres pays et à d'autres cultures, et au Québec en particulier. L'objectif de cette étude, qui privilégie la pratique théâtrale comme moyen d'expression et de transmission culturelle, est de rendre compte des manifestations de la mémoire personnelle et collective que ces œuvres mettent en scène. En d'autres termes, il convient d'analyser les éléments littéraires et artistiques rendant présents le lieu de mémoire, le passé, les personnage-figures, la langue de communication, les discours et les affects dans les œuvres d'un corpus déterminé. Une telle entreprise permet de comprendre comment l'art théâtral — pris comme espace de remémoration — contribue à une réparation symbolique rassemblant des spectateurs majoritairement issus de la communauté juive marocaine. Cette entreprise incite, en effet, à approfondir la question de l'appartenance culturelle vécue sur un mode nostalgique et cathartique ainsi que l'apport des artistes et auteurs dramatiques juifs marocains au patrimoine du pays d'origine. Par cette étude, ma thèse se veut une lutte contre l'amnésie, une reconnaissance de la mémoire partagée par les Marocains juifs et musulmans.

L'absence d'études portant sur ces œuvres, dont la majorité n'est pas publiée mais a été enregistrée sur vidéo, m'a incitée à consacrer la première partie de ma recherche à leur présentation, à montrer le contexte dans lequel peut s'effectuer un travail sur le théâtre juif marocain fondé en partie sur mes rencontres avec des membres de la communauté juive marocaine et les artisans des œuvres à Montréal et ailleurs, ma collecte de témoignages et un stage de recherche effectué lors d'un séjour au Maroc. Le premier chapitre donne un bref aperçu de la présence juive dans l'histoire du Maroc. Le deuxième chapitre se consacre à la diversité d'éléments littéraires et artistiques employés dans les œuvres retenues afin de marocaniser les spectacles. Ceux-ci forment les matériaux de marocanité polyphoniques et permettent de dégager le traitement de la mémoire dans les œuvres. Ce chapitre étudie les structures narratives (histoire, conte et conteur) dans la halqa¹ du *Mchouga-Maboul* de Simon Elbaz, publié en France ; les discours politiques dans le récit du départ de la communauté juive du Maroc dans *Maurice et Faby 1 et 2* de Bob-Oré Abitbol, présentés à Montréal, ainsi que les liens conflictuels entre le Juif marocain et le Juif ashkénaze dans *Une fille ça va. Trois filles... attention les dégâts !!!* de Carlo Bengio, Élie Abecasis et Liliane Abitbol, adapté à Montréal. L'hétérogénéité des éléments

¹ La halqa est ce théâtre en rond qui se joue sur la place publique, formée par le cercle des spectateurs.

discursifs permet une mise en évidence de l'identité marocaine. Le troisième chapitre étudie l'intertexte culturel (discursif et dramaturgique), et s'intéresse à la mise en relief de la mémoire marocaine à partir d'une convocation de certains récits extérieurs. Ce chapitre montre d'une part le traitement de la mystique des kabbalistes et de l'attente du Messie protecteur dans *Un roi marocain* de Gabriel Bensimhon. Il commente les intertextes dans les adaptations de Solly Lévy au contexte socioculturel marocain : citations, calques, allusions. La réécriture et l'adaptation des œuvres originales permettent la reconstruction d'un autre récit en rapport avec l'identification à la culture marocaine. Ce chapitre analyse par ailleurs les éléments de la mémoire sépharade à travers l'évocation des faits historiques de la Conquête, de l'Inquisition et de la Libération dans *Les sorcières de Colomb* de Serge Ouaknine, dramaturge longtemps installé à Montréal. La conclusion revient sur la question insistante de la transmission et de son véritable impact sur la pérennité de la culture juive marocaine.

En somme, cette étude se veut une contribution à l'avancement des connaissances concernant une composante culturelle et historique du Maroc. Par une mise en valeur des œuvres étudiées, elle vise à rapprocher le lecteur nord-américain de la culture marocaine juive. La complexité du sujet de ma thèse — qui porte sur la remémoration, la conservation, la réparation et la transmission de la mémoire collective par le biais des œuvres théâtrales — exige une méthode de recherche diversifiée allant de l'enquête, des échanges avec les témoins, de la collecte du corpus jusqu'à l'analyse. Mon travail se situe donc au carrefour de l'histoire et de la littérature. Les chercheurs, historiens, philosophes, poéticiens retenus me permettent d'approfondir les questions et les enjeux que soulèvent ces œuvres dans leur forme et dans leur statut. Ma lecture, tenant tantôt de l'analyse historique, tantôt de l'analyse littéraire des discours (polyphonie et intertextualité) se fonde sur les aspects dramatiques, artistiques et socioculturels pour mettre au jour une pratique culturelle spécifique au judaïsme marocain en exil.

Mots clés : Théâtre juif marocain ; mémoire collective ; adaptation ; polyphonie ; intertextualité ; transmission.

SIGLES DES ŒUVRES ANALYSÉES (SELON L'ORDRE D'APPARITION DANS LA THÈSE)

- MM** *Mchouga-Maboul : théâtre-conte matrouz*. Simon Elbaz, Paris: Les Patriarches Dar al-'Uns éditions, 2006.
- MF** *Maurice et Faby I* (1995) et *Maurice et Faby II* : « La saga continue » (1996) Bob Oré Abitbol. Adaptation par Carlo Bengio de *Marius et Fanny* de Marcel Pagnol; Universal Video Productions Montréal; [2 DVDs]
Localisation : UQAM Bibliothèque Centrale – Audiovidéothèque (+ DVD 31946)
 Deux versions du texte non publié sont disponibles à la Bibliothèque de l'UQAM
Arts réserve : LIT000-7
- UF** *Une fille ça va. Trois filles... attention les dégâts!!!* [DVD]. Adaptation par Carlo Bengio, Élie Abécassis et Liliane Abitbol de la pièce *Une fille ça va, trois filles... Bonjour les dégâts!!!* de Maguy Solomon.
Localisation : UQAM Bibliothèque Centrale – Audiovidéothèque (+ DVD 31945)
Arts réserve : LIT000-5
- RM** *Le Messie ou Requiem pour un Roi marocain - Pièce en trois actes* de Gabriel Bensimhon, originale en hébreu (*Hamachiach ou Rekviem lemelekh maroka'i*, inédit, 1980); traduction française : Varda Schimmel et Eliahou Eilon
 [Document électronique] http://virtuolien.uqam.ca/tout/UQAM_BIB001197240.
- Adaptations de Solly Lévy :**
- BS** *Les belles-soeurs* [DVD]. Adaptation de la pièce de Michel Tremblay.
Localisation : UQAM Bibliothèque Centrale – Audiovidéothèque (+ DVD 32973)
 Le texte non publié est disponible à la bibliothèque de l'UQAM
Arts-Réserve LIT 000-8
- BGSL** *Le Boujadi gentilhomme*. Adaptation en judéo-marocain du *Bourgeois gentleman* d'Antonine Mallet, à partir du texte original *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière. Présentation : Montréal : Centre Saidye Bronfman, 1986.
 Le texte non publié est disponible à la Bibliothèque de l'UQAM (*Le Boujadi partie 1*)
Arts-Réserve LIT 000-1
- Z** *Zouzguef*. Adaptation du *Tartuffe* de Molière. Présentation : Montréal : Centre Saidye Bronfman, 1990.
 Le texte non publié est disponible à la bibliothèque de l'UQAM (*Le Boujadi partie 2*)
Arts-Réserve LIT 000-2
- BI** *La Bsalade imaginaire*. Adaptation du *Malade imaginaire* de Molière. Présentation : Montréal : Centre Saidye Bronfman, 1992. Le texte non publié est disponible à la bibliothèque de l'UQAM (*Le Boujadi partie 3*)
Arts-Réserve LIT 000-3

LE *Lettre à Élise*. Adaptation en cinq actes de *Pygmalion* de George Bernard Shaw. Présentation : Montréal : Centre Saidye Bronfman, 1993. Le texte non publié est disponible à la bibliothèque de l'UQAM.
Arts-Réserve LIT 000-4

Expérience théâtrale

SC *Les sorcières de Colomb*, Festival séfarade 1992 La photocopie du tapuscrit paginé non publié est disponible à la bibliothèque de l'UQAM
Arts-Réserve LIT 000-6

INTRODUCTION

Dans l'histoire de chaque peuple, il y a des plaies douloureuses que les historiens, surtout nationaux, ont souvent tendance à différer comme thématique de leurs recherches. L'émigration des Juifs marocains pourrait, à notre sens, s'inscrire dans cette catégorie. En quelques années, le Maroc a été amputé d'une de ses composantes ethnico-religieuse essentielles; l'émigration juive a appauvri sa diversité culturelle et ses potentialités économiques. Pourtant, sauf de rares exceptions, c'est un thème qui n'a jusqu'à présent pas eu toute l'attention qu'il mérite dans le milieu universitaire. Or, au Maroc comme ailleurs, le temps finit toujours par avoir raison de toutes les tergiversations, quels qu'en soient les mobiles².

Cette thèse repose sur la découverte de l'inscription de la mémoire marocaine dans les œuvres théâtrales des auteurs juifs marocains ayant quitté le Maroc. Cette découverte a considérablement participé à mon désir d'approfondir l'analyse des traces et des formes de cette mémoire dans les récits et les performances scéniques. C'est dans le but de comprendre cette inscription que j'ai voulu dégager les enjeux de cette mémoire et de sa transmission dans les pays d'accueil. L'intérêt que je porte à la culture juive marocaine m'a menée à une analyse de ces œuvres. C'est ainsi qu'a émergé la notion centrale de ma recherche : celle d'une expérience marocaine prégnante et déterminante. Afin d'en comprendre toutes les constituantes, il importe de donner quelques précisions historiques et sociales indissociables de ces œuvres.

² Jamaâ Baida, « L'émigration des Juifs marocains (1548-1956) », Contribution présentée à la conférence AIMS 2004 "Rethinking Jewish Culture and Society in North Africa" American Legation, tenue à Tanger, du 22 au 24 juin 2004.

Quand on revient, comme je le fais brièvement dans le premier chapitre de ma thèse, sur cette expérience de la vie juive au Maroc, force est de constater que Juifs, Berbères, Arabes et Musulmans y ont cohabité pendant trois millénaires. Dans les années 1950, les Juifs ont commencé à partir du Maroc pour s'installer en Israël, en France, aux États-Unis et au Canada, au Québec en particulier pour des raisons linguistiques (langue française). Malgré la séparation d'avec le pays d'origine, bon nombre de ces Juifs ont maintenu vivantes la culture et les traditions marocaines.

Les écrivains et dramaturges juifs, en voulant décrire la réalité qui les entourait, ont pu trouver ce qui leur manquait à travers la *redistribution de leur passé*³. Ce concept que j'emprunte à Michel de Certeau permet d'éclairer le retour des auteurs juifs marocains au passé pour le présenter en tant que situation vécue, mais désormais absente⁴. Représenter le passé vécu au Maroc est le but commun à toutes les œuvres que j'étudie dans cette thèse. Raviver les traditions de ce passé à travers les œuvres mérite une étude approfondie. La vitalité de la mémoire marocaine ne saurait être ignorée, même au contact des différentes cultures dans les pays d'accueil.

En émettant l'hypothèse de la survivance de cette mémoire patrimoniale, je constate que sa vivacité se traduit, entre autre, dans les efforts des responsables de la communauté juive d'origine marocaine. Je veux dire ici que l'organisation des journées culturelles, par exemple, a pour programme des conférences sur le judaïsme marocain et des représentations théâtrales. Ces spectacles sont largement imprégnés de la culture marocaine dans laquelle les spectateurs de cette communauté se reconnaissent. Toutefois, les œuvres théâtrales de ces artistes ne peuvent être comprises qu'à partir des facteurs psychiques qui les ont engendrées et des contextes historiques et culturels qui ont été à la base de leur inspiration et de leur propagation. Tous ces éléments sont également supportés par les images et les symboles que ces

³ Michel de Certeau « L'opération historique » dans Jacques Le Goff et Pierre Nora (dir. publ.) *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 59.

⁴ *Ibid.*, p. 59.

représentations projettent dans le but d'en rappeler le sens et la portée. Il en va de même des échos qu'elles éveillent avant, pendant et après les spectacles. (Je tiens compte ici de l'état d'esprit des spectateurs qui viennent généralement en très grand nombre assister à ces représentations. En effet, toutes les pièces qui feront l'objet de mon étude ont été présentées à guichet fermé⁵.)

L'étude de cette mémoire marocaine inscrite dans des spectacles ne peut se faire qu'à partir de la lecture des textes de théâtre des auteurs juifs (textes de création et d'adaptation aux contextes marocains), du visionnement des spectacles (dont ceux enregistrés sur cassettes vidéo), mais aussi des témoignages collectés, soit lors de rencontres directes avec les auteurs, soit à travers des correspondances. Pour ce faire, je me suis servi d'un corpus qui n'était pas facile à constituer comme je vais l'expliquer plus loin.

Les auteurs, les metteurs en scènes, les acteurs et actrices et même les spectateurs de ces œuvres sont tous des juifs marocains. Ce rassemblement autour de l'art théâtral m'a alors inspiré la réflexion suivante : l'attachement à cette pratique artistique est tellement important qu'il n'a pu que prendre racine au Maroc. Fouiller dans l'histoire théâtrale marocaine à la recherche d'une expérience propre aux Juifs marocains, s'est malheureusement avéré infructueux. Je n'ai trouvé aucun document, à l'exception de quelques témoignages, cités dans cette introduction, concernant des petites scénettes présentées dans les années 50 lors des spectacles de la Baraque, sur lesquels je reviendrai. J'en ai alors déduit que, même si les témoignages parlent d'une tradition théâtrale depuis le Maroc, le véritable intérêt des auteurs et artistes juifs marocains

⁵ D'après le témoignage de Bob-Oré Abitbol tiré d'une correspondance avec lui le 6 avril 2011 : « Mes pièces ont été présentées à un public communautaire (toutes à guichet fermé) à l'exception de "En plein dans le noir" présentée au théâtre Gesu pour un public Montréalais [...] Bien sûr tout le monde se retrouve dans mes pièces et c'est souvent très drôle. Toutes mes pièces affichent complet chaque fois et tout le monde en redemande [...]. Voici donc mon témoignage, j'espère qu'il vous aidera dans vos recherches et dans votre propre compréhension de l'état d'esprit des Juifs marocains qui régnait alors. Comme je vous l'ai dit, notre attachement au Maroc d'hier et d'aujourd'hui reste immuable. »

pour la production imaginaire (que j'aborderai dans la présentation formelle des œuvres) a commencé hors du Maroc. Comme je mets ici davantage l'accent sur les auteurs et artistes qui ont présenté leurs œuvres à Montréal, je ne peux négliger les premières initiatives théâtrales au Centre Hillel dans les années 70. Celles-ci ont contribué à l'éclosion des représentations théâtrales entre les années 80 et 2000 qui sont inspirées de la mémoire et de la culture marocaine comme le montrent les œuvres théâtrales de cette époque. La réussite de la représentation théâtrale connaîtrait cependant un recul depuis 2006.

Si les années allant de 1980 jusqu'à 2000 sont des années qui ont connu une éclosion de travaux sur la mémoire marocaine, cette éclosion peut être justifiée par la nécessité que ressentaient les auteurs juifs marocains résidant à l'étranger à raconter leurs expériences de vie (personnelle ou collective) en évoquant le Maroc. Vouloir, dans cette étude, rassembler toutes ces expériences théâtrales est un choix motivé par ce thème commun qu'elles partagent: l'identification à l'origine marocaine. Malgré les différentes manières employées dans ces entreprises de réveiller cette mémoire, il est clair que les auteurs sont influencés par une culture commune, et partagée au Maroc. Ils ont imprégné leurs productions de cette référence au passé et à la culture marocaine.

Entreprendre l'étude de ces œuvres théâtrales équivaut, de là, à donner un sens général et commun à la production de ces auteurs. Mon hypothèse est que toutes ces productions ont pour impératif d'inscrire la mémoire, qui est l'objet de toutes ces œuvres marquées par les souvenirs. Elles relatent toutes, en effet, d'une façon ou d'une autre, des histoires personnelles en des lieux précis du Maroc devenus partie intégrante des œuvres. Les villes où les auteurs sont nés et ont grandi, où leurs parents, les membres de leurs familles ou les saints de leur communauté sont enterrés occupent une place considérable dans ces œuvres et deviennent des représentants importants de la mémoire. Elles y sont évoquées parallèlement aux traditions et à la

culture marocaine: Séfrou dans *Un roi marocain* de Gabriel Bensimhon, Mogador dans *Maurice et Faby 1 et 2* de Bob-Oré Abitbol, Boujaâd dans *Mchouga-Maboul* de Simon Elbaz, Casablanca dans *Le Boujadi gentilhomme* de Solly Lévy, etc. Tout au long des dialogues et des monologues, on retrouve des sujets qui ont marqué ces auteurs; sujets tous aussi marquants que, par exemple, le départ des Juifs du Maroc (chez Bob-Oré Abitbol), la vie quotidienne avant les événements qui ont déclenché ce départ (chez Solly Lévy), la mystique de la kabbale, la force du judaïsme marocain (chez Gabriel Bensimhon), l'événement du Protectorat et le sens du nationalisme marocain (chez Simon Elbaz). Les lieux évoqués dans les œuvres rappellent, certes, le passé mais deviennent des lieux de mémoire, de l'imaginaire et de la représentation. Ils sont reconstitués à partir de références (l'appel des saints, les poèmes, les chansons, les contes, les proverbes, les insultes). Les œuvres mettent en scène des personnages qui relatent leurs souvenirs dans ces villes. Les personnages d'Isaac et de Maurice au restaurant du gargotier de Mogador, ceux du conteur et du fou-sage mystique dans des halqa (théâtre populaire sur la place publique) à Boujaâd, le personnage de Mme Halioua dans une maison du mellah, de David Sion et de Jonathan à R'hiba, à Dar Essakaya et sur les toits des maisons à Séfrou, ceux de Rachel et de Haim-Victor dans leur demeure à Casablanca, de Freha à Bab M'rrakch, etc. Dans l'évocation de ces souvenirs, il y a un lien intrinsèque entre la mémoire dégagée par la cohabitation millénaire de toutes les composantes culturelles du Maroc (telle qu'elle est présentée par les personnages musulmans que l'on retrouve dans les pièces), et les traditions et la langue de communication (le judéo-marocain).

La mémoire rattachée à des lieux et à des figures du Maroc, ainsi que l'omniprésence des souvenirs, l'Histoire du Maroc sous le Protectorat et le mélange des langues sont autant d'éléments qui proviennent du passé. Il n'est donc pas étonnant que les œuvres du corpus à l'étude soient des productions artistiques où les temps (passé et présent) se confondent, comme s'il n'y avait pas eu de rupture. L'un des buts de ma recherche consiste à percevoir, à travers cette discontinuité

temporelle, les matériaux de « marocanité » qui composent l'action du récit théâtral et narratif afin de saisir l'articulation de ces matériaux appartenant à la mémoire, individuelle ou collective.

La thèse s'ouvre sur la présentation de la constitution du corpus et la mise en contexte du travail effectué sur les productions théâtrales des auteurs dramatiques juifs marocains. Cette présentation s'intéresse à l'éclosion des représentations théâtrales à Montréal ou ailleurs (en France et en Israël) entre les années 1980 et 2006, à savoir les œuvres de création et les adaptations de textes étrangers au contexte marocain.

Le premier chapitre est un préambule qui permet de comprendre pourquoi les auteurs juifs marocains utilisent ce retour au passé de leur pays d'origine dans leurs productions littéraires et théâtrales. Il propose une présentation de l'Histoire des Juifs au Maroc : la différence entre les *tochavim* (autochtones) et les *mégorachim* (expulsés de la péninsule ibérique en 1492). Les figures, les noms des villages, les toponymes, la culture et le vocabulaire témoignent d'une cohabitation millénaire des composantes culturelles du Maroc jusqu'à la venue du Protectorat franco-espagnol et le départ des Juifs dans les années soixante.

Le deuxième chapitre se consacre à l'établissement d'un parallèle entre les éléments convoqués par les dialogues et les lieux de mémoire auxquels ils renvoient, où la mémoire individuelle rejoint la mémoire collective. Avec l'aide des théories de Paul Ricœur sur la mémoire, l'histoire et la temporalité, celles de Mikhaïl Bakhtine sur la polyphonie et l'hétérogénéité ainsi que la théorie de Julia Kristeva concernant le préexistant et le référent culturel, je me suis concentrée sur les éléments (matériaux de marocanité) qui agissent pour une mise en valeur de la mémoire marocaine: spatialité, temporalité, hétérogénéité et diversité de genres, culture populaire, oralité, rituel, langues de communication. Ce sont des éléments qui représentent la mémoire et la culture marocaine.

Les lieux de mémoire apparaissent donc à travers des sujets déterminés et qui sont étroitement liés à l'évocation du passé : le départ des Juifs, la nostalgie, les *tsaddiqim* et la vénération des saints, le nationalisme marocain, l'oubli de l'origine et l'assimilation du Juif marocain au Juif occidental, l'honneur de la famille. Ces sujets sont liés à un contexte socioculturel partagé entre la salle et la scène. Ils forment la matière des dialogues entre les personnages des œuvres. Comme nous le verrons, la polyphonie est ici un élément constitutif et permet l'échange verbal à travers ces œuvres. La culture et la littérature populaire sont des éléments importants dans les rapports entre l'auteur (locuteur) et son interlocuteur (auditeur ou spectateur). Entre les deux il y a un véritable dialogue qui se réfère à une structure sémantique commune, à une complicité. Il s'agit ici du lien entre l'individu et sa communauté, son milieu social et sa conscience. La forme du dialogue existe parce qu'il y a un appel et une réponse claire à cet appel. La culture populaire s'inscrit dans la doxa portant en elle les éléments identitaires. Elle est déterminée par les éléments suivants: l'oralité (le conte et le conteur), l'espace public (la halqa) et une époque disparue, le vocabulaire judéo-marocain, les insultes, les proverbes, le costume traditionnel, le décor et les accessoires, les fêtes populaires, le chant et la musique populaire. Pour cette étude, je m'intéresse à l'analyse de l'espace et du temps tels qu'ils sont représentés.

Le troisième chapitre s'intéresse à la *référentialité*, à l'altérité et aux renvois successifs à des récits antérieurs et extérieurs. Il analyse le rapport avec autrui à partir des intertextes. L'étude suit l'enchâssement des citations directes ou indirectes, des allusions, des transpositions d'un contexte socioculturel à un autre. Ces éléments qui sont employés de manières différentes d'une œuvre à l'autre renforcent la thèse que défend chaque dramaturge dans la mise en scène de son œuvre. Dans *Un roi marocain* de Gabriel Bensimhon, les renvois à la mystique kabbalistique, à la tradition juive et au Messie protecteur sont mis en scène par une diversité d'éléments textuels et de performances : poème, chanson, danse, saut, prière, fête. Ces éléments

mettent en évidence le rapport au roi du Maroc, le lieu de mémoire du dramaturge et la cohabitation juive-musulmane dans sa ville.

Le rapport à autrui est soutenu dans les adaptations des œuvres étrangères au contexte marocain, faites par Solly Lévy. Le recours au discours d'autrui introduit dans la culture locale à des fins humoristiques structure ces adaptations. C'est dans la réécriture de Molière, d'Antonine Maillet, de Bernard Shaw et de Michel Tremblay que les œuvres de Solly Lévy établissent cette rencontre entre la culture marocaine et les autres. L'analyse de ces œuvres rend compte des effets de l'immigration de la communauté juive marocaine au Québec : sujet, tradition, langue. Dans ce chapitre, je mets l'accent sur l'objectif cathartique de la présentation théâtrale de la mémoire. Ces représentations théâtrales sont des moments d'émotion et de retrouvailles avec l'héritage, des occasions pour l'individu de se ressouder à sa communauté. La présence des spectateurs (composés généralement de membres la communauté juive marocaine) aux représentations théâtrales regroupant des auteurs, des metteurs en scène et des acteurs juifs marocains) est indispensable à la réussite des spectacles marqués par une forte intertextualité. Ce mélange des genres et les emprunts faits à des textes divers participent de la réussite d'un spectacle.

L'approche intertextuelle permet aussi de comprendre le recours aux discours historique, politique et spirituel pour la mise en scène de l'histoire de la Conquête et de l'Inquisition dans *Les Sorcières de Colomb* que fait Serge Ouaknine. La complexité du personnage de Colomb est nuancée par les renvois explicites ou implicites à l'histoire, à la parole et à la pensée juive. Le jeu des actrices — les sorcières dans leur affolement sous la torture et les bûchers — vise un état d'esprit transcendant. C'est la transe, faisant partie de l'héritage culturel marocain du dramaturge, qui accentue les crimes de l'Inquisiteur. La référence à la date de 1492 (évoquée dans le premier chapitre de la thèse) réapparaît dans ce dernier chapitre pour aborder l'espoir.

Je clos ma recherche en soulevant des questions concernant la transmission de la mémoire marocaine. Si la mémoire, la culture et le retour à l'origine sont des moyens de lutte contre l'oubli, quelles sont les procédures adéquates mises en œuvre par les responsables de la communauté juive marocaine pour une transmission de la mémoire aux jeunes et aux générations à venir? Autrement dit, quel avenir a cette mémoire? Plusieurs questions sont soulevées aussi concernant l'avenir de ce répertoire que j'ai fait sortir de l'ombre et que je souhaite intégrer dans des programmes scolaires au Maroc.

Cela étant dit, cette étude vise à faire de l'écriture et de la mémoire juive marocaine à l'étranger un thème de recherches approfondies pour enseigner aux futures générations juives et musulmanes marocaines leur propre mémoire commune. Elle se veut aussi une lutte contre l'ignorance de l'histoire, de la culture et de l'identité. Mon objectif est d'approfondir la compréhension de la mémoire collective, de rappeler l'apport des Juifs au patrimoine marocain et de souligner l'impact de l'effacement de cette composante culturelle sur l'avenir de la culture marocaine.

Constitution d'un corpus théâtral

Comme le sujet de ma thèse ne peut être dissocié des contextes historiques et culturels auxquels les œuvres à l'étude nous renvoient, la recherche de ces contextes fut un travail incontournable pour atteindre l'objectif de cette étude. Avant d'aborder ce qui a orienté ma recherche, il est important de parler de l'histoire de la collecte des œuvres du corpus que j'ai exhumées et dont je ferai la présentation. Il est également important de parler de mes prises de contacts avec leurs auteurs et d'autres Juifs marocains qui m'ont permis d'éclaircir des éléments importants convoqués dans ma thèse. Toutefois, il est difficile d'élaborer une stratégie de travail en faisant des

témoignages et des correspondances une source de référence; mais, je tiens à affirmer l'importance de ces contacts dans la collecte des informations⁶.

Il faut préciser que la nature de mon sujet a largement orienté cette démarche pour avoir accès aux sources d'information. Cela concerne mes liens avec les auteurs, les responsables de la communauté juive marocaine à Montréal et d'autres personnes âgées qui conservent des souvenirs du Maroc. Cette démarche n'a d'ailleurs été possible qu'à travers des lectures sur le judaïsme au Maroc ou à Montréal ainsi que des recherches dans les bibliothèques, les archives de la communauté juive marocaine et le Centre communautaire juif à Montréal. Les œuvres de mon corpus dormaient dans des archives personnelles, n'ayant pas été éditées pour certaines d'entre elles et n'ayant pas fait l'objet d'analyse. Les prémices de mes investigations demeurent les meilleurs souvenirs de la réalisation de ce travail. Ma connaissance préalable de la culture marocaine m'a beaucoup servi pour la sélection et l'interprétation des œuvres.

Contexte de la recherche à Montréal

J'ai commencé à fouiller dans les bibliothèques des Universités francophones montréalaises à la recherche d'études réalisées soit par des auteurs marocains soit sur des œuvres marocaines. Ayant pris connaissance de la présence de la communauté juive marocaine installée à Montréal, j'étais curieuse de savoir s'il y avait, dans cette communauté, des écrivains, des dramaturges ou des artistes qui produisaient des œuvres. C'est ainsi que je suis tombée sur Serge Ouaknine, natif de Rabat, et dont le nom de famille a une connotation typiquement marocaine. C'est donc à Montréal que j'ai découvert les auteurs des œuvres abordées. Serge Ouaknine, alors professeur à l'école de théâtre de l'UQAM, fut mon premier interlocuteur. Pour moi, cette rencontre fut une révélation qui restera le fil conducteur de la recherche. Une correspondance s'installa rapidement. Un article intitulé « Littérature migrante des

⁶ Il s'agit plus spécifiquement de courriels échangés avec ces personnes (courriels que je conserve) et dont des extraits sont cités tout au long de ma thèse.

écrivains marocains sépharades et musulmans »⁷ envoyé le 7 mars 2007, m'a permis de nuancer la différence faite entre ce qu'on appelle le « théâtre sépharade » (festivals) et la référence à l'origine marocaine proprement dite. J'ai lu ses poèmes, *Café Prague : et autre récits du voyage*⁸ et *Poèmes désorientés*⁹, ses écrits sur le théâtre¹⁰. J'ai traduit en arabe son article « Les anticorps de l'acteur »¹¹, que je n'ai pas encore publié. Quand j'ai lu sa pièce de théâtre *Les sorcières de Colomb* (pièce présentée et non publiée) et son article « Le réel théâtral et le réel médiatique »¹², j'ai pu mesurer tout son art de l'expérimentation. Serge Ouaknine m'a parlé de l'expérience théâtrale de Solly Lévy¹³ et des troupes de divertissement naissant à Montréal entre 1970 et 1990 et qu'il présentait comme une réaction au déchirement culturel et à l'effondrement du mode de vie ancestral. Des pratiques populaires qui

⁷ Un texte que Serge Ouaknine m'a envoyé par courriel sans aucune référence (je possède le document de cette correspondance).

⁸ Serge Ouaknine, *Café Prague : et autre récits du voyage*, Coll. « Circonstance », Québec, Éditions Humanitas, 2000, 131 p.

⁹ Id., *Poèmes désorientés*, Saint Lambert, Éditions du Noroît, 1993, 86 p.

¹⁰ Id., « Sources et perspectives du théâtre expérimental », *Jeu : revue de théâtre*, n° 52, 1989, p. 55-63; « Les jeux de l'espace », *Jeu : revue de théâtre*, n° 10, 1979, p. 19-22.; *Objet/Métamorphose/Espace*, *Jeu : revue de théâtre*, n° 10, 1979, p. 74-81. Je fais référence aussi à d'autres articles que j'ai consultés du même auteur : « Un théâtre qui passe à l'acte : dit théâtre de recherche », dans Gilbert David (dir. publ.) *Pour les années 80*, *Jeu : revue de théâtre*, n° 12, 1979, p. 208-212; « Le costume du théâtre pauvre ou la vérité cachée Grotowski, le Living Theatre et le Squat Theatre » *Jeu : revue de théâtre*, n° 31, (2) 1984, p. 56-64.

¹¹ Id., « Les anticorps de l'acteur », dans André Bourassa (dir. publ.) *Le regard du spectateur*, Revue : L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, Numéro 18, Montréal, Société québécoise d'études théâtrales (SQET), automne 1995, p. 93-107.

¹² Id., « Le réel théâtral et le réel médiatique » dans Diane Pavlovic et Serge Ouaknine (dir. publ.), *Théâtre et technologies : la scène peuplée d'écrans*, *Jeu*, Numéro 44, 1987, p. 93-111.

¹³ Solly Lévy est natif de Tanger au Maroc. Il était professeur de français à l'école de l'Alliance israélite de Tétouan et professeur de théâtre, d'espagnol et de français à l'École Normale hébraïque de Casablanca. Ayant immigré en 1968 à Montréal, il a enseigné à l'école De Roberval (la Commission des écoles protestantes de Montréal) et a été chargé de cours de pratique théâtrale en espagnol à l'Université de Montréal. Actif dans les activités culturelles organisées et présentées dans le cadre de la Quinzaine sépharades (les activités culturelles duraient quinze jours) ou du Festival sépharade, il a eu une troupe de théâtre composée d'acteurs juifs marocains (Liliane Abitbol, Liliane Wizman, Éli Abecasis, Karine Déry, David Dadoun). Solly Lévy présentait aussi la série *Tiempo de Sefarad* en hakétia à la radio sépharade avant d'aller s'installer à Toronto. La hakétia est la langue maternelle de Solly Lévy; elle est parlée au Nord du Maroc et est un mélange d'espagnol, d'hébreu et d'arabe. Le terme *hakétia* vient du verbe arabe *haka*, qui veut dire raconter ou relater un récit. En arabe on appelle celui qui raconte *Al-hakawati* (le conteur).

retrouvaient l'art des bonimenteurs judéo-arabes et des conteurs. Ces données ont servi de base essentielle à ma thèse. J'ai alors continué mes investigations vers Solly Lévy, qui a vécu à Montréal avant de déménager à Toronto, et les autres troupes afin de constater la place de la culture judéo-arabe et de la culture populaire dans leurs œuvres. J'étais curieuse de comprendre ce qui pouvait bien faire rire la communauté dans ces spectacles.

L'absence d'étude précise a fait de la rencontre avec la communauté juive une nécessité incontournable. Haim Tolidano, mon voisin à Meknès m'a référée à ses amis résidant à Montréal afin que ceux-ci me facilitent la collecte des œuvres. Je peux ainsi affirmer que toutes ces personnes m'ont permis d'explorer des pistes de recherche plus judicieuses. Par ailleurs, ma présence dans des organismes communautaires et mon adhésion à la ligue d'improvisation théâtrale interculturelle de Montréal-Nord m'ont ouvert les portes aux activités culturelles montréalaises, dont différents festivals tenus annuellement (festival du monde arabe et festival sépharade). À la bibliothèque du Centre communautaire juif, j'ai beaucoup appris sur l'organisation des Juifs marocains dans les centres sépharades et l'organisation de leur festival. J'ai aussi eu la chance de consulter les premiers documents des Juifs marocains aux archives de la bibliothèque : ceux écrits à la main ou dactylographiés, et d'autres publiés dans le journal *La voix sépharade*. Cette consultation d'archives a confirmé l'idée d'une présence de la mémoire marocaine documentée à la suite de débats, de conférences et de tables rondes organisées par des membres de la communauté juive marocaine-montréalaise. Ces données m'ont permis de comprendre l'organisation communautaire et culturelle dont une grande partie a été publiée dans *La Voix sépharade*. Ce journal contient aussi des photos des membres de la communauté marocaine, du roi Hassan II et des textes rendant hommage à sa Majesté (ceux de Élie Benchitrit en particulier¹⁴), on y raconte la rencontre entre une

¹⁴ Élie Benchitrit, « Rencontre avec le Roi du Maroc », Extraits du discours de S. M. Hassan II, *La voix sépharade*, Vol. 2, 25^e année, juin-juillet 1995, p. 12. Élie Benchitrit cite dans son article un

délégation de la communauté de Montréal et sa Majesté aux États-Unis, on y trouve certains discours et des appréciations de la visite du prince Moulay Rachid pour l'inauguration de l'école Maimonide à Montréal dont un pavillon porte le nom du roi Mohammed V¹⁵. Lucienne Azoulay, la directrice de l'école, écrit un article intitulé *La visite du Prince Moulay Rachid* :

Pendant une semaine, effervescence, soieries, ruban rouge et vert, tarbouches, caftans et musique andalouse ont été à l'honneur à l'École Maimonide. La visite d'un prince dans une école est déjà un événement inusité. Lorsque ce prince est Marocain nous assistons à un conte des milles et une nuit. Pour la majorité de nos élèves, nés au Canada, le Maroc c'est la jeunesse, la joie de vivre, les souvenirs dont les abreuvent leurs parents et leurs grands parents [...] La visite princière devait désormais leur permettre de toucher une dimension, mettre un visage sur leur identité et leur appartenance à la culture marocaine [...] Nos enfants feront triompher le judaïsme marocain en Amérique du Nord, ce judaïsme transplanté au Canada a été légitimé en confirmant nos liens avec le Maroc lors de la très généreuse visite du Prince Moulay Rachid. Désormais le Maroc sera synonyme de sang princier, de famille royale, de culture, de chants, de couleurs, de simplicité, de fête et d'amour¹⁶.

extrait du discours du roi prononcé lors de la rencontre d'une délégation montréalaise présidée par M. Joseph Gabay, président de la Communauté Sépharade du Québec et Joseph Benarrosh, président de la Fédération Sépharade du Canada qui se sont rendus à New-York pour rencontrer S.M. Hassan II, roi du Maroc : « Un lien solide, familial et religieux unit tout Marocain à son souverain. Cette Beia ne concerne pas uniquement les citoyens de confession musulmane mais aussi tout Marocain appartenant aux autres confessions, notamment les Juifs qui sont marocains de père en fils depuis des siècles. » Dans ce même article, on trouve l'allocution de M. Joseph Benarrosh : « Nous sommes heureux de porter à l'attention de Votre Majesté que, cet été, plus de 100 adolescents et adultes de Montréal et de Toronto, pour la plupart nés au Canada, vont faire un véritable retour aux sources. Nous devons souligner que ce projet a été élaboré à leur demande exprimant un intérêt profond pour découvrir le Maroc duquel émanent leur culture et leur identité. » On peut aussi lire l'allocution du M. Moïse Ohana, Rabbin de la Congrégation Or Hahayim à Montréal: « Nous prions l'Éternel de couvrir de ses bontés et de sa protection infinie la personne auguste de Sa Majesté en lui accordant santé, longue vie et plein succès à la tête du Royaume. » Id., « S. M. le Roi Hassan II : Le style fait l'homme », *La voix sépharade*, Vol. 1, 29^e année, septembre-octobre 1999, p. 40.

¹⁵ On peut lire sur le site de l'école Maimonide de Montréal : « La forte demande de la population sépharade ayant immigré à Ville St-Laurent nous amène, en 1985, à louer une école de la CECM, sur le boulevard Gouin, dont M. Abraham Castiel sera directeur. L'École décide alors de construire et d'inaugurer, en 1990, le campus Jacob Safra, à Ville St-Laurent, dont Mme Lucienne Azoulay devient directrice. Un second étage sera ajouté à l'édifice en 1994. Décoré en 1995 de zelliges, ornements, marocains de céramique multicolore, offerts par le roi Hassan II, en hommage à la mémoire de son père, Mohammed V, et à la contribution des Juifs du Maroc au Canada. » www.ecolemaimonide.org/#!/histoire/clzuf

¹⁶ Lucienne Azoulay, *La visite du Prince Moulay Rachid*, *La voix Sépharade*, Vol. 4, Montréal, 1994, 24^e année, p. 19.

J'y ai aussi consulté des articles nombreux portant sur la conservation des traditions marocaines, à savoir les fêtes, les *hilloulot*, les mariages, les deuils ainsi que sur l'art, la peinture¹⁷. De là est partie toute ma recherche. Dans ces archives, j'ai trouvé certains noms d'auteurs ou d'artistes que je citerai au long de ma thèse, mais également les références aux œuvres théâtrales de Sylvia Assouline (avant de la rencontrer en personne en 2009 à la fête de Yom Kippour organisée par la Communauté Sépharade Unifiée du Québec). J'ai lu *Mariage à Jérusalem, En attendant Gilberte* (œuvres publiées). Cette dernière pièce est jouée par des gens du Bel âge. J'ai découvert le poème sur Moulay Yacoub (saint enterré près de Fès) de Clémence Bendallak ainsi que les témoignages des spectateurs que l'auteure cite à la fin de l'œuvre *En attendant Gilberte*. Toutes ces œuvres produisent une catharsis limitée dans l'espace-temps de la présentation qui constituera un élément d'étude permettant d'aborder l'inscription de l'individu dans sa communauté.

Ainsi, la correspondance avec Serge Ouaknine s'est accrue en même temps que grandissait mon intérêt pour le judaïsme marocain à Montréal. On se comprenait avec peu de mots grâce aux mêmes codes culturels de communication. Serge Ouaknine m'a permis de créer des liens en établissant pour moi, par exemple, une liste des personnalités à contacter dans le milieu des spectacles populaires. J'ai ainsi pu faire la connaissance de Maurice Elmaleh¹⁸. Celui-ci m'a parlé de ses premiers « shows » à Montréal présentés dans le cadre des activités culturelles au Centre Hillel. Il m'a aussi parlé de son penchant pour l'art de la représentation transmis par son père Juda Elmaleh lequel gagnait sa vie en jouant de petites scénettes au Maroc, comme on en trouve dans des halqa au Maroc. Il m'a aussi parlé de son frère David Elmaleh (le père de Gad Elmaleh) qui faisait des sketches à Casablanca dans le cadre de la Baraque (que j'aborderai plus loin). Ces expériences théâtrales qui n'ont aucune

¹⁷ On trouvera toutes les références à *La Voie Sépharade* dans la bibliographie.

¹⁸ Maurice Elmaleh est, avec Henri Cohen et Amnon Suissa, l'auteur de *Il était une fois Hillel francophone*. Cet article est publié dans *50 ans ensemble : Le livre sépharade 1959-2009*, Montréal, CSUQ, 2009, p. 134-137.

référence documentée n'existent que dans les témoignages de ceux qui y ont participé. Cette expérience de « show » de la Baraque, racontée par Carlo Bengio et André Elbaz, m'a permis de suivre l'évolution de ce qui deviendra le théâtre juif marocain à Montréal. D'une part, les expériences dont m'a parlé Elmaleh forment le socle d'une certaine tradition théâtrale sur lequel viennent se greffer les œuvres du corpus. D'autre part, elles marquent une époque où les membres de la communauté juive marocaine nouvellement immigrée désiraient se rassembler autour de thèmes qui sollicitent sa mémoire et sa culture d'origine. Au fil de ma discussion avec Maurice Elmaleh, nous avons abordé l'expérience de son neveu Gad Elmaleh à Montréal avec Solly Lévy et sa troupe de théâtre, dans laquelle il jouait lors de son séjour à Montréal dans les années 90. Maurice Elmaleh m'a aussi parlé de Liliane Abitbol, actrice reconnue de la Quinzaine sépharade qui allait devenir le festival sépharade. J'ai eu d'autres rencontres avec Amnon Suissa (natif de Casablanca, professeur à l'UQAM et l'un des fondateurs du Centre Hillel) qui m'a aussi raconté l'histoire de ce centre, de son âge d'or, et de son déclin. À la suite de ces rencontres suivies de correspondances et de lectures, il est possible d'affirmer que ce théâtre populaire des Juifs marocains prend racine au Maroc. Ce début sera repris dans les activités culturelles du Centre Hillel. Au fil de la collecte des œuvres, j'ai rencontré Oro-Anahory Librowicz (native de Tétouane, professeure à l'Université de Montréal ayant publié des contes et des pièces de théâtre¹⁹.) Grâce à elle, j'ai pris acte du conte

¹⁹ Oro Anahory-Librowicz, *Interprétation et mise en scène de contes traditionnels juifs préalablement choisis et réécrits suivies d'une description du processus de création*, Thèse (M. en art dramatique), Université du Québec à Montréal, 1995. Disponible à la bibliothèque de l'UQAM, Localisation : Centrale Monographies AC20U5511 M4434. On peut lire aussi de cette auteure *Les contes des mille et une ères*, Coll. « Paroles (Planète rebelle) » Montréal, Éditions Planète rebelle, 2003, 57 p. ; *Sur le chemin des contes*, Montréal, Éditions Planète rebelle, 2006, 84 p. ; *Il était une fois une conteuse*, [enregistrement vidéo], Carlo Bengio réalisateur; Yossi Lévy; Oro-Anahory Librowicz; Communauté sépharade unifiée du Québec; Centre communautaire juif (Montréal, Québec), Montréal, Centre communautaire juif 2001. Le dvd est disponible à la bibliothèque de l'UQAM. Localisation : Centrale – Audiovidéothèque (+ DVD 32651)

d'origine marocaine (tel *la kass'a*)²⁰. Le conte et le conteur, la narration et la culture populaire prennent ainsi place dans ma réflexion. J'ai aussi eu une correspondance avec Yolande Cohen (juive marocaine et professeure d'histoire à l'UQAM) concernant un Cédérom sur les Juifs du Maroc²¹ qui nous informe sur la pérennité des traditions marocaines.

En parallèle avec ces rencontres, j'ai approfondi mes recherches sur les représentations théâtrales au festival sépharade²². Par ailleurs, j'ai découvert le *Matrouz* de Simon Elbaz en France. L'auteur y considère la mémoire judéo-marocaine sous différents angles : théâtre, conte, musique, chant et danse. Ce qui m'a encouragée à lui écrire. J'ai aussi trouvé sur internet la pièce *Un roi marocain* de Gabriel Bensimhon qui vit en Israël et figurait sur la liste des auteurs à contacter, envoyée par Serge Ouaknine. Encore grâce à lui, Simon Elbaz et Gabriel Bensimhon m'ont répondu, m'envoyant des résumés de leurs textes et témoignant de leurs expériences théâtrales. Mais où se trouvaient ces œuvres? Les titres des textes et les résumés m'ont permis de plonger dans la mémoire marocaine. Les deux auteurs sont des Juifs marocains qui, en dehors du Maroc, relatent les rapports à cette mémoire. J'ai commandé leurs œuvres puisqu'elles sont publiées (celle de Gabriel Bensimhon est publiée en hébreu), les deux auteurs me les ont envoyées. Après une relecture de ces textes, j'ai pu souligner les éléments qui pourraient participer de mon étude : lieux de mémoire, personnages-figures du passé, traditions, conte, halqa, mystique, chant et musique, culture populaire. Ces éléments retracent la force du judaïsme marocain et sont le cœur de ma thèse. Les sujets et les histoires racontées concernent l'Histoire du Maroc.

²⁰ J'ai fait la présentation de ce conte « Le conte de la Kass'a : objet de la transmission culturelle » dans le cadre du Colloque International de l'ACSALF : *Mobilité (s). L'objet et les objets du conte*, Université d'Ottawa, 2014.

²¹ Joseph Yossi Lévy et Yolande Cohen, *Les Juifs du Maroc à travers les âges, Tradition et modernité*, Cédérom, Conseil des Communautés Israélite au Maroc dirigé par Serge Berdugo, Doxa Média, Maroc, 2000.

²² Je n'ai trouvé aucune trace de ces festivals ni à la bibliothèque ni sur internet. Ma déception sera d'autant plus vive que je ne les trouverai pas non plus à la CSUQ, qui organise ces festivals.

Pour ce qui est des autres auteurs, il m'a été assez difficile d'entrer en contact avec Solly Lévy qui réside à Toronto. Avec ses mots d'encouragement, Solly Lévy²³ m'a transmis la particularité de l'homme du nord du Maroc (*Tanjaoui/Tangerois*) qui conserve les traditions, la langue de la hakétia (nom du dialecte judéo-espagnole parlé par les mégorachims), l'humour et l'amour de l'art et de la vie. Il m'a mise en contact avec Liliane Abitbol, l'actrice principale de sa troupe. Sans tarder, Mme Abitbol m'a apporté les textes (adaptations) au café du Centre communautaire juif de Montréal. Je les ai tous lus même s'ils étaient dans un état d'usure avancé. C'est seulement plus tard que j'ai rencontré Solly Lévy et sa famille à Montréal pour qu'il me donne des textes plus nets (non publiés mais que j'ai déposés à la bibliothèque de l'UQAM²⁴). Mme Abitbol (Juive marocaine et ancienne employée au Centre communautaire juif dont l'époux était président) m'a parlé des contextes de réalisation de ces œuvres, du désir des auteurs de réunir les membres de la communauté autour de la culture marocaine, des liens entre les gens de la communauté, des liens de cette communauté avec les Ashkénazes de Montréal, des liens de la communauté avec le Maroc, des voyages pour les présentations théâtrales y compris un voyage au Maroc, etc. En l'écoutant, les fils enchevêtrés de cette histoire d'exil se dénouaient. Autrement dit, j'ai compris les raisons pour lesquelles les gens de la communauté venaient assister à des spectacles d'inspiration marocaine à guichet fermé; à quel point le matériel verbal et non verbal donnaient sens aux œuvres à partir des interactions nostalgiques, mémorielles, humoristiques et polyphoniques qui seront des éléments à analyser.

Dans ma discussion avec Mme Abitbol, les noms de Bob-Oré Abitbol et Carlo Bengio (qui figuraient déjà dans des numéros de *La Voix sépharade* ou dans la liste de contact envoyée par Serge Ouaknine) revenaient constamment. C'est grâce à elle

²³ Solly Lévy est un des artisans de ma thèse qui a soulevé la question de l'absence de représentations théâtrales sépharades, que j'aborde dans le premier chapitre, dans son article « Culture et transmission orale, le sort de la hakétia » dans Jean-Claude Lasry, Joseph Lévy et Yolande Cohen *Identités sépharades et modernité*, Québec, PUL, 2007, p. 95-103.

²⁴ Tous les textes de mon corpus ont été déposés et inscrits dans le répertoire de la bibliothèque de l'UQAM.

que j'ai pu avoir leurs coordonnées. Je les ai contactés et leurs réponses ne se firent pas attendre. Comment pourrais-je oublier la première rencontre avec Carlo Bengio au café à Montréal? Ce monsieur était au rendez-vous avec un sac rempli de tous les textes et cassettes vidéo des pièces de théâtre de dramaturges juifs marocains de Montréal. Lui, le metteur en scène de la majorité de ces pièces, petit-fils du grand rabbin Bengio à Tanger a passé le service militaire au Maroc. Il était pharmacien à Rabat et membre du parti communiste du Maroc devenu parti du Progrès et du socialisme au Maroc. À Montréal, Bengio s'est adonné à l'art théâtral et aux multimédias avant d'être sollicité par Bob-Oré Abitbol (son ancien ami scout au Maroc) pour travailler au Centre communautaire juif.

L'interview avec Carlo Bengio m'a appris que son expérience théâtrale a débuté avec les Scouts et Éclaireurs du Maroc dans les années 50. Ces scouts, dont Bengio m'a parlé, sont devenus des dirigeants de la communauté juive marocaine à Montréal. Leurs noms figurent dans les archives de la communauté à la bibliothèque du Centre communautaire juif et dans des publications de *La Voix sépharade* que j'ai consultées avant la rencontre avec Bengio. De toutes les œuvres jamais publiées ni étudiées que Bengio m'a données, je n'ai choisi que celles qui mettent sur scène les éléments qui permettent une meilleure compréhension de la culture et de la mémoire marocaine. Bengio m'a invitée chez Charlie Bensoussan qui jouait le rôle d'Allal dans *Maurice et Faby 1* et *2* lors de la présentation de 1995. En parlant avec lui, j'ai constaté ses efforts pour interpréter un Marocain berbère du Sud afin de marocaniser le plus possible la pièce de théâtre comme le voulait Bob-Oré Abitbol.

C'est dans cette exploration de documents sur les Juifs marocains et le Maroc que s'est effectué mon contact avec Bob-Oré Abitbol puis avec son frère Michel Abitbol²⁵ qui m'a facilité l'obtention de ses œuvres. J'ai ainsi reçu deux nouvelles publiées *Les Faucons de Mogador* et *Le goût des confitures* qui donnent une idée

²⁵ Commerçant sur la rue St-Denis (Montréal) et acteur dans quelques pièces de son frère.

claire de la singularité de Bob-Oré Abitbol dans la conservation de la mémoire marocaine enrichie par des références à son passé au Maroc, où la correspondance avec sa mère est largement significative.

J'évoque ses nouvelles dans ma thèse en tant que corpus secondaire parce qu'elles incarnent le désir de l'auteur de mettre en récit la vie passée au Maroc. Désir qui se manifeste aussi dans l'adaptation des textes étrangers à des contextes marocains; la cassette vidéo de *Maurice et Faby 1 et 2* et d'autres pièces que Michel Abitbol m'a données, avant que Bob-Oré Abitbol m'invite à Montréal au lancement du livre d'art *Prophètes et assassins*²⁶, est une œuvre que Carlo Bengio avait déjà évoquée. Je n'ai choisi que *Maurice et Faby 1 et 2* parce qu'elle met en scène une partie de l'histoire de la communauté juive avant son départ du Maroc. Elle contient des éléments qui confèrent à l'œuvre une singularité en ce qui a trait au travail sur la mémoire marocaine : aspects dialogiques et polyphoniques, voix de personnages concernant des sujets représentés, décor, costumes, communication verbale et gestuelle, culture populaire et usage du judéo-marocain. Cette œuvre non publiée est d'une grande importance dans le corpus d'étude. Elle m'a permis de comprendre, non seulement le désir de l'auteur de raconter et de faire voir l'histoire de sa communauté, mais aussi la connivence entre le metteur en scène, les personnages et les spectateurs. Cette connivence démontre la portée de la mémoire (rappel et souvenir) et le désir partagé de se rassembler autour de cette mémoire. Les éléments à étudier sont : le lieu de mémoire et l'exploitation de matériaux culturels marocains. En effet, ces éléments forment un dénominateur commun entre toutes les œuvres, mais l'interférence culturelle n'y échappe pas. En tant que source de comique et de parodie, les effets langagiers illustrent le changement social et l'interculturalité.

À travers toute cette recherche de documents, la collecte des œuvres du corpus est devenue un travail exceptionnel. Les œuvres qui étaient « personnelles » ou

²⁶ Bob-Oré Abitbol et Christopher Butler, *Prophètes et assassins. En quête d'amour et d'immortalité*, Montréal, Cogito, coll. « Lux », 2011.

quasiment privées, oubliées et non publiées ni médiatisées après avoir été jouées une seule fois, sont désormais en ma possession et disponibles à la bibliothèque centrale de l'UQAM²⁷. Ces auteurs m'ont confié leurs œuvres car eux aussi souhaitent voir leur mémoire reconnue. À travers ces différentes formes d'encouragement, ma thèse a toujours obéi au même objectif ; et travailler ces objets presque inédits, affronter les différents obstacles ne m'a jamais découragée. J'ai ainsi délimité mon champ de recherches en me concentrant sur les critères suivants: établir un corpus d'étude produit par des Juifs marocains ayant une portée significative et rattachée aux éléments clés de ma recherche.

L'élaboration de cette thèse s'est faite à partir de ces œuvres du corpus, de la collecte de documents et d'un retour aux sources principales : collecte de témoignages et rencontres avec les auteurs et les responsables de la CSUQ, recherche dans les archives sans pour autant oublier les lectures des documents ayant un lien avec la cohabitation judéo-musulmane au Maroc. Ces données, qui m'ont permis de mieux saisir le retour à la mémoire dans les représentations théâtrales, s'avèrent être des aspects méthodologiques essentiels pour aborder ce sujet à partir de la question de la mémoire (objet et sujet de la représentation), des matériaux de marocanité, de l'intertextualité et de l'interculturalité.

Dans le but d'élargir le corpus de travail, j'ai contacté les responsables de la CSUQ et les organisateurs de festivals pour collecter plus d'œuvres. Si certains ont répondu à mes courriels (Élie Benchetrit, David Bensoussan et Robert Abitbol), j'ai moi-même travaillé à obtenir les documents²⁸. Dans la collecte des témoignages et des œuvres, je conserve mes correspondances avec les gens de la communauté, des professeurs juifs marocains et les auteurs de ces œuvres. Celles-ci qui relevaient d'un travail personnel sont maintenant en partie à la disposition des lecteurs et lectrices de

²⁷ Toutes les références à ces œuvres sont données dans la bibliographie.

²⁸ Robert Abitbol m'a donné, lors d'une rencontre dans son bureau au Centre communautaire juif, un dvd de la pièce *Herzl* interprétée par Solly Lévy.

la thèse. Dans le but d'en permettre la consultation et d'accorder aux auteurs que je cite le crédit qui leur revient, j'ai fait copier les cassettes vidéo sur dvds et les ai déposés à la bibliothèque de l'UQAM. Ces œuvres y sont maintenant répertoriées.

Enfin, mon retour au Maroc pour un séjour de recherche, soutenu par une bourse de mobilité internationale, m'a facilité la consultation des documents qui ont un rapport avec l'histoire. Ma rencontre avec le directeur des archives du Maroc à Rabat, Jamaâ Bida, m'a permis de connaître une des fêtes populaires Boujloud au Sud du Maroc où on intègre des personnages juifs. La recherche dans les données de la bibliothèque nationale à Rabat ou de Al Saoud à Casablanca, la rencontre avec Mohammed Elmedlaoui²⁹, m'ont aidée à consulter des ouvrages sur l'histoire du Maroc et des conférences données par des écrivains juifs marocains dans le cadre d'un dialogue continu que je découvre au Maroc. La visite du Musée juif de Casablanca et la consultation des articles et artefacts expliquent les raisons pour lesquelles les œuvres à l'étude mettent en scène la mémoire marocaine. Ces œuvres réalisées par des Juifs marocains (auteurs, metteurs en scène, acteurs) et présentées auprès des spectateurs juifs de la communauté marocaine, confirment ce qui deviendra le point de départ de ma thèse. Ils constituent des représentations de la mémoire et de la culture marocaine commune aux Marocains juifs et musulmans.

Si je me suis intéressée aux productions littéraires (nouvelles, autobiographie, documentaire, poèmes, témoignages³⁰) et théâtrales (textes, chansons, musique, danse, décors, costumes), ma thèse privilégie les œuvres théâtrales. Je considère ici les productions littéraires et artistiques comme un corpus secondaire servant d'appui à ce que les œuvres théâtrales nous révèlent. En effet, il y a plusieurs raisons qui justifient le choix du théâtre pour retracer les manifestations de la mémoire juive

²⁹ Linguiste, spécialiste de la langue hébraïque et directeur du groupe de recherche *Géopolitique, Identité et Migration* à l'Institut universitaire de la recherche scientifique, à Rabat. Mohammed Elmedlaoui a écrit plusieurs études sur les traces du judaïsme dans le patrimoine marocain que je cite dans ma thèse.

³⁰ Dont on trouvera les titres en bibliographie.

marocaine en dehors du Maroc. D'une part, le théâtre est un art englobant d'autres genres littéraires et artistiques comme le montrent les œuvres étudiées. Ainsi, dans une œuvre, on trouve des genres qui relèvent de la littérature et de l'art et éclairent mieux le travail de mémoire chez les auteurs. De cette totalité qu'est l'art théâtral, on peut lire ce que dit André Veinstein :

Le mot *théâtre* désigne à la fois un lieu et un art. Originellement, *théâtre* vient du grec *theatron*, qui contient l'idée de « voir ». Ainsi, l'étymologie et le langage courant établissent un lien valable à la fois pour le passé et le présent, entre :

- le fait de voir;
- sur un certain espace et en un certain temps;
- un ensemble original de manifestations.

Constituant le spectacle, ces manifestations réunissent tous les moyens d'expression artistique [...]. Art indépendant et total, par le concours de ces moyens et de ces techniques, le théâtre peut être considéré comme total par la diversité, l'universalité des thèmes (personnages, situations, actions) qu'il peut représenter : l'homme, le monde sous leurs aspects les plus variés : physiques, psychologiques, sociologiques et métaphysiques³¹.

Le théâtre est l'art de la représentation qui permet des rencontres directes avec les spectateurs et les invite à établir des liens entre ce qui est présenté et le réel. Ce réel occupe une place importante dans ma thèse, dans la mesure où il désigne un lieu géographique, le Maroc, un temps, l'histoire qui se constitue après une rupture, et un état d'esprit particulier, celui déterminé par le souvenir, la nostalgie et le fantasme. Ce réel est au cœur de mon étude concernant la représentation théâtrale d'un vécu marocain perdu et remémoré. Le théâtre est donc capable d'encadrer les différentes manifestations de la mémoire marocaine comme nous allons le voir. Je veux dire que les œuvres étudiées mettent en scène les lieux de mémoire, les espaces habités ou fréquentés au Maroc, le passé, le voisinage avec les autres composantes culturelles du Maroc, les manières d'organiser des fêtes religieuses ou populaires, la culture et les traditions et les croyances (la vénération des saints, les costumes

³¹ André Veinstein, « Lieu et espace théâtral » dans Jean Duvignaud, André Veinstein, (dir. publ.) *Le Théâtre*, Paris VI^e, Encyclopédie Larousse, 1976, p. 79.

traditionnels, le sacrifice de la bête) la langue de communication (le judéo-marocain), les musiques et les chansons marocaines.

Les auteurs de ces œuvres, en choisissant l'art théâtral, mettent à l'avant-scène ce qui constitue l'objet de leurs préoccupations: faire revivre sur scène la culture marocaine, dégager le sens du retour à un passé au Maroc et montrer ainsi comment l'éloignement, la rupture et la perte sont des accélérateurs de créativité. Leurs œuvres cherchent à resserrer la trame d'une complicité entre les membres de la communauté, entre la scène et la salle. Si ces auteurs ont, eux-mêmes, fait le choix du théâtre, c'est parce que celui-ci, parmi tous les arts, peut symboliser les pratiques culturelles inscrites dans les corps. Il est aussi capable de réunir tous les modes d'expression (artistiques, littéraires, musicaux, chorégraphiques, picturaux et plastiques), les techniques liées au jeu de l'acteur ainsi que la langue, l'accent, la gestuelle qui sont des éléments culturels hérités. Ces considérations vont de pair avec l'objectif de ma recherche qui vise à la fois à montrer comment l'art théâtral des auteurs Juifs marocains, en dehors du Maroc, est capable de mettre en scène la culture marocaine, mais également à mettre au jour une contribution juive marocaine à la conservation du patrimoine culturel du pays d'origine qui n'a jamais été étudiée.

Initiatives théâtrales au Maroc

Si j'ai choisi de travailler sur le théâtre parmi toutes les autres productions imaginaires, c'est parce que les auteurs juifs marocains ont, eux-mêmes, choisi ce genre pour évoquer leur mémoire de la manière la plus complète possible. Pour comprendre ce choix littéraire, il faut retourner au Maroc des années 50 et 60, c'est-à-dire avant que ces auteurs ne l'aient quitté. Au Maroc, ces Juifs ont privilégié les activités théâtrales dans le cadre du « scoutisme » marocain. Éclaireurs Israélites de France (ÉIF) devenus Éclaireurs Israélites du Maroc (ÉIM) en 1956 fondaient le

théâtre de la Baraque³². Concernant les spectacles présentés dans le cadre de la Baraque, il a été impossible d'obtenir une référence documentée. Compte tenu de ce manque de références, j'ai puisé dans les témoignages de ceux qui ont façonné cette histoire du théâtre en exil : André Elbaz, Carlo Bengio et Maurice Elmaleh. Selon leurs témoignages, les premières initiatives venaient d'amateurs comme Gilbert Lévy et David Elmaleh. Selon eux, Gilbert Lévy, qui vit en France, est le fondateur du théâtre de la Baraque où l'on présentait des shows sans les avoir enregistrés ou publiés. Cette époque des initiatives théâtrales ne paraît malheureusement dans aucun document de référence. Carlo Bengio rapporte dans une interview que Guila Chétrit a publiée dans le journal *La voix sépharade* à Montréal :

J'ai commencé dans les feux de camps des Éclaireurs Israélites du Maroc, dans les belles forêts du Moyen-Atlas, et j'ai peu à peu découvert le théâtre comme Lieu Sacré de la Parole. Cela m'a conduit, bien des années plus tard, à monter « Les Bonnes » de Jean Genet, à Casablanca, en 1972³³.

³² Le choix du nom se révèle significatif. En tant qu'espace de représentation théâtrale, la Baraque est une référence qui a marqué la nouvelle société sous le Protectorat Français. En plus de la dévastation culturelle qui a fait changer la langue et les coutumes, s'ajoutent aussi des changements de l'habitat lié à la périphérie et à la marginalisation. C'est une référence symbolique pour parler de l'immigration des habitants juifs et musulmans vers les grandes villes. La baraque, servant de miroir de la barbarie du colonial capitaliste, reflète la vie des ouvriers et de la classe prolétaire en général sous le patronage des Français qu'on appelait les Croix de feu. Ces habitants dépossédés de leur terre n'avaient pas d'autres choix que de loger dans des baraques, comme nous l'indique l'historien Mohammed Kenbib : « Dépossédés de leurs terres et privés des terrains de parcours accaparés par les colons et les grands caïds, les fellahs, principales clientèle de ces petits métiers, quittèrent en nombre croissant les campagnes pour aller s'agglutiner à la périphérie des villes principales. Des juifs ruraux avaient d'ailleurs précédé le mouvement et étaient venus s'entasser dans les mellâh-s déjà surpeuplés de Marrakech, d'Essaouira et d'autres centres urbains.... Artisans juifs et musulmans souffrirent en effet du maintien en vigueur des dispositions de l'acte d'Algésiras et de l'invasion du marché marocain par des produits manufacturés importés de l'Europe ou d'Asie. » Mohammed Kenbib, « La politique indigène du général Lyautey et les Juifs marocains (1912-1925) » dans Dominique Avon et Alain Messaoudi (dir.publ.) *De l'Atlas à l'Orient musulman Contribution en hommage à Daniel Rivet*, Paris, Éditions Karthala, 2011, p. 75-76.

³³ Guila Chétrit « Le théâtre technobaroque du 21^e siècle », Montréal, *La Voix sépharade*, 1994, Vol. 4, p. 42.

Carlo Bengio, interviewé par Elie Benchtrit, confirme encore :

Il y a des gens qui veulent faire du théâtre ou devenir comédiens. Il y a une tradition qui existait déjà au Maroc, chez les scouts par exemple où lors des feux de camps, nous assistions à des mises en scènes très réussies. Je me souviens que déjà à cette époque nous avons monté certaines pièces avec Cabri (James Dahan)³⁴.

La tradition du théâtre déjà présente au Maroc m'a également été racontée par le peintre juif marocain André Elbaz. Ce dernier se souvient des spectacles présentés à l'époque, à Eljadida en particulier.

Dans mes souvenirs d'enfant, restent des spectacles de rues de jeunes J'didis qui, sur plusieurs places de la ville, donnaient des spectacles très critiques du monde que nous vivions et des relations avec les Français. Dans « darnna », le site des juifs du Maroc, dans cet infini puits de nostalgie et de regrets, vous pouvez trouver dans souvenir d'Eljadida, plusieurs photos de jeunes marocains juifs faisant du théâtre. Étant depuis 1955 à Paris, je n'ai pas eu l'occasion de voir les spectacles de « la baraque » [...]. Pour ma part, en 1955, j'avais monté un Eugène Labiche, avec lequel nous avons fait une tournée à travers le Maroc³⁵.

Ce témoignage me permet de mieux saisir la transition qui s'est effectuée entre les premières initiatives de spectacle au Maroc, puis la nécessité de les adapter hors du pays. À Montréal, les organisateurs et fondateurs de la communauté juive marocaine, James Dahan, Jean Claude Lasry, Bob Luck, Robert Abitbol, Élie Abitbol, Ralph Sultan, Elie Benchtrit et Solly Lévy, étaient d'anciens membres actifs dans le cadre du « scoutisme » marocain, des Éclaireurs Israélites de France (ÉIF) et des Éclaireurs Israélites du Maroc (ÉIM). Ils ont conservé cette tradition des shows (spectacles communautaires) et des sketches qu'ils jouaient lors des fêtes et des feux de camps³⁶. La tradition de la Baraque et du « boy scout » s'est ainsi

³⁴ Elie Benchtrit « Carlo Bengio : Le théâtre au corps », Montréal, *La Voix sépharade*, 2000, Vol. 30, n° 3, p. 51.

³⁵ Tiré d'une correspondance avec André Elbaz le 25 février 2009. Le site évoqué par Elbaz est www.darna.com

³⁶ Une fois installés à Montréal, ces membres ont œuvré dans le but de créer des institutions, centres communautaires, synagogues, centres culturels, écoles, etc., qui perpétuent les traditions juives

retrouvée à Montréal dans des soirées culturelles de jeunesse au Centre Hillel dans les années 70 et 80 (que j'aborde pour montrer l'évolution de ces initiatives théâtrales qui allaient donner l'organisation des journées culturelles, à savoir la Quinzaine sépharade et le Festival sépharade dans les années 90 et 2000). À partir de 2006, les représentations théâtrales de ces dramaturges connaissent un déclin difficile à justifier. Cette réalité m'a alors conduite à limiter l'étude des pièces du corpus de ma thèse à un cadre chronologique précis, c'est-à-dire de 1950 à 2006.

À Montréal: Du Centre Hillel à la salle Saidye Bronfman

Parler des spectacles présentés au Centre Hillel³⁷, dans le cadre des activités culturelles sépharades, est une tâche difficile parce que je ne possède que les témoignages (écrits et verbaux) de quelques responsables : Maurice Elmaleh, Amnon Soussana et Henri Cohen. Les témoignages écrits, auxquels je fais référence, sont extraits du livre *50 ans ensemble : Le livre sépharade 1959-2009*. Ils portent sur les activités culturelles et les cafés-shows³⁸. Cette référence est nécessaire tant pour parler des premiers spectacles à Montréal que pour montrer le lien entre ceux-ci et la mémoire collective marocaine. Des humoristes comme Gad Elmaleh se sont

marocaines en s'inspirant de ce qu'ils avaient fait au Maroc : scoutisme, culture, sports, etc., la plupart était des chefs « boy scouts ».

³⁷ Le Centre Hillel francophone est une initiative de M. Herb Weinstein, directeur du Centre Hillel de McGill. À l'origine, le Centre, sur le campus de l'Université de Montréal, était destiné aux étudiants juifs de cette université, principalement aux nouveaux immigrants. Il voulait être le lien entre ces francophones et les étudiants québécois. Ce centre avait pour objectif d'offrir des services et des activités aux étudiants juifs afin de renforcer l'identité juive dans un contexte de grande diversité (voir aussi la contribution des étudiants de ce Centre au journal de *La Voix Sépharade*). Les activités offertes comportaient un élément culturel important, caractérisé par le dialogue entre les cultures, les conférences, les shows et les activités sportives. Ce qui manque aujourd'hui puisque nous assistons au repli de la communauté, contrairement à la diversité voulue dans les années 70.

Ces informations sont tirées de l'article des dirigeants de ces activités : Henri Cohen, Maurice Elmaleh et Amnon Suissa, « Il était une fois Hillel francophone » dans *50 ans ensemble : Le livre sépharade 1959-2009*, Montréal, CSUQ, 2009, p. 134-137.

³⁸ Je tiens à signaler qu'aucun texte des shows présentés au Centre Hillel n'a été publié ou étudié. Les spectacles ne sont pas enregistrés. Tout ce que j'ai pu recueillir de cette période de café-shows m'est parvenu par des témoignages de Maurice Elmaleh et d'Amnon Suissa. Ces deux hommes juifs marocains font partis des responsables organisateurs d'activités culturelles et sportives au Centre Hillel. *Ibid.*, p.137.

produits dans ces cafés: « Gad Elmaleh s'est illustré de nombreuses fois aux « *Café-Show* » du Centre Hillel (Association des étudiants Juifs francophones de Montréal), et sur la scène du « *Maimo-Show* ». Ces spectacles sont un succès et gagnent en renommée³⁹. Au Centre Hillel, Maurice Elmaleh raconte l'intérêt que les responsables montraient pour l'identité sépharade (communauté marocaine en particulier) et pour des événements politiques aux incidences majeures⁴⁰.

Arrivé au Canada en 1974, j'ai commencé à travailler au Centre Hillel un an plus tard. Un bon nombre de jeunes étaient de récents immigrants. La communauté était en pleine restructuration et l'actualité politique était riche en événements. Il y a eu la guerre de Kippour, le Mouvement du Grand Israël prenait de l'ampleur avec le développement des colonies dans les territoires occupés, l'élection du Parti Québécois avec une majorité écrasante. Que s'est-il passé durant les quatre années passées auprès des étudiants? C'est avec une certaine nostalgie que je me remémore cette période. Le Centre Hillel francophone était un havre de paix, de liberté et des courants de pensée différents s'y côtoyaient. Les débats étaient passionnés. C'est dans ce contexte qu'il nous a fallu définir notre identité sépharade, penser à notre intégration au Canada et tout particulièrement au Québec. Un défi parallèle, et non des moindres, est et restera le témoignage de notre solidarité envers Israël, tout en dénonçant la situation sociale et économiques des Israéliens d'origine marocaine qui subissaient de profondes discriminations dans ce pays. Cela sans compter tous les débats sur la paix avec les Palestiniens. Tous ces enjeux ont donné lieu à une activité extrême, voire intense, au Centre Hillel francophone et la participation des étudiants fut extraordinaire⁴¹.

La définition de l'identité sépharade, la solidarité avec Israël, le refus de la discrimination des Juifs marocains en Israël, l'appel à la paix et l'intégration dans le pays d'accueil, sont autant de préoccupations primordiales traitées par les discours

³⁹ Léa Soussana « Et en nomination pour le Molière du meilleur jeune espoir masculin... Gad Elmaleh », Montréal, *La Voix sépharade*, 1992, Vol. 5, p. 53.

⁴⁰ Dans ses témoignages, Maurice Elmaleh me parlait de son show au temps du référendum pour l'indépendance du Québec, mené par le Parti Québécois. La communauté juive marocaine ignorait les motifs de ce mouvement souverainiste, elle trouve dans les propos humoristique de Maurice Elmaleh une réponse à son inquiétude « yamma 'liya ana khallitbladi ou jitljouj dlaldan. Oh ma mère! J'ai laissé mon pays et je me suis trouvé dans deux pays. » On croit être au Canada, alors qu'on est au Québec et au Canada.

⁴¹ Henri Cohen, Maurice Elmaleh et Amnon Suissa, « Il était une fois Hillel francophone » dans *50 ans ensemble : Le livre sépharade 1959-2009, op.cit.*, p. 137.

culturel, politique et théâtral. D'un autre côté, ces organisations ont également constitué des démarches fondamentales concentrant les objectifs de la pratique théâtrale à l'identification au pays d'origine. La participation des spectateurs est alors considérable puisqu'elle valide et authentifie les spectacles. Autrement dit, les spectacles de café-show s'adressent à la communauté juive marocaine et constituent, dans le domaine de la culture, un point de ralliement. Comme l'indique le témoignage d'Henri Cohen, il s'agissait d'une construction de soi et des membres de la communauté sur une base culturelle marocaine dans le pays d'accueil. La construction d'une image et d'une position homogène de tous les membres face à l'hétérogénéité des sujets de débats. Pour ce faire, les organisateurs du Centre ont fait de l'humour un moyen qui rassemble la communauté juive marocaine autour de son identité et de son vécu actuel, voire qui a éveillé sa conscience envers son identité. L'humour, en tant qu'élément de communication et de liaison à caractère socioculturel, a marqué toutes les représentations théâtrales étudiées. Dans les café-shows, l'humour est rattaché à l'imaginaire collectif et à la culture marocaine (tradition, langage, geste, etc.). On peut aisément assurer que ce n'est que sur le fond de la culture marocaine qu'on peut trouver les procédés humoristiques qui interpellent cette communauté comme le rapporte Maurice Elmaleh :

L'humour et la dérision ont occupé une place non négligeable. C'est à ce moment-là que les premiers café-shows furent montés et ce fut un succès au Centre Hillel. Toutes les présentations se faisaient à guichets fermés. Le besoin de se retrouver par le biais de l'imaginaire collectif, culturel et des arts était bien vivant. Ces années-là, furent pour moi le « printemps communautaire », la créativité, la tolérance. La liberté, l'ouverture sur les autres, sur le monde, un désir de paix réel avec les Palestiniens, celui qui participait pleinement à la vie du Québec, de se retrouver en tant que Sépharade et faire de cette identité un nouvel âge d'or...une nouvelle force moral!⁴²

Ce témoignage donne une idée de la forme et du contenu de ces initiatives théâtrales : la joie, le dialogue, la spontanéité. Maurice Elmaleh nous indique que

⁴² *Ibid.*, p. 137.

c'est sur le plan social et culturel que la représentation opère, c'est-à-dire sur l'héritage collectif issu de la culture marocaine. Avec l'intention de rassembler les spectateurs autour de leur propre culture, ce témoignage fait aussi comprendre que ces « cafés show » étaient l'occasion pour les gens de la communauté d'échanger et de réfléchir au présent.

De cette illustration partielle du témoignage de Maurice Elmaleh, je retiens une affirmation de la culture et de l'identité marocaine que Elmaleh n'est pas le seul à énoncer. L'intérêt des spectateurs est démontré par des *représentations à guichets fermés*, c'est-à-dire par une participation considérable. Compte tenu du type de relation scène-spectateurs, l'interaction est ici synonyme de rencontre, de complicité et de contact entre les gens de la communauté. Ce contact, qui a un rôle important dans le succès de la représentation, s'avère être le but des représentations théâtrales juives marocaines.

Cette fonction de rassembler, trouve une résonance dans les cafés-show. Mettre les gens de la communauté en lien est, à mon sens, un appel à une unification des sujets. On produit non seulement des spectacles, mais aussi des rassemblements et des rapprochements entre les artistes et les spectateurs, entre la salle et la scène. On n'agit pas sur le public, mais on l'amène à s'impliquer à propos de sujets qui l'intéressent. L'unification se fait sur une base de divertissement, mais aussi d'échange entre le public et les responsables des café-show. Je comprends cette interaction comme une volonté des responsables du Centre Hillel de produire une connivence entre eux et leur communauté.

Malgré la proximité souhaitée dans les activités culturelles au Centre Hillel, celles-ci connaissent un recul. Il faut reconnaître que le succès des café-show a ouvert la voie à d'autres expériences théâtrales d'artistes juifs marocains. Ces expériences ont connu un essor remarquable tant par la présentation que par la réception. À partir des années 90, les activités culturelles de la communauté juive

marocaine ont commencé à être organisées dans le cadre du Festival sépharade à Montréal. Les responsables communautaires organisaient des journées culturelles comprenant des conférences sur le judaïsme marocain et des spectacles présentés à la salle Saidye Bronfman. D'autres spectacles, que j'aborderai, sont présentés hors communauté à la salle du Gesù. À Montréal, la création des œuvres théâtrales ou l'adaptation des textes étrangers à des contextes socioculturels marocains sont mises de l'avant avec Bob-Oré Abitbol, Carlo Bengio et Solly Lévy. Le travail de la mise en scène et de la scénographie sont longuement réfléchies. Les noms de Carlo Bengio, de Solly Lévy et de Serge Ouaknine sont alors reconnus. Les acteurs qui sont encore des amateurs (pour ne citer que Liliane Abitbol, Élie Abecasis, Liliane Wissmann, Charles Bensoussan, Michel Abitbol et d'autres) sont appelés à faire des répétitions organisées. Et les sujets des représentations sont inspirés de la culture marocaine.

En effet, l'étude de cette mémoire marocaine inscrite dans des œuvres théâtrales ne peut se faire qu'à partir de la lecture des textes de théâtre de ces auteurs (textes de création et d'adaptation d'autres textes étrangers aux contextes marocains), du visionnement des spectacles (soit ceux enregistrés sur des cassettes vidéo et des dvds ou d'autres que j'ai vu lors de la présentation), mais aussi de la collecte de témoignages par des rencontres directes avec des artistes ou par des correspondances.

Les œuvres théâtrales sur lesquelles porte cette thèse sont des textes de création mais également d'adaptation. Ma présentation se consacre principalement à l'étude de la mémoire telle qu'elle se manifeste dans ces textes. À ces œuvres théâtrales s'ajouteront d'autres productions (autobiographies, nouvelles, poèmes, contes) que je considère comme étant des compléments au corpus de base.

Bien que ces auteurs aient produit de nombreuses œuvres, je n'ai sélectionné que celles qui me semblaient pouvoir contribuer à l'analyse de tout ce qui concerne le passé au Maroc, les souvenirs d'enfance, l'attachement aux traditions du judaïsme marocain et à la culture d'origine, et les moyens textuel et théâtral exploités pour

mettre en scène cette mémoire. Ces œuvres, représentant le point de vue de chaque auteur et sa propre expérience de vie au Maroc, mettent en scène de manière insistante des lieux et des personnages de ce pays. Fortement imprégnées par le contexte socioculturel et sociohistorique, elles reprennent et travaillent des éléments de marocanité qui sont au cœur de mon analyse. Il me reste à présenter rapidement *En attendant Gilberte* qui est une œuvre communautaire de Sylvia Assouline⁴³. C'est une œuvre de témoignages des personnes juives marocaines de ce qu'on appelle le Bel-Âge. Ces témoignages des personnages âgés éclairent plusieurs aspects de mon étude.

Une œuvre témoin

En attendant Gilberte est une œuvre particulière en ce sens qu'elle a été jouée et présentée par des gens du Bel Âge à la salle Golan du Centre communautaire juif à Montréal en 2000. En effet, la représentation théâtrale repose ici sur une expérience d'amateurs et vise le rassemblement des Juifs marocains d'un âge avancé dans un cadre communautaire pour échanger, raconter et jouer.

L'œuvre se compose de deux tableaux. Dans le premier, la scène se situe dans le salon de Mme Acoca. Celle-ci reçoit Mme Berdugo et le deux attendent l'arrivée des autres amis. Dans le deuxième tableau, la scène est située à la salle Golan. Les vingt et un personnages installés jouent aux cartes, d'autres discutent en attendant Mme Gilberte. L'attente dans la salle est l'occasion de diverses conversations. Elles ont pour thème principal le passé au Maroc et la vie nouvelle à Montréal qui engendre soit les soupirs soit les rires. Il n'y a pas d'indications scéniques, à part celles qui désignent l'espace de jeu, de rassemblement, et d'improvisation. Il n'y a pas de

⁴³ Sylvia Assouline, *En attendant Gilberte*, Montréal, Éditions Oasis, 2000, 90 p. (Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées par le signe EAG suivi du folio entre parenthèses.) Sylvia Assouline a été professeure au secondaire à Rabat au Maroc. Professeure à Montréal, elle a écrit *Mariage à Jérusalem*, pièce présentée par des acteurs amateurs du TEJ (Théâtre des étudiants juifs) lors du Festival sépharade théâtre tenu au centre Saidye Bronfman en 1998. Elle est aussi l'auteure de *La manigance, ou, Un shidoukh au Bel Âge*, Montréal, Éditions Oasis, 2003.

scénographie. Les personnages parlent selon leur envie. Peut-on vraiment parler d'une représentation théâtrale? Qu'est-ce que cette œuvre ajoute au théâtre des juifs marocains?

C'est la mémoire marocaine qui est ici mise en scène. Les personnages qui parlent sont des Marocains. Leurs noms sont célèbres au Maroc (Berdugo, Bouzaglo, Azoulay, Elbaz, Coriat, Kacon, Ifrah, Mergui, Halioua, Abergel, Danino, Abitan, Atlan). Le passé dont ils se souviennent a réellement été vécu : les souvenirs, les espaces, les traditions, les saints, les mets, le vocabulaire judéo-marocain, tout est tellement marocain que Mme Roland (personnage non marocain) se met en colère : « Le Maroc, le Maroc, le Maroc. On n'entend que ça! Mais, on n'est pas tous marocains ici. Vous êtes en train de faire comme en Israël. Vous prenez toute la place au point où Sépharades et Marocains sont devenus synonymes. Vous avez englobé tout le monde. » (*EAG*, 41)

Enchâsser dans une forme théâtrale des témoignages de Juifs marocains est une façon de cadrer ce que le Bel âge nous raconte. Les souvenirs, le divertissement, la chanson d'Enrico Macias : « J'ai quitté mon pays », les lieux, les odeurs, les contes de grand-mères, et les coutumes partagées au Maroc sont au cœur de toutes les conversations. Ces rencontres, où les personnages parlent du Maroc, sont, en effet, des moments de catharsis, de soulagement. L'individu rejoint la collectivité et sort de sa solitude comme l'exprime Madame Acoca :

Madame Berdugo, chaque fois que vous me mettez au courant des activités spéciales, des sorties, des lunchs à ElMorocco, je prie pour vous et je dis : « meulana y zide lha f'merha » que Dieu vous donne une longue vie et vous bénisse! [...]. Je suis heureuse quand je vais à ces réunions que j'oublie ma solitude, mes rhumatismes et tout le reste. Et quand j'en reviens, je dors tellement bien ! Que D'bénisse tous ceux qui ont eu l'idée de créer ce programme du Bel Âge ! C'est une grande mitzva » (*EAG*, 8-9)

Le témoignage, dans cette œuvre, ne s'arrête pas au contexte marocain. Les personnages sont passés de celui-ci au contexte québécois pour aborder la vie au

Québec. Ils s'expriment donc sur le nationalisme et le référendum au Québec et sur leur fidélité au Canada qui les a accueillis.

Mme Atlan : J'aime le Québec et je veux rester au Québec, mais ma conscience ne me permet pas de voter pour la séparation parce que, quand on a trouvé cette merveilleuse terre d'accueil qu'est le Canada, on a prêté serment au Canada et je ne veux en aucune façon nuire au pays qui m'a donné refuge. Ce serait trahir. Que les Canadiens français et les Canadiens anglais règlent leur problème entre eux! Moi, j'ai prêté serment au Canada et je ne trahirai pas ce serment, voilà.

Mme Abitan : Je pense que madame a entièrement raison. Le Canada nous a accueillis et nous n'avons pas le droit moral de contribuer à son démantèlement. Par ailleurs, je ne vois pas la raison d'être de la séparation. (*EAG*, 66).

Si l'on considère les sujets convoqués par ces témoignages, on peut dire qu'ils sont de taille. À la fin de l'édition de l'œuvre, on peut lire les témoignages des spectateurs qui soulignent l'importance de cette pièce pour la mémoire. Abraham Baroch écrit à ce propos : « Une pièce qui m'a beaucoup remué. C'est plus que du théâtre, c'est la vraie vie. » (*EAG*, 77). Un autre témoin anonyme écrit : « Cette pièce a été libératrice, les aînés ont dit haut ce que beaucoup pensent, mais n'osent avouer.» (*EAG*,77)

CHAPITRE I

LE MAROC ET LES JUIFS MAROCAINS. DE LA DEMEURE À L'IMAGINAIRE

[...], deux pays m'ont toujours hanté : le Maroc et Israël. On me l'a suffisamment reproché pour que je n'en fasse pas aujourd'hui un motif de fierté [...]. Le Maroc que je connais s'incarne dans le message du Roi Mohammed VI « Ma lecture de l'Holocauste et celle de mon peuple ne sont pas celle de l'amnésie. Notre lecture est celle d'une blessure mémorielle que nous savons inscrite dans l'un des chapitres les plus douloureux, dans le Panthéon du Patrimoine Universel. » [...] Je trouve ironique que l'Espagne, qui fut le tombeau de mon peuple, soit aujourd'hui célébrée au nom d'une nostalgie qui a gommé toutes les souffrances de l'exil [...]. Le dicton dit que « le fleuve est fidèle à sa source quand il se jette à la mer ». Nous sommes partis à la mer et la culture juive marocaine devra se réinventer principalement en Israël et en diaspora. Prenons garde cependant de ne pas nous couper de notre source : le Maroc⁴⁴.

Aujourd'hui encore, ils [les Juifs marocains] éprouvent de la difficulté à parler du passé sans toutefois ressentir une pointe de nostalgie... car enfin, mille ans de vie juive au Maroc ne peuvent s'effacer si aisément, elle représente un enracinement, une identité, une histoire particulière qui est à jamais gravée dans le cœur et la mémoire de cette communauté⁴⁵.

⁴⁴ Daniel Amar « Mémoire du Maroc » dans *50 ans ensemble : Le livre sépharade 1959-2009*, *op.cit.*, p. 418-419.

⁴⁵ Stéphanie Berdugo, « Le parcours des Juifs marocains » dans *Zoom : Du Maroc au Québec*, Revue « *Images* », Montréal, 1992, vol. 1, N° 9, p. 12.

L'imaginaire s'impose pour transmettre la mémoire juive marocaine à l'étranger. L'identification au pays d'origine et au patrimoine culturel marocain s'affirme et se prolonge dans les créations littéraires et théâtrales qui s'écrivent et se réalisent par les auteurs et artistes juifs marocains en exil. Faut-il croire que c'est l'identité, sous des formes diverses, qui s'affirme en dehors du Maroc? Ma thèse ne se réduit pas à dire *pourquoi* les artistes juifs marocains recourent au passé pour maintenir les liens d'appartenance, mais elle cherche à rendre compte de la manière dont ce retour au passé persiste et rejoint l'histoire d'une cohabitation millénaire.

L'identification peut être affermie par l'éloignement et la distance, elle prend appui sur le sentiment de la perte et le désir de retrouver le pays d'origine par des productions imaginaires. Elle maintient vivaces des liens qui affirment l'envie des auteurs juifs marocains de faire revivre un passé dans le présent, par la littérature et par le théâtre. Un groupe ne peut exprimer ce qu'il a devant lui — ce qui manque encore — que par une redistribution de son passé⁴⁶. Le passé révèle dans les récits de ces auteurs le rapport du « sujet » à son « objet », c'est-à-dire le rapport des Juifs marocains à leur pays d'origine : le Maroc.

Les Juifs, qui ont quitté le Maroc, sont hantés par leur pays et par le fait que ce pays ne les a pas quittés. Cette présence du Maroc dans leur mémoire les a faits sujets « remémorant » et parlant dans leur nouveau pays. L'historienne Yolande Cohen et l'anthropologue Joseph Yossi Lévy sont des Juifs marocains résidant à Montréal qui décrivent bien ce lien avec le Maroc :

Le Maroc, terre où se côtoient dans une symbiose millénaire cultures et religions [...]. Les Juifs marocains occupent une place singulière marquée par une riche histoire formant une communauté pratiquement unique qui n'a pas été rejetée par

⁴⁶ Michel De Certeau « L'opération historique » dans Jacques Le Goff et Pierre Nora (dir.publ.) *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 59.

son propre pays d'origine et qu'elle n'a, de son côté, non plus jamais reniée. Elle est forte de sa présence continue au Maroc et de ses liens multiples avec le monde. Aujourd'hui, partout où ils se sont installés, les Juifs marocains continuent de maintenir des liens avec leur pays d'origine et ses traditions, ses mets et ses saveurs, son histoire et sa culture donnant encore une autre dimension à leur identité⁴⁷.

Le maintien des liens avec le Maroc⁴⁸, à travers l'imaginaire théâtral permet de se ressourcer à ses origines pour retrouver et transmettre une mémoire collective. La présence du passé, le rappel de la cohabitation juive-musulmane ainsi que l'idéalisation des temps et des lieux de ce passé sont au cœur de ma réflexion. Elles traduisent le sens de l'appartenance des Juifs au Maroc. Il s'agit d'une appartenance sociale, culturelle et esthétique en laquelle les sujets marocains juifs et musulmans se reconnaissent. Les témoignages des exilés sont reliés à des souvenirs marquants. Les souvenirs sont ce qui reste d'une vie millénaire juive au Maroc. Ils sont essentiels dans cette étude parce qu'ils aident à rendre compte d'une mémoire collective vivace fondée sur une culture qui, malgré les différences de religions, a été partagée, comme le suggère le témoignage de Isaac J. Assayag

Tanger était une famille... la convivialité et l'harmonie régnait entre Chrétiens, Musulmans et Juifs. On se visitait mutuellement, on cherchait l'intimité et très fréquemment on se réunissait le soir dans les maisons. Dans une ambiance agréable et empreinte de simplicité, les familles s'y rencontraient, soit pour se tenir compagnie, soit pour se raconter les nouvelles du jour ou les histoires d'autres temps ou simplement pour des visites de courtoisie [...] aujourd'hui que tout a changé, que cette vie d'antan n'existe plus et qu'on tente de parcourir la vieille ville et d'essayer de reconstituer son passé, on réalise assez difficilement que dans ses nombreux quartiers, dans ses ruelles, dans ce labyrinthe des rues sans trottoirs, tout un monde hétérogène, toute une véritable catégorie de gens se distinguant dans les domaines artistique, culturel, politique et littéraire y tenait sa

⁴⁷ Joseph Yossi Lévy et Yolande Cohen, *Les Juifs du Maroc à travers les âges, Tradition et modernité*, Cédérom, une production du Conseil des Communautés Israélite au Maroc dirigé par Serge Berdugo, Réalisation Doxa Média, Maroc, 2000.

⁴⁸ Je renvoie ici au film documentaire de Izza Genini, *Maroc corps et âme*, en 5 dvds : « Transes marocaines », « Danses et Cadences marocaines », « Fêtes et fantasias au Maroc », « Racines Judéo-marocaines », « Chants sacrés », France, Éditions Allied, Multimédia et distribution Alpa Media, 2004. Cette collection de films *Maroc corps et âme* relate la culture et les traditions marocaines ainsi que le maintien des traditions juives marocaines en dehors du pays.

résidence. Et pourtant, ce fait est une réalité vécue et bien vécue. [...] Essayons d'esquiver le présent et plongeons-nous dans le souvenir de la vie sociale d'une époque qui, malgré sa disparition, il faut le dire, continue à vivre en nous-mêmes et ne se surprend qu'au hasard de relations de voyage, de lettres, souvenirs, mémoires... et photographies laissées par ceux qui ont participé à cette vie, pour en souligner les particularités et les charmes⁴⁹.

La réalité vécue dont parle Isaac Assayag fait de l'histoire la toile de fond de la représentation de toutes les œuvres de mon corpus. Le passé et la culture du pays d'origine sont devenus un fond sonore par lequel les communautés juives se rappellent leur attachement au Maroc. Tisser des liens avec le pays d'origine, d'une manière consciente ou inconsciente, c'est renforcer le rapport (omniprésent, comme le montrent les œuvres à l'étude) entre le passé et le présent, entre la collectivité (communauté juive ou peuple marocain en général) et l'individu. Ce dialogue avec l'histoire que l'on retrouve dans le théâtre des Juifs marocains en exil, s'inspire de la vie culturelle, culturelle et sociale des Juifs au Maroc et est soutenu par des *matériaux de marocanité* (langue judéo-marocaine, contes, espaces, personnages-figures du passé, scénographie) qui, en tant qu'éléments de la représentation, renforcent la présence du passé.

[Ces matériaux] font de la médiation culturelle un continuum symbolique inscrit dans l'histoire. Ils constituent un miroir social de l'appartenance puisqu'ils donnent à cette appartenance les formes esthétiques qui la représentent à ceux mêmes qui en sont les porteurs [...]. Ces formes assurent la continuité, en les rendant transmissibles, voire enregistrables, elles assurent la continuité symbolique et l'inscription dans la mémoire collective, la mémoire des acteurs de la sociabilité (patrimoine)⁵⁰.

Ces formes assurent la continuité du dialogue culturel non seulement avec la composante musulmane, mais aussi entre les Juifs eux-mêmes : hispanophones

⁴⁹ Isaac J. Assayag, *Tanger... Regards sur le passé... Ce qu'il fut, Vues inédites, XIXe ET XXe siècle*, Tanger, 2000, Avant-propos. (Il n'y a pas de numéro de page)

⁵⁰ Bernard Lamizet « Continuité de l'appartenance et logique culturelle » dans *La médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999, chap. 10, p. 334.

expulsés de la péninsule ibérique (les sépharades) et autochtones du Maroc. Toutes les composantes culturelles du Maroc s'unissent autour de ces formes culturelles.

Le Maroc, terre privilégiée de l'échange spirituel et culturel judéo-arabo-berbère, a de tout temps été le havre de paix des Juifs marocains de souche berbère comme de souche expulsés au même titre que les Arabes de l'Espagne, redevenue catholique pure et dure, par l'Inquisition. Cette vérité est inscrite dans le paysage marocain de par la présence des Juifs dans ses réalités politiques, économiques et sociales⁵¹.

Les deux communautés juives cohabitaient au Maroc malgré leurs différences. Leurs auteurs et metteurs en scène se rappellent le passé dont une partie est traversée par la mémoire de l'Espagne, celle des sépharades, hispanophones. L'importance que revêt la distinction entre Juifs hispanophones et autochtones (que j'aborderai en parlant plus loin de la cohabitation des *Megorashim* et des *Toshabim*) revient dans les témoignages des Juifs marocains concernant leur identification au pays d'origine.

Dans les communautés des Juifs marocains émigrés, une nouvelle prise de conscience se fait jour : on n'est jamais aussi marocain que lorsqu'on est loin du pays natal. Juifs certes, mais tellement différents des Juifs locaux... Le label sépharade lui-même n'est commode que pour les hispanophones. Finalement on est Juif à travers une identité marocaine : sinon, c'est l'assimilation pure et simple [...]. Le Maroc accepte ses Juifs dans leur complexité, tels qu'ils sont, où qu'ils se trouvent⁵².

Les ressources historiques sur l'épreuve de la cohabitation millénaire des composantes culturelles du Maroc (berbère-juive-arabe-musulmane), nous renseignent sur l'histoire et l'héritage culturel et culturel de ce pays. Elles servent de

⁵¹ Bernoussi Saltani, « De quelques figures du Juif dans la littérature arabo-berbère maghrébine d'expression française » dans *La traversée du français dans les signes littéraires marocains*, Toronto, Éditions La Source, 1996, p. 48. Malgré cette présence, Saltani aborde, (dans le même article p. 48) l'occultation de la figure du Juif voulue ou involontaire dans l'univers romanesque marocain, il dit : « Et pourtant, dans la production culturelle et symbolique arabo-berbère, les Juifs, quand ils ne sont pas purement et simplement absent — Edmond Amran Elmaleh déplore à juste titre que l'historien marocain Abdellah Laroui ne fasse pas cas du rôle des Juifs dans son essai *l'Histoire du Maghreb* — ils font des apparitions timides, rarement importantes et significatives, et suscitent par voie de conséquences peu d'intérêt, encore moins de discours. »

⁵² Simon Lévy, « Entre l'intégration et la diaspora (de l'indépendance à nos jours) » dans André Goldenberg (dir. publ.) *Les Juifs du Maroc, images et textes*, Paris, Édition du Scribe, p. 94.

preuve révélant le sens du pluralisme qui a marqué l'histoire, la culture et la société marocaine. Elles aident aussi à encadrer ce qui s'apparente à la mémoire marocaine, c'est-à-dire les espaces où se manifestent les marqueurs d'identité et les liens tissés par la mémoire collective.

Je propose dans ce premier chapitre un portrait historique et culturel de la présence millénaire des Juifs au Maroc. Rappelant les différents facteurs de l'omniprésence du passé dans l'imaginaire des auteurs juifs marocains, je situerai aussi les fondements de la cohabitation juive-berbère, juive-musulmane et juive *toshabim* et *megorashim* tels que les présentent Haim Zafrani, Robert Assaraf et Yolande Cohen. J'aborderai enfin la pluralité de l'interrelation et de l'entente entre les composantes culturelles marocaines malgré les différences culturelles. Le contexte historique est important dans ma recherche parce qu'il est la plate-forme qui a orienté l'imaginaire des auteurs que j'ai retenus pour mon analyse. L'histoire de la cohabitation au Maroc permet de montrer comment la mémoire reste vivante et de quelle manière la remémoration du passé s'organise autour de l'aporie (passé et présent).

1.1. La présence millénaire des Juifs au Maroc

La référence à l'histoire vise à saisir les liens qu'entretient la mémoire collective avec les productions littéraires et théâtrales. Celles qui sont réalisées à l'extérieur du Maroc. La présence de la culture, englobant l'imaginaire et l'énonciation des Juifs marocains, montre une certaine continuité, du passé au présent, malgré une rupture dans l'espace et dans le temps. Elle affirme que *les formes nouvelles ne chassent pas les anciennes*⁵³. Ce sont de véritables sources culturelles d'inspiration que j'ai nommées les *matériaux de marocanité*. À ceux-ci les auteurs juifs marocains se sont ressourcés afin d'obtenir une meilleure interaction entre émetteur et récepteur, scène

⁵³ Michel De Certeau, L'écriture de l'histoire, citant L. Dumont, *La civilisation indienne et nous*, A. Colin, coll. « Cahiers des Annales », 1964. Paris, Gallimard, 1975, p. 9-10.

et salle. La perpétuation des pratiques culturelles (celles que j'étudie dans les pièces théâtrales création et adaptation) est un signe d'appartenance à l'origine. Ces pratiques :

[...] donnent à voir dans l'espace public les formes et les logiques de nos usages et des pratiques collectives qui définissent notre société d'appartenance. Les pratiques culturelles font apparaître la continuité de l'appartenance et de l'espace public à ceux qui en sont porteurs ou qui devraient l'être⁵⁴.

1.1.1. Aperçu des fondements de la cohabitation berbère-juive-musulmane

Les racines du judaïsme au Maroc remontent à des temps lointains. Les Juifs forment le premier peuple non berbère qui, venu au Maghreb, a continué à y vivre jusqu'à nos jours⁵⁵. Malgré le manque de documentations épigraphiques soulevé par les historiens, les récits des Juifs habitant Volubilis⁵⁶ relatent cette présence depuis l'époque gréco-romaine dans des tribus berbères judaïsées jusqu'à l'arrivée des Arabes au VII^e siècle.

Sur l'époque gréco-romaine, il existe une information précieuse dans la littérature talmudique et homélique (*Midrash* et *Aggadah*), dans les documents épigraphiques et archéologiques actuellement disponibles, dans les récits d'historiens, anciens et modernes, Juifs et non Juifs qui ont eu à traiter de cette période historique, évoquant le judaïsme de Cyrénaïque, la révolte juive sous Trajan, les récits de Procope, etc.... Une communauté juive habitait la ville romaine de Volubilis. Dans les ruines de cette cité ont été trouvés un chandelier en bronze à sept branches et un débris de pierre tombale portant l'inscription hébraïque... *matrona bat rabbi Yéhudah nah ...* « dame, fille de rabbi Yehuda, que repose (son âme) »⁵⁷.

⁵⁴ Bernard Lamizet « Continuité de l'appartenance et logique culturelle », *op.cit.*, p. 326.

⁵⁵ Haim Zafrani « Le judaïsme marocain et son destin » dans *Deux mille ans de vie juive au Maroc, histoire et culture, religion et magie*, Maroc, Éditions Eddif, 1998, p. 11.

⁵⁶ Ville romaine tout près de Meknès, Aujourd'hui, elle porte le nom du 1er fondateur de l'État arabe, Moulay Driss le premier (ou Moulay Driss Zerhoune).

⁵⁷ Haim Zafrani, *Deux mille ans de vie juive au Maroc, histoire et culture, religion et magie*, *op.cit.*, p. 11.

En dépit de cette pénurie de documentation, des études historiques⁵⁸ nous renseignent sur l'organisation et la structuration de la société juive marocaine⁵⁹. Elles témoignent d'un certain enracinement et de l'antiquité des établissements partout au Maroc transmis par les *taqqanot* et les *responsa*⁶⁰: institutions juives, conseils de la communauté et rabinats, enseignement hébraïque, littérature orale et écrite (les *Piyyout*, les poèmes). L'organisation des communautés juives bénéficiait d'une certaine autonomie par rapport aux traditions socio-économiques, religieuses et culturelles des Juifs du sud du Maroc, c'est-à-dire la zone habitée majoritairement par les Berbères et les *Toshabim*⁶¹.

C'est dans les communautés du Sud et de l'Atlas que les traits de la société traditionnelle se sont conservés le plus longtemps. Toutefois, jusqu'à une époque récente, certains aspects de cette société sont aussi demeurés vivants dans les quartiers juifs urbains, les « mellah »⁶².

Cette détermination géographique est essentielle dans la conservation des traditions et du lexique marocains. On peut le constater dans le film documentaire *Tinghir-Jérusalem : les échos du mellah*⁶³. Ce dernier montre les Juifs berbères marocains d'origine de Tinghir résidant en Israël qui ont conservé avec fierté et émotion leur identité marocaine, soit par la langue berbère, les chansons et le tambourin (*Bendir*), instrument musical populaire au Maroc.

⁵⁸ Robert Assaraf, Haim Zafrani, Mohamed Kenbib, Yolande Cohen, Djamai Beida, voir la bibliographie.

⁵⁹ Haim Zafrani, *Deux mille ans de vie juive au Maroc, histoire et culture, religion et magie*, *op.cit.*, p.123-286.

⁶⁰ Les *taqqanot* sont des ordonnances rabbiniques; les *responsa* sont des consultations juridiques. Les deux servent à fournir des informations sur la structuration de la vie des Juifs au Maroc.

⁶¹ Les Juifs autochtones du Maroc par distinction aux autres hispanophones, expulsés de la péninsule ibérique, *Megorashim*.

⁶² Doris Bensimon-Donath « Structures et valeurs de la société traditionnelle au début du XXe siècle », dans *Évolution du Judaïsme Marocain sous le protectorat français 1912-1956*, Paris, Mouton et Co, 1968, p.15.

⁶³ Kamal Hachkar, *Tinghir, Jérusalem*, Film documentaire en DVD, Maroc, 9 octobre 2013, durée 1h 29.

1.1.2. Rapport Juif-Berbère

Le rapport des Juifs aux Berbères ou la symbiose judéo-berbère dans le Sud marocain, les montagnes et les vallées de l'Atlas est une réalité intéressante dans l'histoire du Maroc. Elle est aussi essentielle dans ma recherche parce qu'elle renseigne sur les origines juives au Maroc. En outre, elle relate les liens fondamentaux entre les deux communautés avant la venue des Musulmans et la conquête de l'Espagne par les Arabes et les Marocains (Juifs et Musulmans). Il s'agit d'une communauté homogène : Juifs berbérophones ou Berbères judaïsés⁶⁴ : « Le Juif était l'auxiliaire indispensable de l'économie berbère⁶⁵ » tout en conservant sa langue hébraïque de la liturgie et de l'enseignement traditionnel. Ce rapport Juif-Berbère permet de parler d'une des cultures juive-marocaine très peu abordée, voire obliérée. L'importance de ce rapport est perceptible dans l'évocation de l'éloge de la civilisation berbère à l'instar des autres civilisations qui ont traversé le Maroc.

Dans la vallée du Todgha (Tinghir), dans la région de Tiznit (Wijjan, Asaka), de Ouarzazat (Imini), de Demnat (Ait Bu Welhi), à Oufrane de l'Anti-Atlas, à Illigh et ailleurs, les Juifs étaient généralement bilingues, berbéro-arabophone, quelques-uns exclusivement berbérophones. Ils constituaient naguère de petites agglomérations, appelées mellahs, établis là depuis un ou deux millénaire⁶⁶.

L'homogénéité juive-berbère est pleinement présente dans le paysage culturel du Maroc, comme l'a montrée Mohamed Elmedlaoui⁶⁷. Cependant, elle n'a pas été

⁶⁴ Les noms des familles juives berbères témoignent à ce jours de cette cohabitation : « Azoulay, Assaraf, Amzallag, (Bu-) Ifrgan, Ouaknine, Boughamin, Afryat, Aznkot, Assouline, Amozegh, Aflalou, Ifrah, Elmaleh, Abuzaglo, Allouch, Amghar/Amgar, Amlal/Mellul, Awday, Bhlul, Uhayun, Ben David, Ben-Bidukh/Mardochée berbérisé, Ben Yahya, Wahnish, Waqrat, Ayyuch, etc.. » cités par Haim Zafrani, « Le regard sur soi des Juifs du Maroc » dans *Deux mille ans de vie juive au Maroc*, *op.cit.*, p. 44-45.

⁶⁵ Doris Bensimon-Donath « Structures et valeurs de la société traditionnelle au début du XXe siècle », dans *Évolution du Judaïsme Marocain sous le protectorat français 1912-1956*, *op.cit.*, p. 18.

⁶⁶ Haim Zafrani « *Le judaïsme marocain et son destin* » dans *Deux mille ans de vie juive au Maroc*, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁷ Mohamed Elmedlaoui « L'historicité des juifs berbères revisitée : l'apport du lexique et de la philologie » colloque, *Les juifs du Maghreb de l'époque coloniale à nos jours-Histoire, mémoire et écriture du passé*, Paris du 6 au 9 novembre 2008, (non publié), p. 6. (Je me suis référée à la communication de Mohamed Elmedlaoui « Rites et mythes du Maroc profond », (Actions pour le

reconnue dans l'histoire officielle du Maroc. Cette oblitération, comme le soulève Haim Zafrani, n'est pas récente, elle remonte au temps de la cohabitation juive-berbère avant la fondation de l'État musulman.

Nos enquêtes en milieu juif berbérophone du Maroc (mellahs du Sud du Maroc et des vallées de l'Atlas) montrent bien que l'enseignement traditionnel utilisait, dans ces communautés, le berbère comme langue d'explication et de traduction des textes sacrés au même titre que, dans le reste du pays, les autres communautés employaient, aux mêmes fins, le judéo-arabe ou le judéo-espagnol [...]. Nous nous trouvons devant un vide profond et un silence quasi-total des sources quant à la période qui sépare l'époque romaine la plus tardive des débuts de la conquête arabe. Il faut à cet égard abandonner au domaine de la légende, la geste merveilleuse et les récits fabuleux qui travestissent l'histoire de la Kahéna et qui mettent en scène cette reine et « prêtresse » judéo-berbère qui opposa à l'invasion arabe du Maghreb une farouche résistance⁶⁸.

Sans entrer dans les questions de l'oblitération d'une partie florissante de l'histoire du Maroc par rapport à la cohabitation de ses composantes, je m'attacherai à mentionner la vie juive-berbère et certaines pratiques culturelles dans lesquelles s'inscrivent l'identité et la mémoire marocaines. Ces pratiques sont transportées dans les œuvres théâtrales par le langage de communication en judéo-marocain, l'humour, le conte, le chant, la musique, le jeu⁶⁹. Lors d'une représentation de *Maurice et Faby 1 et 2*, par exemple, l'acteur Charles Bensoussan — un Juif marocain interprétant le rôle de Allal — incarne un personnage berbère du Sud qui parle avec un accent berbère fortement marqué (*MF*, 15). Cet accent sud-marocain donne à la représentation théâtrale une résonance plus vive qui permet de rappeler et de faire comprendre la cohabitation. Les pratiques culturelles berbères-juives sont aussi

dialogue interculturel de la Fondation Anna Lindh), Université Mohamed 5, Institut Universitaire de la Recherche Scientifique, Équipe de recherche géopolitique, identité et migration (GIM), 18 janvier 2008. Voir aussi la communication *Communauté du Maghreb de la colonie à nos jours, Les Juifs berbères* : www.akadem.com, Paris, novembre 2008, 29 mn.

⁶⁸ Haim Zafrani, « Le judaïsme marocain et son destin » dans *Deux mille ans de vie juive au Maroc*, *op. cit.*, p. 12-13.

⁶⁹ Le jeu ici réfère à une pratique populaire et spectaculaire au Sud du Maroc appelée Boujloud, Juifs et Musulmans se déguisent en portant la peau du mouton après la fête du sacrifice pour présenter dans les rues ce jeu spectaculaire. Aujourd'hui, les Marocains conservent cette tradition et la fêtent dans le cadre du Festival Boujloud à Agadir. Les spectacles comprennent des personnages juifs berbères dont les noms sont Moshé, Smiha, Dawid.

transportées dans la musique, le chant et la danse *Ahwach* et *Ahidous*, comme figures de la présence juive au Maroc à ce jour⁷⁰.

Si l'histoire officielle au Maroc est discrète sur les liens juifs-berbères, hormis la mention de quelques pratiques populaires conservées dans la mémoire collective, elle a, par contre, nuancé d'autres liens entre les Juifs autochtones du Maroc et ceux expulsés de la péninsule Ibérique. Cela dit, l'aperçu historique, que ma thèse veut associer au travail d'une mémoire engendrée par un héritage cultuel et culturel enraciné dans le pays d'origine et transmis dans l'imaginaire, demeure celui de la cohabitation de toutes les composantes culturelles du Maroc à travers son histoire⁷¹.

Le judaïsme maghrébin et marocain, plus spécialement, a cultivé avec son environnement, dans l'intimité du langage et l'analogie des structures mentales, une dose non négligeable de symbiose, voire de syncrétisme religieux, une solidarité active, au niveau d'une mémoire et une conscience qui se développe sur divers plans: au plan de l'imaginaire social, des manifestations de la vie quotidienne et des moments privilégiés de l'existence [...] ; au plan de l'histoire quand on interroge son destin et ses origines, les noms des lieux et des hommes; au plan du paysage culturel quand on pose un regard sur les apports multiples des civilisations hébraïques, berbère, arabe, et castillane⁷².

1.1.3. Cohabitation Megorashim-Toshabim et Musulmans

Jusqu'en 1950, le Maroc a compté la plus forte population juive de tous les pays arabes. Pendant trois millénaires, Juifs, Berbères et Musulmans (ces derniers sont arrivés au Maroc⁷³ en l'an 788) ont été liés par une identité dominée par trois grands courants socioculturels correspondant à trois groupes linguistiques: les communautés berbérophones (dont le judéo-berbère), les arabophones (dont le judéo-arabe) et les

⁷⁰ Mohamed Elmedlaoui, « L'historicité des juifs berbères revisitée : l'apport du lexique et de la philologie » colloque, *Les juifs du Maghreb de l'époque coloniale à nos jours-Histoire, mémoire et écriture du passé*, Paris du 6 au 9 novembre 2008, (non publié), p. 6.

⁷¹ L'histoire n'est ni ma spécialité, ni mon sujet de recherche. Je l'évoque, sans entrer dans ses détails, parce qu'elle est la toile de fond de toutes les pièces de théâtre du corpus de ma thèse.

⁷² Haim Zafrani, « Les sources arabes et leur contribution à la formation et au développement de la pensée et des traditions culturelles juives : Maimonide pèlerin du monde intellectuel judéo-musulman » dans *Le judaïsme maghrébin, le Maroc, terre des rencontres, des cultures et des civilisations*, Rabat, Édition Marsam, 2003, p. 9.

⁷³ Le Maroc s'appelait à l'époque *Almaghreb Alaqssa* (Maghreb extrême ou extrême couchant).

communautés de langue espagnole (dont le judéo-espagnol/ la *hakétia*). Ignorer ces spécificités culturelles menace toute recherche, toute approche scientifique portant sur le judaïsme marocain, et risque de les éloigner de son objectif.

La présence des Juifs au Maroc remonte bien avant la venue de l’Islam. On les appelait alors les Juifs Maghrébins ou les Juifs nord-africains⁷⁴. Ils habitaient partout dans toutes les régions du Maroc avec une certaine différence démographique et quelques particularités d’une région à l’autre. Leurs souvenirs sont marqués par l’évocation de plusieurs localités, noms de villes, de rues partout dans le Maroc. Les *Megorashim* (expulsés de l’Espagne et du Portugal) avaient une influence sur la vie culturelle, économique et sociale au Maroc qui était différente de celle des autochtones juifs.

Les communautés autochtones installées depuis très longtemps dans ces pays possédaient une culture tout à fait originale s’appuyant sur des influences berbères, mais surtout arabes au VIIe siècle [...] Bien accueillis par les autorités musulmanes, ils travaillent à établir et à faire fructifier le commerce entre l’Afrique et l’Europe. Cependant, les relations au sein de la communauté megorachim (nouveaux arrivants) et les tochavim (autochtones) ne sont pas toujours harmonieuses. Les nouveaux arrivants s’imposent par leurs avantages intellectuels et économiques en maintenant une ségrégation résidentielle⁷⁵.

⁷⁴ « Il est en fait fort probable que les premiers Hébreux arrivèrent au Maghreb à la suite des navigateurs phéniciens à l’époque du roi Salomon. Commerçant, ils avaient accompagné l’expansion des phéniciens, symbolisée par la fondation de Carthage. Si des colonies juives, de tailles variables, ont certainement prospéré dans les comptoirs puniques créés par les compatriotes d’Hannibal, elles n’ont laissé aucun vestige épigraphique. Il faut attendre l’époque romaine, postérieurement à la chute du Temple de Jérusalem en 70 après Jésus-Christ et à l’écrasement de la révolte de Bar Kochba et de rabbi Akiba en 135, pour trouver des preuves tangibles de l’existence de communautés organisées dans ce qui était alors la Mauritanie tingitane, en l’occurrence des inscriptions hébraïques retrouvées dans les ruines de Volubilis, notamment l’épithaphe d’une nommée « Matrona, fille du rabbin Yehouda. » Robert Assaraf, *Juifs du Maroc à travers le monde, Émigration et identité retrouvée*, Rabat, Éditions Bouregreg, 2^e édition, 2005, chap. I, p. 13.

⁷⁵ Joseph Lévy et Yolande Cohen « Comment le Maghreb accueil-il les sépharades ? » dans *Itinéraires sépharades 1492-1992. Mutation d’une identité. L’odyssée des Juifs sépharades de l’Inquisition à nos jours*, Paris, Jaques Grancher, coll. « Ouverture », 1992, p. 82.

Les expulsés Juifs et Musulmans se sont installés majoritairement au Nord du Maroc. Ils sont restés attachés aux traditions de l'Espagne et à un passé à la fois splendide et sanglant. Ceci les distinguait d'autres Juifs qui habitaient au sud.

Le souvenir de la communauté de leurs origines andalouses et une « rancune ancestrale » à l'égard des Espagnols étaient au nombre des principales affinités liant les Musulmans et les Juifs de Tétouan. Établis dans cette cité après leur expulsion de la péninsule ibérique, les uns et les autres se démarquant du reste de la population par la permanence de diverses caractéristiques distinctives (i.e. Fassis, Slaouis, Rbatis), ils étaient reconnus et se reconnaissent eux-mêmes à travers une « identité tétouanaise » commune. [...] Musulmans et Juifs de Tétouan, vivaient toujours, malgré les siècles les séparant de l' « Expulsion » et de l'exode de leurs ancêtres, dans la nostalgie de l'Andalousie même jusqu'à affirmer, comme d'ailleurs ceux de Fès, qu'ils détenaient toujours la clé de « leur » maison à Grenade [...]. Ces derniers célébraient régulièrement des fêtes de deuil en mémoire des autodafés dont leurs pères ont été victimes (dans la péninsule ibérique⁷⁶).

Ce détail concernant l'appartenance d'origine a son importance. Désigner les Juifs exilés du Maghreb par le terme générique de sépharades, qui veut dire d'origine espagnole, ne permet pas de prendre en considération la diversité des origines du judaïsme marocain et ne tient pas compte du clivage linguistique et culturel qui existait entre les Juifs marocains du Nord et ceux du Centre et du Sud. Ces derniers sont aux yeux de ceux du Nord des *Foresteros* (étrangers) arabophones et francophones comme s'il s'agissait de deux identités différentes dans le même pays⁷⁷.

Le mot « sépharades », qui est une distinction socio-culturelle, est ignoré au Maroc même chez les Juifs. Ces derniers ne se définissaient pas comme séfarades avant d'arriver au pays d'accueil, par exemple, au Québec en 1968-1969⁷⁸ où était

⁷⁶ Mohammed Kenbib, « Les répercussions de la guerre hispano-marocaine (1859-1860) sur les relations judéo-musulmanes » dans *Juifs et Musulmans au Maroc 1859-1948, Contribution à l'histoire des relations inter-communautaires en terre d'Islam*, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences humaine-Rabat, 1994, Série Thèses et mémoires n° 21, 1^{re} partie, chap. II, p. 74-75.

⁷⁷ Solly Lévy, « Culture et transmission orale, le sort de la hakétia » dans Jean-Claude Lasry, Joseph Lévy et Yolande Cohen, *Identités sépharades et modernité*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 2007, p. 97.

⁷⁸ Michael Elbaz, « D'immigrant à ethnique : analyse comparée des pratiques sociales et identitaires des Sépharades et Ashkénazes à Montréal » dans Jean Claude Lasry et Claude Tapia, (dir.

déjà établie une communauté ashkénaze. Jean-Luc Bédard aborde le débat autour de cette appellation à Montréal :

Pour ne parler que des Judéo-marocains venus à Montréal, notons qu'il s'agit pour plusieurs d'une identité réactionnelle adoptée à Montréal, notamment au voisinage de l'importante communauté ashkénaze montréalaise. Pour d'autres notamment en provenance de villes du Nord et de l'ancienne zone espagnole, la séphardité faisait déjà partie de leur identité⁷⁹.

La désignation des Juifs marocains par le terme « Sépharades⁸⁰ » s'imposait pour les différencier des Juifs d'Europe, « Ashkénazes ». Mais le terme signifie spécifiquement issus de *Sfaradi* — péninsule ibérique — les *Mégorashims* expulsés par la barbarie de l'Inquisition chrétienne en 1492. La férocité du tribunal de l'Inquisition demeure encore une catastrophe, tant pour les Juifs que pour les Musulmans également expulsés peu après et installés au Maroc. Avant de devenir des soldats de Tarik Ibn Ziad⁸¹ (le détroit de Gibraltar colonisé par l'Angleterre porte

publ.) *Les Juifs du Maghreb, diasporas contemporaines*, Montréal, Éditions l'Harmattan, 1989, p. 92-93. Toutefois les Juifs marocains, qui savaient qu'ils étaient expulsés de l'Espagne et du Portugal, ne se définissaient pas au Maroc comme des Sépharades. Michael Elbaz a interviewé des Juifs marocains par rapport au nom « Sépharade ». « Informateur 1 (d'origine marocaine) : Au Maroc, je ne me suis jamais défini comme sépharade. J'étais Juif et puis c'est tout. J'ai découvert la différence ici. En arrivant donc, on m'a ajouté l'étiquette de sépharade qui m'a semblé péjorative. Parce que, par opposition, il y avait l'Ashkénaze en face. Cette étiquette m'a gêné [...]. J'ai appris aujourd'hui par fierté, à dire que je suis sépharade, et non Juif comme avant. Informateur 2 (d'origine marocaine) : Nous sommes arrivés ici en tant que Juifs nord-africains, marocains. Le terme « Sépharade » est apparu en 68-69, au moment où on n'était plus des immigrants comme tels. Il nous fallait une nouvelle étiquette [...]. Informateur 3 (d'origine marocaine) : Ça fait pratiquement vingt ans que je suis là, je vais rester Marocain toute ma vie. Je refuse d'être folklorique, car c'est comme ça que nous voient les Ashkénazes : ils nous voient comme des « belly dancers », « couscous », parce qu'ils ne nous connaissent pas vraiment [...] »

⁷⁹ Jean-Luc Bédard, « Mou Vance identitaires et restructuration de soi et des autres parmi des Judéo-marocains à Montréal » dans Jean-Claude Lasry, Joseph Lévy et Yolande Cohen *Identités sépharades et modernité*, *op.cit.*, p. 178.

⁸⁰ Sami Hatchel, natif de Fès, aime à faire rimer « sépharade » avec « séparade » : « Seul, à la recherche des autres. Les autres-seuls-à ma recherche, seuls et seuls! » Cité par Guy Dugas « La littérature judéo-marocaine d'expression française. Entre dispute et dialogue » dans *La traversée du français dans les signes littéraires marocains*, Toronto, Éditions La Source, 1996, p. 38.

⁸¹ En 711, Tarik Ibn Ziad, lieutenant berbère de Moussa ben Noçair part à la conquête de l'Europe, traverse le détroit auquel on a donné son nom (Gibraltar, déformation de Jbel-al-Tarik). Son armée, très nombreuse pour l'époque, comprend beaucoup de soldats et d'officiers juifs [...] » cité par André Goldenberg, « L'arrivée de l'Islam » dans André Goldenberg (dir.publ.) *Les Juifs du Maroc, images et textes*, *op.cit.*, p. 60.

encore le nom de ce général berbère marocain), pendant la conquête de l'Espagne en 711, la majorité de ces expulsés (Juifs et Musulmans) vivait au Maroc. Leurs descendants ont par la suite résidé en Espagne et au Portugal durant huit siècles. Cette conquête, s'étendant sur sept siècles de vie juive-musulmane-chrétienne et de civilisation judéo-arabe appelés aussi « Âge d'Or » dans la péninsule ibérique, finit par des bûchers chrétiens dressés contre les Juifs et les Musulmans (comme le rappelle Serge Ouaknine dans son œuvre théâtrale *Les Sorcières de Colomb*). Cependant, il ne faut pas perdre de vue que, pendant ce temps, d'autres Juifs – les *Toshabims* (les autochtones) – sont demeurés au Maroc.

Les Juifs et les Musulmans expulsés habitaient au nord du Maroc (Tanger, Tétouan⁸², Larache, El Ksar, Asila, Chichaouen, Melila, du reste à la suite de diverses migrations à Fès, Casablanca, Rabat, Salé, Marrakech). La *hakétia*⁸³ est leur langue parlée (vernaculaire du judéo-espagnol). Cette division entre les Juifs marocains, les hispanophones qui habitaient au nord du Maroc et les autres habitants partout au pays était à la base des confrontations entre les communautés juives marocaines (une telle confrontation existe aussi entre les musulmans à ce jour)⁸⁴.

⁸² « Tétouan, une ville située au Nord du Maroc, était habitée par les Juifs et Musulman victimes des bûchers chrétiens. Les Juifs l'assimilaient à une « petite Jérusalem » où on accueillait les rabbins-émisaires et où rayonnait la sagesse du grand rabbin Isaac Ben Oualid surnommé "La lumière du Maghreb" hautement reconnu par les Musulmans. Tétouan, grâce à sa proximité de Gibraltar et du port du Martil, était un secteur d'activités commerciales et d'enrichissement de plusieurs marchands juifs d'import et d'export et de l'artisanat avant que la ville d'Essaouira l'ait remplacée et plus tard Casablanca. Les commerçants Tétouanais, privilégiés par les autorités (le Makhzen) utilisaient leur réseau de contact, leurs coreligionnaires expulsés de l'Espagne qui résidaient à Gibraltar, Livourne, Marseille, Anvers, Amsterdam, Londres. » Mohammed Kenbib, « Les répercussions de la guerre hispano-marocaine (1859-1860) sur les relations judéo-musulmans » dans *Juifs et Musulman au Maroc 1859-1948, Contribution à l'histoire des relations inter-communautaires en terre d'Islam*, op.cit, chap. II, p. 74.

⁸³ *Hakétia* veut dire raconter en arabe : *hakâ-yahki*

⁸⁴ « L'arrivée des réfugiés espagnols de 1492 marque un tournant dans l'histoire des Juifs d'Afrique du Nord. Leur installation s'effectue parfois avec difficulté [...]. Les Juifs autochtones appelés Toshavims s'opposent aux expulsés, les Mégorashims qui rapidement dominent les communautés où ils s'installent : Meknès, Debdou, Fès, Tanger, Tétouan, Salé, Azila, Larrach, Rabat et Safi. Le Nord du Maroc adopte les coutumes des réfugiés édictées par leurs rabbins qui prennent le nom de « taqannot des exilés de Castille » [...]. À Tanger et à Tétouan, les autochtones s'assimilent aux réfugiés espagnols. Comme eux, ils considèrent avec condescendance les Juifs de l'intérieur des

Les oppositions entre autochtones et immigrés étaient tenaces: les communautés juives en gardent le souvenir. Lorsqu'ils se réfèrent à leur passé, les Juifs marocains distinguent encore aujourd'hui les toshavim des megorashim. Jusqu'en 1947, le statut personnel des deux groupes était régi par des législations différentes : les premiers étaient soumis au régime dit mosaïque, alors que les seconds suivaient le régime rabbinique corrigé par les décisions des rabbins de Castille. Ce n'est qu'à partir de 1947 que les autorités religieuses prirent une série de décisions en vue d'unifier les deux régimes et de les adapter aux conditions de vie nées du contact avec l'Occident⁸⁵.

Cette unification religieuse restait inaccomplie pour des raisons bien précises comme le rapporte Solly Lévy. L'affrontement persiste encore aujourd'hui même dans les pays d'accueil, comme le Québec. Ce détail de l'histoire des Juifs marocains s'avère capital dans la détermination non seulement du mot « sépharade », mais aussi des festivals et des activités culturelles dites « sépharades » qui sont à la base de mon étude. Solly Lévy (dramaturge juif marocain de Tanger) décrit cette détermination dans un colloque international sur l'identité sépharade au Québec en parlant des références et des appartenances réelles du sujet sépharade, celles devenues symboliques traduites par les traditions et le langage.

Il fut un temps où ce clivage était beaucoup plus perceptible à Montréal. Pour en avoir été le témoin oculaire, l'auteur de ces lignes se remémore sans peine chaque détail de la scène suivante : cela s'est passé au début des années 1970 dans une synagogue dont le *hakhal* (assemblée des fidèles) fondateur était en grande majorité fait de Marocains du nord, Tangérois pour la plupart. Nous sommes le septième jour de *Pessah*, à *chahrit* (office du matin), devant le *Hékhal* (Arche où sont gardés les rouleaux de la Tora) grand ouvert. Les dirigeants de l'office-des hispanophones-entonnent le *piyyout* (poème paraliturgique) vieux de plus de trois cents ans. *Ya viene el Señor* (le Seigneur arrive). Ce *piyyout* est bilingue hébreu-espagnol. Comme un seul homme, une partie du *hakhal* — des Marocains du sud — quitte la synagogue au moment où l'on entonne le couplet en espagnol. On pourrait attribuer cette sortie à un groupe de mauvais coucheurs. On pourrait arguer qu'une telle anecdote ne saurait avoir sa place dans les communications d'un prestigieux colloque international comme le nôtre. Le problème est justement que l'escarmouche rapportée n'était pas un événement isolé, que l'antagonisme

terres qu'ils surnomment *los forasteros* (les étrangers). » Ayoun Richard., « Le Judaïsme Séfarade après l'expulsion d'Espagne de 1492, est-il un monde éclaté ? » dans *Histoire, économie et société*, Coll. « Persée », France, 1991, 10^e année, n°2, p. 150-151.

⁸⁵ Doris Bensimon-Donath, « Structures et valeurs de la société traditionnelle au début du XXe siècle », dans *Évolution du Judaïsme Marocain sous le protectorat français 1912-1956, op.cit.*, p. 13.

entre les deux clans — sans jamais atteindre des proportions alarmantes — était bien réel⁸⁶.

Le témoignage de Solly Lévy, évoquant cette distinction liée à un contexte historique au Maroc, souligne la *marocanité* de l'imaginaire juif marocain que la mémoire de l'Espagne ne pourrait totalement dominer. Il n'informe pas seulement sur l'inscription d'un désaccord entre les deux communautés marocaines, mais permet de questionner la manière dont cette distinction se traduit dans les présentations théâtrales des festivals sépharades.

Sans prétendre avoir des réponses exhaustives à une aussi large question, je peux affirmer qu'une telle distinction, entre les Juifs marocains dans les pays d'accueil, se relance aussi entre les Musulmans expulsés d'Espagne et les autochtones, berbères en général. Elle est flagrante dans la vie sociale au Maroc de nos jours⁸⁷ chez les deux composantes juive et musulmane et se traduit, pour les deux, par des appellations. Les expulsés habitant majoritairement au Nord ou au Nord-ouest, où on trouve aussi des autochtones, sont nommés *Tanjaoui*, *Tetouani*, *La'arachi*, *Fassi*, *Slaoui* et *Rbati*, tandis que les autres autochtones sont nommés *Marrakchi*, *Mellali*, *Stati*, *Boujaadi*, *Figuigui*, *Safrioui*, *Doukalli*, *Bidaoui*, *Roudani*, *Soussi*, *Souiri*, etc.

⁸⁶ Solly Lévy, « Culture et transmission orale, le sort de la hakétia », dans Jean-Claude Lasry, Joseph Lévy et Yolande Cohen (dir, publ.), *Identité Sépharade et modernité*, op.cit. p. 97.

⁸⁷ Jacques Bensimon a parlé dans son roman *Agadir, un paradis dérobé*, de cette distinction, qu'il a lui-même vécue, entre sa mère berbère d'Agadir/Souss et son père d'origine sépharade : *Fassi*. L'auteur écrit : « Les Bensimon-Serero — contrairement aux Abistor, famille de ma mère, qui sont des gens tapageurs, rigolards et fanfarons, issus d'un autre monde — sont plutôt introvertis et intellectuels à la façon des aristocrates du Nord. Je ne comprendrai que beaucoup plus tard la différence entre les deux familles. Mes grands-parents maternels, d'origine berbère, qui, pendant des siècles, voire des millénaires, ont cohabité avec une population berbère islamisée, viennent du Sud marocain... Ils sont futés et malins en affaire, religieux et superstitieux, mais ils n'ont pas de culture générale, mise à part leur culture juive. Les Bensimon, eux, descendent de familles juives chassées d'Espagne lors de l'Inquisition de 1492 se sont réfugiées sur les côtes marocaines. De leur passé glorieux, ils ont conservé le côté hautain et fier d'Européens venus en Afrique forcé par l'exil. » Jacques Bensimon, « Le père et l'impair » dans *Agadir, un paradis dérobé*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 49-50.

En retenant les liens historiques et culturels qui reviennent dans l'imaginaire et le structurent par les souvenirs, cette distinction entre les Juifs marocains me renvoie à l'imaginaire populaire relatant l'histoire de la fête de Pourim au nord du Maroc. C'est un souvenir conservé avec fierté chez les habitants du Nord puisqu'il associe événement historique, amusement, préparatifs et liturgie, comme en témoigne une Juive tétouanaise : « S'il est une fête vraiment amusante à Tétouan, c'est sans contredit celle de Pourim. Tous, jeunes et vieux, riches et pauvres, attendent avec impatience ces jours consacrés à la joie et à la charité⁸⁸. » Pourim, dont les origines sont bibliques, était aussi fêtée dans d'autres contextes historiques et sociaux : le pourim de *los Cristianos*⁸⁹ et le pourim de *bombas*. Ce dernier rappelle le bombardement de Tanger par l'Escadrille française en 1844 et dont le récit n'était lu qu'à Tanger. Le premier s'inscrit dans la commémoration à la fois de la défaite des rois chrétiens (Manuel le Portugal et Sébastien l'Espagnol) et de la victoire du roi musulman⁹⁰ que Juif et Musulman désiraient. La Meguila commence par :

⁸⁸ Sarah Leibovici, « Rapport de Mlle H. Coriat, institutrice sur la fête de Pourim à Tétouan (8 mars 1893) » dans *Chronique des Juifs de Tétouan (1860-1896)*, Paris, Édition Maisonneuve et Larose, Coll. « Judaïsme en terre d'Islam », 1984, p. 274.

⁸⁹ Le Pourim de *los cristianos* se raconte selon différentes versions. Mohammed Kenbib a une référence différente de celle de Robert Assaraf (voir ouvrage cité ci-dessous) et de Josef Hayim Yerushalmi dans son ouvrage, *Zakhor, histoire juive et mémoire juive*, traduit de l'anglais par Eric Vigne, Paris, Gallimard, 1984, p.63. Les points de vue de ces derniers sont compatibles avec plusieurs témoignages que j'ai collectés de témoins oculaires de cette fête. Contrairement aux propos de Mohammed Kenbib qui montre que Pourim de *los cristianos* a un autre contexte historique. Cette fête commémore la colonisation de l'Espagne au nord du Maroc comme événement heureux pour les Juifs et désastreux pour les Musulmans. Ceci allait déclencher leur désaccord par rapport à l'envahisseur selon Mohamed Kenbib : « Pour témoigner leur gratitude aux Espagnols entrés à Tétouan juste à temps pour les délivrer des pillards, ils instituèrent même un Pourim de *los cristianos* célébré depuis lors pour commémorer ce "événement heureux" voire, étant donné le sens habituel de pourim chez les Juifs, un "miracle" [...]. » Mohammed Kenbib, *Juifs et Musulman au Maroc 1859-1948, Contribution à l'histoire des relations intercommunautaires en terre d'Islam, op.cit.*, chap. II, p. 94.

⁹⁰ « Cette fête rappelle la bataille des trois rois (du Portugal, d'Espagne et du Maroc) tués en 1578 dans la plaine du Lukkos, aux bords de l'Oued El Makhazine et près d'El Ksar el Kbir dont le récit était lu dans la zone Nord (Tanger, Tétouan, Asilah, El Arish, El Ksar, Sheshauen). Que viennent-faire les Juifs dans cette bataille? En débarquant à Tanger, don Sebastian avait déclaré qu'après la victoire il ferait tuer tous les Juifs (chassés du Portugal en 1497) qui ne se convertiraient pas au christianisme. Les Juifs ont donc vécu cette période (une quinzaine de jours) dans l'angoisse et à l'issue du combat, la joie succéda à l'angoisse quand les coalisés Portugais et Espagnols furent vaincus. » Extrait d'une correspondance avec Joseph Bengio qui habitait au Nord du Maroc. Joseph Bengio est l'auteur de « Les Juifs marocains en Espagne » dans *Juifs du Maroc : Identité et dialogue*, Paris, Éditions La Pensée Sauvage, 1980, p. 353-357. « À l'égard des Espagnols, les Juifs partageaient en principe la même

Un grand miracle s'est produit le 2 du mois de Elul de l'an 5338 (1578) de la création en faveur des enfants d'Israël demeurant dans les diverses contrées du Maroc. La grandeur de ce miracle vient de ce que le roi du Portugal qui portait le nom de Manuel — que son nom et sa mémoire soient effacés à jamais! — arriva plein d'arrogance après des sournoises machinations, prétendant conquérir le territoire du Maroc. Et ce fut alors pour Jacob un grand moment d'angoisse parce que le méchant avait d'un cœur superbe fait le vœu de faire administrer l'eau baptismale à tous ceux qui s'appellent enfants d'Israël et de faire passer par le fil de l'épée tous ceux qui refuseraient le baptême. Et nous adressâmes nos prières au Saint béni soit-Il et Il se souvint de nous. Louange à Dieu seul qui fit cette journée, amusons-nous et réjouissons-nous d'elle⁹¹.

Pour ne pas me restreindre à l'origine castillane qui oblitère les autres origines de la culture et de la mémoire des Juifs marocains, j'ai abordé cette distinction entre les Juifs du Nord (sépharades) qui parlent en *hakétia* et les autres de tout le Maroc. Sans approfondir ce qui motive l'unification de tous les Juifs marocains ou de ceux provenant d'autres pays sous une seule identité sépharade, on peut se demander où se manifeste le *séphardisme* dans les œuvres théâtrales des Juifs marocains. Comment peut-on affirmer que l'imaginaire juif marocain, dans les œuvres théâtrales en particulier, est de culture sépharade alors que le contenu et les formes de ces œuvres, créations et adaptations, sont d'inspiration marocaine? En effet, la lecture de ces œuvres et le visionnement des représentations théâtrales montrent que ce qu'on peut appeler « culture sépharade » ne donne pas une piste suffisamment précise pour l'analyse de ces œuvres comme nous allons le voir. La distinction s'impose aussi bien dans la diaspora qu'en Israël où le terme sépharade renvoie très clairement à une branche du judaïsme ayant partagé une histoire avec le monde musulman.

méfiance que les Musulmans. Cultivant comme eux la nostalgie de l'Andalousie, ils n'avaient pas été les derniers à se réjouir à la défaite du roi Sébastien du Portugal lors de la bataille des Trois Rois en 1578 et avaient même institué, pour commémorer l'événement, un *Pourim* spécial, dit « Pourim de los Christianos ». Voir Robert Assaraf, « Le tournant : la guerre contre l'Espagne » dans *Une certaine histoire des Juifs du Maroc 1860-1999*, France, 2005, Jean-Claude Gawsewitch, 1^{re} partie, chap. III, p. 30.

⁹¹ *Ibid.*, p. 30-31.

Il est à noter qu'à part des documentations historiques et des colloques organisés sur les sépharades pour parler du judaïsme marocain et de « l'Âge d'or » en Espagne et au Portugal, et hormis la pièce de théâtre *Les Sorcières de Colomb* de Serge Ouaknine, qui relate, entre autres, l'histoire de l'Inquisition (les crimes de l'Église envers les Juifs, les Autochtones des Amériques et les Africains) en langue française et non en hakétia (une dimension hispanique permettant de parler de ce qui est sépharade); ainsi que la présence de quelques noms d'origine espagnole dans *Ombres et mémoires*⁹²; aucune des pièces de mon corpus présentées dans les festivals sépharades ne comprend la marque de *séphardisme*. Cette affirmation est appuyée par les propos de Solly Lévy

Cependant, si l'on observe de près les grandes manifestations publiques de cette identité qui se désigne elle-même avec fierté comme sépharade, si l'on fait une rétrospective des Quinzaines Sépharades ou des Festivals Sépharades, si l'on analyse, comme je l'ai dit, les contenus des programmes des écoles sépharades, Maimonide entre autre, si l'on feuillette la collection de la *Voix Sépharade* depuis le premier numéro jusqu'à celui de ce trimestre, si l'on analyse toutes ces données, on constate que la dimension hispanique et son expression linguistique sont pratiquement inexistantes ou, pour le moins, extrêmement réduites. Ces manifestations identitaires sont au contraire un moment à la gloire de la langue française⁹³.

1.1.4. Proximité et traditions : « zone de contacts dialogique »

Dans l'analyse des œuvres à l'étude, la « zone de contacts dialogique⁹⁴ » me permet d'étudier l'espace d'interrelations juive-musulmane et juive-juive. C'est un

⁹² Carlo Bengio; Yossi Lévy; Gladys Benudis; Gad Elmaleh, *Ombres et mémoire*, Centre communautaire juif; Montréal; Théâtre Saidye Bronfman.; Festival sépharade de Montréal 1992. Cette œuvre est disponible à la bibliothèque de l'UQAM; Localisation: Centrale Audiovidéothèque (+ DVD 31940). La pièce met en scène des acteurs qui jouent les rôles des personnages juifs espagnols qui ont réellement existé, mais n'ont jamais mis le pied au Maroc. Ils se sont exilés aux Pays-Bas et en Italie contrairement à Maimonide qui est marocain-andalou sous la dynastie des Almohades. Les personnages sont : Isaac Abravanel, homme de lettres; Judah Abravanel, son fils, philosophe; Gracia Nassi, banquière; Uriel da Costa, philosophe.

⁹³ Solly Lévy, « Culture et transmission orale, le sort de la hakétia » dans Jean-Claude Lasry, Joseph Lévy et Yolande Cohen, *Identités sépharades et modernité*, op.cit, p. 98.

⁹⁴ Mikhaïl Bakhtine « Les particularités de composition et de genre dans les œuvres de Dostoïevski » dans *La Poétique de Dostoïevski*, Traduction de Isabelle Kolitcheff, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 154-251.

espace-zone où la rencontre, les rapports de communications sociales, de la vie quotidienne, de traditions sont significatifs. La zone de contact permet de voir l'interaction entre deux communautés religieuses issues du même milieu culturel. En tant que caractère constitutif du lien *je-tu*, l'interaction s'inscrit dans la collectivité, c'est-à-dire dans une coexistence du *nous* Marocaine. Le rapport de communications, comme nous allons voir dans l'étude des œuvres théâtrales, est *translinguistique* et non restreint à la *linguistique*⁹⁵. C'est un rapport dialogique où le travail collectif pour la représentation de l'objet partagé (la mémoire marocaine) est significatif dans le lien entre auteur, acteur et spectateur. La mémoire collective (culture, tradition, langue de communication) met en contact les gens, et forme des alliances et des rapprochements. L'interaction et la confrontation, comme nous allons le voir, renvoient à la *pluralité* et à la *polyphonie*, mais aussi à l'entente.

Je reprends ici quelques éléments du « dialogisme » pour montrer l'importance du rapport entre l'énonciateur et son destinataire dans les œuvres du corpus. Le dialogisme, comme le définit Sophie Rabau, est une « notion inventée par Mikhaïl Bakhtine pour théoriser l'idée qu'un énoncé est une réponse à d'autres énoncés ou porte les marques d'un dialogue entre deux sujets, souvent entre l'énonciateur et son destinataire⁹⁶ ». Le dialogisme de Bakhtine est un concept assez vaste : « La vie est dialogique de par sa nature. Vivre signifie participer à un dialogue, interroger, écouter, répondre, être en accord, etc.⁹⁷ » Il faut donc prendre en considération ses liens avec l'ensemble, comme le dit Bakhtine⁹⁸. Cette dimension du dialogisme très présente dans les textes des Juifs conduit à étudier le texte dans ses liens avec d'autres textes qui l'accompagnent, avec le contexte social, le destinataire ou encore à

⁹⁵ *Ibid.*, p. 257.

⁹⁶ Sophie Rabau « Dialogisme » dans *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 233.

⁹⁷ Tzvetan Todorov « Altérité et psychisme » dans *Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 149.

⁹⁸ Michaël Bakhtine « Les genres du discours » dans *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 267.

analyser le travail collectif entre auteur, acteur et personnage. À ce travail collectif, s'ajoute le rapport au spectateur qui garantit la réussite du spectacle.

En ce qui concerne le sens de la proximité entre les Marocains — juifs et musulmans —, il s'avère difficile à cerner et ne s'inscrit pas directement dans cette étude. Par ailleurs, je parle de la proximité dans la mesure où elle désigne le voisinage et la cohabitation entre ces deux composantes religieuses au Maroc, dans des zones rurales ou urbaines. Ce qui m'importe dans cette proximité, c'est de montrer comment elle revient dans la mémoire comme la pierre d'assise de la culture marocaine, partagée entre les deux composantes, et va se transmettre par l'imaginaire. L'habitat juif au Maroc était en général situé dans les mellahs.

Les quartiers juifs n'étaient pas formés selon un seul et unique modèle. Leur emplacement, leur grandeur et leur dimension externe étaient déterminés par des négociations avec le prince et les autorités, habituellement en accord avec les lois, les coutumes et les règlements préexistants [...]. Chaque quartier évolue donc selon son propre cheminement en réponse aux influences démographiques, écologiques et politiques [...] quelques quartiers juifs que nous avons étudiés sont emmurés comme les « ghettos », tandis que d'autres ne le sont pas. [...] à Fès, la proximité du mellah du palais royal est fréquemment interprétée comme un signe de dépendance des Juifs du pouvoir et de la protection du sultan. Les faits historiques appuient cette interprétation puisque c'est dans les moments où les autorités chutaient et que des rebellions éclataient que les habitants des quartiers juifs ont souffert le plus [...]. À Fès, par exemple, l'équipe a trouvé plusieurs magnifiques maisons juives à cour datant du XIX^e siècle, en bonne condition malgré la dégradation des environs. Généralement, elles se conforment au même type trouvé dans les parties musulmanes de la ville, mais avec quelques exceptions notables⁹⁹.

Cet habitat diffère d'une ville à l'autre, et est à l'origine de nombreux souvenirs pour les Juifs; qu'ils soient bons ou mauvais¹⁰⁰. Ce qui m'importe c'est de montrer

⁹⁹ Susan Gilson Miller, « Les quartiers juifs de la Méditerranée et leur héritage architectural » dans Jean-Claude Lasry, Joseph Lévy et Yolande Cohen *Identités sépharades et modernité, op.cit.*, p. 52-54.

¹⁰⁰ Je me réfère ici au roman de Boughanim Ami, *Le Cri de l'arbre*, qui déplore la vie passée au mellah lorsqu'il s'est installé en Israël : « Il n'est plus gouaillieur, le peuple du mellah, il a perdu sa bonhomie, le peuple du mellah; il a contracté une pernicieuse maladie, le peuple du mellah : le ressentiment. Une sourde rancune l'anime, à l'égard d'une terre qui a déçu son espoir, à l'égard d'une

que le mellah était un lieu de cohabitation juive-musulmane. Cet habitat accueillait aussi quelques familles musulmanes comme en témoigne ce Juif marocain :

Le mellah, habitat juif. Si l'on s'attache à l'image traditionnelle du mellah, fruit d'une pensée maladive et infestée d'idéologie, lieu enténébré suant l'humiliation, la misère sordide et l'avilissement, alors rien de tel n'existe, ni à Essaouira-Mogador, ni à Safi et cela sur aucun plan. On pourrait en dire autant pour l'ensemble du Maroc. À Safi, le quartier juif a toujours été situé de plain-pied dans la médina, quartier ouvert, sans murailles, sans porte, ouvert à une libre circulation, instaurant une cohabitation quotidienne avec le reste de la population; il était même fréquent que Juifs et Musulmans habitent la même maison [...]. Une vie paisible, ouverte à la lumière, les deux communautés vivaient ensemble, mêlées dans l'échange et l'activité quotidienne, nouant bien souvent des rapports d'amitié entre les différentes familles connues de la ville [...] il est juste temps de parler d'Essaouira — Mogador-nous avons toujours dit Souira dans nos conversations arabes — ville au destin exceptionnel [...] une porte sur l'Occident, un foyer actif d'échange et de commerce avec les grands métropoles européennes [...] les grandes familles juives appelées par le sultan lui-même à s'installer dans cette ville nouvelle [...] se constitua une sorte d'aristocratie juive, les *toujar es sultan*, les marchands du sultan, jouissant de privilèges exceptionnels, économiques et politiques. [...] Ces *toujar es sultan* vont habiter la kasbah dans des belles demeures dont on peut admirer aujourd'hui encore, l'ordonnance et l'architecture; le reste de la population juive, le petit peuple, vivra dans des quartiers, l'ancien et le nouveau mellah, situés tous deux en plein médina, à deux pas de la kasbah, lieux pleinement ouverts à la circulation¹⁰¹.

Dans cette optique de cohabitation à l'intérieur des mellahs ou à l'extérieur, la proximité est une réalité qui n'est pas imposée, mais longtemps vécue et reconnue au Maroc¹⁰². Elle est restituée dans les présentations théâtrales, soit dans le rôle d'Isaac

histoire qui a rusé avec sa foi, à l'égard de Dieu...» Guy Dugas, « La littérature judéo-marocaine d'expression française. Entre dispute et dialogue » dans *La traversée du français dans les signes littéraires marocains*, op. cit., p. 37.

¹⁰¹ Edmond Amran El Maleh, « Safi, Mogador...le vent de l'Atlantique » dans André Goldenberg (dir. publ.) *Les Juifs du Maroc, images et textes*, op.cit., p. 200-202.

¹⁰² Je me réfère ici aux propos de Haim Zafrani parlant de ce vécu et de cette reconnaissance de la communauté juive de Mogador : « Dois-je rappeler les privilèges accordés par le souverain alaouite Sidi Mohamed Ben Abdellah à ses tujjar-s-as Sultan Juifs d'Essaouira, au moment où il construisit et peupla, en 1764, cette cité, dotée d'un statut original, où j'ai eu le bonheur de naître. Dans la mémoire des juifs du Maroc, est restée, gravée et vivante, la figure du grand souverain Moulay Hassan 1^{er} dont mes grands- parents me racontaient les exploits héroïques et qu'ils bénissaient comme un siddiq, un saint, un grand juste parmi les justes. » Haim Zafrani « Le dialogue socio-culturel judéo-musulman au

le gargotier du quartier et de Allal dans *Maurice et Faby 1* et 2, ou dans le rôle de Malika voisine et amie musulmane de Rachel la juive dans *Une fille ça va. Trois filles... attention les dégâts!!!* Malika est consolatrice, elle partage avec ses voisins juifs l'inquiétude et les joies familiales. Ce rappel du voisinage qui était coutumier ou habituel dans la vie commune au Maroc, brise un isolement perçu comme anormal dans la nouvelle vie d'immigration. Il agrmente le paysage d'un vivre-ensemble historique faisant défaut dans les pays d'accueil, ce que les dramaturges juifs marocains s'efforcent de transmettre. Ces derniers présentent la mémoire juive marocaine dans des espaces d'interrelations, juives-musulmanes et juives-juives comme nous allons le voir dans l'analyse de ces œuvres.

1.2. Culture et littérature populaire

Le terme *praxème*¹⁰³ que j'emprunte à Catherine Détrie permet de comprendre la place qu'occupe le contexte socioculturel marocain dans la construction du sens dans les œuvres à l'étude. Construit sur la contraction de « praxis » (l'action) et « semeion » (le sens), le praxème permet de penser les pratiques culturelles dans leur rapport au sens. Ayant abordé, dans le contexte historique, la cohabitation de la population marocaine qui traduit, entre autres, une certaine proximité malgré les divergences religieuses hautement respectées par les Juifs et les Musulmans, je conçois aussi la proximité dans le sens où elle se détermine par la médiation culturelle et littéraire. Comment cette dernière est-elle marquée par la proximité et le voisinage? Comment est-elle un garant de dialogue et de sens?

Maghreb et en Andalousie » dans *Le judaïsme maghrébin : Le Maroc, terre des rencontres, des cultures et des civilisations*, Rabat, Éditions Marsam, 2003, p. 46.

¹⁰³ Selon Catherine Détrie, le *praxème* est un objet de savoir dont le sens ne peut être conçu indépendamment des pratiques culturelles. Le *praxème* constitue « un outil de production de sens, permettant d'intégrer le réel dans le processus sémantique. » Catherine Détrie « Métaphore et production de sens : pour une linguistique qui n'a plus peur du réel » dans *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Honoré Champion Éditeur, Coll. « Lexica mots et dictionnaire », 2001, chap.3, p. 150.

L'importance de la médiation culturelle se mesure ainsi à l'importance de la continuité historique qu'elle assure entre les acteurs de la sociabilité. Seules, les formes de la médiation culturelle sont en mesure de constituer, pour les acteurs qui en sont porteurs, le savoir constitutif de la médiation d'appartenance à la culture et à la sociabilité [...]. La culture présente, en ce sens, ce que l'on peut appeler une instance collective et sociale de la mémoire : elle est la médiation de la mémoire, puisqu'elle permet aux sujets qui en sont porteurs de reconnaître et de revendiquer la continuité historique de leur appartenance dans les conditions qui permettent à leur mémoire singulière d'assumer la continuité de leur subjectivité dans leur expérience personnelle¹⁰⁴.

Une simple recherche dans la culture marocaine nous fait entrer de plain-pied dans la littérature populaire d'expression dialectale : spectacle de halqa¹⁰⁵, moussem¹⁰⁶, groupes de chanteurs et chanteuses chantant en berbère (Ahidus, Ahwach) en dialecte marocain (Chikhat, Al'itat, 'Abidat Rma) en arabe (Tarab Andaloussi, Gharnati, c'est-à-dire d'Andalousie et de Grenade) et les confréries (Aissawa, Gnawa, Jilala, Sma'la), etc. Cette littérature s'inscrit dans les traditions orales porteuses des formes de la sociabilité et de la pluralité. Elle est exprimée en particulier par le conte et le conteur, le rire, le grotesque, les chants, la danse, la transe, les proverbes, les insultes. La transmission orale se révèle un champ fertile pour étudier la mémoire collective. La littérature populaire permet de présenter l'histoire et témoigne de l'identité commune et unique de la société marocaine dans sa large diversité. Elle s'inscrit dans la halqa de *Mchouga-Maboul* présentée dans un espace public où le conteur joue, conte et entre en transe. Elle est présente dans *Un roi marocain* dans l'espace populaire du mellah de Séfrou (R'hiba), dans le rôle des pleureuses, les appels aux saints et la musique du *gambri* (instrument à cordes). Dans la trilogie de Solly Lévy, la littérature marocaine populaire passe par l'usage du judéo-marocain (insulte, proverbe, chant). Dans *Maurice et Faby 1 et 2*, la littérature populaire est assumée dans l'exploitation de l'espace populaire chez Isaac le gargotier

¹⁰⁴ Bernard Lamizet « Les pratiques culturelles rendent l'histoire présente » dans *La médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999, chap. 10, p. 324-325.

¹⁰⁵ La halqa est ce théâtre en rond qui se joue sur la place publique, formée par le cercle des spectateurs.

¹⁰⁶ Un moussem est une fête religieuse qui réunit des gens pour célébrer et honorer un saint.

(Shouway). Dans cet espace populaire, se rencontrent Allal qui a l'accent des Soussis (Région d'Agadir), Shlomo, Hmidou, Fatma, la femme de ménage de M. Barchecat et d'autres pour jouer aux cartes et raconter des histoires. Cet espace nous transmet surtout la passion et les liens affectifs entre ces personnages, leurs affrontements, leurs gestes, leurs aspects grotesques (les insultes en particulier et les expressions marocaines), mais aussi les réconciliations, l'honneur et l'orgueil, les traditions du mariage (la présence du Rabbin, le trousseau et la *kétouba* qui est un contrat de mariage). Créer une œuvre portant sur des éléments de la vie quotidienne et de l'intimité nécessite le recours à la parodie qui fait rire le public, favorise la création de liens entre les spectateurs et attire ces derniers. Tous ces éléments (que je vais analyser dans les chapitres suivants) témoignent de la présence de la littérature populaire d'origine marocaine dans les œuvres du corpus à l'étude.

Véritable matériau de « marocanité » dans les œuvres théâtrales, la littérature populaire se révèle un champ fertile pour étudier la mémoire collective dans l'imaginaire juif marocain. Elle permet de représenter l'histoire et témoigne de l'identité commune et unique de la société marocaine dans sa large diversité¹⁰⁷. Les dialectes populaires, comme *praxème* qui sous-entend une potentialité symbolique liant la culture marocaine à l'imaginaire juif, établissent une connivence entre les diverses composantes culturelles du Maroc, par exemple dans l'expression d'Isaac insultant son fils dans *Maurice et Faby* : « Il pense à moi tous les soirs, et moi hmar que tu es, je pense à toi jour et nuit » (*MM*, 51) Awili wahdi a'la ben al-mazghoub, lahmar ben lahmar : Oh mon désastre que je supporte tout seul à cause de ce fils maudit, âne fils d'âne ». Ou encore dans l'insulte que Boujadi lance à sa bonne Freha dans *La bsallade imaginaire* : « Ahya bent essok (*la marginale*, la bohémienne) » qui n'est jamais sortie de son mellah. » (*BI*, 7). Les mots utilisés s'inscrivent dans une catégorie d'insultes que l'on retrouve aussi dans *Le fils de Mogador*, « *Ijik zneune*.

¹⁰⁷ Les archives exposées au Musée des Juifs de Casablanca témoignent de l'union culturelle au Maroc à travers son histoire. Cette union, qui invite à la réflexion, est basée sur la diversité et les différences des composantes culturelles et linguistiques du Maroc.

*Shitane. Ijik el Ghoul. Les 'Afrit. Aicha Qandissa*¹⁰⁸ : Que tu sois touché par les diables, par le Satan, par l'ogre, par les démons et par Aicha Qandissa (femme légendaire que l'imaginaire populaire conserve au Maroc¹⁰⁹) ». Mots que l'on retrouve aussi dans le poème *Mariage à Mogador* d'Asher Knafo :

*Sam'o, ya eulad Souira/Kal senior flann ou siniora/A'ndnalferh'akbira/Bass
n'a'rdoa'leikeum/Ou 'la euladkeum/Bass tkounou m'a'na/Fela'rss di
euladna/Obzeh dLiah Meulana/Nerdo lkeum felfarh' yakhoina/Oulah ykter
khirkeum blakiass/Onkeulo tenkiou, merci ou gracias!*¹¹⁰

L'identité culturelle marocaine est marquante. L'enracinement culturel est clair : tous les Marocains se retrouvent dans ces expressions populaires qui sont des formes de « sociabilité » constitutives de leur mémoire collective. Par la médiation de ces expressions populaires, les auteurs Juifs marocains s'avèrent des sujets actifs détenteurs de la mémoire collective. Ils la connaissent, la conservent et la transmettent sur scène. Ils élaborent ainsi, en dehors du Maroc, des récits qui répondent aux attentes des spectateurs issus de la même culture. Ceci témoigne de leur intégration culturelle et sociale (les expulsés d'Espagne en particulier).

[...] il est tout aussi indéniable que c'est au Maroc que les communautés juives bénéficièrent de la meilleure intégration sociale, cependant que la tutelle française y apparut plus tardivement, malgré la très ancienne présence d'école de l'Alliance Israélite Universelle. Aussi la tendance à la déculturation — née du fait colonial, et surtout, s'agissant des minorités juives, de la constance fascination que les élites sépharades ont toujours nourrie pour la France — fut-elle à la fois moindre et plus tardive¹¹¹.

¹⁰⁸ David Bensoussan « Les Djinn » dans *Le fils de Mogador*, Montréal, Éditions Du Lys, 2002, p. 136.

¹⁰⁹ Aicha Qandicha [ou Kandisha], sorte de fée ogresse dans la mythologie du Maghreb comparée à la fée Carabosse. Elle hante les lieux solitaires à la recherche d'hommes vagabonds.

¹¹⁰ Asher Knafo, « *Mariage à Mogador, La ketouba enluminée de Mogador, Maroc*, Canada, les Éditions du Lys, 2004, p. 18. « Écoutez fils d'Essaouira/ Ainsi dit Untel et sa Senora/ C'est avec joie et gaité/ Que nous avons l'honneur de vous inviter/ À assister au mariage de nos enfants/ Et avec l'aide de Dieu/Bon et miséricordieux/ Nous viendrons à vos fêtes/ Que Dieu vous donne ce que votre cœur souhaite et disons ensemble ceci:/ Thankyou, gracias et merci. »

¹¹¹ Guy Dugas, « La littérature judéo-marocaine d'expression française. Entre dispute et dialogue » dans *La traversée du français dans les signes littéraires marocains*, op.cit., p. 33- 34.

Ces auteurs juifs réussissent ainsi, par *conscience sociale*¹¹², à identifier l'espace social marocain de l'appartenance. S'ils reviennent à cette culture, c'est parce qu'ils lui appartiennent et conservent un certain savoir non seulement sur la mémoire collective, mais aussi sur l'histoire qui l'englobe. Celle-ci, selon la formule de Bernard Lamizet, « s'inscrit dans leur conscience et dans leur culture singulière par la médiation d'une culture, c'est-à-dire par la médiation d'un certain nombre de faits, de données, de représentation, qui constituent la matérialité et la densité de ce que l'on peut appeler la mémoire collective¹¹³. »

Les expressions populaires sont fortement présentées dans tous les spectacles juifs marocains. Leur matérialité renseigne sur la pluralité et la sociabilité. Elle permet aussi le dialogue avec un passé partagé entre les composantes marocaines. Ce dialogue culturel est pris dans son sens élargi. Il n'est pas restreint à l'échange verbal, mais concerne aussi les traditions marocaines¹¹⁴.

En effet, l'œuvre théâtrale de création ou d'adaptation, qui est une présentation individuelle, devient, par l'interaction avec le public de la communauté juive marocaine, l'expression sociale d'une communication ininterrompue entre l'individu et le collectif. À l'aide de la culture et du lexique populaires, le dialogue se poursuit entre les auteurs, les artistes et leur public ou leurs lectorats. En ce qui concerne le lexique, les Juifs au Maroc ne parlaient pas en langue hébraïque « écrite en général » parce qu'elle est la langue sainte de la communication avec Dieu. Par contre, le

¹¹² J'emprunte les propos de Bernard Lamizet faisant la distinction entre la conscience institutionnelle qui a une dimension politique et la conscience sociale qui se situe dans la logique du rapport aux autres acteurs de l'espace public et de la sociabilité, *La médiation culturelle, op.cit.*, p. 330.

¹¹³ *Ibid.*, p. 3.

¹¹⁴ On peut donner comme exemple les célébrations de mariage des jeunes juives marocaines. Celles-ci portent des kaftans, Elkaswa lakbira (robe de la mariée), mettent du henné accompagné des Zgharit (des youyous). À ceci s'ajoutent les mets et les gâteaux marocains.

dialectal « oral », soit judéo-marocain, judéo-berbère¹¹⁵ ou hakétia, est utile pour la communication de tous les jours¹¹⁶, ce que légitime sa popularité. Autour de cette littérature orale se rassemble le génie populaire berbère¹¹⁷, juif¹¹⁸ et musulman¹¹⁹ marocain transfiguré par la mémoire collective et métamorphosé par l'imaginaire populaire.

L'analogie des structures mentales des populations juives et musulmanes — arabes et berbères — a donné naissance, au Maghreb, à une littérature et à un folklore où le substrat culturel juif et l'héritage arabo-berbère s'associent en une création originale. Notons ici que les grandes pièces historiques de la littérature orale et d'expression dialectale, les chroniques prophétiques de l'Aggadah juive et des Qissas musulmanes appartiennent à la mémoire collective du monde sémitique qui en a recueilli des versions multiples et variées et les a façonnées à partir d'une tradition écrite¹²⁰.

Si la pratique religieuse représente l'élément essentiel dans la distinction entre le judaïsme et l'islam au Maroc, la production littéraire, au contraire, constitue un domaine commun entre Juifs et Musulmans. Manifestement issue de la culture populaire, la visée de cette littérature demeure celle d'abolir les restrictions

¹¹⁵ Dans le film *De Tinghir à Jérusalem* des Juifs marocains que le réalisateur a interviewés continuent à parler en judéo-berbère malgré leur résidence en Israël.

¹¹⁶ Haim Zafrani, « Les littératures orales, populaire et dialectales » dans *Deux mille ans de vie juive au Maroc*, chap. 5, p. 206.

¹¹⁷ Par exemple, le célèbre conte berbère *Hammou Ounamir* que les Juifs berbères du Sud ont eux aussi longtemps raconté. Il s'agit d'un récit oral amazigh qui continue à être transmis de génération en génération. Voir Najat Nerci : http://www.ircam.ma/sites/default/files/doc/revueasing/najate_nerci_asinag03fr.pdf, dernière consultation 20 avril 2013.

¹¹⁸ Les contes populaires qui narrent les histoires de *Jnouns* (diables) ou ceux qui relatent la vie de *Ajjouna*, la femme délaissée par son mari (décès, voyage sans retour, etc.) L'absence imprévue du mari laisse un vide dans sa vie et lui cause des problèmes. Elle ne peut ni demander le divorce, ni se marier à nouveau et avoir des enfants parce que le décès du mari n'est pas affirmé, ce dernier n'étant pas enterré. L'imaginaire populaire tisse des histoires autour de la vie de cette femme désignée *Ajjouna*. Elle devient le symbole de la personne errante et porteuse de malheur.

¹¹⁹ Par exemple, le conte (Qissa) de *Sayf Ben di yazzane* dans *Alazaliyyat* que les musulmans relatent dans des halqas ou lors de spectacles populaires.

¹²⁰ Haim Zafrani, « Les littératures orales, populaires et dialectales » dans *Deux mille ans de vie juive au Maroc*, op. cit., p. 206.

confessionnelles¹²¹. Sans le moindre doute, elle est, dans ses thèmes et ses genres, un espace expressif de rencontre et de symbiose¹²². Je me penche ici sur ceux qui proviennent du passé et deviennent des figures marquantes dans les œuvres théâtrales du corpus à l'étude: poésie, musique, chant populaire, conte, proverbe, insulte, transe. Ces derniers se regroupent dans la *zone de contacts dialogiques* qui est une sphère importante dans la dynamique du travail de la mémoire collective juive et musulmane marocaine. Dans cette *zone d'interrelation*, le social façonne l'individuel et la sociabilité l'emporte sur la communauté. Les différentes références que les Marocains partagent se perpétuent, soit celle du lexique, de la tradition, des codes culturels et communicationnels. Autrement dit, la conservation de ces éléments de la mémoire est une affirmation de la cohabitation juive-musulmane au Maroc que les Juifs se remémorent dans leur imaginaire artistique.

Comme je l'ai mentionné, la dissolution des origines culturelles demeure un élément important dans cette littérature populaire¹²³. On prend l'exemple de la halqa dans *Mchouga-Maboul*, on se persuade de sa capacité d'unir les Marocains autour d'une identité culturelle commune sans la moindre évocation de l'appartenance religieuse. Cette tradition de spectacles populaires, de type oral enracinée au Maroc ainsi que sa continuité dans l'imaginaire des auteurs Juifs marocains, est au cœur de ma réflexion. Elle conduit à penser la force de sa continuité malgré l'éloignement temporel. Cette tradition en tant que trace culturelle n'est-elle pas perdue pour les

¹²¹ La figure d'Algarrab dans *Hnninia Algarrab* de David Bensoussan, récit écrit en judéo-marocain, est identifiable au Maroc. Tous les Marocains connaissent *Algarrab* et sa fonction dans la société (vente d'eau dans des places publiques). Tous se reconnaissent autour des petites histoires qui s'y rattachent. David Bensoussan, *H'ninia Elg'erab rbah l'g'rolo*, Israel, Or Brit Kodesh, Association des Juifs de Mogador, 2002, p. 99.

¹²² Lors de la collecte des informations sur les productions des auteurs juifs marocains, j'ai rencontré des Juifs qui rendent la rencontre plus chaleureuse et profondément marocaine. Après les premières salutations de bienvenue, ils parlent immédiatement d'éléments de leur culture marocaine : anecdotes, sobriquets, mets, habits etc. Une discussion avec eux ne respecte pas le temps consacré à la rencontre.

¹²³ Sans entrer dans les différentes définitions de la littérature populaire par opposition aux lettres savantes. La littérature populaire dans ma thèse, en tant que figure de la mémoire collective, ne désigne pas les productions des marginaux dans la société, elle désigne la sociabilité d'une littérature du quotidien pratiquée et produite par la majorité de la population.

Juifs? Est-elle latente chez ces derniers? Comment a-t-elle pu subsister comme marque de *marocanité*?

Si mon attention est portée vers la littérature et la culture populaire enracinées au Maroc et transmises par les Juifs marocains à l'étranger, c'est pour son lien avec le contexte historique d'où elle provient. Sa mouvance à l'extérieur du Maroc montre qu'elle est encore une réalité quotidienne, une trace significative au sein de la collectivité et un vecteur de compromis et de communication de l'histoire et de la mémoire. En somme, cette culture, basée sur une *orientation sociale*¹²⁴, est un agent de crédibilité pour l'étude des pièces de théâtre de mon corpus à la lumière du contexte historique duquel elle s'inspire. Comme nous allons le voir dans l'analyse de ces pièces, la littérature populaire, dans un nouveau contexte social et culturel, est pratiquement disparue de la vie des Juifs marocains à l'étranger, mais pas de leur mémoire collective. Elle est matériellement absente, mais mentalement présente comme signe de l'impérissable, ce qui prouve sa force et sa vitalité.

Cette littérature est, en quelque sorte, le lieu de rencontre privilégié des deux collectivités qui réalisent, dans ce domaine précis de la culture, une véritable symbiose. C'est dans ce genre de littérature que l'on perçoit la perméabilité des frontières confessionnelles et socio-culturelles; par son truchement, s'effectue une communication aisée entre les masses populaires et s'opère une fécondation mutuelle de leurs folklores. Le dialogue des cultures y remplace l'affrontement des idéologies (nationales) et des consciences religieuses. Les deux sociétés vivent certes dans la différence religieuse, jalouse de leur identité, intransigeantes sur leur foi et leurs croyances, mais elles se rejoignent dans une même forme

¹²⁴ J'emprunte l'expression à Tzvetan Todorov parlant de *l'orientation sociale de l'énoncé*. Voir Tzvetan Todorov « Les structures de l'énoncé » dans *Mikhail Bakhtine : Le principe idéologique suivi de Écrits du cercle de Bakhtine, op.cit.*, p. 298. Je l'emprunte dans le sens où celle-ci désigne non seulement la dépendance de l'énoncé à l'égard du poids hiérarchique et sociale de l'auditoire, mais plus particulièrement la dépendance culturelle et le lien de l'auteur, acteur et spectateur à la même référence culturelle. Cette dernière contient des rapports dialogiques parce qu'elle est présentée à un auditoire ou spectateur capable de la comprendre. Les mots et les gestes des acteurs dans les pièces de mon corpus expriment cette orientation sociale et culturelle.

d'expression de la pensée, dans la fusion des mentalités, et coexistent somme toute paisiblement¹²⁵.

1.2.1. Traditions: domaine du partageable et sens de la pluralité

En dépit de la dhimmitude¹²⁶ et des temps opaques¹²⁷ que vivaient les Juifs marocains dans les interrègnes, le judaïsme marocain a connu une vitalité culturelle, religieuse et linguistique là où il s'est trouvé au Maroc. Les pratiques culturelles, fortement présentes dans l'imaginaire juif marocain, constituent une affirmation et une persistance des racines du pays d'origine, de la « marocanité » et de la spécificité judéo-marocaine. Faire appel dans le présent à des pratiques culturelles du passé prouve l'attachement des Juifs à leurs traditions marocaines. Ces sont des traces

¹²⁵ Mohammed Kenbib, *Juifs et Musulman au Maroc 1859-1948, Contribution à l'histoire des relations inter-communautaires en terre d'Islam, op.cit.*, p. 208.

¹²⁶ La dhimmitude ou « le statut de dhimmi en terre d'Islam permet à un Juif de pratiquer son culte et de bénéficier d'une certaine protection, sans pouvoir autant jouir d'une égalité complète avec ses voisins musulmans. Mais, ce statut a évolué au Maroc en fonction des contingences politiques, économiques, sociales et culturelles pour disparaître avec les constitutions de l'État marocain indépendant . » Joseph Yossi Lévy et Yolande Cohen, *Les Juifs du Maroc à travers les âges, Tradition et modernité*, CD, une production du Conseil des Communautés Israélite au Maroc dirigé par Serge Berdugo, Réalisation Doxa Média, Maroc, 2000. (Ce CD est à la bibliothèque de l'UQAM). En effet, la dhimmitude concerne autant les Juifs que les Chrétiens. Ces derniers sont appelés *Ahl Adhimma* (citoyens non musulmans). Ce sont « Les gens du livre » qui jouissaient de la protection pour pratiquer leurs cultes, mais ils doivent payer un impôt distinctif, *la jizya*. « Au courant des siècles, l'exercice de la dhimma a connu bien des variations, oscillant entre la clémence et l'humiliation, selon l'endoctrinement des foules ou la volonté du prince. Il y avait d'un côté, des foqaha (juriconsultes) interprétant les règles de la dhimma comme des mesures vexatoires et de l'autre, des souverains qui, par zèle religieux ou pour accroître leur notoriété, ont édicté des mesures pour les satisfaire. Au Maroc, la capitation était bien souvent assortie du versement obligatoire d'une somme arbitraire considérée comme un « cadeau-dû » (*hdiya*) pressurant davantage une communauté privée de recours efficaces. » Nicolas S. Serfaty dans Nicole S. Serfaty et Joseph Tedghi (dir. publ.), *Présence juive au Maghreb : Hommage à Haim Zafrani*, Paris, Édition Bouchene, 2004, p. 24-25.

¹²⁷ L'opacité de l'époque Almohade sous le règne du Sultan Moulay Alyazid demeure non seulement un souvenir ancré dans la mémoire collective des Juifs marocains, mais aussi dans celle de leurs compatriotes musulmans. Mohammed Kenbib rapporte : « Le rattachement des persécutions déclenchées par Yazid à celles qui s'étaient abattues sur les communautés juives à l'époque almohade et l'assimilation de ce sultan à "Aman" contribuèrent fortement à l'enracinement de son funeste souvenir dans la mémoire collective des Juifs du Maroc, l'opacification de la compassion que leur témoignèrent les Musulmans, et l'accentuation de la perception particulariste d'"épreuve" subies en fait en commun et dont le court fut à maints égards plus désastreux pour les "Gentils". » Mohammed Kenbib, « La construction du nouveau mellah » dans *Juifs et Musulman au Maroc 1859-1948, Contribution à l'histoire des relations inter-communautaires en terre d'Islam, op.cit.* 1^{re} partie, chap. I, p. 50.

mémorielles et vivaces qui distinguent les Juifs marocains de leur coreligionnaires. Le propos de Doris Bensimon l'affirme:

« En quoi sommes-nous différents non seulement des ashkénazes, mais encore des autres Juifs d'Afrique du Nord? », se demande-t-on. Et, non sans fierté, le Juif marocain insiste sur la longue fidélité à la tradition qui demeure vivante et qui doit être transmise, de génération en génération¹²⁸.

La fidélité à la tradition marocaine d'après les témoignages que j'ai aussi collectés¹²⁹ est symbolisée par les habits traditionnels (djellaba, tarbouch, kaftan, accessoires, etc.) que les Juifs marocains portent dans des événements spécifiques : shabbat, Pessah, Mimouna, Hilloula, mariage, etc. Elle se symbolise aussi par les mets qu'ils préparent et autour desquels ils se réunissent en familles et entre amis compatriotes écoutant les musiques marocaines malhun¹³⁰, moderne¹³¹, ou éveillant des souvenirs pour parler, dans les pays d'accueil, d'une similitude avec des moments vécus au Maroc.

Ce maintien de structures spécifiques n'est pas uniquement un attachement nostalgique au passé. Il est le symbole d'un extraordinaire renouveau du judaïsme marocain, un phénomène qui se déroule quasi exclusivement en dehors du Maroc. Il est l'œuvre d'hommes et de femmes qui, se substituant à la communauté juive locale, quasiment disparue, entendent préserver leur patrimoine, c'est-à-dire les traditions religieuses, culturelles, musicales, culinaires ou socio-familiales du judaïsme marocain. Un patrimoine qui fait partie intégrante — ce que les Marocains musulmans reconnaissent — de l'histoire de la culture marocaine tout court, et dont la préservation constitue pour les originaires du Maroc un impérieux devoir¹³².

¹²⁸ Doris Bensimon « France : l'identité culturelle » dans André Goldenberg (dir. publ.) *Les Juifs du Maroc, images et textes, op.cit.*, p. 30.

¹²⁹ Lors de la collecte de témoignages ou de ma visite à des familles juives marocaines résidant à Montréal, j'ai remarqué le maintien des traditions marocaines concernant les préparations de Shabbat, des fêtes religieuses. Cette perpétuation des traditions chez les personnes âgées se révèle d'une rareté remarquable chez les jeunes majoritairement anglophones.

¹³⁰ Les chansons de Haim Look (de son vrai nom Hayyim Mellouk. Depuis son installation aux États-Unis, il a choisi le nom Look).

¹³¹ Les chansons des Juifs marocains, Zahra Alfassiya, Sami Almaghribi, etc.

¹³² Robert Assaraf, *Juifs du Maroc à travers le monde, Émigration et identité retrouvée, op.cit.*, p. 11.

Le patrimoine marocain est constitué de métissage entre Berbères, Juifs et Arabes. Ces derniers expulsés de la péninsule ibérique, y ont remarquablement contribué. Ils ont ramené au Maroc certaines particularités de la civilisation d'Andalousie, de Cordoue et de Grenade distinctes dans le paysage marocain : architecture, mosaïque, littérature, poésie, beaux-arts, musique, cuisine, etc. Ces aspects culturels (des Toshabim et des Mégorashim) demeurent marquants dans le patrimoine culturel marocain d'aujourd'hui. Ils balisent la « zone de contacts dialogiques » conservée dans la mémoire collective des Marocains. De cette zone, Haim Zafrani, nous rappelle la musique encore vibrante dans la culture marocaine (juive et musulmane) :

Au Maghreb, et spécialement au Maroc, les populations musulmanes et juives ont pieusement conservé le souvenir de la musique hispano-arabe, émigrée avec elles des métropoles ibériques qu'elles fussent contraintes de quitter. [...] En Espagne comme au Maroc, les Juifs ont été les ardents mainteneurs de la musique andalouse et les gardiens zélés de ses vieilles traditions [...]. Lorsqu'un sultan désirait renouer avec la tradition et reconstituer l'orchestre (sitara) du Palais, c'est souvent au mellah qu'il recrutait des nouveaux musiciens. Les Juifs marocains ont continué la tradition musicale andalouse de deux façons, dans les mariages et dans les cérémonies familiales¹³³.

Les aspects de cette tradition, par lesquelles l'identité marocaine s'énonce et s'affirme, sont transportés dans les festivals de la musique andalouse organisés soit au Maroc, précisément à Essaouira, ou à Montréal lors des festivals sépharades. Des morceaux de cette musique, plaisant aux spectateurs, agrémentent les œuvres théâtrales de mon corpus. Parmi les traditions enracinées qui s'inscrivent dans cette « zone de contact dialogique » et malgré la différence religieuse, on trouve celle de la vénération des saints. Cette pratique s'inscrit dans le domaine du partageable socio-historique entre Juifs et Musulmans. Elle appartient à la zone d'interaction réelle entre les deux composantes du peuple marocain en ce qui concerne les préparatifs et les rituels qui s'y rattachent. La vénération des saints demeure à ce jour au Maroc un

¹³³ Haim Zafrani, « Tradition poétiques et musicales juive au Maroc, centralité religieuse et fonctions sociales » dans *Le judaïsme maghrébin, Le Maroc, op.cit.*, p. 217.

culte symbolique partagé par les deux populations marocaines. C'est un rite commémoratif qui revient dans l'imaginaire des Juifs fortement inscrit dans le corpus de ma recherche. Solly Lévy dans *La Bssalade imaginaire*, Gabriel Bensimhon dans *Le roi marocain*, appellent les saints enterrés au Maroc et sollicitent leurs *Barakhout* (bénédiction, *Barakât* en arabe) (*Rabbi Issakhar Essefrioui, Rabbi Amran Ben Diwan, Rabbi Nssim Ben Nssim*, etc.), et Simon Elbaz dans *Mchouga-Maboul* évoque aussi les rites qui accompagnent cette vénération : *Sma'la, Gnaoua, Hmadcha, Aissaoua*.

Au fond, Mchouga était pacifique. Quand on fêtait à Boujaad l'anniversaire du séjour d'évangélisation du Père Charles de Foucauld, il se prenait pour lui et pour d'autres missionnaires de passage, les grands rabbins et les notables, les hadjs et hadjet de retour de La Mecque. Avec les confréries des *Sma'la, Gnaoua, Hmadcha, Aissaoua, Mchouga* dansait jusqu'à la transe. Au pèlerinage des saints juifs, l'Hilloula, dans les cérémonies musulmanes, l'Moussems, et dans d'autres fêtes, el haflat, on savait à l'avance que Mchouga serait là. Pourquoi? C'est qu'il aimait la nouba, disait-il, les ambiances magiques, poétiques, érotiques... et les machins, et les p'tits trucs [...]. Boujaad la Blanche/ Cité sainte des Cherqaoua/ Cité sacrée/ Paix à ton fondateur Sidi M'hamedech-Cherqi/ Paix à ton protecteur Sidi Ben Daoud/ Au Saint Juif Rebbi Lioui/ Paix sur lui. (*MM*, 35-36 et 94)

L'importance d'inclure cette tradition dans le domaine du partageable entre Juifs et Musulmans au Maroc se révèle dans la persistance de cette tradition encore aujourd'hui. Elle se fait chez les Musulmans pendant les moussems. Pour les Juifs, cette tradition est liée à la Hilloula. Plusieurs Juifs viennent au Maroc encore aujourd'hui en pèlerinage auprès de Rabbi Amran Ben Diwan, Rabbi Haim Binto et Rabbi Nessim Ben Nssim. Si cette tradition remonte à des temps lointains, elle continue à approfondir des liens de cohabitation millénaire chez les deux composantes. Ce que je trouve essentiel dans cette tradition, c'est que Juifs et Musulmans vénèrent des saints en commun. Issachar Ben Ami le confirme :

Notre étude qui se base sur une recherche de terrain de près de cinq ans a donné des résultats qui complètent ceux de Voinot. Voinot a cité 45 saints juifs, vénérés par les Juifs et les Musulmans, 31 saints revendiqués par les Juifs et les Musulmans comme leur appartenant en propre, 14 saints musulmans vénérés par

les Juifs seulement, et 6 dont il n'a pu fixer les traditions. Notre étude a dressé une liste de 560 saints juifs dont 21 saintes et une dizaine de saints qui sont probablement musulmans bien que vénérés par les Juifs¹³⁴.

De cette vénération, l'imaginaire populaire au Maroc garde le nom de *Chamharoch* autour duquel Juifs et Musulmans se rencontrent comme le rapporte Elmedlaoui :

Le culte du saint, Sidi Chamharoch, dont le nom n'est fort probablement qu'un pur hébraïsme [shemharosh] le Nom du Chef (des gins) est répandu dans plusieurs localités de la moitié sud du Maroc [...]. Le culte de ce saint est un autre exemple encore vivant d'interférence des traits culturels¹³⁵.

L'intérêt de mettre cette tradition dans la sphère de *contacts dialogiques* est de permettre de penser ce que la mémoire juive marocaine conserve de l'histoire et de la culture du pays d'origine. La pratique de ce culte de vénération confirme le partage de croyances entre les Marocains (Juifs et Musulmans). Ces rituels collectifs, pour ainsi dire, sont des vecteurs dans la détermination de la sociabilité et de l'appartenance à un espace public. Nous verrons comment ces commémorations, de rencontres et de célébrations, sont remplacées aujourd'hui par les représentations théâtrales des festivals sépharades qui, implicitement ou explicitement, rendent présente l'histoire de la cohabitation au Maroc par une reconstitution symbolique et esthétique.

1.2.2. Traces, empreintes et formes de la mémoire juive marocaine

Les traditions populaires au Maroc (culturelle et lexicale) persistent comme formes et contenus dans la mémoire collective des Juifs. Cette persistance donne une originalité à l'histoire du judaïsme marocain dans sa cohabitation avec les autres

¹³⁴ Issachar Ben Ami, *Le culte des saints chez les juifs et les musulmans au Maroc, les relations entre juifs et musulmans en Afrique du Nord XIX^e-XX^e siècles*, Acte de Colloque international de l'Institut d'histoire des pays d'outre-mer, Paris, Édition du CNRS, 1980, p. 104.

¹³⁵ Mohamed Elmedlaoui, *L'historicité des juifs berbères revisitée, l'apport du lexique et de la philologie*, *op. cit.*, p. 5.

composantes marocaines : « Les arts et traditions populaires illustrent la singularité du judaïsme marocain et sa capacité de symbiose et d'adaptation [...]. Les multiples échanges ainsi que les relations entre Juifs marocains et les autres composantes de la population et de la société marocaine constituent la trame de cette histoire [...]»¹³⁶. »

Faut-il souligner, dans cette citation, que la symbiose et l'adaptation entre les Juifs marocains et les autres composantes marocaines incluent les Juifs expulsés de l'Espagne, c'est-à-dire les hispanophones qui avaient besoin de s'adapter à la vie des autres composantes marocaines? L'important est plutôt de rappeler la cohabitation millénaire (berbère-juive-arabe-musulmane, de ceux pour qui l'adaptation n'a jamais été en question) et non celle qui date de 1492. Ce rappel nécessite une réflexion sur les traces de cette cohabitation.

Présenter les traces¹³⁷ socio-historiques et socioculturelles du Maroc permet la présentation des aspects de la culture marocaine dans les créations littéraires et théâtrales. La charge culturelle et historique de ces traces rend les représentations théâtrales plus significatives. Ces traces assurent la connexion ininterrompue entre le passé et le présent. Elles rappellent l'inscription des formes du judaïsme au Maroc et dans la mémoire des Juifs à l'étranger que ce soit, par exemple, la présence de l'étoile de David sur le drapeau marocain jusqu'en 1915 et sur les pièces de monnaies, ou encore le vocabulaire inspiré de la mémoire culturelle marocaine (mentionné précédemment en parlant de la culture populaire). Elles affirment la présence dans l'absence ou dans l'acte d'*avoir laissé après soi quelque chose de soi*. Ces traces

¹³⁶ Joseph Yossi Lévy et Yolande Cohen, *Les Juifs du Maroc à travers les âges, Tradition et modernité*, CD, une production du Conseil des Communautés Israélite au Maroc dirigé par Serge Berdugo, Réalisation Doxa Média, Maroc, 2000.

¹³⁷ Au Maroc, on ne va pas à la recherche ou à la découverte de ces traces du passé. Plus profondes que cette constatation, les traces y sont remarquablement présentes, significatives et toujours vivantes. Par ailleurs, si elles sont reconnaissables dans la mémoire collective des vieux Marocains, la nouvelle génération — même celle qui vit au Maroc — les ignore, ne connaissant pas une partie de l'histoire de son pays qu'on ne lui a pas enseignée.

témoignent de la force de la cohabitation : communication sociale, culturelle et symbolique autour desquelles les Marocains s'entendaient pendant des millénaires.

1.2.3. Indices du judaïsme dans le patrimoine marocain

Puisque ce chapitre porte tout particulièrement sur la nécessité de donner un aperçu de l'histoire du Maroc, incluant le patrimoine partagé par tous les Marocains, il semble important d'aborder les aspects les plus symboliques qui constituent ce patrimoine. En effet, le patrimoine marocain témoigne d'une présence considérable du judaïsme. Je prends comme exemple l'étoile de David qui est fortement présente dans la culture marocaine¹³⁸. Elle se trouve dans les mosaïques des maisons. On la retrouve également sur les pièces de monnaie du Royaume chérifien mises en circulation au 19^e siècle, ainsi qu'au milieu du drapeau marocain jusqu'en 1915. Ces traces — qui symbolisent le judaïsme marocain — sont encore conservées au Musée juif de Casablanca. On y trouve aussi des artefacts qui représentent l'étoile sur des décorations, des meubles, des draps, des photos des murs comme celui de l'*Oudaya* à Rabat, des fanions des unités militaires et cavalières marocaines.

Les traces du judaïsme dans le patrimoine marocain sont également présentes dans le vocabulaire marocain, à travers les toponymes et les patronymes, comme je l'ai souligné dans les œuvres à l'étude. Ainsi, les noms des rues rappellent cette

¹³⁸ « À l'origine, le drapeau du Maroc, utilisé pour la première fois au X^e siècle par l'Almoravide Youssef Ben Tachfine, était... blanc, sans aucun ornement. C'est la dynastie mérinide qui, trois siècles plus tard, qui y ajouta le sceau de David, une étoile à six branches. Même si aujourd'hui, l'étoile de David est universellement considérée comme le signe distinctif du peuple juif (elle figure sur le drapeau d'Israël), il faut rappeler que David ou Daoud, est un prophète biblique, autant révééré par les Juifs que par les Musulmans. C'est donc sans gêne, ni ambiguïté que les Mérinides se choisirent l'étoile à six branches pour emblème, puisque les Alaouites la conservent après avoir changé la couleur du drapeau pour le rouge, au XVII^e siècle, la monnaie en usage au Maroc conservera aussi, juqu'au début du XX^e siècle, l'étoile a six branches pour motif. Il faut attendre le maréchal Lyautey, premier Résident général de France au Maroc, pour que l'étoile marocaine perde une branche. C'est en effet à son instigation que le Sultan Moulay Hafid édicta, en 1915, un Dahir énonçant : "Nous avons décidé de distinguer notre bannière en l'ornant au centre d'un sceau de Salomon à cinq branche, de couleur verte, pour qu'il n'y ait point de confusion entre les drapeaux créés par nos ancêtres et d'autres drapeaux". » Ruth Grosrichard, *Le Juif en nous : au cœur de l'identité marocaine*, magazine « Tel Quel », Maroc, 28 novembre 2008.

présence juive dans chacun des sites, comme le rapporte Susan Gilson Miller¹³⁹. Afin de mieux saisir les raisons de cette représentation du judaïsme, je me réfère à une étude du chercheur marocain Mohammed Elmedlaoui. L'auteur nous fournit de nombreuses informations sur les représentations hébraïques au Maroc¹⁴⁰, symboliques, culturelles et lexicales. À titre d'exemple, on trouve des villages qui portent, à ce jour, ces traces.

Ayt Braym (Abraham), AytIshaq (Isak), AytYaquab (Jacob), AytYusef (Joseph), AytYussi, Ayt Issu (Yehushua), Ayt Musa (Moïse), AytHarun (Aron), AytDawd (David), etc. Il y a même l'élément Yahu (dérivé du nom de l'Éternel, YHWH) dans la commune berbère des Aythmmu dans la vallée de Dades dans le Haut Atlas. D'un autre côté, des patronymes de familles juives marocaines, tirés du lexique berbère commun abondent : Azoulay, Assaraf, Amzallag, (Bu-) Ifrgan, Ouaknine, Boughamin, Afryat, Aznkot, Assouline, Amozegh, Aflalou¹⁴¹.

Le judaïsme est aussi présent par la « khmissa ». La khmissa signifie le nombre cinq (les cinq doigts) et représente la main.

Yad, hamicha-hamèch, en Hébreu; Hamcha, en araméen; Khamssa, en arabe; Main, cinq, en français. Une main pourquoi s'appelle-t-elle "Yad", en Hébreu? Règle générale : Le nom en langue sacrée représente l'essence même de l'être ainsi nommé. La valeur numérique de "Yad" est égale à 14, parce que "Yad" comprend 14 phalanges dans ses 5 doigts. Le Cinq (5) étant le nombre de prédilection contre le mauvais œil¹⁴².

Au centre de la khmissa, on trouve souvent un œil qui sert de conjuration du mal. Au Maroc, l'imaginaire populaire conserve encore les fonctions de cette

¹³⁹ Susan Gilson Miller, « Les quartiers juifs de la Méditerranée et leur héritage architectural » dans Jean-Claude Lasry, Joseph Lévy et Yolande Cohen *Identités sépharades et modernité*, Québec, Les Presses de Université Laval, 2007, p. 55.

¹⁴⁰ L'auteur présente d'autres figures de judaïté telle que la « couronne de la Torah » « qui se retrouve dans l'art architectural juif sous forme d'un blason contenant deux lions. On trouve encore ces représentations symboliques dans plusieurs endroits au Maroc : les décorations des rois chérifiens et les miniatures, le lion symbolise le Royaume dont la figure est presque identique à celle de la couronne de la Torah ». Mohamed Elmedlaoui, *L'historicité des juifs berbères revisitée : l'apport du lexique et de la philologie, colloque, Les juifs du Maghreb de l'époque coloniale à nos jours-Histoire, mémoire et écriture du passé*, Paris du 6 au 9 novembre 2008, (non publié). Voir note 67.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Haim A. Moryoussef « Khamssa : Amulette de protection contre le mauvais œil » dans *Le Bon Œil Ben Porath Yossef*, Montréal, Congrégation Yossef Haim, 2014, p. 94.

khmissa dans la protection du mauvais œil (ce qu'on va voir dans *Mchouga-Maboul* de Simon Elbaz et dans sa chanson judéo-marocaine *Belkhamsa 'likûm*). Pour ces fonctions, la « khmissa » est souvent portée comme collier ou accrochée aux portes des maisons, voire dans des commerces. Par ailleurs, la présence juive au Maroc demeure dans le vocabulaire hébraïque qui remonte à des temps lointains. On trouve, par exemple, le mot « Uday » qui signifie Juif, Yahûdiyy en arabe¹⁴³. Dans son étude sur la présence des figures juives dans la culture berbère au Maroc, Mohammed Elmedlaoui montre que le nom pour Dieu est « Rabbi » dans la langue berbère de l'époque islamique

[...] rbbi qui va devenir Rabbi ou Rav le référent du terme s'inscrit dans le cadre de la religion islamique. Ce nom est rbbi ou baba-rbbi [...] au lieu du terme coranique «Allah». Contrairement à d'autres termes du lexique islamique qui relèvent du culte et/ ou de la loi, le mot (a) llah n'a pas du tout fait son entrée dans le lexique berbère comme emprunt [...]. Ce qui veut dire que lorsque l'Islam a fait son entrée au nord de l'Afrique, les concepts fondamentaux du monothéisme étaient déjà chez les Berbères, exprimés dans la langue sous forme d'emprunts ou de calques à base d'aramaïsmes et d'hébraïsmes surtout que l'islamisation n'a porté en fait par la suite que sur la forme du culte, la loi et sur certaines particularités du dogme¹⁴⁴.

On trouve aussi le terme berbère pour la bête du sacrifice en Islam :

[...] « ta-faska » qui est « Pasqua » un mot berbérisé à partir du mot « pasqa » emprunté encore une fois à l'araméen [...] cet emprunt trahit un syncrétisme religieux où le rite du sacrifice dans son acception musulmane (i.e. en souvenir du sacrifice d'Abraham) s'est trouvé greffé après l'avènement de l'Islam sur le rite juif de « l'Agneau pascal » (Exode, 12 :3-7) qui lui servit de substrat rituel sur le plan anthropologique et dont la référence est la Sortie d'Égypte et non le sacrifice d'Abraham. En plus de l'argument linguistique, ce qui est hautement significatif est le fait qu'on suive encore aujourd'hui scrupuleusement, dans certaines régions du Maroc, les commandements du verset de l'Exode 12 :7 qui dit « On prendra de

¹⁴³ En arabe, on ne dit pas Juif, on dit Yahûdiyy pour l'homme juif et Yahûdiyah pour la femme juive, Yahoud pour le peuple juif, ces noms sont aussi cités dans le Coran.

¹⁴⁴ Mohamed Elmedlaoui, *L'historicité des juifs berbères revisitée : l'apport du lexique et de la philologie, op.cit.*, p. 6.

son sang et on en mettra sur les deux poteaux et sur le linteau de la porte des maisons où on le mangera¹⁴⁵.

S'ajoutent à cela les fêtes populaires, folklores et manifestations carnavalesques affirmant la présence juive au Maroc. La Hilloula que les Juifs fêtent encore au Maroc ou la fête « Imaâchar », « bamghar », « udayn n-tmashurt » (les Juifs de l'Ashura, « Iswaban » en sont des exemples¹⁴⁶. Tous ces noms désignent la même fête. C'est un spectacle carnavalesque dont les personnages portent des prénoms juifs (Shmiha, Moshe, Haim, Dawid) et que la culture populaire conserve encore aujourd'hui dans le sud du Maroc surtout à Tiznit et Agadir¹⁴⁷. La mémoire collective retient aussi les fêtes religieuses ou profanes que célébraient les Juifs berbères comme Ahwash, Ahidus¹⁴⁸, etc.

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 5.

¹⁴⁶ *Ibid*, p. 5.

¹⁴⁷ Je fais référence à un ouvrage écrit en arabe par Jamaâ Benidir, *Festival Ima'châr à Tiznit*, Rabat, IRCAM (l'Institut royal pour la culture amazigh au Maroc), 2007, 150 p.

¹⁴⁸ Dans une rencontre avec M. Elmedlaoui lors de mon séjour de recherche à Rabat au Maroc, l'auteur m'a parlé d'une recherche menée par un chercheur juif marocain sur les danses berbères populaires : « Sigal Azaryahu soutient à l'université de Tel-Aviv son MA sur l'Ahwash des Juifs berbères en Israël, comparé à l'Ahwash des lieux d'origine à Tidli et dans les Ait Bougmmaz dans les montagnes de l'Atlas au Maroc, l'idée de concevoir des Juifs participant à des joutes dansantes de l'Ahwash était déjà classée dans le registre des belles légendes. Avec le travail comparatif d'Azaryahu, basé sur des documents audiovisuels enregistrés sur place en Israël et au Maroc, c'est la sauvegarde de ce patrimoine musical agonisant dans certaines localités en Israël (Aderet, Shokeda, etc.). Cette information est aussi publiée dans Mohamed Elmedlaoui, *L'historicité des juifs berbères revisitée : l'apport du lexique et de la philologie*, *op.cit.*, p. 14-15.

CHAPITRE II

LA PRÉSENTATION DU LIEU DE MÉMOIRE

« " Dans la vie tout est *contrepoint*, c'est-à-dire *opposition* " ¹⁴⁹. »

« [...], nous n'avons pas affaire au mot isolé en tant qu'unité de la langue, ni à la *signification* de ce mot, mais à l'énoncé achevé et à son sens concret, le contenu de cet énoncé ¹⁵⁰. »

Les différentes analyses que j'ai pu effectuer des œuvres à l'étude m'ont permis d'élaborer un travail qui s'intéresse à l'attachement des dramaturges aux lieux du Maroc, mais aussi à l'organisation des principaux éléments constitutifs de ces œuvres. La mise en scène des énonciations liée à des contextes déterminés — ainsi qu'aux relations entre les personnages, aux histoires présentées et à la complicité établie entre la scène (dramaturge, metteur en scène, acteur et scénographie) et la salle (spectateurs majoritairement juifs marocains) — invite aussi à la réflexion.

Considérant l'absence de critique prenant pour objets ces œuvres, il est d'abord important de rappeler qu'elles ont été élaborées en dehors du Maroc, dans le but de regrouper les membres de la communauté autour de la culture du pays d'origine. Ce postulat ressort des témoignages des fondateurs de ce théâtre que j'ai cités dans l'introduction, soit ceux qui ont fait vivre le Centre Hillel ou les festivals sépharades, et concerne aussi bien la mémoire individuelle que la mémoire collective. En fait, le

¹⁴⁹ Mikhaïl Bakhtine, « Le roman polyphonique de Dostoïevski et son analyse dans la critique littéraire » dans *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Coll. « Points/Essais » Paris, 1970, Éditions du Seuil, p. 79 (M. Bakhtine cite le compositeur M.I. Glinka)

¹⁵⁰ Tzvetan Todorov, « Théorie de l'énoncé » dans *Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, 1981 p. 85. (Citant Mikhaïl Bakhtine (29, 265).

regroupement n'a pu être réalisé qu'à travers le référent culturel marocain commun qui est mis en scène. Issues du contexte socioculturel du pays d'origine, ces œuvres ont toutes une construction thématique semblable basée sur les lieux de mémoire et l'identité marocaine. Les dramaturges, utilisant leurs connaissances de la culture marocaine, se sont concentrés sur les éléments constitutifs de cette culture permettant de présenter ces thèmes. Ces éléments, dans leur rapport à la mémoire et au réel, impliquent le destinataire dans la cohérence et le mouvement même de la représentation théâtrale. Autrement dit, le recours à cette mémoire, utilisée dans une perspective de regroupement (évocation des lieux, des souvenirs, des personnages-figures du passé et autres matériaux de marocanité), est repérable dans divers éléments qui confèrent à l'œuvre une *esthétique théâtrale*¹⁵¹, tant au niveau de la représentation que de la réception. Suivant cette idée-là, j'entreprends donc ce chapitre en reprenant le concept de polyphonie qui me semble pouvoir rendre compte de l'ensemble des œuvres dans leur spécificité.

2.1. Mikhaïl Bakhtine pour aborder le théâtre juif marocain

L'usage du concept de polyphonie répandu dans plusieurs champs de recherche (littérature, linguistique, stylistique, poétique, esthétique de la création verbale) se complique dans l'analyse des œuvres théâtrales. En effet, il est nécessaire d'aborder

¹⁵¹ Je me réfère à l'ouvrage de Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale* pour aborder ce concept dans le sens où les œuvres (de création ou d'adaptation au contexte marocain) ont réussi (par la forme et le contenu) à transmettre la marque culturelle marocaine. Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, Coll. « Cursus Lettres » Paris, Éditions Armand Colin, 2010, 2^e édition, p. 8-44. Dans son ouvrage, Catherine Naugrette parle du rôle de la révolution culturelle (les années 1880) dans l'orientation du théâtre contemporain et l'épanouissement de la pratique théâtrale — le théâtre est redéfini comme art alors qu'il se réduisait au texte dramatique. Citant les définitions des réformateurs et théoriciens dans ce domaine, Catherine Naugrette parle de la complexité de l'art théâtral et de l'esthétique de toutes ses composantes : « Dès lors que le théâtre est reconnu pour cet objet complexe qui ne se réduit pas au texte mais qui comprend aussi les différents éléments de sa réalisation scénique, le discours qui l'appréhende ne peut que refléter lui-même cette complexité, être lui-même composite et multiple. Dans la mesure où tout est théâtre : le texte, le décor, les costumes, la lumière, le jeu de l'acteur, son corps et sa voix, il faut parler de tout, à la fois ou séparément. » Catherine Naugrette, « Définir l'esthétique théâtrale » dans *L'esthétique théâtrale*, *op.cit.*, p. 30.

le concept de polyphonie en parallèle avec celui de « dialogisme » et d'« intertextualité » puisque ces éléments semblent liés entre eux sans pour autant être interchangeables.

Rappelons que ce concept de polyphonie a été élaboré par M. Bakhtine dans son étude sur les textes de Dostoïevski¹⁵². Selon Bakhtine, la polyphonie est liée à l'univers romanesque dont « le discours du locuteur n'est pas simplement transmis ou reproduit, mais justement *représenté avec art* et, à la différence du drame, représenté *par le discours même (de l'auteur)*¹⁵³ ». M. Bakhtine, en liant « polyphonique » et « dialogique » rappelle aussi l'emprunt de la polyphonie au domaine de la musique. Selon sa formule : « tout roman polyphonique est entièrement dialogique. Les rapports dialogiques s'établissent entre tous les éléments structuraux du roman, c'est-à-dire qu'ils s'opposent entre eux, comme dans le contrepoint¹⁵⁴. » Ainsi, les rapports dialogiques de la narration et les rapports d'échange entre les personnages sont les axes utilisés par Bakhtine pour énoncer sa théorie de l'esthétique polyphonique dans le roman. Il dit :

Ce qui fait l'essence de la polyphonie, c'est que les voix y restent indépendantes et se combinent en tant que telles dans une unité d'un ordre plus élevé que celui de l'homophonie. S'il faut absolument parler de volonté individuelle, c'est dans la polyphonie qu'il y a combinaison de plusieurs volontés individuelles, dépassement radical d'une volonté unique. On pourrait dire que la volonté artistique de la polyphonie est une volonté de combiner une multiplicité de volontés¹⁵⁵.

Dans son ouvrage *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine parle aussi de la construction du roman comme un champ *protéiforme*. Autrement dit, il démontre

¹⁵² Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, *op.cit.*

¹⁵³ Catherine Naugrette, « La chronique et la poésie » dans *Revue électronique du Théâtre de la Colline : Revue Colline*. Fr01, 2004, p. 4-14.

¹⁵⁴ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, *op.cit.*, p. 77.

¹⁵⁵ Id., « Le roman polyphonique de Dostoïevski et son interprétation dans la critique » dans *Problème de la Poétique de Dostoïevski*, (1929, 2ème éd. Russe, 1963), trad. Guy Verret, Lausanne, Édition l'Age d'Homme, 1970, 1^{er} chapitre, p. 29.

l'entrelacement des genres littéraires et des différents discours portés par les voix et les langues. En effet, selon lui :

Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal. [...] Le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langue et de voix individuelles, diversité littérairement organisée. [...] Grâce à ce plurilinguisme et à la plurivocalité qui en est issue, le roman orchestre tous ses thèmes, tout son univers signifiant, représenté et exprimé. Le discours de l'auteur et des narrateurs, les genres intercalaires, les paroles des personnages, ne sont que les unités compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le roman. Chacune d'elle admet les multiples résonances des voix sociales et leurs diverses liaisons et corrélations, toujours plus au moins dialogisées¹⁵⁶.

Cette citation vient appuyer sa théorie sur le roman qui, à l'instar de la polyphonie musicale, est vu comme un ensemble englobant divers éléments constitutifs (langues, discours sociaux et voix). Ces éléments, dans leurs différences, s'unissent et forment un ensemble cohérent. La multiplicité de voix crée une forme cohérente et conforme à ce que Bakhtine désigne par « l'équipollence »¹⁵⁷ des voix et des consciences au sein même de l'œuvre. D'un autre côté, la cohésion entre les divers éléments d'un texte ne peut être différente de la cohésion de l'individu avec sa collectivité.

Considérant la polyphonie comme un champ de « polymorphisme » si l'on tient compte du lien entre le pronom personnel « je » et autrui, Julia Kristeva explicite ce lien entre dialogique et polyphonique en se rapportant au type de discours analysé par Bakhtine : « Dialogique d'abord, car nous y entendons la voix de l'autre — le destinataire —, il devient profondément polyphonique, car plusieurs instances discursives finissent par s'y faire entendre¹⁵⁸. » Elle considère le texte comme un

¹⁵⁶ Id., « Du discours romanesque » dans *Esthétique et théorie du roman* (Moscou 1975), trad. Daria Olivier, Paris, Éditions Gallimard, 1978, p. 87-89.

¹⁵⁷ Parmi les traits fondamentaux des romans de Dostoïevski, selon M. Bakhtine « la pluralité des consciences équipollentes de leur univers qui, sans fusionner, se combinent dans l'unité d'un événement donné. » Id., *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 33.

¹⁵⁸ Julia Kristeva, « Une poétique ruinée », préface de *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 14.

espace où apparaissent des influences d'autres textes, d'autres discours¹⁵⁹. Julia Kristeva développe cette idée de fragmentation qui nous met au cœur de la polyphonie dans cet espace d'interlocution. La fragmentation du sujet, sur laquelle je reviendrai, démontre le rapport de celui-ci, implicite ou explicite, avec autrui. Kristeva écrit: « C'est la division du sujet, scindé d'abord parce que constitué par son autre, pour devenir à la longue son propre autre, et par là multiple et insaisissable, polyphonique. Le langage d'un certain roman est le terrain où le morcellement du « je » — son polymorphisme — s'entend¹⁶⁰. » La présence de textes et de discours dans un même texte, donne à la polyphonie l'épaisseur de l'intertextualité. Le point de vue de Kristeva se rapproche de celui de Gérard Genette dans *Palimpseste*¹⁶¹. Le théoricien, distinguant cinq relations transtextuelles, établit une différence entre l'intertextualité et l'hypertextualité sur lesquelles je reviendrai lors de l'étude des manifestations de l'intertextualité et des références aux textes antérieurs. Tzvetan Todorov aborde aussi la polyphonie dans son livre *Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique*, faisant une distinction entre les degrés de présence des discours d'autrui dans le texte :

Le premier est celui de la présence pleine, donc du dialogue explicite. À l'autre extrême – troisième degré –, le discours d'autrui n'est attesté par aucun indice matériel, et se trouve pourtant évoqué : c'est qu'il est disponible dans la mémoire collective d'un groupe social déterminé; c'est le cas de la parodie, de la stylisation et d'une forme d'évocation, que Bakhtine appelle la « variation ». [...] Entre les deux un second degré, le plus intéressant sans doute pour Bakhtine, qui s'y réfère sous le nom d'« hybridation » : c'est une généralisation du style indirect libre¹⁶².

Toutes ces citations mettent en évidence l'idée que le texte, combinant des énonciations hétérogènes, représente un corps sur lequel se greffent d'autres textes,

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 84.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶¹ Gérard Genette, *Palimpseste : la littérature au second degré*, Coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1982, 467 p.

¹⁶² Tzvetan Todorov, « L'individuel et le social » dans *Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique suivi de Écrits du Cerce de Bakhtine*, op.cit., p. 113.

des voix multiples de personnages, différentes langues, des références explicites ou implicites exprimant une antériorité, des constructions textuelles. Ainsi, le roman est polyphonique; mais l'analyse de cette notion est nécessairement limitée au champ romanesque. Qu'en est-il du théâtre ? Comment cerner la polyphonie dans les œuvres théâtrales de mon corpus? Bakhtine soulève cette problématique en s'appuyant sur l'expérience dramatique de Shakespeare.

[...] le drame est, de par sa nature, étranger à la polyphonie authentique; un drame peut comporter une multiplicité de plans mais non une MULTIPLICITÉ DE MONDE [...] en réalité, la seule voix pleinement qualifiée est celle du héros, alors que la polyphonie suppose une multiplicité de voix pleinement qualifiées à l'intérieur d'une œuvre unique, étant donné que c'est à cette seule condition qu'on peut avoir des principes polyphoniques de construction d'un tout¹⁶³.

Il semblerait donc difficile de parler de « polyphonie » dans le théâtre, en termes bakhtiniens. Cependant, ses propos sur les rapports dialogiques justifient comme on le verra les raisons pour lesquelles j'ai choisi de reprendre ce concept et sa portée dans la présentation du lieu de mémoire. Bakhtine aborde également le thème des échanges dans le roman, de l'entrelacement des langues, des genres, des points de vue et de plusieurs discours sociaux directs ou indirects. Oswald Ducrot permet d'aborder les différents discours qui, dans leurs liens avec d'autres éléments au sein d'une même œuvre, en dégagent le sens. L'usage des verbes et des déictiques permettent aussi de rejoindre la valeur référentielle des œuvres¹⁶⁴. Je m'appuierai essentiellement sur la définition de la polyphonie que donne Aleksandra Nowakowska dans son étude de l'œuvre de M. Bakhtine¹⁶⁵, pour aborder les œuvres

¹⁶³ Mikhaïl Bakhtine, « Le roman polyphonique de Dostoïevski et son interprétation dans la critique » dans *Problème de la poétique de Dostoïevski*, trad. Guy Verret, *op.cit.*, chap.1, p. 44-45.

¹⁶⁴ Oswald Ducrot, « Les lois de discours » dans *Le dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 96.

¹⁶⁵ Aleksandra Nowakowska, « Dialogisme, polyphonie : des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine » dans Jacques Bres, Pierre Patrick Haillet, Sylvie Millet, Henning Nolke, Laurence Rosier, (dir. Publ.) *Dialogisme et polyphonie : Approches linguistiques*, Coll. « Champs linguistiques », Édition De Boek et Larcier, 2005, p. 19-32.

théâtrales du corpus. A. Nowakowska montre que les deux termes (polyphonie et dialogisme) se complètent sans pour autant se confondre, c'est-à-dire qu'ils tendent vers un même résultat : l'interaction et l'échange.

Le texte russe fait apparaître que la polyphonie se différencie du dialogisme par le fait qu'elle s'applique au champ d'études littéraires, afin de définir un type particulier d'œuvre romanesque, alors que le dialogisme est un principe qui gouverne toute pratique langagière, et au-delà toute pratique humaine. La polyphonie décrit les différentes structures d'un type de roman, alors que le dialogisme se déploie dans le cadre de l'énoncé, qu'il soit dialogal ou monologal, romanesque ou ordinaire. Les deux concepts reposent fortement sur l'idée d'un dialogue, d'une interaction entre deux ou plusieurs discours, ou plusieurs voix. Cette interaction, dans le cadre de la polyphonie, se refuse à désigner une voix hiérarchiquement dominante, contrairement au dialogisme qui est le théâtre des affrontements dans lesquels une voix – en principe celle du locuteur – est toujours (présentée comme) hiérarchiquement supérieure aux autres¹⁶⁶.

Les propos d'A. Nowakowska conviennent à l'analyse du roman mais aussi à celle de l'interaction entre les discours (la relation discursive)¹⁶⁷ ou entre les voix d'une même œuvre, y compris l'œuvre théâtrale. Permettant d'envisager les rapports entre passé et présent, personnages et histoire, texte et contexte; la polyphonie dans le théâtre des Juifs marocains se comprend à partir des discours qu'ils mettent en scène et aussi à partir des acteurs et des personnages-figures du passé, des multiples points de vue enchâssés dans le thème principal, de la rencontre des genres littéraires et artistiques qu'englobe le texte dramatique et des liens entre les acteurs et les spectateurs, c'est-à-dire entre la scène et la salle. Pour appuyer la transposition du concept de polyphonie du champ romanesque au champ théâtral, je me réfère à une étude d'Arnaud Rykner. L'idée est ici de montrer de quelle manière le dialogue

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 25-26.

¹⁶⁷ Tout discours est lié à un contexte précis comme je l'aborderai plus loin. Je me réfère ici aux propos de Tzvetan Todorov, dans Mikhaïl Bakhtine : *Le principe dialogique*, considérant le discours en tant qu'énoncé « est le produit d'une mise en œuvre, dont la matière linguistique n'est qu'un des ingrédients; l'autre est tout ce qu'apporte à une production verbale le fait de son énonciation, c'est-à-dire aussi un contexte historique, social, culturel, etc., unique. » Tzvetan Todorov, « Épistémologie des sciences humaines » dans Mikhaïl Bakhtine : *Le principe dialogique suivi de Écrits du cercle de Bakhtine, op.cit.*, p. 44.

romanesque est marqué par le dialogue théâtral: « Qu'un ou deux personnages parlent, une voix émerge, se module, attire à elle les différents actants, digère les individualités, non pour les abolir totalement, mais pour les transmuier en une substance unique, alchimique¹⁶⁸ »

Ainsi peut se concevoir l'organisation des éléments hétérogènes constitutifs de l'œuvre. Celle-ci passe par la dialectique et la tentative d'harmonisation entre le passé et le présent, entre le personnage et l'histoire, l'individu et la collectivité (personnages et spectateurs), la voix de soi et la voix d'autrui, les genres littéraires et artistiques, les communications verbales et gestuelles, voire entre la mémoire individuelle et la mémoire collective. L'unicité de chaque élément est fondamentale pour le repérage de la polyphonie, mais également pour une « esthétique théâtrale » qui se concentre sur les rapports entre tous les éléments du théâtre, comme l'indique Catherine Naugrette :

L'esthétique théâtrale moderne [...] désigne l'ensemble des réflexions théoriques concernant le phénomène théâtral, qu'il s'agisse du texte ou de la scène. Son champ d'application est donc très étendu : il comprend tous les éléments constitutifs du théâtre, tel qu'il a été redéfini en tant que pratique artistique au début du XX^e siècle : le lieu, l'architecture, le texte, la mise en scène, le décor, l'acteur, la lumière, le costume... Il recouvre également le processus de création et de réception de l'œuvre théâtrale ainsi que les instances impliquées : l'écrivain, le metteur en scène, le spectateur [...]. Enfin, l'esthétique théâtrale s'occupe du rapport avec les autres arts [...].¹⁶⁹

La théâtralité des œuvres à l'étude soulignée par des paratextes, titres et sous-titres, indications scéniques, décors, langue, musique, personnages, temps, conte, poème, etc., met en relief l'importance de l'organisation et de l'unicité des multiples éléments de la représentation théâtrale et des instances polyphoniques. La

¹⁶⁸ Arnaud Rykner, « Les pièces de Robert Pinget : Un théâtre qui se désinvente lui-même » dans *Théâtres du nouveau roman : Sarraute-Pinget-Duras*, Paris, Éditions José Corti, 1988, chap. 3, p. 85.

¹⁶⁹ Catherine Naugrette, « Définir l'esthétique théâtrale » dans *L'esthétique théâtrale, op.cit.*, p. 41-42.

polyphonie, largement sollicitée dans les analyses, démontre qu'on ne peut restreindre ce concept à un genre précis.

2.2. L'hétérogénéité: diégèse et performance

L'étude développée par M. Bakhtine sur les liens entre discours de langue et de voix dans le roman m'a incitée à appliquer ces observations à l'œuvre théâtrale. Les échanges entre les éléments de l'œuvre — texte, personnage-figure du passé, scénographie — qui s'installent confèrent une harmonie à ces œuvres et soulignent la revitalisation du lieu de mémoire à travers des repères symboliques.

Chaque auteur travaille à mettre au jour une représentation — composite et multiple — cohérente du thème à représenter. Ainsi, pour la présentation du lieu de mémoire sur lequel se greffent des constructions polyphoniques, on remarque une hétérogénéité considérable. On peut relever de multiples usages textuels et artistiques des genres des différents discours (historique, spirituel, culturel, politique), de la culture d'origine et de ses médiations artistiques. Tous ces usages ont pour fonction d'assurer une concordance entre l'œuvre et le réel, idée fondamentale pour l'étude de ces pièces. Mais ce réel est aussi un réel perdu par lequel vient se projeter la nostalgie, le deuil, l'idéal. Ceci permet de comprendre que tous les éléments textuels ou artistiques sont autant de moyens pour véhiculer la mémoire marocaine. Mémoire qui est justement un registre ouvert à tous les points de vue.

Étudier les constituants polyphoniques dans la présentation du lieu de mémoire, c'est se concentrer sur les différents éléments qui mettent le lieu en scène. L'étude permet ainsi de comprendre les liens constitutifs de la triade de la mémoire déterminée par Paul Ricœur (mémoire individuelle, mémoire collective et mémoire

des proches)¹⁷⁰. Le lieu de mémoire est ce qui rapproche les auteurs et les spectateurs; il devient ainsi un élément « performatif », permettant d'affirmer que les œuvres théâtrales font du pays natal un lieu avant tout de mémoire et donc un lieu artistique¹⁷¹. Entre l'art et la mémoire, les dialogues (les paroles) font écho à d'autres éléments artistiques significatifs. Ainsi, la performance relève de la corrélation entre le thème de l'œuvre et ses constituants hétérogènes — supports de l'esthétique. Le concept de « performatif » est pertinent dans la mesure où les différentes manières d'évoquer des lieux — par le nom, par le geste et par la scénographie — renvoient à la vie socioculturelle du Maroc. Il permet également d'appuyer la relation entre les personnages et les spectateurs, et de désigner ainsi la présence implicite ou explicite d'autrui. Autrement dit, je n'aborde pas le théâtre performatif du point de vue de l'expérimentation théâtrale ou des différents langages scéniques. Le performatif, ici, désigne ce qui, par le langage commun et l'emploi riche de matériaux de *marocanité*, donne une existence au lieu, le réssuscite et permet d'accéder à l'horizon culturel des spectateurs en les unissant aux acteurs autour de sujets et d'objets porteurs de mémoire.

Les théories liées à l'analyse du roman m'aideront à étudier le conte, l'insertion des histoires dans le texte dramatique, les stratégies narratives conçues pour ce faire,

¹⁷⁰ Paul Ricœur « Trois sujets d'attribution du souvenir : moi, les collectifs, les proches » dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Coll. « L'Ordre philosophique », Paris, Seuil, 2000, p. 112-161. Ces trois sujets sont des éléments mnésiques : la mémoire individuelle représentée par les souvenirs de *moi*, la mémoire collective représentée par les souvenirs collectifs (groupe, communauté, société) et la mémoire des proches dans laquelle se font « les échanges entre la mémoire vive des personnes individuelles et la mémoire publique des communautés auxquelles nous appartenons. » p. 161.

¹⁷¹ Je cite un extrait d'une correspondance avec Serge Ouaknine en 2010 explicitant ce lien: « Les pays de la mémoire sont la source d'inspiration des artistes, un revivre, une résurgence du passé retravaillée par le passage de la page à la scène, du livre d'icônes à la psalmodie des voix [...]. On est, par-dessus tous les moments, attachés aux lieux de l'amour que l'on a sauvegardés en création et en transmission. » David Bensoussan le confirme aussi lorsqu'il dit, concernant une domination temporelle et spatiale : « Les écrivains et artistes juifs marocains, qu'ils aient été au Maroc, ou qu'ils ne l'aient jamais vu, une fois qu'ils se mettent à écrire, ne traduisent que la réalité de la mémoire marocaine. » David Bensoussan dans une allocution lors de l'exposition de peintures et de dessins d'Anne-Marie Marrache Azoulay, sous la présidence d'honneur du consul général du Royaume du Maroc à Montréal, Montréal, Maison de la culture sépharade, 03 mai 2012.

la rencontre des genres, sans perdre de vue les éléments typographiques (italique, guillemets, majuscules) et les déictiques montrant *les changements d'espace énonciatifs*¹⁷² et renvoyant à des informations antérieures. Le concept de polyphonie est un moyen de souligner que ces œuvres juives marocaines francophones et plurilingues sont issues d'un contexte socioculturel déterminé auquel on ne cesse de renvoyer. L'idée que le genre théâtral est un art composite permet de rappeler la pluralité des éléments réunis dans la constitution de l'œuvre.

Cela étant dit, le fait que le concept de polyphonie ait été inventé dans le cadre spécifique de l'analyse du roman, alors que mon sujet concerne le théâtre, est annonciateur des difficultés que j'ai pu éprouver tout au long de ma recherche. Il est donc important de préciser ce qui m'a permis de continuer à l'utiliser. Je montrerai ce qui, dans ces œuvres, participe de la polyphonie, tout en indiquant les différences entre les dramaturges, de même qu'entre les créations et les adaptations de textes étrangers au contexte marocain.

L'analyse des œuvres me conduira en premier lieu à développer la portée des multiples discours (religieux, social, culturel, politique etc.) ainsi que des instances qui dialoguent dans le texte théâtral. Ensuite, il s'agira d'observer la portée des interactions entre les personnages, de l'insertion de l'individu dans sa collectivité et de l'échange avec autrui. Enfin, et pour mieux décrire la texture polyphonique à travers les œuvres, je mettrai l'accent sur les genres qui dialoguent dans un même texte (le conte, le poème, la narration, les proverbes, le chant, la musique), sur les multiples discours ainsi que sur le repérage des contextes d'énonciation.

Dans cette analyse d'œuvres théâtrales et non romanesque, le récit du passé devenu discours au présent me conduit à considérer les théories narratives de Gérard

¹⁷² Voir Dominique Maingueneau, « Les déictiques spatiaux » et « Types de déictiques spatiaux » dans *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1990, 1^{re} édition, p. 14-18.

Genette dans *Figure III*¹⁷³. Cette étude se fera donc à partir des liens fondamentaux qui unissent le texte et le contexte, le personnage, l'histoire et le récit avec le discours. Elle repose donc sur deux éléments fondamentaux : le temps (rapport entre histoire et discours) et le mode de discours employé par le « narrateur » ou le conteur. Selon P. Ricœur : « Le monde déployé par toute œuvre narrative est toujours un monde temporel [...] le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle¹⁷⁴. »

La notion d'espace-temps est aussi illustrée par le « chronotope » que j'emprunte à Bakhtine¹⁷⁵ afin de montrer comment les thèmes racontés au présent, prennent leur force et leur signification dans les contextes sociaux passés, de la mémoire personnelle ou collective et dans leur rapport avec le temps et l'espace. Ricœur utilise cette distinction entre antériorité et postériorité temporelles pour construire les trois types de mémoires (individuelle, collective et des proches). Étudier la polyphonie dans un contexte de remémoration permet de se concentrer sur l'emploi des éléments de discordance (passé et présent, là-bas et ici). La polyphonie s'inscrit aussi dans des retours immanents du passé alors que les personnages et les spectateurs se remémorent des événements, des lieux; évocations supportées par plusieurs voix (de désaccord ou d'entente).

¹⁷³ Gérard Genette, « Voix » dans *Figure III*, Coll. « Poétique », Paris, Édition du Seuil, 1972, p. 238-243.

¹⁷⁴ Paul Ricœur, « Le cercle entre récit et temporalité » dans *Temps et récit*, Tome 1, Coll. « L'ordre philosophique », Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 17.

¹⁷⁵ Dans la conception de la spatio-temporalité assurant l'organisation et l'actualisation des événements d'un récit, M. Bakhtine définit le concept de « chronotope » : « Nous appelons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par « espace-temps » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature [...]. Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps [...]. Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. » Mikhaïl Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman (Essais de poétique historique) » dans *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.*, p. 237.

Partant du principe de regroupement des spectateurs qui est au cœur de chaque représentation théâtrale, j'analyserai donc les éléments constructifs de la polyphonie qui donnent à l'œuvre tout son mouvement. La dynamique passerait ainsi par la mise en relation de l'œuvre avec le réel remémoré et le vécu, par la restitution de l'héritage culturel, par la reconstruction de la mémoire collective et les positions politiques formant l'arrière-plan des œuvres et créant un référent commun. Le lien entre la structuration de l'œuvre et une certaine doxa agit sur la présentation de la mémoire du *déjà dit* et *déjà vécu*. La doxa, mettant en avant le discours direct du personnage, renvoie à des informations indirectes enchâssées dans le discours. Selon Ruth Amosy, elle « permet de voir comment le locuteur élabore son dire sur le fond du déjà dit de son époque¹⁷⁶. » En fait, les dramaturges structurent différents éléments hétérogènes dans un ensemble cohérent dont l'intersubjectivité contribue à l'élaboration et à la signification.

La rencontre entre mémoire individuelle et mémoire collective est profondément passionnelle et est soutenue par une réflexivité thématique sur le lieu de mémoire et le passé au Maroc. Étant donné que les œuvres sont écrites par différents auteurs et qu'il s'agit de deux types d'œuvres : celles de création et celles d'adaptation, il y a des œuvres plus polyphoniques que d'autres. Ceci suppose nécessairement de distinguer les différentes manifestations polyphoniques dans les œuvres. Pour ce faire, je reviens au postulat qui considère la présence d'autrui comme un indice polyphonique. Il suffit de plonger dans la mémoire des dramaturges pour comprendre comment l'évocation de ce lieu de mémoire regroupe la communauté le temps d'un spectacle. Les dramaturges présentent le lieu de mémoire à travers des toponymes (Sefrou, Midelt, Ouzzane dans *Un roi marocain*, Boujaâd dans *Mchouga-Maboul*, Mogador, Tiznit, Agadir, Marrakech et Casablanca dans *Maurice et Faby*, Beni-

¹⁷⁶ Ruth Amosy, « De l'apport d'une distinction : dialogisme vs polyphonie dans l'analyse argumentative » dans Jacques Bres, Patrick Pierre Haillet, Sylvie Mellet et al., *Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques*, Acte du colloque de Cerisy, Bruxelles, Éditions DeBoeck, 2005, p. 72.

Mellal et Fès dans *Une lettre à Élise*, Casablanca dans *Le Boujadi gentilhomme*, Settat dans *Zouzguef*, Marrakech, Fès, Moulay Yaqoub dans *En attendant Gilberte*, etc.); des lieux (Bab-Merrakch, Rhiba, Dar Essaqaaya, toits de maison, gargotier, marché de poissons, place publique de la halqa, maison de mellah, etc.). Quand ces dramaturges, en dehors du Maroc, voulaient présenter leur lieu de mémoire et d'origine, ils le faisaient en s'identifiant à un « nous » juifs marocains : notre pays, notre crédo, notre histoire, chez nous, notre culture, nos mets, etc. Les œuvres d'adaptation, plus particulièrement, contiennent des emprunts aux situations de l'œuvre originale, des discours d'autrui rapportés dans l'œuvre adaptée etc.,

Enracinée dans l'origine marocaine, la langue de communication permet d'établir la diversité, c'est-à-dire l'hétérogénéité. À l'exception de l'œuvre *Un roi marocain* écrite en hébreu et traduite en français, tous les textes étudiés ici sont écrits en français¹⁷⁷. La langue d'écriture et d'interprétation est donc le français, mais transformée par son contact avec le judéo-marocain, le judéo-arabe, la hakétia et l'hébreu. L'enchâssement de ces langues dans le texte créé ou adapté en français indique manifestement l'intention d'une (re)constitution identitaire participant de l'objectif explicite ou implicite de chaque œuvre. Les langues apportées du Maroc sont complétées par les dominances socioculturelles qui participent à la mémoire (individuelle ou collective). Les langues (hébreu, hakétia et judéo-marocain en particulier) incluses dans le texte en français renvoient à une « référentialité » qui, à la fois renseigne sur la crédibilité des énoncés et contribue à l'élaboration du récit. Je porte une attention particulière au mélange des langues dans les œuvres parce que celui-ci informe sur la présence d'autrui (le colonisateur français) et le rapport avec lui. Le métissage linguistique renvoie aussi à une structure culturelle déterminée reliant le dramaturge à son personnage et aux spectateurs qui sont généralement des gens de la communauté juive marocaine. Ce ralliement donne un poids collectif à

¹⁷⁷ Il est important de mentionner que les Juifs marocains sont des francophones depuis le Maroc, c'est-à-dire qu'ils parlent la langue du colonisateur. Cependant, leur usage du judéo-marocain laisse entendre la langue de communication du pays d'origine.

l'énonciation du personnage dans le sens où il permet à l'œuvre de mettre en scène la spécificité d'un commun culturel sur lequel je m'appuie pour développer le sens de la polyphonie dans les œuvres.

En général, et selon la formule de M. Bakhtine concernant l'élaboration polyphonique, ces éléments sont définis comme des ensembles « carrefours ». Ils sont éclairés par la notion d'unicité. Ces éléments qui semblent dialoguer manifestent, implicitement ou explicitement, des tonalités et des affects qui sont aussi constitutifs de l'œuvre. Ces carrefours sont précisément ce qui permet la transmission de ces affects et de ces passions singulières puisque l'œuvre est présentée à un public précis qui va reconnaître ces signes culturels. La rencontre repose sur les articulations polyphoniques qui justifient l'emploi de genres et de discours multiples.

2.3. *Mchouga-Maboul* de Simon Elbaz : de la polyphonie à l'homophonie

« J'ai le sentiment de renouer avec une tradition orale, d'y retrouver des gestes simples : ceux de l'enfance, des rêves, de la mémoire, de témoigner de cette culture mosaïque et d'évoquer le temps où les communautés, juive, musulmane, européenne, cohabitaient en paix-chalom-salam. » (*MM*, 8)

« S'il y a un moment des lieux, les lieux sont donc aussi les lieux de ce moment, ou des lieux pour ce moment¹⁷⁸. »

« Comme les oiseaux qui ne pondent que dans le nid d'autres espèces, la mémoire produit dans un lieu qui ne lui est pas propre [...]. Sa mobilisation est indissociable d'une altération.

¹⁷⁸ Hartog François, « Mémoire, histoire, présent » dans *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*, Coll. « La librairie du XXI^e siècle » Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 158.

Bien plus, sa force d'intervention, la mémoire la tient de sa capacité même d'être altérée — déplaçable, mobile, sans lieu fixe. Trait permanent : elle se forme (et son « capital ») en naissant de l'autre (une circonstance) et en le perdant (ce n'est plus qu'un souvenir). Double altération, et d'elle-même, qui s'exerce d'être atteinte et de son objet, qu'elle ne retient que disparu¹⁷⁹. »

Simon Elbaz est natif de Boujaâd au Maroc. Il s'est installé en France. Écrivain, compositeur et acteur, il est l'auteur de *Mchouga-Maboul* qui s'inscrit dans le genre du Théâtre-conte Matrouz¹⁸⁰. Le Matrouz est une création artistique basée sur le croisement des langues et des musiques. Il s'agit d'un mot arabe qui signifie *le brodé*. Ce genre¹⁸¹ se caractérise par l'association de la poésie et de la musique et le mélange de langues héritées des traditions d'Andalousie¹⁸². Simon Elbaz écrira des *Matrouz* divers, littéraires et pédagogiques, ainsi que des *Contes documentaires Matrouz*. Il est aussi l'auteur de poèmes chantés avec le luth, *Boujaâd si je t'oublie*, *khamssa*, *Chams-Chemech* et d'autres, que l'on trouve dans *Mchouga-Maboul* (MM, 94-95)¹⁸³. Comédien et interprète au théâtre et au cinéma, il est l'acteur principal du film *Où vas-tu Moshé?* réalisé par Hassan Benjelloun en 2009; Simon Elbaz a aussi interprété le personnage principal de *Mchouga-Maboul*.

¹⁷⁹ Michel de Certeau, « Le temps historique » dans *L'invention du quotidien 1. art de faire*, Coll. « Folio/essais », Paris, Gallimard, 1990, p. 131.

¹⁸⁰ Simon Elbaz, *Mchouga-Maboul Théâtre-Conte Matrouz*, Paris, Les Patriarches, Éditions Dar al-Uns, 2008, 109 p. (Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées par MM suivi du folio entre parenthèses.) Le mot Mchouga signifie le « fou » en hébreu. Il veut dire « Maboul », ce mot familier en français qui signifie « fou ». Il vient de l'arabe mahbul, « fou, sot, stupide ». Cela étant dit, l'œuvre présente les folies de Mchouga.

¹⁸¹ Voir le site internet : <http://www.matrouz.com>

¹⁸² Voir Haim Zafrani, « Traditions poétiques et musicales au Maroc : Centralité religieuse et fonction sociales » dans *Le judaïsme maghrébin : Le Maroc : terre des rencontres, des cultures et des civilisations*, p. 218.

¹⁸³ Ces titres de chansons sont dans *Matrouz musical : le chant vivant de langues et musiques croisées*. Voir le site internet : www.matrouz.com/musical/index.html

Mchouga-Maboul est donc une oeuvre littéraire, théâtrale et artistique et est un exemple de ce théâtre du conte et du jeu de la halqa. Celle-ci est un spectacle populaire au Maroc. À cette double composition — poème-chant —, s'en ajoute d'autres: conte-jeu, danse-transe qui sont présentées en hébreu, en français et en judéo-marocain dans le cadre du spectacle populaire. La charge mémorielle de la pièce de Simon Elbaz provient de la réhabilitation du lieu de mémoire (Boujaâd) à travers la halqa. Il s'agit d'une recréation de ce spectacle populaire d'art oral et de la restitution de la performance du conteur marocain. Simon Elbaz a exploité ces arts populaires tant pour restituer la mémoire et l'histoire d'une époque marocaine bien précise (comme en témoigne l'auteur lui-même) que pour parler du nationalisme marocain.

Le texte est présenté en quatre tableaux intitulés respectivement « Prologue », « Conteur », « Mchouga » et « Épilogue ». Le prologue présente le conteur de l'histoire de Mchouga le fou-sage du village : son attitude, ses costumes, ses lunettes, sa classe sociale, sa culture et ses déplacements. Le conteur est le seul personnage de l'oeuvre. Il est capable de tenir plusieurs rôles, de raconter Mchouga et de devenir lui-même ce personnage. Il se déguise et peut ainsi passer d'un rôle à l'autre (femme, enfant, soldat, mendiant). Il est mendiant et *majdoub*, homme mystique et célèbre chez les Marocains. Le conteur déclame ses histoires en trois langues : hébreu, français et judéo-marocain. Par ses gestes, il imite les personnages dont il parle, il chante, joue, danse, fait rire et entre en transe. À travers l'imitation de Mchouga, le conteur relate l'histoire du Maroc, la cohabitation berbère-juive-musulmane ou encore le protectorat et la résistance. Il s'identifie à la nationalité marocaine en répétant le credo/devise *Allah! La Patrie! Le Roi! Vive le Maroc libre!* (MM, 35). Par le conteur, Mchouga raconte et est raconté. C'est un fou-sage qui communique avec les Berbères, les Juifs, les Musulmans et les Chrétiens du Maroc. L'épilogue relate le départ des Juifs, la rupture qui affecte Mchouga qui se révèle être un mendiant aveugle nommé Moussi-Moussa psalmodiant un extrait du kaddish à la mémoire des

disparus. En dernier hommage, il leur dédie le chant de paix Chalom-Salam (*MM*, 92-93).

Inspiré des tendances de l'époque, le conteur, dans la halqa¹⁸⁴ (spectacle en cercle comprenant au milieu un conteur ou plus), va créer par ses contes une représentation théâtrale. Dans la tradition du conte-halqa, (le théâtre en rond des places publiques au Maghreb), le conteur est tour à tour comédien, musicien et chanteur. Ici, en nous transportant dans son univers familier – son village –, le conteur se laisse enchanter par le personnage principal. Habité par sa folie, il bascule dans un « je dans le jeu » et devient Mchouga (*MM*, 38).

Dans cette œuvre, le conte puise son inspiration dans les fêtes religieuses, les comptines ou encore les jeux (imitation du capitaine *Haou-Haou*, de Mchouga) (*MM*, 28; 34-36). Mélange d'autant plus séduisant que le conteur semble fonder l'essence de ses histoires sur des éléments et des effets théâtraux : décors, costumes, musique, danse et chant. La théâtralisation du conte permet de restituer cette tradition orale (en racontant des petites histoires merveilleuses telles *Kessody*, *la petite brindy*, *Had Gadya*, *du chevreau*, etc.) et de transmettre l'histoire et la mémoire à travers les monologues du fou du village. Le monologue témoigne ici de la compétence qu'a le conteur à passer d'une situation à l'autre. Sa prise de parole interpelle le public et incite celui-ci à écouter (*MM*, 59-60-61).

Dans la halqa, les contes sont amplifiés par le jeu, les anecdotes, les insultes comme éléments du grotesque (*MM*, 45) par les chants, les *Ta'amim* (accents

¹⁸⁴ La halqa crée un lieu physique très populaire dans la culture marocaine, concret et rempli par son langage particulier et par un art de la dichotomie de conte et de jeu. Elle est une forme d'expression, de technique de théâtre qui, en respectant les conditions locales de la culture marocaine, assurent l'harmonisation du spectacle : acteur au milieu d'un cercle de spectateurs, répétitions, rebondissements, costumes, chants, clins d'œil, attention, écoute et participation concrète des spectateurs. D'autres descriptions de la halqa se trouvent dans l'article de Abdellah Stouky intitulé « Où va le théâtre au Maroc? » Maroc, revue maghrébine littéraire culturelle trimestrielle *Souffles* n° 3, 3^e trimestre, 1966, p. 23-31.

toniques guidant la cantillation de la Torah, (*MM*, 70) et les comptines (*Nqeb nqeb djaja, malha messoussa, fain kounti sarha fi jnane Essalha* (*MM*, 50). En récitant ces histoires, le conteur utilise des formules d'introduction et de conclusion inspirées de la culture populaire, des rituels et des simulations conventionnelles du conte oral (*MM*, 33).

L'action se passe à Boujaâd, au Maroc, autour d'un personnage typique, le fou du mellah, fou du Maghreb, adopté par les trois communautés : juive, musulmane, chrétienne, et témoin de leur éclatement dans les années 50, sous le protectorat français. La version originale française est rythmée par des jeux de langue, de musique et de danse transportant le spectateur dans les dédales de la mémoire, à la découverte de Mchouga, personnage aux facettes multiples, légendaire mendiant bouffon qui rit jusqu'aux larmes, qui pleure jusqu'au rire. À Boujaâd, la ville natale de l'auteur où sept saints, dont Sidi Bouabid Cherqi le fondateur de la Zaouiya charqaouiya qui porte son nom, sont enterrés. Leurs mausolées sont peints en blanc, couleur de pureté.

Au fond, Mchouga est un pacifiste. Quand, à Boujaâd, on fêtait l'anniversaire du séjour d'évangélisation du Père Charles de Foucauld, il se prenait pour lui! Et pour d'autres missionnaires de passage, de grands rabbins et des notables, les *hadjs* et *hadjet*¹⁸⁵ de retour de la Mecque. Avec les confréries des *Sma'la*, *Gnaoua*, *Hmadcha*, *Aissaoua*, Mchouga danse jusqu'à la transe. Au pèlerinage des Saints juifs, l'*Hilloula*, dans les cérémonies musulmanes, le moussem, et dans bien d'autres fêtes, *el-haflat*, on sait à l'avance que *Mchouga* sera là. Pourquoi? C'est qu'il aime la nouba, dit-il, les ambiances magiques, poétiques, érotiques....

Compte tenu de l'éloignement du dramaturge Simon Elbaz à l'égard de son Maroc d'origine (il réside en France), compte tenu aussi de son contact avec d'autres

¹⁸⁵ Les hadjs et hadjets (pluriel de hadj et hadja) sont les musulmans et musulmanes qui ont fait le pèlerinage à la Mecque. Le hadj est un des cinq piliers de l'Islam.

cultures, son œuvre théâtrale représente une véritable plongée dans la mémoire. Ce retour vers un passé marocain — thème récurrent chez tous les auteurs du corpus de cette thèse — ne se fait qu'à partir d'un autre pays et après une longue séparation. La rencontre avec l'autre, l'éloignement de chez soi, voire la perte de lieu d'origine a ainsi fait de cette œuvre une performance mémorielle et dramatique où les indices polyphoniques, contribuant à son élaboration, symbolisent la rencontre entre le passé dans le lieu d'origine et le présent dans le pays d'accueil.

À la lecture de l'œuvre, on se rend compte du travail considérable de la mémoire qui est fondé sur les modes narratif et dramatique et qui emploie différents éléments constitutifs (chant, musique, danse, conte, transe, proverbe, insulte, grotesque, parodie) ainsi que divers discours (spirituel, politique, historique, national). L'auteur crée une atmosphère dramatique à travers laquelle il parvient à offrir un aspect gémellaire de ses personnages (conteur et Mchouga) et à dresser tout d'abord un tableau de la culture marocaine qui se veut général, mais également un tableau plus particulier de la mémoire judéo-marocaine. On se demande alors si la mémoire vient ici en renfort de la représentation du lieu ou bien si c'est le lieu perdu et imaginé qui vient en aide à la mémoire, puisque tous les deux évoluent entre le mémoriel et l'historique.

Le titre est chargé : *Mchouga-Maboul : Théâtre-contre Matrouz*. C'est un paratexte permettant de souligner les constructions polyphoniques manifestes qui mettent en avant la primauté du conte aux multiples voix : celles provenant de chez soi et celles d'autrui. L'insertion du conte pour raconter l'histoire de Mchouga passe par l'emploi d'éléments hétérogènes et de discours divers qui permettent ce renvoi à l'environnement marocain. La formule de Bakhtine selon laquelle, un discours est un *acte complexe*, car il se façonne avec l'apport d'autres discours qui l'environnent, est applicable à cette œuvre. Selon Bakhtine : « [...], l'atmosphère sociale du discours

qui environne son objet fait jouer les facettes de son image¹⁸⁶. » L'environnement marocain en demeure la source énonciative. Dans celui-ci, les discours se croisent et s'élaborent dans une pluralité remarquable, pluralité à la fois productrice du récit, marque de polyphonie et source de passions. D'une part, les éléments — ou matériaux de *marocanité* — sont des indices rattachés aussi au destinataire qui a vécu dans le même environnement; en effet, ils sont utilisés en fonction du destinataire. D'autre part, les discours rendent possible la transmission d'entité marocaine en dehors du Maroc. Les remémorations, sous-jacentes à la temporalité, reviennent ainsi dans des formes diverses d'inspiration socioculturelles marocaines.

2.3.1. Polyphonie : métissage linguistique et paratexte

Écrit en trois langues, le titre dégage un plurilinguisme (sur la couverture on peut lire en effet le titre complet en français, et au-dessous, le nom de Mchouga en hébreu et celui de Maboul en arabe). Il représente la combinaison des langues qui composent les cinq tableaux de l'œuvre. L'usage du français demeure un renvoi à autrui, au colonisateur français présent à travers les noms. Quand le conteur raconte l'histoire de Mchouga, il devient lui-même ce personnage :

(Imitant *Mchouga*, il court chercher dans son couffin un combiné, une paire de *qaraqeb*) *Trr, trr. Sekkestrr-Sekkestrrrrrtrr...* Et allons-y, allons-y m'sieurs-dames pour l'talisman magique, téléphonique : *trr, trr*. Allo, Allo, Rabat?...Ici Mchouga! Oui, *Mchougael-Gazetta*, vous m'reconnaissez? Ha, ha, ha...Ha, Ha, Ha! Il me reconnaît! Enfin, je suis reconnu! Je suis bien à la Résidence du Protectorat Français au Maroc? Très bien, passez-moi l'Président Général Guillaume, s'il vous plaît? Oui, en personne, bien sûr! C'est pas un animal que je sache, *hachak!* Sauf votre respect! [...]. Oui, tu notes deux fois Allo, ça fait partie du message. Comment? Ça fait des années que tu traînes à la Résidence Générale *di França* et tu n'sais même pas encore que l'message téléphonique ça commence toujours par Allo, Allo. Obligé! (*MM*, 30-31).

¹⁸⁶ Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque » dans *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.*, p. 100-101.

L'usage des déictiques par le conteur (loin, ici, là-bas,) du démonstratif (ça) et les mots en arabe appellent des références locales incarnées par les noms de Mchouga, d'El Hansali, de Sidi Bouabid Charqi. Mais ce sont également des références étrangères, symboles de la présence d'autrui. Le conteur interroge dans un dialogue fictif le Président Général:

Et c'est pas d'la rigolade mon Général! Ce n'est qu'un début, continuons le ...Oui, continuons ces p'tits trucs, ces machins, comme vous dites, et vous verrez qu'ça ira très loin, d'ici, de nos arcades du souk, là-bas, direct la Tour Eiffel *di França* jusqu'à *ElHouria*, oui parfaitement, jusqu'à l'indépendance, obligé! Allez, ça suffit comme ça. Tu fermes la parenthèse, tu ajoutes un post-scriptum pour l'Général et en avant la musique! (*MM*, 33).

Dominique Maingueneau rappelle que les déictiques spatiaux « sont fournis par le contexte [...]. Les démonstratifs *ça* sont des déictiques, mais ce sont les énonciateurs eux-mêmes qui donnent leur référent¹⁸⁷. » Ainsi, les déictiques sont des référents déjà connus et unis dans l'information que véhicule le conteur. Avec *ici*, on sent une mise à distance entre l'« inclusion » de soi, et l'« exclusion » d'autrui représentée dans *là-bas*.

Le mot *ElHourria*, qui veut dire la liberté en arabe, est largement significatif. La pertinence de son usage apparaît dans la contradiction polyphonique qu'il soulève. Ce terme introduit la devise nationale de la République Française — devise autour de laquelle s'installe le nationalisme français et s'unit le peuple français — et est lié au colonisateur qui sépare le peuple marocain. Que le conteur réclame *ElHourria*/ la liberté peut avoir deux sens soutenus ou entendus dans l'œuvre: d'une part, elle évoque la croyance dans les mouvements de résistance marocaine qui naissent de « nos souk » et vont vers la Tour Eiffel, symbole émouvant de la France pour remporter la victoire et l'indépendance; d'autre part, cette liberté (en arabe) peut également être implicitement une marque d'ironie, une manière de dire par une

¹⁸⁷ Dominique Maingueneau, « La situation d'énonciation » dans *Éléments de linguistique pour le texte littéraire, op.cit.*, p. 15.

raillerie « le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut penser¹⁸⁸. » Autrement dit, ce rappel de la devise de la France symboliserait ironiquement l'inverse de ce qu'elle signifie. Des passages comprennent le rappel des chabbats, des fêtes et des prophètes. Mchouga faisant ses représentations enchaîne avec la *Paracha Bô* : Livre de l'Exode (XIII/12) « range les rouleaux de la loi sort de son sac de prière sa tabatière et sa bible, puis commence un verset de la paracha Bô ». Il termine avec les ta'amim et les bénédictions (*MM*, 70 - 71).

L'hébreu n'est employé que pour des citations religieuses¹⁸⁹ ou pour nommer l'alphabet (*MM*, 46-47). Par ailleurs, le judéo-marocain¹⁹⁰ occupe une grande place dans l'œuvre. Le métissage linguistique est donc un trait polyphonique puisqu'il renvoie, par des voix hétérogènes, à la structure socioculturelle et sociohistorique du Maroc, toile de fond de cette œuvre.

¹⁸⁸ Pierre Fontanier, « L'ironie » dans *Les Figures du discours*, op.cit., Section seconde, chap. III, p. 145.

¹⁸⁹ Le conteur rappelle *Le Cantique des Cantiques de Salomon* en hébreu et en arabe (écrits en italique) avec une traduction en français: « *Chirhachirimacherlichlomo/Ichakenim innechikotpihou/Kitovim dodekhamiyain.../ Li youqabbilni bi/qouboulat fammih/Li annahoubbakiialladhu min alkhamri* (Qu'il me donne les baiser de sa bouche. Tes caresses sont plus délicieuses que le vin). » (*MM*, 37). Mchouga interprète le rôle de l'enseignant en demandant aux enfants de scander *Vehou-Rahmou* (*MM*, 52) (traduction du dramaturge: terme utilisé pour le rachat le repentir. Ici, il ponctue la scène de la flagellation) « *Vehou-Rahoum/ Yekhaper-'Avone/ Velo-Yachhit-Vehirba-Lehavich-Apo/ Velo-Ya'irHamato/ [Miséricorde, pardon/ Toi le Très-Haut/ Détourne de nous ton courroux ...]* » (*MM*, 100)

¹⁹⁰ Je parle ici de la langue judéo-marocaine pour la différencier de l'arabe parlée par l'élite intellectuelle juive ou musulmane. Le judéo-marocain est présent dans toutes les œuvres de création et d'adaptation à la culture marocaine. Il n'y a de différence avec le dialecte marocain ou arabe que dans la manière de prononcer les sons (z au lieu de j, sh à la place de s). Il est lié en général à la culture populaire, aux traditions, et à l'oralité. Il a été influencé par de nombreuses langues : le berbère, l'hébreu, l'arabe, l'espagnol et le français. Et concernant l'écrit, le judéo-marocain est basé sur l'alphabet hébraïque, renforcée par des ponctuations qui servent à exprimer les sons manquants. Ce parler, très riche en expressions et en proverbes a un dictionnaire (*Imma Hbibba*, dictionnaire d'arabe et de judéo-marocain: www.dafina.net, dernière consultation, 12 mai 2012).

2.3.2. Le judéo-marocain et le *Matrouz*: antériorité et contexte culturel

Le judéo-marocain¹⁹¹, utilisé à des fins de persuasion, sert également à transformer des moments de spectacle en des rencontres de remémoration et de reviviscence. Cet usage ne peut être négligeable parce qu'il fait appel au lieu de référence, à la spatialité et au sens de l'appartenance.

[La] spatialité du langage considéré dans son système implicite, le système de la langue qui commande et détermine tout acte de parole, cette spatialité se trouve en quelque sorte manifestée, mise en évidence, et d'ailleurs accentuée, dans l'œuvre littéraire, par l'emploi du texte écrit [...] la spatialité manifeste de l'écriture peut être prise pour symbole de la spatialité profonde du langage [...]. Ce mode spatial de son existence ne peut être tenu pour accidentel et négligeable¹⁹².

Le judéo-marocain, en tant que langue de communication reliée à une réalité sociale temporelle et actuelle, produit un événement qui distingue le représenté du remémoré (antérieur)¹⁹³. En effet, il comprend « un supplément de sens¹⁹⁴ » pour reprendre une belle expression de Barthes. Les mots utilisés participent de

¹⁹¹ Au sujet de cette langue que l'on appelle aussi judéo-arabe, André Elbaz écrit : « Au Maroc, jusqu'à une époque encore récente, la grande majorité des Juifs ne parlait que l'arabe, ou plutôt le judéo-arabe, et, dans le sud du pays, le berbère. Au Canada, le judéo-arabe reste la langue maternelle de la plus part des immigrants nés au Maroc, même s'ils utilisent maintenant le français ou l'anglais. La grande partie des récits recueillis ont été racontés en judéo-arabe. » André Elbaz, « Influence arabo-berbère dans le conte populaire des sephardimes canadiens d'origine marocaine » dans *Juifs du Maroc : Identité et dialogue. Actes du Colloque international sur la communauté juive marocaine, vie culturelle, histoire sociale et évolution*, édité par Identité et dialogue (Association). Coll. « La Main ». Grenoble: Pensée sauvage, 1978. p. 61-62.

¹⁹² Gérard Genette, « La littérature et l'espace » dans *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 45.

¹⁹³ L'œuvre de Simon Elbaz est la première à être écrite en judéo-marocain. Rachid Aous, éditeur de l'œuvre écrit : « [...], l'absence d'un écrit littéraire signifiant qui révélerait une littérature majeur judéo-arabe était manifeste, jusqu'en 2006. En la matière, ce vide est désormais comblé grâce à la publication de *Mchouga-Maboul*, unique œuvre de Théâtre Conte *Matrouz*, laquelle relève bien de la catégorie dite de littérature majeure. Le regretté Haim Zafrani, spécialiste par excellence du patrimoine judéo-arabe, auquel je faisais part de ce que mes investigations linguistiques ne m'ont pas permis de trouver trace d'une composition significative dans cette tradition culturelle, m'a confirmé, sans aucune réserve, que *Mchouga-Maboul* de Simon Elbaz, constituait la première œuvre littéraire judéo-arabe. D'où l'intérêt exceptionnel de la publier. » Rachid Aous, *Mchouga-Maboul : Contre-Théâtre Matrouz*, *op.cit.*, p. 12.

¹⁹⁴ Roland Barthes « Écrire la lecture » dans *Le bruissement de la langue*, essais critiques IV, du Seuil, 1984, p. 35.

l'harmonie des contextes sociaux, culturels et linguistiques reconnus chez tous les Marocains. Il s'agit ici d'un rapport entre les mots et les souvenirs, les mots et les situations. C'est ce que veut dire dialoguer avec sa culture et être dans « une mémoire sereine »¹⁹⁵. Ceci donne une place prépondérante à la parole qui, par sa pluralité, valorise la mémoire, la réception et la perception. Ainsi, l'usage du judéo-marocain, d'une part, vise l'identification à la langue d'origine et commune du Maroc; et d'autre part, cherche à produire des effets humoristiques. C'est un catalyseur qui éveille à la fois l'identité et les souvenirs que les Juifs aiment revivre en spectacle. Cette langue, employée loin du pays et malgré la présence de la langue française, persiste dans son « caractère qui fuit¹⁹⁶ ». Cette langue, dans son usage polyphonique, symbolise la persistance puisqu'elle maintient le dialogue entre les Juifs marocains, qu'ils soient hors du Maroc ou avec leurs compatriotes. Aucun marocain ne reste indifférent à l'écoute de ce vocabulaire familier, par exemple, lorsqu'est évoquée la friandise de *Zaban-Nougat ou el-handi*

Figues de Barbarie, *el-handi*

El-handibejaadi

Oulmouss men 'andi

Outfedlouyahbabi

Figues de barbarie

Allons-y, allons-y. (*MM*, 25)

Ou les punitions qui appellent des expressions populaires :

Et comme vous continuez à chahuter, je vous punis. D'ailleurs vous avez le choix entre deux punitions : pour les filles, ce s'ra le pincement des mains, *Nqeb nqeb*

¹⁹⁵ Dans son article *En deuil d'une langue?*, Julia Kristeva écrit : « Peut-on dire que les exilés aient à faire le « deuil de leur langue »? Je ne sais pas. S'il est possible de schématiser le processus de deuil, je dirais qu'il consiste à traverser les sentiments d'amour et de douleur que provoque la perte d'une personne aimée et irremplaçable, pour se retrouver, non pas dans l'indifférence, mais dans une mémoire sereine. » Julia Kristeva, « En deuil d'une langue? » dans Nicole Czechowski et Claudie Danziger (dir. publ.) *Deuil : vivre, c'est perdre*, Paris, Édition Autrement, 1992, Série Mutations, n° 128, p. 27.

¹⁹⁶ Paul Ricœur, « Événement et sens » dans *Révélation et histoire*, Acte de colloque organisé par le Centre international d'études humaniste et par l'Institut d'études philosophiques, Paris, Éditions Aubier-Montaigne, 1971, p. 18.

djaja, la poule qui picore, pour les garçons, ce s'ra *Vehou-Rahoum, ettehmila, alfalaqa*, la flagellation des pieds. (MM, 49)

Qui, parmi les Marocains, ne comprend pas ces différentes punitions qui diffèrent selon le sexe; qui n'a pas mangé *el handi*? Qui ne connaît pas les histoires qui se rapportent à ce fruit sauvage ou bien la friandise préférée de tous les enfants *Zaban-Nougat*? Selon Pierre Bourdieu, la langue est un « consensus et performatif social¹⁹⁷ » et la fonction de pérennisation de cette langue est ici parfaitement remplie. C'est la mémoire des références culturelles communes qui, définie par Ricœur en tant que « mémoire-remémoration, ne va pas sans reconnaissance déclarée¹⁹⁸. » Le mot d'esprit « Boujaad baqiyyah ki nafsi/ Boujaad, toujours vivante en moi », le dicton « *li ma'andou flous, klamou messous/ Pas d'argent, parole fade* », l'insulte¹⁹⁹, le proverbe²⁰⁰ toutes ces formes d'expressions sont des pratiques collectives en judéo-marocain. En effet, la conservation de la langue judéo-marocaine dans toutes les œuvres du corpus, malgré la présence d'autres langues; signifie que cette langue est encore vivante et qu'on n'est pas dans la langue d'une culture morte. Son usage rattache l'œuvre au réel désormais perdu. Cette vivacité rappelle les propos de Julia Kristeva, qui, abordant la langue et le deuil, parle de la perpétuation de la langue²⁰¹.

¹⁹⁷ Pierre Bourdieu, « Langage et pouvoir symbolique » dans *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 100.

¹⁹⁸ Paul Ricœur, « La condition historique » dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, . Coll. « Ordre philosophique ». Paris: Seuil, 2000. 3^e partie, p. 558.

¹⁹⁹ L'usage du mot *za'tout* pour insulter un enfant est significatif dans la culture populaire marocaine. Le mot désigne le singe qui accompagne le conteur dans les spectacles de la halqa, l'aide à présenter des scènes comiques et subversives. *Za'tout* veut dire, dans la langue berbère du sud du Maroc, le singe. Celui-ci devient un personnage dans les contes de la halqa.

²⁰⁰ Après avoir lancé sa formule magique, le conteur répète: « *Bisness is bisness!/ Elli ma'andou flouss/ Klamou messous/ Pas d'argent, parole fade./ T'fou 'al leflous!/ Siss ou lebsiss/ Allah yana'lou bi Ibliss/ Au diable le fric/ Qu'il soit maudit et Satan avec.* » (MM, 29)

²⁰¹ Voir aussi le Rabin Benshimol à New-York aux États-Unis faisant des voyages annuels en famille au Maroc, travaille intensément à l'inauguration d'un Musée des Juifs marocains, à l'instar de celui de ses parents inauguré à Miami et de l'autre à Casablanca-Maroc. L'objectif de Benshimol est de conserver le patrimoine ancestral juif marocain, d'apprendre aux futurs générations leur histoire et leur langue d'origine d'après une interview avec Aicha Ouqqef. Aicha Ouqqef, *Le Rabin Benshimol : nous travaillons à construire un Musée juif marocain à New-York*, article publié dans le journal « hespressmaroc », 27 février 2014 www.hespressmaroc.com, consulté 14 fois, 27 février 2014.

[...], il n'y a pas d'oubli définitif de la langue originaire. Elle peut être transposée, insufflée dans une langue d'accueil et donner lieu à un style [...]. Elle peut rester séparée du nouvel idiome et agglutiner des douleurs indicibles, faire pleurer ou faire mal jusqu'à faire mourir de solitude. Mais se cadavériser, s'anéantir? Impossible. Sauf à vous emporter avec elle : vous mourrez avec elle; mort psychique ou mort physique²⁰².

Le judéo-marocain est l'élément unificateur par excellence et un facteur fondamental de regroupement autour de la mémoire collective (d'une génération au moins). Les exemples, cités en judéo-marocain et pris dans des contextes différents, forment un matériau culturel de marocanité qui est une affirmation de l'identité d'origine. Et c'est sur cette base que l'on peut évaluer une performance : un acteur sera jugé meilleur non parce qu'il fait rire, mais parce que le rire provoqué provient de la langue comprise dans son environnement. Cette langue devient garante du succès d'une représentation théâtrale. Le judéo-marocain et l'hébreu se rattachent au *soi* marocain, et l'usage de la langue française est une marque *d'autrui*, du colonisateur français. Dans ce renvoi à autrui, le conteur introduit aussi, dans un dialogue avec les enfants, le Yiddish montrant que *Mchouga El Mahboul* veut dire *Loubavitsh* en Yidish, (*MM*, 45).

Un autre aspect polyphonique que l'on retrouve dans le titre est la référence à l'art de *Matrouz*²⁰³. Celui-ci est largement significatif puisqu'il renvoie à la mémoire et à l'histoire. La référence est ici de taille puisque le Matrouz est un art de l'association avec d'autres arts. Le dramaturge a une connaissance approfondie de la culture populaire marocaine qu'il manifeste à travers les médiations artistiques pour réguler le rapport de l'œuvre au réel, à sa ville natale Boujaâd. Le *théâtre-conte-Matrouz*, permet ainsi d'identifier la création théâtrale de Simon Elbaz aux

²⁰² Julia Kristeva, « En deuil d'une langue? » *op.cit.*, p. 27-28.

²⁰³ Le mot « Matrouz » veut dire « pièce brodée » en arabe. C'est un élément diégétique renvoyant au chant andalou et à la poésie bilingue associant l'hébreu et l'arabe dans le même texte. Il rappelle les poètes marocains spécialistes de cet art aux XVII^e et XVIII^e siècles (Jacob, Moïse et Shalom Abensur). Haim Zafrani, « La vie intellectuelle-Culture et religion » dans *Deux mille ans de vie juive au Maroc*, *op.cit.*, chap. 5, p. 188.

spectacles populaires du Maroc. Les éléments de marocanité y sont fortement évoqués par la halqa en particulier, qui met en scène des contes traversés par l'histoire, l'imaginaire, la fiction et les traditions.

2.3.3. La narration et la figure du lieu : rôles et construction polyphonique

Dans ce récit qui fait appel au conte, à l'écoute, aux échanges verbaux, la narration se fait en trois langues. Les mots et les gestes utilisés par le conteur sont complexes. Ainsi, le conteur et Mchouga sont deux « sujets parlants » (au sens où l'entend Maingueneau) sous la tutelle de Simon Elbaz, auteur de l'œuvre. Tous ces rôles tenus par un seul acteur contribuent à la construction polyphonique de l'œuvre²⁰⁴.

La position de l'auteur dramatique par rapport aux énonciations de ses personnages est très différente [...]. Certes, c'est bien l'auteur qui est responsable de tous leurs propos, comme dans un roman, mais les sujets qui prennent la parole ne sont pas des personnes dont les énonciations seraient contingentes [...]. Tout ce dispositif repose sur une polyphonie ultime, celle par laquelle on distingue le « sujet parlant » (l'acteur qui joue le rôle) et le « locuteur » (le rôle) [...]. Le théâtre constitue donc un mode d'énonciation littéraire très singulier, qui ne se laisse pas ramener, malgré l'illusion qu'il tend à imposer, à l'usage ordinaire de la langue. Il suppose en effet l'enchâssement d'un ensemble de situations d'énonciation à l'intérieur d'une première, globale²⁰⁵.

Les interactions de Mchouga avec les personnages ainsi que les différentes situations d'énonciation prennent en compte la présence des spectateurs comme dans la halqa où le conteur met en scène et incarne les récits. Le cadre de la halqa met en évidence la polyphonie. Les rôles du conteur, le fou-sage du village, ainsi que les multiples performances musicales contribuent à mettre en lumière les registres culturel, historique, religieux et langagier de la mémoire collective. La polyphonie est ainsi une composante de la théâtralité de l'œuvre qui se base sur ce spectacle

²⁰⁴ Des extraits de la pièce de *Mchouga–Maboul* sont disponibles sur YouTube.

²⁰⁵ Dominique Maingueneau « Le personnage comme « locuteur » » dans *Éléments de linguistique pour le texte littéraire, op.cit.*, p. 73.

populaire, directement lié au lieu de mémoire, Boujaâd. L'évocation de cette ville ne suggère pas l'éloignement, mais invite à ressentir la charge que provoque ce retour au lieu de mémoire par de nombreux détails qui sollicitent le spectateur « L'action se passe à Boujaad, au Maroc, autour d'un personnage typique, Mchouga, le fou du Mellah, fou du Maghreb. » (*MM*, 17). Le conteur donne alors un nombre important de détails :

Il était une fois, en Ifriqiya, au Maghreb... Là-bas [...]. C'est au Maroc, à Boujaâd...Boujaâd, un village non loin de la montagne. La place du souk, on dirait un décor du théâtre, avec tout autour des arcades blanches. Sous ces arcades, les cafés : *memnou' echrab, el-khamr*, interdit d'y boire de l'alcool, mais là-bas, on ne se saouïle que de paroles, de différents dialectes, de musiques [...]. Oui à Boujaâd il y a toute une corporation de cardiers, ferblantiers, barbiers... Il y a même des femmes qui rivalisent dans l'art de la broderie, *al Matrouz*, [...] (*MM*, 24)

Les points de suspension relancent les répétitions du nom de la ville « Boujaâd » qui a acquis une force incantatoire qui en souligne la portée émotionnelle²⁰⁶. La remémoration est suscitée par l'emploi répété du déictique « là-bas ». Ce là-bas suppose un « ici » implicite, un exil du dramaturge. La mise en scène qui ressuscite le lieu et le conteur déclenche une superposition spatiale et temporelle. Le passé exprimé par « Il était une fois en Ifriqiya, au Maghreb... Là-bas » s'introduit dans des actions au présent. Le « *Matrouz* » est ainsi actualisé puisque la broderie, à laquelle il renvoie, met en relief le métissage linguistique de l'arabe et de l'hébreu, du poème et du chant qui traverse toutes les scènes de l'œuvre. La valeur de cet art, indissociable du lieu de mémoire, permet d'étudier les aspects polyphoniques à la lumière des modes narratif et dramatique et conduit à analyser ce spectacle comme une catharsis collective.

²⁰⁶ Le dramaturge chante sa ville: « Man qalb al-ard/ Illa atouat/ Boujaad baqi hayi kinafsi/ Du cœur de la terre (À l'immensité des cieux, Boujaad, toujours vivante en moi). » (*MM*, 95)

2.3.4. La halqa : aspect de la *commedia dell'arte*

La restitution de la tradition du conte et du conteur ainsi que la mise en scène des valeurs culturelles sont ici très importantes²⁰⁷. Le dramaturge le confirme quand il parle de renouement avec la tradition orale (*MM*, 8). En effet, la halqa est une expression théâtrale précoloniale. C'est un spectacle public populaire de parole et de jeu que la mémoire collective juive et musulmane a su conserver. Abdallah Stouky dit à ce propos :

Au Maroc, le théâtre, quoi qu'en disent certains spécialistes, n'est pas apparu avec le colonialisme. Des siècles avant la consommation du viol colonial franco-espagnol, existaient dans notre pays des formes diverses et vivantes d'expression dramatique. Partout, aussi bien dans les souks ruraux hebdomadaires que sur les places publiques des grandes cités, florissaient les différents types de conteurs, Maddaha, Immediazen et autres, qui réunissaient autour d'eux sur la place Jamaa l'fna, à Bab Guissa ou dans les moussems, des dizaines d'auditeurs fidèles, avides d'écouter les aventures de Jha, de paysans finauds ou mal dégrossis, les épopées de Seif Ibn di Yazan (*Al Azaliate*) et parfois de tendres amourettes de princesses et de princes charmants. Tour à tour, on puisait dans le riche répertoire populaire ou dans la littérature arabe (*Mille et une nuits, épopée d'Antar...*)²⁰⁸.

La halqa a souvent un rapport avec les fêtes populaires. Elle est un théâtre à l'état brut dont le *halaiqi* (le chef de la halqa, c'est-à-dire le conteur), sans canevas préétabli, produit le jeu et le texte sur le moment, partiellement improvisé, sous le

²⁰⁷ Faire vivre la mémoire est un vecteur de cette œuvre. Rachid Aous écrit à ce propos : « [La mémoire], pour Simon Elbaz, est d'une importance majeure; elle est consubstantielle à sa démarche de création artistique, puisque d'emblée il a cherché les voies et moyens les plus aptes à lui permettre d'accomplir un devoir de mémoire [...]. En effet, il lui est naturellement apparu que l'expression théâtrale, le chant et la musique étaient les vecteurs les mieux appropriés pour communiquer et faire vivre cette mémoire, y compris au sein de groupes humains peu lettrés, et en direction d'un large public peu averti ayant baigné dans cette tradition judéo-arabe, ou simplement ayant été en contact avec celle-ci. Il se posa aussi, très tôt, la question de la transmission de ce patrimoine culturel séfaraite, pour mieux le faire connaître [...] tant la parole libre de *Mchouga-Maboul*, le fou du village, interpelle toute conscience. Car face à une période clé de l'histoire bégayante de la décolonisation du Maroc, *Mchouga-Maboul*, personnage central dans cette pièce, délivre sans langue de bois, de puissants messages de vérité ainsi que des avertissements pertinents relatifs à des réalités sociales et politiques occultées. » Rachid Aous « Introduction » dans Simon Elbaz *Mchouga-Maboul : Théâtre-Conte Matrouz*, *op.cit.*, p. 14-15.

²⁰⁸ Abdallah Stouky : « Où va le théâtre au Maroc? » dans *Souffles* n°3, Revue maghrébine littéraire culturelle trimestrielle, troisième trimestre, Maroc, 1966, p. 23-31.

regard du public. Pour ses représentations orales, il choisit des lieux publics de production, d'échange, de provocation, d'information et de critique. L'espace public a une résonance dans la culture populaire²⁰⁹. George Balandier évoque l'importance de cet espace. En effet, selon lui: « L'espace public est aussi celui des provocations, des drames par lesquels se jouent la radicalisation du refus de la société et de son ordre, la violence ravageuse n'épargnant rien sur son passage incendiaire²¹⁰. » La restitution de cet art permet d'observer l'alliance du récit de Simon Elbaz avec le contexte culturel et la prépondérance de la halqa dans l'élaboration des discours.

La halqa a une fonction plurielle où le public est impliqué dans un champ de créativité, d'imagination et de jeu. Divertissement populaire chez les Marocains, elle est aussi un dispositif conventionnel. Elle se produit dans des souks ou des places populaires comme *Djma-El Fna* à Marrakech, *Bab Fattouh* à Fès ou encore *Sahat lahdim* à Meknès :

Les soirées nomades dont les contraintes sociologiques n'ont pas favorisé l'implantation de lieux théâtraux ou de scènes-cages propres à la tradition européocentrique réinventent tout à coup des dispositifs conventionnels qui marquent souvent narrativement l'espace d'une empreinte spectaculaire contée, jouée, montrée : la place Djam El Fna de Marrakech, centre urbain le jour, est réinventée chaque soir par les acteurs d'une représentation permanente organisée sur le mode de l'exhibition : dans leurs espaces spécifiques et selon leurs rythmes propres d'occupation, surgissent les funambules, dresseurs de serpents, montreurs

²⁰⁹ Edmond Amran Elmaleh parle de la mouvance de la culture populaire à travers la performance de ce spectacle de Mchouga-Maboul : « Seul le spectacle dans sa puissance d'évocation, pouvait assurer la présence vivante de Mchouga-Maboul, et c'est ce qui permet de prendre la mesure du grand talent de Simon Elbaz : cette remarquable performance de jouer plusieurs personnages, de passer de l'un à l'autre par le recours aux trois langues : le français, l'hébreu, l'arabe dans toute la saveur de son registre populaire, et bien entendu les ressources du jeu scéniques. Pour y parvenir, il a fallu principalement recréer la tradition des conteurs marocains et du Maghreb en général : la halqa, ce théâtre en rond formé par le cercle des spectateurs. » Edmond Amran Elmaleh, « Préface » dans *Mchouga-Maboul : Théâtre-Contre Matrouz, op.cit*, p. 8.

²¹⁰ George Balandier, « La théâtrocratie selon l'anthropologie » dans Jean Duvignaud, *La scène, le monde, sans relâche*, Internationale de l'imaginaire, Nouvelle série, n°12, Babel, Maison des cultures du monde, 2000, p. 67.

de singes, porteurs d'eau dansant au rythme gnawa, guérisseurs mettant en scène le scénario de la guérison²¹¹.

Conter et jouer, parler et inviter le spectateur à participer au spectacle nous permet de comprendre le travail collectif pour lequel il faut diversifier les moyens du spectacle. Le conteur raconte que Mchouga, lorsqu'il entre en jeu (danse et chant), ne peut s'arrêter parce qu'il danse avec des femmes musulmanes. Le temps des contes et des jeux est magique. Mchouga a sa propre formule pour attirer l'attention : « écoutez » et « zman la ikoun el-youm/ hier comme aujourd'hui » (MM, 36). Le conteur raconte que ce fou-sage fait rire et pleurer :

Mchouga se déchaînait. Il n'arrêtait pas de danser avec ceux qu'on appelle les indigènes. Croyez-vous qu'il dansait avec d'autres hommes selon la coutume? Hé bien, non. Il ne dansait qu'avec des femmes, des musulmanes, quel culot! *Imahechmo! Lemselmmad! Bla hashma blahya!* Mais il avait aussi l'art de prendre son temps, comme s'il avait l'éternité devant lui [...] Mchouga le vagabond prenait tout son temps. Pour les enfants, c'était un temps magique. Par les chemins, les ruelles et sur la place du village, Mchouga s'annonçait toujours par le même appel : *zman la ikoun el-youm!* Alors les enfants accouraient et l'entourait. Pendant des heures et des heures, il leur racontait des histoires, il inventait des jeux, des devinettes, il leur apprenait des chansons, des comptines. (MM, 36-37)

Pour analyser le cadre du spectacle de *Mchouga-Maboul* qui se compose d'une diversité de jeux, où le conte les discours et les contradictions sont de taille, le Bakhtine lecteur de Rabelais et de la culture populaire est pertinent²¹². Cette référence me permet de montrer comment Simon Elbaz fait revivre dans un temps déterminé la tradition de la halqa à travers le conteur et le fou-sage délirant et raisonnant. Bakhtine distingue dans son étude le monde profane du carnaval et le monde sacré de l'autorité de la loi. Le carnaval, qui se déroule dans un temps déterminé, est une occasion permettant aux rôles quotidiens d'être renversés : le

²¹¹ André Helbo, *Signes du spectacle : des arts vivants aux médias*, Bruxelles : P.I.E.-Peter Lang, Coll. « Dramaturgies »; n° 18, 2006, chap. 3, p. 38.

²¹² Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970 pour la traduction française, p. 148-276.

profane devient sacré et vice-versa. Dans ce carnaval libérateur de l'esprit et du corps, les interdictions sont provisoirement levées. Mon étude ne s'intéresse pas directement au carnaval, mais à ses ressemblances avec la halqa. Les deux se rejoignent dans l'idée du jeu, celui de s'écarter temporairement de la vie quotidienne et d'entrer, en plein air, par un travail de métamorphoses et de défigurations grotesques, parodiques et mimétiques dans un autre régime de paroles. Autrement dit, il est question d'un jeu comme activité libre et réglée qui dépend des conventions de spectacles populaires. Parlant du jeu en général, Roger Caillois précise que « libre » désigne une activité « à laquelle le joueur ne saurait être obligé sans que le jeu perde aussitôt sa nature de divertissement attirant et joyeux »; et que l'activité « réglée » signifie « soumise à des conventions qui suspendent les lois ordinaires et qui instaurent momentanément une législation nouvelle, qui seule compte. » Enfin, cette activité est fictive, c'est-à-dire « accompagnée d'une conscience spécifique de réalité seconde ou de franche irréalité par rapport à la vie courante²¹³. »

Le divertissement et le règlement sont aussi déterminants pour le rôle du conteur. Quand celui-ci raconte que Mchouga danse avec des femmes musulmanes, il effectue un renversement de rôles, c'est-à-dire que Mchouga se prend lui aussi pour une femme. Il répète sa formule magique : « Attention, attention les enfants. Tous ensembles avec moi pour l'Programme des Réjouissances, les réjouissances en version originale enfantine. Allons-y, allons-y les enfants, asseyez-vous tous autour de moi. Nous allons faire l'halqa. » (MM, 42). Ainsi, il débute son jeu et attire l'attention de son public: « écoutez » et « *zman la ikoun el-youm/ hier comme aujourd'hui* » :

Ajiou, ajiou ya lekhouan. Ajiou n-la'bou bel ghma ou ed-diwan. Ouan 'ichoufel aman. Qbel ma n'tirou fezaman / Venez, venez mes frères. Jouons à la poésie.

²¹³ Roger Caillois, « Définition du jeu » dans *Les jeux et les hommes*, Paris, Éditions Gallimard, 1967, p. 42-43.

Savourons la vie. Jouons au chant avant de nous envoler dans le temps. *Cheikh Mess'oud chekhna Mess'oud. Tout ellil koun moujoud. Cheikh Mess'oud chekhna Mess'oud. Yallah qouetna bneqtat el'oud.* Maître Mess'oud, la nuit durant, Maître Mess'oud. Viens-donc nous faire goûter les notes du *oud*. Ô notre Maître Mess'oud. (MM, 37 et 41-42)

Le conteur, par son personnage fou-sage, représente la halqa comme un espace de rencontre, d'évocation, de délire, d'insulte, de grossièreté, de mimésis, de prophétie, de transe, de sagesse, de chant et de musique, de renseignement et d'enseignement. Ce genre (basé sur l'appel impératif à l'écoute des auditeurs présents, Juifs et Musulmans, pour comprendre et juger) est par essence polyphonique²¹⁴. Il se fonde sur l'association de deux actions, auditive et visuelle (*sem'ou-choufou*, regardez-écoutez)²¹⁵, (chanter et être en transe, *ghenni-jdeb*), des identités locales (Chaoui-Mesnaoui); sur des adjectifs contradictoire qualifiant le mystique (*'aqel-majnoun*, sage-fou) (MM, 42)²¹⁶, sur des rituels, des simulations

²¹⁴ « L'impératif ici a une référence religieuse plus que culturelle. *Sma'* en arabe (répété plusieurs fois dans les versets du Coran) et *Shma'* en hébreu veut dire Écoute! *Shma' israel* est en effet important dans la tradition juive, ici le verbe est dynamique, il ne s'agit pas seulement d'écouter, mais aussi de comprendre et d'intérioriser l'unicité de l'être un peu comme la shahada musulmane qui se veut un témoignage de cette unicité (Deutéronome 6, 4). *Na'assé venishma'* (« nous ferons et nous écouterons/ comprendrons ») disent les Hébreux à Moïse pour le rassurer : il ne s'agira pas d'écouter (en général on écoute avant d'agir et il y a donc dans ce sens un *nishma'* avant le *na'assé*), mais de comprendre et même d'interpréter ce que tu nous demandes de faire (Exode 24, 7). En effet, la racine *shma'* revient plusieurs fois avec des sens divers. Il s'agit de juger en intégrité, et Moïse dit aux juges *shmoa' beina heikhem/* sois à l'écoute de tes frères (au moment de les juger), (Deutéronome 1, 16). » Extrait d'une correspondance avec Joseph Bengio. Joseph Bengio (frère de Carlo Bengio) vit maintenant en Israël. Fils tangérois, il a été ingénieur topographe au Maroc, avant de s'installer en France. Il a étudié à l'École Gilbert Bloch d'Orsay et a été permanent des Éclaireurs israélites de France et au DEJJ. Docteur en sociologie, il travaille depuis de nombreuses années en Israël au sein d'associations à caractère social, notamment l'association "Bayit Ham" qui œuvre dans le domaine de l'adolescence en difficulté. Il est aussi l'auteur du livre *Mélanges tangérois. Naissance d'une communauté juive au XIXème siècle*, Éditions Elkana Broché 2013.

²¹⁵ L'importance de l'écoute est aussi soulignée dans le poème *Mariage à Mogador* d'Asher Knafo. Le poète dit : « Braves gens, écoutez/ Ouvrez grand les oreilles/ Et voyez, vous êtes des sages/ Comment on fêtait à Mogador un mariage/ Un mariage à Mogador, oui, c'était quelque chose d'inouï! Que dis-je? / C'était du grand art/ Je vais de ce pas vous en faire part/ Alors, mes amis, suivez-moi/ Les choses n'allant pas de soi/ Sachez que bien que ce fût fort compliqué/ C'était d'une grande simplicité. » Asher Knafo, *Mariage à Mogador, La Ketouba enluminée de Mogador, Maroc*, Montréal, Les Éditions du Lys, 2004, p. 14.

²¹⁶ « Sem'ou, choufou yakhouana. Sem'ou, choufou Mchouga dialna. 'Aqel mahboul oui ghenni'alina, 'aqel mejnoun 'aqel mejnoun oui jdeb m'ana. Hei Hei Bouhali, Heddaoui. Chaoui, Mesnaoui. Écoutez, regardez, mes frères. Écoutez, regardez Mchouga notre compère. Le sage, le fou qui chante pour nous. Le sage, le possédé qui danse pour nous. »

conventionnelles du conte oral: « Ça c'est pas des p'tits trucs. C'est pas du trafic. C'est d'la tactique stratégique. Qui vient d'Amérique...Tsoin, tsoin.» (MM, 33).

L'hétérogénéité des actions et des caractéristiques du personnage participe de l'art de la halqa²¹⁷. Bakhtine qualifie la tradition et la culture populaire de « systèmes des images populaires²¹⁸ ». La halqa est source de ces images : les confréries, les shabbats, les espaces, les mendiants et leurs manières de gagner leur vie, le langage employé pour faire rire, tout cela est représenté. L'exposition artistique de la halqa prend appui sur des liens d'intersubjectivité qui se déterminent entre le narrateur-conteur-Mchouga, c'est-à-dire le sujet parlant/le locuteur et les auditeurs/spectateurs.

2.3.5. Le conte : tradition orale

Les œuvres du corpus à l'étude s'inscrivent dans un théâtre de parole qui privilégie la tradition orale; à ce titre, *Mchouga-Maboul* est un exemple très riche. La narration propre au conte de la halqa est, comme toute narration de tradition orale, liée à la culture à laquelle elle appartient : il y a une identité sociale, culturelle et linguistique dans ce que l'on échange et verbalise.

Le concept d'« identité narrative », avancée par Ricœur, permet de dire ici que l'entreprise de la mémoire, à travers de multiples éléments et discours, ne peut être que « narrative ». Dans cette narrativité, « individu et communauté se constituent dans leur identité en recevant tels récits qui deviennent pour l'un comme pour l'autre leur histoire effective²¹⁹ ». L'idée de Ricœur peut être adaptée au regroupement de l'individu et de sa communauté tel qu'on le trouve dans les œuvres théâtrales des

²¹⁷ Asher Knafo dans son poème nous informe sur la tradition de ce spectacle de jeu et de conte où le conteur, s'asoyant au milieu des gens, appelle son auditoire à être bien attentif pour qu'il puisse lui raconter l'histoire du *Mariage à Mogador*. Asher Knafo, *Mariage à Mogador, La ketouba enluminée de Mogador, op.cit.*, p. 14.

²¹⁸ Mikhaïl Bakhtine, « Les formes et images de la fête populaire dans l'œuvre de Rabelais » dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Age et sous la renaissance*, trad. André Robel, *op.cit.*, chap. 3, p. 199.

²¹⁹ Paul Ricœur, « Poétique du récit, histoire, fiction, temps » dans *Temps et récit, Tome III : Le temps raconté*, Coll. « L'ordre philosophique », Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 356.

Marocains. Ricœur explique cette alliance entre l'individu et la collectivité par « l'identité narrative » qui selon lui : « montre encore sa fécondité en ceci qu'elle s'applique aussi bien à la communauté qu'à l'individu²²⁰ ». Il est intéressant de reconsidérer les propos d'André Elbaz lorsqu'il aborde la littérature orale des Juifs marocains basée sur le partage de la langue et d'un mode de vie commun²²¹. André Elbaz nous entraîne dans un genre littéraire bien déterminé : le conte d'origine marocaine qui se raconte en dehors du Maroc. Comment ces bribes de la culture d'origine ont-elles pu survivre malgré l'éloignement et l'acculturation? Dans son étude sur « L'identité narrative et la communauté », Johanne Villeneuve décrit parfaitement ce que, je pense, soutient chaque auteur juif marocain à savoir que la narration suppose une action à deux niveaux. « La narration, on ne cesse de l'admettre, est enracinée dans le monde de l'action. Mais cet enracinement se conçoit de deux manières : le récit raconte l'action, mais à son tour, la narration est une action au sens où elle performe. Elle est un échange, un partage entre des membres d'une communauté. Elle est donc action de par son acte d'énonciation²²². »

Selon l'auteure, l'enracinement dans un lieu déterminé ainsi que l'échange et le partage entre les gens d'une même communauté représentent la performance de la narrativité. Cela est ressenti dans les premiers mots du conteur (*MM*, 24)²²³,

²²⁰ *Ibid.*, p. 356.

²²¹ « On peut affirmer que, dans la littérature orale des Juifs marocains, le fond important de contes à caractère non-religieux, les contes sur les *jnoun* et les *gouls*, sur les sorcières, sur la baraka, la plus part des récits merveilleux de type profane, parfois puisés directement dans *Les Mille et une Nuits*, comme en témoignent deux contes de notre recueil, les anecdotes sur des personnages facétieux tels que *Jha*, ont tous une origine arabo-berbère. Ainsi, les 10 contes sur les *jnoun*, que nous avons recueillis au Canada, racontent les exploits de ces malfaisants, à la présence obsédante, et les rapports qu'ils entretiennent avec les hommes, rapport parfois poussé jusqu'à l'amour charnel, et proposent quelques mesures prophylactiques pour se protéger contre les mauvais coups de ces *jnouns* démoniaques. L'un de nos informateurs mentionne que *jennia* bien connue, *Aicha Kandisha* [...] » André Elbaz « Les influences arabo-berbères dans le conte populaire des sephardim canadiens d'origine marocaine » dans *Juifs du Maroc : identité et dialogue*, *op.cit.*, p. 62-63.

²²² Johanne Villeneuve « Rumeur, conspiration et corps de société » dans *Le sens de l'intrigue ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*, PUL, 2004, p. 147-148.

²²³ « Il était une fois en *Ifriqya*, au Maghreb... Là-bas/ *Zaman la ikoun lyoum/ Kan yama kan, hetta kan/ Fi qadim ezzaman* (Quand le temps était dans le temps). »

renvoyant à la fois à une antériorité et un éloignement. Ces mots sont remarquablement interprétés par des déictiques du temps « là-bas », le verbe au temps imparfait « il était une fois », l'écriture en italique, le judéo-marocain et des répétitions du mot « zman » *autrefois*. Tous ces éléments s'unissent pour renforcer la partie du conte — qui est un héritage culturel — et relier les gens de la communauté. Quand le conteur devient « locuteur » en interprétant Mchouga, il appelle les spectateurs à rejoindre sa halqa :

Ça, y est du suspens! Du suspens *Hitchcouk, M.G.M., Métro-Golden-Maghreb*, en cinémascope, en direct technicolor, sur écran géant! (*Et il surgit imitant le lion de la MGM, s'arrêtant brusquement*) C'est tout pour aujourd'hui. La suite? Au prochain numéro. Prochaine surprise des surprises, spéciales-S.B.I.C.? Samedi soir, ici, sur la place du village. Invitation spéciale pour toute la population sans distinction d'opinions, d'religions, d'traditions. Toutes les communautés sont les bienvenues. (*MM, 55*)

Par son acte d'énonciation, le conte s'élabore dans une narration reconnue par toute la population. Le conte, qui est un récit narratif, appartient à une tradition orale qui a la force dramatique de la performance, un patrimoine culturel immatériel où le conteur devient le « sujet parlant », maître du spectacle, source de distraction, d'information, mais aussi de sagesse²²⁴. Pavis qualifie la narration au théâtre comme la « manière dont les faits sont relatés par un système linguistique le plus souvent, occasionnellement par une succession de gestes ou d'images scéniques²²⁵. » Cherchant à lier le récit narratif et le récit théâtral, Ricœur constate, d'après Aristote, qu'il existerait deux modes de représentation du récit par son auteur : « ou bien le poète parle directement : alors il raconte ce que ses personnages font; ou bien il leur donne la parole et parle directement à travers eux : alors ce sont eux qui “font le

²²⁴ J'évoque ici ce qu'on appelle les *maasiot*, histoires illustrant la sagesse ancestrale de la collectivité, et qui « se transmettaient aussi à la synagogue. Elles retraçaient des destinées surprenantes ainsi que la vie et les actions des saints, et offraient aux rabbins l'occasion de lever un index moralisateur. » Aaron Coriat, « Littérature orale : fenêtre sur un passage... » dans André Goldenberg *Les Juifs du Maroc : Images et textes, op.cit.*, p. 270-271.

²²⁵ Patrice Pavis, « Narration » dans *Dictionnaire du Théâtre*. Paris, Dunod, 1996. p. 228.

drame²²⁶ ». Les propos de Ricœur s'adaptent parfaitement aux personnages catalyseurs de l'œuvre de Simon Elbaz.

Ainsi, le conte et la manière dont on va le transmettre sont liés à la technique du théâtre dans le théâtre dans *Mchouga-Maboul*. En tant que matériau important de la culture populaire marocaine, le conte tire son importance de la facilité à intégrer l'individu à sa collectivité et à lui enseigner les codes de communication.

Les contes ont différentes facettes, ils servent à intégrer l'individu dans le collectif, à faire en sorte qu'il puisse faire une expérience intérieure des codes de la communauté [...]. Ensuite, il est important de dire que dans la tradition, la plupart du temps, chaque conte est ancré dans le répertoire d'une communauté, que dans une communauté le conteur participe au fondement et à l'entretien des repères identitaires, c'est-à-dire à maintenir une cohérence communautaire²²⁷.

Les contes dans la halqa de Mchouga (les petites histoires enchaînées de *kessody*, la *ptitebrindy*, *Had Gadya*, du *chevreau*, etc.) sont nourris par des manifestations polyphoniques: le jeu, les anecdotes, les insultes comme éléments du grotesque; les chants, les *Ta'amim* (accent tonique guidant la cantillation de la Torah (MM, 70); les comptines (*Nqeb nqeb djaja*, *malha messoussa*, *fain kounti sarha fi jnane Essalha* (MM,50), les monologues, les improvisations vocales, les affolements, les répétitions des gestes, l'ajustement des paroles, les mots vulgaires, les jeux de mots. Étant donnée la nature du conte de la halqa qui est destinée à être écoutée et vue, les auditeurs-spectateurs sont ainsi invités à contribuer à la réussite des spectacles. La halqa a un vocabulaire spécifique qui guide le déroulement du spectacle : le début, le milieu et la fin.

²²⁶ Paul Ricœur, « Le cercle entre récit et temporalité » dans *Temps et Récit*, Tome 1, Coll. « L'Ordre philosophique », *op.cit.*, p. 62.

²²⁷ Marc Aubaret, « La littérature...orale » dans *Le conte, témoin du temps, observateur du présent*, sous la direction du collectif littorale, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2011, p. 26.

Allez! Prenez l'*bsamim*, sentez-les, sentez la menthe, respirez la santé. Ça porte bonheur! Mazaltov, Bonne chance! Maintenant c'est fini shabbat. *Saidati oua Sadati, Rabbotai, Laidiz-djentl'men*, mesdames-damoiselles-messieurs, compagnons des bons et mauvais jours, compagnons en cette terre, le spectacle annoncé va commencer. *Bessmi Allah ierr-Rahman-Rahim*. Ici Cinima-Midina, Cinima-Maghribiya, Cinima-di-Trois-Étoiles : Abraham, Isaac, Jacob [...] (Mchouga arrive pour faire son cinéma, son spectacle. Il est là pour faire la comédie) [...]. Allez-money money, ad-drahim, s'il vous plaît! Allez faites une mitsvah, une bonne action. Vous avez bien une p'tite pièce qui traîne pour *Mchouga*. Allez à votre bon cœur, m'sieurs-dames! *Todarabba, choukran, merci beaucoup. Thankyou, khamssa pour vous! Bel khamsaa 'likoum.* » (MM, 59-61)

La halqa est en partie inhérente à la participation des spectateurs. Les noms des personnages sont significatifs et demeurent une référence implicite au lieu, au temps, au contexte: les généraux français, les saints, les rabbins, les résistants, les hommes, les femmes et même les enfants, tous prennent place dans les contes de *Mchouga*. Leur évocation non seulement indique les actions des personnages dans l'Histoire et la culture du Maroc, mais elle participe aussi à la cohérence narrative de l'œuvre. C'est le personnage qui confère au récit son authenticité et sa véracité à travers le conteur et le mystique Mchouga. En parcourant les différentes évocations propres à la mémoire juive marocaine, et transportées par des discours divers: la figure des prophètes (Abraham, Isaac, Jacob, Éliehou); l'espoir messianique; les souvenirs de la colonisation française; des résidents généraux du Protectorat français (Lyautey et Guillaume); de la résistance à la colonisation (Sidi Mohamed El Hansali); le rappel de l'Inquisition; de la diaspora; la convocation des Rabbins (Rebbi Souissa, Rebbi Lioui, Sidi Ben Daoud); des saints musulmans (Sidi M'hamed Echerqi); l'allusion à l'exil du roi Mohammed V, on ressent la nécessité narrative de partager cette mémoire avec la communauté ainsi que de faire éprouver la « véracité accordée au récit », pour emprunter l'expression de Gérard Genette. « En effet l'univers évoqué par un récit, si proche soit-il dans le temps et/ou dans l'espace, n'a, pour ses auditeurs ou lecteurs, d'autre existence que celle, toute langagière, d'un projet de récit, dont le statut même, réalité ou fiction, dépend entièrement du degré de

véracité accordée à ce récit²²⁸ . » Comme le lien de l'œuvre avec le vécu est primordial pour comprendre l'articulation de la polyphonie à la remémoration, il est important d'aborder la figure du conteur.

2.3.6. Le conteur-acteur: performeur de discours et générateur d'images

La remémoration de Boujaâd passe par la voix du conteur qui assume différents rôles passant du chant au récit. Étant une figure célèbre dans l'imaginaire marocain, le conteur est une personne mobile dans sa communauté: « Dans la tradition du conte-halqa, le théâtre en rond des places publiques au Maghreb, le conteur est tour à tour comédien, musicien, chanteur, imitateur...²²⁹ ». Il est l'artisan traditionnel possédant des stratégies narratives et des instruments techniques, gestuels et corporels pour donner vie à son histoire. La conteuse d'origine juive marocaine Oro-Anahory Librowicz, nous rappelle l'importance de ce personnage dans la fusion du jeu et du conte:

Le conteur doit donc trouver des stratégies narratives qui s'appuient tantôt sur la parole dialoguée, donc sur le style direct qui est dramatique, tantôt sur la parole rapportée ou style indirect [...] le conte gagne en puissance évocatrice dès lors qu'il est enraciné dans le concret, avec des noms qui le rattachent à un lieu et qui ont un pouvoir évocateur, même si le public comprend fort bien que l'action pourrait avoir lieu n'importe où²³⁰ .

La première tâche du conteur demeure la transmission des contes à ses auditeurs. Dans son action théâtrale, il se place au milieu de la foule et s'engage à séduire le public, à l'informer et à le divertir. En racontant et en jouant, il puise dans la halqa son moyen de rassemblement et d'échange. L'information et le divertissement prennent une allure particulière — parallèlement à la remémoration — dans la promesse de ne jamais oublier Boujaâd. Cette promesse est écrite en italique « *Si je*

²²⁸ Gérard Genette, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 2004, p.106.

²²⁹ Simon Elbaz, « Le conteur » dans *Mchouga-Maboul, op.cit.*, p. 23.

²³⁰ Oro Anahory-Librowicz, *Les contes de mille et une ères*, Montréal, Planète rebelle, 2003, p.186-187.

vous oublie que ma langue se colle à mon palais. Je vous conterai, je vous chanterai. » (MM, 93). Elle met en relief un serment contre l'amnésie. Le conteur se laisse fasciner par le personnage principal: « Habité par sa folie, il bascule dans un "je dans le jeu" et devient Mchouga. » (MM, 23). Dans cette union, le conteur « locuteur » est chargé de suppléer au dramaturge qui chante à la fin de l'œuvre la promesse de ne jamais oublier Boujaâd (MM, 93). Cette formule emprunte au psaume qui est récité lors du jeûne de *tisha beav* qui commémore la chute de Jérusalem. « Si je t'oublie, Jérusalem, que ma main droite se déchesse! Que ma langue s'attache à mon palais, si je ne me souviens de toi. » (Ps. 137, v. 5-6). Les monologues, les didascalies, les contes se racontent sur un mode narratif puisque Mchouga, seul corps en présence, se trouve dans différents contextes fictifs, donnant ainsi une hétérogénéité à son récit tout en réfléchissant au rôle du conteur qui incite à savoir : Qui raconte ? Qu'est ce qu'on raconte?

Étant donné que la présence du conteur est utilisée ici pour renouer avec la tradition orale du pays d'origine, cela veut aussi dire renouer avec une identité narrative²³¹ où se croisent plusieurs voix (muezzine, conteur, mystique, roi, saint et tsadiq, résistant, résident général-colonisateur). La place du conteur est importante non seulement dans la construction narrative du texte, mais aussi dans les différents éléments du spectacle : silence, geste, ton, costumes, imitation, chant, transe. Tout ceci permet de maintenir l'unité des différentes voix et des fragments constitutifs du

²³¹ Après l'éloignement du Maroc, des auteurs et artistes juifs marocains ont accordé une importance aux récits de la mémoire, c'est-à-dire aux récits collectifs. Leurs œuvres évoquent et recréent l'identité marocaine. La reprise de la mémoire en dehors du Maroc veut dire qu'il y avait un récit avant ce récit que l'on raconte. Pour pouvoir comprendre l'affirmation de l'existence de ce récit avant le récit. Voir Joseph Youssi Lévy et de Yollande Cohen Lévy, *Les Juifs du Maroc à travers les âges, Tradition et modernité*, Cédérom, *op.cit.* Voir aussi la série des films documentaires sur le Maroc et ses traditions, de Izza Gennini, *Retrouver Ouled Moumen : Tranes marocaines, Danse et Cadences marocaines, Fêtes et fantasias au Maroc, Racines Judéo-marocaines, Chants sacrés*, Coll. «*Maroc, corps et âme*», France, 2004, (56 mn), Distribution Ohra (ex Sogev). Voir aussi Robert Assaraf, *Une certaine histoire des juifs du Maroc*, France, Jean-Claude Gawsewitch éditeur, 2005, 824 pages.

— *Juifs du Maroc à travers le monde, Émigration et identité retrouvée*, 2^e, édition, Rabat, Éditions Bouregreg, 2005, seconde partie, p. 427.

conte. L'ensemble narratif de l'œuvre est corollairement établi sur la rencontre des discours hétérogènes (spirituel, historique, politique, national) faisant partie d'un ensemble polyphonique.

Considérons le lien entre les personnages pour comprendre « qui raconte », en confondant les pronoms personnels « il »²³² « je »²³³ et « nous »²³⁴. Quand il s'agit d'un passage du conteur à Mchouga, le conteur finit par glisser vers le pluriel sans qu'il y ait de rupture dans la narration. Par ailleurs, la dualité du conteur-Mchouga permet de voir comment l'art de la halqa tisse la trame de l'œuvre. Plus précisément, lorsque le conteur évoque les histoires de *Mchouga*, l'imitant par la voix et le geste jusqu'à ce qu'il devienne lui-même son personnage, on est dans deux actions contradictoires : l'attachement au personnage et le détachement ou la distanciation par rapport à ce même personnage à travers un passage du jeu théâtral à la narration. C'est une technique artistique mettant en avant la multiplicité des éléments de l'art *Théâtre-Conte-Matrouz*, c'est-à-dire l'épanouissement dans un récit-narration-jeu-chant en plusieurs langues. Dans ce lien narratif-dramatique, la didascalie employée, permettant le passage du conte au jeu, est un indice reliant le conteur et son locuteur²³⁵. La narration constitue ici l'objet de l'action où le conteur, après le conte,

²³² Le conteur raconte l'histoire de Mchouga qui porte aussi d'autres noms : « *Ce Moussi-Moussa*, on l'appelait aussi *El-Gazetta*, *Radio-Maroc*, *Radio-Mellah*, *P'tit Marocain*. Il était à l'affût de l'événement, toujours informé de tout. Il donnait les nouvelles du village, de la région, du bled, et même de l'étranger. Israël? Il ne prononçait jamais ce mot. Il l'appelait Tixas, raison de sécurité qu'il disait! [...], il passait par la mosquée, puis par la synagogue. L'église? C'était trop loin pour lui! Et il se mettait à chanter, à psalmodier en arabe, en hébreu, et en français! Était-il Musulman? Juif? Chrétien? Ou quoi? Hé oui, par les temps qui courraient, il prenait ses précautions. Au village, pour les Juif, c'était *Moussi*, pour les Arabes et les Berbères, c'était *Moussa*. Sacré *Moussi-Moussa*, *couci-couça* et vice-versa! Les Européens l'appelaient Maboul. Mais pour tout le monde c'était *Mchouga*! » (*MM*, 27)

²³³ Le conteur s'adresse au public : « [...] Surtout qu'on n'me raccroche pas au nez comme l'autre jour! Il paraît qu'j'ne fais qu'dire des bêtises sur ces événements, oui, les fameux événements des années 50. » (*MM*, 31)

²³⁴ Le conteur dans la peau de Mchouga scande avec son public : « Nous, la force du Maroc / Nous, les enfants de la liberté / Nous porterons toujours, comme symbole / Notre chère bannière / Notre credo : *Allah!* La Patrie! Le Roi!/Vive le Maroc libre. » (*MM*, 88)

²³⁵ « Il enchaîne sur un *mawal layali*, s'assoit sur son tapis de conteur et poursuit [...]. Puis il enchaîne. Sans tarder, il fait une démonstration en s'adressant à un spectateur, après avoir lancé sa formule magique [...]. Au public [...]. Il reprend le combiné [...]. Transformant le combiné en micro,

se prend au jeu sans se fier aux décors (facile à déplacer). Sa gestualité, ses déplacements dans l'espace circulaire de la halqa, ses cris et les nombreux costumes qu'il revêt devant le public et même le rôle des femmes qu'il aime jouer renforcent la polyphonie de son rôle. L'échange avec le public (spectateurs-auditeurs) se fait par l'implication et la sensibilisation à la crise sociale due aux dangers du colonisateur²³⁶. L'union des personnages et des actions, ainsi que l'« hétérogénéité énonciative²³⁷ », montrent que le récit du passé du conteur est plus crédible à partir des discours qui le supportent. La création d'un espace de relation entre le passé et le présent, ainsi qu'un lieu de rencontre entre les discours font parties de la construction polyphonique²³⁸.

2.4. Discours polyphoniques pour une mémoire unie: diégèse et chronotrope

La mesure spatio-temporelle sur laquelle le dramaturge s'attarde dans l'œuvre est considérable. Il représente tout d'abord la présence juive au Maroc, bousculée par des événements causés par l'idéologie et la propagande coloniales et qui ont séparé les composantes culturelles du Maroc. Il désigne également le chaos social qui a provoqué le départ d'une grande partie des Juifs marocains. Mchouga interprète la situation dans laquelle se trouvent les gens au Maroc de cette époque:

il se met à chanter avec ironie [...]. Le conteur se prend à nouveau au jeu [...]. Le conteur imite Mchouga [...]. Imitant à nouveau Mchouga, il invite un spectateur enfant à le rejoindre. » (*MM*, 24-28-31-33-34-36)

²³⁶ En mobilisant les gens au soulèvement, Mchouga en est une victime : « Au milieu d'une émeute, Mchouga est atteint par un éclat d'obus. Il devient aveugle. » (*MM*, 88)

²³⁷ Dominique Mainguéna « Discours et récit » dans *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, *op. cit.*, p. 38-39.

²³⁸ En effet, l'arrivée dans le paysage théâtral de l'auteur, metteur en scène et acteur de *Mchouga-Maboul* est le résultat d'un immense désir d'exprimer son identité d'origine et la culture populaire de son pays. Je me réfère ici au témoignage d'Éric Fottorino : « Simon Elbaz, à la folie... Mauvais coucheurs s'abstenir. Simon Elbaz est fou. Complètement m'chouga. Gravement maboul. Il s'est accroché à ses racines, a travaillé sur son histoire, sur la mémoire et a ressuscité les djinns de son village [...]. Pas si fou, Simon Elbaz. Juste auteur, comédien, musicien. » Éric Fottorino, couverture de Simon Elbaz, *Mchouha-Maboul*, *Théâtre-Conte Matrouz*, *op. cit.*

L'exode? Oui, ça va être notre tour. Vous m'entendez, vous tous? Toi, Rebbi Souissou, Hadj Brahim, M'sieur Flalou. Et toi Zaban-Nougat, tu m'entends? Oui, nous serons tous dispersés, éparpillés aux quatre coins du globe nord-sud, est-ouest, memi zrah 'adma'rav, men el machreq illa elmaghreb.) (*MM*, 81)

Le deuxième temps est celui de la narration. Le temps de la halqa et du conte d'autrefois était présenté en plusieurs actions (chant, danse, transe) et langues (judéo-marocain, hébreu, français). Le temps, indissociable du lieu, joue un rôle de référence, de matrice, de point de départ et de sources de créativité. L'auteur, habité par sa ville natale, l'évoque, le renomme, le réinvestit et lui redonne sens. Le conteur présente ces indices temporels à partir d'une formule utilisée pour attirer l'attention en superposant les temps: « écoutez » et « zman la ikoun el-youm/ hier comme aujourd'hui », puis il raconte l'histoire de Mchouga en employant l'imparfait : « Il était une fois en *Ifriqya*, au Maghreb...Là-bas. » (*MM*, 24). Or, raconter ce passé au présent c'est « présenter », au sens de « rendre présent »²³⁹, c'est-à-dire mettre en rapport une articulation intérieure qui unit le passé au présent et l'individu à sa communauté. La présentation au présent commence par une description du lieu et du rapport à celui-ci :

C'est au Maroc, à Boujaâd [...] à Boujaâd, il y a toute une corporation de cardiers, ferblantiers, barbiers... il y a même des femmes qui rivalisent dans l'art de la broderie, *al Matrouz*, il y a aussi des couturières, avec leur machines Singer, s'il vous plaît ! Le jour du souk, elles s'installent où elles peuvent, sous les tentes des commerçants, des négociants. Ici, c'est *Mich-Mich Lamiche*. Sidi *Michlin*, celui qui nous fabrique des savates avec des pneus usés de *França*, de Clermont-Ferrand, za'ma ! Et le fameux réparateur de vieilles bicyclettes crevées, *Baba Filix* [...]. C'est par ces arcades qu'on accède aux ruelles dallées des quartiers musulmans et juifs de la Medina. Les quelques Européens, *Ennsara*, *les Roumis* comme on les appelle, ils vivent là-haut, à la sortie du village, d'où l'on aperçoit les terrasses des maisons blanchies à la chaux, et à perte de vue. (*MM*, 24-25)

²³⁹ Paul Ricoeur, « L'aporétique de la temporalité » dans *Temps et récit III : Le temps raconté*, *op.cit.*, 1^{re} partie, p. 105.

Les axes spatiaux-temporels sont de deux dimensions intrinsèquement liées par l'organisation interne du récit, inhérentes à la représentation engagées dans une sémiotique de rappel mémoriel. L'aspect polyphonique se révèle ainsi dans la dualité temporelle entre antériorité et postériorité qui désigne la mémoire. Ricœur distingue ces deux temps : « [...] le temps n'est perçu comme différent du mouvement que si nous le déterminons (*horizomen*) [...], c'est-à-dire si nous pouvons distinguer deux instants, l'un comme antérieur, l'autre comme postérieur. Sur ce point, analyse du temps et analyse de la mémoire se couvrent²⁴⁰. » Cette citation permet de montrer comment la mise en alliance entre le temps et l'espace, que M. Bakhtine appelle le « chronotope », fait une plongée dans le passé à partir des multiples discours et des personnages qui traversent le conte. À titre d'exemple, le conteur raconte l'histoire de Mchouga dans la halqa. Il nous fait prendre conscience du temps du protectorat de la résistance et de l'indépendance.

Dans ses commentaires sur l'actualité, *Mchouga* n'oubliait jamais de parler avec fierté des premiers incidents créés dans sa région natale du Tadla par l'un des pionniers de l'indépendance du Maroc, Si Mohamed El Hansali, que les Européens appelaient le Tueur de l'Atlas. Plus tard, à l'indépendance, en mars 56, *Mchouga* délira comme un fou : Vive l'indépendance du Maroc! Et il n'arrêtait pas de crier sur tous les toits et tous les tons *El-Houria Maghribiya! Yahya el Maghrib, yahya!* Vive le Maroc libre! (*MM*, 33-34)

Ces images et souvenirs s'inscrivent dans ce que Bakhtine qualifie de « chronotope populaire de la place publique²⁴¹ ». Ce que le « chronotope » incarne ici est à la fois la conservation de la mémoire réelle et sa transmission à travers le conte. Ainsi, l'œuvre est un récit spatial mesurable par le temps passé et son contenu n'est qu'une affirmation de ce temps antérieur qui fait le lien entre l'individu et sa collectivité, de même que le lien entre les personnages. Le « chronotope » de la ville

²⁴⁰ Id., « De la mémoire et de la réminiscence » dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli, 1^{re} partie*, *op.cit.*, p. 19-20.

²⁴¹ Mikhaïl Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman » dans *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.*, p. 283.

de Boujaâd permet de souligner la forte présence de celle-ci comme figure fondamentale dans l'œuvre, et cela, au même degré que le temps — de la remémoration, de la nostalgie, du nationalisme. En somme, l'importance de la notion de « chronotope » dans Mchouga se révèle dans la prise de conscience du temps (le passé) et du lieu (le Maroc).

L'équivalence entre le « je » et le « nous », illustre le déplacement du dramaturge-narrateur entre les niveaux narratifs où l'individu rejoint la collectivité. Le conteur n'est pas fou, mais quand il imite Mchouga, il devient lui-même Mchouga révélant l'implication du conteur dans l'histoire qu'il raconte (rappelant ici la devise du Maroc (*Allah! La Patrie! Le Roi!*). Connaisseurs des mœurs, de l'histoire, des traditions culturelles des Marocains juifs et musulmans, les deux s'unissent tout au long du récit pour se retrouver à la fin de l'œuvre dans la voix du poète-chanteur et dramaturge. Les trois partagent une identité et une culture. La collectivité se représente ainsi par l'identification du conteur attaché à son contexte socioculturel et sociopolitique avec le dramaturge et sa communauté²⁴². Le « nous » au caractère *polymorphe*, englobe la collectivité en faisant référence à une situation *déjà vécue*. Il s'inscrit dans une perspective spatio-temporelle qui suscite la remémoration. Le conteur tisse ainsi des liens intersubjectifs avec l'auteur du texte et l'auditeur ou le spectateur juif et musulman unis dans les expressions (*zdoudna, bladna, khouana/* nos ancêtre, notre pays, nos frères). Tous deviennent des sujets parlants et agissants parce qu'ils sont pris dans l'acte de parler, d'écouter et d'agir.

²⁴² Diaspora-Diasporama-Diaspora./ Tout dispersés, éparpillés, obligés!/ D'ici, des Medinas, des Mellah de l'Atlas/ Là-bas, direct l'desert d'Tixass/ [*Mi Metoula 'ad Haneguev/ Min el-Atlas 'ad at – Tixass...*]/ *A oulad lihoud, a oulad lemselmine/ Ouach kfakoum oula enzikoum!! Aili, aili Dada Mama/ Aili, ailia'lik a Mchouga./ Ô Juifs, Ô Musulmans/Avez-vous enfin compris, ou dois-je en rajouter!/ Ô Dada Mama/ Ô pauvreMchouga./ Aha, aha, ioua haya/ Aouiha, ioua haya/ Hay hay 'ala zdoudna [déplorant nos ancêtres]/ Hay hay 'ala bladna [déplorant notre pays]/ Hay hay 'la khouana [déplorant nos frères]/Ait el-Ferkh, Ait el-Hench /Rebbi Souissou, Fettouma Echalha, Zaban-Nougat/Férons-nous un jour le deuil de nos ancêtres/De notre terre, de nos frères? (MM, 82-83). (Ma traduction en gras).*

2.4.1. Le discours politique et national

La polyphonie engendrée par l'hétérogénéité des discours est manifeste dans le discours politique et national. L'union entre les personnages et le narrateur provient d'une réalité englobante (la colonisation et la diaspora). L'énonciation plurielle de Mchouga porte des discours qui mettent en place une hétérogénéité au sein du conte. Elle constitue un espace de rencontre, un espace « carrefour » où différentes voix traversent le récit. Ces voix hétérogènes, se rejoignent dans la constitution d'un même ensemble énonciatif. L'énonciation du Mchouga est profondément « polyphonique ». Ainsi, l'œuvre, par les multiples énonciations produit un « palimpseste de textes ». L'union des personnages et des éléments constitutifs du conte, des poèmes et des chants au sein du même texte accentue le sentiment national collectif²⁴³. Celui-ci est exacerbé et devient plus significatif lorsqu'apparaît le nom du résident général français qui représente *autrui* dans la narration du conteur. À la voix du colonisateur s'oppose la voix du conteur résistant. Dans une communication imaginaire avec le général, le conteur manifeste explicitement à la fois son opposition au Général Guillaume et son ralliement au sultan Mohamed V et à la résistance de Mohamed Elhansali²⁴⁴. Sur un ton assuré, il se moque du général²⁴⁵. La polyphonie est ici une démonstration de cette multiplicité des voix et de l'aspect gémellaire des personnages (le conteur qui est Mchouga, Moussi-Moussa, le mendiant aveugle). Si Bakhtine avance que le rapport entre les personnages se fait

²⁴³ On souligne ce sentiment dans le monologue suivant : « *Nahnou qouatou, qouatou el-Maghribiya/ Nahnou abnaou, abnaou el-Houria/ Nahmilou fi hayatina rayatana el-ghalia/ Ya chi'arouna, ya chi'arouna/ Allah! El-watan! Oual Malik!/ Yahya el-Maghrib, yahya!/* Nous, la force du Maroc/ Nous, les enfants de la liberté/ Nous porterons toujours, comme symbole/ Notre chère bannière/ Notre credo: Allah! La Patrie! Le Roi!/ Vive le Maroc libre. » (MM, 87-88)

²⁴⁴ Résistant important dont plusieurs institutions marocaines, rues et boulevards portent le nom au Maroc.

²⁴⁵ « Attention, attention général! La disposition de Sa Majesté Mohamed V et son exil à Madagascar, c'est d'la folie monumentale. Tu n'te rends pas compte ce que c'est que d déposer le Sultan Mohammed V, el-khamis, bel khamsa 'alih! De toute façon, que tu l'veuilles ou non, il reviendra! Obligé! [...] Mais, vous êtes sourd, aveugle, ou quoi? Vous ne voyez pas ce qui se passe dans tout l'pays? manifestation, contre manifestations, émeutes de Petit Jean, Casablanca, Marrakech, Oujda, et même ici dans l'Tadla, à Oued-Zem. Tout ça, ça fout la pétoche aux gens, ça les fait fuir. Adieu la cohabitation des communautés, juives, musulmane, chrétienne. Adieu, obligé! » (MM, 32)

dans « un cercle de conscience unique, l'homophonie et le chevauchement de voix²⁴⁶ », on peut dire que le rapport entre les différentes incarnations du conteur fait évoluer les monologues dans les cinq tableaux de l'œuvre. L'expression de chaque conscience et des émotions est à l'intersection des rencontres entre toutes ces voix. L'unification des sujets paraît éclairer la confrontation du dramaturge à la colonisation. Dans ce rapport polyphonique, le dramaturge met en relief soit des rapports d'adhésion (attachement à la patrie par la sagesse, la folie, la transe ou l'errance) soit des rapports de tension, de critique, de moquerie ou de défi (résistance, oppression du colonisateur). Dans la corrélation de ces deux rapports se dégage une vision sur les perturbations politiques de l'époque. Le fait d'avoir été témoin d'un lieu soumis aux changements politiques et sociaux ainsi que des interactions d'adhésion ou de tension, confère à l'œuvre toute sa crédibilité. En effet, la mise en scène s'inspire d'un vécu. L'œuvre s'inspire de l'événement historique vécu, qui, avec le temps, est devenu affectif. Et plus précisément quand elle évoque la politique du colonisateur : séparer pour régner, cet événement semble être le but de la représentation pour laquelle l'union et la conscience des gens sont sollicitées « [...] le but de la représentation n'est plus la magie illusionniste, mais la prise de conscience de cette réalité d'un événement vécu par le public²⁴⁷. » La combinaison des sujets provient donc d'une réalité antérieure, mais aussi d'une émotion communicative pour aborder l'importance de l'antériorité dans le ralliement des gens. Selon Romain Rolland : « [...] Le drame historique a des avantages de premier ordre pour la formation de la conscience et de l'intelligence du peuple [...]. Que chacun sente les liens qui l'attachent à la communauté, que sa vie s'enrichisse de toutes les vies antérieures, présentes et futures de sa nation²⁴⁸. » Dans cette optique, le travail artistique de l'auteur est un travail de mémoire à travers l'évocation du lieu

²⁴⁶ M. Bakhtine, « Les mots chez Dostoïevski » dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. Guy Verret, *op. cit.*, Chap. 5, p. 257.

²⁴⁷ Patrice Pavis « Événement » dans *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 127.

²⁴⁸ Romain Rolland, « L'épopée historique » dans *Le théâtre du peuple*. Coll. « Le théâtre en question ». Bruxelles: Complexe, 2003. p. 111.

et le témoignage de la cohabitation millénaire des Juifs et des Musulmans au Maroc. Profitant de sa connaissance de la culture marocaine et de la langue judéo-marocaine, le dramaturge interroge ses personnages, tisse des rapports avec eux et les place dans un paysage marocain pluriel. Son personnage du conteur, crée la zone du partage entre tous le Marocains.

Cette acclamation représente une affirmation solennelle éclatante et passionnante, incarnation de la loyauté. Elle est aussi un code culturel et rituel²⁴⁹ énonciatif, singulier et patriotique. Sa fonction, mettant à l'avant-scène le lieu de mémoire, est d'unir le peuple malgré ses différences. Se mettre du côté du peuple est une déclaration nationale où l'individu se révèle être lui-même une instance collective et un « sujet parlant ». L'individualité du dramaturge laisse place à la voix de toute la communauté et sa subjectivité s'efface derrière une narration collective. L'enchâssement des énoncés du pays d'origine dans ce récit renforce le registre établi sur une expérience collectivement vécue.

2.4.2. Le discours spirituel (*tsaddiqim* et bénédiction du lieu)

La remémoration du lieu se fait à travers l'entrelacement des multiples discours dont celui de la spiritualité²⁵⁰ qui y est remarquablement présenté. Boujaâd est avant

²⁴⁹ Il s'agit ici d'un rituel de cette communauté envers le roi et la patrie, comme le rapporte le Rabbén Ben Porath Yossef : « Rituel propre à la Communauté Israélite du Maroc. J'aime profondément ma patrie natale, le Maroc, dont la devise est : Dieu, la patrie, le roi. » Ben Porath Yossef, « Réflexion préliminaire-Équipollence » dans *Le Bon œil*, Montréal, Congrégation Yossef Haïm, 2014, p. 63.

²⁵⁰ Le Maroc représente le lieu des saints et des *tsaddiqim* (Justes en hébreu) *As-siddiqîn* (en arabe) bien connus de la communauté et renommés pour leur popularité et leur bénédiction. Dans les œuvres théâtrales, des auteurs juifs répètent les noms de leurs saints enterrés au Maroc (Rebbi Yahia Ben Baroukh, Rebbi 'Azar Ben 'Azaria, Rebbi Amran Ben Diwan, Rebbi Haim Yossef David Azoulay, Rebbi David Hassin Rebbi Issakhar Essefrioui, Rebbi Lioui, etc.) La bénédiction dans ce contexte peut être comprise dans l'appel et la sollicitation d'un saint marocain. Elle peut se justifier par l'association du lieu de mémoire dans l'imaginaire des Juifs marocains à la présence réelle des *tsaddiqim* et à l'environnement mystique que ceux-ci régénèrent. Ces *tsaddiqim* y sont enterrés et jouissent d'une large reconnaissance par toutes les composantes culturelles du Maroc. La reconnaissance passe par des pratiques encore populaires de nos jours; comme la *Hilloula* (jour d'anniversaire de mort d'une personne importante, souvent d'un rabbin) et les pèlerinages, ou encore les *Moussems* pour les Musulmans. « À la fois fêtes religieuses et foires commerciales, les *moussems*

tout *labeled* (« pays » en arabe) de la sainteté renvoyant aux manifestations de la *zaouia*²⁵¹ au Maroc; et le chant qui célèbre la ville, dans la pièce de Simon Elbaz, est polyphonique.

Min zaouiya ila zaouiya (De zaouiya en zaouiya)
Bladi hiya blad karima (Boujaâd, tu resteras)
Min Hay Tdla (La généreuse du Tadla)
Boujaâd ya bladi (Boujaâd, ma cité)
Bladech-cherqaoui (Pays des Cherqaoui)
Ji'dan ya ghzali, Ji'dan ya mali (Ji'dan, ma gazelle, Ji'dan mon trésor)
Ji'dan ya ghzali, Ji'dan ya mali (Ô Ji'dan! ma beauté, ma richesse) (MM, 95)

Marquée par les noms qui en font une possession (*ma gazelle, mon trésor, ma cité, ma beauté et ma richesse*), la ville est associée surtout à la *zaouia* et à *Cherqawa* (les descendants du saint Sidi Bouabid Cherqi, un des marabouts (saints) célèbre de Boujaad) comme les mots spécifiques, Boujaâd (ou Ji'dan dans le langage populaire que l'auteur rappelle) renvoient à la culture populaire de la spiritualité et de la croyance au Maroc. De ce point de vue, le lieu, figure de discours, a un sens spécifique et fondamental. La langue qui exprime la spiritualité crée des affects parce qu'elle emprunte à un registre socioculturel collectif déterminé comme le rappelle Issachar Ben Ami²⁵². Le chant met ici en relief des énoncés qui lient directement Boujaâd à la mémoire collective. La juxtaposition de la langue judéo-marocaine et de la traduction en français, vient appuyer ce paysage spirituel qui confère au lieu de

sont surtout l'occasion pour les Marocains de se rassembler et de partager leur identité culturelle [...]. Un moussem est d'abord une fête religieuse qui réunit des gens venus parfois de loin pour célébrer et honorer un saint [...]. Lors d'un moussem, on rend généralement grâce à un saint, un Sidi, un homme de foi qui a marqué son temps. Mais on peut simplement célébrer le rythme des saisons, des récoltes [...]. Le Maroc célèbre toutes ses composantes avec, notamment, des mousses juifs, comme celui de l'Imirdal, à Ighreme Ougdal. » <http://www.visitmorocco.com/index.php/fre/J-aime-faire/Festivals-et-mousses/Les-mousses>

²⁵¹ Les *zaouias* au Maroc sont des centres soufistes à caractère religieux. Les hommes de science de la religion sont à l'origine de leur fondation. Les *zaouias*, donnant naissance à des confréries telle que la *zaouia cherqaouiya*, ont joué un rôle dans l'organisation de la société, la gestion de mode de vie des gens et la mobilisation des habitants pour la résistance et l'indépendance du pays. Voir Mohammed Kadiri, *Les zaouias au Maroc: fonction religieuse et rôle politique*. Thèse de doctorat en histoire du droit et des institutions, Université de Perpignan, 2002.

²⁵² Issachar Ben Ami, *le culte des Saints chez les juifs et les musulmans au Maroc, les relations entre juifs et musulmans en Afrique du Nord XIX^e-XX^e siècles*, op.cit., p. 104.

mémoire sa profondeur et son actualité. Du fait qu'il donne à la remémoration du lieu son ancrage référentiel, ce paysage trouve un écho dans l'esprit des spectateurs. En tant qu'énoncé discursif, ce paysage est compris, perçu et évalué par les spectateurs.

Ainsi, tout énoncé (discours, conférence, etc.) est conçu en fonction d'un auditeur, c'est-à-dire de sa compréhension et de sa réponse [...]; mais aussi en fonction de son accord, de son désaccord, ou pour le dire autrement, de la perception évaluatrice de l'auditeur, bref, en fonction de l' « auditoire de l'énoncé » Un orateur [...] sait qu'il a devant lui un auditeur vivant et polymorphe²⁵³.

L'hommage au vénérable wali (le saint) manifeste cette « orientation sociale de l'énoncé²⁵⁴ » dont parle Todorov; wali dont la présence à Boujaâd fait de cette ville un lieu de bénédiction unique largement reconnu par tous les Marocains:

*Du cœur de la terre
À l'immensité des cieux
Boujaâd toujours vivante en moi
Boujaâd, mon cœur enraciné
Hommage au vénérable wali (MM, 95)*

Ainsi, l'émotion spirituelle de l'auteur est alors enracinée, forte et vivace. L'adverbe *toujours* qui représente l'attachement éternel à ce lieu, vient renforcer l'émotion bien présente de l'auteur. À la bénédiction du lieu par le saint/ wali, s'ajoute la sémantique du Muezzin, les prières musulmanes et juives témoignant du partage et de la cohabitation. Les didascalies donnent également des indications supplémentaires sur cette sainteté, même si leur fonction première est de la situer: « Boujaâd s'éveille, offrant au ciel, au soleil, ses mausolées, ses minarets qui en fait un lieu saint, sacré » (MM, 26-27). Une autre didascalie met le conteur en action « Il déclame un extrait du chant de Boujaâd », et salue les fondateurs de cette ville sainte « Essalam 'ala li bnak. » Le salut à son fondateur est présenté en italique :

²⁵³ Tzvetan Todorov, « La structure de l'énoncé » dans *Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique suivi de Écrits du cercle de Bakhtine, op.cit.*, p. 292-293.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 298.

Boujaad ya el-vida/ Blad Echcherqaoua/ Essalam 'ala li bnak/ Sidi M'hamed Echcherqil/ Oullihdak, Sidi Ben Daoud/ Oua'ala el Ouali Rebbi Liouil Boujaad la Blanche/ Cité sainte des Cherqaoua/ Cité sacrée/ Paix à ton fondateur / Sidi M'hamed ech-Cherqil/ Paix à ton protecteur / Sidi Ben Daoud/Au Saint Juif/ Rebbi Liouil/ Paix sur lui. (MM, 95)

La voix de l'auteur interprétée par le conteur est un appel-rappel qui témoigne d'une assise sociale et d'un code culturel reconnu. L'évocation des saints musulmans Cherqawa et du saint juif Ben Daoud fait entendre deux voix religieuses différentes, mais unies par la reconnaissance de la force spirituelle chez les Juifs et les Musulmans au Maroc²⁵⁵.

Denis Guénoun aborde cette reconnaissance à laquelle le théâtre fait appel afin d'éclairer l'antériorité par l'interaction entre le conteur et les spectateurs « en tant que retrouvaille d'une connaissance antérieure déjà là²⁵⁶. » Le *déjà là* signifie, dans un attachement symbolique aux « tsaddiqim », un partage de la vie sociale et culturelle qui conserve tout de même ses distinctions culturelles²⁵⁷. La spiritualité convoquée dans *Mchouga-Maboul* est polyphonique et passe par des voix mémorielles et culturelles. Ainsi, Boujaad est représentée comme un lieu empreint de spiritualité pour lequel le dramaturge et sa communauté éprouvent un fort sentiment d'appartenance.

²⁵⁵ « [...] Voinot signale l'existence d'une centaine de saints, juifs et musulmans, auxquels les pèlerins des deux religions rendent visite indifféremment. Parfois le même saint est revendiqué à la fois par les juifs et les musulmans, qui l'invoquent sous des noms différents. » Cité par André Elbaz « Influence arabo-berbère dans le conte populaire des séphardime canadiens d'origine marocaine » dans *Juifs du Maroc : Identité et dialogue, op.cit.*, p. 63-64.

²⁵⁶ Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire?*, France, Éditions Circé, 1997, p. 33.

²⁵⁷ Cet aspect culturel de la spiritualité s'est propagé jusqu'à ce jour à travers des pratiques de représentations collectives: haflat, Nouba, Mousseem, transe. L'importance de celles-ci est soulevée dans l'interprétation du conteur parlant de Mchouga qui est présent dans toutes les formes de spiritualité, mais aussi de regroupement et d'union: « Au fond, Mchouga était pacifique. Quand on fêtait à Boujaad l'anniversaire du séjour d'évangélisation du Père Charles de Foucauld, il se prenait pour lui et pour d'autres missionnaires de passage, les grands rabbins et les notables, les hadjs et hadjet de retour de La Mecque. (MM, 36).

2.4.3. Autres registres de communication polyphonique

Le spectacle de la halqa met en lumière un autre aspect de l'hétérogénéité que déploient les différents registres de langue. Ceux-ci confèrent au conte sa portée collective par l'invention des mots, par le recours aux proverbes et aux insultes. Il s'agit ici du discours oral. Dégager l'appartenance collective des mots ou des gestes (danse, transe, jeu), permet de voir ce qu'ils supposent tant pour ceux qui les jouent que pour ceux qui les écoutent, les voient et les pratiquent. C'est une parole qui se répète, et dans cette répétition réside l'appel au regroupement autour de l'identité marocaine. Énoncer des phrases comme, « Boujaâd si je t'oublie ma langue se colle à mon palais », c'est se définir en affirmant son identité. Ces mots qui se répètent dans différents registres de voix individuelles ou collectives (voix de chant/ chœur, voix de conte, voix de cri,) sont importants pour la construction d'un corps collectif. La parole collective a ici le sens d'une parole populaire unificatrice citationnelle, devenue un matériau de marocanité considérable. Quand l'auteur utilise des mots populaires du Maroc, il fait part, certes, de sa connaissance de la culture populaire, mais implicitement, il engendre des images et des reviviscences²⁵⁸, comme le démontre l'exemple suivant:

Mchouga 'inou douda/ Ja issali, deggou mesmar/ 'Alqoulou khenchouch hmar/ Hou-Haou, khenchouch hmar...rrarra.../Rra, ya ould lehmar. [Pauvre Mchouga! L'œil hagard s'apprêtant à prier, un clou le piqua. Pauvre Mchouga! Contraint à porter un bonnet d'âne.] (MM, 28)

²⁵⁸ Quand Mchouga répète aussi « *Nqab nqeb djaja/ Malha messoussa/ Fain kounti sarha/ Fi jnan Essalha/ Achkalti, ouach chrabti/ Ghir ettafah ou ennefah/ Oul qadi bla meftah/ 'Adh iddik ou boussou/ Hettaiji Rebbi Souissou/ Oui khebik fekhboussou*. La Poule qui picore, qui picore. Tantôt du salé, tantôt du fade. Où étais-tu poule errante? — J'errais dans les prés fertiles. Qu'as-tu mangé? Qu'as-tu bu? — J'ai mangé des pommes et bu leur parfum. [Le juge est sans clé. Fais-toi violence et étreins-le. Quand Rebbi Souissou reviendra dans son giron, tu te blottiras]. » (MM, 50-51) S'ajoutent à cela l'usage de proverbes qui résonnent dans la mémoire culturelle marocaine: « *Elflous, el-flous. Elli ma, andou flous klamou messouss*. Pas d'argent, parole fade. *T'ifou 'al leflous! iss ou leblis. Allah yana 'lou bi Ibliss*. Au diable le fric. Qu'il soit maudit et Satan avec. » (MM, 29). « *Aouili, aouili, nhallaq rassi ou n'entefe lhiti ou elli ma bqalli*. Ô malheur! C'est à m'arracher les cheveux, les poils de la barbe et tout l'reste. » (MM, 72-73)

Très populaire dans la culture marocaine, ces évocations viennent accentuer la marocanité que le dramaturge tient à nous transmettre. Il passe par ce qui persiste dans l'esprit du spectateur compatriote pour livrer des comptines populaires et témoigner ainsi d'une identité enracinée. À cette multiplicité d'éléments constructifs de l'œuvre s'ajoutent le poème, le chant, la transe, les fêtes populaires, la parodie (imitation) et le grotesque rehaussant la diversité des phénomènes culturels mis en scène. En fait, la pièce débute et finit par le chant. Dans le prologue, le conteur (Moussi-Moussa) entonne le chant de bienvenue :

Ahlan ouasahlan ahlan bikoum/ Ahlan ouasahlan ouasalam,alikoûm/ Ahlan ouasahlan matcharaf ou matcharfin bikoum/ Ahlan ouasahlan baroukh habba ou marhaba bikoum/ [Bienvenue à vous /Que la paix soit avec vous/Bienvenue et honneur à vous.]/ Suit le chant de paix, Chalom-Salam/ Essalamou 'alikoûm chalom 'alikhem/ 'Alikoûm essalam 'ad sofha'olam/ Essalamou 'alikoûm chalom 'alikhem/'Alikoûm essalam hettaakher liyyam/'Alikoûm ya lahbab 'alikoûm ya lakhouan/ [Que la paix/soit sur vous/ Paix sur vous jusqu'à la fin des temps/ Sur vous/ Vous mes chers, vous mes frères.] (MM, 21).

Dans l'épilogue, Mchouga (Moussi-Moussa) psalmodie un extrait du kaddish, prière à la mémoire des disparus (MM, 92-93). Le chant fait passer par la voix ses propres émotions ou celles d'autrui. Lié au rôle du conteur-Mchouga, il exprime la joie, la colère ou la tristesse. Relevant de l'art du spectacle, le chant et les sympathies exprimées sont mis au service du rappel du lieu de mémoire auquel le dramaturge pense et fait penser. Cette place considérable qui lui est accordée résulte, en effet, de la nature de l'œuvre. Ce rappel prend plusieurs formes : *mawal layali, yalil ya 'ain* (« Le *Mawal* est un chant libre fait par la voix. Il est un « ensemble de strophes insistant sur la solitude et la séparation et jetant, de ce fait, un regard sceptique et désabusé sur des valeurs humaines, comme la fidélité, l'amitié, la richesse, et sur la condition humaine en général²⁵⁹. » Le *Mawal* peut être accompagné par la musique ou le rythme, comme il peut se chanter sans musique et sans rythme dans les chants de

²⁵⁹ Joseph Chetrit, « Éléments d'une poétique judéo-marocaine : Poésie hébraïque et poésie judéo-arabe au Maroc » dans *Juifs du Maroc : Identité et dialogue, op.cit.*, p. 52.

Samaa (chants soufis)²⁶⁰ »; la psalmodie de la *havdala* (prière rituelle de la fin du shabbat) et la psalmodie du *chema' Israël*, les berceuses improvisées et d'autres sur l'air de *Frère Jacques* ou *Dour biha ya chibani*. On trouve aussi le chant en l'honneur de *lalla-dame-la-bouteille* et de *sidi-monsieur-le-verre* (parlant de mahia, boisson spirituelle au Maroc), les chants de la transe (Allah hay/ Dieu est vivant et immortel) : « *Aha, aha, ioua haya/ Aouiha, ioua haya/ Hay, hay 'ala zdoudna/ Hay, hay 'ala bladna/ Hay, hay, 'ala khouna* » (MM, 83) ; les comptines de Mchouga, le chant à la fin de l'œuvre :

Ah ya j'idan, Moussem ez-zaman/ Moussem al-ikhouan/ Min koul makan/
Chakro al-wali/ Sidi M'Hamed ech-Cherqi/ Chikhna al-ghali ou Rebbi Lioui/
Isatrouna Oui'aounouna/ Lihoud wa-l-maselmin/ Koulna majmou'in [Boujad-
Ji'idan, Moussem éternel/ Moussem des frères/ De tous horizons/ Hommage au
Vénérable Wali/ Sidi M'Hamed Eche-Cherqi/ Au Saint Juif Rebbi Lioui/ Qu'ils
nous aident, nous protègent/ Juifs et Musulmans/ Dans la paix réunis.] (MM, 95)

Ou encore le fredonnement sur la Symphonie du Nouveau Monde (qui renvoie à la diaspora).

*Aili, aili Dada Mama/ Aili, aili a'lik a Mchouga/ Aili, aili 'ala Diaspora/
Diaspora-Diasporama-Diaspora/ Tous dispersés, éparpillés. Obligé! [...] A
oulad lihoud, a oulad lemselmine/ ouach kfakoum oula enzidkoum! / Aili, aili
Dada Mama/ Aili, aili a'lik a Mchouga [Ô Juifs, Ô Musulmans/ Avez-vous enfin
compris, ou dois-je en rajouter!/ Ô Dada Mama/ Ô pauvre Mchouga] (MM, 82-
83)*

On a le sentiment que le chant dans l'œuvre est spontanément diversifié, lui permettant ainsi de remplir plus d'une fonction. Il est à la fois profane, religieux, local et populaire. Il semble qu'entre la remémoration du lieu et sa représentation dramatique, le dramaturge ait opté pour la voix chanteuse du conteur Mchouga. Le

²⁶⁰ Voir *Le Mawal charki ou Mawal oriental : Source et développement*, <http://bakrim76.canalblog.com/archives/2012/03/08/23709147.html> présenté par Abdelkarim Belkassem .

but est ici d'éveiller le spectateur à la mémoire de Boujaâd et de sa charge spirituelle et historique. La voix, animée et alimentée par des mots en judéo-marocain est ajustée pour émouvoir. L'usage des proverbes participe aussi de la même démarche « Ahbel terbeh : joue au fou, tu seras gagnant » (MM, 38); « *Eli ma 'andou flous, klamou messouss/* Pas d'argent, parole fade! » (MM, 29 et 61); des anecdotes, des symboles anthropologiques et culturels la *Khamsa* « *Toda rabba, choukran, merci beaucoup. Thank you, khamsa pour vous! Bel khamsa a'likoum.* » (MM, 61); des fêtes et des confréries : « Avec les confréries des *Sma'la, Gnaoua, Hmadcha, Aissaoua, Mchouga* dansait jusqu'à la transe. Au pèlerinage des Saints juifs, *l'Hilloula*, dans les cérémonies musulmanes, *l'Mousseem*, et dans bien d'autres fêtes, *el-haflat*, on savait à l'avance que Mchouga serait là. » (MM, 35-36)

À ces éléments, s'ajoutent des paroles qui proviennent du milieu de l'artiste (*Hadi kkayna/* c'est vrai; *l'louha/* ancienne ardoise; *N'ama Sidi/* À vos services m'sieur; *Tiksbila Tioulioula; Hachak /*sauf ton respect; *Ah yalalla/* pour vous madame). La parodie permet aussi la restitution de la mémoire du fou du village. Elle est soulignée dans le rôle du conteur quand il imite Mchouga et par Mchouga qui imite la femme, le soldat, le général. Par ailleurs, le grotesque se manifeste dans les insultes. À titre d'exemple: « *Merbouha ou behbouha. Merzaqa ou hezzaqa, hezzaqa...* Oh la péteuse, la péteuse [...]. Ça suffit, *baraka khlas men lahzaq.* Vous n'avez pas honte de péter dans une synagogue. Honte, honte à vous. *Ahchouma* on est dans une synagogue. » (MM, 45)

Les manifestations polyphoniques ont donc pour fonction de restituer la mémoire collective par les références et interférences culturelles. Elles nous montrent l'enracinement, dans la mémoire, de Boujaâd, mais aussi racontent l'Histoire de ce lieu par la mise en scène de plusieurs discours.

2.5. *Maurice et Faby* de Bob-Oré Abitbol: polyphonie et affect

« Tous les souvenirs d'enfant se ressemblent et pourtant chacun est personnel. J'ai beau vous entendre raconter vos aventures et m'apercevoir qu'effectivement elles ont un air de famille, les nôtres étaient uniques au monde, comme la rose du Petit Prince. PARCE QU'IL S'AGISSAIT DE NOUS. La réalité se transforme peu à peu en souvenir et chaque jour qui passe les rend plus vivaces et plus purs [...]. Cet enfant qui évoque ces souvenirs avec tant d'émotion et de nostalgie, cet enfant c'était moi... et c'est encore moi²⁶¹. »

« Certes, la reconnaissance d'une chose remémorée est ressentie comme une victoire sur l'oubli²⁶². »

*Maurice et Faby I et II*²⁶³ est une adaptation de l'œuvre originale *La trilogie marseillaise* de Marcel Pagnol²⁶⁴, par Bob-Oré Abitbol²⁶⁵. Les œuvres d'Abitbol

²⁶¹ Bob-Oré Abitbol « La rentrée » dans *Le goût des confitures*, Québec, Éditions Hurtubise HMH, ltée, 1986, p. 1.

²⁶² Paul Ricœur, « Mémoire personnelle, mémoire collective » dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p. 119.

²⁶³ Mises en scène par Carlo Bengio, les deux pièces : *Maurice et Faby I* (1995) et *Maurice et Faby II* : « La saga continue » (1996) ont été jouées et filmées au Centre Saidye Bronfman à Montréal, 1995-1996. Les deux DVDs sont disponibles à la bibliothèque centrale de l'UQAM. Localisation : Centrale—Audiovidéothèque (+DVD 31946). C'est à ces versions filmées que mon analyse se réfère car le texte original que j'ai eu en ma possession était dans un état très dégradé. J'ai déposé deux versions tapuscrites de cette œuvre en deux parties : Art réserve LIT000-7. L'une est intitulée *Maurice II*. Il s'agit d'une version incomplète de *Maurice et Faby I et II* que l'on peut visionner dans son intégralité sur DVD. L'autre copie intitulée *Maurice et Faby* est complète, mais présente quelques différences avec l'originale sur DVD. Bob-Oré Abitbol y a changé le nom de Mogador pour celui de Tunis et a effacé les mots Israël, sionisme, Mossad et CIA. Carlo Bengio m'a rapporté que la pièce avait été adaptée pour une représentation en Tunisie qui n'a jamais été réalisée. Dans cette copie, on remarque aussi des changements de noms de personnages : (Selomo/Salomon, Isodor/Prosper,

entretiennent un rapport nostalgique avec le Maroc, soulevant la question du départ massif des Juifs du Maroc vers des pays d'accueil et l'impossibilité d'y retourner. Par exemple, dans *Les Faucons de Mogador*, l'auteur se demande : « Pourquoi avons-nous quitté ce merveilleux pays? Avions-nous le choix? Encore aujourd'hui, je me pose la question. Était-ce nécessaire de nous déraciner ainsi^{266?} » Dans *Le goût des confitures*, la même question se répète, mais sous forme de lettre que sa mère lui envoie : « [...] On est toujours de son pays, rappelle-toi mon fils. Tes traditions sont les traditions, car, que vous le vouliez ou non, vous êtes et vous restez Marocains²⁶⁷ ».

Malgré la souffrance qui sous-tend cette question — celle de savoir pourquoi avoir quitté le pays — Abitbol réalise qu'il se retrouve également étranger dans son pays d'origine. « Depuis longtemps, je voulais retourner au Maroc. Retrouver, même pour quelques jours, la chaude ambiance de là-bas [...]. Mais là, après toutes ces années passées deçà delà, dans d'autres pays, je me sentais étranger avec un œil de touriste critique [...]. Ne valait-il pas mieux vivre avec ses souvenirs^{268?} » Ces différentes nouvelles, écrites par Abitbol, valent la peine d'être mentionnées car elles

Dody/Allal, Zoé/Mimi). Toutefois, la thèse que défend Bob-Oré Abitbol dans cette œuvre est toujours claire. Pour toute consultation de cette œuvre, je recommande surtout le visionnement des DVDs. Je cite quant à moi la version adaptée pour Tunis que je « corrige » en fonction de la version originale filmée. Lorsque je renvoie à la version incomplète mais originale *Maurice II*, je l'indique explicitement.

²⁶⁴ Marcel Pagnol « Marius », « Fanny », « César » dans *La trilogie marseillaise*, Paris, Éditions de Fallois, 1992, 120 p.

²⁶⁵ Bob-Oré Abitbol est un Juif marocain qui a immigré en France dans les années soixante. Il était vendeur de vêtement de luxe sur les Champs-Élysées à Paris (comme il le raconte dans son roman *Les Amants au Café Prag*, Coll. « Autres rives », Montréal, Les Éditions Balzac, 2003) avant de venir s'installer à Montréal. Il repartira ensuite vivre au Mexique, puis finalement aux États-Unis. Lors de son séjour à Montréal, il continue sa carrière dans la vente de vêtements de mode. Devenu homme d'affaire, Abitbol s'est tourné vers sa passion pour le théâtre dans le cadre des activités culturelles sépharades de Montréal : la Quinzaine sépharade (quand ces activités se déroulaient pendant quinze jours) et les Festivals sépharades. Il a écrit des nouvelles qu'il a publiées, dont *Les Amours interdites de Madame Cohen*, 2006, Author House, 168 p.

²⁶⁶ Bob-Oré Abitbol, « Le retour » dans *Les Faucons de Mogador*, (nouvelles) Coll. « Autres Rives », Montréal, Les Éditions Balzac, 1994, p. 16.

²⁶⁷ Id., « Le départ » dans *Le goût des confitures*, (nouvelles), *op.cit.*, p.75.

²⁶⁸ Id., « Le retour » dans *Les Faucons de Mogador*, *op.cit.*, p. 13-14.

ont toutes en commun ces questionnements concernant le passé, que ce soit dans ces nouvelles ou dans les pièces de théâtre qu'il a adaptées. Dans toutes ces oeuvres, on trouve les rappels et souvenirs du lieu d'origine, de la cohabitation, du départ, mais aussi la souffrance de la perte. Dans la pièce *Shabbat chalom*²⁶⁹, il met en scène des commerçants Juifs marocains parlant un français entrecoupé d'expressions judéo-marocaines, utilisées à des fins comiques. L'œuvre *Chabanel Story* (que j'ai reçue par courriel sans aucune référence) est une suite de *Shabbat chalom*. Elle met en scène les mêmes personnages, commerçants dans le tissu, sur la rue Chabanel à Montréal. *En plein dans le noir*²⁷⁰, est une pièce en un acte d'après *Black Comedy/White lies* de Peter Schaffer. *L'an prochain à Beverly Hill* a été mise en scène par Carlo Bengio et présentée en juin 2006 au Centre Saily Bronfman. Toutes les pièces non publiées de Bob-Oré Abitbol ont été jouées et présentées soit dans le cadre des journées culturelles (la Quinzaine sépharade et les Festivals sépharades) soit hors ces festivals. Les pièces *Maurice et Faby I et II* m'ont semblées les plus intéressantes pour leur traitement des matériaux marocains.

Cette œuvre en deux parties a fait de Bob-Oré Abitbol le maître de la représentation de la mémoire marocaine, personnelle et collective. Chaque partie se compose de deux actes et chaque acte est composé de tableaux qui présentent les personnages dans des espaces précis (restaurant du gargotier, chambre à coucher, bureau de Salomon). L'action se situe à Mogador, chez Isaac le gargotier. Les lieux sont décrits à travers les indications scéniques.

L'action se passe autour du départ des Juifs marocains vers la Terre sainte. Ce départ va créer des discussions polyphoniques entre ceux qui, dans la communauté juive marocaine, sont en accord et ceux qui sont en désaccord avec ces départs. La

²⁶⁹ Id., « Shabbat shalom I », adaptation en judéo marocain du *Diner de cons*, de Francis Veber. Mise en scène : Carlo Bengio. Présentation : La troupe du centre communautaire juif, Sailye Brofman, Montréal, 2000.

²⁷⁰ Id., « *En plein dans le noir* » adaptation en judéo-marocain de *Black Comedy / white lies* de Peter Schaffer. Mise en scène : Carlo Bengio. Présentation au Théâtre de Jésus en 2003.

représentation du voyage est adaptée de l'œuvre originale de Marcel Pagnol. En effet, l'œuvre de Pagnol est basée sur cette idée de départ, mais également sur celle du retour, à travers l'imaginaire. Le retour de Pagnol à Marseille éveille en lui le souvenir de la vie au Vieux-Port, des activités sociales et économiques, des liens entre les gens, des liens familiaux, de la langue française des Marseillais, de la culture religieuse. De cette vie passée au Vieux-Port, Pagnol fait naître ses personnages principaux (Marius et Fanny). Il présente Marius, jeune homme hanté par le rêve de réaliser un voyage lointain en prenant la mer sur le bateau *ferry-boat*. À ce rêve, Pagnol associe les sons des sirènes, les voyageurs, les marchands, les bagages, etc. Ce rêve puissant attire le personnage Marius et ébranle son installation à Marseille. «Lorsque je vais sur la jetée, et que je regarde le bout du ciel, je suis déjà de l'autre côté. Si je vois un bateau sur la mer, je le sens qui me tire comme avec une corde. Ça me serre les côtes, je ne sais pas où je suis [...]. Et bien moi, quand je vois un bateau qui s'en va, je tombe vers lui²⁷¹. »

Ce voyage et ce retour à Marseille qui s'effectue après une longue absence, vont profondément inspirer Bob-Oré Abitbol dans *Maurice et Faby*. L'environnement marseillais tout comme le contexte chrétien (église, messe, bedeau, Sainte Mère de Dieu), et les thèmes du départ, de l'amour, de l'honneur, de la religion, de l'aventure, confèrent au texte de Pagnol une universalité; universalité des sujets qui permet justement une adaptation au contexte marocain. Les aspects retenus sont le désir du voyage, l'aventure, l'identité, les relations familiales et amicales, l'honneur de la famille, la religion, la réussite, la perte sans compter l'humour, les insultes et la correspondance entre Marius et son père Isaac.

L'œuvre de Bob-Oré Abitbol met en scène Maurice (le personnage principal) qui, à Mogador, rêve de partir à l'aventure, de voyager vers la Terre sainte. L'action de la pièce évolue à partir des dialogues entre les personnages principaux et

²⁷¹ Marcel Pagnol, « Marius » dans *La trilogie marseillaise*, *op.cit.*, p. 123.

secondaires. Les sons des sirènes du bateau *Lyautey*, les chansons arabes, les plaintes alimentent l'action. Maurice occupe physiquement toute la scène par ses va-et-vient, symboles de son envie de partir, d'aller vers des espaces plus grands. Son ami David l'encourage à voyager, mais son père Isaac et les autres personnages comme Salomon, Allal, Messody la mère de Faby (la bien-aimée de Maurice) refusent ce voyage. Entre ces deux positions (partir ou rester) l'œuvre met en scène un autre événement adapté de l'œuvre de Pagnol au contexte marocain. Faby se retrouve enceinte de Maurice. C'est la question de l'honneur et celle du nom à donner à son fils qui va conduire Faby à se marier à Salomon, personnage âgé et riche. Dans un contexte judéo-marocain, il est nécessaire qu'elle se marie rapidement pour ne pas être considérée comme une fille de joie, comme sa tante Titi. Maurice revient de son voyage. Isaac l'informe du mariage de Faby avec Salomon ainsi que de la perte du bébé.

Le choix du lieu de mémoire (Mogador)²⁷² et l'espace de rassemblement (chez Isaac — son restaurant) en présence de la photo du roi du Maroc (Mohamed V) placée au fond de la scène, l'évocation d'une partie de l'Histoire du Maroc sous le Protectorat Franco-espagnol font de cette œuvre une performance théâtrale judéo-marocaine. Mogador est plus qu'un lieu de mémoire; elle est une ville de cohabitation juive-musulmane évoquée par le voisinage des clients d'Isaac (Hmidou, Fatma la femme de ménage de M. Barchecat). Le restaurant d'Isaac est un lieu de rassemblement pour jouer aux cartes, boire l'eau de vie (mahiya) et partager la vie familiale comme le font Allal, le berbère, et Salomon.

²⁷² On dit Mogador ou bien Essaouira. Dans *Maurice II*, Isaac rappelle à Salomon la particularité des Mogadoriens/ Souiryins : «... Vous voyez les Casablancais, vous n'avez pas de manière, vous n'avez pas de finesse. Nous les Souiryins, nous avons ça et de la pudeur en plus. » (MF, 46). Il parle aussi de la fierté des Souiryins en insistant sur le fait que les gens à Mogador n'ont ni à parler anglais, ni à ne manger que des sardines et à répéter le mot *ikun* (il va y arriver) pour être intéressants : « Et bien, mon cher Salomon, à Mogador, on ne dit pas tout le temps IKUN, on ne mange pas que des sardines, on ne parle pas anglais à tort et à travers, et surtout, on ne s'habille pas de cette façon ridicule. À Mogador, on a des écrivains, des politiciens, des chanteurs, nous avons un des plus jolis ports d'Afrique et en plus, on emmerde le monde entier, tout l'UNIVERS, l'UNIVERS tout entier de haut en bas, de long en large, à pied, à cheval, en voiture, en bateau, etc... etc... etc... » (MF, 21)

L'exploitation d'un sujet socioculturel comme celui de l'honneur de la famille est aussi déterminant. L'œuvre originale de Pagnol met en scène Fanny enceinte hors mariage et l'urgence que sa mère éprouve à la marier. Elle lui trouve Panisse, le vieux, afin qu'on ne la considère pas comme Mimi, sa tante prostituée. La conservation de l'honneur pour ne pas avoir la *Hchouma*/ la honte est un aspect adapté à la culture juive marocaine. Isaac le résume dans ses mots: « L'honneur mon fils c'est comme des allumettes : ça ne sert qu'une seule fois. » (*MF*, 120)

L'importance de conserver son identité est au cœur de cette pièce. Si l'œuvre de Pagnol parle de Panisse le Turque, l'œuvre d'Abitbol parle de Salomon le Marrakchi (issu de Marrakech). Ce rappel est une réponse à la question de l'identification à l'origine. Le retour symbolique de Maurice chez son père fait comprendre le retour aux traditions et à la culture d'origine en dehors du Maroc. C'est un retour aux fêtes, aux rassemblements familiaux et communautaires. La parodie que l'œuvre met en scène s'effectue dans la manière par laquelle tous les personnages s'expriment. Elle se retrouve dans la voix d'Allal lorsqu'il imite un berbère du sud du Maroc; à travers les plaintes maternelles de Messody quand elle apprend que Faby est enceinte; dans la voix d'Isaac qui est l'image du père simple et populaire. Sans grossir les traits de ces personnages, on les reconnaît rapidement dans les milieux populaires du Maroc.

Le judéo-marocain, la musique baladi, les chansons de Salim Lahlali²⁷³ et de Samy Elmaghribi²⁷⁴, le costume (gandoura porté par Isaac et Allal) font de *Maurice et Faby* une œuvre essentiellement comique. On se rappellera que le comique dans l'œuvre de Pagnol se construit à travers la confusion des sens et les jeux des mots,

²⁷³ Salim Lahlali de son vrai nom Simon Halali est issu d'une famille juive algérienne. Il était interprète de musique arabo-andalouse et populaire. Il est décédé en 2005 en France.

²⁷⁴ Chanteur juif-marocain de son vrai nom Salomon Amzalagh, Elmaghribi est originaire de Safi au Maroc. En 1960, il quitte le Maroc pour s'installer à Montréal où il deviendra ministre officiant d'une synagogue. Il s'installera aussi en Israël puis reviendra à Montréal. Il y est décédé le 9 mars 2008. Il y a cinq ans, la fondation Samy El Maghribi a vu le jour à Montréal. Sous le thème : *Samy Elmaghribi, l'icône de la musique judéo-marocaine*, les responsables du festival de la musique andalouse au Maroc lui ont rendu hommage et ont organisé une soirée à sa mémoire en 2016.

comme le démontre la correspondance entre Marius et César et l'utilisation d'expressions humoristiques.

Marius : [...] Celui des appareils m'a pris en amitié, je lui ai raconté toute mon histoire : il dit que cette envie de naviguer, ça ne l'étonne pas, parce que, comme je suis Marseillais, je suis sûrement le fils des Phéniciens.

César : Félicien? Où? Où? Qu'est-ce que ça veut dire? [...]. Le fils de Félicien? Et moi, alors, je ne serais pas son père (Brusquement) Ah! Je comprends! Je t'expliquerai. Continue, il y a quelque chose pour toi un peu plus loin [...] Tes savants ne sont pas bêtes, surtout celui qui t'a dit que tu dois être le fils de Félicien, il ne s'est pas trompé de beaucoup, puisque Félicien, c'était le père de ta mère et par conséquent, tu as un peu de son sang.²⁷⁵

Le comique dans l'œuvre de Bob-Oré Abitbol est indissociable de la marocanisation de l'œuvre originale. *Maurice et Faby* montre le talent de Bob-Oré Abitbol à faire revivre sa communauté dans son environnement d'origine. Tous les Juifs marocains se reconnaissent dans ce que l'œuvre présente : des mets typiques (mechoui, couscous, tajine, olives noires), des traditions du mariage (la présence du rabin, le trousseau et la Ketouba (contrat de mariage)).

L'environnement marseillais de Pagnol, le contexte chrétien et les thèmes universels (départ, amour, honneur, religion, aventure) sont adaptés au contexte marocain qui est mis en valeur par Abitbol dès le début de la pièce grâce à une entrée symbolique — expliquée par l'indication scénique — dans le lieu de la mémoire collective, de la vie socioculturelle de son pays d'origine et dans les esprits de ses personnages. Maurice, *alter ego* de chaque jeune juif, se trouve sous la pression de son ami David qui n'arrête pas de lui demander de partir. Maurice est hésitant et déchiré entre la proposition que lui fait son ami et la volonté de son père qui refuse de quitter le Maroc. L'échange verbal entre les personnages au sujet de ce départ place Maurice dans des situations de confrontation et d'opposition avec Isaac, Faby et Salomon.

²⁷⁵ Marcel Pagnol, *op. cit.* p. 225.

On remarque tout d'abord la reprise des mêmes éléments que ceux de la pièce originale, mais avec une sémantique marocaine. Dans le but de *marocaniser* la pièce, l'auteur utilise les indications scéniques en tant que paratexte²⁷⁶ pour créer d'emblée le lieu précis de la représentation. Ces indications, contribuant à « la progression thématique »²⁷⁷ de l'œuvre, sont autant de références essentielles permettant de cadrer les aspects polyphoniques liés à la remémoration de Mogador.

2.5.1. Paratextes et typographie : une constitution polyphonique

Le dramaturge présente l'environnement dans lequel se déroule la pièce :

C'est au Maroc, près du port de Mogador (Essaouira) que se trouve la gargote d'Isaac [...]. À l'extérieur et dans le hall du théâtre, les vendeurs typiques du pays habillés en burnous et Djellaba, tels ceux au Maroc, vendent leurs produits en interpellant les spectateurs pour qu'ils achètent de la vanille (labani en dialecte marocain), des épices, des gâteaux, etc. Le marchand d'eau (gerrab en dialecte marocain), qui porte un seroual (pantalon) multicolore, circule entre les gens [...]. J'aime cette pièce « Maurice et Faby » car elle est le symbole d'une pièce qu'on adopte et qui nous représente pourtant complètement. Jacqueline Pagnol que j'ai rencontrée à Paris me dit : « vous êtes très habile, vous avez pris la pièce de mon mari et vous en avez fait votre histoire ». J'ai bien aimé ça.²⁷⁸

À partir de l'indication scénique suivante le dramaturge crée un cadre sur scène et hors scène pour mettre en acte le contexte d'une polyphonie bien spécifique :

²⁷⁶ Je fais référence à Patrice Pavis : « [...] l'indication scénique n'est pas un genre autonome, une écriture homogène, elle est un texte d'appui pour le texte des dialogues [...], on ne peut étudier les indications scéniques qu'à l'intérieur du texte dramatique tout entier et clos, comme un système de renvois de conventions, donc en rapport avec la dramaturgie. C'est la dramaturgie qui les impose (en fonction d'une tradition de jeu, d'un code de vraisemblable et de la bienséance); mais inversement, elles imposent un certain type de dramaturgie, en rapport avec la situation et le déroulement du texte. De la sorte, elles constituent toujours un intermédiaire entre le texte et la scène, entre la dramaturgie et l'imaginaire social d'une époque, son code des rapports humains et des actions possibles. » Patrice Pavis, « Indications scéniques » dans *Dictionnaire du Théâtre*, op. cit., p. 173.

²⁷⁷ J'emprunte ces mots à Dominique Maingueneau parlant des groupes syntaxiques comme « une structure porteuse d'information à l'intérieur d'une certaine dynamique textuelle » afin d'observer la combinaison des mots utilisés par Abitbol dans l'élaboration du thème de l'œuvre déjà reconnu par la communauté. Dominique Maingueneau « Notion de grammaire de texte » dans *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 145.

²⁷⁸ Bob-Oré Abitbol, « Mon théâtre de chez nous » dans *50 ans ensemble : Le livre sépharade 1959-2009*, op.cit., p. 271.

(À l'extérieur et dans le hall du théâtre) Les vendeurs de vanille, d'épices, des gâteaux typiques du pays habillés en burnous et Djellaba vendent leurs produits en interpellant les spectateurs. Des marchands d'eau au seroual multicolore passent, des vendeurs de journaux se faufilent en courant. (MM, 1)²⁷⁹

Inspiré de sa première pièce *Portrait de famille*²⁸⁰ — que je n'ai pas incluse dans le corpus à l'étude parce que je ne l'ai jamais trouvée —, Bob-Oré Abitbol parle des éléments scéniques qu'il a utilisés pour la marocanisation de *Maurice et Faby* :

À l'aide d'humidificateurs placés aux quatre coins de la salle, des parfums de fleurs d'orangers, de jasmins, de roses sont vaporisés. Les ouvreuses en Kaftan placent les spectateurs [...]. Dans la salle également passent des vendeurs ambulants créant une atmosphère sympathique de marché populaire [...]. En avant-scène côté jardin, un muezzin chante à la gloire d'Allah, d'une voix puissante, la prière du matin. Côté cour, un rabbin psalmodie en basculant de haut en bas et en se donnant des petits coups sur la poitrine. Au loin, on entend une cloche qui annonce les vêpres [...]. La musique, toujours hispano-orientale, souligne les passages dramatiques ou signale le début et la fin de chaque tableau (MM, 2)²⁸¹.

Les indications scéniques encadrent les dialogues : voix réelles des personnages, voix *off*, voix du muezzin, du rabbin, de la cloche, voix de la musique hispano-orientale et maghrébine, polyphonie mettant en relief la mémoire juive-musulmane marocaine. L'usage de la typographie et des guillemets donnent aux didascalies une fonction quasi verbale pour désigner explicitement le cadre. La préparation à l'écoute

²⁷⁹ L'indication scénique est modifiée pour une représentation en Tunis.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 270-271.

²⁸¹ On trouve la même indication scénique évoquée dans l'article de Bob-Oré Abitbol, *Mon théâtre de chez nous*, qui permet de montrer des éléments importants comme ceux qui sont supprimés de l'œuvre modifiée. À titre d'exemple l'évocation de la musique hispano-orientale mettant en relief des traditions marocaines et les grands chanteurs juifs maghrébins : « À l'aide d'humidificateurs placés aux quatre coins de la salle, des parfums de fleurs d'orangers, de jasmins, de roses sont vaporisés. Les ouvreuses en Kaftan placent les spectateurs [...]. Des vendeurs de journaux se faufilent en courant entre le marché de poissons et le restaurant d'Isaac. Côté jardin, un muezzin chante à la gloire d'Allah, d'une voix puissante, la prière du matin. Côté cour, un rabbin psalmodie. Il incline et relève son torse, tout en se donnant des petits coups sur la poitrine. Au loin, on entend une cloche qui annonce les vêpres. Les sons du bazar en voix *off* et la musique hispano-orientale ainsi que les chansons de Salim Halali et de Sami Almaghribi se mêlent, se confondent et se perdent doucement. » *Ibid.*, p. 271.

et à l'événement s'amorce par une détermination du lieu : « *C'est au Maroc* »²⁸². Ensuite viennent les indices olfactifs : par exemple, l'odeur de l'encens est décrite lors des rencontres, lorsque les femmes en caftans vaporisent l'eau de fleurs d'orangers et de fleurs de roses, symbole d'une tradition marocaine utilisée lors de réceptions. Ces références aux traditions socioculturelles produisent la médiation culturelle. L'indication scénique donne aussi une description de deux espaces de rencontre : extérieur ouvert, le souk, et intérieur fermé, restaurant populaire : Au restaurant, la photo de Mohamed V, roi du Maroc placée au milieu de la scène, confère à l'œuvre son contexte marocain. Ce roi est évoqué par les mots de Salomon (dans *Maurice II*) : « ..., le roi Mohamed V est revenu de Madagascar, l'houria, l'indépendance a été déclaré, j'ai fait repeindre mon magasin... » (*MF*, 77).²⁸³

On le voit, la fonction de ces didascalies est de viser principalement la plongée collective et physique dans la mémoire. Par exemple, le port du caftan²⁸⁴ en tant que costume traditionnel est significatif dans le monde qui l'entoure. Le porter signifie une accession à l'héritage culturel des ancêtres au Maroc et comble les attentes affectives des individus appartenant à la même société et à la même culture. Il apparaît, par la suite, comme un des traits stylistiques reconnaissables dans la communauté. Outre l'hétérogénéité des éléments de la représentation, se dégage la

²⁸² Carlo Bengio, metteur en scène de cette pièce théâtrale accorde également une importance particulière au lieu de mémoire à travers son commentaire de la pièce : « Avec *Maurice et Faby*, qui est une adaptation en judéo-arabe de "Marius" de Marcel Pagnol, nous irons aux portes d'Essaouira la Magnifique, dans la rue des Ébénistes, la rue des Bijoutiers, le cinéma Kakon, les cocos roses moelleux et fondants de Ouazzana, Messoda la cuisinière, les gargotiers près du port. » Carlo Bengio « Le retour de Fréha », Montréal, *La Voix Sépharade*, 1994, vol. 5, p. 18.

²⁸³ Robert Assaraf cite le roi Mohamed V qui rejetait les lois antisémites du gouvernement de Vichy : « Je n'approuve nullement les lois antisémites et je refuse de m'associer à une mesure que je désapprouve. Je tiens à vous informer que, comme par le passé, les Israélites restent sous ma protection, et je refuse qu'une distinction soit faite entre mes sujets. » Robert Assaraf, *Juifs du Maroc à travers le monde, Émigration et identité retrouvée*, op. cit., p. 427.

²⁸⁴ Il faut dire aussi que le port de l'habit traditionnel soulève un conflit intergénérationnel révélant les points de vue contradictoires des personnages comme nous allons le voir dans l'analyse du texte *Une fille ça va. Trois filles... attention les dégâts !!!*. Cependant, le port de cet habit demeure un élément de lien avec la culture d'origine.

langue judéo-marocaine essentiellement polyphonique, qui caractérise les dialogues, alternant avec le français. Le français, représente autrui, comme dans le dialogue entre Salomon et Allal (le berbère du sud du Maroc) concernant sa visite à Paris :

Salomon : Alors Paris...c'est comment?

Allal : Magnifique

Salomon : Alors t'y as vu la tour "Iffel", toujours à la même place...

Allal : Tous les soirs...li champs civilysées Blace de la Madelaine, Blace Bigalle, la Blace du Trois quat'zeo. (*MF*, 15)

Par contre, le judéo-marocain représente la langue à soi utilisée dans différentes situations. Le fait d'utiliser le judéo-marocain à partir d'une œuvre de Pagnol est un des éléments clefs de la réussite de cette pièce; réussite qui passe principalement par la diversité de son usage. Étant l'élément unificateur par excellence — les spectateurs (Marocains) sont entièrement impliqués dans son usage comique ou grotesque —, l'utilisation du judéo-marocain sous-tend une idée contradictoire : communiquer en français, mais faire en sorte que l'on prenne plaisir à l'écoute de la langue d'origine.

Julia Kristeva soutient qu'« il n'y a pas d'oubli définitif et total de la langue originaire²⁸⁵ ». Dans cette adaptation, on l'entend, les mots et les expressions dans le rapport au lieu de mémoire sont précisément choisis pour la marocanisation. Ils deviennent une figure de passion fondamentale parce qu'ils reconstruisent l'identité²⁸⁶ et rendent plus intense l'observation de la présence d'autrui dans l'environnement familial : Abitbol fait revivre la mémoire de sa communauté à travers cet usage singulier des langues. L'interaction avec les spectateurs se dégage dans la reconnaissance des mots, dans leur rapport avec la culture d'origine. On trouve des noms familiers, (ABaba/ Ô père) ou « Ça suffit Baraka », des sobriquets « Boukhabza », et des insultes en judéo-marocain « le h'mar (âne) ». Dans l'œuvre

²⁸⁵ Julia Kristeva, « En deuil d'une langue » dans Nicole Czechowski et Claudie Danziger (dir., publ.) *Deuil : vivre, c'est perdre*, Paris, Éditions Hachette littératures, 2004, p. 27.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 30.

d'Abitbol, l'adaptation de l'insulte en judéo-marocain s'inspire du milieu populaire. Pour insulter une personne, on attaque sa famille²⁸⁷.

Prospère : Dis-moi, Isaac qui est-ce l'amie de ton fils?

Isaac : Je sais pas, tout ce que je sais c'est que c'est pas Suzy la pute.

Prospère : Qu'est-ce qu'elle a Suzy?

Isaac : (*Il s'aperçoit qu'il a fait une bétise parce que c'est la sœur de Prosper. Pas repentant*) Elle a, elle a que c'est une pute et que je suis content que mon fils y va pas avec elle.

Prospère : Que ma sœur soit une pute c'est possible et ta sœur? Qu'est-ce qu'elle est ta sœur?

Isaac : Bon excuse moi, j'ai pas voulu te vexer mais enfin c'est vrai que ta sœur est un peu légère

Prospère : Après cette insulte sur ma famille je peux plus jouer avec toi. (*MF*, 101-102).

Attaquer les parents dans les insultes est un procédé courant que reprend Abitbol en modulant la voix, le débit et l'intonation. Ces mots, devenus signes et valeurs, provoquent des émotions vives chez les spectateurs.²⁸⁸ Cet usage montre le lien entre le passé et le présent et permet un rappel de l'identité, de la tradition, de la mémoire collective, de l'enracinement et de l'héritage linguistique marocain en général. Il représente le chemin des souvenirs, facilement communicables dans la communauté. Ce qui veut dire que la force motrice de la culture à laquelle appartient cette langue

²⁸⁷ Dans le DVD, quand Isaac dit à Isidor : « *khtak qahba* (ta sœur est prostituée). » Isidor réplique par : « *mok hiya alqahba* (c'est ta mère la prostituée) »

²⁸⁸ En effet, c'est sur cette base que l'on peut juger d'une performance : un acteur sera jugé meilleur non parce qu'il fait rire, mais parce que le rire provoqué provient de la langue comprise dans son environnement. Cette langue — à côté de la langue française — devient le garant du succès d'une représentation théâtrale dans ce cadre de convocation de la mémoire marocaine. Des noms d'acteurs-amateurs ont occupé longtemps la scène grâce à ce talent de communication en judéo-marocain; par exemple Élie Abecassis et Liliane Abitbol, pour ne citer qu'eux. C'est une réalité qui peut laisser perplexe si l'on pense aux nouvelles générations juives marocaines qui ne parlent pas cette langue. Carlo Bengio écrit à propos du mixage de langues dans *Maurice et Faby* : « nous faisons un théâtre qui s'exprime dans une langue mixte, franco-judéo-arabe, qui va chercher des valeurs sentimentales dans nos racines ethniques. » Carlo Bengio, « *Maurice et Faby* : Une comédie sépharade sur un thème universel » dans *La voix Sépharade*, vol. 2, Montréal, 1995, p. 28.

ne réside pas en elle-même, mais dans sa capacité de permettre au public (lecteur ou spectateur) de se reconnaître et de se remémorer.

L'hétérogénéité des éléments du décor (sonore, visuel et olfactif) a pour but de rappeler la cohabitation entre muezzin, rabbin, prêtres; l'échange entre vendeurs, guerrab, acheteurs; l'interaction continue entre musique hispano-orientale et chansons du Maghreb; l'usage du costume traditionnel à l'extérieur du Maroc (seroual, djellaba, burnous), cette polyphonie est appuyée encore par les dialogues. Différents thèmes sont mis en scène pour la représentation de Mogador, dont le départ des Juifs du Maroc vers Israël²⁸⁹ et le « retour »²⁹⁰ au pays natal, déclenchant ainsi des points de vue contradictoires entre générations.

2.5.2. Personnages-figures : voix et dialogues

Les personnage-figures, dans leur dialogue et à travers leurs confrontations ou leur bonne entente, participent à l'unicité des éléments constitutifs de l'œuvre. La diversité est le moteur de cette œuvre : les acteurs sont des Marocains interprétant les personnages principaux ou secondaires Juifs et Musulmans. Tous se présentent complices dans la construction du récit principal. La voix de Maurice, dans un rapport d'identification avec les jeunes Juifs de l'époque rêvant d'aller en Israël, se fait le représentant de tous ces jeunes. L'accord de Maurice avec certains des personnages, ou son désaccord avec d'autres, façonnent les dialogues où tout le monde participe à l'avancée du récit principal. Celui-ci concerne l'inscription de

²⁸⁹ Je désigne en particulier la mission de l'Aliya au Maroc (l'immigration en Israël) menée par des organisations sionistes. Maurice affirme dans l'œuvre que les responsables de ces organisations viennent chercher les Juifs du Maroc: « Juste pour ce soir en mission pour la Aliyah. Les bateaux sont là à Cabo Negro et Al Hussein, on vient chercher les olims. Alors j'ai profité pour demander une permission pour venir vous voir toi et mon père. » (*MM*, 242)

²⁹⁰ Le retour au pays est exprimé tant par Maurice que par Isaac. Il ne peut être dissocié de la nostalgie éprouvée par l'auteur de revoir le Maroc: « Depuis longtemps, je voulais retourner au Maroc. Retrouver, même pour quelques jours, la chaude ambiance de là-bas, revoir mes amis, déguster les sandwiches délicieux de Chez Isaac le gargotier, respirer à fond l'air marin d'Anfa, tremper ma nostalgie dans mon quartier, serrer dans mes bras Marika, mon premier amour. Elle vivait encore là, mariée, mère de famille. » Bob-Oré Abitbol « Le Retour » dans *Les Faucons de Mogador*, *op.cit.*, p. 13.

l'événement principal — le départ des Juifs du Maroc — qui subsume les récits secondaires de l'œuvre — le mariage de Salomon, l'honneur de la femme, l'histoire de la sœur de Messody, etc. Ces récits secondaires créent *l'événement dans l'événement*, comme l'expose le dramaturge lui-même dans le titre de l'œuvre modifiée pour la présenter en Tunisie. On note aussi l'enchâssement de plusieurs discours sociaux discernables à travers leurs résonances (religieuse, historique, culturelle et politique) dans le récit principal inspiré du réel. La polyphonie caractérise les relations entre les personnages et les événements. Les dialogues soulèvent des débats, des confrontations, des affrontements menant personnages et spectateurs — dans le temps du spectacle — à dialoguer avec leur passé.

Le discours historique, englobant le discours culturel et politique, forme l'arrière-plan de toute l'œuvre et lie la mémoire à son lieu, au temps et aux figures du passé. Maurice représente la jeunesse juive de l'époque dont plusieurs locuteurs ont le même rêve que lui. Hanté par l'idée de voyager en Terre sainte, le Maurice de Bob-Oré Abitbol est calqué sur le Marius de Marcel Pagnol qui rêve d'aventures et de voyages, mais s'en distingue aussi. Son rêve caché de partir pour Israël, il le cache à son père :

Maurice : Ne dis pas ça, c'est plus fort que moi, quand je vois les bateaux, quand je vois la mer, quand je regarde le bout du ciel, j'ai envie de plonger et de me faire avaler par le soleil. Partir, partir, c'est comme une voix qui me tire avec une corde, qui est dans ma tête et qui me répète sans arrêt "Partir, partir" bien sûr je pense à toi, bien sûr je pense à mon père qui va rester seul ici, comme abandonné, et tu crois pas que ça me fait pas mal, mais c'est plus fort que moi. Ce doit être mon destin. Partir... toujours partir... Et moi, je peux pas gâcher ta vie même si je t'aime, je n'ai pas le droit [...]. Tu comprends pas, j'ai envie d'aller à l'aventure de voir d'autres horizons, d'autres pays...et je ne peux te demander de sacrifier ta vie et de venir avec moi, ce serait trop dur et je vais être seul [...]. D'abord à Marseille, puis en Israël. (MF, 84)

Le témoignage de Maurice n'a de sens que par rapport à un ensemble dont il fait partie puisqu'il suppose le rappel d'un événement réel autrefois vécu en commun et des souvenirs collectifs. Incarnant la jeunesse juive dans ses ambitions, ses rêves et

ses contradictions, Maurice fait apparaître une certaine interchangeabilité des personnages indiquant la multiplicité des énonciateurs (le personnage, l'auteur, le metteur en scène, le spectateur). Qui dans la communauté juive marocaine ne connaît pas cette réalité politico-historique ou n'a pas vécu lui-même ou un membre de sa famille une situation semblable?

La polyphonie est ici une force motrice. La référence est collective et émotive. Elle est essentiellement communautaire car elle provient du passé que le dramaturge souhaite raconter en s'identifiant à des énonciations socioculturelles qu'il partage avec le public. De ce point de vue, le lien entre Maurice et les spectateurs semble tout d'abord incarner une union, puisqu'il s'agit d'une histoire commune; mais également une distanciation, parce qu'il s'agit d'une représentation théâtrale. Les lecteurs de l'œuvre ou les spectateurs de la pièce sont eux-mêmes des acteurs de l'histoire car l'œuvre est manifestement adressée à la communauté. Ce lien avec la communauté — rassemblant hommes et femmes, jeunes et vieux, amnésiques et conservateurs du passé — permet de dire que le monde de Bob-oré Abitbol est profondément pluraliste. Cette production du lien rejoint ce que Pavis décrit, parlant du lecteur qui est un spectateur et un acteur, comme un « lectacteur »²⁹¹. Retrouver le passé, s'y retrouver est capital dans le discours politico-historique défendu par l'adaptation d'Abitbol. Pavis parle de l'importance de l'histoire dans le regroupement que produit le théâtre.

²⁹¹ « Que ressent-on globalement et intuitivement, au terme de la lecture? Précisément le résultat final de tous les indices, de la façon de représenter l'action, de faire surgir, à travers l'acteur, des émotions chez le lecteur et le spectateur. Lecteur-spectateur (on devrait dire lectacteur ou plutôt lectacteur, car le lecteur de théâtre est déjà ou un peu spectateur et acteur, dès qu'il imagine une scène, un jeu, une gestuelle, quelque chose de théâtral qui excède le texte). L'effet produit oscille entre identification et distance. Dans l'identification, le lectacteur se projette corps et âme dans la situation, il est pris par l'illusion dramatique; dans la distance, il se tient éloigné de l'événement, il s'en distancie de manière politique (Brecht) ou esthétique. Il s'agit, plus généralement, de mettre le doigt sur ce qui, dans l'œuvre théâtrale, touche le lectacteur » Patrice Pavis, « L'atmosphère de la pièce » dans *Le théâtre contemporain : Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, Coll. « Lettres SUP » Paris, Éditions Armand Colin, 2004, p. 24-25.

Elle regroupe les conventions de ce public à un moment historique donné, qu'on le nomme « horizon d'attente » avec Jauss (1978), « répertoire » avec Iser (1985), « communauté interprétative » avec Fish (1980), « champ culturel » avec Bourdieu (1992). Cette dimension collective de la réception, qui au théâtre se réalise directement à travers la présence du public, est sensible à tous les niveaux de la colonne de la mise en jeu²⁹².

Le regroupement des spectateurs autour d'une histoire partagée sous-entend la complicité de ceux-ci. Les spectateurs majoritairement Juifs marocains sont invités (par les auteurs, les metteurs en scène, les acteurs, les titres des spectacles, le lieu du spectacle qui est souvent le centre communautaire juif et la salle Saïdy Bronfman–Segal) à contribuer à la signification du spectacle. Cela veut dire que la réussite du spectacle est en partie inhérente à la participation des spectateurs. Hans Robert Jauss parle du rôle du lecteur dans la reconnaissance et l'élaboration des textes littéraires, propos que l'on peut appliquer à la réception de ces œuvres qui mettent en avant le rôle du spectateur comme élément de succès :

La vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée. C'est leur intervention qui fait entrer l'œuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire, où l'horizon ne cesse de changer, où s'opère en permanence le passage de la réception passive à la réception active [...] de la norme esthétique admise à son dépassement par une production nouvelle²⁹³.

Le contenu et la forme de l'œuvre, ainsi que les aspects polyphoniques qui les construisent, supposent de prendre en compte la réception des spectateurs. Pour ce faire, B. Abitbol puise dans des éléments multiples de la culture populaire de narration et de représentation dramatique — mots, expressions, gestes, costumes, musique et chant, traditions, cultes, scénographie. La diversité des éléments utilisés en général dans ce théâtre est manifeste. Le dramaturge commente cette diversité qu'on trouve dans la pièce de *Maurice et Faby*.

²⁹² *Ibid.*, p. 22-23.

²⁹³ Hans Robert Jauss, « L'histoire de la littérature un défi à la théorie littéraire » dans *Pour une esthétique de la réception*, Trad. De l'allemand par Claude Maillard. Coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1978, p. 49.

J'utilise tous les trucs possibles pour faire revivre une expérience totale et sensuelle aux spectateurs : le nom des rues de Casablanca comme rangs et places, le parfum de Jasmine que je fais diffuser à l'aide d'humidificateurs, de l'encens dans les couloirs et de jaban des marchands d'épices à l'entrée du théâtre, des femmes en caftans qui aspergent des fleurs d'orangers et de fleurs de rose les spectateurs. Les trois coups traditionnels avant le lever du rideau sont frappés dans un pilon par une femme en foulard. Nous sommes au Maroc. Voici la levée du jour! Un Muezzin, un Rabbin et un Prêtre disent simultanément la prière : Allah Akbar, Shema Israël, Notre père « Il n'y a de D. que D. »²⁹⁴.

Le discours religieux que l'auteur insère dans l'œuvre est quant à lui cerné par le rêve de Maurice de voyager en Terre sainte. L'insertion de ce discours occasionne les paroles : « Tout le monde est gentil avec moi, et il faut espérer que tout s'arrangera ici, parce qu'après tout, on est tous fils d'Abraham. » (*MF*, 165). Sur cette référence au patriarche, viennent se greffer des idées capitales qui permettent de comprendre les raisons pour lesquelles Maurice associe la paix au judaïsme marocain. Cet espoir de cohabitation pacifique entre les religions est d'une importance particulière, et plus précisément dans l'évocation du lieu de mémoire. Dans ce discours messianique, on perçoit implicitement la présence des discours social et culturel. Ces discours enchâssés renvoient à l'environnement socioculturel, multiculturel, et représentent les Juifs marocains qui continuent à défendre la force du judaïsme marocain parce qu'elle correspond à une réalité qui appartient au lieu de mémoire. En plus d'avoir leurs propres institutions au Maroc (écoles talmudiques, Rabbinate, cimetières, etc.), dont les traces persistent dans l'histoire des institutions sociales et des archives, les Juifs ont continué à pratiquer leurs traditions culturelles et à célébrer leurs fêtes religieuses. L'appel de Maurice est une « énonciation collective » faisant référence au judaïsme qu'il connaît, que les spectateurs reconnaissent également, celui qui défend la cohabitation entre les fils d'Abraham. L'aptitude de Bob-Oré Abitbol à mettre en relation les composantes religieuses — comme le font les autres dramaturges de mon corpus — se manifeste dans les voix

²⁹⁴ Bob-Oré Abitbol « Mon théâtre de chez nous » dans *50 ans ensemble : Le livre sépharade 1959-2009, op.cit.*, p. 271.

d'appel à la prière des trois religions monothéistes, principal aspect de pluralité qui renvoie implicitement à la force et à l'enracinement du judaïsme marocain²⁹⁵. Conscient de l'importance de représenter ce judaïsme du Maroc ainsi que l'histoire de sa communauté, le dramaturge fait de la distance entre les personnages et de l'histoire racontée, un rapprochement. Et plus précisément un resserrement psychique entre les personnages et les spectateurs qui connaissent cette histoire et pourraient, eux-mêmes, la raconter telle une histoire à transmettre. Walter Benjamin décrit bien les critères qui permettent à une histoire d'entrer dans la mémoire de l'auditeur :

Il n'y a rien qui recommande plus durablement les histoires à la mémoire que ce laconisme pudique qui les soustrait à l'analyse psychologique. Et plus le raconteur pratiquera avec naturel le renoncement à la nuance psychologique, plus elles seront en droit de revendiquer une place dans la mémoire de l'auditeur, plus elles s'adapteront parfaitement à sa propre expérience, et plus il aimera enfin les raconter à son tour, un jour plus au moins lointain.²⁹⁶

Il y a de cette pudeur dans la pièce d'Abitbol. Sa pièce évoque le départ des Juifs du Maroc, fait qui l'a beaucoup marqué. La transposition de cette histoire, réelle, par son personnage Maurice, donne accès à la conscience de soi et à la reconstitution d'une identité dans sa confrontation avec d'autres cultures, loin du pays d'origine. L'auteur cherche non seulement à percer l'histoire de ce départ du Maroc, mais aussi à transmettre sa propre vision à ceux qui la connaissent déjà, « c'est notre histoire » comme s'ils étaient tous sujets du récit dont il a la charge.

²⁹⁵ Je me réfère ici aux propos de Haïm Zafarani, concernant la documentation qu'il a rassemblée sur le judaïsme marocain et sur cet enracinement : « Toute cette documentation témoigne de l'antiquité des établissements juifs dans le nord et le sud du Maghreb Extrême et de leur enracinement dans le pays. Les résultats de ces travaux conduisent à penser, par ailleurs, que les rabbins du Maghreb ont été les maîtres du Judaïsme espagnol. C'est du Maroc que sont partis, au X^e siècle, les premiers grammairiens, linguistes, poètes et auteurs de littérature juridique décisionnaire que l'on considère, à juste titre, comme les fondateurs de l'« École espagnole . » Haïm Zafrani, « Le Judaïsme marocain et son destin » dans *Deux mille ans de vie juive au Maroc : Histoire et culture, religion et magie*, Maroc, *op.cit.*, p. 15.

²⁹⁶ Walter Benjamin, *Le raconteur*, Suivi d'un commentaire de Daniel Payot, Strasbourg, Les Éditions Circé, 2014, VIII, p. 17.

C'est par la reconstruction du monde et sa communication que le spectateur est présent au théâtre, la représentation scénique lui permet de revoir une histoire qui accède à l'émotion dans les lettres émouvantes envoyées par Maurice²⁹⁷. Autrement dit, la mémoire trouve son appui dans cette émotion pudique rappelant l'origine comme la mère écrivait à son fils : « Là où vous êtes, n'oubliez jamais que vous êtes des Marocains²⁹⁸. »

2.5.3. Énonciation discordante dans le récit collectif

Le récit est collectif. Cependant, les situations qui le composent renvoient à des affrontements entre les personnages. Les premiers différends sont déclenchés par Maurice et les autres personnages et concernent le départ du Maroc. Le désaccord, lié à l'événement principal, se manifeste de prime abord à l'intérieur de Maurice lui-même, hésitant et déchiré entre la pression de David son ami et le refus de sa famille. Dans un dialogue avec Faby, Maurice parle de la pression que lui fait subir David :

Faby : alors, c'est comment là-bas?

Maurice : c'est une vie dure, c'est pas facile, mais doucement tu t'habitues.

²⁹⁷ Après son arrivé en Israël, Maurice envoie une lettre à Isaac parlant de son voyage, de sa vie en Israël et de sa confusion concernant l'idée d'y aller : « Mon cher Papa, pardonne-moi d'être parti comme ça sans t'avertir. Le voyage n'a pas été facile. Sur les bateaux, on était tous entassés, des familles entières, des jeunes enfants, des vieux fatigués. On est d'abord arrivé à Marseille où je suis resté quelques jours. Il paraît que j'ai eu la chance parce qu'il y a des gens qui restent des mois et des mois avant de pouvoir partir. Depuis que je suis arrivé ici, je pense à toi tous les soirs. Maintenant laisse-moi te raconter ma vie depuis que je suis arrivé. Le jour, on travaille dur dans les champs sous le soleil qui frappent fort. Le soir, on étudie l'hébreu. Il y a des gens de toutes les nationalités : une vraie tour de Babel. Parfois, le soir autour d'un feu de camp, nous chantons, les étoiles semblent si proches qu'on croit pouvoir les toucher, alors la foi me revient et je sais que j'ai eu raison de tout quitter, de tout lâcher et même de te laisser seul mon cher papa. Quelques fois, je regarde le désert et c'est comme si je me découvrais enfin moi-même et que je peux enfin aller au fond de moi. Parfois, je pense à Mogador et à vous tous qui me manque et je me demande si j'ai bien fait, si je suis pas un peu fou d'avoir quitté tout ça. Pourquoi? C'était quoi l'idée? À quoi ça sert? Peut-être l'idée c'est d'aller au-delà de cette limite ou l'orgueil ne suffit pas. C'est d'aller au bout de soi! Peut-être, je suis même pas sûr. Bientôt, on va m'envoyer dans le désert pour prendre les mesures, faire de la reforestation et soigner les plantes. Tout le monde est gentil avec moi, et il faut espérer que tout s'arrangera ici, parce qu'après tout, on est tous fils d'Abraham. » (*MF*, 164-165)

²⁹⁸ Bob-Oré Abitbol, *Le goût des confitures*, op.cit., 95 p.

Faby : et alors, qu'est-ce que tu comptes faire?

Maurice : je ne sais pas encore, je verrai!

Faby : mais ta folie tu l'as toujours.

Maurice : on peut pas dire que je l'ai plus, mais je me suis calmé. Tu comprends il y a le rêve et il y a la réalité. On veut poursuivre son rêve, mais quand on l'a réalisé, c'est plus pareil. On se demande pourquoi on l'a voulu tant que ça?

Faby : alors, tu n'es pas heureux?

Maurice : je suis heureux, mais quelques fois je me demande si j'ai pas été fou de partir [...] La vérité, c'est ce qui se passe dans not'tête on le comprend pas toujours. Avec David qui me bourrait le crâne et me parlait d'Israël tout le temps, ça m'a tourné la tête. C'est vrai que je suis devenu fou et je ne pensais plus qu'à ça. (MF, 243-244-247)

Maurice est un personnage qui décide sans être le maître de sa décision. Le discours de l'autre (David) l'occupe. D'autres désaccords vont venir se greffer, formant ainsi des événements enchâssés dans l'événement principal. Ils se manifestent dans les dialogues entre les personnages (de Maurice avec Isaac, Faby, Messody, Salomon et Allal) et contribuent au rythme de l'œuvre. Comme l'écrit Bakhtine parlant des personnages de Dostoïevski : « De leur passé, ils ne se rappellent que ce qui n'a pas cessé pour eux d'être présent et qui est vécu par eux comme présent²⁹⁹. » Cet affrontement, l'auteur le reprend à plusieurs reprises dans d'autres œuvres³⁰⁰. On peut dire que cet affrontement entre les personnages est aussi un affrontement avec les spectateurs puisque les interlocuteurs proviennent du même contexte social et représentent une communauté polyphonique. Le dramaturge a cependant organisé la portée de ces dialogues en créant un interlocuteur permettant de restaurer l'équilibre. Il s'agit de Salomon, le vieux qui, à l'opposé de Maurice,

²⁹⁹ Mikhaïl Bakhtine, « Le roman polyphonique de Dostoïevski et son interprétation dans la critique » dans *Problème de la poétique chez Dostoïevski*, trad. Guy Verret, *op. cit.*, Chap. 1, p. 38.

³⁰⁰ Bob-Oré Abitbol cite une lettre envoyée par sa mère : « Je pars. Cette décision, tu peux l'imaginer, n'a pas été facile. On ne quitte pas son pays, un pays que l'on aime, sans déchirements, sans pleurs, sans se retourner une dernière fois. Et j'aime ce pays chaleureux, hospitalier, qui est celui de mes parents et des parents de mes parents. J'aime les gens d'ici, musulmans et juifs mêlés à une même recherche de bonheur et de fraternité, cette vie tranquille pleine de soleil et d'amitié. Et je me pose la question sérieusement. Pourquoi sommes-nous partis? Qui a commencé cet exode qui nous a éparpillés au-quatre coins de la terre? Qui a décidé le premier que ce pays n'était plus pour nous, n'était plus sûr? Qui a senti le premier danger? Ne l'ai-je pas entendu, cent fois, mille fois cette excuse répétée à mi-voix?-Et moi aussi, j'ai pleuré. S'il y a une personne sur terre qui ne voulait pas quitter le Maroc, c'est bien moi [...]. Mais quoi qu'il advienne, jamais je n'oublierai le Maroc. » Bob-Oré Abitbol « Le nez » dans *Le goût des confitures*, *op.cit.*, p. 73-74.

s'attache au Maroc, épouse une Faby délaissée par Maurice et va même adopter son fils. Ce personnage, en maintenant une position contradictoire par rapport à celle de Maurice, permet de donner l'autre version de l'histoire. Accentuant l'idée de la perte exprimée par Isaac : Quand Maurice décide de retourner vers Faby et de reprendre son fils biologique, son père lui fait comprendre que son départ en cachette en Israël lui a fait perdre sa famille. Avec des mots significatifs dans le dialecte marocain, il lui dit :

[...] *Ad el oueld* quand il est né, il pesait trois kilos et demi. Ceux-là c'est sa mère qui les a faits, maintenant, il en a sept, ces trois kilos et demi de plus, c'est trois kilos et demi d'amour. Moi, j'ai donné un peu, sa mère aussi, mais le plus, le principal c'est Salomon qui les a donnés. Et toi mon fils, qu'est-ce que tu lui as donné? Les chiens aussi donnent la vie et pourtant ce ne sont pas des pères. *El l'hak* c'est que cet enfant, tu le voulais pas [...] Allez a *bni* viens, viens on s'en va, viens un peu t'occuper de moi [...], et mon fils, j'ai beaucoup de choses à te dire, on va aller manger *hadak* le bon poisson que j'ai préparé et le Tagine de ce matin que ta tante nous a fait, réchauffé c'est une merveille et avec un petit d'olives noires c'est encore meilleur. Allez *ah bni* viens, viens, mon fils, viens! (MF, 259-260)

Salomon considère le départ de Maurice comme celui d'un *khouane* comme le fait entendre la représentation filmée le DVD : « [...], toi tu es parti comme un *khouane* et un vagabond en abandonnant la fille qui t'avait fait confiance »³⁰¹, Voleur en dialecte marocain, ce mot fait référence aux départs clandestins organisés sous la pression des organisations sionistes. Le dialogue entre Isaac et Isidore met en scène les départs encouragés des jeunes en particulier. Isaac manifeste son désaccord concernant le départ de Maurice. Il veut que son fils voyage mais sans aller en Israël.

Isaac : il n'avait pas le droit de partir sans me le dire

Isidore : c'est vrai c'qu'il fait comme ça, c'est pas gentil

[...] Mais Isaac si c'est un idéaliste, si c'est vrai sioniste tu peux rien y faire

³⁰¹ Dans l'œuvre imprimée : « [...], toi tu es parti comme un voleur et un vagabond » (MF, 252).

Isaac (révolté au point de pleurer) : un sioniste, un idéaliste, mais c'est mon fils, mon fils unique, toute ma famille, si je le perds qu'est-ce que je deviendrai, qu'est-ce que je pourrais-faire?

Isidore : c'est un pionnier, ils ont besoin de jeunes comme lui pour construire notre pays. C'est pas avec des vieux comme nous qu'ils vont le faire. Alors ils poussent les hommes comme lui à partir, c'est normal [...]

Isaac : mais s'il veut partir qu'il parte, mais pas là où il y a des guerres, des bombes et des soldats. Qu'il parte dans un pays tranquille [...] qu'il aille pas loin tiens, il aurait pu passer deux semaines à Casa chez sa tante Luna, une semaine à Fès chez sa tante Perla, une à Marrakech et il serait revenu tranquillement chez lui. Toi Selomo le transitaire est-ce que tu pars? Est-ce que tu t'en vas toi en Israël, non tu restes ici, tranquillement, et tu fais des caisses pour les grands bateaux qui emportent les enfants, des enfants des autres, nos enfants, mon enfant. (MF, 37 et 38-40)³⁰²

En effet, le départ clandestin des Juifs marocains est marqué par la catastrophe du bateau *Pishes* que l'œuvre n'aborde pas directement. Cette catastrophe qui coûtait la vie des voyageurs juifs clandestins, demeure un événement lié à ces départs faits dans le cadre de la mission de l'Aliya au Maroc. La juxtaposition des points de vue des personnages; des mots et expressions d'Isaac entrecoupés par du vocabulaire judéo-marocain, sont autant d'éléments qui donnent à l'adaptation de l'œuvre de Pagnol au contexte marocain sa portée mémorielle.

Si la remémoration du lieu dans cette œuvre engage une polyphonie qui se construit sur la présence directe ou indirecte de plusieurs discours, le culturel y tient une place prépondérante et les thèmes principaux sont entre autres ceux de l'honneur de la femme et de la famille. Je prends l'exemple de la grossesse de Faby en dehors de la Kétouba³⁰³. Ce discours est tenu par Messody (la mère de Faby) à travers des

³⁰² Extrait de *Maurice II*.

³⁰³ La Kétouba est le document religieux du mariage. Servant à légitimer le lien entre une femme et un homme, la Kétouba protège la femme. C'est la raison pour laquelle Messody, dans *Maurice II*, précipite l'union de Salomon avec Faby pour la protéger : « Maintenant! Tout de suite...le trousseau, le rabbin, la salle, tout! Tout de suite. » (MF, 101) « La ketouba est le contrat par lequel l'époux s'engage, entre autre, à remplir le devoir conjugal, à pourvoir aux besoin matériels de sa femme, à lui assurer un douaire et à lui verser, en cas de répudiation, une indemnité fixée d'avance, généralement en rapport avec le trousseau et la dot qu'elle lui apporte [...]. Et même si la tradition ne fut conservée qu'à Mogador où elle était mise en pratique. » Isaac Knafo « Historique des ketoubot enluminées » dans *Mariage juif à Mogador, La Ketouba enluminée de Mogador*, Maroc, Montréal, Les Éditions Du Lys, 2004, p. 40-42.

expressions judéo-marocaines significatives. C'est la *hchuma* (la honte) qui fait parler tous les personnages de la pièce (pour insulter, rejeter la jeune fille et résoudre le problème par le mariage avec le vieux Salomon). La Kétouba permettrait à Faby de régler le problème que constitue la fille-mère et de donner un père et un nom à l'enfant. Ce n'est plus seulement la honte de Faby, mais celle de toute la famille, voire de tout son entourage qui domine. Face à ce problème, les personnages prennent position contre Faby. C'est la voix de la société — juive et musulmane, dans l'œuvre d'Abitbol, chrétienne, dans l'œuvre de Pagnol — qui fonde alors les dialogues. Dans *Maurice II*, Messody insulte Maurice, le responsable, le traite de *Meksouf Sbab* (celui qui n'atteindra jamais son objectif ou celui qui s'éteindra dès son jeune âge); *Mezrob/* le maudit) et se plaint de l'accouchement de Faby en plein Pessah, fête religieuse juive qui ajoute à l'ampleur du péché:

Va-t'en, Mezroba (*maudite*), tu n'es plus ma fille, va-t'en. Si ton père était là, il t'aurait tué. Moi, rien que j't'ouvre la porte, sors! À la rue comme une fille de rue qu'elle est. Va-t'en, sors, tu n'es plus ma fille, je veux plus te voir. Je ne m'appelle plus maman, je suis plus ta mère, va faire tes paquets et disparais de ma vue! Bouhaliyah, Tehlamezalah, c'est pire que ma sœur Mimi, c'est la Hchuma sur toute la famille. Va-t-en! Va-t'en ou je vais te casser une casserole sur la tête. Sors![...] Mais ma hsemtiss, tu n'as pas eu honte? Tu n'as pas pensé à ta famille, à ta pauvre mère? (*MF*, 94-97)

Ce mélange des discours (religieux et culturels)³⁰⁴ contribue au retour de la mémoire et au ressenti des contraintes et devoirs culturels. L'aspect polyphonique est accentué par l'inclusion d'un thème traditionnel inscrit dans un registre actuel et

³⁰⁴ Le discours religieux est sous-entendu dans le rejet de la jeune femme enceinte sans acte de mariage/ Kétouba, ce qui est interdit dans la tradition juive et considéré comme un acte adultère : le corps n'est plus pur. Dans *Maurice II*, Messody aborde l'honneur en tant que question socioculturelle : « Alors comme ça, je vais donner ma fille au premier venu, mais comment je peux faire autrement. L'honneur, l'honneur, qu'est ce que c'est que cette horreur de l'honneur, mais qu'est-ce que je peux faire? Ici, c'est une petite ville, si tu ne fais comme tout le monde, tu es rejeté à jamais, voilà, c'est ça qui est ça! On y peut rien. Moi j'ai rêvé pour ma fille d'un Byad Seyd (un notable blanc), d'un beau et jeune mari, d'un trousseau sur les murs, de la belle robe blanche de mariée, de la synagogue, de la belle fête avec les Dnadnyas (les musiciens), l'orchestre oriental, les yous yous et les dragés. L'honneur, l'honneur, qu'est-ce que je peux faire, qu'est-ce que tu veux, c'est ça qui est ça. » (*MF*, 76)

rapporté à travers de multiples voix. L'œuvre met en avant un problème dont le mariage est la seule solution pour réparer l'honneur.

Isaac : l'honneur mon fils c'est comme des allumettes : ça ne sert qu'une seule fois.

Maurice : et pourquoi tu me racontes ça?

Isaac : pour te dire que Faby, il ne faut pas s'amuser avec... Fhemti! Tu as compris?

Maurice : bien sûr que j'ai compris.

Isaac : c'est pas que je crois y à quelque chose. Attention! J'ai rien vu, je sais rien, mais tu vois mon fils, s'il y a quelque chose, il vaut mieux que tu te maries comme ça personne ne parle.

Maurice : bon alors, je vais lui parler. (MF, 120-121)

L'honneur de Faby et de sa famille constitue un thème récurrent dans la culture marocaine³⁰⁵. Ce discours occasionne la mise en scène de l'héritage culturel, inscrivant ainsi la doxa dans une performance verbale qui invite à la reconnaissance du vécu par la mémoire individuelle et la mémoire collective. C'est en effet une reconnaissance de soi qui se révèle dans la reconstruction de l'environnement des souvenirs communs à Mogador (lieu, temps et figures) que le dramaturge raconte.

2.6. *Une fille ça va. Trois filles... attention les dégâts !!!*³⁰⁶

Cette œuvre est une adaptation de l'œuvre originale de Maguy Solomon, scénariste et écrivaine juive d'origine tunisienne résidant en France. Maguy Solomon

³⁰⁵ La Loi juive au Maroc interdit tout rapprochement entre un homme et une femme sans la Kétouba : « Toute homme se doit d'épouser une femme à fin de procréer et tous ceux qui s'abstiennent est considéré comme assassin. Il est interdit à l'homme de s'isoler avec sa fiancée avant de lui écrire la ketouba, acte de mariage et c'est le mari qui a la responsabilité de payer la ketouba. » Evène Haèzer (la pierre de l'aide) *Les lois concernant la procréation*, Traduit de l'hébreu en français par le Rabbin Haïm Mor Youssef Ben porat, chapitre premier, paragraphe 1, p. 381.

³⁰⁶ Carlo Bengio, Élie Abecassis, et Liliane Abitbol, *Une fille ça va. Trois filles... attention les dégâts!!!* Adaptation en judéo-marocain du texte dramatique *Une fille ça va, trois filles... Bonjour les dégâts!!!* de Maguy Solomon (présentée en 1998). Mise en scène de Carlo Bengio. Présentation au Centre Saidye Bronfman, Montréal, juin 2002. Cette pièce est disponible en DVD à la bibliothèque de l'UQAM. Localisation : Centrale Audiovidéothèque (+DVD 31945)

est aussi l'auteure de *Le Nazi Juif : le poids du passé*³⁰⁷. Durant son séjour en France, l'auteure manifeste une grande passion pour le théâtre et le cinéma. En 1998, elle écrit et met en scène la comédie *Une fille ça va, trois filles...Bonjour les dégâts!!!* Cette œuvre présente l'histoire d'une famille juive tunisienne qui vit à Paris. Les parents sont Rachel, Victor Bouzaglo et ils ont trois filles : Juliette, Martine et Josiane. À ces personnages s'ajoutent Mahbouba la voisine musulmane, les trois fiancés des filles Bouzaglo ainsi que leurs familles.

La comédie est centrée sur l'autorité de Victor envers sa femme et ses trois filles. L'attachement des parents aux traditions tunisiennes engendre des situations conflictuelles avec leurs filles qui, elles, souhaitent mener une vie plus moderne. Les querelles intergénérationnelles et culturelles entre les parents et les filles sont exprimées en dialecte tunisien. Ils contribuent à montrer l'action dans l'œuvre et à pousser les points de vue dans des discussions passionnées concernant le statut de la femme, relançant ainsi les dialogues entre les personnages. Le succès qu'a connu cette comédie tunisienne, qui a donné naissance à un projet cinématographique en 2000, a fait l'objet d'une représentation à Montréal par des acteurs juifs marocains.

Étant donnée la ressemblance entre les deux contextes tunisien et marocain, puisqu'il s'agit de la culture maghrébine, je ne peux pas parler d'une vraie adaptation de cette œuvre originale au contexte marocain. Karine Dery (actrice d'origine marocaine qui a interprété un personnage dans la version originale en France) a ramené le texte théâtral à Montréal au Centre communautaire juif. Carlo Bengio, metteur en scène de la majorité des pièces présentées aux Festivals sépharades, avec la collaboration d'Élie Abecassis et de Liliane Abitbol (personnages principaux de la pièce adaptée en judéo-marocain), a souhaité mettre en scène quelques particularités marocaines.

³⁰⁷ Voir le site internet www.cyber-contact.com/nazijuif.html

Les personnages ont gardé les mêmes noms. Le décor se situe dans un salon marocain à Montréal. Dans le fond de la pièce, il y a des portes marocaines. Les costumes que portent Haim-Victor (tarbouche rouge, babouches et djellaba) et Rachel (foulard, robe, babouches) sont typiquement marocains. Même si on constate qu'il n'y a pas trop de transformations dans cette œuvre, je l'ai ajoutée aux œuvres du corpus pour deux raisons : la culture tunisienne n'est pas très éloignée de la marocaine. Les adaptations légères qu'on peut souligner sont significatives et peuvent constituer une base de réflexion en ce qui concerne le retour à l'origine.

Si, toutefois, Carlo Bengio a gardé la même situation pour l'intrigue, les aspects de la marocanisation sont les suivants : la famille Bouzaglo tunisienne résidait à Paris, la famille Bouzaglo marocaine est de Casablanca et est installée à Montréal (on évoque Côte-des-Neiges et la rue Chabanel). Cette famille mène une vie traditionnelle du Maroc. L'œuvre met en scène les personnages Haim-Victor Bouzaglo (un homme traditionnel et autoritaire), Rachel (sa femme soumise). Leurs trois filles, jusque-là célibataires, viennent annoncer leurs prochains mariages respectifs : Jacqueline, l'aînée, veut épouser un riche médecin qui n'est pas juif. Martine, la seconde, est tombée amoureuse d'un riche ashkénaze. Josiane, la cadette, plus proche de ses parents, aime un juif marocain mécanicien de son état.

Le désaccord entre les parents et leurs filles est au cœur des dialogues et inclut les familles des fiancés dans des discussions enflammées avec Haim-Victor et Rachel. La polyphonie amorce l'action entre les parents et le Polonais (oncle du Fils de l'ambassadeur d'Israël au Canada qui est le fiancé de Martine) ; Mme Durgos (la mère de l'homme non juif fiancé de Jacqueline); Mistinguette (la juive marocaine et mère de Gaston le fiancé de Josiane).

2.6.1. L'au-delà des conflits familiaux

La pièce met en scène les contacts réciproques entre de la culture marocaine et la culture d'accueil. La constitution polyphonique est portée par les affrontements, eux-mêmes exprimés à travers les voix conflictuelles qui traversent le texte — intergénérationnelles, conjugales, culturelles et politiques. Elle s'articule autour du changement culturel ressenti par les personnages principaux. L'unicité commence par l'évocation du lieu de mémoire. Elle se fait à partir de plusieurs éléments reconnus par les gens de la communauté; par exemple, par des espaces distinctifs qui font de ce lieu une figure d'identité: Taroudant, Casablanca, Fedala et le mellah. (UF, 21)

Cette œuvre met en scène les multiples conflits à travers l'enchâssement de plusieurs discours. Le titre laisse présager certains dommages, mais sans en déterminer la nature. Il prépare le lecteur ou le spectateur à certains problèmes avec les filles. Il semble également y avoir une référence implicite à un contexte socioculturel associant les filles aux « dégâts » et mettant en avant des conflits divers. Prenons en premier lieu le conflit conjugal à travers le dialogue suivant:

Rachel : « Je suis en train de regarder un film policier avec beaucoup de SUSPANSES. »

Haim-Victor: « ...Regardez-la un peu... elle vient du fond de Taroudant, et elle sait ce que c'est que le SUSPANSES [...] Regarde-toi un peu... On dirait la femme qui fait les ménages chez les gens riches!!!

Rachel : « Et qui c'est qui m'a rendue comme ça hein?! Qui c'est ?! (Elle s'adresse à la mère de Jean)... Tu sais ce qu'il fait ce « bourricot » hein?! Il s'en va le matin au café de la Plaza, et il rentre le soir, saoul comme un « cochon »!!! Et moi, pauvre de moi, je l'attends, parce que si je suis pas réveillée quand il rentre, pour que je lui sers à manger, il me met sur un bâton et me fait tourner dans toute la ville.»

Mère de Jean : « Oh mon Dieu!!! Comment cela se peut-il?

Rachel : C'est une ESPRESSION qu'on dit chez nous comme en arabe. Alors je te l'ai traduit pour que tu comprends à quel point je souffre avec cet homme [...]. Ah!!! Tu as de la chance toi. Ton mari il doit te gêner; ça se voit!!! (De nouveau à Victor)... Regarde... Regarde comme elle est bien habillée... Regarde tous ces beaux bijoux qu'elle a [...] » (UF, 9 et 40-41)

La conversation du couple évoque le lieu d'origine qui est populaire au Maroc³⁰⁸, mais est aussi construite sur une juxtaposition de voix transportée par une moquerie implicite de la femme sur ce lieu. Dans la voix de Haïm, le contexte est recréé par un élément linguistique qui donne une information sur la mémoire du locuteur. Toutefois l'ironie verbale de la part des personnages est ici employée (compte tenu des mots compris par les spectateurs) pour le comique et l'inclusion des lecteurs-spectateurs dans la communication. Elle joue le rôle de distanciation. Des mots insultants de Rachel, de ses gestes et de son ton se dégage le pouvoir patriarcal critiqué par la présence de voix opposées dans le rapport conjugal. Cette juxtaposition de voix est renforcée par le regard échangé entre Haïm et Rachel. La polyphonie s'accroît par une voix tierce indiquée dans la didascalie, celle de la mère de Jean. Celle-ci représente l'autre, invitée de manière implicite à écouter. Elle devient une locutrice dont l'énoncé éclaire la différence culturelle et linguistique entre les deux femmes.

Autrui est convoqué pour écouter, mais il devient locuteur et prend place dans cette juxtaposition de points de vue énoncés par des termes dont le sens est difficilement identifiable : est-ce de l'ironie ou de la pitié? L'exclamation et l'interrogation utilisées par ce personnage indiquent la présence d'un discours culturel différent. En effet, on constate l'opposition de deux cultures au cœur des conflits mis en scène : conflits conjugal, intergénérationnel et culturel. Il est évident que cette adaptation au contexte marocain veut nous informer sur le paysage de la vie quotidienne d'une famille traditionnelle où le pouvoir patriarcal domine. Cette

³⁰⁸ Le lieu est aussi déterminé à travers des noms de personnes — figure du passé — : Haïm-Victor Bouzaglo, Rosette Boutboul, Charlot Bensoussan, Jojo Benattar. Jojo est un personnage secondaire de caractère reconnu par tous les Marocains. Son nom Benattar qui veut dire en arabe fils de vendeur d'épices aide à comprendre sa personne de rapporteur ou de crieur. Dans le texte il est désigné comme *Elbarrah*, le crieur de rue, il a ses propres techniques soit pour démolir quelqu'un ou l'honorer, mais en rappelant le Maroc, Jojo fait pleurer. C'est un rappel qui gonfle le cœur, comme l'exprime Victor : « Ha, Casa... où, où est la mer de la Fédala... l'odeur du jasmin... les enfants ont laissé notre cœur de l'autre côté de l'Atlantique.... » (UF, 21)

tournure permet de mettre en scène d'autres conflits dont l'hétérogénéité contribue à créer la dynamique de l'œuvre. Prenons le conflit intergénérationnel qui éclate et qui évoque l'opposition entre le passé et le présent. Ce conflit commence par le mécontentement des deux filles (Jacqueline et Martine) concernant le code vestimentaire de leurs parents :

Juliette : « [...] Déjà; que depuis ce matin nous te prions de mettre un costume convenable, et toi tu t'obstines à vouloir garder ta « djellaba ». »
 Victor (*réplique énergiquement*) : « Qu'est-ce qu'elle a ma djellaba, hein? Elle te plaît pas, parce que tu as honte de ton père! (UF, 31-32).

L'action ne s'arrête pas seulement au refus du mariage avec les non marocains, mais concerne aussi les liens entre les coreligionnaires juifs marocains et ashkénazes comme nous allons le voir. L'échange d'idées opposées est explicitement marqué par l'unicité du code conventionnel marocain. Il rend compte du changement spatio-temporel et de l'inscription de l'altérité dans le contexte. Sur cette base de conflit culturel et d'attachement aux traditions marocaines se construit la position des parents par rapport au mariage mixte que leurs filles désirent faire.

2.6.2. *Vouz et Goyim*

À travers le conflit intergénérationnel, l'œuvre met en scène d'autres oppositions permettant de mieux comprendre les liens entre Ashkénazes et Sépharades. La tournure théâtrale du conflit présentée aux spectateurs participe de ces points de divergences entre le soi et l'autre que l'œuvre aborde à travers plusieurs situations. Concernant le conflit dramatique, Pavis avance :

Il met aux prises deux ou plusieurs personnages, visions du monde ou attitudes en face d'une même situation [...]. Le conflit est devenu la marque spécifique du théâtre. Cela n'est toutefois justifié que pour une dramaturgie de l'action [...]. Derrière les motivations individuelles de personnages en conflit, il est souvent possible de discerner des causes sociales, politiques ou philosophiques [...], le conflit ne dépend pas de la seule volonté du dramaturge, mais des conditions

objectives de la réalité sociale dépeinte. C'est la raison pour laquelle les drames historiques qui illustrent les grands bouleversements historiques et décrivent les parties en présence réussissent le mieux à visualiser les conflits dramatiques³⁰⁹.

Nous remarquons que le thème du mariage est celui qui permet de mettre en scène ce conflit, exemple type de la réalité sociale spécifique d'une culture. Il est ici question de jeunes filles marocaines qui souhaitent épouser des hommes non marocains : l'un est polonais, l'autre n'est pas juif et le troisième est marocain. Ce dernier est privilégié par Haïm et Rachel parce qu'il est marocain. Il est membre de la communauté avec laquelle les parents, loin du pays d'origine, souhaitent renforcer les liens. Haïm-Victor refuse le mariage avec le goy. Il s'adresse à Juliette en lui rappelant son origine :

Victor : « [...] mais tu oublies qui tu es?! Tu es la fille de Victor BOUZAGLO, le roi... le roi de la belote à Côtes-des-Neiges!!! Tu oublies que je suis un homme très respectable moi?! Tout le monde il me demande mon avis pour marier leurs filles!!! C'est moi qui annonce les fêtes de Kippour, de Soukoth, de Pessah... (Il pleure)... Je suis un vrai calendrier hébraïque moi!!! Et toi ma fille, la fille de Victor BOUZAGLO, tu veux épouser un goy!!! (Victor pleure en silence. Soudain il demande à Juliette sur un ton navré)... Et comment elle va s'appeler la nouvelle mariée?!!!
Juliette : Comme mon mari... Juliette Dugros » (*UF*, 16)

Dans un dialogue avec Juliette, Haïm manifeste ses inquiétudes par rapport au mariage avec le goy. Ses paroles mettent l'accent sur le rite de la circoncision qui pourrait causer des problèmes dans un tel mariage.

Victor est éberlué. Il marche de long en large dans la pièce en pleurant, puis il s'adresse au public d'un air navré :

Victor : De Juliette BOUZAGLO, à Juliette DUGROS!!! Qu'est-ce qui faut pas entendre!!! Et tu as pensé aux enfants que tu vas avoir? Tu as pensé?!!! Et si par hasard tu as un garçon? Tu crois que ton Gros... LA!!! Il va accepter qu'on la lui coupe?!!!

Juliette : Mais enfin papa!!! [...]

Victor : Je parle du bébé. [...]

³⁰⁹ Patrice Pavis, « Conflit » dans *Dictionnaire du Théâtre, op.cit.*, p.65-66.

Juliette : Mais bien sûr papa. Si nous avons un garçon, il est fortement question qu'il soit circoncis... ne serait-ce que par hygiène [...]

Victor : Oui...je te vois venir; tu veux faire disparaître le nom des BOUZAGLO [...](*UF*, 16-17)

Face à cette situation, Haïm incarne la position du Juif marocain. C'est lui qui prend en charge l'inquiétude pour l'avenir des enfants qui ne respectent pas les traditions du pays d'origine. Il va pratiquement aller jusqu'aux insultes, parlant des *goyim* (non Juifs) et des *Vouz* (Polonais). *Goyim* et *Vouz* sont *kif kif*, c'est-à-dire « pareils » selon lui. Que le fiancé soit un non Juif et/ou un Juif ashkénaze, Polonais de surcroît (tel est le cas du fils de l'ambassadeur d'Israël au Canada), la position du père est la même : un refus ferme de l'union: « *Goyim* ou *Vouz*... c'est KIF...KIF Bourricot. » (*UF*, 54). Il l'affirme en disant : « Non au *goyim*, non au *Vouz*, oui au marocain. ».

Les termes employés — aussi conventionnels qu'ils puissent être dans la communauté marocaine — transmettent le rejet de l'alliance avec le non marocain. L'occurrence de ces mots n'est pas accidentelle. Les spectateurs — Juifs marocains — les comprennent et sont capables de leur attribuer une signification. *Vouz* et *goyim* sont des surnoms — diminutifs injurieux utilisés pour la moquerie. Le sous-entendu n'a de sens qu'à partir de la connaissance d'éléments présumés compris par les parents (Haïm et Rachel) et la communauté juive marocaine en général.

Ce rejet, en tant que réaction explicite est un élément fondamental dans la remémoration. Il dégage deux perceptions : celle qui affirme que les Juifs ashkénazes sont « étrangers » et celle qui marque le resserrement des liens avec les gens de la communauté marocaine, voire avec le Maroc. La juxtaposition de deux perceptions fait référence à la réalité vécue : celle qui revient dans les souvenirs que Haïm n'a pas oubliés et qui survivent parce qu'ils sont émotivement chargés « ce que nous avons une fois vu, entendu, éprouvé, appris, n'est pas définitivement perdu, mais

survit, puisque nous pouvons le rappeler et le reconnaître. Il survit³¹⁰ ». Les positions contradictoires de Haïm-Victor contribuent à la dynamique des échanges. Les souvenirs relèvent de la construction textuelle qui noue le sujet à sa communauté. Toutefois, le refus des *Vouz* et des *Goyim* ou l'enchantement de rencontrer Gaston le fils de Mistinguett (la juive marocaine) sont clairement exprimés par Haïm : ils constituent tout ce qu'il y a d'implicite dans l'œuvre, ce qui forme un « sous-texte »³¹¹.

En effet, la réaction de Haïm aux mariages de ses filles invite le spectateur à percevoir l'incompatibilité culturelle ressentie. L'image de ce père, dans laquelle s'inscrivent les points de vue de plusieurs pères de la communauté, est référentielle. On sent l'unicité de la communauté et la fusion de l'individu dans la collectivité. Sur cette base de discordance culturelle qui prend le dessus, cette réalité montre le personnage juif marocain fidèle aux traditions de ses origines. Cet attachement ne cesse d'accentuer l'inquiétude d'Haïm indiquée par les didascalies: « *Victor est vexé. D'un air ironique, il répond à sa femme en remuant les mains. Victor s'affale sur sa chaise et en dandinant la tête, rétorque sur un air frustré. Il étale les bras d'un geste théâtral. Sur un ton très énervé et tout en mordant ses lèvres. Il fait des gestes et des mimiques pour imiter son ennemi.* » (UF, 9). L'inquiétude du père est aussi indissociable du costume, des regards et des gestes (avec sa Djellaba, les mains derrière le dos, la tête en mouvement circulaire), et participe de cette *machine cybernétique émettrice de messages*, évoquée par R. Barthes³¹². Dans son regard,

³¹⁰ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p. 563.

³¹¹ « (Le sous-texte) ressort de la façon dont le texte est interprété par le comédien. Le sous-texte est une sorte de commentaire effectué par la mise en scène et le jeu de l'acteur, donnant au spectateur l'éclairage nécessaire à la bonne réception du spectacle [...], le sous-texte commente et contrôle l'entière production scénique, s'impose plus au moins nettement au public et laisse entrevoir toute une perspective inexprimée du discours, une « pression derrière les mots ». Patrice Pavis *Dictionnaire du Théâtre*, op.cit, p. 334.

³¹² Selon R. Barthes, le théâtre est « Une machine cybernétique. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différents; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps six ou sept informations

Haïm ignore l'oncle ashkénaze; il fait de nombreux gestes, fouille dans son oreille en fermant un œil et gardant l'autre à moitié ouvert. Le comique permet de donner à cette part d'expérience vécue la distance et la critique que le contexte de déracinement permet. La communication au théâtre « cherche à constituer des codes (narratif, gestuels, musicaux, idéologique, etc.) pour décomposer les informations véhiculées par la représentation³¹³ ». On peut comprendre la communication des deux positions conflictuelles dans une scène se situant avant le déclenchement du conflit. Celle-ci montre Haïm-Victor et Rachel dansant sur un rythme marocain en laissant éclater leur joie, jusqu'à ce que Martine leur annonce la nouvelle de son mariage avec le Polonais. La colère s'empare alors des parents. Rachel ne supporte pas la nouvelle et cache son visage dans ses mains.

Martine : « Je vous l'avais dit que c'était un garçon très bien...les polonais, sont des gens formidables. »

Victor : « Un Po quoi?! »

Martine : « Un ...Un Polonais papa... Il est très bien, je te le jure papa! »

Victor : « Mais c'est pas possible ça! Alors qu'il y a tant de Juifs marocains dans toute Côte-des-Neiges. Il y a une qui m'apporte un goy et l'autre un vouz! »

Haïm (*s'approche de ses filles en hurlant*). [...] Vous faites exprès ou quoi? Qu'est-ce que cette catastrophe qui me tombe sur la tête! (Il s'adresse à sa femme sur un ton furieux)... Ha! Tu as vu l'éducation que tu as donnée à tes filles? La première elle nous impressionne avec son docteur à la con; la deuxième avec le fils de l'Ambassadeur d'Israël; un double con! (Il s'adresse à Martine en pleurant)... Un polonais? Tu as pitié de ton pauvre père [...]. Et à Chabanel, tu les as vu ces polak? Ils sont assis devant leurs machines à coudre, du matin jusqu'au soir et ils piquent... ils piquent...ils piquent. Ils piquent même le fric de tout le monde! Dites-moi un peu; vous trouvez que c'est gentil de votre part ce que vous me faites? (*UF*, 24-25)

Les indications scéniques suivantes : « sur un ton furieux », « en hurlant », « en pleurant » sont significatives, en ce sens qu'il s'agit d'une vocalisation entendue par

(venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimiques, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor), pendant que d'autres *tournent* (la parole, les gestes); on a donc affaire à une véritable polyphonique informationnelle, et c'est cela la théâtralité : *une épaisseur de signes*. » Roland Barthes, « Littérature et signification » dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 258.

³¹³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre, op.cit.*, p. 203.

les spectateurs. Elles unissent de manière implicite la voix du personnage à d'autres voix (de l'auteur, du metteur en scène et des spectateurs) nous renvoyant à d'autres voix antérieures. Le vocabulaire employé (un Po, un con, un polak) donne au spectateur une position collective et passionnelle qui, dans le contexte, résonne autrement qu'autrefois. Par cette démonstration excessive, il indique clairement la condamnation d'une telle alliance. Les spectateurs y prennent plaisir et réagissent par le rire ou les applaudissements. Le comique et le plaisir proviennent de l'extériorisation de cette intolérance qui est en fait un désir de maintenir la communauté telle quelle est. Et c'est ce désir qui fait rire en contexte d'éloignement où ces traditions n'ont plus la force qu'elles avaient.

Le travail de l'adaptation met à vif les éléments constitutifs de la remémoration collective des Juifs marocains.³¹⁴ C'est un cri, un refus collectif. La voix criante qui fait rire cherche la complicité des spectateurs. Au théâtre, le paradoxe de la réception (rire d'un mal) est une *joie fondée sur la douleur*³¹⁵, pour reprendre les mots de C. Naugurette. Bien qu'il s'agisse d'un discours culturel mettant en valeur l'attachement aux traditions marocaines, celui-ci renvoie à la présence d'autrui dans les dialogues et à travers différentes indications, comme l'exprime Haïm. L'indication scénique (en tant qu'incise) montrant Haïm pleurant lorsqu'est évoqué le fiancé polonais, prend tout son sens avec l'emploi de la forme interrogative et exclamative, des incisives, des points de suspensions, des répétitions des mots, des adjectifs, et de l'usage métaphorique du verbe piquer (piquer le fric de tout le monde). En effet, les Juifs marocains connaissent le traitement péjoratif que les Juifs orientaux ont vécu de leurs frères Ashkénazes en Israël.³¹⁶

³¹⁴ En effet, Haïm n'est pas le seul à émettre un tel message. L'occurrence d'un tel lien de conflit est soulignée dans d'autres représentations théâtrales. Voir Sylvia Assouline, *Mariage à Jérusalem*, Bibliothèque Nationale du Québec, Édition Oasis, 2000, 66 p.

³¹⁵ Catherine Naugurette, « À l'origine du drame : la mimésis » dans *L'esthétique théâtrale*, *op.cit.*, p. 60.

³¹⁶ Le lien du Juif marocain avec l'Ashkénaze est tributaire de l'attachement émotionnel au Maroc. « Après une période de deuil, la sidération devant l'arrachement et la transplantation, les

Le refus de l'alliance avec le Polonais, symbolisé par le mariage, ne peut être séparé du discours historico-politique et du contexte de l'humiliation que les Ashkénazes ont fait subir aux Juifs marocains et Sépharades en général. Attitude de mépris à l'égard du judaïsme orientale qui s'est révélé surtout en Israël où les deux communautés se sont retrouvées réunies. Le personnage s'adresse donc à des spectateurs avertis et impliqués, non seulement dans le déroulement de la pièce, mais aussi dans le contexte historico-politique. Le rapport entre personnage et spectateur prend ainsi sa force dans la connaissance du contexte. Ce contexte, comme le montrent les dialogues appuyés par des références aux auteurs juifs marocains, est celui de l'humiliation³¹⁷. Elle est illustrée par l'Ashkénaze — oncle du fiancé — qui

Judéo-marocains s'interrogent sur ce qui les lie et les distingue [de] leurs coreligionnaires ashkénazes. Figures hybrides, les membres de cette nouvelle diaspora sont clivés entre la patrie et le lieu d'hospitalité, ont une conscience de l'identité et de la différence que ravive le marquage social et ethnique dont ils ont été l'objet, notamment en Israël. Les chroniques de cette nouvelle diaspora ne sont pas suffisamment documentées. » Michaël Elbaz « L'exil et la demeure, la rediasporisation des Juifs marocains » dans Nicole S. Serfaty et Joseph Tedghi (dir.), *Présence juive au Maghreb : Hommage à Haim Zafrani*, Paris, Édition Bouchene, 2004, p. 109. Simon Lévy décrit aussi cette installation des Juifs marocains en Israël qui créa les « Panthères noires » et différentes associations juives marocaines : « Loin de la terre ancestrale, beaucoup redécouvrent leur identité, se regroupent pour se défendre (Panthères Noires), pour retrouver leur patrimoine ou simplement cette chaleur humaine si profonde du pays. Des associations de Juifs marocains s'organisent au Canada ou aux États-Unis, en France, etc. le patrimoine du judaïsme est l'objet d'un intérêt nouveau au moment où on le sent menacé. Va-t-on, dans l'exil, perdre aussi ses racines? La création d'« Identité et dialogue » [Organisation marocaine fondée en 1976 et dirigée par André Azoulay] se situe dans ce contexte. Elle le dépasse aussi, dans la mesure où elle recrée un lien actif avec le pays natal.» Simon Lévy, « La communauté juive dans l'histoire du Maroc » dans *Juifs du Maroc : Identité et dialogue, op.cit.*, p. 145. *Les Panthères noires* est une appellation dont Robert Assaraf explique l'origine : « quand la décision fut prise de commencer la lutte, les jeunes de Musrara empruntèrent par défi leur nom aux « Panthères noires » des États-Unis. C'était aussi une manière de tourner en dérision le sobriquet péjoratif de Schwartz que leur donnaient en yiddish les Ashkénazes les plus obtus, ces Ashkénazes que la société israélienne continuait à privilégier. » Robert Assaraf, « L'intégration des Juifs originaires du Maroc dans la société israélienne » dans *Juifs du Maroc à travers le monde : Émigration et identité retrouvée*, Rabat, Éditions Bouregreg, 2009, 2e édition, 2e partie, chap. 5, p. 142.

³¹⁷ Le contexte fait référence à l'état des Juifs marocains au début de leur installation en Israël dans des lieux marginalisés, comme le rapporte Victor Malka parlant de la communauté marocaine qu'on appelait *Moroccan sikkine* (c'est-à-dire les Marocains qui portent des couteaux avec eux comme signe de criminalité) : « Quartier à la lisière de Jérusalem. Sans histoire et sans point de repère. Obscur et retranché. Misérable et ignoré. Ilot de pauvreté [...] Âpre, agressive, impudique. Vieilles maisons délabrées et tordues, rapiécées avec un peu de béton et beaucoup de carton et adossées les unes aux autres dans un désordre de fin du monde. Ici la misère est chez elle : inscrite dans la pierre grise et ridée. Elle est là, comme une promesse honteuse, dans le regard de ces enfants qui

se présente à Rachel en se dirigeant vers la mère de Jean (le fiancé médecin), la dame élégante que l'oncle pense être la mère de la fiancée :

Rachel : « Hé! C'est moi sa mère! »

Le polonais M. Berkowitz regarde Rachel curieusement et dit sur un ton ironique : « La mère! Vi...Vi...Vi. » Il regarde Rachel avec mépris et continue à parler avec Mme Dugros (mère de Jean) (*UF*, 48)

La détermination de la voix du Polonais, les indications scéniques, l'exclamation, les points de suspensions créent des distances qui accentuent l'aspect polyphonique. L'ironie, les insultes et le mépris expriment la réciprocité des sentiments entre Haim et le Polonais. L'hétérogénéité montrée dans le dialogue nous fait comprendre le sentiment de supériorité du Polonais et l'abaissement du Juif marocain pouvant représenter, entre autres, l'un des « dégâts » annoncés dans le titre. Dans le dialogue suivant, nous percevons davantage ce lien réel de divergence entre les deux coreligionnaires et qui met en relief deux voix opposées:

Martine : « Monsieur Berkowitz, venez que je vous présente mon père. »

(Victor est en train de manger tranquillement. Le Polonais s'approche de lui, lui tend la main et dit sur un ton joyeux) : « Ah! Bonjour mon ami! (Victor ne bronche pas. Le Polonais s'exclame) Ti té léves pas pour mé dire bonjour? »

Victor : « Non! »

(Le polonais réagit soudainement) : « Ti sais qué ti es très mal poli? »

(Victor rétorque sur un ton ironique): « Avec polonais, pas poli. »

Victor s'adressant à Mme Dugros : « Alors y a Madame, tu as vraiment de la chance. Ton fils il va se marier avec une marocaine et toi; tu t'es trouvé un polonais, comme ta gueule *aima alahad vouz* (Quel vouz!). » (*UF*, 49-50)

Le rapport entre les deux voix revêt une double importance : il réalise l'enchâssement d'un discours politique, mais aussi la réappropriation émotionnelle

s'ébattent pieds nus dans ces ruelles honteuses. Qui sont les habitants de ce terreau décomposé par la misère? À 80% ce sont des Juifs sépharades, plus précisément encore originaire des trois pays d'Afrique du Nord. Ils sont ici depuis la naissance de l'État en 1948. De l'affluent society, ils ne connaissent rien. Ce sont les laissés-pour-compte de la croissance et du développement. Les Juifs de l'oubli [...] ce sont des jeunes de Musrara-parmi lesquels une majorité de Marocains-qui, dans le courant de l'année 1971, vinrent à se demander il n' y avait qu'eux pour fournir le principal contingent de prostituées, de proxénète et de cas sociaux qui peuplent les prisons et les maisons de correction israéliens. Et c'est ainsi que naquit, un jour dans le désespoir et l'espérance, le mouvement des « Panthères noires ».» Victor Malka, *La mémoire brisée des Juifs du Maroc*, *op.cit.*, p. 80.

de l'identité marocaine³¹⁸. Cette identification représente un discours constitué d'un assemblage d'éléments constructifs de l'œuvre. À titre d'exemple, l'adhésion communautaire marocaine est créée par un consentement de mariage avec un Juif marocain, contrairement à l'Ashkénaze. Elle est rapportée par l'association des pronoms *tu, moi* mis ensemble dans la même famille :

Haïm : « Gaston mon fils! Comme tu es beau! (*Gaston fait la pirouette. Victor ajoute*) ... fais encore un tour [...] BA, BA, BA, comme je suis content que tu vas te marier avec ma fille! »

Mistinguette : « Victor ya Victor! Qui c'est qui pensait, qu'on allait être de la famille hein! Vraiment "Mektoub!" » (*UF, 53*)

Le mot *Mektoub* (*destin* en arabe) est une locution symbolisant la culture et son environnement. Tout d'abord, son usage est une affirmation du « nous » (marocains) utilisé par Haïm pour se moquer de Jean qui ne supporte pas la nourriture épicée ou l'eau de vie Mahia: « Tiens...bois ça...ça va te passer...Ah! Tu sais...chez nous les marocains, on aime bien manger épicé [...]. C'est ça votre docteur? Avec un verre de « mahia », il saute au plafond? » (*UF, 39*). La phrase de Haïm avec son mot en judéo-marocain renvoie à une instance collective qui fait entendre une discordance. D'un côté, le soi (inséparable de nous) qui se reconnaît dans la vie courante et la propriété réelle du mot *mahia* et la nourriture épicée. De l'autre côté, autrui qui est culturellement différent.

Cette mise en scène du discours sur soi et sur autrui permet de réfléchir à la différence temporelle. Le discours d'autrui se rapporte au présent tandis que celui de soi s'inscrit dans un passé qui fait retour au présent et crée une hétérogénéité. Il s'agit tout d'abord d'une allusion aux temps opposés. Le premier est celui des traditions marocaines montrées par les costumes portés par Rachel et Haïm, de leur manière traditionnelle d'élever leurs filles, de recevoir des étrangers et de communiquer entre eux. Le temps de la modernité — où la situation traditionnelle a

³¹⁸ Il ne faut pas perdre de vue le sens émotionnel exprimé par l'expression « *Yahasra!* // Quel regret! »

changé dans la maison de la famille — ne fait qu'accentuer l'attachement à l'origine. Rachel l'exprime en changeant d'idée sur le mariage de Josiane avec le Marocain (comme une allusion aux hommes qui traitent mal les femmes), mais sans changer ses habitudes conservées avec fierté: « [...] Ce n'est pas parce que j'ai retiré mon foulard et mes vieux vêtements que je vais renier mes origines. Bien au contraire, je suis fière d'être ce que je suis. Mais je voudrais tellement évoluer un peu! » (*UF*, 64). L'association des éléments constitutifs de l'œuvre : le salon marocain, les décors, la musique arabe, les youyous et la danse *baladi* interprétée par Malika, la voisine musulmane, l'usage du dialecte judéo-marocain qui survient dans toutes les scènes, permettent de dire que, dans cette œuvre, la remémoration du lieu d'origine est évoquée à travers plusieurs voix. Tous les éléments semblent dialoguer et porter un sens. Le dialecte judéo-marocain est employé à des fins comiques. En critiquant la position de la femme traditionnelle au Maroc, Rachel raconte:

[...] Et moi, pauvre de moi, je l'attends; parce que si je suis pas réveillée quand il rentre, pour que je lui sers à manger, il me met sur un « bâton » et il me fait tourner dans toute la ville [...]. C'est une ESPRESSION qu'on dit chez nous comme en arabe. Alors je te l'ai traduit pour que tu comprends à quel point je souffre avec cet homme [...]. Tu sais à chaque fois qu'il a besoin de moi... (Elle lance un clin d'œil complice et poursuit)... Tu me comprends hein? Entre femmes on se comprend hein [...]. Quand il rentrait du café de bonne « humeur », moi, intelligente comme je suis, tout suite je comprenais ce qu'il voulait. Il devenait très gentil et il me disait : « Rachel, MCHIT EL HAMMAM ELIOUM tu es partie au « hammam » aujourd'hui? Tu sais pas ce que c'est le hammam? (La mère de Jean fait un signe que non)... Quoi; tu te laves jamais? Nous c'est là qu'on se lave...une fois par mois. (*UF*, 40)

Le comique, qui provient des répétitions d'expressions et des gestes familiers dans l'entourage marocain, est un matériau essentiel dans la reviviscence de la mémoire. Partie prenante de la culture d'origine il permet de montrer la rencontre de deux cultures, marocaine et occidentale. Il renforce ainsi l'idée de l'appartenance à un « nous » marocain. Cette affirmation provient de la réaction du public qui éclate de rire, comme l'exprime Haïm, en écoutant sa fille Martine justifier son retard la

nuit en dehors de la maison : « Et moi la grande DARBA (la catastrophe) qui va me tomber sur la tête; je la vois venir grande, comme la statue de la liberté! Baba la'ziz, ouhad darba. » (*UF*, 23).

CHAPITRE III

INTERTEXTUALITÉ : MÉMOIRE, REMÉMORATION, REPRÉSENTATION

Épistémologiquement, le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité : c'est tout le langage antérieur et contemporain qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination — image qui assure au texte le statut non d'une reproduction, mais d'une productivité³¹⁹.

[...] le texte s'avère être le médiateur qui relie le modèle structural à l'environnement culturel (historique)³²⁰

Le terme de *productivité* dans sa large signification — que j'emprunte à Sophie Rabau — met l'accent sur l'antériorité et la socialité auxquelles renvoie le texte. Sophie Rabau, reprenant l'image de Barthes, rappelle que cette notion « cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile³²¹. »

Texte veut dire *Tissu*; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel; perdu dans le tissu — cette texture — le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néo-logismes, nous

³¹⁹ Sophie Rabau, « Barthes : Théorie du texte et intertextualité » dans *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 59.

³²⁰ *Ibid.*, p. 57.

³²¹ *Ibid.*, p. 59.

pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée)³²².

L'intertextualité dans les œuvres de mon corpus occasionne l'entrelacement des éléments qui les constituent — sous-textes, paratextes, genres littéraires, genres scéniques — et est au fondement de la créativité qui les caractérise. Autrement dit, le fait que ces textes de théâtre comportent d'autres textes secondaires — et les réactivent — nous permet d'observer la productivité de divers discours. Ainsi, il s'agit d'observer les espaces discursifs et intertextuels qui relient les temps (présent au passé), les lieux, les personnages et les mémoires (la triade de la mémoire selon la détermination de Paul Ricœur).

Conformément au processus de la mémoire qui évoque des moments du passé de manière aléatoire et avec des déplacements dans le temps, les remémorations se font d'une manière spontanée. On ne décide pas de se remémorer un souvenir. Ceux-ci sont mis en scène dans les œuvres et reviennent sans qu'il y ait d'ordre chronologique. Ils sont essentiellement élaborés autour d'un référent culturel commun qui leur confère une *communicativité* grâce à l'*intertextualité*³²³. Michel Picard affirme que « [...] nos souvenirs ne semblent ni être classés dans l'ordre de la successivité, ni même se former par rapport à lui³²⁴ ». L'absence d'ordre dans la remémoration est un des éléments permettant d'enchâsser d'autres textes — de lieux et de temps différents — dans le texte principal. Les textes enchâssés peuvent correspondre aux souvenirs, c'est-à-dire à un *déjà dit* et *déjà vécu*. L'enchâssement des textes — éclairant les labyrinthes de souvenirs transportés sur scène — invite à comprendre leur fonctionnement dans la dynamique des œuvres théâtrales. Ces textes disposent les sujets et les discours à travers des renvois significatifs encadrés par des

³²² Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Coll. « Points » Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 85-86.

³²³ Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman » dans *Sémeiotikè : recherches pour une sémanalyse*, « Points-Essais », Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 88.

³²⁴ Michel Picard, « Les temps du déchiffrement » dans *Lire le temps*, Coll. « Critiques » Paris, Éditions de Minuit, 1989, 1^{re} partie, p. 27.

citations, des répétitions, des mots et signes typographiques. Ils révèlent aussi le discours d'autrui et garantissent sa recevabilité par un lecteur ou un spectateur averti.

Les corrélations qui existent entre les différents discours et les œuvres contribuent à l'établissement, entre eux, d'un dialogue. Les rapports établis ici construisent les scènes, mettant en avant la mémoire marocaine et le référent culturel. Il s'agira donc de déployer les effets de l'intertextualité dans la mise en scène de la mémoire. Le terme d'intertextualité connaît une large utilisation dans le discours ou l'écriture littéraire et implique une *référentialité* soit au monde réel soit à d'autres textes. La référence en tant qu'intertexte joue le rôle d'intermédiaire entre le texte et le monde. Tiphaine Samoyault le rappelle dans son étude sur l'intertextualité :

C'est l'intertextualité comme mécanisme tout entier qui fait signe vers le monde, son geste autant que son résultat, et c'est ce que nous entendons par *référentialité* : le jeu de la référence comme lieu intermédiaire entre le texte et le monde, trouvant son sens du côté d'une totalité incluant l'un et l'autre³²⁵.

Le terme d'intertextualité apparaît pour la première fois dans le texte de Julia Kristeva prolongeant le concept de « dialogisme », lui-même introduit par M. Bakhtine dans son étude sur *La Poétique de Dostoïevski*. Kristeva veut ainsi proposer l'étude des liens et dialogues entre les textes qui nourrissent et structurent le texte principal alors que le dialogisme concernait surtout les liens entre le narrateur et le texte et entre les genres:

[...], le dialogisme se définit comme toute prise en compte par le discours littéraire de l'autre et de son discours. La difficulté vient de ce que cette altérité concerne des plans assez hétérogènes : le dialogisme peut ainsi désigner le rapport entre un narrateur et son destinataire, ou encore entre un narrateur, voire un auteur et son personnage; il intéresse aussi le rapport entre la langue littéraire, souvent

³²⁵ Tiphaine Samoyault, « *Référence, Référentialité, Relation* » dans *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, Coll. « Collection 128, n° 258 », Paris, Éditions Nathan, 2001, p. 87.

désignée comme un discours social; il permet également de caractériser le rapport entre un genre littéraire et d'autres genres³²⁶.

Pour J. Kristeva, le concept d'intertextualité est donc associé aux concepts de texte polyphonique et d'écriture dialogique selon la théorie de Bakhtine. Selon elle, c'est dans l'intertextualité que « se pluralise et se pulvérise le sujet parlant, mais aussi le sujet écoutant, donc nous³²⁷ ». Kristeva présente le dialogisme bakhtinien comme une écriture double, à la fois comme *subjectivité* et comme *communicativité*. Selon sa théorie, « l'intertextualité se légitime par l'aptitude à la mobilité, par sa valeur connotative et sa dimension polyphonique³²⁸ ». La polyphonie provient ici du texte dont l'énoncé nous renseigne sur le sujet et sur l'objet déjà évoqués, c'est-à-dire du discours qui possède la dimension intertextuelle. On peut donc distinguer les concepts de dialogisme et d'intertextualité. Thiphaine Samoyault rappelle la différence entre la polyphonie, le dialogisme et l'intertextualité. Elle considère que les cas où le texte littéraire fait résonner plusieurs voix sans qu'on puisse d'emblée repérer un intertexte précis relèvent du principe dialogique. Alors que l'intertexte implique que le texte fait référence à des textes antérieurs et les intègre de manière visible selon plusieurs modes représentables (citation, plagiat, pastiche, etc.)³²⁹ L'accent est alors mis sur le texte et sur ses rapports intérieurs et extérieurs qui contribuent à sa mouvance.

En somme, grâce au dialogisme de Bakhtine, le texte ne dialogue qu'avec d'autres textes qu'il s'agisse de textes littéraires au sens propre ou de textes au sens plus métaphorique [...]. Il s'agit de considérer le texte non comme le réservoir d'un sens, mais bien comme le lieu d'une interaction complexe entre différents textes³³⁰. »

³²⁶ Sophie Rabau « Bakhtine : Une source de l'intertextualité? Le dialogisme » dans *L'intertextualité*, *op.cit.* p. 76.

³²⁷ Julia Kristeva, « Une poétique ruinée » dans *La poétique de Dostoïevski*, *op.cit.*, p. 14.

³²⁸ Marc Eigeldinger, « Introduction : L'intertextualité » dans *Mythologie et intertextualité*, *op.cit.*, p. 11.

³²⁹ Thiphaine Samoyault, « Récapitulatif n° 1 : Le lieu et le moment (frontière de l'intertextualité) » dans *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, *op.cit.*, p. 30.

³³⁰ Sophie Rabau « Kristeva : L'acte de naissance de l'intertextualité ou l'espace de la signification » dans *L'intertextualité*, *op.cit.*, p. 54-55.

Comme l'a bien établi Kristeva, « [...] tout texte est construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte [...]. Ainsi le statut du mot comme unité minimale du texte s'avère être le médiateur qui relie le modèle structural à l'environnement culturel (historique)³³¹ ». À la lumière de ce constat qu'il existe une corrélation entre le texte principal et d'autres textes, la définition de Marc Eigeldinger — selon laquelle l'intertextualité est une écriture ou une réécriture alimentée par d'autres contextes et d'autres sens — apparaît importante.

[L'intertextualité] renvoie certes à un savoir culturel, mais elle vise à la reconstruction du texte et elle est déterminée par son fonctionnement [...], l'intertextualité est essentiellement un phénomène d'écriture ou de réécriture, qui revêt la valeur de déchiffrement du sens en instituant une interaction entre deux textes par l'insertion de l'un dans l'autre. Elle établit des corrélations entre un texte et d'autres textes antérieurs ou contemporains, auxquels il se réfère. Elle accomplit un double travail d'intégration et de transformation de l'énoncé en le transplantant de son contexte originel dans un autre contexte où il s'enrichit d'un sens nouveau³³².

Sophie Rabau rappelle le rôle important du texte principal dans la réactivation des textes qu'il contient. « Dans la relation intertextuelle, on peut considérer que certains textes réactivent les possibles contenus dans d'autres textes. Par là l'intertextualité est le résultat d'une interaction entre les possibles que contient un texte et l'exploitation de ces possibles dans d'autres textes³³³. »

L'étude de l'intertextualité permet d'aller au fond du texte et de découvrir ses sources. Dans cet angle, il est aussi important de cerner cette notion à partir de quelques principes fondamentaux montrant des phénomènes intertextuels qu'on trouve dans les œuvres à l'étude:

³³¹ *Ibid.*, p. 57.

³³² Marc Eigeldinger, « Introduction: l'Intertextualité » dans *Mythologie et intertextualité*, Genève, Éditions Slatkine, 1987, p. 9-10.

³³³ Sophie Rabau, « Vade-Mecum » dans *L'intertextualité*, *op.cit.*, p. 244.

L'intertextualité doit être comprise avant tout comme une pratique du système et de la multiplicité des textes [...].

Le texte fait entendre plusieurs voix sans qu'aucun intertexte ne soit explicitement repérable [...].

Le texte réfère directement à des textes antérieurs, selon les modes d'intégration bien visibles [...].

Le texte joue avec la tradition, avec la bibliothèque, mais à plusieurs niveaux, implicites ou explicites [...].

Le texte est entièrement construit à partir d'autres textes, l'intertexte semble sa donnée dominante³³⁴.

Ainsi, la multiplicité de textes et de voix dans le texte principal, et la référence aux textes antérieurs permettent de donner au discours une profondeur mémorielle c'est-à-dire d'enchâsser des références mettant en évidence la mémoire. D'un autre côté, on trouve chez Gérard Genette la notion de transtextualité, de même que « cinq types de relation transculturelle³³⁵ » à travers lesquels il réitère la portée de la référence en parlant de la présence de textes dans le texte: « Il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles³³⁶. » On remarque chez Genette l'utilisation de plusieurs concepts pour étudier le texte par rapport à d'autres textes. Rappelons ici *le palimpseste* et l'effacement d'un premier texte sur lequel on instaure un deuxième texte.

Inclure un texte dans un autre invite à observer la part de cette présence dans l'interprétation et la compréhension du texte. Ainsi, on peut examiner les liens entre les textes, les discours socioculturels et les champs littéraires. On verra donc des liens possibles unissant tout texte à des textes antérieurs se rapportant à la mémoire marocaine. De là, la proposition de Marc Eigeldinger me semble très inspirante :

³³⁴ Tiphaine Samoyault, « Récapitulatif n° 1 : Le lieu et le moment (frontière de l'intertextualité) » dans *L'intertextualité : Mémoire de la littérature, op.cit.*, p. 30-31-33.

³³⁵ Gérard Genette, *Palimpseste, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

³³⁶ *Ibid.*, p. 16.

Le propre de l'intertextualité est de construire un univers relationnel, un univers d'alliance et de connexions, favorisant la libre circulation entre les œuvres; elle est le lieu de leur confrontation et de leur cohabitation dans le langage [...]. Elle absorbe l'énoncé qu'elle emprunte à un modèle antérieur pour l'inscrire dans un autre ensemble textuel; elle ne se contente pas de l'incorporer, elle le soumet à une activité transformatrice, elle enchâsse le texte primitif dans un contexte nouveau dans le dessein d'en modifier le sens³³⁷.

Il s'agit de s'attarder aux discours qui participent à l'élaboration de l'œuvre et à sa signification. De ce point de vue, il est essentiel d'étudier en particulier l'emploi de la citation, sa fonction et sa portée — comme a pu le faire Antoine Compagnon dans son ouvrage *La seconde main ou le travail de la citation*³³⁸ — afin de voir l'interprétation de la mémoire qui est mise en scène. Antoine Compagnon montre par ailleurs la divergence qui existe entre Platon et Aristote par rapport à la mimésis — discours direct et mode dramatique. Dans la typologie des genres qu'il établit dans son livre *La Poétique*, Aristote intègre tous les genres dans la mimésis, qui elle-même a un pouvoir *cathartique*. Dans une comparaison entre les deux, Compagnon écrit :

Sur le discours direct et le mode dramatique, les opinions de Platon et d'Aristote divergent. Toutefois leurs jugements moraux prennent tous deux partis sur une même qualité qu'ils s'accordent à reconnaître aux guillemets : leur pouvoir. Pour Platon, c'est le pouvoir de la *mimésis* en général : un maléfice; pour Aristote, c'est par exemple le pouvoir de catharsis propre à la tragédie : un bienfait. Toute répétition dans le discours porte en elle le principe d'un pouvoir sur celui qui s'y expose. Le pouvoir du discours, c'est en quelque façon sa faculté de (se) répéter et d'être répété, d'être tenu et retenu³³⁹.

Les rapports du discours endoxal par rapport aux intertextes supportés par des citations mettent en relation deux discours dont la fonction est d'émouvoir et de convaincre. Il y a donc un lien de distance ou d'insertion établi entre la citation et le discours. L'emploi de la citation — toujours liée à une autre énonciation — ne repose

³³⁷ Marc Eigeldinger, « Introduction : L'intertextualité » dans *Mythologie et intertextualité*, *op.cit.*, p. 11.

³³⁸ Antoine Compagnon *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 414 p.

³³⁹ *Ibid.*, p. 106.

pas uniquement sur l'intention de l'auteur, mais prend aussi en compte le destinataire (auditeur, lecteur, spectateur) : « [la citation] tient compte de l'auditeur en désignant à son intention un émetteur qui n'est pas l'orateur lui-même, mais un orateur antérieur ou collectif, particulier ou général³⁴⁰. » Dans les textes qui comportent plusieurs discours et genres et prennent en compte le destinataire, l'intertextualité s'avère non seulement une *productivité*, mais aussi une *réceptivité* (c'est-à-dire une sensation et une impression). Les rapports entre auteur et récepteur, comme le soulève Anne Claire Gignoux³⁴¹, sont des fondements sur lesquels repose la notion d'intertextualité. Le récepteur est tenu d'agir selon ses compétences et le bagage culturel qu'il conserve dans sa mémoire individuelle ou collective, c'est-à-dire un récit antérieur qui donne sens à la parole qu'il reçoit et lui permet de la valider et de l'inscrire en vérité³⁴².

3.1. L'intertextualité dans le théâtre juif marocain

À la lumière de ces propositions, il faut rappeler que l'analyse d'un texte théâtral en tant que texte littéraire incite à le considérer comme texte structuré par les liens de coprésence des auteurs cités et des dramaturges qui citent, c'est-à-dire par la coprésence de deux voix³⁴³. Il s'agit également de considérer les paratextes et instructions de travail préparatoire qui permettent de mettre l'œuvre en scène : titres, sous-textes, indications scéniques, décors, costume, scénographie. Si l'intertextualité s'inscrit largement dans le roman — « l'intertextualité intense est le trait le plus

³⁴⁰ « Aristote détermine cette triade comme effets du discours : le discours même (logos), le caractère de l'orateur (éthos) et les dispositions de l'auditeur (pathos). » Antoine Compagnon, « Séquence III. La préhistoire de la citation » dans *La seconde main : ou, le travail de la citation*, *op.cit.*, p. 137.

³⁴¹ Anne Claire Gignoux, « Histoire de l'intertextualité » dans Jean-Louis Tritten et Bernard Valette (dir.), *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Éditions Ellipse, 2005, p. 9.

³⁴² Michel Schneider, « Le dépouillement de l'écriture », dans Jean-Louis Tritten et Bernard Valette (dir. publ.) *Voleurs de mots*, Paris, nrf, Éditions Gallimard, 1985, p. 307.

³⁴³ Je fais référence ici aux propos de Sophie Rabau selon laquelle la coprésence de textes dans un texte « traduit un dialogisme à l'œuvre dans toute relation de coprésence qui met littéralement en présence deux voix, la voix de l'auteur cité et la voix de celui qui cite. On comprend que la citation qui est plus largement la relation de coprésence aient été les premières envisagées par Kristeva et les premiers théoriciens de l'intertextualité. » Sophie Rabau, « Vade-Mecum » dans *L'intertextualité*, *op.cit.*, p. 232.

caractéristique du roman³⁴⁴ » —, elle requiert, pour analyser des œuvres de dramaturges juifs marocains, un maniement rigoureux, ainsi qu'une détermination dans l'analyse de celle-ci.

Étant donné que les différents éléments dramatiques sont porteurs de discours dans le texte comme dans la scénographie, il convient d'abord de dégager la présence d'une telle intertextualité dans les œuvres du corpus. La mémoire marocaine passe par le discours et par l'interaction avec d'autres discours — discours cité et discours citant, relation entre discours de l'auteur et discours d'autrui, rapports multiples entre les langues —, elle déclenche une réflexion sur l'hétérogénéité des genres dans une même œuvre ainsi que sur l'appropriation et l'interprétation de textes antérieurs. Dans les œuvres du théâtre marocain en exil, la culture d'origine et l'histoire vécue occupent une place importante qui appelle un destinataire implicite supposé avoir une connaissance de ces références pour comprendre l'œuvre.

Le théâtre des Juifs marocains en exil, en tant que genre qui absorbe et transmute d'autres genres, puise dans les couches de la culture populaire que les auteurs et les artistes se hâtent de présenter à travers des intertextes; non seulement pour montrer une certaine fidélité à la culture marocaine, mais aussi pour créer une originalité, un *style* d'écriture et de présentation particulière. Mentionner les références présentées dans les œuvres est un moyen de souligner l'omniprésence de la culture commune partagée par l'auteur, le metteur en scène, les acteurs, les spectateurs et les Marocains en général. Ainsi, l'intertextualité favorise la transmission de la culture qui appartient à des lieux de mémoire: l'intertextualité nous conduit forcément à la mémoire et vice versa. Ainsi, il importe de montrer les liens qui organisent les œuvres entre elles et les intertextes qui renvoient au lieu de référence et de mémoire. Les intertextes

³⁴⁴ Tzvetan Todorov citant M. Bakhtine écrit : « [...] Le roman, par-là se distingue radicalement de tous les genres direct — l'épopée, le poème lyrique, le drame strict (24, 416). » Tzvetan Todorov « Anthropologie philosophique » dans *Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique suivi de écrits du cercle de Bakhtine, op.cit.*, p. 103-104.

permettent de parler d'un corpus déterminant du théâtre juif marocain. Selon l'application de Marc Eigeldinger, l'intertextualité est déterminée par la « fréquence variable d'un écrivain à l'autre, et surtout par la classification du matériau, qui la constitue. L'étude de la fréquence est importante dans la mesure où elle est révélatrice des options de l'auteur et où elle permet d'orienter la lecture du sens³⁴⁵. » De ce point de vue, l'intertextualité est déterminée par les matériaux de marocanité qui donnent sens à ces œuvres. Reprenant les trois dimensions de l'espace textuel : le sujet de l'écriture, le destinataire et les textes extérieurs ainsi que la place du destinataire dans l'espace discursif déterminées par J. Kristeva et citées par Sophie Rabau³⁴⁶, on voit que ce schéma comprend sujet-destinataire-contexte et demeure adéquat pour aborder l'intertextualité comme notion opératoire. D'un autre côté, les discours de confrontation avec le discours d'autrui ou le degré remarquable de *distance* entre la voix du dramaturge et la voix d'autrui — dont les mots sont mis entre guillemets pour exprimer son opinion ou pour renvoyer directement à autrui — sont présents dans certaines œuvres plus que d'autres. Dans le repérage des intertextes implicites ou explicites, il ne faut pas perdre de vue le travail de « découpage et collage³⁴⁷ » d'un texte à un autre à des fins d'information sur une situation ou de renforcement d'une idée. Compagnon parle dans cette opération de « découpage et collage » du texte d'un transfert d'extériorité de traces ou d'emprunt. Or, pour les œuvres adaptées que j'étudie, le transfert en question est celui d'une antériorité. Ce ne sont pas des œuvres de créations auxquelles les dramaturges ont ajouté des passages. Ce sont des œuvres dans lesquelles ces auteurs ont inclus des passages de la réalité vécue.

³⁴⁵ Marc Eigeldinger, « Introduction : L'intertextualité » dans *Mythologie et intertextualité*, *op.cit.*, p. 14.

³⁴⁶ Sophie Rabau, « Kristeva : L'acte de naissance de l'intertextualité ou l'espace de la signification » dans *L'intertextualité*, *op.cit.*, p. 56.

³⁴⁷ Antoine Compagnon, « Structure élémentaires » dans *La Seconde main ou le travail de la citation*, *op.cit.*, p. 56.

Il faut également prêter attention à l'emploi de l'allusion en tant que *figure de discours* rehaussant l'intertextualité dans l'œuvre. Selon Pierre Fontanier : « L'allusion [...] consiste à faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas, et dont ce rapport même réveille l'idée³⁴⁸. » L'intertextualité en question travaille en particulier les références aux sujets historique, culturel, religieux ou politique (citations, documents, parenthèses, italiques, guillemets, sous-textes, paratextes, etc.). Tous ces éléments supposent l'implication du lecteur ou du spectateur dans la compréhension de l'œuvre. Autrement dit, il est question de chercher les empreintes culturelles, d'autant plus que les œuvres racontent toutes des histoires qui se rapportent à l'identité. Le but recherché par les diverses références intertextuelles aux lieux et textes de mémoire est de marquer la persistance de la culture d'origine, à la fois chez le dramaturge et pour sa communauté marocaine. Il est aussi de montrer la part de mémoire essentielle à la culture.

L'intertextualité est donc une manifestation de la mémoire. Tous les personnages juifs marocains dans les œuvres le montrent à travers leur mémoire individuelle, mais aussi par le biais de la culture qu'ils interprètent sur scène. Dans toutes les œuvres, cette présentation s'avère de taille. Les multiples pensées, allusions, citations d'autres auteurs auxquelles les personnages font référence imprègnent à la fois la mémoire du dramaturge, de ses personnages et des lecteurs ou spectateurs. Il est donc possible de faire un parallèle entre les lieux de mémoire et la culture que les dramaturges et leurs personnages ont en commun. Pour rendre compte de la vie dans le pays d'origine, tous les dramaturges de mon corpus font appel à l'intertextualité par laquelle se compose la signification : citation, allusion, collage, emprunt, parodie. Ces modes

³⁴⁸ Pierre Fontanier, « Des tropes, figures d'expression par réflexion » dans *Les figures du discours, op.cit.*, p. 125.

déterminent la fonction de ces intertextes : « référentielle et stratégique [...], transformatrice et sémantique [...], descriptive et esthétique [...], parodique³⁴⁹ ».

Les intertextes qui travaillent ces œuvres ne cherchent pas tant à produire des clichés du passé au Maroc qu'à restaurer une part de la culture et de l'histoire marocaine. C'est le travail théâtral à partir des formes culturelles préconstruites qui deviendra une production artistique mettant en scène le refoulé de la mémoire collective et de la culture marocaine. Les renvois à des références communes sont en effet des matériaux à fixer puisqu'il est question du rapport au collectif, à la mémoire, à l'antériorité, au patrimoine marocain en général. Le repérage de ces sources s'avère important pour la compréhension de ces œuvres et pour leur inscription dans le travail de la mémoire.

La lecture, faite sous cet angle, m'a conduite à constater qu'il y a des œuvres qui sont plus intertextuelles que d'autres, comme il y a bien sûr des différences entre les œuvres de création et les œuvres d'adaptation dans le traitement de l'intertextualité. Dans une œuvre, on ne sent pas toujours le renvoi à un intertexte, parfois il s'agit plutôt du renvoi à *un texte possible* dont le texte dramatique *constitue la trace*³⁵⁰, selon la formule de Sophie Rabau. Pour les adaptations de classiques au contexte marocain, je privilégie les œuvres adaptées par Solly Lévy. J'ai choisi avant tout *Un roi marocain*, œuvre originale qui se prête très bien à cette étude, pour analyser les fonctions de l'intertextualité dans ce corpus dramaturgique. On pourra aussi mesurer la singularité de l'intertextualité dans *Les Sorcières de Colomb*, même si cette œuvre ne traite pas directement de la mémoire marocaine, mais renvoie implicitement à une partie de cette mémoire sépharade. On verra dans les trois parties correspondant aux trois dramaturges, la dimension pragmatique de ces œuvres qui visent à regrouper la communauté juive marocaine autour de sa mémoire et de son identité d'origine.

³⁴⁹ Marc Eigeldinger, « Introduction : L'intertextualité », dans *Mythologie et intertextualité*, *op.cit.*, p. 16-17.

³⁵⁰ Sophie Rabau, « Vade-Mecum » dans *L'intertextualité*, *op.cit.*, p. 227.

3.2. *Le Messie ou Requiem pour un roi marocain* de Gabriel Bensimhoum: interdiscursivité et théâtralité

L'intertextualité suit des voies qui équivoquent parfois le travail du rêve sur des représentations-souvenirs³⁵¹.

Imaginer ce n'est pas créer un monde, une alternative à notre monde réel, c'est reproduire ou recomposer ce qu'on a lu³⁵².

La mémoire est ce lieu magique où coexistent jadis et maintenant, l'absence et la proximité, la cause et l'effet, les vivants et les morts. Par elle, les êtres sans ubiquité, sans longévité que nous sommes tiennent ensemble tous les moments, tous les lieux, s'élèvent, un instant, au-dessus d'eux-mêmes³⁵³.

De la ruelle aux escaliers, Jonathan fils de David revient. Il tient en main un gembri et une cape écarlate. Jonathan dont le visage revêt une expression de tristesse, tend la cape à son père.

Jonathan : Père, c'est tout ce qui reste de lui.

David Sion : (après un coup d'œil rapide) Rebbi Raphael Moche Elbaz³⁵⁴! (RM, 125)

Gabriel Bensimhoum³⁵⁵ est l'auteur des nouvelles suivantes: *Le jardin des délices marocains. Histoires d'amour*³⁵⁶, *La fille à la chemise bleue*³⁵⁷, *La femme aux mille*

³⁵¹ Sophie Rabau « Naissance de l'intertextualité : invention, réaction ou réapparition », dans *L'intertextualité, op.cit.*, p. 68.

³⁵² Id., « Michel Foucault : La bibliothèque fantastique, dans *Travail de Flaubert* », dans *L'intertextualité, op.cit.*, p. 183.

³⁵³ Michel Picard, *Lire le temps*, Coll. « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 31.

³⁵⁴ Gabriel Bensimhoum présente le personnage dans une note: « Une des grandes sommités du judaïsme séfrioui [de la ville de Séfrou] — et marocain en général — s'appelle Raphael Moche Elbaz (1823-1896), poète, talmudiste, cabbaliste et historiographe. » (RM, 125)

³⁵⁵ Gabriel Bensimhoum est un auteur juif marocain natif de Séfrou et qui réside en Israël. Il a quitté le Maroc en 1945 pour s'installer à Jérusalem avec sa famille. Dramaturge, romancier, poète, il est également professeur au Département du film et télévision, Yolanda et David Katz, faculté des Arts de l'Université de Tel-Aviv.

seins³⁵⁸. Il est aussi le réalisateur d'un film³⁵⁹ qui raconte un voyage exceptionnel au Maroc. Parmi les œuvres de Bensimhon qui se réfèrent à la mémoire marocaine, *Un roi marocain*³⁶⁰ se démarque des autres dans la mesure où elle interprète cette mémoire à partir de la mystique des kabbalistes du Maroc. Cette œuvre a été écrite en hébreu et présentée au Théâtre National Habima à Tel Aviv en 1980, puis en France et à Montréal.

Cette œuvre, en trois actes, se présente comme un chant messianique de révélation, de rituel et de tradition culturelle et culturelle du Maroc. Elle commence de la même manière qu'elle se termine : par deux indications scéniques qui relèvent respectivement du culte et de la mystique : « L'on entend au loin le chant modulé d'un muezzine arabe. Il est couvert, au lever du rideau, par la psalmodie [juive] de la *Birkat Halevana*. La bénédiction de la lune. La lumière qui s'intensifie fait apparaître la *r'hiba* (placette) dans une petite ville marocaine. (RM, 121) » On peut lire à la fin : « La foule sur le toit et à l'intérieur du théâtre se tient debout, prête à prendre son vol.

³⁵⁶ Id., *Le jardin des délices marocains. Histoires d'amour* (nouvelle), France, Éditions Kindle, 2013, 127 p.

³⁵⁷ Id., *La fille à la chemise bleue* (nouvelle), Tel Aviv, Édition Yédiot sefarim, 2013, (nombre de pages non indiqué). Voir <http://www2.tau.ac.il/person/art/researcher.asp?id=abihlcdggblog>: <http://moledetzsex.blogspot.com/blog:http://israblog.nana10.co.il/blogread.asp?blog=529845&blogcode=10510847>

³⁵⁸ Id., *La femme aux mille seins* (nouvelle), voir <http://moledetzsex.blogspot.ca/2012/04/les-femmes-du-mellah-de-sefrou.html>

³⁵⁹ Id., Le film documentaire sur Gabriel Bensimhon et son fils Yonathan, (je n'ai pas trouvé de référence sauf une vidéo de 7 minutes et 9 secondes disponible sur Youtube, mise en ligne le 12 octobre 2010).

³⁶⁰ Id., *Le Messie ou Requiem pour un roi marocain*, traduit de l'hébreu en français par Varda Shimmel et Éliahou Elion (Il n'y a pas de date de publication de cette œuvre. L'œuvre originale est publiée en Israël en 1980. Pour la traduction française, deux titres sont disponibles : *Le Messie ou Requiem pour un roi marocain* que le dramaturge a envoyé lui-même à la Direction de la bibliothèque de l'Université du Québec à Montréal [Ressource électronique]: pièce en trois actes. Il existe une version eBook en français sous le titre *Un roi marocain*. Pièce en trois actes. Voir <http://www.amazon.com/dp/B00AXGTU1G#>. Cette œuvre a permis des travaux de recherches et de traduction de l'hébreu vers l'arabe. Voir Mohammed Elmedlaoui, *Raf'u l-hijab 'an maghmuri at-taqafati wa al-adab, une recherche approfondie sur les langues, les littératures et la culture au Maroc*, Rabat, Institut Universitaire de la recherche scientifique à Rabat, 2012, 550 pages.

Un seul mouvement parcourt toute la scène. Le chant de salut est dans toutes les bouches. Sonneries du Chofar, *Zgharit*, Chant du muezzin, Musique, Colombes, Fleurs, Encens. Dans le ciel, la lumière faiblit et de quelque part s'élève la mélodie mystérieuse (*RM*, 198). »

La scène se situe à Séfrou la ville natale de l'auteur où s'entendaient le chant du muezzīne et la psalmodie de *Birkat Halevana* (bénédiction de la lune qui correspond à la sanctification du nouveau mois du calendrier hébraïque). D'autres indications scéniques renvoyant à la spiritualité encadrent les scènes et plus précisément les actions des fidèles : prière, contemplation de la lune, chant et danse. L'auteur fait des chants et des poèmes des kabbalistes³⁶¹ du Maroc un moyen de présenter la spiritualité messianique (l'attente du Messie pour la délivrance) et l'univers socioculturel dans lequel il a grandi. L'univers dramatique de l'œuvre repose sur des indications scéniques qui permettent de préciser le lieu du récit et ses espaces symboliques (la muraille de la porte, l'entrée de la grande synagogue, le minaret, les coupoles, la *r'hiba* qui est le hall d'entrée ou le centre des maisons où les familles se rassemblent, Dar Es-sakaya (qu'on peut traduire par la maison de la fontaine où se trouve des bassins d'eau ou des fontaines), et les toits des maisons, ainsi que l'époque qui est celle des années 40 au Maroc. Les personnages principaux sont des figures du passé, présents sur scène pour parler, jouer et orienter les actions dans l'œuvre : David Sion et sa femme Rina (qui sont d'ailleurs les noms des parents de l'auteur); leur fils Jonathan (qui est le prénom du fils de l'auteur); le Rabbin de Séfrou Makhoulouf Sariwa, sa fille Preciada et Mimoun le Gabbai sont des personnages amis de la famille à Séfrou. Les autres personnages qui occupent le récit sont le chanteur, le fossoyeur, les pleureuses (dont le nombre n'est pas indiqué), le Rabbin Haim Avital (l'homme volant), des hommes, des femmes habitants du mellah et des poètes-chanteurs mystiques que l'œuvre évoque sans réellement les présenter. Tous les

³⁶¹ Je donnerai des références supplémentaires sur la kabbale au Maroc lors de l'analyse de cette œuvre.

dialogues entre les personnages portent sur ce qui préoccupe les gens du mellah à l'époque: la croyance en la mystique des kabbalistes³⁶² (désignée dans l'œuvre par le nom de Rebbi Raphael Moche Elbaz et le livre du Zohar), l'attente du Messie, le rêve d'atteindre Jérusalem, le lieu spirituel. La gueoula ou délivrance du peuple Juif de l'exil est évoquée (*RM*, 162); les cantiques de salut, chant juif messianique qui repose sur le Psaume 137 : « Chir hma'alot Bechouv Adonai et chivat Tsion, Quand l'Éternel ramena les captifs de Sion. » (*RM*, 156).

Cette œuvre est non seulement basée sur les histoires que les personnages racontent à propos du Messie, mais elle est aussi fondée sur les actions fantastiques de ces personnages. Il s'agit ici de la folie qui permet de croire à la possibilité de voler jusqu'à Jérusalem à partir des toits des maisons. La poursuite de cet idéal pour atteindre la Terre sainte ne se fait pas sans sacrifices ni drames qui accentuent l'action. Elle met en avant le travail des poètes kabbalistes qui sont les porte-paroles des impératifs messianiques. L'assassinat de ces poètes-chanteurs déclenche la recherche d'une solution à cette épidémie qui a touché Séfrou et intensifie la croyance en la venue imminente du Messie. Ce dernier viendra pour emmener les fidèles sur un nuage blanc à Jérusalem.

Le titre renvoie à un roi du Maroc, que l'on peut assimiler à Mohamed V et au lien que les Juifs du Maroc ont eu avec lui en particulier dans les années quarante où Mohamed V y était sultan. Séfrou et ses espaces de rassemblements confèrent à l'œuvre sa particularité socioculturelle. Une ambiguïté cependant demeure concernant les personnages du roi et du Messie. En effet, le roi n'est pas nommé comme le Messie qui reste également inconnu. Malgré ces incertitudes, l'idée principale de l'œuvre est de créer un lien symbolique entre le roi et le Messie unis dans le désir de sauver le peuple. La seule indication concernant la ressemblance entre ces deux personnages se trouve dans les paroles de David Sion évoquant la mort de Jonathan.

³⁶² Dans le texte (*RM*, 14), la référence aux kabbalistes est représentée par le livre du *Zohar*, cha'harit (ensemble des prières du matin que chaque Juif doit faire).

Cette mort conduit David Sion à dire que son fils a le statut d'un roi, un roi marocain semblable au Messie (Jonathan ressuscitera). L'énigme de l'épidémie d'assassinats qui a frappé Séfrou ainsi que les assassinats commis sur des poètes-chanteurs et le chaos dans la ville renforcent la croyance dans le Messie, sauveur de son peuple. Les raisons de ces assassinats alimentent des dialogues polyphoniques entre David et les membres de sa famille, les fidèles, les habitants du mellah et de Séfrou en général. Les cris, les voix opposées et les plaintes forcent les kabbalistes à s'unir autour du Messie. L'œuvre met de l'avant la spiritualité: l'amour, la foi, la croyance dans les instructions du *Zohar*, les prières et l'attente du sauveur qui ne peut être qu'un homme marocain. La polyphonie et les désaccords, concernant la venue du Messie, se transforment en un monologue unifiant les voix. L'indication scénique qui clôt le texte montre les acteurs sur la scène et les spectateurs dans la salle se donnant la main et suivant Jonathan.

L'auteur a exploité divers instruments et registres culturels et linguistiques du pays: chant, poème, danse, « youyou » de joie (zgharit) ou de deuil (pleureuses) auxquelles s'ajoutent certaines pratiques de la tradition juive (les méditations, les fêtes au mellah). Les décors de la pièce représentent les toits des maisons (le choix de cet espace est évidemment signification du désir d'envol). Les accessoires et les instruments musicaux comme le *kamanza* (*kamanja* en arabe: instrument de la famille du violon) et le *guembri* (instrument à cordes pincées des *Gnawis* ou *Gnaouas*³⁶³) produisent un rythme marocain connu de tous et font allusion à une des confréries marocaines de chant et de transe. Le costume de Jonathan (le Tarbouch

³⁶³ Au Maroc, on dit Gnaoua ou Gnawi pour désigner les musiciens d'une musique populaire particulière. Une définition de cette musique est retirée du *Le petit Larousse*, 2016: « Musique originaire d'Afrique subsaharienne et répandue aujourd'hui dans le Maghreb, qui rassemble notamment les membres d'une confrérie pratiquant des rituels de transe à visée thérapeutique. » Voir aussi le film de Izza Génini « Trances marocaines » dans *Maroc corps et âme*, France, Éditions Allied, Multimédia et distribution Alpa Media, 2004, (durée: 26 mn). Izza Génini écrit sur la page couverture du dvd: « Descendants des esclaves noirs arrivés au Maroc dès le XV^e siècle. Les Gnaouas ont formé des confréries qui célèbrent des rituels de possession et d'exorcisme au son des tambours, des crotales et du son profond du luth basse "hajhouj". »

rouge et le burnous) identifie ce personnage à son environnement marocain³⁶⁴. Comme dans toutes les œuvres, l'utilisation du judéo-marocain dans des situations de communication orale rappelle la culture d'origine. Dans une louange au Messie, en judéo-marocain, les femmes du mellah chantent. Le phénomène des pleureuses est aussi une référence typiquement marocaine (*RM*, 172).

À ces matériaux, s'ajoute le jeu théâtral caractérisé par les sauts fantastiques et les vols fictifs, les danses en cercle ou en deux lignes parallèles, allusion aux groupes de danse berbère du Maroc. Ces matériaux, de nature verbale et gestuelle, permettent de dire que cette œuvre de Bensimhon est une performance qui enrichit le répertoire théâtral des dramaturges juifs marocains.

3.2.1. L'énonciatif : le culturel et le spirituel

La notion d'intertextualité dans *Un roi marocain* que j'étudierai est envisagée à partir des éléments qui la constituent et qui proviennent d'autres textes. Les intertextes repérés dans cette œuvre — dont le titre est une donnée essentiellement intertextuelle — sont en fait indispensables à sa compréhension. À la lecture, on réalise qu'on est dans un cadre énonciatif établi à partir d'un environnement culturel et spirituel lui-même lié à des éléments spatiotemporels déterminés. La mise en scène de cet environnement relève d'une mise en action des composantes, textuelle et artistique. Ces éléments — liés au discours — incitent à une réflexion sur leur fonction dans l'œuvre et leur contribution à son sens. La mise en scène évoque également la vie passée au Maroc du dramaturge énonciateur. Faisant référence au réel existant, l'œuvre fait entendre indirectement l'histoire du Maroc sous le protectorat franco-espagnol, le chaos social et les premiers départs des Juifs marocains hors de leur pays d'origine, vers Israël. L'œuvre permet ainsi, d'un point de vue spirituel, d'évoquer ce rêve d'atteindre Jérusalem qui a fini par se réaliser.

³⁶⁴ Il s'agit ici du Tarbouch marocain aussi porté par Haim-Victor dans *Une fille ça va, trois, attention les dégâts!!!* Le port de ce Tarbouch affiche le code vestimentaire traditionnel du Maroc.

L'intertextualité, qui permet de comprendre cette réalité, se présente sous différentes formes. Ainsi, par les emprunts et l'évocation, on passe de l'œuvre théâtrale à des textes spirituels et mémoriels. L'œuvre accentue la référence spirituelle dont la marque identitaire est conséquente. Je ne prétends pas ici étudier la mystique en tant que telle, mais je souhaite plutôt analyser l'intertextualité à partir du contexte socioculturel et de la mémoire à laquelle elle fait référence.

3.2.2. Indications scéniques : identification directe au lieu

L'originalité du récit de Bensimhon sur le Maroc apparaît à travers des références et des indications scéniques. L'œuvre débute par une préface mise intentionnellement en italique, insistant ainsi sur l'information et permettant de la distinguer des autres parties. Le dramaturge y indique son implication dans l'œuvre:

Un Messie apparaît dans le monde juif qui n'en peut plus. Là, c'est au Maroc, terre de ferveur mystique. Le Messie est donc un Juif marocain. Ce roi juif au Maroc tombe des toits. [...] Tel est ce requiem aux pleureuses se déchirant les joues jusqu'au sang. Et pourtant l'épidémie se répand... (RM, 119)

Il y a là une référence implicite puisqu'il s'agit d'évoquer un lieu mystique et qui forme la toile de fond sur laquelle se greffent les souvenirs de Gabriel Bensimhon. Si le mot messie est lié au judaïsme en général et mentionné dans plusieurs ouvrages, sa particularité dans cette œuvre est qu'il est associé à la terre du Maroc : Séfrou, lieu de mémoire qu'est son quartier juif (mellah) dans les années 40. L'univers dramatique se dresse à partir de l'affirmation : « C'était à Séfrou, à l'aube, pendant l'appel à la prière du muezzin, les habitants de la ville attendaient chaque jour des nouvelles de leur protecteur. » (RM, 157).

Ainsi, on peut dire que cette œuvre est une réécriture de l'histoire quotidienne adaptée à son environnement socioculturel singulier. L'action consiste en des manifestations culturelles signifiantes pour les Juifs marocains. Il s'agit de « porter, au-delà de l'actualisation d'une référence, le mouvement de sa continuité dans la

mémoire humaine [...]. L'actualisation ne se suffit pas d'adapter une histoire à un nouveau contexte, elle se charge des significations antérieures en même temps que de la signification présente³⁶⁵. » On comprend donc que la diégèse repose sur des rapports intertextuels avec le passé vécu indiqué par les liens d'appartenance familiale³⁶⁶ et territoriale. Dans une description du lieu réel devenu un lieu de performance, le dramaturge donne également des explications sur sa pièce, lesquelles sont le constat de sa vie antérieure et celle de sa communauté : « Symboliquement, les personnages de David Sion et de Rina Elalia portent les noms mêmes des parents de l'auteur. Or, le fils de ces deux personnages est poète et voit sa manière de chanter le Royaume révolu du judaïsme, et c'est un chant qui se retourne vers l'avenir. » (*RM*, 119)

Les souvenirs du dramaturge proviennent d'un passé commun à tous les spectateurs de la communauté juive marocaine et réapparaissent sur scène à travers des éléments constitutifs que soulignent les indications scéniques. Celles-ci font référence à des situations réelles qui appellent la remémoration par la représentation. L'indication scénique comprend une information spatiotemporelle. « Le lieu : un Mellah juif dans une petite ville marocaine. L'époque : les années 40. » (*RM*, 20), de même que l'inscription d'un récit de littérature kabbalistique³⁶⁷ introduit par de nombreux éléments formant le cadre énonciatif de l'œuvre :

³⁶⁵ Thiphaini Samoyault, « *Référence, Référentialité, Relation* » dans *L'intertextualité : Mémoire de la littérature, op.cit.*, p. 88 et 90.

³⁶⁶ La dédicace apparaissant sur la première page de l'œuvre contient une information sur la famille du dramaturge. Les noms réels de la famille sont ceux des personnages qui dialoguent dans l'œuvre (David Sion, Rina et Jonathan): « À mon père David Sion, poète et cabbaliste. À ma mère Rina Elalia, femme juive dévouée et vertueuse. À Liana mon épouse et à mes enfants Ra'heli, Marion et Jonathan. » (*RM*, préface)

³⁶⁷ Haïm Zafrani écrit, concernant la production des lettrés kabbalistiques marocains, que « [c]e mode d'expression de la pensée qu'est la littérature mystique n'est pas réservé à l'élite initiée, à l'aristocratie de la science et de l'intelligence des grandes cités (Fès, Meknès, Salé, Marrakech). Il semble même que les centres principaux d'enseignement et de diffusion de l'ésotérisme se situaient dans le sud du pays, dans le Sous, le Darâ et les confins sahariens (Taroudant, Tamghourt, Aqqa, Tafilalt, etc.) où régnait une grande effervescence mystique, où l'activité kabbalistique était

L'on entend au loin le chant modulé d'un muezzine arabe. Il est couvert, au lever du rideau, par la psalmodie de la *Birkat Halevana*. La bénédiction de la lune. La lumière qui s'intensifie fait apparaître la *r'hiba* (placette) dans une petite ville marocaine. À gauche, la muraille et la porte. Au centre, c'est l'entrée de la grande synagogue; à droite un passage cintré conduit à une ruelle à escalier. Dans le fond, un paysage de toits oriental, quelques colombes, un minaret et des coupoles. Tout en haut, luit une lune immense. Elle est de taille surnaturelle. Des juifs se tiennent sur la placette, ils ont les yeux fixés sur la lune et dansent devant elle. Les fidèles : (prient avec un pas de danse) — *Kiere chamekha ma'asse etzbeotekha. Yarea'h vekho khavi macher konanta...Baroukh yotzrekh. Baroukh 'ossekh. Baroukh konekh. Baroukh borekh [...]* Car je verrai tes cieux, œuvres de tes mains. La lune et les étoiles que tu as créées...Béni soit ton créateur. Béni soit ton auteur. Béni soit ton possesseur et béni soit ton fondateur. (*RM*, 121)

L'indication scénique a ici la fonction d'*amplification*³⁶⁸ dans le sens où elle permet d'identifier le caractère mémoriel de l'œuvre : « Le message didascalique formule les conditions d'une énonciation scénique imaginaire et [...] les conditions d'énonciation situationnelles imaginaires³⁶⁹. » En prenant les éléments autour desquels se forment des discours manifestes de ce paratexte, on constate tout d'abord une mise en évidence du lien entre l'œuvre théâtrale et les éléments revisités de la mémoire; mais aussi entre le « moi » antérieur du dramaturge et le « moi » que l'œuvre représente. Il est à noter que les indications scéniques n'expriment pas ici une situation virtuelle. Elles informent directement sur le lieu, les personnages, l'environnement culturel. Elles établissent aussi les conditions d'énonciation données à voir et à entendre par les déictiques spatiales et temporelles du locuteur et du

considérable et féconde. » Haïm Zafrani, « La vie intellectuelle : Culture et religion », dans *Mille ans de vie juive au Maroc*, *op.cit.*, p. 198.

³⁶⁸ Antoine Compagnon cite J.K. Jolkovski concernant le fonctionnement de la citation dans un texte: « L'action de l'amplificateur crée l'illusion d'une violation de la loi de conservation de l'énergie et, à l'avenant, produit une impression magique, parce que l'enchantement que l'homme désire toujours consiste précisément à gagner des résultats miraculeux au prix d'efforts en nombre minime, et purement symbolique » Antoine Compagnon, « L'action. La préhistoire de la citation » dans *La seconde main ou le travail de la citation*, *op.cit.*, p. 91.

³⁶⁹ J'emprunte la définition du « message didascalique » à Ursula Jung parlant des éléments didascaliques qui permettent d'identifier le caractère de la pièce. Ursula Jung, « La journée d'une rêveuse de Copi : L'emboîtement des rêves » dans *L'énonciation au théâtre : une approche pragmatique de l'autotexte théâtral*, Güten Narr Verlag Tübingen, 1994, p. 258.

destinataire. Mikhaïl Bakhtine parle de l'impossibilité d'avoir une représentation imaginaire identique à un vécu réel :

L'auteur créateur [...] même dans le cas où il composerait une autobiographie, ou la plus authentique des confessions, il resterait tout de même en dehors du monde qui y serait représenté, car il en serait le créateur. [...] L'identité absolue de mon "moi", avec le "moi" dont je parle, est aussi impossible que de se suspendre moi-même par les cheveux! Si véridique, si réaliste que soit le monde *représenté*, il ne peut jamais être identique, du point de vue spatio-temporel, au moment réel, représentant, celui où se trouve l'auteur qui a créé cette image³⁷⁰.

L'idée de Bakhtine est importante non seulement pour le roman, mais aussi pour le théâtre. On ne peut jamais avoir une représentation adéquate au réel. Autrement dit, la production d'un fait dans un temps diffère de sa re-production dans un autre temps. Par ailleurs, au théâtre, on cherche les moyens pour amener le spectateur à travers les dédales du passé et ainsi lui permettre une remémoration.

La vie réelle remémorée incluse dans l'œuvre est, en effet, un procédé partagé par d'autres œuvres du corpus concernant la cohabitation entre les Marocains juifs ou musulmans³⁷¹. La remémoration des lieux reconnus par les spectateurs est soutenue par le « on » : « on entend » — rappelant l'importance de l'écoute *Shema'* dans la culture juive — et sous-entend la valeur du « nous » implicite dans l'énoncé. L'énonciateur est certainement le sujet qui se manifeste tant dans l'énoncé que dans la collectivité pour devenir, lui aussi, un « nous » spectateur. Il accentue cette inscription par la localisation spatiale fournie par des références significatives aux liens qui unissent les habitants de la petite ville marocaine; et par une localisation temporelle entendue dans l'évocation du passé. La mémoire du lieu est renforcée par l'usage des références de locutions adverbiales, des temps des verbes et des adjectifs formant des citations implicites ayant la fonction d'amplification : « À gauche; au

³⁷⁰ Mikhaïl Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman » dans *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., 3e étude, p. 396.

³⁷¹ À titre d'exemple l'appel à la prière par le chant du muezzine — modalité de la répétition que l'on retrouve dans les œuvres des Musulmans et des Juifs — forme une référence mémorielle qui se trouve dans *Maurice et Faby* comme dans *Mchouga-Maboul*.

centre; l'entrée; à droite; dans le fond; tout en haut. » (RM, 121). Elle est aussi mise en relief par la citation de la prière en hébreu « *Kiere chamekha ma'asse etzbeotekha. Yarea'h vekho khavi macher konanta...Baroukh yotzrekh. Baroukh 'ossekh. Baroukh konekh. Baroukh borekh* » (RM, 121). La prière mise en scène amplifie davantage l'identité juive et engendre le discours spirituel kabbalistique au Maroc (prière et danse).

[...], le fonctionnement de la citation s'apparente à celui des types [...]; elle a une fonction d'engendrement (elle est une source d'énergie pour l'amplificateur), et une fonction de mémorabilité. [...] Énoncé, la citation est un type; énonciation, elle est une *amplificatio* : dans les conditions actuelles de l'écriture, même si elles semblent peu normatives en l'absence de toute rhétorique, la citation demeure caricaturale, la seule topique ou typologie disponible. Plutôt que d'un pouvoir d'engendrer du discours qui est propre aux éléments linguistiques, il vaut mieux parler à son propos d'un pouvoir de reproduire du discours : l'amplification est une reproduction élargie. C'est une reproduction dont il sera désormais question³⁷².

Ainsi, pour accéder à la mémoire de la ville, l'œuvre renvoie indirectement au lieu identitaire qui — dans le champ mémoriel et visuel du dramaturge — ne peut être dissocié du passé de ses acteurs culturels et sociaux. Les déictiques spatiales « à gauche, à droite, au fond, tout en haut, au centre » indiquent la situation scénique qui transpose la situation réelle. À la lumière de la description donnée par ces indications scéniques, le dramaturge retranscrit le paysage de sa ville comme s'il nous la faisait visiter : muraille de la porte, entrée de la grande synagogue, minaret, coupoles, r'hiba, Dar Es-saqaya et toits des maisons. En tenant compte de cet espace, on peut dire que ce sont des lieux chargés de souvenirs qui sont donnés aux spectateurs. Ces lieux servaient autrefois au regroupement des habitants de la ville et permettaient un certain rafraîchissement pendant les longues nuits d'été. Ils sont des médiateurs rattachant l'œuvre à son environnement culturel. Si les espaces évoqués sont diversifiés, les toits de maisons revêtent une importance particulière dans cette remémoration. Ils

³⁷² Antoine Compagnon, « La préhistoire de la citation » dans *La seconde main ou le travail de la citation*, op.cit, p. 91-92.

connotent une habitude — sans qu'elle soit directement citée — de tous les Marocains. Il s'agit de passer les nuits estivales sur les toits. Cette évocation s'apparente à ce que Compagnon appelle *ready made*³⁷³ car elle renvoie à une pratique collective connue, familière. Il semble que le dramaturge ait choisi cette habitude pour montrer sa connaissance intime de la culture populaire d'origine dans une pièce adressée à des spectateurs marocains vivant à Tel Aviv. Cependant, cette habitude est réinterprétée comme l'occasion de la libération et du départ vers la Terre Sainte : en effet, il s'agit dans cette histoire de tenter de s'envoler vers Jérusalem. Le personnage est situé en « hauteur » et les interlocuteurs doivent prêter attention aux chutes et aux sacrifices effectués pour qu'à la fin le vol soit réussi.

L'évocation du lieu et son usage mettent en valeur le lien du dramaturge à son vécu réel et désormais abandonné. Pour mettre en scène un paysage historique et spirituel du Maroc, le dramaturge a préconisé le matériau verbal, chants et poèmes des kabbalistes³⁷⁴ — auquel il fait référence dans des passages qui se répètent — pour représenter et faire éprouver l'univers culturel et dramatique d'une aspiration mystique vécue. En effet, il s'agit d'une référence essentielle à la pensée mystique des kabbalistes et à la monarchie au Maroc comme l'indique le titre de l'œuvre. Par l'intertexte de la kabbale à Séfrou, le dramaturge fait revivre l'émotion et le

³⁷³ Selon Antoine Compagnon « [...] des expressions toutes faites, des *ready made* qui, si on les reproduit, seront des citations. C'est pourquoi la citation n'est pas obligée ou nécessaire, mais, du fait de la liberté qui préside à la répétition, motivée. » Antoine Compagnon « Structures élémentaires » dans *La seconde main ou le travail de la citation*, op.cit., p. 66.

³⁷⁴ Haim Zafrani aborde l'art poétique et la pensée ésotérique au Maroc : « Un exemple des rapports intimes que peut entretenir la création littéraire avec la kabbale est cette profession de foi mystique inscrite dans le texte rédigé en 1712, que Moïse Aben Sur, auteur marocain des XVIIe/XVIIIe siècles, a placé en tête de son diwan « anthologie poétique » intitulé *Silsele Shama'* « Cymbales retentissantes » [...]. Exposé magistral des motivations et impulsions à chanter Dieu, le texte met particulièrement l'accent sur le rôle et les fonctions mystiques de la poésie et du chant, sur la justification de toute création poétique par sa contribution au rétablissement de l'unité parfaite du monde séfirotique et à "l'acte d'unification" (yihud) de la *shekhinah* "Présence divine" avec son Maître, au processus du *tiqqun* ou "restauration" de l'unité du Nom ineffable brisée par le péché, restauration qui sera marquée par la fin simultanée de l'exil de la *shekhinah* et du peuple d'Israël, et enfin par la réalisation de l'harmonie universelle. » Haim Zafrani, « La vie intellectuelle. Culture et religion » dans *Deux mille de vie juive au Maroc, Maroc*, op.cit., chap. 5, p. 197.

recueillement : « *Melekh beyofio ta'hazena einnenou/ C'est un roi dans toute sa splendeur que nos yeux contemplent (Isaïe 33, 17)* » « *Atohi kma raverevin, vetimhohi kma takifin. Malkhout malkhout 'alam, vesoultane bekhhol dar vedar!/ Que les forts tremblent et s'étonnent les puissants. Son Royaume est de toute éternité et sa puissance de génération en génération! (Araméen, extrait de Daniel 13, 33)* » « *Chir hama'alot : Bechouv Adonai et chivat Tsion/ Quand l'Éternel ramena les captifs de Sion...* » (*Psaume 137*). Ces citations ressuscitent le judaïsme marocain, le Messie et la kabbale en particulier. On peut ici se demander si la référence aux poètes kabbalistes marocains est une allusion du dramaturge à sa place dans la lignée de ces poètes ou s'il s'agit d'une restitution de la tradition de la kabbale à Séfrou. Cette œuvre étant représentée souvent en dehors du Maroc, la réactualisation et la commémoration sont nécessaires à sa compréhension. Autrement dit, il est question de mettre l'accent sur les éléments qui suscitent la mémoire par l'usage d'une pratique intertextuelle et interdiscursive.

3.2.3. Authentification de l'énonciation mise en scène par la référence

L'hétérogénéité des éléments constitue la texture du texte. La diversité des références est nécessaire à l'activation des souvenirs, et la mise en œuvre des textes préexistants — en particulier des textes kabbalistiques — participe à la remémoration comme à la mise en scène. En effet, la représentation de Séfrou est celle d'un monde socioculturel spécifique : le monde (voix et langages) d'une époque précise où se manifestent les attentes des habitants juifs que sont les personnages, mais aussi les destinataires de l'œuvre, lecteurs et spectateurs. Celle-ci se démarque par l'entrelacs de différents genres (poème, chant et musique) à l'intérieur du genre dramatique mettant en relief des discours religieux, culturel, spirituel et historique de l'époque à des fins de la réactualisation de la mémoire individuelle ou collective. Une telle réactualisation mémorielle correspond à l'esthétique de la réception qui, comme le rappelle Tiphaine Samoyault, suscite la « fusion des horizons » : dans la lecture, le

temps change de nature et devient à proprement parler transhistorique³⁷⁵ ». La réactualisation nécessite également l'évocation des noms et des événements que l'on retrouve à travers des citations et des notes de bas de page. Ainsi en est-il de la référence au célèbre saint juif Rabbi Amran Ben Diwan³⁷⁶ et aux Rabbis David Bouzaglo et Moshe Elbaz. La répétition de leurs noms — reconnus dans leur communauté marocaine — permet de soutenir le discours kabbalistique « Toute répétition dans le discours porte en elle le principe d'un pouvoir sur celui qui s'y expose. Le pouvoir du discours, c'est en quelque façon sa faculté de (se) répéter et d'être répété, d'être tenu et retenu³⁷⁷ ». La répétition du discours messianique marocain tout au long des scènes confère à l'œuvre une force et une singularité. Il s'agit d'un intertexte de taille qui procède par un « croisement [...] d'énoncés pris à d'autres textes³⁷⁸ ». Les poètes, saints et rabbins sont des personnages d'autres récits — que le dramaturge a re-contextualisés — et contribuent à la performance théâtrale et mémorielle. Comme le souligne Catherine Nessi, « les références à un texte déjà écrit et re-contextualisé visent à récupérer l'héritage d'un acte communicationnel et politique³⁷⁹. » Une idée qui trouve son écho dans le propos de Tiphaine Samoyault, selon laquelle « la circulation des références permet [...] de lire les strates d'une histoire, dans la transmission, pas toujours généalogique [...] d'une culture populaire ou lettrée³⁸⁰. ». L'actualisation de la remémoration par des références aux textes

³⁷⁵ Tiphaine Samoyault, « La mémoire de la littérature » dans *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, op. cit., 71-72

³⁷⁶ « Amran Ben Diwan (mort à Ouazzane, au Maroc en 1782). Venu d'Hebron, l'une des quatre cités saintes d'Eretz Israël, il quitta la Palestine en 1763 avec le Hida (Rabbi Haïm Youssef David Azoulay) [...]. On signale son passage dans les communautés de Tadla, de Meknès et de Ouazzane où il est mort. Réputé pour ses miracles, Rabbi David Hassin lui a consacré une élogie. Son tombeau est resté un lieu de pèlerinage très fréquenté. » (*RM*, 135)

³⁷⁷ Antoine Compagnon, « La préhistoire de la citation » dans *La seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., p. 106.

³⁷⁸ Julia Kristeva, « Pour une sémiologie des paragrammes » dans *Sémiotikè : Recherches pour une sémanalyse*, « Points-Essais », Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 115.

³⁷⁹ Catherine Nessi « Palimpsestes sandiens : citation, intertexte et dialogisme, de La Revue indépendante à Horace » dans Nigel Harkness et Jacinta Wright (éds) *George Sand : Intertextualité et Polyphonie I : Palimpsestes, Échanges, Réécritures*, Allemand, Peter Lang, 2011, p. 264.

³⁸⁰ Tiphaine Samoyault, « Référence, référentialité, relation » dans *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, op. cit., p. 91-92.

fondateurs d'une culture permet à Bensimhon de ressusciter la mémoire populaire dans une mise en scène des traditions, la vénération des saints, la mystique de la Kabbale).

3.2.4. La double articulation dans le titre : réminiscence et anamnèse

En tant qu'énoncé référentiel, le titre de la pièce est essentiel parce qu'il désigne une réalité politique et sociale. Le recours au chef de l'état qui est aussi le « commandeur des croyants » : *Un roi marocain* renvoie à un personnage réel. Si le nom du roi n'est jamais donné, le temps indiqué par le dramaturge (les années 40) laisse supposer que nous sommes à l'époque du roi Mohamed V. C'est donc une allusion historique. Même si l'indication de l'époque fait allusion à Mohamed V, le dramaturge a transposé le personnage. Peut-on parler ici d'une *intertextualité intégrante*³⁸¹ selon la définition de Tiphaine Samoyault? Cette référence apparemment directe au roi invite à réfléchir sur la fonction qu'il a pu ou aurait pu jouer dans l'attente du Messie qui occupe toute la pièce. Cette allusion permet d'analyser la transposition. Il s'agit d'un renvoi à deux référents marocains qui n'en font qu'un : la monarchie marocaine et le Messie qui peut très bien être le souverain (réel) en tant que figure messianique. Le personnage du roi produit donc une « double articulation³⁸² » : d'une part il évoque le Sultan, d'autre part, il fait référence au roi Messie et à la relation qu'entretient la communauté juive marocaine avec le roi : « Là, c'est au Maroc, terre de ferveur mystique. Le Messie est donc un Juif marocain. » (*RM*, 119-121). On reconnaît là un discours politique induit par le représentant du

³⁸¹ Tiphaine Samoyault identifie les modalités auxquelles l'intertexte fait signe au réel : *l'intertextualité substitutive, l'intertextualité ouverte et l'intertextualité intégrante*. Cette dernière « donne provisoirement le monde à lire en direct. Le collage, [...] a souvent pour l'objectif de mettre le réel dans l'art, sans le transposer. » Tiphaine Samoyault, « *Référence, Référentialité, Relation* » dans *L'intertextualité : Mémoire de la littérature, op.cit.*, p. 87.

³⁸² Antoine Compagnon explique le rapport de signe à l'objet et la double articulation du signe : « Le signe (le rapport du signe et de l'objet) est insaisissable en soi; pour l'appréhender, il est nécessaire de passer par les interprétants (les rapports des interprétants à l'objet) qui décrivent l'organisation de l'objet, ses virtualités. La prolifération des interprétants est sans terme, mais ce sont eux qui font sens. » Antoine Compagnon « Structures élémentaires » dans *La seconde main ou le travail de la citation. op.cit.*, p. 61.

pays (le roi) dans la mémoire du dramaturge (sauf que le Sultan n'est pas juif!). En tant que réécriture hébraïque de source marocaine, on peut aussi dire que le titre met en relation l'énonciateur, le destinataire, le temps et le lieu. L'association de ces éléments établit le contexte de l'énonciation. Selon la définition de D. Maingueneau : « Tout énoncé, avant d'être ce fragment de langue naturelle que le linguiste s'efforce d'analyser, est le produit d'un événement unique, son énonciation, qui suppose un énonciateur, un destinataire, un moment et un lieu particulier. Cet ensemble d'éléments définit la situation d'énonciation³⁸³. »

Le titre met ainsi en scène une triade significative : Roi, Messie, Maroc. Associant le roi au Messie, l'aspect intertextuel constitue un renseignement tant sur le personnage — le roi (*Ha-melekh* en hébreu, *al-malek* en arabe) — que sur le lieu de mémoire. Les prières en hébreu mises en scène viennent accentuer le respect envers *Ha-melekh*: « *Melekh beyofiota 'ahazena eineinou!* C'est un roi dans toute sa splendeur que nos yeux contemplent. » (*RM*, 156, « Isaïe 33.17 »). Il est important de rappeler ici la place honorable des rois dans la conception juive en général. Celle-ci se traduit dans les prières *Hanotenteshu 'alamelakhim* (Celui qui accorde son secours aux rois...) « Pour les rois du Maroc, on fait cette prière le soir de Kippour. En effet, cette prière n'est pas le propre des Juifs du Maroc, elle est lue dans toutes les communautés, ce qui change c'est le souverain, son nom, suivant les éditions (et les pays) on l'appelle le Roi, le Tsar, le Czar, le Grand-Duc etc...mais la formulation reste la même, qu'on soit Ashkénaze ou Séfarde³⁸⁴. » La citation religieuse témoigne de l'attachement indéfectible des Juifs aux souverains et de l'intérêt pour *Ha-melekh* et *Ha-malkhut* (*al-malek wa al-malakut* en arabe). Pour les rois du Maroc la prière que je cite est une traduction de Joseph Bengio :

³⁸³ Dominique Maingueneau, « La situation d'énonciation » dans *Éléments de linguistiques pour le texte littéraire, op.cit.*, p. 1.

³⁸⁴ Extrait d'une correspondance avec Joseph Bengio (le 19 mai 2016) qui m'a envoyé la traduction de la prière juive marocaine en faveur des rois marocains.

Celui qui donne le salut aux rois pour leur permettre de gouverner, car Son royaume est celui de tous les mondes, Celui qui a sauvé son serviteur David du glaive du Mal, Celui qui trace les chemins sur terre comme sur mer, qu'Il bénisse, qu'Il protège, qu'Il garde, qu'Il aide, qu'Il élève et qu'Il grandisse notre seigneur le Roi du Maroc et tous ses ministres, que le Roi des rois dans sa miséricorde les protège de toute embûche, que le Roi des rois dans sa miséricorde fasse s'élever leur destin et que soit prolongés les jours de leur gouvernement, que le Roi des rois dans sa miséricorde mette en son cœur et en celui de ses conseillers et de ses ministres la grâce de faire du bien à nous et à tout Israël nos frères, qu'en leur temps et en notre temps soit sauvé Juda et qu'Israël demeure en sûreté et viendra le libérateur de Sion suivant Sa volonté et nous dirons amen.

En rapport avec la pensée kabbalistique du dramaturge, le titre de l'œuvre s'apparente au titre du livre du kabbaliste marocain David Halévi. Celui-ci, originaire de Debdou, est un saint inhumé à Tamaghrut qui a écrit « *Sefer Hamalkhut*, Le livre de la Royauté³⁸⁵ ». La relation d'*Un roi marocain* avec ce livre révèle l'intérêt porté à la Royauté, dans la pensée kabbalistique.

Le lien entre roi et Messie qui sert à comprendre la réminiscence et l'anamnèse évoquée par l'œuvre, montre que si la venue du Messie est une référence claire dans la pensée juive en général, l'évocation du roi marocain est indubitablement une allusion aux liens des Juifs marocains à leur souverain, que l'on pourrait percevoir comme une certaine allégeance, mais qui n'est pas abordée directement par le dramaturge. Cette allusion au lien des Juifs avec le roi ne peut être comprise que dans un repérage des éléments et phénomènes structurés antérieurement à l'œuvre. Parmi eux, il y a ceux qui témoignent du passé au Maroc en faisant sous-entendre un texte dans le texte principal: « On distinguera ce phénomène de la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence, c'est-à-dire chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau

³⁸⁵ « Plusieurs traités de la kabbale doctrinale et pratique sont attribués à David Halévi. [...] L'un de ses livres *Sefer Hamalkhut* « Le livre de la royauté, a été imprimé à Casablanca en 1930, aux frais de la confrérie qui porte le nom du saint de Tamghrut. [...] Il contient un commentaire ésotérique du rituel attribué à un kabbaliste au Sud marocain R. Mordekhay de Dar'a qui semble être également l'auteur de M'ayenot ha-hokmah « Les sources de la science », ouvrage que les kabbalistes ont disparaitre en raison probablement des « mystères interdits » qu'il révèle. » Haïm Zafrani, « La vie intellectuelle-Culture et religion » dans *Deux mille ans de vie juive au Maroc*, op.cit, p. 200.

syntagme textuel, à titre d'éléments paradigmatiques³⁸⁶. » La réminiscence — à travers l'allusion — est soulignée à travers l'image du roi comme s'il était nécessaire de produire la remémoration et l'anamnèse d'une vérité. L'anamnèse, liée à la mimésis dans l'atteinte de la vérité, vient renforcer l'idée du dramaturge. Antoine Compagnon reprend alors les définitions de Platon et d'Aristote. Pour Platon, Compagnon écrit :

L'imitation et la réminiscence sont jugées par Platon, ainsi que tous les faits de langage, quant à leur rapport à la vérité : la mimésis en est une image, bonne ou mauvaise, et l'anamnésis, un dévoilement [...]. Fondamentalement, c'est que Platon reconnaît au langage la faculté de conduire à la vérité et de l'atteindre, [...] le mot, le discours peut être dépassé non vers la chose, mais vers l'essence³⁸⁷.

Concernant l'atteinte de la vérité par les mots, A. Compagnon, citant Aristote, écrit :

[...] la coupure est absolue entre les mots et les choses; le discours est impuissant à toucher la vérité. Le dialogue : c'est un leurre, une source d'illusion, parce qu'il progresse par objections [...]. Aristote ne rejette pas toute efficacité du discours, mais à la notion de vérité, il substitue celle de vraisemblance, présomption de vérité : l'ordre du discours est le vraisemblable; amoindri dans son pouvoir, il est réhabilité³⁸⁸.

À travers ces citations, on peut dire que l'image conçue dans la remémoration devient, ainsi, un élément de réminiscence. D'un autre côté, cette image — qui met en rapport le poète-Messie avec ses interlocuteurs — puise sa force dans la croyance en la venue du Messie protecteur de l'humanité. Le personnage de David Sion — allusion à David roi d'Israël comme l'indique la note de bas de page (*RM*, 121) — est certain que les crimes qui se produisent à répétition à Séfrou sont tous dirigés vers les poètes kabbalistes parlant et incitant les gens à croire en la vérité incontestable : la

³⁸⁶ Tiphaine Samoyault, « Référence, Référentialité, Relation » dans *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, op. cit., p. 66.

³⁸⁷ Antoine Compagnon « La préhistoire de la citation » dans *La seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., p. 126. (Citant Platon, *La République* III, 392 d-393 a)

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 126. (Citant Aristote, *Les Secondes Analytiques*, II, 19, 99 b 27)

venue du Messie. Le dialogue suivant illustre aussi l'inquiétude envers les poètes assassinés

Mimoun : Le meilleur de nos poètes. Que son âme...
 Deuxième homme : C'est le troisième poète en une semaine
 Troisième homme : Oui, le troisième poète en une semaine
 Premier homme : Il y a un assassin de poètes en ville!
 Les fidèles : Il y a un assassin de poètes en ville!
 David Sion : (à Jonathan) Un assassin de poètes, mon fils! Prends garde! Reste près de moi! (RM, 125)

David Sion s'adresse aux chanteurs en disant: « Tous nos poètes ont été assassinés en une seule semaine. Notre fils est le dernier poète. Vous comprenez ? » (RM, 136). Cependant, David Sion n'arrive ni à convaincre sa femme Rina ou son fils Jonathan, ni le Rabbin Makhlouf Sariwa ou son ami Mimoun. Il incite à la croyance en la venue du Messie : « Le temps est venu que tu y croies » (RM, 147). Pour lui, la présence du Messie à Séfrou doit pouvoir résoudre l'énigme des meurtres. La protection contre ces meurtres se fait par le rassemblement à la synagogue, comme le montre le dialogue suivant :

Un hurlement épouvantable, mélangé de cri humain et d'oiseau de proie, déchire soudain l'air, suivi du fracas d'une chute. Le tumulte s'empare des fidèles.
 Premier homme : L'assassin des toits est de nouveau à l'œuvre.
 Deuxième homme : Là-bas, c'est là-bas! Non, c'est par là.
 Troisième homme : *Allah yistar!*
 Quatrième homme : *Azah es-sebt!*
 Le gabbai : Tous à la synagogue!
 Le rabbin : Vite mes enfants! À la synagogue! (RM, 122)

L'écriture en italique des mots en judéo-marocain — (*Allah yistar!*/ Que Dieu nous préserve!), (*Azah es-sebt!*/ Au nom du Chabat, expression de conjuration) — est appuyée par une note de bas de page qui en explique l'origine. Les personnages demandent la protection à travers les expressions culturelles marocaines qui renvoient à la double articulation suivante : demander la protection et montrer la croyance. Le dramaturge a choisi avec soin le vocabulaire pour parler de la Kabbale et du rôle des

poètes kabbalistiques. La ruine, la croyance, la prière, le sacrifice, la chute sont des mots qui se répètent dans le texte. Ils amorcent l'action pour atteindre la délivrance, voire la transcendance souveraine expliquée par le corps inerte de Jonathan après sa chute. Il est vrai que l'acteur ne saute pas du toit, mais la représentation illusoire de sa chute illustre l'idée du sacrifice dans le désir de salut. Le corps inerte de Jonathan est donc honoré par les poètes kabbalistiques dans une ambiance cérémoniale de chant et cantique : « Adon olam acher malekh... [...] Yochev beseter 'elyon.../ Seigneur du monde qui régna... [...] Assis en son mystère suprême... » (RM, 172). On le compare à un roi marocain : « Une cérémonie somptueuse pour un enterrement de rois. C'est un requiem pour un roi marocain. » (RM, 172). C'est la transcendance qui est visée dans le saut qui se veut un envol pour éviter les perturbations et trouver la paix, perdue en l'absence d'un dirigeant rassembleur et sauveur. Plusieurs interprétations sont ici possibles, mais ces chutes peuvent bien être une allusion au manque de croyance spirituelle lié peut-être à l'absence du roi Mohammed V exilé avec sa famille à Madagascar par les autorités françaises. Les perturbations et le manque de sécurité que l'œuvre met en scène informent sur la situation au Maroc sous le protectorat franco-espagnol dont la politique serait : « séparer pour régner ». Les moyens mis en scène pour lutter contre ces perturbations sont les chants et les prières, le regroupement et le vol fantastique.

3.2.5. Le chant messianique : une voix référentielle

Par les éléments constitutifs de l'action qui est circulaire — l'œuvre débute et finit par le chant, les mélodies et l'usage des instruments de musique —, le dramaturge précise la fonction de *l'action collective*³⁸⁹ intériorisée par les personnages dans toutes les scènes. En évoquant la *transe*³⁹⁰ et la *séduction* inspirées

³⁸⁹ « Le texte présente souvent en parallèle, notamment dans les drames historiques, le destin individuel des héros et celui, général ou symbolique, d'un groupe ou d'un peuple. » Patrice Pavis, « Action » dans *Dictionnaire du Théâtre, op. cit.*, p. 10.

³⁹⁰ La référence à la transe est donnée dans l'indication scénique suivante: « La foule nombreuse se presse autour de Jonathan pour le toucher et l'embrasser, mais ce dernier porté par l'enthousiasme populaire tantôt émerge au-dessus des têtes et tantôt perd pied et s'enfonce. L'enthousiasme se change

par la kabbale, la pièce fait du chant spirituel la seule voix des poètes kabbalistes. Celle-ci couvre toutes les scènes, comme l'indiquent les personnages chanteurs énumérés à plusieurs reprises (chanteur 1, chanteur 2, chanteur 3, etc.). Les indications scéniques l'affirment aussi dans la première et la dernière scène. Le chant est alors une métaphore de ce qui permet non seulement de s'exprimer, mais également de s'envoler et de se sauver; il est « le carburant nécessaire au vol », comme dit le dramaturge : « Tout en haut, luit une lune immense. Elle est de taille surnaturelle. Des Juifs se tiennent sur la placette, ils ont les yeux fixés sur la lune et dansent devant elle. (RM, 162). La dernière scène montre les Juifs tendant la main à l'écoute de ces voix qui se sauvent de la mort:

La foule sur le toit de l'intérieur du théâtre se tient debout, prête à prendre son vol. Un seul mouvement parcourt toute la salle et un chant de salut est dans toutes les bouches. Sonneries du chofar. Zgharit. Chant du muezzin. Musique. Colombes. Fleurs. Encens. Dans le ciel, la lumière faiblit et de quelques parts s'élève la mélodie mystérieuse. (RM, 198)

Même s'il ne s'agit pas, dans cette œuvre, d'un théâtre lyrique, l'aspect lyrique, lui, demeure central. En effet, le lyrisme est une forme expressive reconnue, permettant à l'auteur de transmettre la nature du rituel collectif chez les poètes-chanteurs kabbalistiques du Maroc. On remarque dans ce contexte la présence d'une intimité continue qui lie la mémoire individuelle du dramaturge au temps de l'évènement et à l'histoire du pays. Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien 1. Art de faire*, rattache la question de la mémoire au temps qui la produit. Le parallèle avec Bensimhon est intéressant puisqu'ici la mémoire est intimement liée aux perturbations politiques et sociales qu'a connues le Maroc sous le Protectorat Franco-espagnol, l'exil du roi Mohammed V et de sa famille à Madagascar. La mémoire « dont les connaissances sont indétachables des temps de leur acquisition et

en danse orgiaque, érotique et rituelle où s'entremêlent des chants d'amour et de salut divin, et les notes de *guembri* avivent la tempête prophétique au cours de laquelle hommes et femmes atteignent le comble de l'immatérialité de leur corps. Quelques uns se débarrassent de leurs vêtements, d'autres prient le sol ou s'élèvent dans les airs. » (RM, 156)

en égrenent les singularités [est instruite] par une multitude d'évènements où elle circule sans les posséder (chacun d'eux est passé, perte de lieu, mais éclat de temps³⁹¹ ». C'est donc le temps messianique à Séfrou que le dramaturge se remémore et représente. Cette association indirecte de la mémoire à l'histoire se fait par le retour intime du dramaturge à son enfance. À travers cet acte, Bensimhon tient à conserver le discours kabbalistique d'origine marocaine, mais hors du Maroc. La pensée kabbalistique dans son contexte marocain revient à travers une représentation du chant-prière.

L'importance de ce genre de chant qui comprend des notes spirituelles s'apparente au *Mémorial* du Bienheureux Pierre Favre traduit et commenté par Michel de Certeau, et qui concerne le Christianisme, la voix du cœur et la voix divine³⁹². Ce chant s'apparente aussi au soufisme et à l'ésotérisme dans l'Islam (Attassawouf en arabe). Ce chant spirituel et la relation intime qu'il crée avec Dieu sont au cœur d'un ouvrage de Haim Zafrani sur la spiritualité juive qu'il considère comme « la restauration de l'unité du peuple d'Israël, et la réalisation de l'harmonie universelle³⁹³ ». Le renvoi au monde messianique est une référence qui renvoie aussi bien au livre qu'au réel. L'intertextualité révèle ici une parenté qui relie ces pensées spirituelles. Certaines évocations sont chargées sur le plan mystique: les mélodies qui se répètent précèdent les dialogues et les monologues, et sont accompagnées de jeux dramatiques (vol, chute, saut, etc.), d'expressions relevant du langage judéo-marocain et de l'hébreu.

³⁹¹ Michel de Certeau, « Les temps des histoires » dans *L'invention du quotidien 1. Art de faire*, Coll. « Folio/Essais », Paris, Éditions Gallimard, 1990, chap. 6, p. 125.

³⁹² *Bienheureux Pierre Favre, Mémorial*, traduit et commenté par Michel de Certeau, Coll. « Christus N°4 », Paris, Desclée De Brouwer, 1960, 453 p.

³⁹³ Haïm Zafrani, « La vie intellectuelle-Culture et religion » dans *Deux mille de vie juive au Maroc*, *op.cit.*, chap. 5, p. 197.

3.2.6. Transposition des noms propres et des objets

Les références aux liens familiaux et amicaux sont fondamentales dans l'œuvre. Éclairés par des notes de bas de page explicatives, ces liens rendent l'œuvre plus significative. La note de bas de page nous informe, on l'a dit, que les personnages principaux, David Sion et Rina Elalila, portent les vrais noms des parents du dramaturge, elle indique aussi d'autres noms avec lesquels les Marocains sont familiers (Makhlouf, Mimoun, Jacob Selah). Comme l'œuvre représente un contexte déterminé, Séfrou s'avère être un lieu de force marqué tant par des thèmes que par des figures et des personnages symboliques : saints, rabbins, fossoyeurs, foule, gardiens, pleureuses, poètes, Messie et roi. Ceux-ci traversent toutes les situations d'énonciation. Ils sont des références qui dynamisent l'œuvre mettant en lumière la valeur des paroles kabbalistiques provenant du passé. Cette double référentialité (spatiale et spirituelle) rappelle l'importance de la Kabbale au Maroc et son rôle dans le ralliement des Juifs autour de la pensée messianique. Elle est soulignée dans des références importantes: le livre du Zohar, la Torah, les prophètes (Ézéchiel), les lois juives renfermant les discours de Moïse (Deutéronome), etc. On trouve aussi des références dans les notes de bas de pages ou dans des citations directes comme les prières (*chahrit* et *Tikkoun Hatzot*); les références à la figure de Jacob qui désigne Israël comme peuple quand Makhlouf dit : « Et maintenant pas de panique et pas de désespoir, car c'est un temps de détresse pour Jacob, mais il en sera sauvé³⁹⁴. » (*RM*, 126); les références directes à des kabbalistes célèbres comme Rabbi Raphael Moshe Elbaz; Rabbi Shimon Bar Yohai' et Abraham Ibn Ezra (qui a légué des *liakkachot*³⁹⁵), des saints comme Amran Ben Diwan, sans perdre de vue la référence aux prières

³⁹⁴ La note de bas de page concernant la prière « La-Adonai'hayechou'a 'al 'amkha birkatekha sela (trois fois) Adonai' Tsevaot. Misgav lanou Elohe Ya'akov sela (trois fois)/Le Dieu des armées est avec nous, le Dieu de Jacob est notre forteresse (Psaume, 3, 9) (*RM*, 126) La Havdala : Psaumes 46, 8; 84, 13; 118, 25) (*RM*, 127)

³⁹⁵ Le dramaturge renforce l'évocation de l'homme par une note de page explicatif : « (Abraham Ibn Ezra, 1089-1164) Extrait d'une de ses *liakkachot* (singulier: *liakkacha* v. acte 3, note 5). Il s'agit ici d'un des plus grands auteurs de l'Âge d'Or d'Espagne. Poète, grammairien, exégète, philosophe, astronome et médecin. » (*RM*, 131)

faites par les voix du Rabbin et du muezzine; les thèmes des poèmes : le rêve, la contemplation de la lune, la nature, le voyage, le sacrifice, la mort et la résurrection, les lamentations, la foi, la croyance, la délivrance, l'écoute, l'attente, l'espoir, l'amour, la rédemption (la *Gueoula*); la tradition d'égorger des poules, le deuil, le salut messianique et le vocabulaire spécifique lié à la religion : *Kappara*, volaille de sacrifice pour la fête de Yom Kippour (jour du grand pardon), les *mezouzot*, *Merkavat*³⁹⁶ (markabat en arabe) et la prière de minuit (*Tikkoun 'Hatzot*, etc.). Tous ces éléments sont énumérés les uns après les autres. Ils relèvent d'un corpus qui traverse l'œuvre et forme un assemblage de discours. Ces éléments font écho à la vie réelle devenue procédé structural de la représentation. Ils mettent en relief une production kabbalistique marocaine peu reconnue, comme l'indique Haïm Zafrani :

La production kabbalistique marocaine, peu reconnue et encore inédite dans sa majeure partie, se distingue par ses dimensions et sa variété, son importance documentaire et son substrat culturel nourrie qu'elle est de lointaines et précieuses références en dépit de l'isolement des foyers d'étude et de difficultés de toutes sortes que rencontrait alors le lettré-écrivain, indigent ou fortuné³⁹⁷.

Les références à la Kabbale sont appuyées par des citations directes et indirectes. Ces intertextes manifestent un déjà-là, un fonds culturel, que le dramaturge met au jour. On sent aussi qu'à travers la tradition spirituelle du Maroc, l'idée du dramaturge vise aussi bien le renforcement des souvenirs que l'appropriation de la mémoire de Séfrou, voire la valorisation du judaïsme marocain. Les procédés intertextuels sont en grande partie des citations, des notes de bas de page, des répétitions, des allusions, des énumérations. Ils permettent de rejoindre le déjà vécu du destinataire par des noms, des lieux et des traditions. Citer les kabbalistes et leur pensée suscite une réminiscence qui vise l'authentification de leur discours et l'affirmation de la réalité vécue. Le dramaturge qui traduit sa subjectivité en amplifie la signification en s'adressant d'abord au destinataire en dehors du Maroc. Cette création significative

³⁹⁶ Le chariot de Dieu apparaissait dans la vision d'Ézéchiél. (*RM*, 140)

³⁹⁷ Haïm Zafrani, « La vie intellectuelle. Culture et religion » dans *Deux mille de vie juive au Maroc*, *op.cit.*, chap.5, p. 198.

est « une sorte de subjectivème renvoyant à l'énonciateur qui montre par ce procédé distanciateur son point de vue auctorial³⁹⁸ ». La citation — dont la fonction est d'informer le destinataire et d'actualiser le passé — appelle l'identification du spectateur à l'énonciateur de l'œuvre. Dans *Un roi Marocain* les références se remarquent essentiellement par la présence du discours messianique et du discours culturel. Ces deux références — sources énonciatives — permettent l'élaboration de l'œuvre en représentant deux figures (celle du Messie et celle du roi) associées, écoutées et comprises, tant par les personnages que par les spectateurs. La pensée mystique aide à unir le peuple avec lui-même et avec Dieu. L'œuvre met en scène des pratiques personnelles et collectives de la tradition mystique qui existaient déjà et qui sont reconnaissables dans leur environnement populaire marocain. Là où se croisent le chant et la danse, les rôles des hommes et des femmes. Relevant de la mémoire collective, le retour à une tradition populaire rejoint le rituel kabbalistique marocain que le dramaturge a théâtralisé pour nourrir la mémoire à travers la mise en scène de la figure Messie-roi. Ce dernier s'avère un *revenant* de taille dans le sens où il forme un dédoublement énonciatif et thématique lié à un espace-temps reconnu.

3.2.7. Le Messie-Melekh et la double allusion : la voix dans la voix et le fantastique

À la lumière des procédés dramaturgiques mis en place pour montrer la pensée messianique et la culture d'origine, on constate la présence de références contribuant à une mise en scène crédible. Le départ vers la Terre promise alimente l'action et les dialogues entre les personnages en tenant compte des sacrifices qu'il faut faire pour y arriver. Jonathan interprète sa croyance messianique par des énoncés fantastiques : le saut du toit, le rêve de planer pour atteindre Jérusalem, et la résurrection exprimée par David Sion : « Dans trois jours, mon fils ressuscitera [...]. Votre Messie ressuscitera

³⁹⁸ Ursula Jung, « La journée d'une rêveuse de Copi : l'emboîtement de rêve » dans *L'énonciation au théâtre : une approche pragmatique de l'autotexte théâtral*, op. cit., p. 262.

» (*RM*, 174). Les spectateurs se retrouvent tous dans le personnage de Jonathan : ils le comprennent et se reconnaissent en chacune de ses actions. Ainsi, lorsqu'il saute du toit, ils y voient la croyance dans le Messie qui mène à la délivrance. Cette complicité est recherchée et fonde le rapport d'appartenance entre le dramaturge, les personnages et les spectateurs. Elle permet « l'analyse de la relation entre la subjectivité du narrateur et la conscience de son personnage³⁹⁹ ». La présentation des personnages réels dans une note de bas de page permet de souligner l'appartenance spirituelle familiale et collective valorisant le Messie-*Ha-melech*. On peut aussi dire que le sentiment d'appartenance passe aussi par le fait que Jonathan est traversé par la voix du Messie *Ha-melech* et Souverain. La voix du Messie fait du personnage « un espace transitoire récepteur des voix⁴⁰⁰ ». Cela étant dit, l'évocation de l'espérance messianique appelle des actions fictionnelles. L'œuvre met en scène des procédés fantastiques qui règlent les dialogues et les monologues. À titre d'exemple, le rêve de David Sion — « Je suis né à Ouezzane, près de Fès. Les étoiles ont révélé à mon père que j'étais le Messie » (*RM*, 183) — est configuré par ce que Sandrine Le Pors considère comme étant une « expérience prophétique⁴⁰¹ ». La scène de révélation, chantée par la foule, accentue également le registre fantastique de l'œuvre.

Le chant messianique conquiert toute la foule. On l'on entend la sonnerie du chofar. Jeune et vieux (femme et enfants se mettent à tourner et à danser) Du groupe des hommes distants se détachent, ceux qui rejoignent la foule en liesse. La scène de la révélation du Messie sur le toit, avec sa tempête érotique, va prendre une nouvelle dimension, alors que le cercueil occupe toujours le centre de la scène dans un centre au milieu de la foule. (*RM*, 175)

³⁹⁹ Sophie Rabau, « Fonction définitoire de l'intertextualité : Hors texte, le texte. Dans le texte, le hors texte » dans *L'intertextualité, op. cit.*, p. 21.

⁴⁰⁰ « Par “les voix du personnage”, il faut donc comprendre que le personnage n'est pas doté d'une seule voix car il est traversé par une ou plusieurs “altérités vocales”. » Sandrine Le Pors « Les voix de l'audition » dans *Le théâtre des voix : À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Coll. « Le Spectaculaire », France, Presses universitaires de Rennes, 2011, Chap. III, p. 107.

⁴⁰¹ Présentant les différentes configurations possibles de la voix, Sandrine Le Pors écrit : « Enfin, je parle d'“expérience prophétique” lorsqu'un personnage entendant et énonçant ce qu'il ne devait ni voir ni entendre, offre au lecteur-spectateur l'expérience d'une révélation. » *Ibid.*, p. 108.

En s'attardant sur l'emploi des actions fantastiques, il est essentiel de noter le lien de filiation que l'auteur établit entre le fantasme et le fantastique. L'œuvre montre les gens du mellah qui se prennent pour le Messie en agissant de manière fantaisiste. Ils sautent individuellement des toits des maisons sans réfléchir et sans prendre la mesure de leur chute mortelle. Par ailleurs, cet aspect fantastique devient laudatif quand Jonathan — comme hypnotisé — plane sagement en rassurant sa mère « (avec une froideur inhumaine) Mère, tout ira bien. Ne t'inquiète pas. » (*RM*, 151). Le fantastique devient symbolique si on considère le vieux Juif prêt à voler : « Sur le parapet, se tient un vieux juif, un ballot sur l'épaule. Un chofar enroué à la bouche. Il essaie en vain d'en sortir des sons. Puis il déploie les ailes de sa cape, se soulève sur la pointe des pieds comme pour voler. » (*RM*, 152). Le symbolique provient directement du fantastique suscité par les mots et les gestes que le dialogue entre Jonathan et l'homme volant met en scène. Le saut fantastique et l'illusion de se sentir emporté par les nuages⁴⁰² alimentent en effet ce dialogue significatif:

Jonathan : Rebbi Haim Avita, où vas-tu?

L'homme volant : Je m'envole pour Jérusalem, mon fils. Mon tour est arrivé.

Jonathan : Attends-moi, Rebbi. Encore une semaine.

L'homme volant : J'ai assez attendu, mon fils. Voici un nuage propice. Au revoir à Jérusalem [...]. Venez nuages, emmenez-moi à Sion. (*RM*, 153)

Les mots sont si émouvants que des gens se regroupent et répètent: « Que les forts tremblent et que s'étonnent les puissants, son royaume est de toute éternité et sa puissance de génération en génération! Frères et amis, il est le véritable Messie! Lui et nul autre! Voici venir le temps de l'amour et le fiancé quitte le dais nuptial *Chir hama'alot: Bechouv Adonai' et chivat Tsion...* » (*RM*, 156)⁴⁰³. Relevant du surnaturel, le fantastique se révèle aussi — si l'on observe la fin de la pièce — dans

⁴⁰² « En face d'eux, sur le toit élevé le plus proche, une vision fantastique apparaît. Sur le parapet, se tient un vieux Juif, un ballot sur l'épaule, un chofar enroué à la bouche. Il essaie en vain d'en sortir des sons. Puis, il déploie les ailes de sa cape, se soulève sur la pointe des pieds comme pour voler. » (*RM*, 152)

⁴⁰³ Le dramaturge met une référence indiquant qu'il s'agit du « Cantique des degrés » : quand l'Éternel ramena les captifs de Sion... (Psaume 137 début)

la complicité entre la scène et la salle (j'y reviendrai). L'entente entre les personnages et les spectateurs se voit dans la participation collective à l'événement du départ massif des Juifs vers Jérusalem. Les acteurs semblent planer et se donnent la main sur scène. En détruisant le quatrième mur, les acteurs rejoignent les spectateurs pour donner l'illusion que tout le monde plane ensemble, répondant ainsi à l'appel messianique.

Tous : Le Messie est venu au monde. Heureux à qui il est donné de vivre à un tel moment. *Chir hama'alot : Bechouv Adonai' et chivat Tsion Hanoten techou'a limlakhim oumemchala linsikhim, etc...*⁴⁰⁴ Le Messie est arrivé... Le Messie est arrivé.

À ce moment, les gens d'un commun accord disposent leurs lampes, et tout en chantant la *gueoula*, en entonnant un cantique de salut, leurs baluchons sur le dos. Ils se tendent la main l'un à l'autre. De partout, tu entends :

Tous : Donne-moi la main. Donnez-lui la main. Tends-lui la main, la main, la main, etc.

De partout, les gens continuent à affluer sur le toit, se tendent l'un à l'autre la main. (RM, 197)

Cette action fantastique — qui s'apparente à un rêve — puise son émotion dans le désir réel des Juifs d'atteindre la Terre sainte. Ainsi, la transposition d'une pensée religieuse permet de parler d'*hypertextualité* et d'*hypotextualité*⁴⁰⁵. Le texte théâtral se greffe ici sur un texte religieux antérieur et dominant et le transforme en action vocale et gestuelle (prière et chant messianique). L'hypertexte est accentué par des références mettant en relief la pensée messianique qui, elle-même, hante les personnages de l'œuvre. Ces références sont explicites puisqu'elles renvoient au jour du Yom Kippour, la joie du groupe attendant la venue du Messie et chantant la *gueoula*. La combinaison entre la prière, le chant et l'attente est l'affirmation d'une entente groupale. Si l'accord général reflète la croyance, l'appartenance, la sagesse et la joie, celles-ci atteignent alors un point culminant et se transforment en folie et en

⁴⁰⁴ Une note renvoie encore au « Cantique des degrés: Quand l'Éternel ramena les captif de Sion... (Psaume 137, 1, etc.) Le dispensateur du Salut aux rois et du pouvoir aux princes, etc. (Appartient à l'office de Yom Kippour). » (RM, 197)

⁴⁰⁵ Gérard Genette, *Palimpseste, La littérature au second degré*, op.cit., p. 8.

action fantastique. Dans cette pièce, le fantastique est là pour exprimer le rêve et la joie. Il se définit par le lien entre la folie et la sagesse que montrent les personnages sur scène. Le fantastique devient une fascination quand on comprend que l'intention de cette association — entre le péjoratif (la folie et la chute des toits) et le laudatif (la sagesse et l'attente du messie) — est un moyen pour valoriser la pensée kabbalistique interprétée par les poètes et chanteurs juifs marocains. Dans cette valorisation, le dramaturge évoque Rebbi Haim Avital⁴⁰⁶. Ce personnage — rappelé dans une action fantastique — s'envole vers Jérusalem. (*RM*, 152-153)

Ayant le rôle du revenant sur scène, il donne à sa communauté l'espoir de vivre, de rêver et de voler vers Jérusalem. Rabbi Haim Avital s'avère être une référence considérable pour la communauté marocaine en Israël. Son évocation sur scène est aussi une allusion aux sacrifices de la communauté juive marocaine dans la guerre de Kippour en 1973. Les meurtres et crimes nombreux que semble subir la population juive ont l'air de se confondre avec les morts provoquée par les chutes des toits :

David Sion : (inquiet) C'est le troisième meurtre dans la même semaine.
 Mimoun : Meurtre? Quel meurtre? Quelqu'un est tombé du toit. (Aux fidèles)
 Entrez! Entrez
 Premier homme : Ah! Tu dis qu'il est tombé? Trois hommes dans la même semaine?
 Deuxième homme : il est temps d'appeler les choses par leurs noms.
 Troisième homme : il faut résoudre cette énigme.
 Mimoun : Laissez les énigmes pour le livre du Zohar! On vous l'a déjà dit. L'été est chaud. Les gens vont dormir sur les terrasses et qui grimpe haut tombe. (*RM*, 123)

Le registre fantastique peut également être implicite si l'on observe le rôle du roi du Maroc qui n'est pas détaillé dans l'œuvre, au même titre que celui du Messie. Ce dernier reste non identifié, bien qu'il semble être reconnu en Jonathan, fils de David Sion et chanteur-poète qui dit: « C'est moi! Retenez-le [...]. Le Messie, c'est moi »

⁴⁰⁶ Ce personnage est un grand ami du dramaturge. Il le présente dans une note expliquant la douleur de la disparition de l'homme qui a marqué sa vie. Il est tombé dans la guerre de Kippour (octobre 1973).

(*RM*, 195); ou son père David Sion chanteur-poète qui répète: « Je suis le Messie. Je suis né à Ouezzane près de Fès. Je suis le fils du poète Rebbi David Bouzaglo. Les étoiles ont révélé à mon père que j'étais le Messie. » (*RM*, 166). La confusion s'accroît dans le dialogue entre David Sion et son fils (*RM*, 193) ou encore dans le dialogue entre Jonathan et Mimoun qui se prend, lui aussi, pour le Messie, et cela sans compter les 23 Messies qu'un gardien évoque « Vingt-trois messies qui meurent en quinze jours. » (*RM*, 159). La confusion est affirmée dans le dialogue suivant :

David Sion : « Jonathan, mon fils! Reste tranquille et écoute-moi. Tu n'as jamais été le Messie. Tu n'es que ma réincarnation. Le Messie, c'est moi. » [...]

Jonathan : « Mère dis-lui de s'éloigner. C'est moi le Messie [...] Père, qu'est-ce qui t'a pris? Va feuilleter un peu tes manuels de rêves et tes livres de visions. Ce sont eux qui t'ont révélés que j'étais le Messie. C'est toi qui a fait de moi le Messie. Maintenant, c'est trop tard. Ça ne dépend pas de toi, ça ne dépend pas de moi. Je suis le Messie. » [...]

Mimoun : Quitte la ville tout de suite. L'épidémie prendra fin. Tout rentrera dans l'ordre. Qui gouverne, gouvernera. Qui chante chantera. Qui fera des vers en fera et la mort ne régnera plus ici.

Jonathan : Mais moi, je ne peux pas les abandonner puisque je suis le Messie.

Mimoun : Si tu tiens à être Messie, choisis une autre ville et tu seras le Messie là-bas! Ici, s'il y a un Messie eh bien c'est moi. (*RM*, 190)

La confusion met en valeur la fonction même de l'intertexte. Elle permet le retour à des événements qui ont réellement existé et à des noms de personnages réels. La confusion finit par disparaître pour faire place à la croyance obligatoire comme l'exprime David Sion : « Il faut se hâter. Chaque moment compte. Nous pourrions arriver trop tard. (Sur le ton de l'ordre) Il faut croire! Il faut croire! » (*RM*, 149). Insister sur la croyance en l'arrivée du Messie — assimilé au roi dans la souveraineté — concerne la responsabilité que les deux ont envers leur peuple. On a le sentiment que cette analogie permettrait de parler du personnage et de son double. *Ha-melekh* est roi et Messie dans la conception juive et sa responsabilité implique la protection du peuple qui est sous-entendue dans les mots que Jonathan utilise lorsqu'il s'adresse à Mimoun: «...Je suis venu pour vous sauver. Sauver mon peuple. Sauver le monde. » (*RM*, 191). Cette double fonction de roi et de Messie peut être vue aussi comme un

parallèle que construit la pièce entre l'univers dramatique-imaginaire et la mémoire d'une histoire marocaine.

3.2.8. La parole des kabbalistes et la force de la répétition

Il est nécessaire de voir le fonctionnement de l'intertextualité à travers la parole (chant et poème des kabbalistes. La parole a ici un sens particulier dans la mesure où elle est liée à la spiritualité et au Maroc, source de l'action théâtrale se rapportant au réel. On sait que la parole des kabbalistes a aussi été la source de plusieurs poèmes et chants dans divers environnements socioculturels. L'œuvre met en scène le discours des poètes kabbalistes de deux manières : sur le plan de la « diégésis » et sur celui de la « mimésis »⁴⁰⁷. Sous cet angle, « la mimésis relève de la copie ou du miroir. Elle est le simple reflet des choses. C'est à peu près la conception de l'imitation chez Platon⁴⁰⁸. » La répétition structure les renvois directs aux instructions et à la sagesse des kabbalistes. On se rappellera que :

Toute répétition dans le discours porte en elle le principe d'un pouvoir sur celui qui s'y expose. Le pouvoir du discours, c'est en quelque façon sa faculté de (se) répéter et d'être répété, d'être tenu et retenu. Les conceptions platonicienne et aristotélicienne de la *mimésis* ne sauraient être appréciées sans tenir compte de ceci : son pouvoir était encore exalté chez les Grecs du fait que tout récit, tout poème était écrit pour être joué, chanté ou récité; cette dernière répétition étant encore une forme de *mimésis*, par l'action, par la voix⁴⁰⁹.

Concentrons-nous sur les termes à connotation religieuse, et plus particulièrement les prières. Celles-ci apparaissent dans l'œuvre, tel un refrain constituant le discours religieux où le dramaturge ne fait qu'imiter et ne peut rien inventer ou produire. Dans cette forme de mimésis, on souligne aussi la cohabitation

⁴⁰⁷ « Un récit (*diégésis*) est soit au mode simple, quand le poète parle en son nom et rapporte les propos d'autrui au style indirect, soit au mode imitatif (*mimésis*), quand le poète s'exprime « comme si l'auteur des paroles était un autre que lui-même » et répète au style direct, soit au mode mixte, lorsque les deux précédents sont mêlés. » Antoine Compagnon, « La préhistoire de la citation » dans *La seconde main ou le travail de la citation*, *op.cit.*, p. 102.

⁴⁰⁸ Catherine Naugrette, « Pour une esthétique mimétique : La poétique d'Aristote » dans *L'esthétique théâtrale*, Coll. « Cursus lettres », *op.cit.*, p. 75

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 106.

juive-musulmane mise en scène par deux voix religieuses différentes — l'une du muezzine et l'autre de la psalmodie de la *Birkat Halevana*. Le dramaturge dresse le paysage de cet environnement par une mise en relief de ces deux voix. Ce parallèle s'inscrit dans la construction des faits du récit, mais dégage aussi une mémoire collective juive et musulmane. Il reflète la subjectivité du dramaturge dans l'entreprise d'un récit du passé. Dans cette perspective, on peut parler de *mimèsis élargie* selon la détermination de Catherine Naugrette.

[...] la réalité est relayée par le regard de l'homme. Il y a une part subjective dans la perception des choses, dont l'artiste prend acte dans sa représentation du réel. Dire, sembler : les verbes employés par Aristote décrivent la pensée et le jugement humain, qui interviennent désormais entre le poète et le réel. La mimèsis ne va donc plus de soi. Elle devient plus complexe. De l'imitation, elle tend vers la représentation⁴¹⁰.

La perception subjective du dramaturge est essentiellement perceptible dans les répétitions des pratiques religieuses collectives. Celles-ci forment un discours spécifique qui passe par un vocabulaire servant à unifier ces pratiques mises en scène. L'intervention sur le réel est assez claire dans le renvoi à la cohabitation juive-musulmane. Le rapport au réel semble « reconstruit par la mimèsis selon des critères entièrement subjectifs, voire normatifs⁴¹¹. » Si l'œuvre montre cette cohabitation à travers l'entrelacement de deux monothéismes, elle l'accroît par le partage de l'inquiétude des habitants de Séfrou face à l'énigme des crimes commis contre les poètes-chanteurs. Preciada insiste pour que Jonathan dévoile que c'est lui le Messie attendu :

Il faut que tu révèles le secret à tout le monde, mon chéri. Impossible d'attendre plus longtemps. Chaque jour, quelqu'un s'envole à la mort. Le gabbai' écrit déjà des poèmes en cachette et monte sur le toit clandestinement pour attendre le Messie. Mon père se prend lui-même pour le Messie et — en secret — s'exerce à voler [...] Même le muezzine. On dit que ce n'est pas vrai qu'il est tombé du

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 75.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 75

minaret, mais qu'il a sauté pour prendre son envol en pleine prière. Il est temps que tu te manifestes. Pourquoi t'y refuses-tu? » (*RM*, 151)

La gravité du drame est principalement due au fait que l'origine des crimes reste un mystère. Preciada — fille du Rabbin témoin d'un crime sans avoir vu la manière dont il s'est déroulé. Elle raconte: «... Il était complètement absorbé, et se balançait. Je lui ai crié de loin : attention! Tu vas tomber! Il n'a pas entendu... Je n'ai pas pu voir. » (*RM*, 124)

Les éléments verbaux — exprimant l'ignorance et la mésentente entre les gens au début de l'œuvre — font place à l'intertexte de la parole kabbaliste qui aide à comprendre le monde. Selon Bensimhon, le personnage ne peut contrer les malheurs se répandant dans la ville que s'il croit aux paroles des kabbalistes qu'il transmet par la voix (poème et chant). Plus précisément, il doit être poète-chanteur pour atteindre ce statut du Messie. Or, le choix de devenir poète, c'est-à-dire un sujet parlant qui s'oppose aux injustices, ne mène qu'à l'autodestruction, comme l'exprime le dialogue entre David Sion et Rina :

David Sion : (la calmant) Mais oui... Ton fils est le Messie.

Rina : David Sion, laisse-moi tranquille. J'en ai assez de tes folies. Non, mais est-ce que j'ai l'air d'être la mère du Messie, moi? Regarde-moi un peu. C'est de cela qu'elle a l'air, la mère du Messie? Je sais cuire une soupe aux haricots et un couscous aux pois chiche et à la citrouille. Moi, je ne crois pas être la mère d'un Messie. Laissez-nous tranquille moi et mon fils. C'est bien assez qu'il soit poète. Va trouver le chanteur. Il lui ressemble comme deux gouttes d'eau. Moi, je veux mon fils sain et sauf. Avec des semelles de cuir épaisses. Pas avec des ailes. Et si tu veux devenir fou, sois fou tout seul. Laissez-nous tranquille! Laissez-nous tranquille!

David Sion : Tu ne sais pas quelle grandeur tu as déposée en haut sur tes épaules. Tu es la femme la plus importante qui soit de nos jours. Essaie un instant de planer au-dessus de tes casseroles...

Rina : il y a suffisamment de gens qui planent dans cette ville. Mais le fossoyeur les attend en bas! Oui, le fossoyeur les attend. (Quelque peu après). Le monstre des toits ne désespère pas de mon fils. Il l'appelle à présent Messie et toi, tu tiens des paris sur sa vie. » (*RM*, 149)

Les kabbalistes marocains sont des penseurs justes et des gardiens de la tradition. La pièce les évoque comme des personnages qui ressentent le malheur de l'humanité et l'expriment. Le matériau central demeure la sagesse et la clairvoyance que l'œuvre met en scène : « L'œil n'a jamais vu, Seigneur, son semblable (Isaïe 64, 3) » (*RM*, 154). Ces poètes-sages connaissent le secret divin, en parlent et deviennent victimes de cette voix opposée aux injustices. Ils voient et entendent ce que les autres ne peuvent voir : « Vous entendez toujours des choses que personne d'autre n'entend et vous voyez des choses que personne d'autre ne voit. » (*RM*, 134). La clairvoyance des kabbalistes représentée dans l'œuvre est aussi révélée lorsque Jonathan essaie de montrer un *trou noir* que les autres ne peuvent voir (*RM*, 143). Par cette perception fine qui distingue le bien du mal et prévient des dangers, l'œuvre soutient la parole des kabbalistes marocains adressée aux spectateurs, c'est-à-dire à la communauté juive marocaine. Cela étant dit, l'influence de cette parole reprise et transmise par Jonathan permet de comprendre de quelle manière ce dernier interpelle le spectateur.

3.2.9. Le référent socioculturel : *pré-existant* et temporalité

Enrichie par des discours qui renvoient directement ou indirectement au passé du Maroc (l'époque du Protectorat en particulier), l'œuvre s'inscrit dans l'environnement socioculturel qui l'a produite. Cette immersion — visant l'identification au pays d'origine — s'effectue par un référent culturel et à partir duquel j'ai répertorié les éléments intertextuels qui produisent cette identification. Selon Antoine Compagnon, l'insertion des intertextes : « serait la pratique qui consiste à reprendre, à ressusciter, sans que ce soit du vol ni du plagiat, des œuvres passées, des personnages littéraires ou romanesques⁴¹². » Les textes qui entourent un texte sont considérés de la manière suivante :

⁴¹² Antoine Compagnon, « Séquence VI. L'écriture brouillée » dans *La seconde main ou le travail de la citation*, op.cit., p. 363.

[...] tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets⁴¹³.

L'antériorité exprimée dans l'œuvre parait à travers le langage utilisé et renforce le référent culturel préexistant. En fait, c'est la connaissance du langage d'avant le texte qui permet le repérage des intertextes. Il s'agit d'un langage à travers lequel le dramaturge se rend compte de la force du judaïsme marocain véhiculée par des kabbalistes de Séfrou, d'Ouazzane, de Fès. La citation du *Zohar* rehausse ce postulat que David Sion rappelle à son entourage familial et au voisinage pour les convaincre. Pour ce faire, il emploie des mots et des expressions judéo-marocaines dans l'intention de rassembler les auditeurs autour de cette connaissance qui est aussi une appartenance. Le référent culturel est aussi perçu à travers le style vestimentaire, typiquement marocain; le costume traditionnel (burnous rouge) qui est une particularité locale. Cette référence vestimentaire — qui assure *la cohésion d'une structure communicative*⁴¹⁴ — est un symbole de l'environnement culturel qu'il représente. À partir de cette idée d'appropriation et de transmission du référent culturel, on remarque l'énumération des poètes, victimes des sauts des toits; la répétition des noms propres célèbres dans la littérature kabbalistique au Maroc, la diversification des lieux et des espaces comme celle des repas essentiellement préparés pour des fêtes, comme la *kappara* évoquée en note de bas de page (*RM*, 130), l'emploi du vocabulaire local, les chants messianiques, les musiques (*kamanza*

⁴¹³ Sophie Rabau, « Barthes : Théorie du texte et intertextualité » dans *L'intertextualité*, op. cit., p. 59.

⁴¹⁴ Julia Kristeva, « Le texte clos » dans *Sémiotikè : Recherches pour une sémanalyse*, op.cit., p. 73.

et *gembri*), les voix joyeuses (lancées par des youyous) ou celles des pleureuses. Tous ces éléments sont des références locales à la culture populaire d'un déjà existant. Ces intertextes ne semblent pas étrangers les uns aux autres. Bien au contraire, ils se complètent pour une représentation de la mémoire. On note que le retour à l'ésotérisme au Maroc est employé pour renforcer le discours socioculturel. Loin d'être un simple collage improvisé, la mystique de la kabbale marocaine mise en relief dans l'art dramatique est nécessaire au paysage socioculturel populaire. On peut constater une double fonction à cette inscription : la Kabbale occasionne la reconnaissance du lieu de mémoire; mais l'inverse est aussi vrai : ce sont les lieux de mémoire qui occasionne la reconnaissance de la Kabbale. La dynamique des éléments techniques relevant de l'élévation du Messie — lui-même rattaché aux lieux de croyance et de sacrifice — est aussi soulignée à travers les référents culturels comme moyens pour persuader les gens de sa venue. Elle renforce les liens entre les actants (David Sion et Jonathan) et les gens du mellah si l'on observe les activités effectuées dans l'attente du Messie — prières, chants, danses, contemplation de la lune, mets particuliers, etc. Ces activités sont des éléments intermédiaires d'information sur la spiritualité à Séfrou parce qu'ils empruntent directement à la vie quotidienne de cette ville. Le *déjà-dit*, le *déjà-là* et le *pré-existant* — étant au cœur de l'acte de remémoration — forment la trame d'une action qui resserre les liens qui soudent la communauté juive marocaine rassemblée autour d'une représentation théâtrale qui l'engage à différents degrés de sa volonté et de sa conscience. Ainsi, on peut dire que la remémoration relève de la mise au jour de souvenirs et de la continuation de l'action de se souvenir : mettre au présent le préexistant. C'est une manière de raconter l'histoire et de « porter au-delà de l'actualisation d'une référence, le mouvement de sa continuation dans la mémoire humaine⁴¹⁵. »

⁴¹⁵ Tiphaine Samoyault, « Référence, référentialité, relation » dans *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, *op.cit.*, p. 89.

Dans ce mouvement de continuation de la mémoire, les référents culturels mis en scène constituent des intertextes qui dialoguent dans l'œuvre. Ils sont employés pour être vus et écoutés. Le chant des femmes, pour Jonathan, demeure le plus séduisant et le plus chanté à ce jour par tous les Marocains :

A-lgmra 'alli, 'alli wussa' adara We-Yonatan Ben David Sion F'halle ballara A— lala atir atair madhoun bl'anbar Q'ri'htak a-ima'edawi l'amir (Ô Lune monte monte, élargis ta rondeur. Et Jonathan, le fils de David Sion sera comme un diamant. Oh! Dame! L'oiseau qui s'envole est peint d'ambre. Mère ton baume prolonge nos jours. (RM, 157)

Si je prends la chanson des femmes « Algamra 'ali 'ali wussa' adara, we Yonathan f'halle ballara » : pour tout destinataire qui connaît la circulation de cette chanson dans des milieux populaires au Maroc où on dit aussi *bhal nouwara* (comme une fleur), la dimension temporelle est assez affirmée à travers ce référent culturel. Elle permet à un destinataire averti de revivre les moments où la chanson était répandue autrefois au Maroc avant qu'elle ne soit exportée en Israël. Cet intertexte évoqué par la chanson a une fonction informatrice sur une époque et une mémoire.

Les pratiques intertextuelles informent sur le fonctionnement de la mémoire qu'une époque, un groupe, un individu ont des œuvres qui les ont précédés ou qui leur sont contemporaines. Elles expriment en même temps le poids de cette mémoire, la difficulté d'un geste qui se sait succéder à un autre et venir toujours après⁴¹⁶.

Le récit évoqué est antérieur tandis que le récit théâtral est au présent. La dimension temporelle que la remémoration renferme ici informe sur un passé devenu présent. Le temps est bien déterminé dans le passé, mais représenté sur scène par l'emploi des verbes au présent. C'est bien cette référence au temps qui rend les souvenirs, représentés sur scène, plus forts. En effet, entre l'antériorité et le présent, les événements se racontent d'eux-mêmes dans ce récit historique et théâtral qui suppose l'intercession du lecteur ou spectateur. Le discours du dramaturge provenant

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 50.

d'un environnement déterminé du passé s'incorpore de manière à ce qu'on pense qu'il n'y a jamais eu de rupture dans le temps entre le passé et le présent, le réel et le rêve. L'œuvre met en scène la mémoire racontée et présentée à partir du présent et du travail dramatique inspiré du référent culturel. Ainsi elle met le destinataire-spectateur dans l'*habitus* encadré par deux temps : le temps de la mémoire (passé) et le temps de la représentation (présent) comme si l'un se construisait grâce à l'autre. « D'ailleurs, quand on raconte des choses vraies, mais passées, c'est de la mémoire qu'on tire, non les choses elles-mêmes, qui ont passé, mais les mots conçus à partir des images qu'elles ont gravées dans l'esprit, comme des empreintes, en passant par les sens⁴¹⁷. »

Cette structure transmet des images fortes et reconnues dans la communauté. Les périodes remémorées sont certainement passées, mais leurs images sont inscrites dans la mémoire du dramaturge, des acteurs et des spectateurs. Ces images sont donc revues sur scène dans le temps présent. Ceci permet de dire que la mémoire interprète le récit passé; et le récit présent, quant à lui, restitue cette mémoire. C'est la mémoire individuelle ou collective qui s'y dégage et le passé qui ressuscite. La résurrection se fait par des intertextes culturels. Les dialogues s'élaborent dans le présent en retournant à ce passé. Cette mutation temporelle permet de souligner une « pluridimensionnalité » que le dramaturge s'efforce de garder pour valoriser sa mémoire (personnelle ou collective). « Ce qui distingue le présent présent du présent susceptible de devenir le passé, c'est bien la possibilité du temps qui passe. Une mémoire du présent, accompagnée éventuellement de la mémoire d'un passé plus lointain, qui lui donnent sens ensemble [...] superpose en lui plusieurs strates de temps⁴¹⁸. »

⁴¹⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit*, Tome 1, *op.cit.*, p. 154.

⁴¹⁸ Tiphaine Samoyault, *Littérature et mémoire du présent*, Coll. « Auteurs en questions » Nantes, Pleins Feux, 2001, p. 15.

Le même effet se produit pour les lieux. Le temps dans ces lieux est présent parce que les personnages ne se retrouvent pas dans le passé de la mémoire, mais plutôt dans le présent et la réalité de la scène. Ce présent réel, comme on le sent dans les dialogues des personnages, renforce la nostalgie au passé et permet de rejoindre les mémoires (individuelle, collective) dans un rapport avec l'Histoire, les valeurs d'une époque en fonction des attentes du public, à une époque donnée.

La chanson « Algamra 'ali 'ali wussa' adara, we Yonathan f'halle ballara » qui doit exprimer la joie est, en effet, utilisée pour un deuil. Cet emploi ambivalent est une allusion à une pratique populaire au Maroc concernant le décès d'une personne célibataire⁴¹⁹: un deuil chanté interrompu par des youyous et des griffes sur les joues entretient cette confusion et fait en sorte qu'on ne sait pas s'il s'agit d'une fête de mariage ou d'un deuil. Cette ambivalence accentue tant le deuil que le rapport émotionnel à la personne disparue. Elle appartient à une pratique textuelle et gestuelle d'un *déjà vécu* au Maroc. Le dramaturge, résidant hors du Maroc, souhaite d'une part montrer son talent artistique pleinement marocain, mais aussi informer sur une pratique coutumière dans la culture marocaine. Il représente cette pratique sans aucune note explicative. Le deuil est un rituel spécial qui dépend de son propre lieu et est souvent lié aux mets particuliers, sacrifices, parfums, odeurs, encens, qui y circulent.

Le phénomène des pleureuses participe aussi de l'intertextualité. Très célèbre dans la culture populaire, ce phénomène contribue au montage artistique de l'œuvre. Les pleureuses répètent un texte de plainte chanté qui a une dimension mystique émouvante pour un rite funéraire.

*Ouila ma ndabt ma'aya. Haiti l'hzina. Hani nsofha bl'in/ Mazal 'zman yifadi
ounkhlsolhom 'din/ Qua! Qua! Sbri a-yma. Sabri souiya/ A-ouili a'ma yhilha*

⁴¹⁹ L'imaginaire populaire au Maroc garde cette pratique considérant la personne célibataire décédée comme une personne dont le mariage sera célébré le soir de son enterrement par les anges au paradis.

fɔlal/ Aouili/ ji /Bidl n'ami 'inya A-sbri a-yima. Sbri souiya A-ouili. Hada ma maktob 'laya/ A-ouili. Lla anra a'rosha. (Si tu ne lamente pas avec moi, Ô endeuillé/je lui jette de l'œil (un mauvais regard)/le temps viendra et nous lui paierons la dette/ Oho! Oho!/Attends, mère, attends un peu/ Oh malheur, voici ce qui m'est destiné/ Oh malheur, que ses biens soient annoncés (à la vente publique)/ Oh malheur, de mes propres mains, je m'arrache les yeux/Attends, mère, attends un peu/ Oh malheur voici ce qui m'est destiné/ Oh malheur que je vois son fiancé... (RM, 172)

Les paroles de pleureuses en judéo-marocain forment un fragment construisant le texte théâtral, un *amplificateur* pour reprendre l'expression d'Antoine Compagnon concernant la *machinerie* du texte et l'engendrement du discours central. L'auteur enchâsse cette pratique dans son œuvre sans parler directement du rituel, mais il éclaire le registre populaire et la participation collective souhaitée dans la présence des spectateurs.

3.2.10. L'intertextualité et la réception : le spectateur actant

La réception du public est importante dans cette œuvre parce qu'il est question de d'atteindre un destinataire qui n'est ni imaginaire ni virtuel. Représenté dans la préface par la communauté juive de Séfrou, le destinataire occupe une place considérable dans l'énonciation du dramaturge. Le lien familial entre Jonathan, David Sion et Rina, ainsi que le lien de voisinage ou d'appartenance à la communauté juive témoignent du rapport affectif confirmé par le tutoiement qui dénote une certaine intimité entre les personnages :

Deuxième homme : (à Jonathan) Tu es notre dernier poète. Tu es notre unique lien avec la présence de Dieu, avec la *Chekhina* (La présence de Dieu, inspiration divine).

Troisième homme : Nous ne t'abonderons pas! (RM, 125)

Par l'emploi des performatifs verbaux et gestuels adressés au spectateur, celui-ci devient la cible de cette œuvre : il s'agit de veiller à le convaincre et à l'inclure dans le groupe. Il s'agit donc de la relation du dramaturge avec le sujet de son œuvre dans la mesure où elle rejoint et inclut les personnages et les spectateurs. Ceux-ci sont

inclus par le jeu des acteurs, la musique, la représentation ou la simple évocation des traditions marocaines, l'usage des langues du pays. Le spectateur est alors « invité à nourrir de tout son savoir culturel sa réception [...] de l'œuvre car la réflexivité de cette dernière ne vit et ne se comprend que devant l'arrière-plan que constitue l'intertexte, c'est-à-dire l'autre texte, celui auquel elle est lié⁴²⁰. »

Dans la mise en scène de la clairvoyance menacée des kabbalistes, le dramaturge utilise sa communication théâtrale à des fins de participation publique, c'est-à-dire pour un public qui est présent et que P. Pavis appelle les « *dramatis personae* » ou le « récepteur implicite⁴²¹ ». Les spectateurs font partie intégrante de l'activité kabbalistique mise sur scène. Le message de l'œuvre vise en particulier les Juifs de Séfrou qui ont besoin de plus d'assurance contre l'épidémie d'assassinats, mais il s'adresse aussi à toute la communauté juive marocaine. David Sion et Jonathan, des sujets parlant, rassurent la communauté et lui indiquent le processus de la délivrance pour se sauver : chanter, être en groupe, en mouvement et se sacrifier (pratiquer le vol des toits de maisons). Faire face au massacre et partir pour la Terre sainte ne peut se faire qu'à une condition : une coordination collective parfaite. Cette action collective — une « globalisation » selon la formule de P. Pavis — « encourage l'équipe à regrouper stylistiquement et narrativement ses ébauches, à tendre à une mise en scène « collective »⁴²². Pour convaincre les gens et les amener à participer au vol, David Sion a recours à un langage polyphonique. On y entend les paroles du père, du poète, de chanteur, de kabbalistes, et plus précisément lorsqu'il s'adresse à Rina et commence à sensibiliser les gens.

Rina : Mais s'il s'envole, il va tomber.

David Sion : Si tu crois en lui, il vivra. Crois en lui (sur le ton de l'ordre qui ne se discute pas)

⁴²⁰ Manfred Schmeling, « Le théâtre dans le théâtre sous le signe de l'avant-garde » dans *Métathéâtre et intertexte*, Paris, Éditions Lettres modernes, 1982, p. 49.

⁴²¹ Patrice Pavis, « Spectateur » dans *Dictionnaire du Théâtre*, *op.cit.*, p. 338.

⁴²² Id., « Création collective » dans *Dictionnaire du Théâtre*, *op.cit.*, p. 74.

Rina : croire? Comment croit-on? Dis-le-moi donc, comment croit-on? Je veux mon fils en vie.

David : ton fils vivra. Il est le Messie [...]. Il faut croire! Il faut croire! (RM, 149)

Face à la détresse qui envahit la ville, les poètes font appel au roi et au Messie ou comme le dit Makhlouf: « Un Messie! Duel Messie! » (RM, 140). Les circonstances et le milieu déterminant les paroles et les actions des personnages vont aider les spectateurs à comprendre le rôle clé de ces figures (Messie et roi) dans leur stabilité, leur unification et leur pacification. Les deux sont absents, mais les deux sont également attendus par leur peuple en marquant l'esprit des croyants et des résistants. L'absence du Messie, symbolisée par le sacrifice de Jonathan, est semblable à celle du roi, que le dramaturge exprime ainsi : « C'est un requiem pour un roi marocain. » (RM, 172) *immortel* comme l'œuvre met en scène sa résurrection⁴²³.

[...] Je n'aurai de cesse qu'il me revienne... Lève-toi, mon fils, et gouverne le monde... Le Messie n'est pas mort, le Messie est vivant... Dans trois jours, mon fils ressuscitera... Jeudi, cinquième jour de la semaine après le chabbat, sera le premier jour de sa réapparition et de sa résurrection. Vous saurez alors, et vous qui doutez, qu'il est le sauveur, le Seul, l'Unique, et il n'en est d'Autre à part lui... Jeudi sera le premier jour de notre délivrance. Il viendra à l'aube. Ouvrez les portes de vos toits! Montez au plus haut! Entonnez un chant! Il viendra à l'aube! Il viendra! Il viendra! (RM, 173 et 174)

Le refus de la mort est représenté par le retour de Jonathan appuyé par la force de la croyance de son père poète-chanteur kabbaliste. Le retour est une réponse aux appels des croyants que Jonathan interprète de la manière suivante: «... Je suis venu pour vous sauver. Sauver mon peuple. Sauver le monde. » (RM, 191). La répétition du verbe sauver renvoie à une figure d'élocution rendant compte d'une globalisation de l'action en progression (vous, mon peuple, le monde). L'usage de ce verbe rend

⁴²³ David Sion le confirme en parlant à Precidia : « Va dire à ton père que le Messie est revenu. Va lui dire que mon fils s'est levé d'entre les morts. Qu'il vienne et prenne sur lui le joug de sa royauté, car voici que point l'aube de la *gouela*. Le Messie vit! Ceux qui ont tué mon fils, pensent que mon fils est mort. Mon fils n'est pas mort. Mon fils est vivant, oui, vivant. Le Messie n'est pas mort. Le Messie est vivant. » (RM, 180)

l'idée messianique plus claire : sauver le monde. Ce retour vers le peuple — qui est une venue selon la pensée juive — renforce ce rapport entre le Messie et le roi marocain concernant leur devoir attendu par leur peuple (que reconstituent les spectateurs). Le rappel du devoir des croyants envers le Messie et le devoir de celui-ci envers son peuple est un discours antérieur qui se manifeste au présent pour rappeler l'unification du peuple dans la venue du Messie-roi. Compte tenu du contexte politique et social du Maroc auquel l'œuvre fait allusion, personne ne peut supporter longtemps l'absence de ces protecteurs. L'écart entre les composantes culturelles marocaines devenait inquiétant. Le chaos social — la peur de l'avenir, la montée du nationalisme, les activités des sionistes — forme un discours entendu indirectement chargé de significations rappelant le départ des Juifs du Maroc vers Israël par des sauts des toits qui symbolisent le rêve collectif d'y vivre en paix. L'allusion à la réalité historique est un repère grâce auquel le dramaturge fait de son expérience artistique et scénographique une référence à son lieu d'origine compris par les spectateurs. La reviviscence est ici un témoignage fort à travers la documentation d'une réalité vécue au Maroc et revécue sur scène. La réminiscence dépasse les limites de la scène et le quatrième mur se démolit. La complémentarité des interlocuteurs (David Sion, Jonathan, Rina, Mekhlouf, etc.) est indispensable : les personnages passent dans la salle et invitent les spectateurs à participer au vol, c'est-à-dire à l'action collective. La venue du Messie était un sujet dialogique autour duquel se superposaient les voix des personnages qui ne voulaient pas croire David Sion. Ceux-ci finissent par s'entendre dans un monologue unificateur. Le chaos et la polyphonie s'accordent. Tout le monde demande de tendre la main et de s'entraider parmi une foule où les *zgharits* se mélangent avec le Chofar et le muezzine (RM, 199).

La réception de cette œuvre — traversée par des intertextes puisés tant dans le discours kabbaliste que dans la culture populaire — est fondamentale pour la compréhension des références constitutives de l'œuvre. La présence de ces références intertextuelles « exige une mise en œuvre plus étendue du savoir du

lecteur ou de son imagination des rapprochements⁴²⁴. » La mémoire, la culture, l'imagination et la créativité du lecteur ou spectateur sont ainsi sollicitées par les intertextes enchâssés. La restitution de l'espace-temps a rendu nécessaire la mise en place des matériaux reconnaissables par les spectateurs dans la culture populaire marocaine : *Bendir, kamanja* (instruments populaires de musique); la khmissa, le burnous. Ces matériaux, qu'on trouve dans les archives que j'ai consultés au Maroc, forment aussi des références qui servent à associer la mémoire de l'auteur à celles des spectateurs, c'est-à-dire à sa communauté. Ceci permet d'affirmer que dans cette œuvre, l'étude des textes révèle un usage systématique de la flexibilité intertextuelle. Repérables par le spectateur juif marocain, ces références intertextuelles l'attirent, selon un principe d'encouragement et de continuation, vers des rencontres avec sa communauté (ami et famille), et ses souvenirs d'enfance. L'importance de cette continuation est au fond une des dimensions de l'intertextualité. Auteur, metteur en scène et acteur sont appelés à diversifier les genres dans un spectacle pour lui garantir une large participation. Ce mélange de textes détermine la relation horizontale (émetteur et récepteur) et verticale (émetteur, récepteur et bagage historique et culturel qui leur appartiennent). Ainsi, l'intertextualité est liée au travail de production et de réception. Elle révèle des rapports entre l'auteur et le récepteur⁴²⁵, selon les mots d'Anne Claire Gignoux. Dans ce rapport, le récepteur est tenu d'agir selon ses compétences et son bagage culturel qu'il conserve dans la mémoire collective, c'est-à-dire à partir d'un récit antérieur et d'une expérience vécue. C'est lui qui donne sens à la parole émise, *la valide et l'inscrit en vérité*⁴²⁶. Toutes ces pratiques intertextuelles révèlent le désir de perpétuer de la mémoire culturelle marocaine.

⁴²⁴ Tiphaine Samoyault, « La mémoire de la littérature » dans *L'intertextualité : Mémoire de la littérature, op.cit.*, p. 44.

⁴²⁵ Anne Claire Gignoux, « Histoire de l'intertextualité » dans Jean-Louis Tritten et Bernard Valette (dir. publ) *Initiation à l'intertextualité, op.cit.*, p. 9.

⁴²⁶ Michel Shneider, « Le dépouillement de l'écriture » dans Jean-Louis Tritten et Bernard Valette (dir. publ.) *Voleurs de mots, op.cit.*, p. 307.

3.3. Les œuvres adaptées par Solly Lévy : mise en contexte marocain

« C'est l'intertextualité comme mécanisme tout entier qui fait signe vers le monde, son geste autant que son résultat, et c'est ce que nous entendons par référentialité : le jeu de la référence comme lieu intermédiaire entre le texte et le monde, trouvant son sens du côté d'une totalité incluant l'un et l'autre⁴²⁷. »

« Pour qu'il y ait théâtre, il faut qu'il y ait un début d'identification et de catharsis⁴²⁸. »

« Et lorsque nous lisons des aventures étranges dans un livre, ou que nous les voyons représenter sur un théâtre, cela excite quelquefois en nous la tristesse, quelquefois la joie, ou l'amour, ou la haine et généralement toutes les passions selon la diversité des objets qui s'offrent à notre imagination; mais avec cela nous avons du plaisir, de les sentir en nous, et ce plaisir est une joie intellectuelle qui peut aussi bien naître de la tristesse que de toutes les autres passions⁴²⁹. »

« L'intertextualité oblige à chercher un lien entre deux textes, à faire des rapprochements thématiques, à élargir l'horizon de lecture⁴³⁰. »

⁴²⁷ Tiphaine Samoyault, « Référence, Référentialité, Relation » dans *L'intertextualité : Mémoire de la littérature, op.cit.*, p. 87

⁴²⁸ Patrice Pavis, « Intérieur » dans *Dictionnaire du Théâtre, op.cit.*, p. 120.

⁴²⁹ Jean-Maurice Monnoyer, « Des passions en général : et par occasion, de toute la nature de l'homme » dans René Descartes, *Les passions de l'âme*, [1649], Art, 147, Paris, Éditions Gallimard, 1988, 1^{re} partie, p. 242.

⁴³⁰ Patrice Pavis, « Intertextualité » dans *Dictionnaire du Théâtre, op.cit.*, p. 178.

Solly Lévy est l'auteur de quelques comédies écrites en hakétia⁴³¹. Il a également adapté des pièces théâtrales étrangères au contexte marocain, à savoir *Les Belles-sœurs*⁴³² de Michel Tremblay, la trilogie de Molière retirée : *Le Boujadi gentilhomme*, *Zouzuguef*, *La Bsalade imaginaire*, et *Lettre à Élise*⁴³³ d'après *Pygmalion*⁴³⁴ de Bernard Shaw. De toutes ces œuvres, j'ai choisi de me pencher sur celles qui ont été adaptées en judéo marocain parce tout en elles renvoie à la mémoire marocaine.

Les quelques œuvres d'adaptation que j'ai rassemblées pour cette étude s'inspirent d'histoires qui se déroulent dans des contextes étrangers au Maroc et qui ont été adaptées au contexte marocain. Ces œuvres sont des comédies théâtrales célèbres. Ainsi, j'analyserai les adaptations des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, de trois classiques de Molière et de *Pygmalion* de Bernard Shaw. Je me trouve donc devant des adaptations « transgénériques ou homogénériques »⁴³⁵ c'est-à-dire que les

⁴³¹ Solly Lévy, *Yahasra : Escenas haquetiescas*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1992, 151 p. Je traduis ce titre par : « Avec regret : des scènes à raconter »; *El libro de Selomo* (Le livre de Salomon), voir Élias Lévy « El libro de Selomo de Solly Lévy », (The Canadian Jewish news) cjnews.com/culture/books-and-authors/el-libro-de-selomo-de-solly-levy, 2008, dernière consultation: 29 novembre 2015; *Empezar quiero contar* (Pour commencer, je veux vous raconter) et *El desvan de los d'embasho* (Le grenier des voisins en bas), voir [www2. radiosefarade.com](http://www2.radiosefarade.com), dernière consultation le 29 novembre 2015.

⁴³² *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay Coll. « Théâtre canadien », Ottawa, Les Éditions Leméac Inc, 1972. L'œuvre est adaptée en judéo-marocaine par Solly Lévy et présentée à la salle Saidy Bronfman en 1999. Les citations de cette œuvre seront suivies du sigle BSMT et de la pagination entre parenthèses.

⁴³³ Solly Lévy, *Le Boujadi gentilhomme*/adaptation en judéo-marocain du *Bourgeois gentleman* d'Antonine Mallet, adaptation au contexte Québécois du *Bourgeois gentilhomme* de Molière. Mise en scène de Solly Lévy. Présentation au Centre Saidye Bronfman, Montréal, 1986.; *Zouzuguef* (un mot tunisien qui veut dire la'aba en marocain et astuce en français) adaptation du *Tartuffe* de Molière. Mise en scène de Solly Lévy. Présentation au Centre Saidye Bronfman, Montréal, 1990; *La Bsalade imaginaire*/adaptation du texte théâtral *Le Malade imaginaire* de Molière. Mise en scène de Solly Lévy. Représentation au Centre Saidye Bronfman Montréal, 1992. Elle a eu le 2e prix sur 33 pièces présentées, Montréal, 2000; *Lettre à Élise*, adaptation au contexte judéo-marocain en cinq actes de *Pygmalion* de George Bernard Shaw, Représentation au Centre Saidye Bronfman, Montréal, 1993.

⁴³⁴ Bernard Shaw, *Pygmalion*, Coll. « Scène ouverte », Paris, Éditions L'Arche, 1995, 138 p.

⁴³⁵ « Pour ce qui est de l'adaptation intralittéraire dont la productivité est bien connue, on parlera — selon s'il y a changement de genre (ou non) — d'adaptation *trans-ou homogénérique*. Dans ce dernier cas, adaptée et adaptation sont du même genre : théâtre (le plus fréquent) [...] L'adaptation transgénérique gravite pour l'essentiel autour du théâtre (entendu comme texte). » Gérard-Denis Farcy, « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, N° 96, 1993, p. 392.

deux œuvres (de départ et d'arrivée) appartiennent au même genre (théâtral). De la représentation théâtrale première (française ou québécoise), Lévy reprend l'ensemble qu'il transfère dans la culture marocaine tout en faisant des renvois explicites à la pièce d'origine. Le lien entre adaptation et intertextualité⁴³⁶ est ainsi manifeste et permet de maintenir l'altérité dans la référence au réel marocain. Au sujet du rapport à l'œuvre originale:

[...], l'adaptation se définit par ses objets, ses termes, ses opérations et ses plans. Plus précisément, il y a de l'adaptation lorsqu'un objet va d'un terme à un autre en passant par un plan (ou plusieurs) et en subissant certaines opérations [...] Enfin, l'adaptation se définit par sa relation avec ce qu'elle adapte; autrement dit, elle est tout sauf la dissolution de l'adaptée. [...] D'un côté, l'adaptation consiste à multiplier les désinences à partir de l'adapté-radical; de l'autre, elle est la métaphore de l'adaptée: elle s'y substitue dans une situation différente de communication. [...] L'adapté, c'était l'œuvre initiale, originaire, de départ, antécédente; l'adaptation, c'était l'œuvre dérivée, d'arrivée, subséquente⁴³⁷.

À la lumière de cette définition, l'étude m'a conduite à repérer les renvois implicites et explicites aux textes d'origine qui ont suscité des espaces de création dans les adaptations de Solly Lévy. Yannick Butel s'intéresse à l'effet de l'adaptation comme création d'un espace second.

Si de toute façon l'adaptation demeure dépréciée et l'adaptateur toujours sur le grill, c'est sans doute que l'adaptation est du côté de la traduction, de l'accommodation, de l'actualisation, de la transposition, de la mutation et de la métamorphose... Soit autant de termes qui supposent un déplacement du centre vers la périphérie, une opération seconde, un mouvement centripète, un abandon de l'origine pour, finalement, un espace second... [...] Les adaptations sont les génériques du théâtre, les produits imités, des imitations...⁴³⁸

⁴³⁶ Je reprends ici la distinction entre intertexte et intertextualité. L'intertexte est l'« ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné », et l'intertextualité, « phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire » » Laurent Milesi « Inter-textualités : enjeux et perspectives (en guise d'avant-propos) dans Keith Busby, M.J.Freeman, Sjeff Houppermans, Paul Pelckmans et Co Vet (dir. publ.) Coll. « Faux titres » N° 139, *Texte et Intertextes*, Amsterdam-Atlanta, GA 1997, p. 16.

⁴³⁷ Gérard-Denis Farcy, « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, N° 96, *op.cit.*, p. 388-389.

⁴³⁸ Yannick Butel, « L'ambiguïté critique: Le ou Un ? » dans *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, Les documents de la Maison de la recherche en science humaines de Caen CREDAS N° 12, 2000, p. 85.

Ce qui m'intéresse, c'est la part de culture marocaine — en tant que nouveau code implanté dans l'œuvre adaptée — dans la constitution du dispositif théâtral juif marocain. Et si l'adaptation exige une référence à des structures et codes tant socioculturels qu'esthétiques, il est également important de voir comment Solly Lévy — pour donner vie à son œuvre — a combiné sa culture d'origine avec l'autre, l'étrangère. En effet, l'idée de Gérard Denis Farcy selon laquelle l'adaptation est « la métaphore de l'adaptée [et] s'y substitue dans une situation différente de communication⁴³⁹ », me paraît intéressante pour étudier les œuvres de Solly Lévy. La transformation est ici perçue comme l'ajustement de l'œuvre originale à un autre espace-temps qui lui confère un sens nouveau, sollicité aussi bien par le dramaturge que par les spectateurs. L'ajustement — qui se fait sur la base d'une référentialité — engage assurément la langue, les codes culturels et scéniques ainsi que les spectateurs.

Dans cette perspective d'adaptation des œuvres étrangères au contexte marocain, le repérage de l'intertexte — permettant des transformations — s'avère incontournable pour la compréhension du sens des œuvres. La définition de Gérard Genette, selon laquelle l'intertextualité est « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes⁴⁴⁰ », incite à nuancer le sens de la coprésence entre les textes dans les adaptations de Solly Lévy afin d'examiner — dans la fidélité au texte de départ — l'insertion du langage culturel. Cela étant dit, l'entreprise de cette œuvre répondait à plusieurs questions: pourquoi adapter des œuvres et non pas les créer ? En quoi *Les Belles-Sœurs* se prête-t-elle à une adaptation typiquement marocaine ? En quoi permet-elle à la fois le succès de la réception et le travail de la mémoire ? Où se manifestent les références culturelles dans cette œuvre ?

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 388-389.

⁴⁴⁰ Gérard Genette, *Palimpseste: La littérature au second degré*, op. cit., p. 8.

Il semble qu'avec l'impossibilité de créer annuellement une œuvre — si l'on pense aux représentations commandées par les responsables du Festival sépharade —, Solly Lévy ait opté pour l'adaptation. Autrement dit, il a préconisé la réécriture d'œuvres déjà existantes répondant aux exigences identitaires et culturelles du Festival qui rassemble la communauté juive marocaine.

3.3.1. Adapter *Les Belles-Sœurs* pour se remémorer

Cette pièce de Michel Tremblay met en scène quinze femmes ordinaires de l'est de Montréal. Celles-ci, dans un langage familier, expriment leurs frustrations causées par la monotonie de leur vie quotidienne. Elles sont réunies dans un univers clos, sans homme, pour le collage d'un million de timbres. L'œuvre de Solly Lévy met en scène le personnage de *Tamo Halioua*. Celle-ci, dans le rôle de Germaine Lauzon (la gagnante) invite ses sœurs, sa fille et ses voisines à venir contribuer à cet événement de collage organisé dans la cuisine. Les femmes sont rassemblées dans un espace représentant la cuisine d'une maison du mellah au Maroc (grande cuisine avec de la céramique en couleurs sur les murs), une grande porte d'aspect oriental. La langue de communication est le français prononcée par des femmes au foyer et entrecoupée par le dialecte judéo-marocain. La communication dans cette langue qui comprend les insultes, les renvois aux croyances juives, l'appel des saints juifs enterrés au Maroc, les traditions familiales et culinaires, renforcent la dimension humoristique. L'espace de la cuisine (symbole de la place traditionnelle de la femme et des tâches ménagères qui lui incombent), s'avère propice à la description individuelle du malheur que vivent ces femmes. Elles racontent leurs histoires et les autres réagissent collectivement à travers des références humoristiques dans un langage familier et pittoresque.

Dans l'œuvre originale de Tremblay Rose, Ouimet parle des bêtises des enfants (*BSMT*, 38): « Dans not'temps, on n'aurait pas laissé les enfants jouer dans la chambre de bain! Ben vous auriez dû voir ça dimanche! ». L'œuvre de Solly Lévy met en scène la plainte contre les enfants prenant une autre tournure humoristique en contexte marocain dans les propos de Rosette Wahnone : « Yah'sra, de notr'temps à nous jamais on aurait laissé trainer les gosses dans la salle de bain! D'abord on n'en avait pas de salle de bain, ça simplifiait les choses! Boh, boh, si vous aviez vu ça dimanche dernier (*BSSL*, 20)! » Par les monologues, chacune de ces femmes fait part de ses petites tragédies quotidiennes : chômage du mari, école des enfants, liens avec la belle-mère et avec les enfants, tâches ménagères et quotidiennes.

Ainsi, ce qui fait la spécificité d'une pièce (celle de Michel Tremblay) est aussi ce qui fait son universalité. Les thèmes universels abordés dans la pièce de Tremblay (femme, religion, autorité, langue, conflit français-anglais, communauté, etc.), les indications scéniques, les jeux de mots, le jeu du Bingo, la langue québécoise (joual), l'humour ont offert au théâtre de nouveaux aspects esthétiques et scéniques qui ouvrent à des mises en scènes différentes. Solly Lévy a mis en relief l'aspect communautaire des Juifs marocains par les références à la synagogue (ou syna), aux Rabbins (Rabbin Trojman et Rabbi Issakhar Essefrioui de Séfrou au Maroc), au shabbat, au *mahia* (eau de vie fabriquée dans le mellah), à la hakétia (le judéo-marocain des proverbes et expressions marocaines), et à l'hébreu. D'autres adaptations se manifestent dans les indications scéniques par rapport au chant des femmes. Tous les spectateurs et les Marocains en général se reconnaissent autour de *ya byadi yanass*, un refrain qu'on répète ensemble.

3.3.1.1 Le cadre identitaire

La première page de la pièce de Solly Lévy comporte plusieurs notes sur l'adaptation qui expliquent le choix des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay. Ces notes

éclairaient « le contexte socioculturel, le parler populaire des Juifs marocains, la langue dans *Les Belles-Sœurs marocaines* et la psychologie des personnages. » (BSSL, Préface).

La grande majorité des Sépharades du Québec (environ 25 000 âmes) est constituée par des Juifs marocains immigrés à Montréal vers la fin des années soixante, donc à peu près à la même époque où se déroule l'action des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay. [...] Le choix de ce contexte socioculturel m'a contraint à certaines modifications mineures du texte original. Par exemple, [...], Rhéauna Bibeau et Angéline Sauvé parlent de la toilette et de l'exposition d'un mort. J'ai dû me résoudre à sauter ce passage parce que la religion juive interdit que l'on expose un cadavre. Il n'y a pas d'exception à cette règle. Pour des raisons tout aussi évidentes, j'ai dû transposer le chapelet, la neuvaine à sainte Thérèse, les curés, les paroisses, les églises, etc., en m'efforçant de trouver des équivalences qui, tout en respectant l'œuvre originale, paraîtront plausibles dans l'univers des immigrés juifs marocains. (BSSL, Préface).

Le propos de Lévy se réfère au discours d'autrui, présentant l'œuvre de départ comme le socle permettant de poser le cadre identitaire de l'œuvre nouvelle : celui de l'immigré juif marocain, récepteur de l'œuvre. Dans *Les Belles-sœurs* de Tremblay on distingue deux sortes d'enjeux. D'une part, les enjeux universels : les relations sexuelles, les plaintes des femmes, le lien avec les belles-mères, ou l'ingratitude des enfants. D'autre part, les enjeux liés au contexte québécois : le rappel de la qualité de vie en France dans une comparaison entre le Français et le Canadien (discipline, langue, politesse)⁴⁴¹; la critique d'une communauté en particulier, les Européens : Italiens et Français du Québec. L'œuvre montre Lisette De Courval exprimant cette différence entre les Français et les Canadiens:

On se croirait dans une basse-cour! Léopold m'avait dit de ne pas venir ici. Aussi! Ces gens-là sont pus de notre monde! Je regrette assez d'être venue! Quand on a connu la vie de transatlantique pis qu'on se retrouve ici, ce n'est pas des farces [...] Puis l'Urope! Le monde sont donc bien élevé par là! Sont bien plus polis qu'ici! On en rencontre pas des Germaine Lauzon, par là! Y'a juste du grand monde! À Paris, tout le monde perle bien, c'est du vrai français partout... C'est pas comme icitte... J'les méprise toutes! Je ne remettrai jamais les pieds ici!

⁴⁴¹ L'œuvre fait aussi entendre cette comparaison dans d'autres dialogues (BSMT, 103-108)

Léopold avait raison, c'monde-là, c'est du monde cheap, y faut pas les fréquenter, y faut même pas en parler, y faut les cacher! Y savent pas vivre! Nous autres on est sortis de là, pis on devrait pu jamais revenir! Mon Dieu que j'ai donc honte d'eux-autres. (*BSMT*, 59)

La pièce évoque aussi des lieux géographiques précis (Ste-Thérèse, les chutes Niagara), le nom du Premier ministre du Québec qui indique l'époque à laquelle se déroule l'action Québec (« la voix à Duplessis »), les espaces commerciaux (le magasin Reitman's), les produits nord-américains (le pouding au chocolat, les érables). Le contexte religieux se révèle dans plusieurs évocations de personnages ou de situation : le curé, la paroisse, le péché (les filles-mères, l'avortement), l'enfer (*BSMT*, 89-90-100) ; « là où les hommes perdent l'argent en fréquentant des femmes », l'immoralité du concours de timbres (*BSMT*, 77-79). Tremblay représente ainsi l'époque de Duplessis et le pouvoir religieux.

Les thèmes universels abordés dans l'œuvre: le rôle de la femme, la religion et la langue, en font un récit ouvert à différentes lectures et mises en scènes. Ces thèmes transposés dans le cadre marocain permettent de dire que la composante la plus adaptable est d'ordre discursif⁴⁴². On ne peut donc saisir l'adaptation de Solly Lévy qu'en faisant appel à la pièce originale. Bien évidemment, les contextes culturels et religieux des deux dramaturges sont très différents : Tremblay et Lévy se rejoignent cependant dans la perception de la vie quotidienne des femmes. À la lumière de cette réalité, les modifications apportées au texte original consistent essentiellement en un recadrage. On peut donc parler de transposition, de réécriture ou de traduction du texte original :

L'adaptation désigne également le travail dramaturgique à partir du texte destiné à être mis en scène. Toutes les manœuvres textuelles imaginables sont permises : coupure, réorganisation du récit, « adoucissements » stylistiques, réduction du

⁴⁴² « Concernant le théâtre (souvent fortement plus structuré que le roman), les composantes adaptables ou transformables sont d'ordre esthétique, dramaturgique et discursifs », écrit Gérard-Denis Farcy, « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, N° 96, *op.cit.*, p. 402.

nombre de personnages ou des lieux, concentration *dramatique* sur quelques moments forts, ajouts et textes extérieurs, *montage* et *collage* d'éléments étrangers, modification de la conclusion, modification de la fable en fonction du discours de la mise en scène [...] Adapter, c'est réécrire entièrement le texte considéré comme simple matériau, cette pratique théâtrale a fait prendre conscience de l'importance du dramaturge pour l'élaboration du spectacle⁴⁴³.

Les thèmes universels abordés dans l'œuvre originale ont permis à Lévy d'élaborer son spectacle à partir des renvois à la mémoire, au référent culturel et au réel vécu au Maroc. La pièce de Michel Tremblay — éclairée par des indications scéniques — met en scène le jeu du Bingo, le collage des timbres, la langue québécoise (joual), l'humour et les jeux de mots. Ces éléments confèrent au texte tremblayien une originalité culturelle, esthétique et scénique, comme en témoigne Solly Lévy :

Bien entendu, la valeur universelle des types que Michel Tremblay met en scène n'est plus à démontrer et le public, quel qu'il soit, n'aura aucune difficulté à se reconnaître dans ces Belles-Sœurs marocaines que j'ai calquées avec autant de respect que de plaisir sur leurs modèles québécois. (*BSSL*, préface)

Malgré une apparente et réelle fidélité au texte originaire, véritable « calque », l'œuvre propose une traduction du code culturel. On peut aussi dire que Solly Lévy souhaite situer l'œuvre adaptée à un autre niveau de configuration (personnage, histoire, temps et espace). On remarque tout d'abord que Solly Lévy a gardé le titre du texte original, le nombre de personnages (tous féminins), l'abondance des monologues et l'espace de la cuisine comme lieu traditionnellement lié aux tâches domestiques de la femme. Cette fidélité dans l'adaptation semble attester que Solly Lévy perçoit, comme Tremblay, les inquiétudes et les problèmes familiaux et sociaux exposés dans l'œuvre originale. Je m'attarderai ici sur ce qui me paraît être un référent constitutif de la mémoire juive marocaine. À partir du titre, on perçoit que l'action se situe dans un milieu familial à la fois serré et potentiellement conflictuel. Yves Jubinville, dans son étude de la pièce de Michel Tremblay, rappelle ceci :

⁴⁴³ Patrice Pavis, « Adaptation » dans *Dictionnaire du Théâtre*, *op.cit.*, p. 12.

« [...], la famille des *Belles-Sœurs* se présentent essentiellement comme un système de relation privées autour desquelles se nouent les conflits. Or, depuis le début du XXe siècle, la collectivité familiale montre des signes d'effritement que la forme dramatique n'a pas manqué d'enregistrer⁴⁴⁴. »

L'abondance des monologues dans les deux œuvres semble avoir la même fonction pour rendre compte des liens familiaux. Sa transposition par Lévy montre que ce dispositif fonctionne, qui emprunte aux grandes règles de la tragédie. Toutefois, la présence maintenue par Lévy du Bingo, des timbres-primés et du collage des timbres qui sont étrangers au paysage socioculturel marocain inscrit une référence explicite à l'autre culture dans laquelle se trouvent les Marocains qui assistent à la représentation. La culture d'accueil des immigrants manifestée par l'inclusion de ces éléments étrangers à la culture d'origine est un collage. Cette altérité est justifiée évidemment par le public à qui est destinée la pièce, public arrivé à Montréal vers la fin des années soixante. Cette inclusion de l'étranger dans l'œuvre permet de voir comment les femmes marocaines réussissent le jeu de Bingo québécois. Ont-elles la même perception de ce jeu que les Québécoises?

Pour les deux dramaturges, il semble que le collage de timbres ne soit que l'événement prétexte autour duquel s'établit la rencontre familiale. Des sujets de conversation sont alors soulevés, entraînant discussion et désaccords, le tout exprimé dans un vocabulaire populaire et local, c'est-à-dire québécois et marocain. Se reconnaître dans *Les Belles-Sœurs* marocaines ne veut pas dire reconnaître le Maroc, mais plutôt avoir une connaissance intime des milieux sociaux, culturels, religieux, et linguistiques de ce pays. Mais l'adaptation est une transposition.

Adaptation est employée fréquemment dans le sens de « traduction » ou de transposition plus ou moins fidèle, sans qu'il soit toujours très facile de tracer la

⁴⁴⁴ Yves Jubinville, « Les seuils » dans *Une étude de Les Belles-Sœurs*, Montréal, Les Éditions de Boréal, 1998, p. 35.

frontière entre les deux pratiques. Il s'agit alors d'une traduction qui adapte le texte de départ au contexte nouveau de sa réception avec les suppressions et les ajouts jugés nécessaires à sa réévaluation [...]. Il est remarquable que la plupart des traductions s'intitulent aujourd'hui adaptation, ce qui tend à accréditer le fait que toute intervention, depuis la traduction jusqu'au travail de réécriture dramatique, est une recreation, que le transfert des formes d'un genre à l'autre n'est jamais innocent, mais qu'il engage la production du sens⁴⁴⁵.

Bien que Solly Lévy ait transféré le collage de timbres dans le contexte marocain, le dramaturge a fait des modifications mineures et facilement repérables dans le système des noms, c'est-à-dire qu'il a réussi « un changement de substance du signifiant avec sauvegarde aléatoire du signifié⁴⁴⁶. » Ainsi, selon l'étude d'Yves Jubinville :

L'onomastique [...] tremblayienne sert des fins qui sont aussi dramaturgiques. Les personnages se désignent fréquemment par leur nom pour des raisons qui tiennent aux règles conversationnelles [...] et d'autres qui relèvent de la pure stratégie verbale [...]. Noms et personnages sont, dans les premiers moments de la lecture, dissociés les uns des autres⁴⁴⁷.

Le nom du personnage principal Germaine Lauzon devient Tamo Halioua, et traduit la personnalité du personnage : spontanéité et humour. Le mot Halioua vient du halwa ou halawah qui veut dire sucré. On peut comprendre ce sens dans le fait de rendre doux, joyeux et actif. Le dramaturge a conservé le nombre de personnages-femmes. Les liens de parenté et de voisinage entre les femmes restent identiques à ceux de Tremblay. *Linda Lauzon* devient *Linda Halioua*. À ces noms s'ajoutent les Rahma Hayyon, Rachel Bouaknine, Simy Guigui, Messody Hayyon, Zari Guinnone, Hassiba Rosilio, 'allo Hammou, Molly Auouch, Rika El Ankri David Benazzouz, Faby Boutboul, Hanania Beniflah, Mazal Guid'oni.

⁴⁴⁵ Patrice Pavis, « Adaptation » dans *Dictionnaire du Théâtre, op.cit.*, p. 12.

⁴⁴⁶ Gérard-Denis Farcy, « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, n° 96, *op.cit.*, p. 391.

⁴⁴⁷ Yves Jubinville, « Les seuils » dans *Une études de Les Belles-Sœurs*, Montréal, Les Éditions de Boréal, 1998, p. 36.

La comparaison des tirades de Tamo Halioua et de Germaine Lauzon informe sur l'environnement déterminé par Tamo Halioua; par exemple, lorsqu'elle parle d'un bel homme « Juif et tout ». Des mots judéo-marocains écrits en caractères gras s'ajoutent à la description de ce jeune homme. Ces termes ajoutent une profondeur de sens qui appelle l'identification.

Eh non, y zont pas perdu. Moi aussi j'suis restée kex. À peine que tu étais partie ce matin au travail, drrring! On sonne à la porte. Je vais ouvrir et qu'est-ce que je vois? Un malabar, **man'golleksh**. Quelle **qama**! Tu aurais aimé, Linda, ma parole d'honneur. Un Juif et tout. Vingt-deux, vingt-trois ans, les cheveux noirs frisés, avec une petite moustache. Un beau gosse. Y m'demande si c'est moi madame Tamo Halioua, maitresse de maison. J'dis oui, c'est moi. Y m'dit c'est vos timbres. Alors je m'énèrve, je sais plus quoi dire... (*BSSL, 1*).

Dans l'œuvre originale, le dialogue entre Rhéauna Bibeau et Angéline Sauvé renvoie à la culture catholique que Solly Lévy adapte au spectacle juif marocain

Rhéauna Bibeau: « Pour ça, non, j'voudrais pas mourir sans me confesser! Angéline, promets-moé que tu vas faire v'nir le prêtre quand j'vas me sentir mal! Promets-moé-lé. »

Angéline Sauvé : « Ben oui, ben oui, ça fait cent fois que tu me le demandes ! J'l'ai fait v'nir, le prêtre, la dernière fois que tu as eu une attaque ! T'as communié pis toute ! »

Rhéauna Bibeau : « J'ai tellement peur de mourir sans recevoir les derniers sacrements ! »

Angéline Sauvé : « Pour les péchés que tu peux faire ! »

Rhéauna Bibeau : « Dis pas ça, Angéline, dis pas ça ! Y'a pas d'âge pour faire des péchés ! » (*BSMT, 65*)

Le découpage des dialogues parlant de la toilette et de l'exposition d'un mort, de l'abbé de Castelnau et du pardon du bon Dieu subit une véritable transposition : « J'savais que tu m'reviendrais, Angéline! Chus ben contente. Tu vas voir, on va prier ensemble, pis le bon Dieu va oublier ça ben vite ! C'est pas un fou, t'sais, le bon Dieu ! » (*BSMT, 67*). La substitution des dialogues qui renvoient à la culture

catholique par des dialogues juifs marocains permet d'intégrer dans la pièce des références au chabbat et à la synagogue.

*La chabbat quand il rentre de la syna
Tout d'suite il veut bouffer sa skhina
Si c'est pas chaud, bo'alina
Comme il fume pas, il pique laqrina
Ti pari pati, etc. (BSSL, 8)*

Le transfert du contexte chrétien (chapelet, curés, paroisses, églises) et linguistique (l'usage de joual) à un contexte juif marocain reste perceptible pour ce public qui connaît, du moins le suppose-t-on, la pièce de Tremblay. C'est toujours la résonance de la pièce originale *sous* la pièce réécrite qui permet aussi le dialogue entre les deux cultures; et la perception que la mémoire et de l'histoire peut s'inscrire dans un contexte privé et familial universel et pourtant local. Par ailleurs, les mots qui riment forment des sous-thèmes évoquant la consistance du milieu juif marocain (*syna/synagogue*; *skina/repas juifs marocain* que l'on prépare pour le Chabbat; *laqrina/insulte marocaine* qui désigne l'épilepsie). Ce qui sert de commentaire au discours chrétien supprimé. « Supprimer ou interpoler est une chose, supprimer et remplacer en est une autre que l'on qualifiera de substitution⁴⁴⁸. » Il importe en effet de constater que la substitution n'annule pas le texte original, mais dédouble la référence. On a le sentiment, dans l'œuvre de Solly Lévy, d'un contexte juif qui n'existe que dans le corps du texte car on éprouve inmanquablement la double référence au Québec et au Maroc, et le spectateur est devant une traduction vers l'environnement judéo-marocain et les éléments culturels et lexiques qui s'y rattachent.

L'enchâssement explicite du registre religieux juif marocain produit aussi un sens particulier puisqu'il se donne comme différent du registre religieux chrétien qui

⁴⁴⁸ Gérard-Denis Farcy « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, N° 96, *op.cit.*, p. 339.

est raturé par l'adaptation. Il est aussi un moyen de rappeler et de valoriser le judaïsme-marocain comme si le dramaturge dégageait « un nouveau montage de l'histoire qui se puisse apprécier⁴⁴⁹ ». Cette transformation est mise au service de la mémoire. Et cette adaptation était produite dans un cadre de Festival où les tables rondes donnaient lieu à des débats sur le judaïsme marocain.

3.3.1.2. La belle-sœur ou la rapportée

Tous les personnages de Lévy sont des belles-sœurs, bien que rien dans l'œuvre n'indique qu'il s'agisse de belles-sœurs; à part une seule femme que Tamo Halioua mentionne :

Aujourd'hui, j'ai téléphoné à mes sœurs, et la sœur à ton père, et en plus, je suis passée voir les voisines. Je les ai toutes invitées à venir coller les timbres ce soir. Je vais faire un party de collage de timbre ! Pas mal comme idée, hein ? J'ai acheté des pépites de tournesol et de courge, des cacawètes et le p'tit est allé m'chercher qué qu'bouteilles de coke. (BSSL, 2)

Dans l'œuvre originale, Germain Lauzon dit :

J'ai une idée, 'coute ben... À midi, j'ai téléphoné à mes sœurs, à la sœur de ton père, pis chus t'allée voir les voisines. J'les ai toutes invitées à v'nir coller des timbres, à soir. J'vas faire un party de collage de timbre ! C't'une vraie bonne idée, ça, hein ? J'ai acheté des pinottes, du chocolat, le p'tit a été chercher des liqueurs. (BSMT, 9)

Dans les deux œuvres, le rassemblement a lieu pour le même évènement. La manière d'inviter les femmes y est semblable. Ainsi, la condition féminine semble être la même en contexte québécois et marocain. Les quelques modifications n'effacent pas le caractère québécois de l'œuvre. Je prends à titre d'exemple le renvoi à la nourriture populaire au Maroc. Tous les Marocains se reconnaissent dans la consommation des *pépites de tournesol et de courge, des cacawètes* lors de telles

⁴⁴⁹ *Ibid*, p. 389.

rencontres. Mais la référence à l'espace de la rencontre — la cuisine dans les deux œuvres — autorise ces modifications minimales qui pourtant transfigurent le lieu. Le décor montre le rassemblement des femmes marocaines dans la cuisine d'une maison du mellah au Maroc (grand espace avec de la céramique en couleurs sur les murs), une grande porte d'aspect oriental indiquant ainsi un habitat juif populaire, offrant à l'œuvre son aspect marocain.

Tremblay et Lévy se rejoignent dans la présentation qu'ils font de la vie quotidienne et difficile de la femme de cette classe sociale : Lévy a traduit la manière dont elle était ressentie par Tremblay. Il éclaire une époque de l'histoire du Québec, et la souffrance de ces femmes que Tremblay a mise en scène. La famille racontée et perçue à travers les plaintes des femmes et en l'absence de tout homme⁴⁵⁰. La plainte de Marie-Ange Brouillette qui constate la monotonie de sa vie est directement reprise dans l'œuvre de S. Lévy.

Chus tannée de m'esquinter pour rien! Ma vie est plate! Plate! Pis par-dessus le marché, chus pauvre comme la gale! Chus tannée de vivre une maudite vie plate! » (*BSMT*, 22)

Les cinq femmes, ensemble — Quintette : une maudite vie plate ! Lundi !

Les quatre autres — J'me lève, pis j'prépare le déjeuner ! Des toasts, du café, du bacon, des œufs. J'ai d'la misère que l'yable à réveiller mon monde. Les enfants partent pour l'école, mon marie s'en va travailler. »

Les cinq femmes — [...] À midi, les enfants reviennent. Ça mangent comme des cochons, ça revivre la maison à l'envers, pis ça repart ! L'après-midi, j'étends. Ça, c'est mortel ! J'hais ça comme une bonne ! Après, j'prépare le souper. Le monde reviennent, y'ont l'air bête, on se chicane ! Pis le soir, on regarde la télévision ! Mardi !

Les quatre autres — [...] le jeudi pis le vendredi, c'est la même chose ! J'm'esquinte, j'me désâme, j'me tue pour ma gang de nonos ! Le samedi, j'ai les enfants dans les jambes par-dessus le marché ! Pis le soir, on regarde la télévision ! Le dimanche, on sort en famille : on va souper chez la grand-mère en autobus. Y faut guetter les enfants toute la journée, endurer les farces plates du

⁴⁵⁰ Yves Jubinville, soulignant la distance entre le contenu et le titre de l'œuvre, écrit : « les belles-sœurs sont unies entre elles par des liens obligatoires institués par le mariage. Mais ces liens sont rendus problématiques par l'absence effective et symbolique des hommes dans la pièce [...] La famille est constituée ici par l'appartenance à un milieu social, à une même condition féminine et même à un destin. » Yves Jubinville, « Les seuils » dans *Une étude de Les Belles-Sœurs*, *op.cit.*, p. 35.

beau-père, pis manger la nourriture de la belle-mère qui est donc meilleure que la mienne au dire de tout le monde ! Pis le soir, on regarde la télévision ! Chus tannée de mener une maudite vie plate ! Une maudite vie plate ! Une maudite vie plate ! Une maud...» (BSMT, 22- 23- 24)

Formant deux groupes — un de cinq femmes et un autre de quatre —, elles expriment leurs souffrances. Les plaintes proviennent du sentiment de rejet et d'étrangeté que peut éprouver la belle-sœur. Une *rapportée* selon le concept québécois, la belle-sœur n'est pas vraiment la bienvenue dans la famille de son époux. On la considère toujours comme étrangère à la famille, et elle ne participe pas au consensus familial. La vie des femmes marocaines dans des milieux populaires s'apparente à celle des femmes au Québec, en ce qui concerne la monotonie de la vie au foyer.

Les cinq femmes, *ensemble* Quintette (khamsa !) : wahad'l m [issa m'kefsa !
Lundi !

Les quatre autres : J'me lève, pis j'prépare le p'tit déj! Des toasts, d'la confiture, du thé à la menthe, et du café pour mon mari. Je gueule et je m'esquinte les poumons pour réveiller tout l'monde. Les gosses partent à l'école et mon mari y va au boulot.

Les cinq femmes : [...] À midi, les gosses reviennent. Ouais, ils veulent pas manger des sandwiches à l'école et comme on habite à côté, tu m'as compris ! Ils bouffent comme des oulad'essoq, ils me foutent le bordel dans la maison et ils s'en vont. L'après-midi, s'il fait beau, j'étends. Ça c'est mortel : t'qtelni ou mat'atinishadelkhedma! J'ai horreur de ça ! Après, j'prépare le dîner. Toute la smala elle revient. Y en a qui font la gueule et on s'dispute ! Et le soir on r'garde la télévision. Mardi

Les quatre autres : « [...] le jeudi et le vendredi, c'est la même chose. En plus il faut préparer le chabbat, le poisson à la sauce rouge, les boulettes, la salada del'limoud'zitoun, les ghibats et la daf de blé avec tout l'tralala : el qr'a, la viande bien grasse, les patates, la patate douce, la salade d'aubergine, la tchouktchouka. J'm'esquinte, j'me ruine la santé, j'me tue pour ma famille, ah R'bi 'Am'ran, j'me tue ! Et le chabbat, c'est une autre histoire. Lui s'en va à la syna et moi, au lieu de relaxer, j'ai les gosses dans les pattes. Il rentre de la syna, et à la minute il faut servir. Ihabitserbab'zerba, d'ghia, d'ghia. Et bo 'aliyya si c'est assez chaud, si c'est pas assez salé, si c'est pas assez relevé, si les patates elles sont pas assez dorées, si les pos chiches y sont pas assez tendre, s'y a pas assez d'ail dans la tchouktchouka! Alors là y me fait la fête et je te dis pas. » (BSSL, 6, 7, 8)

Dans ces milieux populaires, la femme doit redoubler d'effort pour plaire à l'époux et entretenir sa famille. Les dialogues, révélant les modifications que la pièce de Tremblay a subies, renforcent la marocanité de l'adaptation surtout en ce qui concerne l'aliénation de la femme. On a le sentiment que cette référence est complètement intégrée dans le texte d'accueil. L'indice local et la touche marocaine n'altèrent pas le partage des mêmes problèmes quotidiens. Le renvoi à la vie monotone des Juives marocaines, que le dramaturge colle à l'œuvre originale par l'emploi du vocabulaire judéo-marocain, est de couleur locale et l'aspect juif marocain est accentué par des intertextes qui font entendre des discours divers. Cette instrumentation marocaine est mise en scène à travers le personnage de Guigui qui transporte la voix de ces femmes malheureuses, mais invite aussi les spectateurs à entrer dans la vie de la femme juive écrasée par les tâches ménagères.

Non ! Ça devrait pas exister ces concours de merde ! C'est immoral ! Le rabbin, il avait bien dit l'autre chabbat quand il disait que ça devrait être embolie dé-fi-nitchi-v'-mon ! [...] C'est pas juste ! J'en ai marre de m'esquinter la santé pour rien ! Ma vie est plate comme disent ici ! Plate ! Et par-dessus le marché je suis pauvre comme une job ! Y en a marre de vivre cette vie de chienne de vie plate, baraka m'dik 'l m issa m'kefsssa!

De Marie-Ange Brouillette à Guigui, les plaintes s'inscrivent dans le même registre de soumission et disent la même souffrance quotidienne malgré la redistribution scénique spatiale et temporelle. Celle-ci n'a pas empêché le renvoi à autrui par le déictique spatial « Ici » de l'autre-femme québécoise. La transposition peut, en effet, justifier la mise en caractère gras des mots judéo-marocains. L'adaptation exige cet emploi afin de mettre en relief le contexte culturel et le parler populaire marocain. La transposition suscite la remémoration et l'identification au pays d'origine. Les mots — associés à leur environnement et prononcés collectivement — sont un fondement de l'action et un agent de rassemblement. Dans les addenda, on sent qu'il s'agit de ce qui est propre au dramaturge et à son destinataire Par les renvois à la vie quotidienne des Marocains : mets, événements,

lieu de culte, liens familiaux, tension entre les conjoints, le spectateur reconnaît, dans ce qu'il voit et écoute sur scène, sa vie antérieure. Le dramaturge sélectionne le vocabulaire en le cherchant dans les situations de tension familiale. Il suffit de dire « (khamsa!): wahad'l m issa m'kefsa » (*BSSL*, 6) pour être de plain-pied dans un système conventionnel connu.

3.3.1.3. Joual et judéo-marocain : oralité et humour

L'œuvre originale convoque le joual et les expressions du français de la classe populaire. Tremblay a inscrit sa production dans ce registre identitaire qui présuppose une connaissance culturelle chez le destinataire. Rose Ouimet parle des bêtises des enfants : « Dans not'temps, on n'aurait pas laissé les enfants jouer dans la chambre de bain ! Ben vous auriez dû voir ça dimanche ! » (*BSMT*, 38). Si cette phrase — mentionnée ci-haut — ne présente rien de particulier sur le plan linguistique, elle prend, dans l'adaptation, une tournure humoristique que Rosette Wahnone interprète ainsi : « Yah'sra, de notr'temps à nous jamais on aurait laissé trainer les gosses dans la salle de bain ! D'abord on n'en avait pas de salle de bain, ça simplifiait les choses ! Boh, boh, si vous aviez vu ça dimanche dernier ! » (*BSSL*, 20)

La langue de l'adaptation est le français entrecoupé par le judéo-marocain parlé par les femmes au foyer. La communication en judéo-marocain — privilégiant les termes réservés aux insultes et jurons, à l'expression des croyances juives, à l'appel des saints juifs enterrés au Maroc, et aux traditions familiales et culinaires — renforce la dimension humoristique. L'oralité participe de la résurrection d'un réel pré-existant. La marocanité se dégage des mots suivants par lesquels Tremblay et Lévy expriment la même chose⁴⁵¹ : Maudite vie / *M'ist lkelb hadi* (*BSSL*, 8); dégage / yallah; bouchant le récepteur (*BSSL*, 4) / Défectueux / *mfouti* (*BSSL*, 4); Rien / *walou reh* (*BSSL*, 6). Dans toutes les scènes, on a le sentiment que les personnages emploient intentionnellement, un vocabulaire marocain spécifique: *sed foummek/*

⁴⁵¹ Je mets en italiques les mots de Solly Lévy.

Ferme-la (BSSL, 4); *wlad'essoq*/Bohémien (BSSL, 7); *ihab itserba b'zerba*/Il aime être vite servi (BSSL, 8); *L'ah y barek fik, wa 'eni*/ Que dieu te bénisse, mon œil (BSSL, 15); *l'mezgoubin*/ Des petits fous (BSSL, 20); *As 'andek? Masi b'khatrek, lila!*/ Qu'est-ce que tu as? Tu ne vas pas bien cette nuit!; *L'lah ykhalik!*/ Que dieu te protège! (BSSL, 31); *Belfarha*/Avec plaisir (BSSL, 32); *Iwa baraka, safé*/On s'arrête, c'est fini (BSSL, 30); *Kharya*/Excrément (BSSL, 29); *Maskina, eywa, eywa*/ Pauvre elle, *iwa ba'ada*/ Voilà ce qui manque (BSSL, 27); *Marhbabek*/ Bienvenu (BSSL, 33); *Ya bent lahram, lahramiya*/Fille maudite, *machi shoghlek*/Ce n'est pas ton affaire (BSSL, 34); *Rabbi y lkhlaf*/ Que dieu récompense! (BSSL, 38); *Ya Rabbi l'aziz*/Mon cher dieu (BSSL, 39); *ya lahmara*/Espèce d'annexe (BSSL, 39); *B'chouiya!* *B'chouiya!*/Calme-toi (BSSL, 40); *Hahouma jaou! Hahouma jaou! Yallah*/Ils sont arrivés, allons-y (BSSL, 40); *As'slama! As'slamat'koum. Ach'khbarkoum? T'feddel!guelsou*/ Bonne arrivée. Comment allez-vous? Bienvenus, asseyez-vous (BSSL, 41); *Fhamtini? /M'as-tu compris?* (BSSL, 49); *Matahshemsh? /N'as-tu pas honte* (BSSL, 51); *Le club, mouda, fein tayatlaqou sobessa!!*/ Le club, une modernité, où se rencontrent les salopards (BSSL, 53); *L'lah isteur*/Que dieu nous sauve (BSSL, 53); *'yyit mabqaliss sbar*/ Je suis fatiguée et je n'ai plus de patience (BSSL, 59); *Hak, hak, gher khebbihoum*/ Tiens, tiens, tu les caches (BSSL, 65); *Hadi lyoum tayyer l'ha*/ Celle-ci est fâchée aujourd'hui (BSSL, 66); *Ya 'ibadellah!* Ô les gens! (BSSL, 68); *'awed tani?!* encore une fois? (BSSL, 70); *Ahya elmtloqa*/ Espèce de femme facile (BSSL, 72); *Oullah y ila, rah makayn gher khowanin*/ Je le jure qu'il n'y a que des voleurs (BSSL, 77); *Hnnini, malil ou ybess temmak!*/ Ne me casse pas la tête, qu'est-ce que tu as? Colle-toi à ta place là-bas (BSSL, 78).

La marocanisation de ce contexte québécois contribue au rassemblement de la communauté juive marocaine en exil au Québec autour d'un spectacle. Solly Lévy manifeste ainsi sa compréhension de la structure socioculturelle québécoise; et quand Molly Ayoush dit, à la vue de Zari Guinnone: « ... Eh ben, câlisse de tabernacle ! Zari! Qu'esse tu viens foutre ici, toi ? » (BSSL, 50). Ces jurons qui n'appartiennent

qu'au registre québécois ont une fonction spécifique : ils rappellent que la mémoire marocaine s'inscrit maintenant dans un contexte culturel autre dont il importe de reconnaître la texture, mais surtout les similitudes avec la culture d'origine. Le collage de ces jurons rappelle implicitement, entre autres, une certaine intégration des immigrants dans la culture du pays d'accueil. Enchâsser cette culture dans le contexte marocain, provoque le rire, mais contribue à soutenir l'interculturalité. À partir de traits importants de la production tremblayienne, Solly Lévy a mis en relief le caractère communautaire des Juifs marocains que représentent la synagogue (syna), les Rabbin (le Rabbin Trojman, Rabbi Issakhar Essefrioui, de Séfrou au Maroc), les chabbats, la mahia, les langues de communication (judéo-marocain, Hakétia, hébreu), les expressions, les proverbes.

hadi lyoum tayer l'ha!, m'ghbouna, SSittan f'qelbha, l'mezghoba, smah li yallah gless, as 'andek? Masi bkhatrek lila! ya ibad allah, tarraf, a willi wahdi, ya la'hmara, gu'zdor, Yak, Ghleda f hal bents Bouy'a, appartement delkhra, yal hmara, ya wili ya wili, B'chouiya! B'chouiya! Hahouma jaou! Hahouma jaou! Yallah, As'slamt'koum! Ach'khbarkoum, T'feddel! Guelsou, guelsou, shkoua ekhlah!, Fein n'ti? L'erian omro mashaf serwal, qrina, Ayamma ala zin! La nourriture (la kefta, n'abbi basak, ma t'andek bas), l'appel aux saints enterrés au Maroc : Arabbi Amran Ben Diwan, A R'bbi Hantoz Ben'awar! a wili wahdi, Ekh zits, Hbila hadi, Mehboula oussafi, khamza khamza, L'alah isteur, aR'bbi l'ziz, Yahsra, in cha'Allah, R'bbi y khlef, Treha, walou, weld essoq des mots d'origine espagnole (s'niora, paipona), des mots hébreux les misvot, les bénédictions, R'bbi itouwel 'amrak, amin. « mazal tov, le dvar Torah, les Saddiqim, la prière pour la parnassa » la michéberakh à la syna. (BSSL, 22)

Si le vocabulaire populaire est une marque de marocanité, il ne faut pas perdre de vue son usage vulgaire ou grotesque. Dans *Les belles-sœurs* de Lévy, une femme parle en judéo-marocain à la fille de son amie, tombée enceinte en dehors du mariage et fait éclater la salle de rire : « *Mnin tayahwik tay'ajbak alhal*/tu te sens heureuse quand il te baise.» Rica El Ankari parlant de Tamo Halioua en l'insultant: « hadik madame Halioua... Une vraie q'ha! La honte de sa famille » (BSSL, 46). Elle la traite aussi de: « Bent essoq ... fein kai t'laqou sobessa » (BSSL, 53)

Le grotesque intentionnel est ici fondé sur les insultes « hal elkammar del ouil !/ gueule maudite » (*BSSL*, 58) et nourrit un certain comique. Il est ainsi au cœur du désir de la communauté de se retrouver pour rire de quelques situations caricaturées. On remarque que l'usage du vocabulaire marocain est indissociable d'une action connue et vécue. Dans un passage au passé, le vocabulaire employé repose sur une pré-compréhension partagée entre l'auteur et ses interlocuteurs. La reconstitution des situations liées à un contexte spatio-temporel — le déjà vécu, est une fonction centrale de la mimésis.

Si l'action dramatique de Tremblay est transposée par une mise en contexte marocain — situation et vocabulaire —, elle place le destinataire implicitement et explicitement dans une double temporalité passée et présente : temps de la mémoire et temps de la représentation. Le rappel du Maroc provient des souvenirs d'enfances que Rika El Ankri évoque: « Mais j'ai bien connu sa mère! Toi aussi, tu te rappelles, on allait à l'école à Mers Sultan ensemble! Moi j'lai vu grandir, cet homme... » (*BSSL*, 43.) L'emploi du temps imparfait, des pronoms personnels sujet (je, tu, on), du nom de l'école en caractère gras détermine le temps passé au Maroc et l'inclusion de la mémoire individuelle dans la mémoire collective. Ils informent aussi sur l'origine des souvenirs de Rika, communs aux spectateurs. Zari Guinnone rappelle les temps du passé pacifique de ses soirées de vendredi et de ses bonnes relations avec les gens là-bas: «... Avec eux, je rigole, bada kan n'zman louqts mezian; avec eux, je m'éclate! Moi j'ai été élevée par les institutrices de l'école Talmud Torah à Casa... Feddina! » (*BSSL*, 56). L'emploi du mot *feddina* (« point final ») avec la prononciation d'un *d* fort, qui ponctue les souvenirs des beaux moments à Casa, est chargé de sens qu'on ne peut oublier. Zari Guinnone, met un point final (*feddina*) au souvenir pour éviter de revivre la tristesse de la séparation. Elle appartient à deux temps : celui du présent dans lequel elle vit l'exil et celui, perdu, arrêté, du souvenir. Rendant compte de la mémoire individuelle et collective, ces souvenirs enchâssés

dans l'œuvre mettent en relief le rapport nostalgique, endeillé au passé que l'on veut aussi conserver.

Les femmes-personnages de l'œuvre sont des Juives marocaines, mais elles sont loin du Maroc. Elles ne sont pas les femmes québécoises de Tremblay. Mais le travail d'adaptation que fait Solly Lévy met en scène ces femmes dans les deux contextes culturels à la fois. Chacune retourne à son histoire pour exprimer la pression familiale et sociale. La jubilation des spectateurs est primordiale pour Solly Lévy, alors que le tragique ressort de la pièce de Tremblay malgré le comique de plusieurs séquences. Le plaisir que provoque la pièce de Lévy provient d'un partage immédiat des émotions et sensations que provoque la rencontre avec les figures et les matériaux appartenant au paysage marocain.

Le dramaturge qui connaît bien sa communauté marocaine a montré son grand talent artistique dans l'adaptation de cette œuvre. Il sait à l'avance ce qu'attendent les spectateurs juifs marocains : la passion du pays devient un facteur primordial dans cette adaptation. La perception qui réveille cette passion chez les spectateurs contribue certainement à la dynamique de l'œuvre. Le renvoi direct à la culture culinaire rassemblant des familles dans un lieu et un temps réellement vécu est par exemple essentiel : « le poisson à la sauce rouge, les boulettes, la salada de l'imoun d'zitoun, les ghribats et la daf de blé avec tout l'tralala : el qr'a, la viande bien grasse, les patates, la patate douce, la salade d'aubergine, la tchouktchouka. » (*BSSL*, 7-8). La réception de ce vocabulaire ne peut se faire dans l'indifférence. Cette nourriture rejoint immédiatement l'esprit du spectateur marocain et éveille un souvenir rempli d'émotions. Ce sont ces passions identifiables et reconnaissables dans la mémoire personnelle et collective des spectateurs qui reviennent dans *Les Belles-Sœurs* de Lévy. Comme le dit bien Maurice Monnoyer :

Nos passions ne peuvent pas aussi directement être excitées ni ôtées par l'action de notre volonté; mais elles peuvent l'être indirectement par la représentation des

choses qui ont coutumes d'être jointes avec les passions que nous voulons avoir, et qui sont contraire à celles que nous voulons rejeter⁴⁵².

Les objets qui proviennent de la mémoire produisent un effet sur les mouvements les plus intimes d'un lecteur ou d'un spectateur. Nous retrouvons là la catharsis qui, selon Aristote⁴⁵³ accomplit une épuration des émotions. La référentialité crée une certaine distance qui permet la reconstruction de la mémoire et la passion de la retrouver dans des objets situés entre le passé et le présent.

3.3.2. Une trilogie de Molière

On sait que les comédies de Molière utilisent la plaisanterie et la farce dans le but de critiquer la société : l'hypocrisie, la bourgeoisie, la méfiance envers le monde médical ou encore les faux religieux. Cette moquerie des mœurs de son temps lui valut d'être souvent interdit de représentation et accusé d'impiété. Solly Lévy va adapter certaines de ces pièces au contexte judéo-marocain. Il est alors intéressant de se demander de quelle manière le dramaturge a pu passer des comédies spécifiquement rattachées au contexte social et religieux d'une monarchie française, à une adaptation marocaine, de tradition juive, et comment il a exploité ces situations comiques et ce qui, dans ces œuvres adaptées, permet de dire qu'elles sont les dispositifs socioculturels marocains.

L'universalité des sujets dans les comédies de Molière, demeure un facteur important amenant plusieurs adaptateurs — y compris Solly Lévy — à les reprendre et à les transposer. Le fait que Solly Lévy a choisi des comédies, séduit par leurs personnages principaux, permet de dire qu'il a trouvé — dans son environnement juif

⁴⁵²Jean Maurice Monnoyer, « Des passions en général : et par occasion et toute la nature de l'homme » dans *Descartes : Les passions de l'âme*, précédé de La Pathétique cartésienne, Paris, Éditions Gallimard, 1988, 1^{re} partie, p. 182.

⁴⁵³ Le terme de la catharsis faisant référence à la théorie aristotélicienne de la tragédie grecque dans le livre *La poétique d'Aristote* — traduit par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980 — ne traite pas la comédie, mais plutôt la tragédie. Or, l'œuvre à l'étude est largement comique. Ainsi, j'ai entrevu aborder ce concept à partir de l'idée du retour aux souvenirs et à la mémoire marocaine en général.

marocain — des figures communes à celles mises en scène par Molière. Il faut se reporter aux textes originaux pour apprécier les scènes dialoguées. De ce point de vue, il est certain que la compréhension de ces œuvres dépend d'une activité intertextuelle qui engage un repérage d'énoncés empruntés aux textes antérieurs à l'œuvre adaptée et extérieurs à la culture d'origine. Autrement dit, parce que Molière et sa culture sont représentés dans l'adaptation, on est au croisement de deux environnements culturels et de deux codes sociaux différents. Ceci permet aussi de dire que Solly Lévy a donné vie aux adaptations à partir d'une mise à distance par rapport à l'œuvre adaptée. Comme nous allons pouvoir le constater, les trois pièces de Solly Lévy mettent en scène les mêmes personnages, qui sont les membres de la famille marocaine *Boujadi*.

3.3.2.1. Le devenir marocain de *Le bourgeois gentleman* d'Antonine Maillet

Le Boujadi gentilhomme est une adaptation de la pièce *Le Bourgeois gentleman*⁴⁵⁴ d'Antonine Maillet, œuvre qui est elle-même une adaptation de la pièce de Molière⁴⁵⁵. L'œuvre de Solly Lévy est donc l'adaptation d'une adaptation et constitue la première partie d'une trilogie adaptée. Afin de mieux comprendre la raison pour laquelle l'auteur a adapté cette œuvre au contexte marocain, je donne ici un aperçu sommaire des pièces de Molière et de Maillet.

La pièce de Molière est une comédie-ballet qui met en scène un riche bourgeois qui veut imiter le comportement des nobles. Antonine Maillet (romancière et dramaturge acadienne) a adapté cette pièce de Molière au contexte montréalais. *Le Bourgeois gentleman* aura alors comme thème principal la critique du bourgeois québécois. Ce dernier veut imiter et donc égaler l'homme d'affaire anglais et vivre dans Westmount. La dramaturge évoque le contexte social des années quarante et

⁴⁵⁴ Antonine Maillet, *Le Bourgeois gentleman*, Coll. « Théâtre/Leméac », Montréal, 1978, 190 p.

⁴⁵⁵ Molière, *Le Bourgeois gentilhomme Molière*, Coll. « Balises 103 », Paris, Éditions F. Natan, 1995, 126 p.

raconte l'histoire de Monsieur Bourgeois. Celui-ci est un francophone descendant d'un quartier ouvrier et modeste. Il a réussi à faire des économies et à s'acheter une fabrique de souliers. Son statut de propriétaire l'a incité à apporter des changements à sa vie pour devenir *gentleman*. Tout d'abord, il a songé à changer de langue; et il préfère l'anglais au français. Selon lui, s'angliciser est une nécessité pour élever son niveau social et devenir *gentleman*. Cela signifie qu'il faut apprendre à vivre et à se comporter comme ses collègues du Conseil des Patrons, avant de déménager à côté des riches de Westmount. Pour atteindre cet objectif, il engage des professeurs, un pour lui enseigner l'anglais et l'autre, l'éducation physique en l'initiant aux différents sports pratiqués par la bourgeoisie anglaise. Cet ouvrier qui a fait fortune est aveuglé par la vie des Anglais de Westmount. Seule sa femme Toinette et sa servante Joséphine réussissent à l'empêcher de sombrer dans ses folies.

Le Boujadi gentilhomme de Solly Lévy est une comédie dont le titre donne déjà une indication sur le personnage principal. Si la question qui se pose est de savoir en quoi les deux pièces de Molière et de Maillet se prêtent à une adaptation typiquement marocaine, la réponse est certainement dans le fait de mettre en scène une situation sociale similaire, celle dans laquelle un Juif marocain fantasme de devenir un ashkénaze gentilhomme. La critique du Juif marocain qui veut, sous l'influence de son coreligionnaire ashkénaze, changer de peau est le thème principal de cette œuvre.

Lévy a utilisé la trame de l'œuvre de Maillet (forme et contenu). Il fait appel à un personnage appartenant au passé marocain. Le Boujadi (parfois appelé Bouja) est un Juif marocain provenant de Boujaâd (ville au Maroc). Le mot Boujadi est d'origine marocaine. C'est aussi un adjectif à connotation péjorative qui veut dire le naïf. Le personnage de la pièce de Lévy était un apprenti cordonnier à Mogador. Une fois installé à Montréal, il devient vendeur de chaussures (des claques) sur la rue Saint-Hubert, et fait fortune. Il veut entrer dans le monde du capital et des affaires sous le nom de *Boujadee Shoe Industry* et devenir un ashkénaze. Ce rêve ne se

réalisera, selon lui, qu'après qu'il aura changé tous les éléments qui composent son identité (famille et ami). Cette volonté de changer sa vie de Marocain contre une autre de Juif anglophone gentleman met en avant la question de l'identité. Cette question sous-tend toute l'action de l'œuvre à travers des dialogues polyphoniques faisant entrer le Boujadi en conflit avec sa famille (Mme Bouja, Lucie sa fille, Daniel son frère, Haim son gendre et Freha sa servante). Le Boujadi exige un gendre de Westmount. Il faut que sa fille Lucie soit mariée à quelqu'un qui habite dans ce quartier chic. Lucie aime Haim, homme de sa communauté. Le Boujadi est prêt à faire n'importe quoi pour gagner l'amitié de l'Ashkénaze (*BGSL*, 30-31). La nouvelle position de Boujadi provoque la réaction de Freha — qui lui rappelle ses origines marocaines — et de sa femme qui refuse de voir chez elle des Loubiastof ou Loubiaski. Elle aime recevoir des gens marocains comme Boujadi ou Bouzaglou ou Boujenna.

L'adaptation de l'œuvre de Maillet à la culture marocaine soulève plusieurs questions que je ne peux aborder dans cette étude. Le Marocain Solly Lévy s'inspire d'une adaptation. Pourquoi ne s'est-il pas inspiré directement de la pièce de Molière? Il semble que Lévy ait, entre autres, choisi l'œuvre de Maillet parce qu'il résidait lui aussi à Montréal et comprenait les enjeux politiques et linguistiques qui s'y jouaient. D'un autre côté, il a pu constater pleinement les similitudes qui existent entre certains thèmes et personnages caractéristiques de la vie montréalaise: le Québécois et l'Anglais, le Juif-marocain et l'Ashkénaze. En effet, ces deux adaptations (celle de Maillet et celle de Lévy) soulèvent les questions d'identité et d'origine, tant pour le personnage québécois que pour le Juif marocain. La pièce de Maillet permet aussi d'observer les limites de la fidélité à l'œuvre originale ainsi que l'enchâssement des éléments modificateurs indispensables à l'élaboration de l'adaptation marocaine.

Gérard-Denis Farcy⁴⁵⁶ parle de l'adaptation au sens strict et au sens large dans son rapport à l'œuvre originale : le *stricto sensu* et le *lato sensu*.

Les deux adaptations mettent en effet en scène des éléments qui — empruntés de l'œuvre originale — rejoignent la culture marocaine. L'adaptation de l'œuvre par Solly Lévy conserve la forme et le sujet principal de l'œuvre de Maillet. Pour celle-ci, la vie de l'anglophone que l'on désire vivre est l'objet de la mise en scène. Pour Solly Lévy, c'est aussi la vie de l'Ashkénaze anglophone arrivée à Montréal avant le Marocain qui est au cœur des dialogues de l'œuvre. Le rêve d'habiter dans le quartier de Westmount est partagé par le Québécois et par le Marocain. Il démontre implicitement le sentiment d'infériorité ressenti par ces deux personnages devant l'Anglais, à un tel point que Boujadi, tout naïf qu'il soit ne fait pas rire mais fait pitié, se montre prêt à tout pour gagner l'amitié de l'Ashkénaze Sir Harold. Il lui dit :

oooooh! Sir Harold! Moi votre meilleur ami! Judah de Westbury est le meilleur ami de Sir Harold Loubianstein de Westmount! Ah ! baba, j'en suis tout baba. [...] Vous? À moi? Une grâce? Vous me gênez mon ami, tout ce que je peux faire pour vous c'est promis d'avance [...] Et même pour mon pire ennemi, rien que si c'est vous qui me demandez. (BGS, 30 et 31)

En fonction de son idée utopique de mener une vie luxueuse, Bouja doit changer sa peau, ses coutumes et porter des habits de *Gold n'Gold* pour vivre comme un Anglais, être membre du Conseil du Patronat et avoir un entourage de haut niveau (Molson, Petroleum, Paper Corporation, Fur Incorporated, Import-Export, Wood Industrie, Steinberg, Greenberg, Blueberg). Il faut chercher un gendre de Westmount pour sa fille Lucie et avoir même une maitresse (Lady Guendolyn) de Westmount

⁴⁵⁶ « L'adaptation *stricto sensu* s'efforce d'être « fidèle » sur plusieurs plans : substance du contenu, forme de l'expression (esthétique, spécificités génériques), ou le plus souvent sur le seul plan de la forme du contenu (histoire ou personnage. À l'inverse, les distances prises sur ces plan — et tout particulièrement avec l'histoire susceptible d'être réduite à son noyau ou brouillée par une autre modalisation — permettent de qualifier l'adaptation *lato sensu* ». Gérard-Denis Farcy « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, n° 96, 1993, p. 391.

comme le lui propose Sir Harold. Bouja est un personnage critiqué par sa servante Freha, par sa femme qui le voit devenir ridicule et inadapté.

Bouja : Ce que tu peux être lourde et épaisse, Madame, quand tu veux pas comprendre

Mme Bouja : Je comprends très bien au contraire. Je comprends que tu fréquentes des gens qui te remplissent la tête de petits oiseaux tandis qu'ils se remplissent les poches de ton argent.

Bouja : J'aimerais bien savoir de qui tu veux parler.

Mme Bouja : Je veux parler de celui qui t'a déjà emprunté ton argent sans intérêt et qui en plus a l'intention de pas te le rendre.

Bouja : Il faudrait pouvoir le nommer pour que je crusse.

Mme Bouja : Pour pouvoir le nommer, faudrait qu'il y ait un nom de juif comme Boujadi ou Bouzaglou ou Boujenna et pas Loubiastof ou Loubiaski. (*BGSL*, 19)

L'œuvre met en scène le comportement ridicule de Bouja rejeté par son épouse. Celle-ci lui rappelle le passé en faisant entendre qu'il était un homme marocain pauvre mais respectable : « Mais n'oublie jamais que je suis entrée dans ta vie avant les anglais, avant le Conseil du Patronat, avant les claques! En ce temps-là yahassa tu mangeais du potage de lentilles au cumin et tu adorais ma daf de blé avec les bonnes patates bien brûlées et tu parlais l'arabe et le français de chez nous. » (*BGSL*, 59). La nouvelle situation incarnée par les noms de Loubiastof et Loubiaski soulève le comique se rapportant à l'évocation des noms du pays d'origine. C'est un rappel du passé, mais aussi un rappel de la perte des noms qui — en dehors de chez-soi — deviennent réduits, voire détruits. Ce rappel soulève une crise dans la famille. Le conflit entre les époux est rendu palpable par le renvoi à des noms de la communauté marocaine. La référence au contexte marocain met ici en évidence l'influence de l'Ashkénaze anglophone qui fait oublier son origine à Boujadi. Sous la pression de sa fascination pour cet autre, Bouja devient confus et déstabilisé. Il prend l'allure d'un homme anormal. Freha s'adresse à Sir Harold, l'informant des changements advenus chez Bouja et déplorant en des termes spécifiquement marocains ce que Bouja son maître doit subir dans son rapport à lui.

Oui, mes'kin. L'homme le plus malade du monde. Rien que le Shabbat passé il a refusé la bonne daf que je l'avais faite moi-même et il a demandé des latkes avec la Kishka. Vous trouvez ça normal vous? Et pas plus tard qu'avant-hier il m'a défendu de servir plus jamais de tihane ni de saussices de foie et au lieu de ça il a exigé des borsht avec de la gifilte fish et de la matzo ball. Vous vous rendez compte! Refuser le tihane alors qu'il a été trois ans apprenti tarraf (cordonnier) au mellah de Mogador! C'est d'ailleurs là qu'il l'a attrapée sa maladie d'anglosaxophonie! C'est pas le même yawili wahdi yawili. C'est pas le même! Il a vendu nos plateaux de cuivre, nos selles de chameau, nos zarbias du Tafilalet, pas toutes heureusement, nos poufs de Tiznit, tout, tout il a vendu tout. Hier il est rentré avec The Gazette, The Time, The Pent-house, The Readers Digest, The Canadian Jewish News, The Globe and Mail et il a brûlé la Voix Sépharade et toute notre collection du Petit Marocain qu'on avait dans la malle du grand'père llah i rahmo. Il veut faire gentleman à tout prix. Il ne va plus qu'à la synagogue, il va à la shoul et Hayim m'a dit que pour l'anniversaire de la mort de Baba Mokhlouf, il l'a entendu dire YisgodolveuYisgodosh. Beuh aliya. Baba Makhlouf doit se retourner dans sa tombe là-bas au cimetière de Boujade, s'il en reste. (Elle pleure) il veut se faire gentleman coûte que coûte. C'est pour ça qu'il veut se faire Anglais. (BGSL, 3 et 4)

L'adaptation montre aussi Freha insultant l'Ashkénaze « *n'al Boukoum/maudits sont vos pères* » (BGSL, 4). Elle lui fait comprendre de quelle manière il a détruit le monde de Bouja. Ce dernier a fini par rejeter tout ce qui symbolise sa propre culture (musique, nourriture, distractions, lien familial et amical). Pour elle, le rejet de la culture s'avère néfaste parce qu'il mène à la destruction de sa propre vie. Elle s'adresse à Sir Harold en lui disant :

C'est logique de jeter tous nos disques de Salim Ah'lali et de Feirouz et de Sami Elmaghribi-dind'waldik-de refuser la mahia, les olives noires, la tchoukchouka, les danseuses du ventre et la partie de ronda du samedi soir avec Jacob Lévy et Moïse Bentata? La dernière fois, il les a présentés comme Mister Jack Lévine et Moses Tatelbaum. Alors, ils sont plus revenus. Maintenant les cartes c'est avec Sir Harold Lubianstein imma hsimeu. Mais c'est plus la ronda. Elle est morte la ronda. Maintenant c'est le bridge za'ma. Oui- n'al Boukoum-le bridge howahada. (BGSL, 4)

L'effacement des chansons arabes et maghrébines, de la cuisine marocaine et même du rassemblement autour du jeu de cartes, *la ronda* et son remplacement par d'autres jeux est clairement une destruction, une folie puisque cela revient à faire

disparaître une part importante de la mémoire de Bouja. En contrepartie, tout ce qui relève de l'attachement aux racines, évoqué par l'énumération de tout ce que la culture juive d'Europe de l'Est a effacé dans la mémoire de son maître, selon les mots de Freha, est un rappel implicite de la nécessité de conserver son identité. Mme Bouja est aussi frustrée du changement de comportement de son époux. Quand elle prend la décision de voyager et de le laisser, elle lui rappelle leur vie commune au Maroc :

Ab bon! M'ziane! Et ben ça je me le ferai pas dire deux fois. Si c'est ça ce que tu veux, j'irai à Wildwood. J'irai seule comme une veuve (Bar minnane, Allh istor). En attendant rien qu'amuse-toi tant que tu voudras à baragouiner ce que tu pourras... le russe et le chinois et le yiddish tant qu'à faire puis qu'il faut préparer l'avenir. Ne te prive pas mami. Mais n'oublie jamais que je suis entrée dans ta vie avant les anglais, avant le Conseil du Patronat, avant les claques! En ce temps-là yahasra tu mangeais du potage de lentilles au cumin et tu adorais ma daf de blé avec les bonnes patates bien brûlées et tu parlais l'arabe et le français de chez nous. Les premiers mots que tu m'as dits, à notre nuit de noces c'était dans notre langue. Tu m'as appelée ma petite ghzala de crotte en chocolat aux amandes grillées (BGS^L, 59)

Par ce rappel, le dramaturge vise directement le comportement des Juifs marocains immigrants au Canada en faisant référence à certaines villes bien précises du Maroc : Boujaad et Mogador. Ces Juifs qui — sous l'influence des Ashkénazes anglophones — oublient leurs traditions d'origine et se fondent naïvement dans la vie de leurs coreligionnaires anglophones. Cela dit, l'adaptation renvoie également à une position politique anti-souverainiste au Québec. Il s'agit d'un élément de la pièce que Solly Lévy a ajouté au texte original. Comme par un collage sur le texte de Maillet, Bouja répond à une question qui lui est posée par son professeur lors d'une séance d'apprentissage de l'anglais:

Prof : « Dites quelque chose pour m'écœurer en anglais. »

Bouja : « Jacques Parizeau! » (BGS^L, 57)

Il y a là l'intention de faire rire les spectateurs par cette répartie. Pourtant, d'autres témoignages montrent bien que les Juifs marocains forment à cette époque

une communauté immigrante heureuse et bien intégrée à la société québécoise. Des articles publiés dans la *Voix sépharade* le confirment. Dans l'impossibilité de les citer tous, je me contente de celui-ci :

[...] L'intégration se vit en général très bien, on se sent à l'aise au Québec, on reconnaît l'accueil généreux [...] On vit entre juifs, tout en ayant des amis non-juifs. Les valeurs importées du Maroc. La belle humeur, le caractère jovial, une vie de famille traditionnelle qu'on vit à la maison et qu'on offre à nos enfants en les instruisant dans les écoles juives. L'optimisme est de rigueur quant à la continuité⁴⁵⁷.

La critique explicite d'une assimilation trop facile à la culture de l'Ashkénaze anglophone et la taquinerie sur la souveraineté représentée par Jacques Parizeau sont deux éléments importants sur lesquels Solly Lévy a construit son œuvre. Avec l'utilisation du vocabulaire marocain (sans oublier l'hébreu et la hakétia/ la langue parlée des Juifs du Nord du Maroc), Solly Lévy fait preuve de créativité dans sa réécriture de l'œuvre en évoquant sa langue d'origine. L'évocation de ce vocabulaire joue un rôle important dans le travail de la mémoire qui veut, d'une part, rappeler l'identification à la langue commune au Maroc, et d'autre part, rassembler les gens de la communauté pour un spectacle humoristique. Le vocabulaire marocain est un catalyseur qui éveille les souvenirs et que les Juifs de l'auditoire prendront plaisir à revivre à travers un spectacle. Aucun marocain ne restera indifférent à l'écoute de ce vocabulaire qui unit et renforce la mémoire⁴⁵⁸. Freha et Mme Bouja l'emploient en faisant entendre la fidélité des femmes à la famille et à l'origine. Parallèlement à Mme Bourgeois de Maillet, Mme Bouja symbolise cette fidélité quand elle rejette l'idée de Bouja qui veut marier sa fille Lucie à un homme de Westmount. En lui

⁴⁵⁷ Maimon, « Que reste-t-il... C'était hier et aujourd'hui? » *La voix sépharade*, Montréal, mars-avril 1993, 23^e année, vol. 2, p. 45.

⁴⁵⁸ *Iwa aba'da, oussalamou ssafi, al h'mar, zbala, ma t'ehshemsh, albassel, wakha a sidi, baraka, Ould lahrum, aymma lahbiba dyali, la parade de l'Aïd el kebir, Allah inajina, yak hadi mazyana parler des oignons en tant qu'affaires (ce sont pas mes oignons), wakha yala'hmara, na khobask, allahi barek fik, hayim Azeroual, dine d'babahoum (insulte) A imma, ghir tsenna oukane H'shouma hada, la akba de Westmount, Allah in'al Shitan! Shit! Bar minnane, llah istor, m'si k'para Ah R'bbi Amram, Ar'bbi Issakhar kalahafat! (BGSL, 125)*

rappelant le passé, elle se retrouve en sanglots quand elle chante *khouya Hassan*⁴⁵⁹ (mon frère Hassan, calquée sur Frère Jacques qu'on chantait au Maroc). Dans l'œuvre d'Antonine Maillet, le dialogue entre le Bourgeois et son épouse illustre ce que Solly Lévy adapte dans un contexte marocain :

Bourgeois : C'est à ma fille que je pense [...] Lucille, notre seul enfant, aura le droit de demander le meilleur, comme les autres. [...] Lucille doit fréquenter à l'avenir les gens de son monde et vivre comme une vedette de la Revue Moderne.
 Mme Bourgeois : Il est fou, ma parole! [...] Et puis pour te rafraîchir les idées, mon homme, je dois t'annoncer tout de suite que notre fille, Lucille, me semble avoir d'autres ambitions depuis quelques mois que d'afficher sa frimousse dans les magazines [...] Voyons, mon mari, t'es donc devenu si lourd et si carré depuis que t'as changé de camp? (BGAM, 56 et 57)

La force et la nécessité de l'attachement à l'identité marocaine dans la cohabitation avec l'Ashkénaze est aussi soulevée par une évocation directe des traditions du mariage marocain, celui qui se fait « *chez nous* ». Ainsi, Mme Bouja s'oppose à la décision de son époux concernant le mariage de sa fille :

Jamais! Jamais je consentirai à ça, tu m'entends? Ma fille épousera qui elle voudra où elle voudra, mais quelqu'un de sa race et de son monde que j'aurai choisi moi-même. Si tu penses que j'ai le goût de m'en aller manger du gefiltefish et de la blintze chez mon gendre; et d'entendre la belle-mère me parler de son enfance à Bratislava les –Bains et prendre sur mes genoux des petits enfants qui m'appelleront Babie et qui comprendront pas quand je leur chanterai Khoya Hassan et le siphon (Elle chante et sanglote). Tu veux que ma fille se marie avec un polichinelle à cheval? Et pourquoi pas sur une mule comme à Béni-Mellal? Non ma fille, on lui fera son hénné in shaal lahbe ezrat hashem avec la ksouakbira de ma grand-mère Mazal et après elle se mariera en grand comme les meilleurs de par ici avec un bon garçon bien de chez-nous et il y aura pas le poulet en crêpe que la pâte, elle te reste dans le gosier. Non Monsieur. On fera notre mouton aux truffes, les cigares piquants, la salada dellim ou d'zitoun, le khizo au piment rouge, les ElkokBilmoustaza, le céleri aux boulettes ou aux bdiljane et même un bon tajine d'zitoune avec de la langue aux câpres. » (BGSL, 21 et 22)

L'opposition de Mme Bouja à son époux est exprimée par son désir d'un renforcement des liens avec la communauté à travers le mariage et ses coutumes

⁴⁵⁹ Un rappel d'une comptine célèbre au Maroc et que tous les enfants marocains répètent.

(*hénné, Ksoua kbira*/robe de la mariée), et par la cuisine marocaine. Le lien avec le pays d'origine est encore plus clair dans l'évocation des souvenirs communs. Ces derniers sont mis en scène par le dialogue entre Boujadi et Freha — alors que celle-ci refuse le déménagement à Westmount — et lui rappelle la belle époque :

Boujadi : « Oui, on déménage, on déménage à Westmount, si ça peut te faire plaisir. »

Freha : « Si c'est pour me faire plaisir, ne vous déranger pas. Moi, je me contenterais de retourner à Bab Marrak'ch où c'est que vit la moitié de mon monde. »

Boujadi : « Bab Marrakch! Vous l'entendez? Mais as-tu perdu la tête? Et pour trouver quoi à Bab Marrakch! »

Freha : « AH YAHASRA, YAHASRA Bab Marrakch! Un petit coin de ma grande ville, le parfum du z'har et la fumé de la kef'ta, les marchands de handia, de kazbor et de za'tar. BabMarrakch pas de cellophane, pas d'essuie-tout, pas de sacs glad, pas de Monsieur Net immah'simo, pas de Lysol, pas de fantastik, pas de air freshener... Bab Mrrakch pas très propre c'est vrai, mais vivante, odorante, chaude avec des voisines et la famille pour s'engueuler, se maudire et se réconcilier 5 fois par jour. »

Bouj : « Je sens mes réflexes reviennent petit à petit ... comme au temps de la cour d'école de l'Alliance à Boujaad [...] Ah! La belle époque. »

Freha : « Eu-oh!... La belle langue! Dire que j'ai entendu de l'anglais à Mogador durant toute ma jeunesse, mais que je devais venir à Montréal pour apprendre à être dégoutée. Heuh! » (*BGSL*, 45-58).

Si le texte de l'adaptation met en relief les beaux moments vécus au Maroc, il fait également comprendre le contexte de l'immigration de la communauté juive marocaine « au Canada » avant de comprendre la spécificité du Québec. Freha rappelle le passé et le présent dans une construction significative de la mémoire. Elle raconte la vie de Bouja à Sir Harold en lui faisant prendre conscience du processus de son immigration et de son émancipation à Montréal

[...] Iwa je vais tous vous expliquer M. l'Anglophone. Mon patron natif et originaire de Boujaad, Maroc, est arrivé par la JIAS, à Montréal, Canada avant que ça soye au Québec. Autrement dit, c'est-à-dire en 1966. Il n'avait pas d'expérience canadienne alors on l'a mis dans une usine de chaussures. Il a commencé tout à fait en bas de l'échelle : c'était lui qui collait les talons. Et puis il est monté, monté, monté : les chevilles, les bottines, les bottes cuissardes et

jusqu'au conseil du Patronat. Maintenant c'est lui le grand patron des claques, Blkhamsa alih. (*BGSL*, 3)

La référence au pays d'origine — rehaussé par l'usage du judéo-marocain, l'évocation des saints, le départ du Maroc et l'installation à Montréal assurée par la JIAS— n'aura pas empêché l'adaptateur de parler également de son pays d'accueil en mentionnant des lieux bien précis : Westmount, Saint-Hubert, le Théâtre St-Denis, l'Oratoire Saint-Joseph, le Mont-Royal, le Lac des Castors, Côtes-des-Neiges, l'Université McGill. La présence simultanée des deux lieux (d'origine et d'immigration) éclaire une part importante de l'histoire qui s'inscrit dans l'imaginaire des Juifs marocains : le pays qu'ils ont quitté et la province où ils se sont majoritairement installés. Le comique de la chose et la morale ainsi suggérée passent par ces caricatures: le Québécois qui veut être reconnu par l'Anglais en l'imitant et le Juif marocain qui veut se fondre dans l'Ashkénaze.

3.3.2.2. *Zouguef* ou le *Tartuffe* marocain.

Zouguef est une adaptation libre du *Tartuffe* de Molière⁴⁶⁰. Cette pièce est la deuxième partie de la trilogie des adaptations par Lévy de Molière où l'on retrouve l'histoire de la famille Boujadi. Dans les trois histoires, se démarque le rôle de Freha native de *Bab Marrak'ch*, qui sert de fil conducteur à cette trilogie. Freha est la servante, fidèle à ses patrons et astucieuse. Elle emploie des stratégies pour piéger, soit Sir Harold Loubieinstein l'Anglais, soit Zouguef le faux Rabbín, ou encore le médecin Purgon.

Cette pièce en cinq actes est composée de dialogues entre les personnages principaux et secondaires. Les indications scéniques ne sont pas les éléments les plus importants dans cette pièce; le principal étant livré par les dialogues. Les personnages sont : Bouja, sa femme Éliane, sa fille Lucie, son fils

⁴⁶⁰ Molière, *Tartuffe*, Coll. « Garnier Flammarion », Paris, Éditions Flammarion, 190 p.

David, son frère Daniel, sa belle-mère Mme Rahma, son chauffeur et gendre Haim, sa servante Freha, M. Loyal (le policier) et Zouzguef. L'action met en scène les faux religieux : l'hypocrisie et l'imposture. Zouzguef (comme Tartuffe) est un imposteur religieux. Bouja (comme Orgon) est l'homme manipulé par Zouzguef jusqu'à ce qu'il pense le marier à sa fille Lucie. Zouzguef, quant à lui, a d'autres plans: devenir l'amant de Mme Bouja. Bien que les trois œuvres de la trilogie explorent la mémoire marocaine et les figures du passé, celle de Zouzguef est particulière en ce sens que l'évocation de la mémoire passe par la critique de la fausse religion et la valorisation du judaïsme marocain.

La performance de cette œuvre tient au talent de Solly Lévy qui parvient à faire de Tartuffe, le chrétien français, un personnage juif marocain (Zouzguef). Le dramaturge est en mesure de lier l'humour inspiré par la culture populaire marocaine à la farce de Molière. L'histoire de *Tartuffe* raconte les bouleversements d'une famille qui vivait tranquillement jusqu'à l'apparition d'un étranger malfacteur dans sa maison. L'étranger qui se nomme Tartuffe a réussi à s'infiltrer dans la vie intime de la famille d'Orgon. Il se fait passer pour un religieux et a profité du grand respect que ce dernier a envers les religieux pour s'installer chez lui. Si Tartuffe se voit rejeté par les membres de la famille d'Orgon, il a toutefois réussi à manipuler celui-ci, le patron de la maison. Ni le fils d'Orgon, ni son beau-frère, ni sa femme ni même sa servante n'ont pu convaincre Orgon de se méfier de cet étranger qui se mêle de tout et qui est loin d'incarner les valeurs pieuses.

Zouzguef, le faux rabbin détaché des enseignements de la Torah fait croire à Boujadi que la religion incite à s'éloigner de la vie matérielle et à opter pour une vie spirituelle. Ce à quoi s'oppose le dramaturge, en rappelant que la Torah glorifie l'être humain et renforce ses liens avec sa famille et sa communauté en général. Daniel est déçu du comportement de son frère de Bouja qui est soumis aux instructions de Zouzguef. Il lui rappelle la Torah et le Talmud :

Je ne sais pas tout et je ne comprends pas tout. Mais, je suis sûr d'une chose que même un esprit... simple comme le tien peut comprendre : la seule vérité est dans la Torah. La Torah nous enseigne à aimer notre prochain, en commençant par notre famille [...]. Le Talmud nous enseigne à nous méfier des faux prophètes, des hypocrites qui prétendent imposer une soi-disant nouvelle Vérité qui ne s'appuierait pas sur la totalité des préceptes du judaïsme. Ton Zouzguef me fait penser à ces faux prophètes [...]. Il s'est installé dans la maison comme une araignée et il veut tout nous prendre dans sa toile, en commençant par une grosse mouche naïve que je connais et qui s'appelle Judah Boujadi (Z, 11)

Le rappel de la Torah met en relief le judaïsme marocain⁴⁶¹ puisque la pièce est présentée à un public juif marocain. Solly Lévy a inséré cette référence à l'enseignement religieux pour pouvoir en faire un sujet de discussion sur l'hypocrisie de Zouzguef. Ce dernier joue le rôle de Juif pieux qui s'oppose à la vie matérielle et se dévoue à la vie spirituelle. Le Boujadi le considère comme un *tsaddik*, un dévot honnête et respectueux. Il lui permet de demeurer chez lui comme un des membres de la famille. Cet accueil éveille la convoitise chez Zouzguef. Freha la servante — qui n'a jamais apprécié la vocation de cet homme — explique à Lucie (la fille de Bouja) que celui-ci est loin d'être pieux : « Quand il regarde les femmes, il sait où regarder. » (Z, 22). Elle trouve Zouzguef vicieux et le dit à Mme Rahma (la belle-mère de Bouja): « C'est lui le vicieux. En plus, il arrête pas de zyeuter Madame quand le patron il a le dos tourné. Même à Lucie. Il fait des petits sourires quand Hayim il est pas là. Rien qu'il voit un jupon et il devient tout rouge et je suis sûre que s'il avait pas sa longue veste noire... » (Z, 4). Freha refuse de voir en Lucie la future épouse de Zouzguef comme Bouja le veut: « Tu vas t'emmerder à ta nuit de noces, fais-moi confiance [...] Mme Lucie Zouzguef. Une dame comme il faut. Tu porteras une belle

⁴⁶¹ La référence à la Torah fait entendre implicitement la place particulière des grands rabbins marocains érudits et célèbres. De grands rabbins d'Israël sont des Juifs marocains : Shlomo Amar, né à Casablanca en 1948, grand rabbin sépharade de l'État d'Israël depuis 2003. Chalom Messas, né à Meknès en 1913, grand rabbin d'Israël jusqu'en 2003. David Messas, né à Meknès en 1934, fils de Chalom Messas, rabbin sépharade de Jérusalem, décédé en 2011. Il faut aussi dire que l'enseignement du judaïsme marocain n'est pas nouveau. Il fait l'objet de discussions et de conférences au sein de la communauté juive marocaine. Il est au cœur du programme des journées des Festivals sépharades.

robe noire à col roulé, tu mettras plus les pieds dans un disco, plus de maquillage, plus de plongeon dans la piscine en bikini, plus de petits cocktails [...] On va te zouzguéfier pour la vie. » (Z, 22-23). Montrer la face d'un ange et trahir son ami Bouja est inacceptable pour Eliane (Mme Bouja). Zouzguef lui dit: « Votre mari, votre mari. Mais qu'est-ce que ça peut faire? Je le mène par le bout du nez et je lui fais croire tout ce que j'ai envie. » (Z, 52). Se prendre pour un *tsaddik* avec un comportement de Satan est aussi une image à approfondir et à critiquer surtout quand il s'agit de l'éloignement du monde matériel comme le montre le dialogue entre Eliane et Zouzguef:

Eliane : Je ne vois pas. Mais comment ça se fait, M. Zouzguef, vous qui n'aimez rien des choses du monde d'en bas...

Zouzguef : C'est vrai. C'est que je croyais, moi aussi. Jusqu'au jour où je vous ai vue pour la première fois. Je me suis dit : « Zouzguef, comment, tu oses lever les yeux sur une femme mariée. C'est Satan qui te pousse. Sauve-toi, tu es perdu! » Mais après j'ai réfléchi. J'ai compris que c'était pour votre bien, pour vous protéger. Alors je me suis arrangé avec ma conscience [...] Ah! Pour être dévot, je n'en suis pas moins homme. Et devant votre beauté le dévot disparaît et l'homme ne raisonne plus. Ne vous inquiétez pas, je suis très discret. Personne ne saura jamais rien. Je fais très attention à ma renommée. Je connais des endroits secrets où nous pourrions nous rencontrer sans crainte et là, bien à l'abri des regards indiscrets... (Z, 37)

À la lumière de ces citations, les phénomènes d'intégration et d'hétérogénéité textuelle inventée par Solly Lévy donnent son sens à l'œuvre : la croyance religieuse et l'hypocrisie, la conscience et la malhonnêteté, la reconnaissance et l'ingratitude. Même si l'adaptation est fidèle à l'idée de l'imposteur de Molière⁴⁶² et que le personnage de Zouzguef est identique à Tartuffe, l'œuvre de Solly Lévy se distingue tout de même par son aspect humoristique dont la langue de communication, symbole de la culture d'origine, traverse tous les dialogues. Ainsi, la culture d'origine est mise

⁴⁶² Dorine, la servante, résume la position que Tartuffe occupe dans la famille lorsqu'elle dit : « Certes, c'est une chose aussi qui scandalise/De voir qu'un inconnu céans s'impatronise ; / Qu'un gueux, qui, quand il vint n'avait pas de souliers, / Et dont l'habit entier valait bien six deniers, / En vienne jusque-là que de se méconnaître, / De contrarier tout et de faire le maître. » (T, 32).

en scène par les insultes (*gu'jdoralik/*, *djifa/*, *bent el...*/fille de ..., tambour de gnaoua, *la hbila/* la folle); par les blagues, (*gallek*, *galek mûr/* il se prend pour sage, *drab yeddi* (tape la main); par les expressions usuelles (*iwa Besslama/*au revoir, *Allah ihdik/*que Allah te mette sur la bonne voie, oullah 'la din/ Hram!/quelle religion, c'est regrettable); et par les noms de personnages-figures du Maroc (surtout le nom de l'oncle de Selomo : Ali Chalom). Les expressions populaires de Freha éveillent un contexte particulier. Tous les Marocains se reconnaissent en entendant l'insulte « *manfoukh bhal tbal dyal gnaoua* » que Freha emploie en parlant de Zouzguef « Il sonne creux comme un tambour de gnaoua » (Z, 8). Les mots de Rahma — exprimant l'impossibilité de vivre dans un environnement où règne l'hypocrisie — rehaussent aussi le contexte marocain.

Mme Rahma : Bon, ben c'est comme ça, faddina! Moi j'm'en vais de cette maison avant qu'elle me monte la Krina et je casse tout.

Eliane : Maman, je t'en prie, ne fais pas un de tes scandales habituels. Nos voisins ont pas l'habitude de nos engueulades à la marocaine... (Z, 1)

Par l'emploi du judéo-marocain, qui fait rire en pleine francophonie montréalaise, l'humour couvre toutes les scènes. Les dialogues entre Freha et Boujadi déclenchent l'hilarité dans la salle surtout lorsqu'ils ont recours aux insultes. Le lien entre Freha et Zouzguef participe aussi à cet humour surtout quand Freha commence à se moquer de Zouzguef, qui se prend pour le mari de Lucie : « Un futur cocu à 100% + la taxe! [...] (S'enfuyant) Jamais elle se mariera avec ce k'Feuss. Ya meut leu beu! [...] Ton père il a décidé de te donner à ce m'l'ok de Zouzguef et toi tu restes là à le regarder avec des yeux de merlan frit? Tu ouvres pas ta gueule et c'est la mienne qu'il a failli péter. » (Z, 17-19-20).

Ceci dit, la référence aux enseignements du Talmud soulève une idée importante dans l'œuvre quand David (le fils de Bouja) se plaint de la religion de Zouzguef. Il dit à sa grand-mère : « [...] J'en ai marre de voir cette gueule

d'enterrement qui surveille tout ce qu'on dit et tout ce qu'on fait. Il n'est pas un rabbin et il se fait appeler le révérend Zouzguef. Pourtant, il n'a jamais voulu entamer une discussion talmudique avec moi, et encore moins avec tonton Daniel. » (Z, 3). Les mots de David ont une connotation forte. Ils renvoient indirectement à l'idée que la communauté juive marocaine n'a pas besoin qu'on lui dicte les instructions d'une nouvelle religion. Ce que Daniel rappelle aussi à Bouja. Les Juifs marocains connaissent bien leur religion, apprise au Maroc. L'allusion au judaïsme marocain est soutenue par la place donnée à l'hébreu, aux Rabbinate et à toutes les institutions juives au Maroc. Elle pourrait être comprise dans le courage de David d'entreprendre des discussions religieuses avec Zouzguef. Si David n'a pas confiance en lui et en les instructions religieuses que sa famille lui avait transmises, il ne pourra aborder un tel sujet. En tant qu'élément constructif du sens de l'œuvre, cette valorisation du judaïsme contre les fausses prétentions demeure le garant du regroupement de la communauté en dehors du Maroc. C'est le référent culturel et cultuel qui — dans tous les spectacles — alimente les contacts et éveille les émotions. *Zouzguef*, tant par la critique des faux religieux que par la marocanisation de *Tartuffe*, incite à une réflexion plus approfondie sur la trilogie de Solly Lévy. Dans les adaptations et réécritures où se reconnaît également l'ombre de Molière, le processus créatif de Solly Lévy témoigne de l'existence d'un théâtre juif marocain, même si l'adaptation montre que le phénomène est double : le *Boujadi* de Solly n'en reste pas moins un dérivé d'*Argan* et d'*Orgon*.

3.3.2.3. *Le Boujadi dans La Bsalade imaginaire*

L'œuvre met en scène la ville de Montréal (indiqué par des espaces comme le centre *Écoute ton corps et irrigation du côlon* de la rue Ontario). Les personnages sont Bouja ou Judah ou Boujadi (trois noms du père) qui est le double d'Argan : il est maniaque et objet des critiques de la part de Freha (la servante) qui le considère comme un hôpital ambulancier; Daniel, le frère de Bouja; Béline sa secrétaire et Lucie sa fille. Dans le premier acte de la pièce, on voit Lucie faire des recherches pour son

cours de littérature classique. En famille au salon, elle regarde *le Malade imaginaire*⁴⁶³ de Molière à la télé, les spectateurs aussi suivent sur un écran géant ce que les personnages regardent : la fin d'une représentation de cette pièce théâtrale. Ainsi, la pièce de Solly Lévy commence par la projection de la fin de la pièce de Molière, sorte de théâtre dans le théâtre qui inscrit de manière explicite le texte de référence qui sera en quelque sorte parodié par la pièce de Lévy.

D'un contexte français à un autre judéo-marocain, Solly Lévy a dû apporter des modifications pour cette adaptation qui met surtout en jeu la présentation de son personnage malade Bouja le Juif marocain, ainsi que les pirouettes verbales agréables, le comique et les rimes placés dans les dialogues. Pour Molière, il s'agit de critiquer les personnes qui se croient malades – car trop assujetties aux charlatans – et ne réalisent pas qu'il faut soigner l'âme et non le corps, comme l'exprime Béralde. Pour Solly Lévy, la maladie provient d'une faiblesse dans la foi. Daniel (le frère de Bouja) critique la naïveté de Bouja et son manque de foi manifesté par le fait qu'il pense que la vie est entre les mains des médecins.

Pour Freha, la maladie provient de l'oubli de l'origine. L'œuvre met en scène ce phénomène répandu dans la communauté juive marocaine. Des Juifs de cette communauté voulaient devenir anglophones, menant ainsi un mode de vie nouveau et différent de celui, plus traditionnel, de leur pays d'origine, le Maroc. Freha critique ces gens obsédés par les changements sociaux et qui en sont devenus malades.

[...] Moi, même que je suis une ignorante, je vois ça tous les jours. J'en connais, moi, des juifs de chez nous à Montréal qui sont été en extozzz devant la haute société. Tellement en extozz qu'ils ont capoté ben raide quand ils ont voulu devenir anglais et apprendre le golf et le yoga à cheval. J'en connais d'autres aussi

⁴⁶³ Cette comédie de Molière est découpé par des intermèdes : la *Commedia dell'arte* dans le 1^{er} intermède, suivie des mascarades orientales du carnaval; la sérénade dans le 2^e intermède, le 3^e intermède est en latin francisé ou français latinisé; ainsi que par de la musique, du théâtre dans le théâtre et des changements de rôles (Argon le malade devient lui-même le médecin, l'amoureux devient le maître de musique, Toinette la servante joue le rôle du médecin) (*MI*, 14-18), Molière, *Le malade imaginaire*, Coll. « Classiques Bordas » Paris, Éditions Bordas, 1994, 207 p.

qui voulaient sacrifier leur famille à cause d'un mamzer qui zaama prêchait une nouvelle religion. Alors, des malades imaginaires, ça m'étonnerait pas... Fhamtini... J'en connais un, tiens, justement ces jours-ci, qui n'arrête pas de faire des régimes de nutritif ou de nutrih'bel, de se tâter les pouls, de tirer la langue devant la glace, de lire des livres sur le chloroforme ou le collargol ou le cholestérol ou je sais pas quoi... Pour en avoir, y'en a encore des mahbouline qui cherchent des zobsessions partout. (*BI*, 1 et 2)

Solly Lévy a fait preuve ici de beaucoup de créativité. Il donne un charme pluriel au dialecte marocain qu'il présente de façon plus captivante et qui a été soutenue par le public et par la communauté juive-marocaine en particulier. Respectant la forme originale du texte de Molière par rapport aux actes et aux intermèdes, le titre de la pièce de Solly est révélateur de sens. *Bsalade* dérive du mot marocain *bsala* (qui veut dire exagération et dépassement des limites) en ajoutant *de* à la fin du mot. Solly Lévy a conservé le sujet de Molière par rapport à la maladie imaginaire ainsi que les grandes lignes de la pièce, mais il y a apporté des modifications à des fins de reconstruction d'un environnement culturel marocain : rassemblement familial au salon, lieux de mémoire, passé au Maroc, figures empruntées à la culture marocaine, noms des personnes (Freha, la bonne), judéo-marocain, mots hébreux, culture culinaire, insultes, conte, ballet final où les docteurs parlent en espagnol, en français québécois et en anglais. Comme toutes les autres adaptations de Solly Lévy, l'œuvre à l'étude met en scène le contexte marocains, mais aussi le contexte montréalais indiqué par des lieux — le centre *Écoute ton corps et irrigation du côlon* de la rue Ontario (*BI*, 7) et le Restaurant *El Morocco* (*BI*, 1) — et par les expressions et le vocabulaire québécois.

La lecture de l'œuvre originale permet de comprendre l'objet ciblé par l'adaptation. La maladie imaginaire et la médecine sont tournées en ridicule par Molière. Par le biais de la comédie, la religion et la médecine sont explicitement critiquées parce qu'elles sont incapables de trouver des remèdes réels aux problèmes physiques et sociaux. L'objectif de Molière était bien de dénoncer un phénomène typique de la société française de l'époque. La *Bsalade imaginaire*, calquée sur *Le*

malade imaginaire, a pu voir le jour en reprenant la forme et le sujet de cette critique. L'adaptateur a fusionné comédien et malade dans la *Bsalade* en lui conférant un caractère marocain. La similitude entre le Argan de Molière et le Boujadi (Judah ou Bouja) de Lévy transparait à travers les thèmes abordés dans les dialogues. On y retrouve des maladies (physiques, morales ou simplement imaginaires) et d'autres éléments qui y sont reliés — mariage, héritage, convoitise, deuil — que l'adaptateur reprend dans le cadre d'un spectacle marocain humoristique. Bien que Lévy conserve les grandes lignes de la pièce (personnages, actes, intermèdes, conte, chanson), des modifications ajoutées à l'œuvre originale forment un texte secondaire considérable. Daniel ne croit pas au changement du comportement de son frère, il lui dit : « Ne sois pas *bassel*, Judah, tu n'es plus un gosse! » (*BI*, 76). La *Bsalade* et *bassel* forment un noyau à partir duquel s'élabore la nouvelle mise en contexte populaire marocaine qui cadre les dialogues et les actions. L'exagération n'est pas appréciée par la famille de Bouja. Même son épouse, Mme Bouja, ne peut la supporter, comme lui dit Béline, sa secrétaire rapportant les paroles de Freha la servante: « Monsieur, Freha a tout à fait raison. Vous avez si bien réussi à exaspérer Madame qu'elle vous a quitté. Quelle femme pourrait supporter un tyran et un maniaque qui change d'obsession à chaque quinzaine... sépharade. » (*BI*, 4)

Du contexte français au contexte judéo-marocain, l'adaptation met en scène le « personnage-contenu » à qui Solly Lévy « infligera alors des changements anthropométriques, socio-culturels, affectifs ou éthiques⁴⁶⁴. » Le *malade* de Molière et la *bsalade* de Lévy représentent le même phénomène dans les deux cultures. Ainsi, la mise en scène du *malade-bsalade* se fait par l'enchâssement d'éléments culturels marocains aidant à comprendre ce dont souffrent les deux personnages. On remarque qu'entre le Argan de Molière et le Boujadi de Lévy, il n'y a pas de différence concernant la croyance aveugle dans les médecins et le fait de se prendre pour des malades alors qu'ils sont en parfaite santé. Les deux sont en colère quand on leur dit

⁴⁶⁴ Gérard-Denis Farcy, « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, N° 96, *op.cit.*, p. 400.

qu'ils ne sont pas malades et que les médecins s'enrichissent de leur ignorance. C'est la sottise croyance pour le Boujadi qui n'arrête pas d'affirmer sa maladie: « [...] Je me sens si mal, des fois! Heureusement monsieur Purgon il m'a tout expliqué : un bon lavement au bicarbonate ça fait partir la somnolence, la flatulence et la ... au fait, la quoi? Il y avait trois choses que ça faisait partir, trois choses en *ence* : la flatulence, la somnolence et la ...» (*BI*, 15). Daniel critique la naïveté de son frère Bouja et la foi qui lui fait croire que sa vie est entre les mains des médecins:

Bouja : Mais tu as entendu toutes ces maladies que je vais avoir?

Daniel : Je n'ai jamais vu une personne aussi bête et aussi crédule que toi.

Bouja : Mais il a dit que ça va commencer dans quatre jours!

Daniel : Parce que tu crois que notre vie et notre santé sont entre les mains des médecins et dépendent des malédictions des charlatans? Non, mon frère. Notre vie est entre les mains de Hakadoch Baroukh Hou [Le Saint béni soit-Il]. Toutes les salades de Purgon sont des salades purement imaginaires, comme vos maladies. Crois-moi, oublie tout ça. (*BI*, 74)

L'adaptation se fait donc à partir de la restitution d'un discours social déjà établi auquel Solly Lévy applique sa propre vision tout en tenant compte de son destinataire. La foi dans le docteur, que l'adaptateur aborde, est présentée comme un « interdiscours⁴⁶⁵ » qui permet de rappeler la foi dans le Saint, béni-soit-Il. La foi renvoie à la vraie croyance religieuse en « Hakadoch Baroukh Hou » que l'adaptateur — rappelant le passé — conserve et colle sur le texte premier. Daniel lui rappelle aussi la Torah : « [...] Mais enfin Judah, tu n'as pas besoin de tout ça. Un bon régime alimentaire, un peu d'exercice, une heure d'étude de la Torah par jour, et cela suffit à garder un homme en bonne santé. » (*BI*, 5). L'adaptation de ce personnage, le Boujadi se révèle ici comme un « transcodage, un changement de substance du signifiant avec sauvegarde aléatoire du signifié⁴⁶⁶. » en effet, Boujadi et Argan se ressemblent même si leurs environnements socioculturels sont différents. Daniel

⁴⁶⁵ Laurent Milesi, « Inter-textualités : enjeux et perspectives (en guise d'avant-propos) » dans Keith Busby, M.J. Freeman, Sjeff Houppermans, Paul Pelckmans et Co Vet (dir. publ.) Coll. « Faux titres » N° 139, *Texte et Intertextes*, *op.cit.*, p. 27.

⁴⁶⁶ Gérard-Denis Farcy « L'adaptation dans tous ses états » dans *Poétique*, N° 96, *op.cit.*, p. 391.

l'exprime en disant: « Ce Molière, quand même, il n'était pas juif mais quelle intelligence! Quelle compréhension de la nature humaine! » (*BI*, 2). À travers cette ressemblance entre les deux personnages, l'œuvre met en relief le personnage (Bouja) qui interprète une catégorie spécifique de Juifs marocains.

L'œuvre présente, ainsi, le juif-marocain qui perd facilement son identité et se voit loin des gens de la communauté. La mise en scène de ce phénomène permet de dévoiler des réminiscences concernant l'origine ainsi que des renvois ou allusions au passé. Parlant du rapport de l'adaptateur au contexte marocain, Solly Lévy montre son attachement à sa culture à travers l'emploi d'un vocabulaire particulier. La convocation de ce vocabulaire — qui suscite le souvenir des situations passées — cherche à séduire l'auditoire/lecteur/spectateur. De cet espace impersonnel surgissent des référents culturels et émotionnels au pays d'origine qui sont attendus par les spectateurs. Mettant en relief le contexte judéo-marocain, l'adaptation semble faire disparaître l'œuvre originale. Bouja devient un maniaque qui se livre à la critique et à l'insulte. Frustré par le comportement de sa servante, il n'arrête pas de l'insulter, la qualifiant d'analphabète et d'idiote: « *Ahya bent essok (la marginale, la bohémienne)* » (*BI*, 7) qui n'est jamais sortie de son mellah :

[...] Il n'y a que cette analphabète qui comprend rien à rien et qui... [...] L'idiote de Freha est dans les patates quand elle veut me comparer à ce pauvre fou [...] Je suis en pleine forme, grâce à Dieu khamssa, khamssa en bonne santé khamssa, khamssa et tout et tout mais, mais, un petit coup de pouce ça peut pas faire de mal : le chiro, le physio, les bains aux algues, l'irrigation du côlon, les pilules de papaye, les bains de siège, les bains de boue (à Freha) Non, pas debout, assis, mais dans de la boue idiote. (*BI*, 5)

Entre Bouja et Freha, s'établit le rappel de l'origine. Dans l'épilogue, l'œuvre rappelle le lieu de mémoire à travers l'actualisation d'un évènement rassemblant la communauté juive marocaine: « [...] Ma chérie ! Béline, vite, vite, prenez note : deux billets pour la nouvelle pièce de Solly Lévy au Festival sépharade — il paraît que c'est encore un petit chef d'œuvre — ah oui et une table au *El Morocco* pour

après le spectacle...» (BI, 99). Le mot *El Morocco* prononcé avec l'accent anglais fait appel au contexte Montréalais chers aux Marocains du début de l'immigration. Il s'agit d'un restaurant juif très célèbre à Montréal⁴⁶⁷. Quant à l'évocation de Bab Marrakech — quartier populaire à Casablanca — elle permet de montrer le caractère spécial de ses habitants que Freha représente:

Bien sûr que tu peux compter sur moi. Tu crois que je vais laisser ce hmak donner ma petite Lucie à Bénanfoirus? Jamais! Laisse-moi faire. Tout le monde il sait de quoi elle est capable Freha de BabMarra'kch quand elle s'embarque dans des stratégies. Tu vas voir comme je vais mettre la belle-mère dans ma poche et comment je vais rendre le patron encore plus m'douwakh que d'habitude. (BI, 33)

Dans cette adaptation, l'emploi du judéo-marocain participe d'une performance verbale. Cette langue — présente dans les monologues, les dialogues, les proverbes — fait irruption dans l'œuvre adaptée en français. Elle se rattache à des sujets précis (foi, temps, lieu, nom) et est également liée aux connaissances et aux souvenirs du dramaturge et des spectateurs. À travers la vivacité de la langue judéo-marocaine, Solly Lévy ressuscite la culture du pays d'origine malgré l'éloignement et la confrontation avec d'autres cultures. Ceci confère à l'œuvre une dynamique particulière et une interaction avec les spectateurs qui réagissent par le rire ou les applaudissements, et vont même jusqu'à demander une autre pièce de théâtre pour l'année suivante.

Le choix des noms marocains dans le bottin des grands docteurs du siècle renvoie aux noms de familles marocaines que Freha fait répéter à Bouja: « Banon, Benchetton, Benhamron, Bensimon, Bitton, Chocron, Gagnon, Garzon, Gavison, Léon, Nahon, Ohayon, Yvan Ponton, y a pas de Purgon. » (BI, 79). À ces noms s'ajoute le choix des mots marocains évoquant la mémoire que les spectateurs reconnaissent:

⁴⁶⁷ Restaurant *El Morocco* fut un des cabarets de Montréal les plus prestigieux et courus dans les années 1940 et 1950. Il était situé au 1445, rue Lambert-Closse (tout près de l'ancien FORUM).

la'aba, ms'kin, n'abbibask, B'chouia, bentessok, hekdèk, driouesh, oulède nmass, Ahya R'bbi Yahia Ben Berkok! (pour dire Ben baroukh) smah li yabenni, Allah ih'dik, Beuh, beuh 'alikoum!, awedtani, la isteur, bezzez, yak hadi mziana, hmak, les souvenirs du lieu sa propriété de Boujade où vit la tante Terfa veille célibataire de Bouja, la tisane de holba, iwa baraka, iwa bsala, allah isteur, Arebbi Zebouloun Halafta! A RebbiTromba Benguerga! A Rebbi Monsieur Purgon! A R'bbi Hantozz Ben'awar!(*BI*, 19)

Ces mots renvoient à la mémoire que suscite le judéo-marocain ou l'hébreu. La correspondance entre la langue et les images ou les idées — (Mazal Tov, Koldavarbé'ito, l'heure de Minha, la gande mizva, Eshet Hayil, Ribbonoche l'olam hazvé chalom, le Collège rabbinique de Montpellier, la hevra kadishana khobassk, n'shik'ppara) — contribue à réveiller la mémoire. Cela dit, il ne faut pas perdre de vue l'enchâssement du vocabulaire québécois et anglais. Comme l'exprime Lucie (la fille de Bouja) parlant de son amoureux à Freha « C'est pas drôle, Freha! Dis-moi, dis-mois, tu ne trouves qu'il est cute? » (*BI*, 13). En tant que signe explicite de la coprésence de langues, cet enchâssement met en avant la réalité sociolinguistique du lieu d'installation de la communauté juive marocaine : le Québec.

Le découpage et le collage⁴⁶⁸ à partir de l'œuvre originale montre le retour à la foi comme un « noyau discursif informationnel⁴⁶⁹ ». Il sous-entend une présence juive marocaine dans le contexte montréalais tel qu'il est exprimé par Beline qui parle de la quinzaine sépharade (*BI*, 4). C'est dans le cadre de festivals sépharades à Montréal que la majorité des auteurs dramatiques juifs marocains a présenté ses spectacles.

[...] tu crois que je ne sais pas que tu veux me parler 'awed de ton amoureux, le petit? Ça fait une semaine que tu me le sers à toutes les sauces au déjeuner, au lunch pis au souper, tabarnouche [...] Combien qu'il gagne? Ha! Ha! Ha! Just a joke, just a joke! Ha! Ha! Ha! Ha! Ha! [...] Et sa perruque...tu devrais lui conseiller de porter une perruque mohawk, c'est la dernière mode au Québec. (*BI*, 13 et 14)

⁴⁶⁸ Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, op.cit., p. 56.

⁴⁶⁹ Gérard-Denis Farcy, « L'adaptation dans tous ses états » dans *Poétique*, N° 96, op.cit., p. 389.

Dans l'œuvre, Freha, la servante, incarne aussi cette présence au Québec en introduisant un vocabulaire québécois à côté des mots marocains. Elle s'adresse à Lucie en critiquant son futur époux en faisant référence à une mode de coiffure au Québec. Il s'agit ici d'une allusion à une composante des familles amérindiennes les *Mohawk*. Dans une autre référence au pays d'origine, Freha traite l'amant de Lucie d'*azeroual* (BI, 30) qui veut dire « blond » en berbère. Ce mot, qui se répète aussi dans *Le Boujadi gentilhomme*, est une référence à la langue de communication d'une composante importante dans la culture marocaine. Dans ces deux évocations, il ne paraît pas que Freha ait fait le lien entre les deux composantes autochtones (amérindienne et amazigh). Il semble que — par spontanéité — elle répète ce qui pourrait être compris comme populaire dans la culture des deux lieux, le Québec et le Maroc.

Dans les multiples renvois au lieu de mémoire, la référence au lien continu entre les Juifs qui sont en dehors du Maroc et ceux qui y sont restés est considérable. Je veux dire la continuité des liens entre les Juifs et leur pays d'origine où résident encore des membres de leurs familles. Bouja n'exprime pas seulement ce lien, mais il parle aussi de la possession de biens au Maroc. Bouja est frustré par le comportement de Lucie qui s'oppose au mariage avec le médecin qu'il lui impose. Celle-ci le menace même de quitter la maison. En réponse à cette désobéissance, son père pense l'envoyer à Boujaad. Il réplique ainsi car la volonté du père ne se discute pas : « Elle dit un mot de travers et je l'envoie chez ma tante Terfa la vieille fille qui vit toute seule dans ma propriété de Boujade. Là-bas elle restera enfermée nuit et jour et elle comprendra ce que c'est que d'abandonner son pauvre père infirme et malade. » (BI, 23).

Enfin, le double rôle est une technique ayant dans cette œuvre une visée comique. Freha est déguisée en médecin chinois de quatre-vingt-dix ans. Elle prescrit des aliments en introduisant, d'une manière comique, des repas marocains.

Ignoranting, ignoranting, ignoranting! Il faut boire votre vin pur, le gros Cabernet Sauvignon de préférence. Et pour épaissir votre sang qui est trop fluidiforme, il faut manger du bon gros steak au poivre, de bonnes grosses boulettes avec du horr, de la bonne grosse soppadelhems, de la skhina bel kar'a, des merguez, du mérrou à la sauce rouge [...] (*BI*, 82)

Prescrivait un régime alimentaire au malade-bsalade, Freha caricature le rôle du médecin en donnant comme remèdes des mets traditionnels que le destinataire reconnaît : « soppa delhems (soupe de pochiche), skhina bel kar'a (la dafina aux courges), merguez, mérrou à la sauce rouge » (*BI*, 82). Le rôle de médecin passant par le rôle de la servante ridiculise doublement le rôle du docteur, par les transitions dans la voix, le geste, la langue, le ton, le rythme et le costume. Ce procédé théâtral donne à voir l'objet de l'adaptation, auquel s'ajoutent les pirouettes verbales agréables et les rimes dans les dialogues. Le talent d'imitation de Freha, sa prononciation, fait rire les spectateurs « J'aing oubliéng à l'instang à mon assistang qui m'attang à la porte. Je reviens à l'instang. » (*BI*, 76).

Un autre procédé que Solly Lévy conserve du texte adapté demeure l'intermède. Le dialogue entre Lucie et son amoureux Haïm — qui se prend pour un professeur de musique de Lucie — montre une comédie musicale tirée du conte de berger de Molière. « C'est une belle histoire. Il s'agit d'un conte de fées », dit Haim (*BI*, 47) et il la chante avec Lucie :

Haim : Ah! Je ne veux plus souffrir/ c'est un mauvais rêve!/Tu ne peux pas m'appartenir/Et ma vie s'achève/Avant de nous quitter/Ma belle bergère/Dis-moi, au moins par pitié/Si j'ai su te plaire.

Lucie : Hélas! Ô mon doux berger!/ Ma peine est extrême/Mais je brave le danger/ Pour te dire « Je t'aime »/ Et malgré ce crétin/ Et malgré mon père/Pour toujours je t'appartiens/ Je suis ta bergère.

Lucie et Haim : Ah! Je ne veux pas souffrir/C'est un mauvais rêve!/ Tu ne peux pas m'appartenir/ Et ma vie s'achève. (*BI*, 47-48).

L'adaptation invite ici à observer le lien entre les deux contes. Celui de Haïm — parlant de l'histoire de deux jeunes berger et bergère amoureux qui sont forcément

séparés par le père de la jeune bergère — fait allusion à sa propre histoire et à l'autorité de Bouja le malade. De plus, le chant de cette comédie montre un côté particulier du personnage de Bouja. C'est le naïf avec des apparences trompeuses que Lévy a adapté au contexte arabe. Le personnage du naïf fait partie des traditions du théâtre comique de Molière « les farceurs fondent véritablement la tradition du naïf, avec laquelle il faudra toujours compter⁴⁷⁰. » En affirmant la persistance de la tradition du naïf dans la farce, Solly Lévy maintient le caractère de ce personnage en l'adaptant à sa culture d'origine. Dans cette adaptation, il faut dire que Lévy n'a pas vraiment exploité la naïveté de Bouja en tant que caractère important dans le personnage de Molière : ignorant, crédule, maladroit qui provoque inévitablement le rire. Autrement dit, Bouja est à la fois le naïf et le malin. Il ne fait rire que parce qu'il se détache de sa culture d'origine. Par ailleurs, l'attitude de Bouja rappelle *Joha*, le personnage légendaire dans l'imaginaire populaire arabe qui — naïf et malin — fait aussi rire. Bouja se montre le naïf qui sait jouer, lui aussi, des tours et dévoiler l'implicite dans le conte de la comédie musicale, il dit à Haim :

Non, non, non et non! Ça suffit comme ça! Cette pièce de théâtre elle donne un très mauvais exemple à la jeunesse d'aujourd'hui. Ce berger est un m'touwar de première classe et la bergère elle devrait avoir honte de ne pas respecter la volonté de son père. Donne-moi ce papier-là, que je vois le texte. (Il arrache le papier des mains de Lucie) Ah ha! Tiens, tiens! Où est-ce qu'elles sont les paroles que vous avez chantées? Là-dedans y a que de la musique écrite. C'est rien qu'une répétition musicale. [...] Ça va, ça va, j'ai compris. Vous me prenez pour un ignorant ou quoi? Bo, maintenant, vous pouvez disposer. On va passer aux choses sérieuses et on a pas besoin de berger pour revenir à nos moutons. Ha! Ha! Ha! Ha! Ha! Allez ciao. (BI, 48-49)

⁴⁷⁰ Charles Mazouer *Le personnage du naïf : dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 301.

3.3.3. *Lettre à Élise* ou *le Pygmalion* marocain

Le référent culturel marocain dans *Lettre à Élise* — qui est une adaptation du *Pygmalion* de Bernard Shaw — est encore au cœur de la réécriture effectuée par Solly Lévy. Entre *Eliza* de Bernard Shaw et *Élise* de Solly Lévy se dresse tout le défi de l'adaptation et de l'entrée dans le monde moderne. Dans *Pygmalion*, le journaliste décide de transformer en six mois la vagabonde Eliza en une Lady de Londres et de surmonter les défis qu'un tel changement entraîne, allant même jusqu'à lui proposer le mariage. En gardant la trame de cette pièce, Solly Lévy transpose l'idée principale de ce pari. Darmon le journaliste s'engage aussi à faire d'Élise une grande dame de la société sépharade montréalaise. Son défi est de faire d'elle une habituée des cercles les plus snobs et les plus fermés de Westmount ou de Hampstead pour qu'elle puisse faire son entrée dans le monde. L'adaptation met en scène des cas de figures (Darmon le journaliste et son ami Toubal, Eliza la vagabonde et son père) que Lévy a conservés de l'œuvre originale en effectuant des changements dans les noms (Élise et Benjaoui). Le renvoi au contexte marocain⁴⁷¹ se fait par l'évocation des villes du Maroc telles qu'elles apparaissent dans le dialogue suivant :

Darmon: Dites, mon brave monsieur, avez-vous des nouvelles de votre famille de Fès?

Spect.1: Qui vous a dit que ma famille est de Fès?

Darmon : Peu importe, c'est vrai et c'est ce qui compte. (À Élise) Quant à vous, vos parents, originaire de Béni Mellal est ayant séjourné à Casablanca, ont immigré au début des années 70. Vous êtes nés à Montréal. (*LÉ*, 6 et 7)

Darmon parlant des *Marrakchis*, accentue cette identité:

[...] Malgré mes airs... désinvoltes, j'ai reçu une éducation juive traditionnelle et même bi-traditionnelle, si j'ose m'exprimer ainsi : ashkénaze presque orthodoxe du côté de ma mère et descendant d'une longue lignée de rabbins marrakchis du côté de mon père. (*LÉ*, 22)

⁴⁷¹ La manière de remercier au Maroc que Sebatai Benjaoui exprime est largement ressemblante chez tous les Marocains : « Merci patron. Lah hi barekfik, lah hi 'atekelkher, lah hi ... ». (*LÉ*, 29)

L'adaptation est assez fidèle à la forme et au contenu de la pièce originale: histoire, intermèdes, actes, nombre des personnages. Cependant, les contextes marocain et québécois sont substitués à ceux de l'œuvre. La pièce de Lévy met donc en scène le journaliste Félix Darmon à Montréal et auteur de la nouvelle méthode de phonétique différentielle, et Élise Benjaoui originaire de Béni-Mellal au Maroc. Les parents d'Élise habitaient à Casablanca avant d'immigrer au Canada. C'est une soirée au Centre Saïdy Bronfman à Montréal, et ce journaliste rencontre des gens dans la rue et entame avec eux des conversations portant sur les lieux de leur origine : Béni Mellal, Casablanca, Meknès, Tanger, le plateau de Marshan, et le Mellah de Salé. Les gens le prennent pour un policier. Élise pense qu'il va l'arrêter pour des sollicitations dans la rue. Le journaliste, étonné par la langue qu'elle parle et qui relève d'un lexique vulgaire, de bas étage, un mélange entre le marocain et le joul, décide de transformer cette vagabonde (marchande de fleurs) en une grande dame de la haute société.

L'adaptation cadre ces deux contextes culturels (marocain et québécois) à travers les éléments suivants : modalisation de l'histoire, redistribution de l'espace-temps, changement de noms de personnages, emploi de la langue de communication judéo-marocaine et du joul et interprétation de chansons. Cependant, on sent que les modifications apportées permettent de créer une sorte de « tremplin » à la culture marocaine et à l'évocation de la mémoire. En effet, les deux œuvres (l'originale et l'adaptation) comportent une importante dimension musicale. Ainsi, la figure du chant demeure essentielle à l'entreprise de la transposition de l'œuvre. La mémoire est sollicitée directement par le chant adapté au contexte juif marocain. Ainsi, on repère la présence de sept chansons adaptées⁴⁷² de l'anglais vers le français et le judéo-marocain : les personnages *Eliza* et *Élise* rapprochent Bernard Shaw et Solly

⁴⁷² La chanson N°1 (*Loverly*); la chanson N°2 (*With a little bit of luck/ un chouia d'mazal*; la chanson N°3 (*The train in Spain/Daldagne en Espagne*); la chanson N°4 (*On the street where you live : en anglais*), la chanson N°5 (*I could have danced all night- j'aurai voulu danser*); la chanson N°6 (*Get me to the Church/Vite à la Syna!*); la chanson N°7 (*I've grown accustomed to her face/C'est son visage qui me hante*).

Lévy autour des thèmes de l'amour et de la passion. Je ne retiens de ces chansons que celles qui constituent des références directes à la culture marocaine. L'œuvre met en scène les chansons 1 et 2 (*Loverly* et *With a little bit of luck*), l'originale et sa « traduction » dans une coprésence sur la même page. Les noms de personnages présents (*Eliza/Élise*, *Baritone & et Bass/Baryton et Basse*, *All men/Chœur des hommes*) illustrent bien la créativité déployée par l'adaptation. La transposition passe par le transfert de langue : de l'anglais au français québécois, d'une part, et au judéo-marocain de l'autre, qui inscrit la présence des deux cultures dans la vie des immigrants juifs marocains au Québec. Ainsi dans la chanson (*Eliza/Élise*):

All I want is a room somewhere/Far away from the cold night air, /with one enormous chair. /Oh, wouldn't be loverly?
 Tout c'que j'veux c'est un piaule en ville, /Un (e) p'tit piaul' dans un coin tranquille, /Avec un gros sofa/Ouais, ça s'rait vraiment sympa!
 All: Who takes good care me
 Tous: ABaba, ya Baba (*LÉ*, 12)

La deuxième chanson *With a little bit of luck*, transformée en un *shouiya* (un peu) *d'mazal* établit une comparaison entre les personnages Doolittle (le père d'Eliza) et Benjaoui (le père d'Élise) :

The gentle sex was made for man to marry/Ti share his nest and see his food is cooked/ The gentle sex was made for man to marry, but/With a little bit of luck, with a little bit of luck,/You can have it all and not get hooked.
 Avec un shouiya, rien qu'un p'tit shouiya, /Tu peux tout avoir sans t'fair'pogner!/Avec un shouiya, rien un p'tit shouiya, /Tu peux tout avoir sans t'fair'pogner! (*LÉ*, 18)

Les paroles de Benjaoui montrent l'adaptation de la chanson à la lumière d'un code culturel de langue populaire (un p'tit shouiya/ un tout petit peu) qui se fait dans une grande fidélité à l'adaptée. L'adaptation conserve le dialogue initial et la teneur affective des chansons mises en scène. Grâce au texte de Solly Lévy, on peut accéder aux paroles écrites. Il les a recopiées à côté du texte de ses propres chansons pour bien s'en imprégner. Ainsi, l'adaptation conserve le texte de départ tout en

introduisant le texte d'arrivée, en montrant clairement les liens qui les unissent. Dans chacune de ces compositions, le chant suffit à exprimer des thèmes et des affects en évoquant des chansons marocains, il les amplifie. Lorsque l'on prend, par exemple, la chanson N°6 de l'œuvre originale que Solly Lévy a réécrite en marocain, on peut repérer le *stricto sensu* — structure du poème, personnages principaux, amour, mariage —, mais aussi les glissements de l'adaptation vers la culture marocaine qui forme des textes secondaires. Dans la scène du mariage de Sabétai Benjaoui (le père d'Élise), la chanson *Get me to the church* du *Pygmalion* devient *Vite à la syna!*

Doolittle : I'm gettin ' married in the mornin'/Ding, dong, the bells are gona chime/Pul out the stopper/Let's have a whopper/But get me to the church on time/I gotta be there in the mornin'/Spruced up and looking in me prime/Girls, come and kiss me/Show how you'll miss me/But get me to the church on time/If I am dancing, roll up the floor/If I am whistling, (wihsite) me out the doodr! [...] Feather and tar me/Call out the Army/But get me to the church.

Benjaoui: C'est aujourd'hui qu'on me marie-eu/C'est aujourd'hui le grand départ/Adieu la bringue, ça me rend dingue/Mais faut pas que j'arrive en r'tard!/Allons tous à la synago-gueu/Finie ma belle vie de chlochard!/Je me résigne/Je prends l'air digne/Il faut pas que j'arrive en r'tard!/Où sont les ba-gues? Ah! Les voilà/Je sens des va-gues dans mon estomac! [...]Kaftanak mahloul, ou ana n'ji mahboul/Mais faut pas que j'arrive. (LÉ, 56)

On entend dans les paroles des deux chansons les sentiments d'effervescence et d'amour qui résonnent dans des lieux sacrés (Church et synagogue. Le texte juif est assujetti au sens du discours de l'œuvre principale et contient les paroles de Benjaoui, comprises par les spectateurs. Les moments lyriques sont ceux qui rejoignent le référent culturel, qui, lui-même, renvoie à des images du passé qui reviennent sans cesse. Le dramaturge-adaptateur remet au jour un morceau précieux du répertoire classique marocain: « *Kaftanak mahloul, ou ana n'ji mahboul*⁴⁷³. » (LÉ, 56.) Cette

⁴⁷³ *Kaftanak mahloul, ou ana n'ji mahboul* est une chanson de la grande auteure, compositrice et interprète juive marocaine Zohra Elfassia. Elfassia est une référence pionnière de la chanson du Malhoun au Maroc. Dans cette mémoire commune, tous les marocains, depuis les années 20 jusqu'aux années 70, se reconnaissent. Toutes ses chansons sont en dialecte marocain. On les chante encore aujourd'hui.

référence à la célèbre chanteuse juive marocaine Zohra Elfassia est une évocation de la cohabitation juive-musulmane au Maroc.⁴⁷⁴

La transposition de cette chanson paraît ici spontanée et les paroles se fondent dans un répertoire marocain. C'est un rappel qui vient renforcer non seulement la reviviscence des temps passés au Maroc, mais aussi la conservation de l'art des chants de la culture d'origine à l'étranger. Faire appel à la figure bien connue de Zohra Elfassia va de pair avec la remémoration des chanteurs marocains Sami Elmaghribi, de Sami Lahlali, de Raymond El-bidaouiyya, de Boutboul, de Haïm Mellouk (devenu Haïm Look) et de toutes les chansons du *malhoune* (poème mélodique marocain qui remonte au XIII^e siècle et emprunte ses modes à la musique arabo-andalous) dont on souligne la présence dans les œuvres du corpus à l'étude. C'est par ces chansons, que la communauté juive marocaine se distingue des autres répertoires lyriques appartenant au pays d'accueil.

⁴⁷⁴ « Elfassia est née à Fès vers 1900. Son enfance, bercée par les appels des Muezzins, les prières des rabbins, les chants des adeptes des confréries et les coups, saccadés et rythmés, que les artisans portent au bois, au cuir et au cuivre, la petite brunette aux cheveux frisés, aux yeux noirs et aux pommettes roses, été et hiver, courait les ruelles de la sainte cité en chantonnant. À l'école de l'Alliance, elle ne ratait aucune occasion pour pousser la chansonnette tout en rêvant de devenir une grande cantatrice [...]. Après Rabat, elle s'installe à Casablanca à Boutouil, puis à Derb Lingliz pour chuter à la Place Verdun. C'est dans la cité blanche qu'elle fait la connaissance de grands musiciens de l'époque tels Salim Azra, Bouhbout, Soulamit et autre Shloumou Souiri. Adoptée par les grandes familles bourgeoises musulmanes et juives, elle était, avec sa troupe, de toutes les grandes fêtes [...]. Elle s'installa à Ashkelon dans une maison décorée à la marocaine. Bien coiffée, couronnée, maquillée et habillée de ses plus beaux Caftans, elle passait ses journées à cuver ses souvenirs. Entourée de poupées et de bibelots, à chaque fois que son regard croisait celui du roi Mohammed V dont le portrait trône au salon, elle chantonnait l'un des éloges qu'elle lui avait consacré. » Mohammed Ameskane, « Figures de la chanson marocaine » dans *Chansons maghrébines : une mémoire commune, Maroc, 2009, 1^{ère} édition du Festival Awtar*, p. 16.

3.4. *Les Sorcières de Colomb* de Serge Ouaknine : L'expérience théâtrale d'un marocain en Amérique

Écrit en collaboration avec Sol Navarro, le texte *Les sorcières de Colomb*⁴⁷⁵ nous permet de découvrir l'entreprise de l'expérience théâtrale de Serge Ouaknine. Décrire l'expérience de ce dramaturge est une tâche complexe. En effet, l'auteur est marocain mais n'a pas écrit exclusivement sur la mémoire marocaine. Son point sur le théâtre marocain des festivals est assez clair : « C'est comme si pour nous sépharades, l'art et la culture devaient se résumer à nous extasier des temps heureux et perdus du mellah et des hiloulot.⁴⁷⁶ » Cette opinion qui tranche avec ce que nous avons pu lire sur les auteurs et les œuvres de mon corpus appelle une présentation du dramaturge.

Serge Ouaknine est né à Rabat, au Maroc en 1943, au carrefour de plusieurs langues et de plusieurs cultures. Après des études à l'École nationale supérieure des arts décoratifs à Paris, il séjourna deux ans en Pologne pour travailler entre autre au théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski dont il devint un collaborateur. « Écrivain canadien, Juif marocain », docteur ès lettres et sciences humaines, il est l'auteur de nombreuses publications sur le théâtre et les arts contemporains, d'essais et de nouvelles. Il a vécu à Montréal à partir de 1977 et travaillé comme professeur au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Depuis, il est retourné vivre en Europe et en Israël où il a créé entre autre une pièce sur la Shoah⁴⁷⁷.

L'expérience transculturelle de cet auteur est interdisciplinaire : professeur de théâtre, auteur, poète, peintre, acteur, scénographe, metteur-en-scène et ancien directeur de l'École de théâtre à l'Université du Québec à Montréal, il est désormais installé en Israël. De plus, Ouaknine n'a pas travaillé sur la mémoire juive marocaine comme ont pu le faire les auteurs, artistes et artisans du corpus de ma thèse. *Les*

⁴⁷⁵ Serge Ouaknine et Sol Navarro, *Les sorcières de Colomb*, présenté dans le cadre du Festival sépharade 1992 à La Place des Arts, Montréal du 24 au 28 novembre 1992, Cinquième salle. Le texte théâtral (Photocopie du tapuscrit paginé) non publié est disponible à la bibliothèque de l'UQAM. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées par le signe SC suivi du folio entre parenthèses.

⁴⁷⁶ Serge Ouaknine, « Pour une éducation juive et une formation artistique dans la communauté sépharade », Montréal, 1987, *La Voix sépharade*, vol. 1, (il n'y a pas de numéro de page)

⁴⁷⁷ Metchild Gilzmer, *Littérature migrante francophone d'origine marocaine au Québec*, Zeitschrift für Kanada-Studien, 2007, p. 18. http://www.kanada-studien.org/wp-content/uploads/2012/08/01_Gilzmer.pdf

Sorcières de Colomb, qui a connu trois mises en scène dans des contextes différents, témoigne du talent et de l'expérience théâtrale du dramaturge.

Il est important de noter ici qu'il y a eu trois mises en scène de cette pièce de théâtre, la première à Nancy en 1979, la deuxième pour le festival sépharade à la salle Saidy Bronfman en 1982, et la troisième à la Place des Arts de Montréal dans le cadre du Festival Sépharade en 1992. Après les spectacles de Nancy, Serge Ouaknine dit au sujet de la représentation au Centre juif :

La seconde fois, en 1982, et avec la Communauté juive sépharade de Montréal, au Centre Saidy Bronfman, il s'agissait de quitter le cadre formel de l'expérience nancéenne et de donner une parole créative à ma communauté. Nancy et son contexte festivalier avait exalté une dimension formelle éloquente avec des artistes de nombreuses disciplines et de cinq pays : France, Canada, USA, Italie, Maroc [...] Il s'agissait moins d'un spectacle que d'un rite, une descente dans le refoulé émotionnel d'une blessure et qui soudain prenait chair, éveillait des larmes et des joies [...] La troisième fois en 1992, une conception plus «prestigieuse», à la Place des Arts de Montréal, dans le cadre de [Festival] Séfarade 92, acte politique pour commémorer le 500^e anniversaire de l'expulsion d'Espagne.⁴⁷⁸

Cette pièce qui s'inscrit dans un grand projet met en scène l'histoire juive, l'art et la mémoire parce que pour le dramaturge : « l'art est une incarnation dans l'histoire et un dépassement de l'histoire⁴⁷⁹ ». Dans *Les sorcières de Colomb*, le dramaturge met en relief un fragment symbolique de la mémoire sépharade. La pièce présentée en 1992 fait partie d'un projet théâtral antérieur reposant sur l'idée de l'Inquisition et de la Conquête des Amériques. Elle est inspirée de la pièce 1492- *Les voiles de l'espoir*, une création collective mise en scène par Ouaknine et présentée dans le cadre de Théâtre Sépharade de Montréal au Centre Saidy Bronfman en 1983. Lors de ce spectacle, des feuilles étaient distribuées aux spectateurs à l'entrée qui contenaient le programme du spectacle en 22 séquences. Ce programme commence et finit par le

⁴⁷⁸ Extrait d'une correspondance avec Serge Ouaknine en 2010. Cela dit, mon étude repose sur l'analyse de l'œuvre à partir du texte et non de la mise en scène.

⁴⁷⁹ Serge Ouaknine, « Pour une éducation juive et une formation artistique dans la communauté sépharade », *La Voix sépharade*, Montréal, 1987, vol. 1. (Il n'y a pas de numéro de page)

mot Torah. Il s'agit d'un guide permettant de suivre le récit du voyage de Colomb qui allait changer le monde. Le dramaturge commente ainsi cette création:

Neuve, inédite l'expérience a dû prendre ses propres méthodes de fonctionnement, élaborer un mode de relation et de formation propre à l'identité sépharade des dix-sept membres du groupe qui s'est constitué. Le thème d'abord souleva un enthousiasme collectif, car il reprenait symboliquement l'histoire des Juifs sépharades à un moment de sa catastrophe, celui de son expulsion de l'Espagne en 1492. Mais le déracinement, l'exil et la fidélité à des valeurs séculaires ont pris aujourd'hui une acuité spécifique, car les bagages sont plus vastes — tout comme sont immenses les mondes du nouvel accueil [...]. Le spectacle a été élaboré à partir des recherches historiques/journal de Christophe Colomb, textes anciens, chanson, romancero et iconographie. Mais aussi des travaux contemporains : Études, poèmes, romans. Cette verbalisation collective des traces a ensuite été collectivement scénarisée, sculptée en figurines d'argile, dessinée puis improvisée selon une trame de 22 séquences. *1492- Les voiles de l'espoir* se présente comme une série de fresques, tableaux vivants lyriques, cruels, parodiques où s'entremêlent selon une logique implacable, les destins de plusieurs peuples, l'enjeu de plusieurs ambitions : La Reconquête de l'Espagne catholique sur le Royaume Andalou musulman, l'Édit d'expulsion des Juifs, la violence de l'Inquisition, la conversion, l'exode, et, au milieu d'âpres négociations, la vision tenace, prophétique d'un certain marin génois, énigmatique, diplomate, géographe au contact des secrets brûlants : Christophe Colomb. N'est-il pas troublant qu'il ait choisi pour jour de départ des trois caravelles et de son équipage, la date ultime donnée aux Juifs pour se convertir ou s'expatrier? De l'Alhambra au cimetière d'Almeria, d'un soir de Pâques à la traversée de l'Atlantique, de la Cour de Ferdinand et d'Isabelle à la découverte des Indiens, des chants s'élèvent pour perpétuer dans la tourmente et la mémoire de ce qui est perdu et de l'esprit messianique d'une terre nouvelle.⁴⁸⁰

Ceci est intéressant puisque nous avons ici un témoignage qui permet de considérer une transposition théâtrale d'un point de vue quelque peu différent de ce que nous avons pu voir jusqu'à présent. Pour donner une parole créative à sa communauté, le dramaturge s'est trouvé ainsi obligé de changer *le cadre formel de l'expérience nancéenne* et de fixer son œuvre par un texte. Il dit : « Cette fois c'était un travail plus classique d'auteur dramaturge que j'accomplissais. Point de processus

⁴⁸⁰ Serge Ouaknine, *1492- les voiles de l'espoir*, 1983. Il s'agit ici du programme distribué aux spectateurs avant le spectacle. L'auteur m'a envoyé une copie par courriel.

collectif mais un texte pour un ouvrage plus classique d'interprétation⁴⁸¹ ». Cependant, cette œuvre qui fut jouée n'a pas été enregistrée ni publiée. Je l'ai ajoutée au répertoire des dramaturges juifs marocains, d'une part parce qu'elle est présentée par un juif marocain dans le cadre de la Quinzaine sépharade qui met en évidence une partie de l'histoire des sépharades⁴⁸² ; d'autre part, l'œuvre se démarque des autres par sa construction: je la considère comme une mutation entre le théâtre traditionnel et populaire des dramaturges juifs marocains et un théâtre plus expérimental.

Les Sorcières de Colomb se distingue par la mise en scène du récit de voyage d'un grand navigateur de l'histoire, Christophe Colomb, et sa traversée de l'Atlantique vers l'Amérique en 1492 sur *La Santa Maria*, une de ses caravelles. Elle inclut également — à travers des références et des allusions — la Conquête, l'Inquisition et un extrait de la mémoire des Juifs expulsés de la Péninsule Ibérique dont une partie s'est installée au Maroc, et qu'on nomme les *megorashim*. Ce récit du voyage-conquête est un drame en 17 scènes en un seul acte : Scène 1 : « Une époque terrible »; scène 2 : « Les Indes m'attendent! »; Scène 3 : « Les bijoux de la couronne »; scène 4 : « La Caravelle d'argile »; Scène 5 : « La procession des confusions »; Scène 6 : « La nuit étoilée »; Scène 7 : « Le discours aux Indiens »; Scène 8 : « La nuit du fils »; Scène 9 : « Se vêtir pour la Cour »; Scène 10 : « Le retour difficile »; Scène 11 : « Colomb et Toscanelli »; Scène 12 : « Incantation »; Scène 13 : « La ruse du marin »; Reprise de scène 12 : « Incantation »; Scène 14 : « Colomb secret »; Reprise de la scène 12 : « Incantation »; Scène 15 : « L'Amérique volée »; Scène 16 : « L'Autre »; Scène 17 : « Les sorcières au bûcher ». Les indications scéniques décrivent les situations de ces 17 scènes. Le résumé, le prélude, les incantations, les

⁴⁸¹ Serge Ouaknine, « Exil, catastrophe et rédemption : 1492- l'obsession d'une origine » dans Jean-Claude Lasry, Joseph Lévy et Yolande Cohen (dir, publ.), *Identité Sépharade et modernité*, 2007, Les Presses de l'Université de Laval, 2007, p. 217.

⁴⁸² Je tiens à signaler une autre œuvre théâtrale : *Ombres et mémoires*, qui met en scène l'époque tragique de l'expulsion des Juifs d'Espagne. Cette œuvre, écrite par Yossi Lévy et Gladys Bénudiz et mise en scène de Carlo Bengio, a été présentée elle aussi en 1992 au Festival sépharade pour commémorer, comme la pièce de S. Ouaknine, le 500^e anniversaire de l'expulsion des Juifs d'Espagne.

déplacements des personnages sur scène (côté cour, côté jardin) et la combinaison des langues (français, espagnol, hébreu). En plus des dialogues, les mots qui désignent les violations et les cris des femmes et des enfants brûlés, toutes les composantes scéniques (décors, diapos de projection, voile, corde, musique, costume, déguisement, accessoires, éclairage, ombre, voix off, odeur, bûchers) jouent un rôle dans l'interprétation et la transmission de la mémoire de la souffrance, rappelant d'autres histoires similaires.

Sur scène, du début à la fin, deux sorcières vont tour à tour incarner le double personnage de Colomb qui prend la parole sous deux aspects dans la majorité des scènes: Amiral et Bouffon⁴⁸³. La scène 5 « La procession des confusions » est brève et une *voix off* d'homme lit le fragment de l'Édit d'expulsion des Juifs d'Espagne : « *projection au sol du tableau de Goya " L'inquisition " [...] Les deux sorcières entreprennent une procession, tantôt pénitent avec chapeau pointue, tantôt inquisiteur, passant de victime à bourreau. On brûle sur scène un mannequin, elles avancent délirantes à genou, faisant le signe de la croix, se flagellant, se transformant en taureau et toréador* » (SC, 17). La scène 8 « La nuit du fils », montre Colomb Bouffon et Colomb Amiral- Inquisiteur. Elle introduit l'Autre à travers une *voix off* (calme, sereine, grave) (SC, 28) : « J'ai dormi des siècles, rêvant de la mécanique du temps. J'ai construit mes fondations dans la roche, j'ai bâti la maison de l'Histoire et sur son portique d'argile, sur mes écussons de terre, j'ai laissé là mes symboles... » (SC, 28). Dans la scène 11 « Colomb et Toscanelli » la discalie introduit le dialogue entre Colomb et la *voix off* de Toscanelli ou l'Autre :

La voile se déploie à nouveau. Les sorcières entrent en cours et jardin, elles arrivent allongées sur deux planches sur roulettes avec l'aide de leurs main, elles se dirigent vers l'avant-scène, de part et d'autre d'un rétroprojecteur placé au sol. Sur un acétate où sont déjà tracées des lignes noires, avec deux plumes rouges, les sorcières dessinent lentement la carte du vieux monde avec, en vis-à-vis, les contours imprécis de l'Asie (SC, 35)

⁴⁸³ Ce personnage dédoublé sera désormais désigné par C.A pour Colomb Amiral et C.B. pour Colomb Bouffon.

La scène 12 « Incantation » montre les sorcières répétant la prière de *Kol Nidré*⁴⁸⁴ que le dramaturge écrit en majuscules

KOL NIDRÉ OU CHÉBOUÉ VÉ NIDOUYÉ VA HARAMÉ VÉ KOMANÉ DI
NEDARNA VÉDI ECHEBAANA VÉDI NADÉNA MIYOM HAKIPOURIM
CHEABAR AD YOM HAKIPOURIM HAZÉ CHÉBA ALÉNOU LÉCHALOM
OU MIYOM HAKIPOURIM HAZÉ AD YOM HAKIPOURIM AHER CHEABO
ALÉNOU LECHALOM DINÉDRNA LA NIDRÉ VÉDI ECHEBAANA LA
CHÉBOUÉ VÉDI NIDOUYANA LA NIDOUYÉ VÉDI HARAMANA LA
HARAMÉ KOLÉHON ETHARMNA BEHON...

(Toute les promesses, tout ce que nous avons juré, que nous avons promis et juré depuis le jour de Kippour passé jusqu'à ce Kippour, et depuis ce jour de Kippour jusqu'au prochain, ce ne sont pas des promesses, nous ne les avons réellement pas jurées...) (SC, 40)

Dans la scène 16 « L'Autre », la didascalie dévoile enfin ce personnage « *On découvre l'Autre, avec plumes, et ornement de style inca ou maya, immobile, devant sa jarre d'argile achevée.* » (SC, 52). La didascalie dans la scène 17 « Les sorcières au bûcher » introduit les dialogues entre les deux femmes-sorcières face au bûcher : « *Les 7 pierres se rallument lentement. Au centre de la scène deux femmes sont attachées dos à dos au grand bâton, donnant l'idée du bûcher. Lumière de zénith. Sans musique, sans side lights, autour d'elles, les 7 pierres doucement éclairées.* » (SC, 53)

En effet, s'il s'agit ici d'un récit de voyage pour la Conquête, il ne faut pas perdre de vue les motivations et les répercussions que ce voyage va avoir. Ce Christophe Colomb dédoublé, Amiral et Bouffon, met donc en relief la complexité de l'identité de Colomb surtout quand Colomb Amiral fait cet aveu : « Mon nom n'est

⁴⁸⁴ La scène 12 de l'Incantation est répétée trois fois dans l'œuvre citant Kol Nidré (SC, 42) et (SC, 47) (ou Kol Nidrei qui signifie « tous les vœux ») « mélodisée », comme l'écrit Ouaknine, par les deux sorcières (SC, 40-42). « Elles mélodisent le KOL NIDRE, une prière juive créée à l'époque de l'Inquisition, pour se faire pardonner ce qui fut juré pour sauver sa vie, par une conversion forcée. » (SC, 40). Selon le Rabbine Claude Sultan, le Kol Nidrei est une annulation des vœux « Kol Nidrei portait préjudice aux Juifs. Le Moyen Âge était une tragédie et jusqu'au 19e siècle l'absolution chrétienne montre la perfidie des Juifs. Kol Nidrei est une entrée en Kippour par la parole, c'est la capacité de parler. Si on ne tient pas à ses vœux et à ses engagements langagiers et verbaux, on est dans la négation de la condition humaine. Si on ne tient pas parole, on passe à la parole destructive. » Ruben Honnigman, *Destin d'une prière, Kol Nidrei, l'homme est parole*, interview avec Claude Sultan, Akadem.org, Paris, septembre 2016, (18 mn).

pas mon nom. Ma vie n'est pas ma vie...» (SC, 28). Dans le résumé du spectacle, le dramaturge décrit les deux sorcières qui jouent le personnage de Colomb :

Elles mettent à jour une identité complexe, énigmatique. Elles évoquent les doutes d'un grand voyageur, ses négociations, ses craintes face à l'Inquisition. Un Colomb mystificateur, lumineux, rêveur, dérisoire et pathétique, rode autour d'un Colomb pragmatique, scientifique, colonial et calculateur. Elles ritualisent les secrets de plusieurs voyages — la mémoire d'un marin obstiné et ambitieux, égocentrique de génie et qui ramène vers ce nouveau monde dont il ne sait que des rêves et des prophéties obscures, tous les stigmates de l'ancien monde... (SC, 3)

Chirurgien et Inquisiteur (SC, 5), il représente à la fois la force impériale du rêve, la bouffonnerie et la sagesse. Son identité demeure absolument mystérieuse. Est-il juif? Est-il marrane? Est-il chrétien? Colomb Amiral manifeste les préoccupations des Juifs dans un dialogue avec Colomb Bouffon :

Colomb Amiral : Ces Juifs qui partent chassés, sont les acteurs de rien [...] Qui a témoigné quand Moïse et son peuple quittèrent l'Égypte... Pour eux c'était l'Exode, pour moi, c'est peut être sans retour...

[...]

Colomb Bouffon : Tout est tranquille, mon Amiral, nos caravelles sont bien protégées par la garde royale...

Colomb Amiral : ... et les Juifs? (avec préoccupation)... sont-ils encore au quai?

Colomb Bouffon : Depuis quand vous préoccupez-vous des Juifs?

Colomb Amiral : L'unique chose qui me préoccupe est cette vieille Santa Maria qu'on n'a pas fini de calfeutrer ... (SC, 12 et 13)

Dans un autre dialogue, Colomb Amiral répondant à Colomb Bouffon qui ne cesse de lui demander pourquoi il n'y a pas de prêtre sur la Santa Maria :

Écoute, je te propose une trêve. Tu cesses de douter de moi et moi en échange, je ne te provoquerai plus! Je te laisserai croire ce que tu veux — je ne dirai rien. Tu pourras m'appeler Juif ou mauresque, nouveau chrétien ou marrane... Au fond, si mon origine n'était pas obscure, je n'aurais pas autant couru au devant de moi. Si j'avais été un bon chrétien, j'aurais cherché de l'or dans une Cathédrale! Il ne faut pas être très catholique pour partir avec ceux qui partent... (SC, 16)

Si l'origine de Colomb demeure problématique⁴⁸⁵, l'œuvre montre aussi qu'il passe de la victime à l'Inquisiteur (SC, 17). Les sorcières, quant à elles, n'ont pas d'identité, « Sont-elles juives, sont-elles indiennes, femmes de savoirs de tous les temps? » (SC, 3). Le dramaturge les présente ainsi : « Elles dorment en chacun de nous. Réelles, hélas, traversent le temps, poursuivies, niées, spoliées, chassées, brûlées sur tous les continents...parce que par leur sang ou leur croyance, elles sortent de la norme. Parce que leur seule présence questionne la différence, "l'intégrité", les territoires et les intérêts. » (SC, 3). Elles sont frappées par les violences et les ruines. Elles triomphent par la force de la résistance aux crimes de l'Inquisiteur, comme le montre ce dialogue de la scène 17 située à la toute fin de la pièce où les sorcières ne représentent plus qu'elles-mêmes comme dans la Scène 11 (« Colomb et Toscanelli ») et dans la scène 12.

Sorcière 1 : pourquoi cette nuit est-elle différente des autres nuits?

Sorcière 2 : ... Cette nuit nous abandonne... avec l'aurore...

Sorcière 1 : ... Cette nuit, les premières flammes se mêleront avec les premiers rayons de soleil...

Sorcière 2 : C'est pour cela qu'ils choisissent l'aube...

Sorcière 1 : ... C'est le moment des prières... ils font des prières qui sentent la chair brûlée...

Sorcière 2 : Et les cloches du Couvent de Saint-Jean feront rimer leurs prières à nos lamentations

Sorcière 1 : Jamais! Ils ne m'entendront me lamenter, ni crier, ni gémir, ni pleurer, ni implorer! Jamais!

Je ne l'ai pas fait avant lorsqu'ils ont fendu ma peau à coup de fouet... ni quand attachée au bras et aux jambes sur la roue macabre de bois à la merci des bourreaux... ni quand ils ont brûlé ma langue avec de l'huile bouillante... ni quand, oscillant, comme un pendule, je fus suspendue par les pieds du toit de la chapelle de « Nuestra Señora » de la Consolation...pendant que les bêtes torturaient mon enfant... jusqu'à ce que son petit cœur ne résiste plus à la douleur et que sa vie se soit consumée... Les sauvages ne se sont pas rendus compte qu'il

⁴⁸⁵ Le dramaturge écrit concernant cette origine: « Toutefois la lecture du journal de Colomb est troublante, le gaillard démontre autant de verve à faire miroiter des gains auprès d'Isabelle et de Ferdinand qu'à réclamer des titres, justifiant toute son entreprise par des textes anciens. Il argumente en Prophète, désignant aux souverains catholiques, en plus de l'or et des épices, « la reconquête de Jérusalem »... Il y a du Moïse en lui... négociant avec des Pharaons ibériques. » Serge Ouaknine, « Exil, catastrophe et rédemption : 1492- l'obsession d'une origine » dans Jean-Claude Lasry, Joseph Lévy et Yolande Cohen (dir, publ.), *Identité Sépharade et modernité*, op.cit., p. 221.

était mort et continuaient à le torturer jusqu'à ce que ses bras s'éparpillent par terre... ils ont peint sur mon corps avec son sang.

[...]

Sorcière 2 : Mais moi je ne suis pas si forte, je n'ai plus de larmes, mes yeux se sont séchés à la lumière des torches dans la cave de ce Couvent de Castille... mes forces ont cédé à cause de la faim, de la soif... ils brandissaient un crucifix au-dessus de mes yeux, mon corps ne résistait plus à la torture ni au viol... mon sexe ne saignait plus, je n'ai plus de sang... je n'ai déjà plus de corps... la mort me manque... Si l'aurore ne se presse pas, ils n'auront pas la satisfaction de me brûler au grand feu comme sorcière, parce que je serai morte en cet instant... (SC, 53 et 54)

À ces personnages s'ajoute l'Autre. Tout aussi difficile à déterminer. On a le sentiment qu'il y a plus qu'un Autre, mais qu'il semble être le témoin éternel tant de l'Inquisition, de la Conquête, de l'évangélisation que des crimes. Dans la scène 7 « *Discours aux Indiens* », L'Autre dit par sa *voix off* interrompant le dialogue entre Colomb Amiral et Colomb Bouffon comme le montre la didascalie « *L'autre se tient à l'arrière-scène derrière la voile. On l'entend mais on ne le voit pas encore* » (SC, 20)

Asi que su Majestas es rey y senor de estas islas. Pour cette raison, et du mieux que je peux vous en prier et vous en quérir, comprenez bien ce que je vous dis et prenez-le pour entendu et bien délibéré, en votre temps clair et juste, que vous reconnaissez l'Église pour mère supérieure de l'univers, la iglesia por señora y superiora del universo, et le suprême Pontife appelé, Pape de son nom, et Sa Majesté en son lieu comme roi et consentez que ces père religieux vous prêchent les paroles susdites. Et si vous vous ferez bien et sa Majesté, et moi en son nom, nous vous recevrons en tout amour et charité et vous laisserons vos femmes et enfants libres, sans servitude. (SC, 20)

Dans la même scène, l'indication scénique indique : « *Le voile se lève, on découvre l'Autre au travail, devant lui, sur un tabouret un immense vase de terre* » (SC, 20). Il dit :

Si vous ne le faites pas et si vous mettez ma parole en doute, malicieusement, je vous assure qu'avec l'aide de Dieu j'entrerai puissamment contre vous et vous ferai guerre partout et de telle manière que je pourrais vous soumettre au joug et obéissance de l'Église et de Sa Majesté [...], et je prendrai vos femme et enfants... et les ferai esclaves et comme tels je les vendrai... (SC, 20)

Dans la scène 8 « *La nuit du fils* », l'Autre ne se manifeste que par la voix, rappelant ce qu'il a fait: « J'ai dormi des siècles, rêvant de la mécanique du temps, j'ai construit mes fondations dans la roche, j'ai bâti la maison de l'Histoire et sur son portique d'argile, sur mes écussons de terre, j'ai laissé là mes symboles... » (SC, 28). Par ailleurs, dans la scène 16 intitulée « *L'Autre* », l'indication scénique lui attribue une autre identité: « *On découvre l'Autre, avec plumes, et ornement de style inca ou maya, immobile, devant sa jarre d'argile achevée.* » (SC, 52). Représentant le témoin de la violence et des viols causés par la Conquête, la scène montre l'Autre s'adressant à Colomb :

Tu ne sais pas qu'il fallait autant d'amour pour rejoindre le temps. Quand je t'ai demandé pourquoi es-tu venu, tu m'as dit : « Nous ne décidons pas du vent, nous nous abandonnons à son mouvement ». Tu m'as dit aussi : « la nostalgie est ce qui précède le courage. » Quand tu es venu tu as dit : « Je suis la force créatrice des lettres de Dieu. » Je ne t'ai pas compris, mais je t'ai cru. Et puis, chaque jour, tu m'as nourri de tes paroles. Je me souviens, tu disais : “ voilà la mer, voilà le sable, voilà les algues, le monde est un chantier inutile”. Et puis, un jour, un de tes hommes a taillé mon oreille et m'a pris l'anneau d'or qui était le mien. Alors j'ai compris toutes tes paroles et je les ai vomies. Je suis noir et je suis cuivré. C'est le sommeil de la terre que tu as volé et je me souviens encore de toi : “ Le corps n'est rien, mais l'âme est tout. L'argile sans l'eau n'est que poussière dans le monde des morts.” Tu as fait de moi ton esclave, ton épée ressemble tant à une croix que l'une et l'autre confondues sont les arbres de ma disparition. Ta croix a brisé la terre où je gardais l'eau. J'ai la mémoire des siècles qui viennent, tu as emporté tes secrets et tu n'as pas connu les miens, alors je te préviens parce que nous sommes fait de sang si semblables : le monde que tu as créé disparaîtra comme tu as traité l'arbre. Ma vie n'est rien, ma mémoire est tout. Alors que nos sangs se mêlent, la violence seule est impure. (SC, 52).

L'œuvre se démarque aussi par sa scénographie et le jeu corporel des acteurs qui portent sur scène le désastre, la mort, le deuil, la vie, l'espoir et de la triomphe. Le récit de ce voyage rappelle les lieux de l'histoire que le personnage de la sorcière 2 (dans le rôle de Colomb Bouffon) résume en parlant à la sorcière 1 (Colomb Amiral) : « Ici l'Europe, là-bas les Indes, ici la misère, là-bas la richesse. » (SC, 35). Entre le *ici* et *là-bas*, entre l'Europe et les Indes se dresse le temps de la Conquête rappelant celui de l'Inquisition en Espagne quand l'évangélisation prenait le dessus, comme

l'exprime Colomb Amiral : « Nous avons évangélisé avec la rapacité des vermines... » (SC, 48).

Le récit s'avère indissociable de celui de l'Inquisition et de l'expulsion des Juifs de la péninsule Ibérique en 1492. L'histoire est celle de la Conquête, de l'Inquisition, de la guerre, de la cruauté du monde chrétien et de l'extermination des peuples. Pour représenter cette époque terrible, pendant l'entrée du public, la scène est un fond noir et on voit les « diapos projetées sur la voile étendue au sol, un peu relevée : reproductions des peintures de l'Inquisition et les sorcières de Goya. » (SC, 4). Le récit montre comment le dramaturge a fait de la mémoire des bûchers chrétiens de la Conquête des Amériques un moyen de présenter une partie de la mémoire de l'Inquisition et des expulsés d'Espagne en 1492⁴⁸⁶, sans vraiment parler de ceux qui se sont installés au Maroc. Il fait référence au temps de l'Inquisition par une lecture sur scène de l'Édit d'expulsion des Juifs d'Espagne.

“ Don Ferdinand et Doná Isabelle, par la grâce de Dieu, roi et reine de Castille... Sachez que nous avons été informés qu'il existe et existait dans nos royaumes de mauvais chrétiens qui judaïsaient. Nous avons ordonné, lors de la réunion des Cortès de Tolède, l'année dernière, d'accorder aux juifs des juiverie dans toutes les villes, bourgs et lieux, où ils pourraient vivre dans leur péché...Par conséquent, Nous, en conseil et accord avec les prélats, grands chevaliers de nos royaumes et autre personnes de science et conscience de notre conseil, après mûres délibération, avons décidé d'ordonner l'expulsion de tous les juifs de nos royaumes, et que jamais il n'y reviennent... C'est pourquoi par le présent dit, nous donnons l'ordre à tous les juifs, hommes ou femmes, quel que soit leurs âges, où qu'ils vivent, habitent et se trouvent dans les royaumes et seigneuries susmentionnés, aussi bien ceux qui y sont nés, que ceux qui n'y étant pas né s'y trouvent, qu'après la fin du mois de juillet de cette année, ils partent avec leurs fils et filles, leurs serviteurs, servantes et familiers juifs, aussi bien les grands que les petits, quel que soit leur âge...” (SC, 17)

⁴⁸⁶ « L'année 1492 est ainsi pour lui une date clé de l'histoire qui renvoie aussi bien à l'expulsion des Juifs d'Espagne qu'à la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb, liant ainsi la tragédie du passé avec un mouvement libérateur et prometteur pour l'avenir [...] Ouaknine s'inspira à plusieurs reprises de cette coïncidence temporelle entre la découverte du Nouveau Monde et le destin tragique des Juifs séfarades dont certains accompagneront par ailleurs Christophe Colomb. » Metchild Gilzmer, *Littérature migrante francophone d'origine marocaine au Québec*, op.cit., p. 18-19.

La mise en scène de ce récit historique finit par le triomphe de l'avenir. Dans la scène 17 « Les sorcières au bûcher », l'emploi des verbes au futur confirme le message d'espoir à travers la résistance des sorcières aux violences des bourreaux. Ces derniers sont désignés par le pronom personnel « ils », par Fray Alberto et le clocher de l'exécution.

Sorcière 2 : ... Oui... oui... (Avec *enthousiasme*) et nous verrons des aurores diaphanes à l'est et des crépuscules rouge sang à l'ouest... Seulement pour vivre un jour différent...

Sorcière 1 : ...alors se fondront les forces de nos esprits et rien ne pourra rien contre la vie, le souffle de la vie... pour toujours. (SC, 55)

Pour les femmes juives de l'Inquisition et les femmes indiennes de la Conquête, le criminel est donc unique : c'est celui qui veut évangéliser le monde et s'emparer de sa terre comme le montre la scène 2 « *Les Indes m'attendent!* », quand les deux Colomb s'adressent à un personnage imaginaire, le Prince, qui devait financer le voyage de Colomb:

L'or nous attend, son excellence! Le royaume de notre Seigneur s'étendra jusqu'aux terres du "Grand Khan". Comme l'a déjà dit Isaïe, le prophète [...] Tout l'or qu'on pourra transporter servira à reprendre le Saint-Sépulcre du joug musulman. Vous ne me croyez pas? Pourquoi vous mentirais-je! La carte que j'ai entre les mains est la seule carte sur terre qui montre l'existence d'une route nouvelle... [...] Tout cela, je vous l'offre, Monseigneur [...]. Le nom de Dieu sera béni sur les terres nouvelles... (*Il fait le signe de la croix*). Notre Seigneur Jésus-Christ me donne en épreuve, votre réticence est ma croix, votre manque de confiance, mon calvaire, quand je ne veux offrir que le ciel et sa gloire... (SC, 6 et 7)

L'évangélisation du monde représente l'acte d'extirpation comme le dit Colomb Inquisiteur dans son dialogue avec Colomb Bouffon : « Tu m'épuises, je ne suis pas revenu avec toi pour parler de cela. Mais, je te dirai encore une chose : en chaque indien se cache un Judas qu'il faut extirper de sa propre terre. » (SC, 40). Entre *Les Indes m'attendent!* (Scène 2), *L'Amérique volée* (Scène 15) et *Les sorcières au bûcher* (Scène 17), l'œuvre met en scène l'arrière-plan de la Conquête, de

l'Inquisition et de l'Histoire contemporaine. La personne juive est ici interprétée par les sorcières, et surtout symbolisée par leurs souffrances et leur prière de *Kol Nidré*.

Conscient de la transmission de la mémoire et de l'histoire à travers l'art, Ouaknine utilise des éléments scéniques inspirés du théâtre pauvre: moins de décors et d'acteur sur scène, seul le corps de l'acteur est capable d'atteindre le spectateur, une thèse qui repose sur la transcendance théâtrale et la pratique de la transe⁴⁸⁷. Mais Ouaknine s'inspire, pour ce faire, de la culture de son pays d'origine, à savoir des soirées des confréries et de transe qu'il connaissait déjà comme nous allons voir dans l'analyse de l'œuvre. Il sait exploiter cette dimension dans les changements de rôles de ses personnages et dans l'exposition de la folie de l'extermination des êtres humains.

En transmettant l'histoire par le biais de l'art, Ouaknine fait de son spectacle une représentation où se rejoignent la tradition juive (prophétie d'Isaïe), l'histoire (la chute des Incas et des Maya, la chute de l'empire musulman, la Conquête, la Découverte), la mémoire et l'ésotérisme. Ainsi, il évoque des noms de personnalités historiques et religieuses (Grand Khan, Bouabdil, Isabelle, Fernando, Marco Polo, Toscanelli, Fray Alberto, l'évêque Juan Rodrioguez de Fonesca), les noms des prophètes (Isaïe, Moïse, Jésus). L'œuvre se démarque aussi par l'emploi du chiffre 7, symbolique dans la tradition hébraïque⁴⁸⁸. La charge sémantique de la mémoire des violences teinte l'œuvre d'un bout à l'autre. Le sentiment de ces abus ne cesse de hanter les Juifs expulsés de la Péninsule Ibérique, c'est-à-dire les sépharades. Vue sous cet angle, cette œuvre m'apparaît essentielle pour mon corpus d'étude. Elle est la seule (que j'étudie) à mettre en scène, dans des Festivals sépharades, une partie de cette mémoire orchestrée par la musique de la cour d'Espagne et la musique religieuse du XVI^e siècle.

⁴⁸⁷ Je fais référence à l'article de Serge Ouaknine intitulé « Les anticorps de l'acteur » dans *L'Annuaire théâtrale*, Montréal, N°18, 1995, p. 93-107.

⁴⁸⁸ L'importance que donne l'œuvre au nombre 7 provient certainement de sa symbolique dans la Torah.

3.4.1. La mémoire des mémoires

« Ce récit, je le connais depuis mon enfance et, par trois fois⁴⁸⁹ au cours de ma carrière d'auteur et de metteur en scène, j'ai été hanté, travaillé par la quadrature quasi mythique de ce thème — comme si je butais sur l'écran d'une scène primitive, aussi primordiale pour moi-même qu'elle ne le fut pour toute l'humanité. La découverte du Nouveau Monde ouvrira pour les juifs "un autre ciel, une autre terre" comme le prophétise Colomb dans son journal... Mettre en scène le récit de cette catastrophe et de cette "découverte", je le compris beaucoup plus tard, opérait un *tikkun* — un acte de réparation. Il me semblait que la rédemption cachée dans ce drame demandait plus que des mots pour se traduire, se mettre à jour — il fallait ritualiser cette formidable conjonction de faits, voyage et exil, par une mise en errance des signes⁴⁹⁰. »

« Dis-moi ce que dit ton pays de la mort et je te décrirai son théâtre [...] La mort et le sacrifice sont l'universalité du théâtre⁴⁹¹. »

« Si peu...Oublies-tu qu'ici, au théâtre, nul n'est maître du langage car nul ne saurait détenir le mot de la fin ! Continue à faire tes

⁴⁸⁹ Il s'agit d'une note de page introduite par le dramaturge « 1492 - Chronique des Temps Modernes sera la version nomade, performance expérimentale avec une équipe internationale et interdisciplinaire au Festival Mondial de Nancy en 1980. En 1983, avec *Les Voiles de l'Espoir*, je retravaillais une version "juive", totalement différente, une forme de création collective avec des membres de la communauté sépharade de Montréal, une mise en scène polyphonique, de type "frontal"... Puis en 1992, dans le cadre des commémorations officielles de Séfarade 92, avec *Les sorcières de Colomb*, à la Place des Arts de Montréal, un texte écrit en collaboration avec Sol Navarro, selon le point de vue de l'Inquisition, cette fois, et les multiples visages de Colomb qui réapparaissent sur le bûcher de deux juives qui refusent la conversion ».

⁴⁹⁰ Serge Ouaknine, « Exil, catastrophe et rédemption : 1492 l'obsession d'une origine » dans Jean-Claude Lasry, Yolande Cohen, Joseph Josy Lévy, *Identités sépharades et modernité*, op.cit, p. 213.

⁴⁹¹ Id., *Sacrifice et mort. Les tréteaux universels du théâtre*, L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 19-20, 1996, p. 5-7 (p. 83-106). URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041288ar>.

prières et tes litanies, il n'y a pas pire bouffon qu'un Juif converti ! » (SC, 27)

Les Sorcières de Colomb est un texte théâtral assez différent des autres textes étudiés jusqu'à présent. Il s'agit, en effet, d'une œuvre dramatique qui tente de faire « sortir le connu de ses références⁴⁹² ». Cette œuvre inclut tous les éléments, textuels et théâtraux, qui en permettent l'interprétation. Elle met en scène les références nécessaires à l'entreprise intertextuelle qui fonde son élaboration et sa cohésion interne « [...], l'œuvre d'art réflexive est une *représentation*, et une représentation douée d'un grand pouvoir de cohésion interne⁴⁹³. » Sans prétendre étudier l'intertextualité à partir de la mise en scène et du sens que chaque élément scénique pourrait fournir, il est toutefois possible de montrer la richesse et la complexité de ce texte ainsi que les différentes possibilités qu'il offrirait pour une telle étude. Ainsi, l'œuvre met en scène des références historiques fondamentales : Conquête et Inquisition.

En lisant l'histoire de la conquête des Amériques comme découlant de l'histoire de l'Inquisition, l'œuvre met en relief le rejet de la violence des puissants (symbolisés par le personnage de Colomb-Inquisiteur) envers les impuissants (symbolisés par les sorcières). L'œuvre exprime également un paradoxe lié au personnage de Colomb. Le grand navigateur est, lui-même, le libérateur qui donnerait plus tard le refuge aux peuples opprimés, les Juifs d'Espagne en particulier⁴⁹⁴. Ce paradoxe dans le rôle de Colomb est représenté par deux femmes-sorcières.

⁴⁹² Serge Ouaknine « Les anticorps de l'acteur » dans Josette Féral et Jean-Marc Larrue (dir., publ.) *Le regard de spectateur, L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, N° 18, automne Éditeur : Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1995, p. 105.

⁴⁹³ Lucien Dallenbach, « La fiction et ses doubles » dans *Le Récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*, Éditions du Seuil, 1977, p. 95.

⁴⁹⁴ Le dramaturge considère que Colomb, comme Moïse, est un sauveur du peuple : « Le gaillard démontre autant de verve à faire miroiter des gains auprès d'Isabelle et de Ferdinand qu'à réclamer des titres, justifiant toute son entreprise par des anciens. Il argumente en prophète, désignant aux souverains catholiques, en plus de l'or et des épices, « la reconquête de Jérusalem »... Il y a du Moïse

Deux sorcières victimes de l'Inquisition espagnole se disputent le corps et l'âme de Christophe Colomb, pour revivre, une fois encore, l'émotion de la mer et du soleil couchant. Elles sont les deux parties d'un même être. Elles incarnent une époque terrible qui voit la chute du royaume andalou musulman, l'expulsion des juifs d'Espagne et d'après négociations pour trouver trois caravelles... Pour les Indes, l'or et les épices. [...] Elles dorment en chacun de nous. Réelles, hélas, elles traversent les temps, poursuivies, niées, spoliées, chassées, brûlées sur tous les continents. (SC, 3)

La confrontation et la similitude en lien avec des événements, des personnages, des ouvrages et des propos — qui ne peuvent avoir de sens hors de ce contexte historique précis — sont établies dans l'œuvre par le biais de rapports intertextuels. Les intertextes permettent de comprendre leur fonction dans la mise en scène du récit. L'ensemble mis en place prendra tout son sens à travers la révélation des ruines et du défi des femmes/sorcières. C'est le passé qui se joue dans cette œuvre qui intègre « l'histoire juive dans une vision historiographique plus large⁴⁹⁵ ». La mise en scène de cette construction textuelle ne fait pas que des renvois explicites et implicites exprimés par des codes de nature artistiques (danse, musique, peinture). L'œuvre est construite sur la base de mots clés, de gestes et de scénographie à partir desquels le paysage historique est donné à voir. Selon le dramaturge « l'art est une incarnation dans l'histoire et un dépassement de l'histoire⁴⁹⁶ ». Il dit aussi : « La scène du théâtre est ainsi celle du rite qui dit, mais en termes artistiques, ce que le peuple entier chante en ses prières quotidiennes, en ses brassages impétueux de savoirs, de gestes et de langues⁴⁹⁷. ». À la lecture du récit de Colomb, on note aussi une mise en évidence de

en lui...négociant avec des pharaons ibériques. Quelques chose de ses actions relève du même mythe : arracher un peuple de l'oppression, aller vers une Terre promise- la mer comme un désert, les Indes comme Sinai, les passagers du Mayflower viendraient plus tard, la Bible dans les mains et, avec elle, les Tables de la Loi. Quelque chose me fascine dans cette symbolique du livre pour justifier la conquête. » Serge Ouaknine, « Exil, catastrophe et rédemption : 1492 l'obsession d'une origine » dans Jean-Claude Lasry, Yolande Cohen, Joseph Josy Lévy, *Identités sépharades et modernité*, op.cit., p. 221.

⁴⁹⁵ Metchild Gilzmer, *Littérature migrante francophone d'origine marocaine au Québec*, op.cit. p. 18.

⁴⁹⁶ Serge Ouaknine, « Pour une éducation juive et une formation artistique dans la communauté sépharade », Montréal, *La Voix sépharade*, 1987, vol. 1.

⁴⁹⁷ Id., « Exil, catastrophe et rédemption : 1492-l'obsession d'une origine » dans Jean-Claude Lasry, Yolande Cohen, Joseph Josy Lévy, *Identités sépharades et modernités*, op.cit., p. 228.

la personnalité de celui-ci qualifiée de nomade, comme l'indique Colomb, se parlant à lui-même mais à travers son double, C.B. :

Sache, bouffon, que le monde est divisé en deux races : celle des nomades, à laquelle j'appartiens et celle des sédentaires qui est la race des monarques et des prêtres. Les nomades rêvent d'un havre pour s'arrêter, mais les sédentaires ne peuvent s'empêcher de les chasser ou de les manipuler. Moi, je tire ma légitimité, mon droit, si tu veux, de l'intelligence fuyante des nomades et je tiens aux monarques et aux princes de l'Église le langage des oasis, opulentes et tranquilles. Sans nous, les rêveurs, leurs vies n'auraient pas de saveur! Et sans eux, nous sommes impuissants à accomplir notre rêve de royaume... (SC, 27)

Les concepts de nomadisme et de sédentarisme y sont une base à partir desquels les discours hétérogènes se propagent et se complètent les uns les autres. Identifiables pour le lecteur, les discours, les personnages et les divers éléments scénographiques mentionnés par le dramaturge font du texte une « mosaïque de citations »⁴⁹⁸. Les événements tragiques auxquels le texte fait référence forment un discours d'une importance capitale, rapporté par des mots bien précis dont ceux de l'Édit de l'expulsion des Juifs de l'Espagne «... C'est pourquoi, par le présent édit, nous donnons l'ordre à tous les juifs [...] qu'après la fin du mois de juillet de cette année, ils partent [...] » (SC, 17). Il s'agit également de la Conquête (la carte de Toscanelli), de la mémoire des opprimés et de la reprise du Saint-Sépulcre du joug musulman (SC, 6). Dans la diversité de discours, l'œuvre soulève la crise de l'identité exprimée par C.B. « Mais non... on ne frappe pas un Amiral... en plus, en pleine crise d'identité... » (SC, 16); le voyage pour l'exploration et la colonisation des Indes alimente le discours de la Conquête comme l'exprime C.A. : « Je saurai les convaincre de financer mon voyage. [...] Oui, je le sais, le trésor du royaume est vide, la lutte avec les maures sera acharnée, et je dois attendre...attendre, toujours attendre! Mais qu'est-ce qu'ils attendent! Les Indes sont là! C'est elles qui m'attendent! » (SC, 7 et 8) ; le discours de l'esclavage et la torture —témoignés par le Bouffon répondant

⁴⁹⁸ Julia Kristeva, « L'intertextualité » dans *Le texte du roman : approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. Angleterre, Mouton Publishers, 1970, p. 152.

à l'Amiral — dégage le visage des bourreaux et attire l'attention à la matérialité du langage utilisé « Nous avons tranché des oreilles pour glaner plus vite, la petite, toute petite boucle d'or que portaient les Indiens; leurs petits hurlaient vers leur roi, ils allaient à la mort sans mourir.» (SC, 49). Au langage de la mort, le discours de l'espoir et de l'attachement à la vie semble avoir le dessus à la fin de l'œuvre quand Sorcière 1 dit : « ... alors se fondront les forces de nos esprits et rien ne pourra rien contre la vie, le souffle de la vie...pour toujours...» (SC, 55). Le discours prend un sens religieux en évoquant, d'une part, la tradition juive et la prière Kol Nidré et, d'autre part, l'évangélisation comme le montre le dialogue entre Colomb et le Prince fictif : « Le nom de Dieu sera béni sur les terres nouvelles... (*Il fait le signe de la croix*). Notre Seigneur Jésus-Christ me donne une épreuve, votre réticence est ma croix, votre manque de confiance, mon calvaire, quand je ne veux offrir que le ciel et sa gloire. » (SC, 7). Dans ce discours d'évangélisation, l'œuvre met également en valeur la parole juive, comme l'explique C.A.:

[...] Je crois sincèrement que la parole est donnée à certains et qu'elle n'est pas donnée à d'autres [...] J'ai un traducteur! Il parle hébreu, araméen, latin, et en plus, espagnol! ...ça doit suffire pour parler à Dieu [...] Si le Messie doit revenir, et si, je suis l'un de ses envoyés, pour évangéliser le monde, nous devons nous préparer à l'accueillir... En quelle langue parle-t-on au Messie? Hein! En quelle langue parlait un Jésus? (SC, 14-15)

Le discours religieux juif est explicite dans les paroles des sorcières : « Sucios, Judios, Olé! Marranos, Hijo de Judas, Jesus Christo, yo soy pecador! Mea culpa, Mea maxima culpa. Shema Israël Adonai. » (SC, 17). Il est aussi clair dans le rêve de Colomb Amiral parlant à son fils des Juifs brûlés en Espagne :

... de bûcher...La flamme tordue, l'odeur de cire, la lumière réticente qui s'absorbe dans le reflet de parquet [...] Hernando, mon fils, l'odeur de chair brûlée de tous ces Juifs qui ne veulent pas trahir Moïse-odeur infecte- de Salamanca, Toledo et Saragossa, écris-moi par la pensée, quand je suis en mer... dis-moi que tu es vivant...odeur infecte mêlée aux jublations citadines, aux cantiques des prêtres pour en canaliser la houle... faut-il que le siècle soit devenu cruel pour confondre la rumeur des vivants au spectacle des brûlés!!! (SC, 23)

Les multiples éléments expressifs du jeu corporel, entraînant la déambulation et la transe (SC, 15), forment un discours culturel provenant à la fois de la formation du dramaturge et de son héritage culturel marocain qu'il exploite sur scène. Ces discours constitutifs de l'œuvre sont des références importantes aux mémoires véhiculées dans l'œuvre. En effet, l'analyse des analogies entre ces discours et l'ensemble de l'œuvre permet de comprendre la fonction des diverses insertions. En examinant les dialogues, les monologues et les indications scéniques, on voit le travail expérimental d'un texte lié à la force de la mise en scène du drame (scénographie) et à la mystique. La mise en scène de cette œuvre témoigne bien du travail de Ouaknine, à la fois auteur, acteur, scénographe, peintre et metteur en scène. D'une part, les nombreux recours aux citations liées aux discours mentionnés confèrent au texte tout son poids et sa crédibilité historique. On remarque aussi des personnages qui — associés, juxtaposés, confrontés à des composantes scéniques⁴⁹⁹ spécifiques — contribuent aux interprétations implicites : Colomb et son double, Colomb et les sorcières⁵⁰⁰, l'extermination et la victoire, l'ombre et la lumière. L'hétérogénéité de ces éléments — auxquels s'ajoutent les différentes fonctions de Colomb : *chirurgien* et *Inquisiteur* — enrichit leur fonctionnement dans un tout cohérent. Ainsi, le lecteur et le spectateur peuvent comprendre l'œuvre à partir des angles suggérés par la construction textuelle et scénique et s'impliquer dans le travail de remémoration et de commémoration du drame. Cela étant dit, si j'essaie de décrire l'écriture scénique et les techniques théâtrales employées afin de donner sens à l'expérimentation, il semblerait que le dramaturge lui-même insiste plutôt sur le lien

⁴⁹⁹ Les composantes scéniques — par lesquelles l'œuvre met en relief les confrontations — demeurent : côté jardin, côté cours, décors, musiques arabe et chansons religieuses du temps de l'Islam en Espagne; musique dramatique de la Cour d'Espagne, costume, accessoires, éclairage, odeurs des bûchers, accessoires, voix off, ombres, couleurs chaudes et froides, répétitions, incantations, jeu de mots (sourde/sourdre, Cristoforo/Cristoballes).

⁵⁰⁰ « La complexité vint me surprendre en émergeant de l'écriture même, un jeu de miroir entre deux Christophes Colomb qui s'imbriquent et se changent en deux Juives au bûcher pour refus de conversion. » Serge Ouaknine, « Exil, catastrophe et rédemption : 1492-l'obsession d'une origine » dans Jean-Claude Lasry, Yolande Cohen, Joseph Josy Lévy, *Identités sépharades et modernités*, *op.cit.*, p. 217.

entre le public et la scène. Il écrit : « Au théâtre, j'ai très souvent cherché à valoriser une mobilité des acteurs et du public⁵⁰¹. » Il rend ainsi son œuvre universelle et impulsive puisqu'il aborde à la fois l'extermination et la libération des peuples. Faire vivre sur scène la mémoire des exterminés, c'est l'interpréter par le théâtre dans le théâtre, par un jeu d'ombre, de distanciation, de paradoxe, de rythme et d'impulsion.

Une mise en scène théâtrale, au fond, c'est le contraire d'une gestion de l'espace. Le lieu scénique, certes, se présente comme un volume à combler et, pourtant, chacun des acteurs, même obsédé par sa mise en place, par les repères qui seront pour lui des balises dans le flux de ses actes, sait bien qu'en fait son art n'est constitué que de rythmes et d'impulsions. Sa présence est une relation humaine, son espace est moins une « mise en place » de cette relation qu'une sensation d'abord mentale - une synergie ambiguë, porteuse de mémoire et d'histoire. Le feu est proche de la pulsion énergétique de la danse. Les acteurs, quant à eux, touchent le ciel avec des mots, des mots qu'ils auront brûlés... Le jeu est fait d'ancrages. Le feu est formé d'éclipses⁵⁰².

3.4.2. La distanciation et le passé qui ne passe pas

Les Sorcières de Colomb est une expression dans laquelle les sorcières sont associées à Colomb. Une question est soulevée dans l'esprit du lecteur, en ce qui a trait au rapport entre Colomb et les sorcières. Loin de l'explication qu'en a donné le dramaturge dans son article « Exil, catastrophe et rédemption : 1492-l'obsession d'une origine », ce lien peut également être compris par un retour à l'époque de Colomb qui fut celle de la condamnation des femmes considérées comme des sorcières. Ainsi, le titre sous-entend-il une référence à la mémoire de l'extermination et au savoir historique, religieux et politique. À travers un parallèle possible avec la

⁵⁰¹ Serge Ouaknine, « De lumière et de feu, mettre en scène le ciel », *Jeu : revue de théâtre*, n° 80, 1996, p. 116-120.

⁵⁰² Id., *Sacrifice et mort. Les tréteaux universels du théâtre*, *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 19-20, 1996, p. 6 (p. 83-106).

pièce de Grotowski⁵⁰³ « *Les sorcières et le diable* », l'œuvre de Ouaknine préserve la transparence de ce protagoniste principal de la Conquête des Amériques et porteur de la parole oraculaire. Même si le titre résonne dans chacune des dix-sept scènes, il prend tout son sens dans la dernière où la vitalité l'emporte sur l'extermination. Entre l'énoncé du titre et la fin de cette dernière scène, se jouent tant le rêve impérial de Colomb de découvrir les Amériques que les événements qui s'y rapportent et les messages que l'auteur veut transmettre : compassion pour la femme, condamnation de la cruauté de l'Inquisiteur, rachat des peuples, attachement à la vie. Le récit est transmis par les voix de femmes à qui il semble ainsi donner le dernier mot sur la préservation de la vie et la résistance à la cruauté. Ces femmes font preuve d'une expérience certaine dans ce rôle de résistance. En effet, elles ont l'habitude de défier l'écrasement imposé par l'Église. L'histoire que raconte l'œuvre fait indirectement allusion à une référence chrétienne: la femme est une sorcière. Le collage (implicite ou explicite) de cette référence aux sorcières, au drame de la Conquête permet une réévaluation du passé et vise à élargir l'horizon intellectuel du destinataire, à l'amener à se questionner sur les fondements de l'histoire de la Conquête, de l'Inquisition, de l'esclavage et de la libération. La reproduction d'un énoncé *les sorcières* — tiré d'une réalité historique faisant de Colomb un témoin⁵⁰⁴ de l'époque de l'Inquisition — donne un sens à l'œuvre.

Le travail de l'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir les éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent [...]. Récrire, réaliser un texte à partir de ses amorces, c'est les arranger ou les associer, faire les

⁵⁰³ Au sujet de Grotowski et de sa pièce, voir Serge Ouaknine, « Les sorcières et le diable de l'an... 2000 », *Jeu : revue de théâtre*, n° 50, 1989, p. 57-64.

⁵⁰⁴ « Le 2 janvier 1492, Christophe Colomb est témoin de la chute de l'Alhambra de Grenade. Il assiste, à côté des Grands d'Espagne, à la reddition de Boabdil, le dernier roi maure d'Andalousie. En ce jour, l'Occident chrétien tout entier triomphe du dernier reste du royaume arabo-musulman en terre ibérique. Glorieux de la Reconquista, et poussés par le Grand Inquisiteur Torquemada, Isabelle de Castille et Ferdinand d'Aragon décréteront peu après l'Édit d'expulsion de tous les Juifs d'Espagne.» Serge Ouaknine, « Exil, catastrophe et rédemption : 1492-l'obsession d'une origine » dans Jean-Claude Lasry, Yolande Cohen, Joseph Josy Lévy, *Identités sépharades et modernités*, op.cit., p. 212.

raccords ou les transitions qui s'imposent entre les éléments mis en présence. Toute écriture est collage et glose, citation et commentaire⁵⁰⁵.

Le collage de cette référence à l'histoire de l'Inquisition, alors qu'il traite de l'histoire de la Conquête, fait du récit de Ouaknine une réécriture qui accentue l'effet de distanciation soulignée par le titre. La distanciation — concept défini par Berthold Brecht⁵⁰⁶ — vise à susciter un étonnement et une curiosité chez le destinataire. Selon Brecht, « une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger [...] Partout nous rencontrons des choses qui se comprennent trop bien toutes seules pour que nous soyons obligés de prendre la peine de les comprendre⁵⁰⁷. » L'étonnement — essence de ce concept — est une initiation à l'observation et à la critique. En quoi l'œuvre attire-t-elle l'attention du destinataire? Il est certain ici que l'attention est tournée vers le rapport de la femme à Colomb, et plus précisément le rapport à la sorcellerie diabolique. Celle-ci est considérée comme source de libertinage et donc comme un péché aux yeux des religieux chrétiens⁵⁰⁸. Inversement, l'amour courtois et la poésie amoureuse sont assez présents dans la littérature arabo-andalouse, notamment chez les poètes arabes Abou Bakr Mohammed Ibn Dawud au IX^e qualifié de « Boileux des Arabes », Ibn Zaydûn (surtout dans sa relation avec la poétesse Wallada bint Al-mustakfi)⁵⁰⁹ et Ibn Hazm que Julia Kristeva cite en mettant l'accent sur des termes qu'elle écrit en majuscule:

Dans la conception courtoise de l'amour, l'acte sexuel s'efface devant la FUSION DES CŒURS. On aspire donc à une IDENTIFICATION, à une sorte d'ANDROGYNAT SPIRITUEL REPRÉSENTÉ par la synthèse triadique. Ainsi,

⁵⁰⁵ Antoine Compagnon, « Structures élémentaires » dans *La Seconde Main ou le travail de la citation*, *op.cit.*, p. 56.

⁵⁰⁶ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, (1948, Additifs au petit organon 1954) Traduit de l'allemand par Jean Tailleur, Paris, Éditions L'Arche, 1978, 116 p.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 57-63.

⁵⁰⁸ « Saint Lugudus disait " là où est la femme, là se trouve le péché, où est le péché, là se trouve le Diable, et où le Diable, là se trouve l'enfer "»

http://www.systerofnight.net/religion/html/germaine/les_4_femmes_de_dieu.html

⁵⁰⁹ Karima ElJai. *La poésie galante en Andalousie : l'exemple d'Ibn Zaydun (XI^e siècle)*. Littérature. Université Paris-Est, 2010.

on trouve chez les arabes du Xe siècle la notion d'union (al waçl) comme joie suprême. Pour Ibn Hazm cette union est comme un état contemplatif, un haut degré, un bonheur ineffable...comme renouvellement de vie, exaltation de l'être, ravissement sans limites, grande grâce de Dieu⁵¹⁰.

On peut aussi interpréter autrement cette réalité historico-religieuse qui rend le titre *Les sorcières de Colomb* plus significatif dans la combinaison de femme-sorcière condamnée et Inquisiteur-colonial condamnant. Il existait une valorisation de la femme dans la littérature arabe de cette époque de cohabitation juive-musulmane. L'allusion à la place octroyée à la femme dans la culture arabe à l'époque du règne arabe en Espagne n'est pas explicite dans l'œuvre de Ouaknine (il n'y a pas de citation). Toutefois, on peut la déduire si l'on considère que Colomb apparaît en tant que serviteur des monarques espagnols, représentant de la Croix, de l'ordre chrétien oppresseur de la femme, et que toute la pièce évoque cette « époque terrible qui voit la chute du royaume andalou musulman, l'expulsion des Juifs d'Espagne. » (SC, 3). Le destinataire peut aussi le comprendre implicitement en prêtant attention à l'emploi que fait le dramaturge de la musique arabe, et plus particulièrement de l'*oud* (le luth), instrument de musique utilisé pour chanter les poèmes arabe célèbres de Zaman *al waçl* (l'art de Mouwachahates Al Andalous). Cet instrument bien connu — qui se voit éclipsé — symbolise la chute des Arabes à l'époque.

Colomb Bouffon : Je t'ai vu passer avec la lampe en main, à l'heure où le jour se défait de la nuit, et tu as entendu la mer, et dans le fond de la rumeur de la mer...

Colomb Amiral : ... une musique de oud a chassé la dernière étoile...

Colomb Bouffon : ... J'ai distinctement entendu la plume frapper les cordes de l'instrument, sa présence était si distincte...

Colomb Amiral : ... Si proche...

Colomb Bouffon : ...que tu as cru voir le visage blanc du musicien musulman, son visage mince... il a dit, sans langue, mêlée à la rumeur des vagues... (*musique de oud discrète*)

⁵¹⁰ « Ibn Hazm (993-1064), *Le Collier de la Colombe*, XIe siècle », dans E. Dermenghem, *Les plus beaux textes arabes*, (Paris, 1951), p. 136. Cf. aussi R. Blanchère, « Problème de la transfiguration du poète tribal en héros de roman courtois chez les logographes arabes du III/IX s. » *Arabica* VIII, 2 (mai 1961), 131 » cité par Julia Kristeva, « L'intertextualité » dans *Le texte du roman : approches sémiologiques d'une structure discursive transformationnelle*, op.cit., p. 160.

Cristophe Amiral : ... O Dieu tout puissant, je te rends grâce de m'avoir permis de vivre jusqu'à ce jour, pour connaître ta grandeur...

Christophe Bouffon : ... Puis, j'ai entendu mon fils soupirer... le ciel blanchi (la musique de oud s'arrête) ... et quand le oud s'est éteint. (*SC*, 22 et 23)

Par ailleurs, la représentation de l'avilissement de la sorcellerie, ou de la femme sous le règne chrétien, est explicite dans la pièce. La doctrine de l'amour courtois a fleuri au Moyen Âge en Occident. À l'époque de l'Inquisition, elle connaît un recul.

L'Église condamne la doctrine de l'amour courtois dont elle ne voit que l'aspect libertin [...], le discours du XVI^e siècle efface complètement la présence féminine [...] La littérature populaire et maintes farces dévalorisent la femme; pour cette littérature la femme incarne le mal et la sorcellerie⁵¹¹.

L'évocation de la sorcellerie du temps de la Conquête et de l'Inquisition renvoie aussi à la vie sépharade du temps du règne arabe en Espagne, quand des Juifs occupaient des postes importants dans la société (comme trésorier royal, responsable des finances, par exemple.) (*SC*, 10). Le destinataire sent que l'œuvre touche une autre réalité historique, plus profonde, exprimée avec force par une allusion au musicien arabe — la musique de son oud se fait alors discrète (symbole du déclin arabe) — et à la difficile existence menée par les Juifs sous le règne d'Isabelle.

Colomb Bouffon : ah! Isabelle, Isabelle, Isabelle... votre très gracieuse Majesté Catholique... maintenant, je comprends Santangel, votre très juif Trésorier Royal... Les finances du royaume sont dans un état plus incroyable que le ventre d'une jument engrossée par un âne.

Colomb Amiral : elle pourrait saigner ces Juifs, les presser comme le font régulièrement les rois de la France... (*SC*, 10-11)

Le travail des souvenirs et de la mémoire collective n'est pas clos. Par cette allusion indirecte à l'époque sépharade, le dramaturge veut rejoindre sa communauté juive marocaine qui conserve encore cette mémoire partagée avec les Musulmans qui

⁵¹¹ « Cf. G. Azais, *Le breviari d'amour de Matfre Ermengaut* (Paris, Bréziers, 1862), 2 vol. vv. 18850-18865. » *Ibid.*, p. 160.

furent expulsés d'Espagne et se réfugièrent au Maroc⁵¹². Hanté par le souvenir d'un paradis vécu à l'Âge d'or en Espagne, il écrit :

Un rite pour commémorer. Mon aïeul racontait que là-bas, en Andalousie, pendant cinq siècles, Ismaël et Israël avaient connu un âge d'or. Une rencontre dans la marge des faits historiques, échanges de savoirs, de médecines et d'éclaircissements. Il fallait être dix au moins. Dix acteurs pour renouer avec un morceau oublié de l'Histoire. Le théâtre, un mot marrane pour faire *minian*. Renouer avec un morceau trop occulté de l'histoire occidentale. Déstructurer, reconstruire, faire errance. Habiter l'exil. En Christophe Colomb, j'entendais faire accomplir au public, un voyage initiatique d'un point physique à un autre. Que la musique porte la scène/écriture d'un déplacement mental⁵¹³.

Le crime d'origine chrétienne est exprimé par le signe de la croix. La figure de l'Inquisiteur dont l'épée et la croix sont similaires, renvoie à une violence originelle: celle de l'Église impliquée dans les massacres des Juifs, des Indiens et des Africains. La réalisation du rêve d'évangélisation passe par la terreur, la force et le sang. La pièce fait état de cette terreur en évoquant le viol des femmes indiennes équivalant au geste de prise de possession de la terre : « Nous nous sommes appropriés les femmes pour posséder leurs terres. Et ces enfants de nos sang mêlés... » (SC, 48). Les enfants de celles-ci auront le sang des Inquisiteurs. C'est la perpétuation des violeurs vainqueurs. À cette terreur, la mise en scène oppose le Bouffon qui coexiste avec l'Amiral dans le personnage de Colomb. Pour accentuer la position dominante de l'Inquisiteur, les indications scéniques décrivent les techniques représentant cette

⁵¹² « Dès 1492, les Juifs avaient été expulsés d'Espagne par les Souverains très catholiques Ferdinand d'Aragon et Isabelle de Castille. Plusieurs milliers d'entre eux s'installèrent alors dans le royaume chérifien, bénéficiant de la protection des monarques Saadiens. Certains d'entre eux transitèrent certainement par Salé sans s'y fixer, préférant gagner Fès, Meknès, Marrakech, plus propices à leurs activités économiques [...], deux conseillers juifs de Moulay Zidane, Abraham Ben Waish et Judah Lévi, disposaient de correspondants à Salé en raison de leurs relations d'affaires avec des négociants anglais et hollandais. » Robert Assaraf, « Les Juifs et les républiques corsaires du Bouregrag » dans *Éléments pour l'histoire des Juifs de Rabat et Salé*, Rabat, 2011, Éditions et Impressions Bouregrag, 1^{re} édition, Chap. 1, p. 23-24.

⁵¹³ Serge Ouaknine, « Exil, catastrophe et rédemption : 1492 l'obsession d'une origine » dans Jean-Claude Lasry, Yolande Cohen, Joseph Josy Lévy, *Identités sépharades et modernité*, op.cit, p. 223.

puissance (*Lumière bleue, la diapositive de la grande Croix de la Santa Maria est projetée sur la voile.*). La symbolique de cette technique scénographique vient doubler le message porté par l'œuvre : réalisation du rêve, découverte des Amériques et exécution des peuples au nom de la croix, mais aussi une certaine attention donnée aux Juifs. Le dialogue entre C.B. et C.A. montre ce paradoxe en montrant le personnage divisé de Colomb:

Colomb Bouffon: « Je dis que si Isabelle, ta protectrice, ne trouve pas de l'argent, du vrai, tu peux dire adieu à ton voyage. »

Colomb Amiral: « Elle pourrait saigner ces Juifs, les presser comme le font régulièrement les rois de France... Peut-être, trouvera-t-elle, une, deux caravelles... »

Colomb Bouffon: « Ces bijoux ne valent rien et jamais l'Église ne te soutiendra...»

Colomb Amiral : « Réveilles-toi, Cristobal, les rêves se payent avec du sang...»

[...]

Colomb Amiral :

Doubler la surveillance, protéger les bateaux, je ne veux pas que ces Juifs s'en emparent [...]. Ces Juifs qui partent, chassés, sont les acteurs de rien ! Demain, ils mourront sur des côtes barbares, violés ou encore le ventre ouvert par les marins qui y chercheront de l'or ou des diamants avalés. Personne ne sait rien des grands départs... Qui a témoigné quand Moïse et son peuple quittèrent l'Égypte... Pour eux c'était l'Exode, pour moi c'est peut-être sans retour... (SC, 10 et 11).

3.4.3. Le crime intempestif : les divers sens du UN

Dire que le texte est un drame en un acte — tel qu'indiqué sur la première page en sous-titre : *1492-1992, drame en un acte* — appelle quelques réflexions. Comment présenter tout un spectacle en un acte? Est-il question de faire de l'ampleur de la catastrophe un cas unique? S'agit-il d'une catastrophe qui ne doit être jouée ou racontée qu'une seule fois? S'agit-il d'une seule et même catastrophe qui se répète sous des cieux différents?

Les réponses à ces interrogations, qui multiplient les sens du UN⁵¹⁴, se trouvent dans l'association que fait l'œuvre entre des événements historiques que la mémoire

⁵¹⁴ Il faut souligner l'importance des éléments numériques dans cette œuvre. Ainsi, le nombre UN, les 17 scènes et le nombre 7. La présence symbolique du chiffre sept dans le spectacle se veut une

de l'Inquisition conserve. Pour Ouaknine, la représentation d'une mémoire douloureuse et bouleversante est une vérité à mettre en scène « L'année 1492 est ainsi pour lui une date clé de l'histoire qui renvoie aussi bien à l'expulsion des Juifs d'Espagne qu'à la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb, liant ainsi la tragédie du passé avec un mouvement libérateur et prometteur pour l'avenir⁵¹⁵. » Ouaknine confirme cette similitude associant le passé au présent :

Je demeure frappé par la similitude quasi ontologique de la *aggadah* de Pessah et l'Exode des Juifs d'Espagne... À la catastrophe succédait une rédemption. La mer comme un désert, le choix de demeurer juif comme une alliance renouvelée, le Nouveau Monde comme une terre promise. La ténacité d'un Torquemada comme un pharaon antisémite, la ténacité de Colomb comme un Moïse rédempteur⁵¹⁶.

Ce témoignage est accentué dans l'œuvre par la préoccupation de Colomb pour les Juifs comme l'interprète C. B.

Que font-il de mon fervent désir d'évangéliser ces pauvres sauvages? (*pendant qu'il fait le signe de la croix*) [...] Dois-je mettre ma fidélité à l'épreuve de Saint-Office? Me prendriez-vous pour un Juif! Je mangerai du porc devant vous jusqu'à en mourir pour vous prouver la pureté de mon sang. (SC, 32)

D'un autre côté, on peut aussi considérer une autre hypothèse relevant de la fidélité à l'Église que C. A. manifeste. Même si le dramaturge parle de Colomb en tant que sauveur, cela n'empêche pas de comprendre que Colomb fut choisi dans l'œuvre comme figure de l'Inquisition, et la Croix comme objet-support de son héroïsme abusif. Le rêve qui hante Colomb est unique: posséder le territoire. Et

allusion à la kabbale. Ce chiffre — les sept bateaux, les sept pierres « Les 7 pierres s'illuminent et forment un cercle dans la nuit. » (SC, 29) est important dans la Kabbale et dans la numérogie hébraïque. Sabta (Sabt en arabe) a donné Chabbat, le septième jour, le jour le plus sanctifié de l'année, outre le jour du Kippour (qu'on appelle aussi Chabat des Chabat). Chabat c'est le repos de Dieu et l'accomplissement de son œuvre, ce pourquoi, on ne doit pas travailler durant le Chabbat mais étudier, prier et jouir de la vie. En fait, on ne doit pas toucher au monde tel qu'il est.

⁵¹⁵ Metchild Gilzmer, *Littérature migrante francophone d'origine marocaine au Québec*, Zeitschrift für Kanada-Studien, 2007, p. 18-19.

⁵¹⁶ Serge Ouaknine, « Exil, catastrophe et rédemption : 1492 l'obsession d'une origine » dans Jean-Claude Lasry, Yolande Cohen, Joseph Josy Lévy, *Identités sépharades et modernité*, op.cit., p. 221.

l'œuvre met le Juif au cœur du drame de cette possession. On peut même comprendre que la possession des territoires à découvrir ne peut se faire que par l'extermination du Juif par Isabelle, comme le dit C. A. : « Elle pourrait saigner ces Juifs, les presser comme le font régulièrement les rois de France... » (SC, 10). La question de la fidélité au Christianisme demeure complexe parce que Colomb se montre inquiet de l'état des Juifs dans les temps terribles de l'agonie. Même dans son rêve, il parle à son fils : « Hernando, mon fils, l'odeur brûlée de tous ces Juifs qui ne veulent pas trahir Moïse-odeur infecte- de Salamanca, Toledo et Saragossa... dis-moi que tu es vivant » (SC, 23). L'inquiétude de Colomb-Inquisiteur signifie que la possession du nouveau monde a deux faces contradictoires : le massacre des uns et le triomphe des autres. Autrement dit : il est Inquisiteur certes, mais aussi sauveur des victimes de cette Inquisition surtout quand il donne ses ordres : « Doubler la surveillance, protéger les bateaux, je ne veux pas que ces Juifs s'en emparent » (SC, 11). Empêcher les Juifs chassés de s'emparer des bateaux et faire référence à la sortie des Juifs d'Égypte accentue le paradoxe dans le personnage de Colomb inquisiteur et rédempteur qui ne peut être nuancé que dans le commentaire du dramaturge lui-même.

[...], les enfants de Moïse ne quittent pas l'Égypte pour la fin de leur servitude, ils apprennent qu'ils ont trois mois pour se convertir ou s'exiler. C'est au cours de ce moment inouï, de cette catastrophe des uns et du triomphe des autres, que Christophe Colomb va négocier le financement de ses caravelles par la Cour d'Espagne et... le milieu juif *converso*. En quelques mois, c'est l'Histoire entière du monde qui va basculer⁵¹⁷.

Par cette double action — exterminer et sauver —, le rêve de Colomb se déroule, en fait, en un seul acte dramatique. Le UN rend possible plusieurs interprétations, mais appelle aussi plusieurs références. Il sous-entend l'ampleur de la catastrophe au nom de l'or partagée par les Indiens et par les Juifs « C'est l'or qui fut le mobile de la marche Conquistadores vers le mythique Potosi. Au nom de l'or, encore évangéliser

⁵¹⁷ Serge Ouaknine, « Exil, catastrophe et rédemption : 1492 l'obsession d'une origine » dans Jean-Claude Lasry, Yolande Cohen, Joseph Josy Lévy, *Identités sépharades et modernité, op.cit.*, p. 212.

ou convertir Juifs, Noirs et Indiens⁵¹⁸ ». La découverte et la recherche de l'or qui entrainera l'extermination des Indiens, évoque pour l'auteur la mémoire de l'Inquisition, ses bûchers et l'expulsion des Juifs. De plus, l'impact qu'a eu la Conquête semble être égal à celui de l'Inquisition en ce que le « un » est alors compris comme équivalence entre la mort et la vie : mourir — comme conséquence de cet événement — veut dire vivre, mais à travers la mémoire. Entre la mort et la vie se joue le drame des bûchers mis en place par des chrétiens, où mourraient Juifs, Indiens et Africains. Dans la mise en scène, ce drame est au pluriel avec une toile de *fond noire* et du *silence* (SC, 4 et 5). Le sens de l'*Un* fait aussi de la présence féminine et masculine, un seul corps. Reconnaisant les qualités de la femme, Colomb dit : « il y a sûrement une femme en moi pour savoir faire toutes ces choses. » (SC, 31). L'œuvre représente cette fusion à travers le personnage de Colomb dont son rôle est interprété par deux femmes (sorcière 1 et 2). Selon le dramaturge « Le masculin s'inverse en son féminin, et refoule la part inquisitoriale de la conquête guerrière⁵¹⁹. » Ce sont les doubles de Colomb. Ainsi, il faudrait prendre en compte l'existence d'une dimension féminine dans le corps de l'homme : grandir dans le corps d'une femme ou avoir la force de vie comme la femme. Du point de vue de la croyance religieuse, le Un peut aussi être compris comme relevant d'une conception spirituelle de l'auteur, c'est-à-dire comme découlant de sa croyance en un seul Dieu, l'éternel, le tout puissant unificateur, *Hachem ehad* (Dieu unique).

3.4.4. Entre l'art et la mémoire

L'œuvre met de l'avant l'événement de l'extermination autour duquel les exterminés d'une même époque (autochtones, noirs et juifs) se rejoignent comme signifiants dans un seul corps collectif, celui de la femme/sorcière. Par cette analogie de la souffrance marquée dans l'histoire (Inquisition, Conquête, Esclavage), ce corps collectif combat — l'Inquisiteur et la loi de sa Croix — par la patience, la résistance

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 220.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 217.

et l'affolement. Dans la logique de l'œuvre, le peuple entretient des relations complexes et, sans avoir choisi de mourir, est devenu héros de théâtre face à la mort.

L'irréversibilité du temps humain face à la mort est l'universelle condition de la scène. Celle dont la plus extrême horreur des sentiments interpelle la plus extrême proximité des émotions. La mort est vraie, elle n'est pas juste. La mort d'un enfant est au-delà du théâtre, n'est-ce pas... Mais, il faut bien réfléchir, interroger les quelques éphémères et rares frissons que donne le théâtre, se demander s'ils n'interpellent pas en soi ce chatolement indicible de la vie⁵²⁰.

Dans la réinstallation scénique de ce personnage multiple et signifié, on peut comprendre le déséquilibre que l'œuvre expose entre le bourreau et la victime au pluriel. Par ailleurs, le déséquilibre s'avère problématique dans l'aveu que fait C. Amiral : « Je suis né pour un rôle que les siècles jugeront... je suis Cristoforo, Cristobal, le nouveau rédempteur du monde... » (SC, 28). Sorcière 1 (dans le rôle de Colomb) se prend pour un prophète : « Un prophète s'il n'est pas aussi un aventurier, on le traitera de rêveur. Moi, je suis un prophète qui fait rêver. Ce que je vole c'est le futur. » (SC, 39). La rédemption en tant que terme propre au Judaïsme est accentuée par le point de vue du dramaturge représentant son personnage. Selon lui, Colomb Inquisiteur est en réalité prophète libérateur :

Je conclus que celui qui exigeait d'être couronné du titre d'Amiral de la Mer Océane — si son projet réussissait —, devait appartenir à une lignée de conversos génois, d'origine espagnole, peut-être catalane, suite aux premiers massacres de 1391 à Barcelone et qui poussèrent les juifs vers la France et l'Italie. Toutefois, la lecture du journal de Colomb est troublante. Le gaillard démontre autant de verve à faire miroiter des gains auprès d'Isabelle et de Ferdinand qu'à réclamer des titres, justifiant toute son entreprise par des textes anciens. Il argumente en prophète, désignant aux souverains catholiques, en plus de l'or et des épices, « la reconquête de Jérusalem »... Il y a du Moïse en lui... négociant avec des pharaons ibériques. Quelque chose de ses actions relève du même mythe : arracher un peuple de l'oppression, aller vers une terre promise — la mer comme un désert, les Indes comme un Sinaï, les passagers du Mayflower viendraient plus tard, la bible dans les mains et, avec elle, les tables de la Loi. Quelque chose me fascine, dans

⁵²⁰ Serge Ouaknine, « Sacrifice et mort. Les tréteaux universels du théâtre », *L'Annuaire théâtral*: revue québécoise d'études théâtrales, n° 19-20, 1996, p. 5, (p. 83-106).

cette symbolique du livre pour justifier la conquête. L'Amérique répète la terre des hébreux en terre de Canaan⁵²¹.

Le point de vue du dramaturge par rapport à l'aspect prophète de son personnage soulève des questions auxquelles ma thèse ne peut répondre. Pourrait-on considérer l'extermination et la colonisation comme un acte prophétique? Peut-on compter sur la coïncidence et la ressemblance des événements pour assimiler Colomb — qui dans les temps des explorations du monde présent avec les tueurs des Indiens cherchait « Tierraaaaa! Tierraaaa » (SC, 45) — à Moïse qui a sauvé son peuple sans piller les autres? Faut-il ouvrir les livres d'histoire et mémoire des Indiens de l'Amérique latine détruits et traités de sauvages pour comprendre le secret de l'acte libérateur de Colomb que le dramaturge évoque ?

En effet, le déséquilibre perpétuel est souligné par la possession de l'Indien comme le dit C. Amiral se faisant gloire : « Monseigneur [...] J'ai ramené un indien. C'est une preuve... j'ai accompli ma mission sacrée. » (SC, 33). Il s'illustre aussi par la confrontation entre l'Inquisiteur — auteur du crime et porteur de la mort— et les sorcières (indienne ou juive) opposées à la loi de la mort. La confrontation est manifestement polyphonique. On entend deux voix provenant du même corps féminin : celle de l'extermination et de la résistance. La contradiction apparaît aussi dans la voix de Colomb : rêver, certes, mais aussi réaliser le rêve.

Le désir de pouvoir ou de jouissance justifie la guerre (que ne ferait-on pas pour reprendre la belle Hélène...), les sacrifices, les délires d'évasion ou de conquêtes (universels et nombreux au théâtre). Il y a des centaines de pièces à décrypter sous cet angle. La crise entre rêve de pouvoir personnel et impossibilité ambiante⁵²².

⁵²¹ Serge Ouaknine, « Exil, catastrophe et rédemption : 1492 l'obsession d'une origine » dans Jean-Claude Lasry, Yolande Cohen, Joseph Josy Lévy, *Identités sépharades et modernité*, p. 221.

⁵²² Serge Ouaknine, « Sacrifice et mort. Les tréteaux universels du théâtre », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, op.cit.*, p. 5.

De nombreuses références hétérogènes constructives de l'œuvre — permettant cette mise en relief de la mémoire de la Conquête à travers l'art— s'établissent également sur des rapports considérables entre les personnages de l'œuvre ou entre ceux-ci et des objets. À titre d'exemple, on souligne le lien entre Christophe Colomb le navigateur, Marco Polo et Toscanelli le physicien savant Florentin (SC, 35). Le rapport entre Colomb et Toscanelli se résume dans la lettre et la carte de ce dernier retrouvées dans les papiers de Colomb⁵²³. L'œuvre fait entendre un rapport conflictuel entre les deux hommes. Dans le rôle de Colomb, sorcière 2 réplique à Toscanelli qui traite Colomb de voleur de carte et de secrets « Ladron! Impostor » (SC, 39) : « Écoute Toscanelli! Les cartes de géographie sont les pages sacrées du marin [...] les cartes sont la Tora des rabbins et les Évangiles des prêtres [...] les cartes sont mes maitresses, mes paravents et ma Tora et mes Évangiles. » (SC, 38). La sorcière 1 lui réplique aussi tout en faisant allusion à la Conquête à venir grâce à l'utilité de cette carte: « Moi, j'ai voulu me pencher plus loin. L'histoire, Toscanelli, appartient à celui qui sait se jeter en avant, en vendant des rêves. » (SC, 38). Le document de l'Édit de l'expulsion des Juifs rehausse aussi ce rapport de personnage à l'objet symbole de l'expulsion des Juifs. Le rapport à la religion se manifeste également au travers de références religieuses. La religion juive citant Moïse et la sortie d'Égypte comme l'exprime C.A. rappelle l'Exode: « Qui a témoigné quand Moïse et son peuple quittèrent l'Égypte » (SC, 12), ainsi que la prière Kol Nidrei qui se répète dans les scènes (12 et 14). La religion chrétienne est présente par le nom de Jésus, les Cathédrales, l'Église, les rois catholiques (Isabelle et Fernando), les prêtres, le Saint-Sépulcre, etc. L'œuvre montre aussi un rapport mêlé entre les deux religions comme dans les phrases répétées par les sorcières : « Sucios, Judios, Olé! Marranos, Hijo de Judas, Jesus Cristo, yo soy pecador! Mea culpa, Mea maxima culpa. Shema Israel adonai. » (SC, 17). Les deux Colomb répètent aussi : « mundo todas las

⁵²³ M. Vignaud, « La lettre de Toscanelli à Christophe Colomb, La lettre de Toscanelli à Christophe Colomb, (compte rendu) », *Annales de Géographie*, Année 1902, Volume 11, Numéro 60, p. 448-451.

profecias se cumpliran, el evangelio sera predicado por toda la tierra y la ciudad santa de jerusalem sera devuelta a la iglesia de nuestro senior jesucristo. » (SC, 6). Les références dramaturgiques accentuant le lien entre l'art et la mémoire apparaissent à travers différentes indications scéniques : par les projecteurs, les différentes couleurs d'éclairage, les décors mobiles, les peintures, les personnages imaginaires, les coulisses apparentes, le jeu des acteurs, le changement des rôles, la transe.

L'hétérogénéité de ces éléments constitutifs de l'œuvre (discursifs et scénique) y est un procédé de taille. Ces éléments renseignent sur la mémoire en l'enrichissant par de multiples renvois, et une importante dimension intertextuelle. L'abondance des références démontre la complexité du travail expérimental du dramaturge. L'expérimentation est celle qui permet, à travers un langage théâtral diversifié et des renvois à la mémoire, de voir le drame mis en scène sous plusieurs angles où se croisent la verticalité de la loi du bourreau et l'horizontalité du défi et de la foi et où se fait « la transition entre les paradigmes apparents du discours scénique et ces « dedans invisibles »⁵²⁴. On peut comprendre que cette abondance de références vise à découper la réalité — puisque les références conduisent à confondre le présent et le passé — ou cherche à regrouper des événements réels. En somme, l'œuvre devient un carrefour où se rencontrent plusieurs éléments qui l'amorcent et qui sont recopiés entre guillemets (citations) ou simplement remémorés (souvenirs). Ces discours sont enrichis par des langues différentes (espagnole, française et hébreu), des personnages-figures historiques et des lettres-documents officielles, comme celui de l'Édit de l'expulsion écrit en majuscule, des déictiques (Là-bas, Ici), enchâssés dans les dialogues. On peut ainsi dire que l'hétérogénéité est une sorte de confrontation avec le discours d'autrui qui, finalement, exprime la complexité de la vision du dramaturge.

⁵²⁴ Serge Ouaknine « Les anticorps de l'acteur » dans Josette Féral et Jean-Marc Larrue (dir, publ.) *Le regard de spectateur, op.cit.*, p. 98.

Cela étant dit, il ne faut pas perdre de vue — dans cette abondance référentielle (directe ou indirecte évoquant des noms célèbres dans l'histoire) — la fonction jouée ici par la dimension temporelle. Il y a des couches temporelles qui se rassemblent et se ressemblent dans cette œuvre. C'est une œuvre à la jonction des trois temps. Il y a d'abord l'évocation d'un passé historique, suivi d'un présent qui met en scène les causes de l'extermination de l'humanité. Il y a enfin un futur qu'on ne peut percevoir qu'à travers l'espoir de vivre, lui-même symbolisé par la résistance de la femme-sorcière « femmes de savoirs de tous les temps [...] Elle dorment en chacun de nous » (SC, 3). Pour mettre en scène ces trois temps, l'œuvre — en remontant au temps d'avant la Conquête — évoque des noms et des lieux réels, ainsi que des fragments historiques et bibliques.

L'or nous attend, son Excellence! Le royaume de notre Seigneur s'étendra jusqu'aux terre du Grand Khan. Comme l'as déjà dit Isaïe, le prophète [...] Tout l'or qu'on pourra transporter servira à reprendre le Saint-Sépulcre du joug musulman. Vous ne me croyez pas? [...] Je connais la route qui nous conduira aux terres du Grand Khan où l'or est si abondant qu'on en couvre les roues des carrosses. Marco Polo l'a dit. [...] L'île de Cipango, l'île de ce peuple aux yeux bridé, qu'on dit besogneux et soumis, l'île de la soie et des paravents de lumière, l'île des femmes gracieuses et dont la musique calme les démons. Si vous suivez la ligne marquée en rouge, ici, celle-là, l'île des Bienaventurados, et un peu plus bas encore, Las Indias, las vé usted?... [...] Si on prend le chemin du couchant en ligne droite, nous évitons la terre des musulmans et par le prodige de la mer, par le raccourci de l'océan nous atteignons ces côtes et la gloire promise sera vôtre. (SC, 6-7)

L'événement de la Conquête — nuancé par ses divers éléments référentiels — marque l'Histoire et laisse ses empreintes tout au long de l'œuvre. Celle-ci fait apparaître la manière dont le changement de paysage de la Péninsule Ibérique entraîne d'autres changements indésirables, qui annoncent la mort des peuples. Les types de mémoires représentés par ces trois peuples (Juif, Autochtone, Noir) témoignent de ces changements à des degrés différents mais leurs souffrances sont similaires. Par ailleurs, la mémoire de Colomb-Inquisiteur — symbole de tout homme détenant le pouvoir — témoigne d'une destruction mise en œuvre dans l'objectif de

construire. En effet, il est question d'accomplir un acte créateur tout en détruisant des créations. Cette mémoire, liée au contexte temporel qui l'a produite, est bien déterminée. Cette détermination rejoint l'idée du dramaturge : « Il suffit de se demander dans quel sens de la temporalité se situe un personnage⁵²⁵ ». L'extermination — incarnée par l'Amiral — renvoie à un temps incertain ou à un événement qui n'a pas de temps. La portée de cet événement houleux trouve sa correspondance dans l'image de la traversée de l'Atlantique vers les Amériques. Ainsi, selon la conception du chronotope proposé par Bakhtine, la temporalité et la spatialité sont porteuses du sens. Par exemple, on peut observer l'anagramme des chiffres de l'année de l'Inquisition, en 1492, et de la Shoah, en 1942, qui permet de lier ces deux événements : la catastrophe et l'unicité du drame, mais aussi l'attachement continu à la vie. Le rapprochement des deux dates permet d'attirer l'attention sur les ressemblances tant entre les personnages historiques qu'entre les mouvements antisémitiques européens, largement chrétiens, que le dramaturge résume dans une phrase : « Exil et rédemption⁵²⁶ ». Le temps dévoilé à travers la mémoire de la Conquête des Amériques se situe vers 1492 (Inquisition, expulsion, bûcher) et se poursuit jusqu'au temps de la Shoah, en 1942. Pour ce qui est du temps parcouru par le dramaturge, il relève des références textuelles et scéniques employées rendant plus féconde la mémoire des événements antérieurs et collectifs « [La citation] elle tient compte de l'auditeur en désignant à son intention un émetteur qui n'est pas l'orateur lui-même, mais un orateur antérieur ou collectif, particulier ou général⁵²⁷. » Les références formant un tout cohérent dans la diégèse de l'œuvre nous éclairent sur les souffrances des peuples, mais aussi sur l'espoir et l'amour de la vie, représentés par les femmes sorcières.

⁵²⁵ Id., « Sacrifice et mort. Les tréteaux universels du théâtre », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, *op.cit.*, p. 5.

⁵²⁶ Id., « Exil, catastrophe et rédemption : 1492 l'obsession d'une origine » dans Jean-Claude Lasry, Yolande Cohen, Joseph Josy Lévy, *Identités sépharades et modernité*, *op.cit.*, p. 213

⁵²⁷ Aristote définit cette triade comme effet du discours : le discours même (logos), le caractère de l'orateur (éthos) et les dispositions de l'auditeur (pathos). Voir Antoine Compagnon « La préhistoire de la citation » dans *La seconde main ou le travail de la citation*, *op.cit.*, séquence III, p. 137.

3.4.5. Femme-sorcière comme synthèse du temps

À travers tous les rebondissements relevés ici dans l'œuvre — d'une scène à l'autre, d'une souffrance à l'autre, d'un personnage à l'autre, des changements de rôle (de l'homme à la femme), du pouvoir à la résistance, de la mort à la vie —, l'œuvre donne à entendre la voix du dramaturge omniscient mettant de l'avant la force de l'opprimé: défi, pouvoir et juxtaposition.

Les sorcières de Colomb mirent l'accent plus spectaculairement encore sur l'aspect du double qui ne cessa de hanter les trois projets. L'Indien des Amériques, miroir du juif espagnol éradiqué fut toujours là. C'est dire que le juif ne saisit sa tragédie que lorsqu'il questionne celle de ses doubles. Ainsi l'exemplarité juive trouve et restitue son universelle condition⁵²⁸.

L'identification à un sexe donné est très importante dans ce récit : on présente l'Indien et le Juif comme les femmes au bûcher parce qu'elles sont considérées des sorcières. Autrement dit, la mise en valeur de la femme — et de sa parole exprimée avec franchise — exprime sa force, même si, au final, le bourreau exterminateur est celui qui demeure le plus fort. Toutefois, malgré la symbolique que pourrait représenter le personnage de Colomb (Inquisiteur-colonisateur ou libérateur-rédempteur), on sent dans cette place donnée à la femme l'expression d'une confrontation entre le masculin, porteur de la terreur, et le féminin, vainqueur et résistant à la terreur. Il s'agit ici d'une thématique féministe implicite qui se propage dans l'œuvre et qui, indirectement, pointe du doigt les crimes de l'Église et condamne ce que le christianisme dans le Moyen Âge en a fait subir à la femme. Mais l'œuvre ne met pas en scène n'importe quelle femme. Celle qui peut vaincre et sait être patiente pour pouvoir s'en prendre aux injustices. C'est la femme visionnaire qui, de son présent, sait bâtir le futur. Elle incarne la possibilité de concevoir, de ressentir et d'éprouver des émotions qui vont éclairer le chemin de la liberté et de la libération pour l'humanité. Autrement dit, c'est la femme qui incarne le personnage juif « car sa

⁵²⁸ Serge Ouaknine, « Exil, catastrophe et rédemption : 1492 l'obsession d'une origine » dans Jean-Claude Lasry, Yolande Cohen, Joseph Josy Lévy, *Identités sépharades et modernité*, op.cit., p. 222

certitude est le travail du temps⁵²⁹. » Si la double mise en scène métaphorique des sorcières dans la peau des deux Colomb est une manière de montrer la dualité dans laquelle vit le personnage théâtral, elle remplit aussi les fonctions de ce que Serge Ouaknine considère comme des « anticorps » (Je reviendrai plus loin sur ce terme): soit *l'amplitude et la rupture*⁵³⁰. Ces deux concepts témoignent — dans leur complémentarité — de la présence de la mémoire (souffrante) et de sa continuité (résistante) dynamisant l'action dramatique. Ainsi, une part du corps subit les souffrances et résiste; tandis que l'autre se révolte et défie. Selon l'application qu'en fait Ouaknine, cette stratégie consiste en « un certain lâcher-prise de l'être pour une véritable emprise du corps⁵³¹. » C'est la femme qui refuse son effacement causé par le bourreau (homme ou religion). La représentation de cette force des sorcières peut être une façon de montrer la capacité des opprimés à aimer la vie malgré leurs souffrances et errances. Par la dramatisation du récit historique de la Conquête et l'évangélisation, le récit de l'annihilation s'élabore pour donner ainsi la parole aux opprimés incarnés par la femme-sorcière.

3.4.6. Pérennisation de la mémoire : citation de l'Autre et voix-off

La citation qui présente un fragment de l'Édit d'expulsion des Juifs d'Espagne est récitée par une voix off masculine, (une technique théâtrale reconnue). Elle se superpose aux phrases mêlées des sorcières évoquant Adonai/dieu d'Israël « Sucios, Judios, Olé! Marranos, Hijo de Juda, Jesus Cristo, yo soy pecador! Mea culpa, Mea maxima culpa. Sehma Israël adonai ». L'indication scénique montre la particularité de la citation de l'Édit d'expulsion des Juifs d'Espagne, c'est-à-dire il faut que la lecture de ses fragments soit neutre : “ Don Ferdinand et Doná Isabelle, par la grâce de Dieu, roi et reine de Castille... Sachez que avons été informé qu'il existe et existait dans nos royaumes de mauvais chrétiens qui judaïsaient [...], après mûres

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 219.

⁵³⁰ Antoine Compagnon « La préhistoire de la citation » dans *La seconde main ou le travail de la citation*, *op.cit.*, p. 103.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 100.

délibération, avons décidé d'ordonner l'expulsion de tous les juifs de nos royaumes, et que jamais ils n'y reviennent... » (*SC.*, 17).

Les *voix-off* sont-elles un *retour* des voix de personnes réelles ayant existé dans le passé ou des créations du dramaturge ? Ce qui importe dans l'emploi de cette technique de *voix-off* c'est la diversité qu'elle permet. Le fait qu'elle provient de personnages multiples contribue à l'action dans l'œuvre à travers deux discours opposés: celui de l'Autre, reconnaissant la suprématie de l'Église (*SC.*, 20-28); auquel s'oppose le discours de l'Autre condamnant les crimes de celle-ci (*SC.*, 52). L'hétérogénéité des citations est visible par une coprésence interdiscursive.

Avec la citation, en revanche, l'hétérogénéité est nettement visible entre texte cité et texte citant : la citation fait donc toujours apparaître le rapport à la bibliothèque que l'auteur citant, ainsi que la double énonciation résultant de cette insertion. En elle sont réunies les deux activités de la lecture et de l'écriture et elle laisse apparaître tout un arrière-plan du texte⁵³².

Dans les multiples emplois de la *voix off*, celle de l'Autre se démarque par les questions qu'elle soulève dans le texte. Qui est l'Autre dans ce spectacle? Est-il le revenant? Est-il l'éternel? Est-il le témoin? Dans la mise en scène de la tragédie, le témoignage — garant de la crédibilité des événements — tient une place centrale. Le dramaturge, conscient de l'importance de celui-ci, interpelle l'Autre comme un témoin du drame chrétien. L'Autre est un connaisseur des lieux, des noms marqués dans la mémoire « (*il récite plusieurs fois les noms des îles découvertes par Colomb*) “Española”, ... “Isabella”, ... “Fernandina”, ... “Cuba”,.... ». L'Autre se souvient et lutte contre l'extermination par la conservation de ses racines, encore ignorées par le bourreau. Ce dernier lui a enlevé la vie à l'aide d'une épée et au nom de la Croix, mais n'a pas pu lui enlever la mémoire. L'Autre est donc la voix immatérielle du témoin éternel qui était toujours là. Il est le revenant qui traverse les temps et les actes meurtriers afin de sauver la mémoire et la parole juste. Il en est le garant: « ... Je suis noir et je suis cuivré. C'est le sommeil de la terre que tu as volé et je me souviens

⁵³² Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, *op.cit.*, p. 34-35.

encore de toi [...]. Ta croix a brisé la terre où je gardais l'eau. J'ai la mémoire des siècles qui viennent, tu as emporté tes secrets et tu n'as pas connu les miens [...]. Ma vie n'est rien, ma mémoire est tout. » (SC., 52). Les souvenirs, la mémoire, les secrets, la résistance sont des termes employés faisant comprendre que l'Autre est la victime qui répare. C'est le Juif qui opte — dans le *zakhor/souviens-toi*— pour la vie.

Le *zakhor*, le « souviens-toi » de la pensée juive, a valeur d'enseignement pour savoir ce que l'on n'est pas, ce que l'autre a commis afin de repaier sur le vivant, non pas comprendre pour pardonner mais comprendre pour réitérer le choix de la vie : la seule possible réponse de l'être à l'interpellation de la mémoire, pour triompher de ses deuils [...]. Ainsi la mémoire ne sert pas à entretenir une conscience victimaire mais rendre un hommage à la création; la vie comme projet, comme célébration⁵³³

La voix est aussi transmise par le cri, utilisée comme pure pénétration vocale et qui devient capitale dans ce crime cérémonial. Elle désigne la gravité du désossement. On y sent la force de l'attachement à la vie à travers la patience, la résistance et la vitalité, eux-mêmes perceptibles dans le récit du massacre des peuples. Cet attachement à la vie ne peut être dissocié de sa référence à la religion juive. Reposant sur la croyance, cet attachement devient une force qui effraie et dérange. Selon Ouaknine, « Le corps du Juif est trop réel, il n'est pas un reflet platonicien, il rôde dans le bruit et le clair obscur [...] Le juif dérange l'image trop céleste que l'on fait du père créateur⁵³⁴ ». La Sorcière 2 démontre cette force en se couvrant le visage avec de l'argile, qui est donc un fragment de terre :

(Elle entame une méditation gestuelle, avec des fragments d'argile dont elle se couvre le visage)

Je sens l'humidité me recouvrir le corps... Le son du crépuscule, comme ça j'appelle. Je demande un silence absolu, sacré pour plonger encore dans ce son qui prend toute la place de mon corps... toute la place de la lumière. (SC, 40).

⁵³³ Serge Ouaknine, « Exil, catastrophe et rédemption : 1492 l'obsession d'une origine » dans Jean-Claude Lasry, Yolande Cohen, Joseph Josy Lévy, *Identités sépharades et modernité, op.cit.*, p. 212.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 219.

Un autre usage des voix off dans les deux langues (française et espagnole) m'a amené à concevoir une autre interprétation. Compte tenu de l'évènement perturbateur qui se répète, j'établis un parallèle — qui semble justifié puisqu'il pourra être entendu de façon similaire par tout destinataire maghrébin non amnésique — avec la mémoire des Juifs marocains. Autrement dit, l'universalité du drame exprimée par la *voix off* peut aussi être un rappel implicite de la colonisation franco-espagnole du Nord de l'Afrique. On sent une allusion tant aux événements historiques de l'antisémitisme en France et en Espagne, qu'à la coalition Franco-espagnole coupable des massacres des Maghrébins au début du XXe siècle. Les faits historiques — qui reviennent sur scène — sont encore actuels. Ils n'ont pas besoin d'être représentés par la dramatisation ou par la parodie. Ils sont réellement vécus.

“... C'est pourquoi, par le présent édit, nous donnons l'ordre à tous les juifs, hommes ou femmes, quel que soit leurs âges, où qu'ils vivent, habitent et se trouvent dans les royaumes et seigneuries susmentionnés, aussi bien ceux qui y sont nés, que ceux qui n'y étant pas né s'y trouvent, qu'après la fin du mois de juillet de cette années, ils partent avec leurs fils et filles, leurs serviteurs, servantes et familiers juifs, aussi bien les grands que les petits, quel que soit leur âge... ”.
(SC, 17)

3.4.7. Corps-signes ou le travail collectif

La catastrophe est un spectacle à multiples facettes qui doit être vue, vécue et transmise. Ainsi, malgré la force dramatique du texte, on remarque à travers les indications scéniques, une intention de minimiser le rôle de celui-ci et de l'accompagner par des expressions corporelles et scéniques, par des jeux de lumière et d'ombre, par des couleurs de lumière et par des images complexes. Les acteurs et actrices se mettent en action, voire en transe collective. On comprend, à travers la description d'un moment de transe, que le dramaturge a une connaissance antérieure de ce que veut dire la transe :

La similitude des gestes de sorcière, rythmés aux sons et permutation de couleurs, semble une transe, Le jeu dit « en transe » est maîtrisé. Il ne s'agit pas d'un

déroulement au premier degré, dans le désordre et l'incohérence. Les trois « sorcières » semblent « possédées » du même feu, spontané et articulé⁵³⁵.

Afin d'exprimer le drame et la catastrophe, l'œuvre montre les femmes/sorcières affolées. Elles ramassent les os de leurs enfants comme affirmation de la pesanteur du drame. Au-delà de leurs gestes, surgit une réalité plus profonde et plus significative portée par les mots et par le corps. Celle de refuser — à travers des gestes inconscients — la conscience de l'extermination politico-religieuse de l'Inquisiteur-colonial. Il faut déraisonner pour pouvoir accepter ce qui semble être la raison parfaite du bourreau. Le récit du spectacle fait parler tant par les mots que par les gestes; et l'on peut comprendre à quel point les expressions corporelles des sorcières sont porteuses du défi et de la résistance aux injustices. Les gestes sont un moyen de défense face aux violences du bourreau, de l'épée et de la Croix. Le corps brûlé, le corps qui ramasse les os doit posséder des *anticorps* ajoutant les gestes à la voix. La tension devient alors « paradoxale à l'intérieur du corps⁵³⁶ ». C'est un corps détruit mais qui comporte en lui des forces qui le maintiennent dans ce passage vers l'acceptation de la réalité de cette destruction. C'est un *corps tremplin*, pour reprendre les propos du dramaturge : « Le tremplin d'un dépassement du corps et aussi le support graphique d'une "mise en signe" allégorique d'une représentation, non directement réaliste [...]. Ce signe est à la fois trace de vie et expérience du corps et énonciation abstraite⁵³⁷. » Comparer le corps de l'acteur au tremplin permet de constater que le spectacle de Ouaknine ne s'inscrit ni dans le théâtre corporel, devenu une obsession du monde moderne par le corps, ni dans le théâtre des émotions qui traversent ce corps, et la transe à laquelle le corps assiste. Travailler le corps de l'acteur à partir de cette optique — telles que représentées par les sorcières dans des

⁵³⁵ Serge Ouaknine, « Les sorcières et le diable de l'an...2000 », *Jeu* : revue de théâtre, n° 50, *op.cit.*, p. 4.

⁵³⁶ Id., « Les anticorps de l'acteur » dans Josette Féral et Jean-Marc Larrue (dir, publ.), *Le regard de spectateur*, *op.cit.*, p. 104.

⁵³⁷ Extrait d'une correspondance avec Serge Ouaknine, le 4 mai 2008. Le dramaturge explique davantage le contenu de son article « Les anticorps de l'acteur » afin de me faciliter sa traduction vers l'arabe. Il s'agit d'un article que j'ai traduit vers l'arabe et que je n'ai pas encore publié.

corps-signes — ne découle pas seulement de la formation académique du dramaturge, il provient aussi de son appartenance à la culture marocaine et à sa familiarité avec la gestualité de son pays d'origine. Autrement dit, il provient du *gestus* — j'emprunte ici le terme à Brecht — qui dégage la réalité de cette culture dans l'œuvre. Brecht fait le lien entre le travail des comédiens et celui des écrivains du théâtre: « [...] tout comme dans le travail des écrivains de théâtre, la réalité doit apparaître dans leur travail avec sa richesse et son actualité, afin que soit dégagé et puisse être perçu ce que l'œuvre présente de particulier ou d'universel⁵³⁸. » La mise en scène de la culture marocaine en fait une référentialité implicite considérable. Ouaknine écrit:

[...] C'est parce qu'enfant au Maroc j'ai assisté à la transe des Aissaoua et aux conjurations contre les Djnoun, et les danses berbères et les extases de femmes en danse et en transe, par mon héritage aussi kabbalistique, que j'ai compris que mon maître polonais cherchait des techniques de transe, lui-même essayant de remonter aux sources chamaniques et pré-monothéiste et pré-chrétienne du théâtre[...]. Je fus le premier à comprendre cela et le publier. Mon maître fut lui-même étonné que j'ai pu traduire et percer la part "cachée de son œuvre" et de sa démarche. [...] Moi marocain je savais que la vérité s'énonce charnelle et spirituelle en même temps, la transe du jeu est un passage vers un état de conscience modifiée pour faire descendre les âmes et les réparer collectivement et individuellement. Parfois certain(S) acteurs trouve(NT) le passage par Une identification absolue à ce qui devient l'imaginaire construit du personnage. C'est un passage obligé de la transe qui est le contraire du désordre. La transe passe par des relais précis. C'est ça le secret du théâtre rituel... et que le monde contemporain ne perçoit que rarement⁵³⁹.

Ce témoignage met en relief les souvenirs d'enfance de Ouaknine au Maroc, mais introduit une idée fondamentale concernant le travail théâtral qui renvoie à une partie culturelle importante. Enchâsser dans l'œuvre une pratique culturelle importée du Maroc (les gestes de transe des deux sorcières) est une méthode que le dramaturge choisit pour renforcer ses propos sur l'anticorps, son rythme et sa durabilité. Il semble évident que la conception du dramaturge par rapport à ce que lui-même nomme « anticorps » de l'acteur, est novatrice et unificatrice. Serge Ouaknine est le

⁵³⁸ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, (1948, Additifs au petit organon 1954), Traduit de l'allemand par Jean Tailleur, *op.cit.*, p. 108.

⁵³⁹ Extrait d'une correspondance avec Serge Ouaknine, le 4 mai 2008.

premier à parler de ces anticorps dans l'interprétation théâtrale⁵⁴⁰, en tant que garant du rythme et de la durabilité.

Les anticorps sont dans notre sang et nous servent de défense aux agressions bactériennes... Le réalisme est la bactérie nocive de l'acteur... mais c'est aussi l'ingrédient nécessaire à la dialectique de son rapport à la vie... L'anticorps est ce par quoi je me construis et m'oppose pour conduire la fable rythmique par laquelle, au-delà du récit signifiant, une signifiante plus haute et cachée advient, et c'est par elle, cette conscience seconde que se répare les parcelles aliénées du quotidien, le fond commun premier des mortels. Ainsi l'anticorps est ce qui construit le sens et le non-sens — comme la transe — qui signe un état d'appartenance tribale (le rythme n'est pas le même de ce côté-ci de la montagne que de l'autre... Chaque tribu n'entre en transe que sur « son » rythme)⁵⁴¹.

La conception de Ouaknine est capitale puisqu'elle permet de prendre conscience de cette force existante qui se trouve dans chaque corps. Le corps, qui comporte ses anticorps de défense, est capable d'établir un rythme autour duquel tous les corps se réunissent. Ce rassemblement sous-entend une certaine défense qui devient collective et non individuelle, telle que représentée dans des rituels de la culture populaire, et en particulier la danse berbère et la transe :

Le rythme est ce qui dénoue le sens et le délivre... Et de même que les Berbères surent garder la trace organique de leur tradition pré-judaïque, pré-islamique (ils ont résisté aux Grecs et Romains avant cela), et tout en adaptant et changeant, ici et là, les mots de leurs chants pour convenir au pouvoir ambiant, ils ont su rendre public et transmettre le chemin précieux par lequel ils entrent en contact avec un autre état du monde, un au-delà du religieux et un au-delà de tout pouvoir. Donc ces signes improvisés, élaborés, raffinés et fixés (avec ou sans texte) sont les instances de la mise en transe et par laquelle joue l'anticorps, pour qu'un état de conscience autre apparaisse, de sorte que ce qui était noué, et chez l'officiant et chez le témoin/actif, arrive à la réparation (ou catharsis). Le mot spectateur serait ici impropre, car dans le rituel toute la tribu se transforme en acteur et officiant. D'où le cercle où tous sont impliqués, ou le vis à vis de deux groupes masculins féminins comme dans les danses initiatiques berbères, et non la division frontale acteur/spectateur. D'où le chant et la danse en rond ou en procession, ou encore chacun pris dans son propre cercle, ... d'où le conte chanté et dansé, Place Djem'a

⁵⁴⁰ Serge Ouaknine a ajouté à la théorie du jeu théâtral et du jeu de l'acteur une conception novatrice. Celle-ci met en relation le théâtre occidental, le théâtre oriental et l'interprétation de l'acteur Malheureusement, sa conception n'a pas eu le succès qu'elle aurait mérité.

⁵⁴¹ Extrait d'une correspondance avec Serge Ouaknine, le 4 mai 2008.

el Fna à Marrakech...). D'où le théâtre moderne qui inclut, mêle et redistribue, acteurs et spectateur dans le théâtre expérimental. L'anticorps est ce qui contrarie la raison raisonnante pour une déraison résonante⁵⁴².

Les propos du dramaturge se retrouvent à la fois dans un rituel du pays d'origine mais aussi dans celui du théâtre moderne et expérimental énoncé en plusieurs langues. Selon lui : « Toute œuvre d'art opère, sur l'être et sur la langue, un travail qui relève non pas du signifié mais des signifiances qu'elle éveille. Ce qui est universel ce n'est pas ce que dit l'œuvre, mais l'effet réparateur qu'elle permet⁵⁴³. » La discussion de la fusion de ces deux expériences (traditionnelle et expérimentale) vient mettre un terme à l'appréciation du théâtre des Juifs marocains à l'étranger que j'ai tenté d'analyser. Fournissant un matériau intertextuel considérable, *Les Sorcières de Colomb* est une production dans laquelle se croisent l'art et la mémoire (de l'Inquisition et de la Conquête). Elle a le mérite de m'avoir aidée à établir des distinctions entre les œuvres à l'étude et à en observer la transformation. Cette transformation est repérable dans les œuvres qui s'inscrivent à la fois dans la tradition du théâtre populaire et celle du théâtre expérimental. Ces deux expériences (traditionnelle et expérimentale) mériteraient d'être davantage étudiées, ce qui permettrait de les faire sortir de l'ombre.

⁵⁴² Extrait d'une correspondance avec Serge Ouaknine, le 4 mai 2008.

⁵⁴³ Serge Ouaknine, « Sacrifice et mort. Les tréteaux universels du théâtre », *L'Annuaire théâtral* : revue québécoise d'études théâtrales, *op.cit.*, p. 25.

CONCLUSION

Pour conclure, je résumerai les différents résultats obtenus tout au long de cette étude; me permettant ensuite d'ouvrir la discussion sur les questions de conservation et de transmission de la mémoire à travers les œuvres théâtrales écrites par des auteurs juifs marocains en dehors de leur pays d'origine. J'ai choisi d'étudier ces œuvres afin de réaliser et défendre une thèse qui va au-delà des études limitées aux productions imaginaires des auteurs juifs marocains résidant au Maroc. La problématique que j'ai choisie est plus large: soit, la mémoire marocaine et la continuité de la culture d'origine. Je me suis trouvée au cœur de la mise en scène du lieu de mémoire et de « la spatialité corporelle et environnementale inhérente à l'évocation du souvenir⁵⁴⁴ », pour citer Paul Ricœur. Autrement dit, il s'agit ici de la conservation de la culture du pays d'origine, de la rencontre avec la culture du pays d'accueil et des modalités de la transmission de cette mémoire. Cette réalité invite, en effet, à réfléchir sur la continuité de la culture antérieure malgré la discontinuité géographique du *bled*⁵⁴⁵. La continuité de la culture, je la comprends dans son rapport au judaïsme marocain, fort et vivace, comme l'affirme Robert Assaraf.

Le judaïsme marocain n'a jamais été aussi vivant que depuis qu'il a pratiquement disparu des lieux qui l'ont vu croître et prospérer. D'une réalité géographique, il est devenu une manière spécifique d'être juif, liée à un contexte historique et

⁵⁴⁴ Paul Ricœur « Histoire/Épistémologie » dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2^e partie, *op.cit.*, p. 184.

⁵⁴⁵ Des Juifs marocains évoquent leurs souvenirs au Maroc en spécifiant le lieu par *bled* en dialecte marocain. Ce mot désigne *balad* en arabe et veut dire le pays. Jacques Ohayon parle des souvenirs du bled, Tahla dans la région d'Agadir au Sud du Maroc. Il dit : « [...] J'ai quitté Tahla plein d'amertume et le cœur lourd, en me promettant d'y retourner avant sa désintégration en raison de l'Aliya massive imminente vers Israël. Hélas, il en fut tout autrement. Les premiers départs se concrétisèrent bien vite. J'appartenais dorénavant à une grande famille juive au-delà de mes horizons. Je chéris précieusement les souvenirs que j'ai gardés. On m'avait adopté avec une affection inconditionnée. J'avais eu le privilège d'avoir pu m'associer aux joies et aux peines des villageois de Tahla. Leurs coutumes et leurs traditions m'ont marqué à jamais. » Jacques Ohayon « Des souvenirs du bled » dans *50 ans ensemble : Le livre sépharade 1959-2009*, *op.cit.*, 2009, p. 227.

territorial, celui du Maghreb, l'Extrême Occident arabo-musulman, mais transplantée sous d'autres cieux, notamment en Israël, qui constitue désormais son centre de gravité. C'est en Israël et dans les grandes communautés judéo-marocaines de diaspora (France, Canada, Venezuela) que se maintient et se transmet désormais le patrimoine juif marocain, un patrimoine largement modelé par l'extraordinaire capacité d'adaptation des originaires du Maroc à leurs nouveaux cadres de vie et à leur nouvel environnement culturel. Une faculté d'adaptation qui n'exclut pas la fidélité aux traditions, cette symbiose constituant au demeurant la marque propre du judaïsme marocain⁵⁴⁶.

En rapport avec les œuvres théâtrales, l'extension de l'histoire dans l'art et dans la culture populaire en usage fait l'éloge de la créativité juive marocaine et de sa durabilité : traditions, dictons, adages, proverbes, judéo-marocain, rire, clins d'œil, etc.

La création littéraire, écrite et orale, d'expression hébraïque ou dialectale, ne doit pas être considérée ou étudiée seulement en elle-même, ayant une valeur à soi et exclusive, comme une essence isolée, une entité éthérée, mais comme une partie intégrable de la totalité sociale, intimement liée à l'ensemble de l'histoire. Toute création littéraire, toute pensée, est source d'histoire⁵⁴⁷.

C'est bien dans ces affirmations que les productions imaginaires des auteurs et artistes juifs marocains peuvent être comprises. Étant donnée la production des œuvres du corpus dans divers pays (France, Israël, Canada), j'ai mis l'accent sur la ville de Montréal où la majorité de ces œuvres a été présentée. Je m'intéresse plus particulièrement aux œuvres adaptées au contexte culturel marocain et présentées dans le cadre des journées culturelles sépharades.

L'hypothèse qui a orienté ma recherche — à savoir la valorisation de la culture marocaine hors du pays — utilise la représentation théâtrale comme reviviscence de

⁵⁴⁶ Robert Assaraf, « Le combat pour la préservation du patrimoine » dans *Juifs du Maroc à travers le monde : émigration et identité retrouvée*, op.cit., p. 217.

⁵⁴⁷ Haim Zafarani « Littératures juives en Occident musulman » dans *Études et recherches sur la vie intellectuelle juive au Maroc : de la fin du 15e au début du 20e siècle*, Paris, Geuthner, 2003, 3e partie, chap. 12, p. 401.

la mémoire puisqu'elle met en scène le Maroc : villes, passé, traditions, personnages figures, littérature, art. Ces éléments fondamentaux dans chaque œuvre sont, en effet, adaptés au présent avec un « yahasra! Quel regret! », expression déplorant ce passé. Tout au long de ma lecture, j'ai souligné chez les auteurs dramatiques une volonté fondamentale de s'identifier à leurs racines. En effet, l'exploitation des différents matériaux montre bien que c'est du Maroc dont il est question. C'est à travers une réflexion sur cette présence identitaire — qui se manifeste de manières différentes d'une œuvre à l'autre — que j'ai constaté l'ampleur de la préservation de cette culture marocaine chez les auteurs dramatiques. C'est aussi à partir des questions que ce sujet a soulevées que j'ai pu observer l'importance du passé dans les spectacles, le retour à l'origine et la contribution juive au patrimoine marocain. Ces considérations qui ne peuvent être négligées ont aussi soulevé la question de l'avenir de la transmission de la mémoire qui s'annonce très problématique. Ma thèse ne considère pas vraiment la question du retour au Maroc par le biais de l'imaginaire mais davantage les sujets, les objets et les matériaux qui sont inspirés de la culture d'origine et qui sont constitutifs de ces œuvres mises en scène loin du Maroc.

Cette étude m'a ensuite amenée à approfondir mes connaissances sur la manière dont la culture marocaine tend à se perpétuer loin du pays d'origine et à en observer les voies et les limites de conservation et de transmission. Et c'est précisément à travers l'analyse des œuvres que l'on retrouve ces éléments. Ainsi celles qui ont été retenues relèvent principalement d'un corpus théâtral, auquel j'ai ajouté un corpus secondaire : autobiographie, nouvelles, poèmes et témoignages, écrits soit par des artisans de ces œuvres ou d'autres membres de la communauté juive marocaine. Cette diversification de ressources m'a permis d'encadrer la thèse du point de vue de la méthode et de l'objectif. Malgré la difficulté de cette entreprise, il faut dire qu'un rapport subjectif avec les œuvres s'est établi, permettant une grande complicité, mais aussi une critique juste. Plus précisément, j'ai ressenti une certaine familiarité avec le milieu socioculturel dont les œuvres sont issues: contenus, situations, langues, formes

et matériaux employés. Et cette familiarité est un facteur essentiel dans mon parcours d'analyse. Elle m'a permis de comprendre le rôle des souvenirs et des traditions marocaines dans la reconstruction de la mémoire pour la rendre vivace, tant dans les œuvres que dans des moments de rencontre pour le spectacle. Ce sont des souvenirs qui reviennent avec des images et annoncent un récit qui s'inscrit dans le commun de la communauté. Quintessence de la production imaginaire juive marocaine, ces œuvres théâtrales actualisent le réel et interpellent le spectateur marocain par une représentation de ce que celui-ci peut facilement identifier. La mise en évidence d'une vie antérieure relève de l'évocation des souvenirs matériels ou immatériels que le spectateur reconnaît. Paul Ricœur évoque ce lien entre le souvenir et le lieu de mémoire.

Le souvenir d'avoir habité dans une telle maison de telle ville ou celui d'avoir voyagé dans telle partie du monde sont particulièrement éloquents et précieux; ils tissent à la fois une mémoire intime et une mémoire partagée entre proches : dans ces souvenirs types, l'espace corporel est immédiatement relié à l'espace de l'environnement, fragment de la terre habitable [...], c'est à l'occasion de ces expériences vives qu'avait été introduite une première fois la notion de lieu de mémoire⁵⁴⁸.

L'intention des auteurs dramatiques de s'identifier au pays d'origine y est évidente et comprise à travers l'intérêt qu'ils ont su porter à la remémoration et à la représentation. Les souvenirs mis en scène impliquant tant la production que la réception y sont exploités dans le but de faire revivre un passé que chaque auteur présente selon certains degrés de rappel et des modalités de représentation. Les souvenirs portent et supportent l'objet du rappel : le lieu de mémoire, l'histoire et les traditions. Ils sont renforcés par l'usage des matériaux de marocanité et par l'évocation des figures réelles et mystiques du Maroc. C'est sur une base d'intimité que la reconstruction du passé — évoquant le lieu de mémoire et les souvenirs partagés — a réussi à rassembler les gens de la communauté depuis les premiers

⁵⁴⁸ Paul Ricœur, « Histoire/Épistémologie » dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, , *op.cit.*, 2^e partie, p. 184.

shows au Centre Hillel jusqu'aux spectacles organisés dans le cadre de festivals sépharades à la salle Saidy Bronfman (devenue le centre Segal) ou au théâtre Gesù à Montréal. Cette réalité m'a amenée à observer l'évolution des œuvres dans le temps en remontant aux shows de la Baraque à Casablanca.

Ma connaissance de l'environnement socioculturel dans lequel ces œuvres s'inscrivent m'a également aidée à repérer — dans un rapport intertextuel — la présence de l'Autre, à savoir la culture du pays d'accueil et des textes étrangers dans les œuvres créées ou adaptées au contexte culturel marocain. Un rapport que l'on peut qualifier de fructueux. Le contact avec l'Autre a contribué, d'une certaine manière, à la mise en relief de la mémoire marocaine. Pour être plus précise, cela signifie que dans les œuvres étudiées, la marocanité est à chaque fois largement soulignée et ce, en rapport avec la confrontation à d'autres cultures. C'est cette détermination que les œuvres (de création et d'adaptation) ont mise à l'épreuve dans cette recherche. Entretenant un sujet qui, à ma connaissance, n'a jamais été abordé, cela m'a amenée à établir un plan pour mieux organiser les données sans tomber dans les répétitions. Dans cette mise au point, j'ai donné un aperçu de ce qu'était la présence juive au Maroc, les traces, la culture et l'histoire du pays d'origine. Ce sont des éléments qui permettent de comprendre le retour au Maroc à travers les productions théâtrales. L'envergure d'un tel travail de mémoire m'a amenée à considérer la meilleure manière d'approcher les discours ainsi que les éléments littéraires (dialogue, monologue, conte, poème, proverbe) et les éléments artistiques (halqa, chant, musique, danse, transe, scénographie). C'est l'ensemble de ce contexte dynamique qui a rendu les représentations plus significatives.

Les mémoires dans la mémoire

Comme l'enjeu de cette thèse s'élabore autour d'une composante marocaine qui évoque la mémoire loin du pays d'origine, cet état de fait m'a amenée à approfondir

mes lectures sur le judaïsme marocain et à élargir mes contacts avec les auteurs de ces œuvres. Les différentes références convoquées pour lire les œuvres ont aussi orienté la méthode adoptée dans les trois chapitres. J'ai repris l'idée de Paul Ricoeur sur le lien entre l'histoire et l'imaginaire qui attribue une identité narrative à l'individu « Le rejeton fragile issu de l'union de l'histoire et de la fiction, c'est l'assignation à un individu ou à une communauté d'une identité spécifique qu'on peut appeler leur identité narrative⁵⁴⁹. » À partir de cette idée, j'ai pu aborder la question de l'identité narrative et représentative dans les œuvres. C'est grâce à la mise en scène d'histoires vraies et communes, comme celle de Maurice et de son père Isaac « le qui de l'action⁵⁵⁰ », que l'œuvre se démarque, par une identité narrative spécifique. On pourrait faire la même remarque au sujet du récit du conteur de *Mchouga-Maboul* qui met en spectacle l'histoire de deux communautés (juive et musulmane) sous le protectorat français. Ces histoires racontées sur scène ont certainement des effets cathartiques comme je l'ai abordé dans l'analyse de ces œuvres. Les spectateurs se reconnaissent dans ces histoires parce que « [l]a notion d'identité narrative montre encore sa fécondité en ceci qu'elle s'applique aussi bien à la communauté qu'à l'individu⁵⁵¹ ». Ainsi, j'ai cherché des appuis théoriques pour mener cette étude à terme. Avec l'aide des propositions de Paul Ricoeur sur la mémoire, l'histoire et la temporalité, celles de Mikhaïl Bakhtine sur la polyphonie et l'hétérogénéité ainsi que celles de Julia Kristeva concernant l'intertextualité, le référent culturel et le préexistant, je me suis concentrée sur les éléments qui contribuent à la mise en valeur de la mémoire marocaine: spatialité, temporalité, hétérogénéité et diversité de genres, culture populaire, oralité, rituel, langues de communication. Ce sont des éléments qui renforcent la mémoire et la culture marocaine. Ils se complètent — selon différents degrés de manifestations — et montrent une certaine continuité de la culture

⁵⁴⁹ Paul Ricoeur, « Conclusions » dans *Temps et récit III : Le temps raconté*, Coll. « L'ordre philosophique », *op.cit.*, p. 355.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 355.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 356.

marocaine. Par ailleurs, sur la démonstration du lien entre le théâtre et la mémoire, je me suis référée aux travaux de Patrice Pavis et d'autres théories théâtrales qui m'ont permis de mieux comprendre le dialogue culturel mis en avant dans ces œuvres.

Réunir les gens d'une même communauté autour des spectacles n'est possible que s'il y a représentation de la vie réelle supportée par des éléments de références à la vie antérieure. L'usage d'un vocabulaire de communication particulier participe aussi de cette idée du rassemblement. Le message de chaque œuvre explicite ou implicite — ajusté à la vision du dramaturge — vise un spectateur averti et capable de décoder la vie passée qui est mise en scène et qu'il partage avec le dramaturge. Ainsi, tous les dramaturges ont eu recours au référent culturel qui les unit (dramaturge et spectateur).

L'idée que la mémoire ne peut être séparée du temps et du lieu où elle se produit a éclairé davantage l'analyse des œuvres. C'est en effectuant un retour vers ce passé que des traces culturelles se dégagent et contribuent à l'établissement d'une production imaginaire. L'ampleur que prend ce passé dans la mémoire personnelle de chaque auteur dramatique s'inscrit aussi dans la mémoire collective de sa communauté. On peut dire qu'il s'agit d'une trame d'inspiration commune, quasi autobiographique, reliant le personnel au collectif. Et ce, aussi bien dans le recours à une pluralité, que dans celui d'une certaine singularité. Celle-ci se démarque, certes, par l'assertion du *JE* dans le *Nous*, des déictiques *ici* et *là-bas*; mais également par l'inscription de cette assertion dans la doxa portant les éléments identitaires. Tous les auteurs de ces œuvres — dans l'évocation de leurs villes de résidence au Maroc — ont su mettre en lien le lieu de mémoire et le fondement socioculturel facilement repérés par les spectateurs. C'est bien la reconnaissance d'un même environnement socioculturel qui, à la fois, a assuré les rassemblements de la communauté et a aidé les dramaturges à être plus créatifs dans la mise en scène des discours découlant du passé. Les liens de collectivité se tissent entre le dramaturge et le spectateur qui —

en se souvenant et en recréant des images liées au lieu — donne tout leur sens aux spectacles.

Le premier chapitre s'est concentré sur la question du retour au passé qui permet de comprendre l'entité culturelle marocaine aujourd'hui. Ainsi, j'ai donné un bref aperçu de la présence juive au Maroc, de l'histoire de la cohabitation juive-musulmane et de l'importance de l'enseignement du judaïsme marocain dans la conservation d'une mémoire collective. C'est bien la compréhension historique du Maroc qui justifie le retour au passé sous la bannière de la mémoire conservée et représentée loin du pays d'origine. Je crois que cet aperçu historique de la présence juive au Maroc a permis de comprendre ce que je désigne par « mémoire collective » dans mon étude. Elle est « un patrimoine culturel insoupçonné⁵⁵². » Si l'histoire ne constitue qu'un arrière-plan dans l'analyse de ces œuvres, elle reste un moyen essentiel pour comprendre les souvenirs et la mémoire qui reviennent. Haïm Zafrani, évoque cette présence juive et indique : « Le judaïsme d'Occident musulman plonge ses racines dans un passé lointain. Historiquement, les Juifs sont le premier peuple non berbère qui vint au Maghreb et qui ait continué à y vivre jusqu'à nos jours⁵⁵³. » Pour montrer les traces de cette présence juive au Maroc, j'ai eu recours aux recherches de Mohamed Elmedlaoui⁵⁵⁴ sur les indices du judaïsme dans le patrimoine marocain. Les éléments socioculturels qu'il a mentionnés m'ont ainsi beaucoup aidée à faire le lien entre les différents aspects socioculturels qui apparaissent dans les œuvres (fêtes populaires, confréries, rituels des fêtes religieuses, noms symboliques). Ces activités qui sont de l'ordre de la culture populaire sont des éléments constitutifs de la mémoire juive marocaine. Elles représentent — par ce voyage aux quatre coins du monde — la profondeur du judaïsme dans le paysage socioculturel du Maroc. Ce

⁵⁵² Haïm Zafrani, *Le Judaïsme maghrébin, Le Maroc, terre des rencontres, des cultures et des civilisations*, op.cit., p. 48.

⁵⁵³ Id., *Deux mille ans de vie juive au Maroc, Casablanca*, Éditions Eddif, 1998, p.11-12.

⁵⁵⁴ Mohamed Elmedlaoui, *L'historicité des Juifs Berbères revisitée*, Les juifs du Maghreb de l'époque coloniale à nos jours - Histoire, mémoire et écriture du passé, colloque, Paris, du 6 au 9 novembre 2008, p. 5-12.

judaïsme demeure « une large configuration dans la tradition orale de ce patrimoine par les traditions héraldiques, les anthroponymes, les patronymes, les rituels, les fêtes populaires, la vénération des saints, les mystiques, les indices philologiques, étymologiques et les arguments linguistiques, etc.⁵⁵⁵ » Tous ces éléments ayant laissé des traces dans le Maroc d'aujourd'hui occupent l'imaginaire des dramaturges. Évoqués dans un langage symbolique (halqa, chant, costume, musique, vocabulaire, proverbe, décor, etc.) ces éléments — qui sont aussi des signes — glissent de signification en signification. Ils sont des échos amplifiés des retentissements profonds de la vie antérieure. L'analyse de ces significations et de leurs manifestations était une piste à emprunter pour retracer la pérennité culturelle, voire de l'identité marocaine. Voilà donc ce qu'affirme Marie-Brunette Spire sur les écrits des juifs:

Cette recherche est juive non pas essentiellement parce que les auteurs en sont Juifs, mais parce qu'elle s'articule autour de thèmes juifs, dont le dénominateur commun est l'interprétation de leur condition de Juifs en quête, une redécouverte, une célébration de racines plongeant dans une culture et un héritage perdus au gré de la colonisation, de l'immigration et de l'assimilation à la langue et à la culture française. En un mot, c'est une littérature de l'identité⁵⁵⁶.

On reconnaît dans les dialogues et monologues de toutes les œuvres des énoncés extraits de cette littérature de l'identité. À titre d'exemple, on y retrouve la mystique kabbalistique à Séfrou (*Un roi marocain*), la littérature populaire et le nationalisme présenté dans la halqa à Boujaâd (*Mchouga-Maboul*), la cohabitation juive-musulmane perturbée par le départ des Juifs à Mogador (*Maurice et Faby 1 et 2*), la nostalgie et le rappel de la belle vie à Casablanca (*Le boujadi gentilhomme*), le lien tumultueux entre le Juif marocain et l'Ashkénaze, et l'attachement à l'origine (*Une fille ça va. Trois fille... attention les dégâts!!!*). La littérature de l'identité permet ici de comprendre la dimension spatiotemporelle et socioculturelle plusieurs fois

⁵⁵⁵ Id., *L'historicité des juifs berbères revisitée : l'apport du lexique et de la philologie*, op.cit., p. 6.

⁵⁵⁶ Marie-Brunette Spire, « Des écrivains juifs du Maghreb à la recherche de leur identité », dans *Les juifs du Maghreb diasporas contemporaine*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1989, p. 265.

évoquée dans les œuvres à travers des rapports discursifs. Cette prise en considération des discours et de la diversité des éléments littéraires et artistiques employés a été au cœur du deuxième chapitre. Il s'agissait de suivre l'élaboration des liens entre les représentations théâtrales et la mémoire. *Mchouga-Maboul*, *Maurice et Faby* 1 et 2 et *Une fille ça va. Trois fille...attentions les dégâts!!!* sont des œuvres propices à une approche de l'hétérogénéité, de la polyphonie et de la cohésion de plusieurs éléments dans un seul texte. Les discours — ayant un arrière-plan socioculturel déterminé — forment la toile de fond des adaptations. L'étude de ces œuvres a montré en premier lieu que l'une est plus polyphonique que l'autre. Par ailleurs, elle a montré qu'une trame d'inspiration est doxologique, commune et uniforme dans toutes les œuvres. La sphère doxale dont je parle représente un champ où se font entendre implicitement ou explicitement des positions politiques et des rapports continus avec le pays d'origine. Les discours doxologiques manifestés par l'usage des locutions adverbiales, des déictiques, des pronoms personnels, des temps de verbes prennent aussi appui sur les personnages-figures du passé mis en scène : Mohamed V, les saints, les résistants, le conteur, le fou du village, l'autorité du père traditionnel, le *vouz* et le *goyim*. Ceux-ci compris dans leurs usages — dans des mondes qu'ils représentent, interprètent et racontent — sont reconnus par les spectateurs. C'est, en effet, une des affirmations de ma recherche : la reconnaissance nécessaire des sujets et objets représentés désignés par le *préexistant*. Dans l'analyse de ces éléments, j'ai montré comment ces œuvres en faisant référence à des lieux de mémoire et à des personnages-figures du passé avaient pour fonction l'identification à la culture marocaine.

Dans la réflexion sur la *référentialité* et les renvois successifs, le troisième chapitre analyse le rapport avec autrui et les techniques de l'entrelacs à travers des liens intertextuels et discursifs. Il faut dire que les œuvres que j'ai choisies pour ce chapitre diffèrent quant à la mise en scène d'autrui. L'étude suit ici l'enchâssement de citations directes ou indirectes faisant référence ou allusion à d'autres textes. Ainsi, j'ai analysé l'œuvre théâtrale *Un roi marocain*; les adaptations des œuvres étrangères

au contexte marocain faites par Solly Lévy et l'œuvre *Les Sorcières de Colomb* à partir d'une approche intertextuelle (texte et langue). Cette approche permet de disposer d'une méthode pratique pour l'étude de la citation, de l'allusion, de la référence et de la réécriture du texte en le transportant d'un contexte étranger à un contexte familier. Il faut dire que le recours au discours d'autrui introduit dans la culture locale à des fins humoristiques caractérise les œuvres adaptées à la culture marocaine. Conserver des extraits d'œuvres étrangères de Michel Tremblay, de Molière, de Bernard Shaw et les soumettre au contexte de la culture d'origine permet d'aborder une certaine transition culturelle soulignée dans les adaptations. Je veux dire que si le contexte des adaptations est marocain — plus ou moins fidèle à l'œuvre originale —, il ne faut pas négliger l'enchâssement du contexte québécois apporté par les dialogues et donc par des dimensions spatiale, linguistique, voire politique. L'entrelacement de textes est donc celui de deux cultures dans la même œuvre au moyen de citations et de différentes allusions. Ces deux procédés relevant de l'intertextualité sont employés dans *Un roi marocain* mettant en relief le message mystique de la kabbale et les noms des Kabbalistes marocains. En s'appuyant sur des discours d'autorité religieuse, Jonathan et David Sion rappellent les instructions de la Kabbale et des poètes kabbalistiques marocains pour convaincre de la venue de Messie-protecteur et d'un départ pour Jérusalem. Il s'agit ici de mettre en avant les éléments qui ravivent la mémoire par une pratique intertextuelle et interdiscursive persuasive. Les références à un texte déjà écrit et re-contextualisé permettent une récupération de l'héritage culturel et spirituel. En tant qu'énoncé référentiel et communicationnel, la pratique intertextuelle met en relation l'énonciateur, le destinataire, le temps et le lieu. Le rapport entre ces éléments met en exergue le contexte de l'énonciation, largement marocain. Les éléments intertextuels sont d'une grande abondance, comme le montre la mise en scène des faits historiques dans *Les Sorcières de Colomb*. Ils sont employés à des fins argumentatives et persuasives, mettant en relief la complexité du personnage de Colomb : Inquisiteur-rédempteur, Amiral-prophète, homme-femme, bourreau-sorcière. Les références employées

rehaussent les discours véhiculés: Conquête, Inquisition, Évangélisation, bûchers, espoir de vie, libération, création du nouveau monde et éternité de la parole juive. La figure de la femme-sorcière (amérindienne ou juive) symbolise la situation de l'être humain opprimé face à son bourreau. Les formes langagières et dramatiques (verbales, corporelles, symbolique) annoncées par des indications scéniques, des citations, des allusions, des lumières sont utilisées pour transposer sur scène l'époque terrible et l'espoir rassurant.

En ce qui concerne les adaptations des textes étrangers au contexte marocain par Solly Lévy, l'autre y est présent dès l'introduction des paysages du pays d'accueil (à titre d'exemple le lien francophone-anglophone). L'altérité est alors doublement constructive puisqu'elle permet de mettre en valeur l'identité marocaine montrée dans l'œuvre. Dans *Le Boujadi gentilhomme*, le lecteur/spectateur est capable de repérer les manifestations de l'autre à partir de l'espace représenté: le quartier de Westmount, le professeur d'anglais, les sports pratiqués par les Canadiens anglais de Montréal et le Juif marocain immigrant influencé par la vie de Juif anglophone. Cette influence a causé des perturbations dans la famille de Bouja. L'œuvre s'attardant sur ces perturbations, met en scène l'autre dans un lien conflictuel important entre le Juif marocain et l'Ashkénaze anglophone. La mise en scène de l'espace de l'autre montre le lien entre l'Ashkénaze-anglophone et le Juif marocain immigrant, mais aussi la tension soulevée entre Bouja et sa famille. Elle permet de saisir une certaine continuité entre le « chez soi » au Maroc, par l'attachement de la famille, et son passé. Ainsi, les insultes, la moquerie, le rappel de l'origine marocaine et des traditions en général ont été utilisés pour exprimer ce lien en crise qui ne fait qu'exprimer la perte, comme l'exprime Freha. Le Maroc en tant que *signifié* et *signifiant* montre que la famille de Bouja n'est pas prête à effectuer les réaménagements dans sa vie qui sont imposés par l'Ashkénaze anglophone. La famille de Bouja, et lui-même, sont emportés par la nostalgie lorsque Freha parle de retourner vivre dans son quartier Bab M'rakch. Cette nostalgie, qui est bien présente

rend le rêve de Bouja ambigu. Pour la famille de Rachel et Haim-Victor dans *Une fille ça va. Trois filles...attention les dégâts!!!*, l'altérité permet un rattachement à l'identité. La doxa socioculturelle donne lieu au refus de l'autre. C'est le refus clair de se marier avec le *vouz* et le *goyim* comme l'expriment Rachel et Haim-Victor. Les parents marocains qui refusent d'avoir un gendre Juif polonais se basent sur des arguments identitaires. L'évocation du passé dans le spectacle permet une reconstruction socioculturelle de l'origine, mais elle n'a pas empêché Rachel de conserver ses origines et de se moderniser. Elle ne l'a pas non plus empêchée de critiquer Victor, l'homme marocain traditionnel. En ce qui concerne l'adaptation de la pièce *Les belles-sœurs* au contexte marocain, il est important d'indiquer que cette œuvre présente quelques fragilités. En effet, la présence marocaine — vocabulaire, traditions, costume, décors, musique — n'est utilisée que dans le but de faire rire les spectateurs. D'un autre côté, l'utilisation de l'œuvre originale dans la mise en scène des problèmes sociaux soulève aussi des fragilités. Solly Lévy n'a pas vraiment adapté les questions profondes abordées dans l'œuvre de Tremblay: religion, sexualité, francophonie, marginalisation, pauvreté, laïcité. Autrement dit, même si Lévy introduit son œuvre en assurant une conservation de la trame de l'œuvre originale, il n'a pas mis en scène ce que Tremblay défend dans son œuvre. Même la mise en scène de la vie monotone de la femme n'est réutilisée que pour faire rire. Elle ne se veut pas une réflexion sur la condition de la femme dans la société.

L'impact de la transmission culturelle

Mon étude, qui s'est attardée sur les différents moyens de conservation de la culture d'origine, se trouve confrontée à des questions concernant la transmission de la mémoire et que je n'ai pas abordées dans l'analyse des œuvres. Cette dernière soulève un nombre important de questions concernant les limites de l'attachement à la culture d'origine. Pourrait-on compter sur une capacité de remémoration limitée

aux premières générations immigrantes? Quelle part a la nouvelle génération dans la sauvegarde de la mémoire de leurs ancêtres marocains?

Tout au long de mes lectures, j'ai tenté de conserver un équilibre entre l'élaboration de ma thèse à travers chacune des œuvres, et la nécessité de garder une certaine distance afin d'observer objectivement les impasses de la transmission culturelle. Même si j'ai retrouvé la doxa culturelle de tous les personnages principaux, il était important de se demander si la charge nostalgique et émotionnelle restait présente dans l'imaginaire des auteurs juifs marocains. Je me suis également demandé si les journées culturelles continuaient à programmer ce type de spectacles. Autrement dit, où en est la production imaginaire des auteurs juifs marocains? Pourquoi, n'entend-on plus parler des artisans des œuvres étudiées à des festivals sépharades? Ne serait-il pas important d'intégrer ces œuvres aux programmes scolaires?

Il devient donc clair que la transmission et la pérennité des traditions et de la culture d'origine fait défaut ou devient problématique. En effet, la limitation des productions imaginaires depuis les années 2006 renforce le problème de la transmission de la mémoire. En effet, les artisans des œuvres étudiées (auteurs et acteurs) — Solly Lévy, Bob-Oré Abitbol, Carlo Bengio, Élie Abecasis, Liliane Abitbol et d'autres — ne sont plus présents. Leurs œuvres ne sont pas publiées ou enregistrées. Les festivals sépharades ne présentent plus de spectacles comme ceux d'avant. Cette réalité conduit à la question de la présentation des spectacles sur demande : des spectacles qui seraient donc généralement restreints aux activités du centre communautaire juif. On peut alors se demander si ces œuvres artistiques qui mettent en relief des traditions marocaines (cuisine, vêtements, mariage, circoncision, deuil) sont capables d'enseigner aux jeunes l'expérience du judaïsme marocain, c'est-à-dire sa culture et son identité. Le pouvoir de la culture se révèle « un produit de la société qui englobe l'ensemble des connaissances, de la langue codifiée, des modèles

de pratiques, des systèmes de représentations et de valeurs, des symboles, des mythes qui s'imposent aux individus [...] la culture correspond à un mouvement créateur dans tous les domaines de la vie sociale⁵⁵⁷ ». Quand les œuvres défendent ce postulat, d'autres questions se posent sur l'effet que peut avoir l'immigration sur le Juif marocain : la perte, la conservation et la survivance d'un soi collectif. Se pose également la question du rôle de la mémoire familiale dans la transmission de l'héritage immatériel, culturel et patrimonial au contact d'autres mémoires dans les pays d'accueil. Les jeunes nés au Québec ne se considèrent pas comme des immigrants. De plus, la notion du collectif dans leur vie quotidienne n'a plus le même sens que pour leurs parents. Les traditions pratiquées chez eux sont issues du pays de leurs parents ou grands-parents et ne leur permettent pas une forme d'identification à leur société. Ils n'ont pas vécu dans la même réalité historique que leurs parents, n'ont pas la même identité ou la même mémoire culturelle. Tout simplement, ils ne se sentent pas Marocains, mais se reconnaissent plutôt d'origine marocaine. Quand je lis les expressions « yahasra/c'est regrettable/c'est bien dommage » de quitter le Maroc qui se retrouvent dans la majorité des œuvres et des témoignages que j'ai collectés, je comprends ce que celles-ci cachent. Derrière cette expression se trouvent des souvenirs, des expériences communes et des moments mémorables, voire ineffaçables⁵⁵⁸. Mais je m'inquiète sur l'avenir de l'héritage porté par les familles et qui risque de disparaître. Il s'agit donc d'une crise de la transmission qui s'annonce

⁵⁵⁷ Paul-Henry Chombart de Lauwe, *La culture et le pouvoir*, 1975, Éditions Sock, 385 pages, 1^{re} partie, p. 90.

⁵⁵⁸ Je fais ici référence à l'exposition artistique de Maxime Ben Haim intitulée *Retour au pays natal*. Le peintre manifeste un rapport considérable avec le Maroc : « Maxime Ben Haim est de retour au Maroc. Voici un peintre juif marocain qui porte sa marocanité comme un étendard. Voici le témoignage d'un juif errant qui, à travers son art, renoue avec sa terre natale, ses hommes et ses paysages. L'exposition de ses œuvres est l'occasion pour le public marocain de découvrir un peintre et un destin singulier où l'acte de peindre signifie essentiellement une quête éperdue du souvenir, un hymne à la nostalgie [...] Son « Pays Natal », (titre hautement inspiré des deux expositions qui ont eu lieu à Casablanca et à Rabat), est une évocation, où l'harmonie des couleurs compose une délicate musique riche et complexe qui parle aux yeux et aux sens. Peinture qui contient en elle une véritable quête de soi. » Michel Meir Abitbol, « Maxime Ben Haim, retour au pays natal », *La Voix Sépharade*, Montréal, Vol. 2, p. 40.

problématique et qui n'est pas à négliger. Si le passé se retrouve dans l'exposition nostalgique de la doxa socioculturelle et nécessite un code particulier pour la décoder, il ne faut pas oublier qu'une autre doxa s'érige avec d'autres codes du pays d'accueil. Quand le lieu évoqué dans les œuvres fait revivre la mémoire, éveille des émotions et répare symboliquement la séparation avec le Maroc, ce lieu n'a pas la même notion pour les jeunes. Ceux-ci seraient-ils un jour porteurs de la même mémoire que leurs parents? La transmission de l'héritage culturel, familial, historique et même collectif demeure une question délicate mais nécessaire. Cet héritage fera-t-il retour chez les jeunes comme il apparaît dans le récit de leurs familles et qui n'a jamais été le leur?

Les nouvelles générations se retrouveront certainement dans un récit comme *Il était une fois le Maroc des ancêtres* et ne disposeront plus de langue commune avec la famille ou la communauté. L'héritage s'amointrit au profit de l'intégration dans la nouvelle vie et le passé ne peut être que rapporté. Pour le dire dans des mots que j'emprunte à Tiphaine Samoyault « [...] toute culture, tout présent, ont besoin d'objets qui leur ressemblent, qui les confortent et les réconfortent [...] Les œuvres délaissées ou mortes le sont par absence de projection continue de leur mémoire possible qui les rend précaires⁵⁵⁹.

Il faut que les responsables communautaires juifs marocains assument davantage leur responsabilité en évitant de mettre le Maroc dans une sphère folklorique et touristique aux yeux des nouvelles générations. La conservation ne pourrait s'attarder seulement sur des pèlerinages et des visites touristiques guidées et protégées par les autorités marocaines. Dans la crainte d'une impasse de la transmission culturelle et afin de dépasser le seuil d'une mémoire communicative, il appartient aux auteurs et artistes juifs marocains de réfléchir sérieusement quant à donner accès de l'intérieur de la mémoire par une réécriture, par une représentation et par une diversification

⁵⁵⁹ Tiphaine Samoyault, *Littérature et mémoire du présent*, Coll. « Auteurs en question » Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, p. 15.

d'activités culturelles institutionnelles : Musée, enseignement de l'histoire, de la langue, de la chanson et des coutumes marocaines.

En ce qui concerne les œuvres étudiées, j'en reviens encore à dire que dans l'absence d'une stratégie institutionnalisée assurant la continuité de l'identité culturelle et de l'imaginaire collectif par la publication des œuvres, et dans l'absence d'une idée claire sur la constitution d'une littérature juive marocaine intergénérationnelle, le Maroc qui se manifeste jusqu'à présent comme le « nôtre » deviendra *l'Autre*, surtout dans le contact avec des institutions culturelles et patrimoniales du pays d'accueil.

En somme, je ne prétends pas avoir fait toute la lumière sur le retour à la culture marocaine dans ces représentations, ni avoir trouvé des réponses satisfaisantes à toutes mes interrogations. La discontinuité des représentations théâtrales, voire la non présence des noms célèbres dans ces spectacles m'empêche de prévoir le futur de ces expériences. Ainsi, je souhaite que ma recherche soit une initiation accessible aux chercheurs afin d'approfondir la réflexion sur la mémoire juive marocaine et de répondre à des questions restées encore sans réponse. Après avoir donné à la mémoire juive marocaine sa place dans les recherches, j'espère que d'autres recherches sur le judaïsme marocain se développeront. Ces œuvres étudiées qui parlent du Maroc méritent de survivre et d'atteindre un large public. Souhaitant stimuler la réflexion sur l'absence d'études de ces œuvres, la mienne a pour but de mettre l'accent sur l'urgence qu'il y a à considérer toutes ces productions imaginaires maintenues à l'écart. Elle suggère, en effet, de repenser la possibilité d'une littérature marocaine ouverte et large. Cette étude exprime la nécessité de sauver une partie de la littérature marocaine. Elle rejoint toutes les études qui estiment importante la contribution des auteurs et artistes juifs marocains, en dehors du pays, à la culture marocaine. Cette étude est la première à approcher un corpus théâtral de Juifs marocains à l'étranger.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal :

Abitbol, Bob Oré. *Maurice et Faby I* (1995) et *Maurice et Faby II* : « La saga continue » (1996). Adaptation par Carlo Bengio de *Marius* et *Fanny* de Marcel Pagnol; Universal Video Productions Montréal; [2 DVDs] Deux versions du texte non publié sont disponibles à la Bibliothèque de l'UQAM Arts réserve : LIT000-7

Bengio, Carlo. *Une fille ça va. Trois filles... attention les dégâts!!!* [DVD]. Adaptation par Élie Abécassis, Carlo Bengio et Liliane Abitbol de la pièce *Une fille ça va, trois filles... Bonjour les dégâts!!!* de Maguy Solomon.

Bensimhon, Gabriel. *Le Messie ou Requiem pour un Roi marocain - Pièce en trois actes*, originale en hébreu (*Hamachiach ou Rekviem lemelekh maroka'i*, inédit, 1980); traduction française : Varda Schimmel et Eliahou Eilon http://virtuolien.uqam.ca/tout/UQAM_BIB001197240

Elbaz, Simon. *Mchouga-Maboul : théâtre-conte matrouz*. Paris: Les Patriarches Dar al-'Uns éditions, 2006.

Lévy, Solly. *Les belles-soeurs* [DVD]. Adaptation de la pièce de Michel Tremblay. UQAM Bibliothèque Centrale – Audiovidéothèque (+ DVD 32973)

——— *Le Boujadi gentilhomme*. Adaptation en judéo-marocain de l'adaptation du *Bourgeois gentleman* d'Antonine Mallet, à partir du texte original *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière. Présentation : Montréal : Centre Saidye Bronfman, 1986. Texte non publié disponible à la Bibliothèque de l'UQAM (*Le Boujadi partie 1*) Arts-Réserve LIT 000-1

——— *Zouzuguef*. Adaptation du *Tartuffe* de Molière. Présentation : Montréal : Centre Saidye Bronfman, 1990. Texte non publié disponible à la bibliothèque de l'UQAM (*Le Boujadi partie 2*) Arts-Réserve LIT 000-2

——— *La Bsalade imaginaire*. Adaptation du *Malade imaginaire* de Molière. Présentation : Montréal : Centre Saidye Bronfman, 1992. Texte non publié disponible à la bibliothèque de l'UQAM (*Le Boujadi partie 3*) Arts-Réserve LIT 000-3

——— *Lettre à Élise*. Adaptation en cinq actes de *Pygmalion* de George Bernard Shaw. Présentation : Montréal : Centre Saidye Bronfman, 1993. Texte non publié disponible à la bibliothèque de l'UQAM. Arts-Réserve LIT 000-4

Ouaknine, Serge. *Les sorcières de Colomb*, Festival séfarade 1992 La photocopie du tapuscrit paginé non publié est disponible à la bibliothèque de l'UQAM Arts-Réserve LIT 000-6

Corpus secondaire :

Conte

Anahory Librowicz, Oro; Bengio, Carlo; Lévy, Yossi; Communauté sépharade unifiée du Québec; Centre communautaire juif. *Il était une fois une conteuse* [DVD]. Montréal : Centre communautaire juif, 2001. Localisation : UQAM Bibliothèque Centrale – Audiovidéothèque (+ DVD 32651)

Bendelac-Lévy, Clémence. *Histoires que racontait ma grand-mère-- et d'autres: recueil de contes sépharades*. Mont-Royal, Québec: Phidal, 1994.

Bensoussan, David. « Conte en judéo-mogadorien ». *La Voix sépharade*, vol. 2, décembre 2001, p.44-45.

Théâtre

Anahory-Librowicz, Oro. Extrait de textes complet du spectacle. Dans *Interprétation et mise en scène de contes traditionnels juifs préalablement choisis et réécrits suivies d'une description du processus de création*. Mémoire-crédation présenté comme exigence partielle de la maîtrise en art dramatique, Université du Québec à Montréal, 1995.

Assouline, Sylvia. *En attendant Gilberte, ou, Un après-midi au Bel Âge*. Montréal: Éditions Oasis, 2001.

————— *Mariage à Jérusalem*. Côte-Saint-Luc: Éditions Oasis, 2000.

Bengio, Carlo; Abitbol, Bob Oré; Lellouche, Thomas; Alloune, Murielle; Théâtre juif francophone. *En plein dans le noir* [DVD]. Adaptation en judéo-marocain d'après Black Comedy de Peter Schaffer. Montréal, Gesù, Centre de créativité, Théâtre juif francophone, 2003. (Pièce de théâtre) Localisation : UQAM Bibliothèque Centrale – Audiovidéothèque (+ DVD 31946)

Bengio, Carlo; Abitbol, Liliane; Abécassis, Éli; Abitol, Michel; Pérez, David; Veber, Francis. *Shabbat Chalom (Dîner de cons)* [DVD]. Montréal : Centre communautaire juif; Communauté sépharade unifiée du Québec; Centre communautaire juif; Théâtre Saidye Bronfman; Festival sépharade de Montréal,

2000. Localisation : UQAM Bibliothèque Centrale – Audiovidéothèque (+ DVD 31944)

Bengio, Carlo; Lévy, Yossi; Lévy, Solly; Pinto, Solange; Universal Vidéo Productions Montréal. *Hertzl [i.e. Herzl]* [DVD]. Montréal : Centre communautaire juif; Théâtre Saidye Bronfman; Festival sépharade de Montréal, 1998.

Localisation : UQAM Bibliothèque Centrale – Audiovidéothèque (+ DVD 31942)

Poésie

Abitbol, Bob Oré. *La beauté du monde*. [s.l.] : Les Éditions du temps qui passe, 2007.

Adam, Michael. *Maxime pour des belligérants*. Coll. « Brit 20 ». Israel : Ot Brit Kodesh, 2002

Asher Knafo, *Mariage à Mogador*, La ketouba enluminée de Mogador, Maroc, Montréal, Les Éditions Du Lys, 1998, p.14-39.

Bendelac-Lévy, Clémence. « Voir Rome... et mourir! Revoir Tanger... et revivre! ». *La voix sépharade*, vol.2, 29^e année, décembre-janvier 2000, p.63.

Bitton, Erez. « Le four et le couscoussier ». Dans *Cent ans de Judaïsme marocain*, édité par Shalom Bar Asher, traduit par Josiane Sasson. Israel: Editions Eliner, 1994.

————— « Joie au Mellah ». Dans *Cent ans de Judaïsme marocain*, édité par Shalom Bar Asher, traduit par Josiane Sasson. Israel: Editions Eliner, 1994.

————— « Sténogramme ». Dans *Cent ans de Judaïsme marocain*, édité par Shalom Bar Asher, traduit par Josiane Sasson. Israel: Editions Eliner, 1994.

————— « Zohara Elfassia ». Dans *Cent ans de Judaïsme marocain*, édité par Shalom Bar Asher, traduit par Josiane Sasson. Israel: Editions Eliner, 1994.

Ouaknine, Serge, *Poèmes désorientés*. Montréal ; Boisbriand, Éditions du Noroît ; Diffusion Prologue, 1993, 86 p.

Sobol, Yaacov. « Chez nous au village de Todra ». Dans *Cent ans de Judaïsme marocain*, édité par Shalom Bar Asher, traduit par Josiane Sasson. Israel: Editions Eliner, 1994.

Roman

Kakon, Pol-Serge. *Kahéna, la magnifique*. Paris: L'Instant, 1990.

————— *La porte du lion*. Paris: Souffles, 1987.

————— *Rica la vida*. Domaine français. Arles: Actes Sud, 1999.

Sibony, Daniel. *Marrakech, le départ*. Paris: Jacob, 2009.

Nouvelles/récits

Assayag, Isaac J. *Tanger : un siècle d'histoire : origines, transformation, histoire du boulevard Pasteur*. Tanger: Éditions marocaines et internationales, 1981.

Bendayan, David. « Une Jeunesse à Tanger ». *La voix sépharade*, 30^e année, no 1, septembre-octobre 2000, p.71.

Bensimon, Jacques. *Agadir, un paradis dérobé*. Graveurs de mémoire. Série Récits de vie : Maghreb Paris: Harmattan, 2012.

Bensoussan, David. *Le fils de Mogador*. Montréal : Les Éditions du Lys, 2002.

Oré Abitbol, Bob. *Le goût des confitures : Nouvelles*. Coll. « Arbre ». Montréal: Hurtubise HMH, 1986.

————— *Les faucons de Mogador : nouvelles*. Coll. « Autres Rives ». Montréal : Éditions Balzac, 1994.

————— *Les amours interdites de Mme Cohen*. Bloomington, Ind.: Authorhouse, 2006.

Ouaknine, Serge. *Café Prague et autres récits de voyages*. Coll. « Circonstances ». Brossard, Québec: Humanitas, 2000.

Études littéraires

Amossy, Ruth. « De l'apport d'une distinction : dialogisme vs polyphonie dans l'analyse argumentative ». Dans *Dialogisme et polyphonie: approches linguistiques: actes du colloque de Cerisy*, édité par Jacques Bres et Centre culturel international de Cerisy-la-Salle. Champs linguistiques. Recueils. Bruxelles: De Boeck, 2005.

Anahory Librowicz, Oro. *Les contes des mille et une ères*. Montréal: Planète rebelle, 2003.

————— *Sur le chemin des contes*. Montréal: Planète rebelle, 2006.

Aristote; Dupont-Roc, Roselyne; Lallot, Jean. *La poétique*. Éditions du Seuil, 1980.

Aubaret, Marc. « La littérature...orale ». Dans *Le conte : témoin du temps, observateur du présent*, édité par Michel Hindenoch, Collectif littorale et Centre méditerranéen de littérature orale. Montréal, Planète Rebelle; Paris, Distribution du Nouveau monde, 2011.

Bakhtine, Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Traduit par André Robel. Coll. « Bibliothèque des idées ». Paris: Gallimard, 1970.

————— *Esthétique de la création verbale*. Bibliothèque des idées. Paris: Gallimard, 1984.

————— *Esthétique et théorie du roman*. Traduit par Daria Olivier. Bibliothèque des idées. Paris: Gallimard, 1978.

————— *La poétique de Dostoïevski*. Traduit par Isabelle Kolitcheff. Coll. « Pierres vives ». Paris: Éditions du Seuil, 1970.

————— *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Traduit par Guy Verret. Lausanne: Éditions l'Age d'homme, 1970.

Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue*. Coll. « Essais critiques, n° 4; « Tel quel ». Paris: Seuil, 1984.

————— *Le plaisir du texte*. Coll. « Tel quel ». Paris: Seuil, 1973.

Bédard, Jean-Luc. « Mouvance identitaires et restructuration de soi et des autres parmi des Judéo-marocains à Montréal ». Dans *Identités sépharades et modernité*, par Jean-Claude Lasry, Joseph Josy Lévy et Yolande Cohen. Sainte-Foy, Québec: Presses de l'Université Laval, 2007.

Benjamin, Walter. *Le raconteur: à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov*. Strasbourg: Ed. Circé, 2014.

Bouanani, Ahmed. « Pour une étude de la littérature populaire marocaine ». *Souffles, Revue maghrébine littéraire culturelle trimestrielle*, no 5, 1^{er} trimestre 1967, p.34-39.

————— « Introduction la poésie populaire marocaine ». *Souffles, Revue maghrébine littéraire culturelle trimestrielle*, no 3, 3^e trimestre 1996, p.3-9.

Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard, 1982.

Brecht, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre (1948). Additifs au Petit organon (1954)*. Traduit par Jean Tailleur. 3e éd. Paris: Les éditions de L'Arche, 1978.

Butel, Yannick; Centre de recherches et de documentation des arts du spectacle (Caen). « L'ambigüité critique: Le ou Un ? » Dans *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*. Coll. « Les documents de la Maison de la recherche en sciences humaines de Caen, n° 12 ». Caen: Presses universitaires de Caen, 2000.

Caillois, Roger. *Les jeux et les hommes le masque et le vertige*. Coll. « Idées ». Paris: Gallimard, 1967.

Cohen, Henri; Elmaleh, Maurice; Suissa, Amnon. « Il était une fois Hillel francophone ». Dans *50 ans ensemble: Le livre sépharade 1959-2009*, par la Communauté sépharade unifiée du Québec, édité par David Bensoussan. Montréal: CSUQ, 2009.

Compagnon, Antoine. *La seconde main: ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.

Coriat, Aaron. « Littérature orale: fenêtre sur un passage... ». Dans *Les Juifs du Maroc, images et textes*, par André Goldenberg. Paris: Édition du Scribe, 1992.

Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Coll. « Poétique ». Paris: Seuil, 1977.

Descartes, René; Monnoyer, Jean-Maurice. *Les passions de l'âme*. Coll. « Tel, n° 131 ». Paris: Gallimard, 1988.

Détrie, Catherine. *Du sens dans le processus métaphorique*. Coll. « Lexica, n° 5 ». Paris: Champion, 2001.

Ducrot, Oswald. *Le dire et le dit*. Coll. « Propositions ». Paris: Minuit, 1984.

Dugas, Guy. « La littérature judéo-marocaine d'expression française. Entre dispute et dialogue ». Dans *La traversée du français dans les signes littéraires marocains*. Coll. « Colloquia, n° 1 ». Toronto: Éditions La Source, 1996.

Eigeldinger, Marc. *Mythologie et intertextualité*. Genève: Slatkine, 1987.

Faber, Petrus ; Certeau, Michel de. *Mémorial*. Paris: Desclée De Brouwer, 1960.

Farcy, Gérard-Denis. « L'adaptation dans tous ses états ». *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 96, 1993.

Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. Coll. « Champ linguistique, n° 15 ». Paris: Flammarion, 1977.

Genette, Gérard. *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

————— *Figures III*. Poétique. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

————— *Métalepse: de la figure à la fiction*. Coll. « Poétique ». Paris: Seuil, 2004.

————— *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Coll. « Points Essais, n° 257 ». Paris: Éditions du Seuil, 1992.

Gignoux, Anne Claire. *Initiation à l'intertextualité*. Édité par Bernard Valette et Jean-Louis Tritter. Paris: Ellipses, 2005.

Hartog, François. *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*. Coll. « La librairie du XXIe siècle ». Paris: Éditions du Seuil, 2003.

Jung, Ursula. *L'énonciation au théâtre: une approche pragmatique de l'autotexte théâtral*. Coll. « Forum Modernes Theater Schriftenreihe, Bd. 13 ». Tübingen: Narr, 1994.

Kristeva, Julia. « En deuil d'une langue? » Dans *Deuils: vivre, c'est perdre*, édité par Nicole Czechowski et Claudie Danziger. Coll. « Autrement; Série mutations, n° 128. Paris: Éditions Autrement, 1992.

————— *Le texte du roman; approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. Coll. « Approaches to semiotics, n° 6 ». La Haye, Pays-Bas:

Mouton, 1970.

————— *Sēmeiōtikē : recherches pour une sémanalyse*. Coll. « Tel Quel ». Paris: Éditions du Seuil, 1985.

Lamizet, Bernard. *La médiation culturelle*. Coll. « Communication et civilisation ». Paris: Harmattan, 1999.

Le Pors, Sandrine. *Le théâtre des voix : à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*. Coll. « Le Spectaculaire. Série Théâtre ». Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.

Maingueneau, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Nouv. éd. rev. et augm. Paris: Bordas, 1992.

Milesi, Laurent. « Inter-textualités : enjeux et perspectives (en guise d'avant-propos) ». Dans *Texte(s) et intertexte(s)*, édité par Eric Le Calvez et Marie-Claude Canova-Green. Coll. « Faux titre, n° 139 ». Amsterdam: Rodopi, 1997.

Naugrette, Catherine. *L'esthétique théâtrale*. 2e éd. Paris: Armand Colin, 2010.

Nessi, Catherine. « Palimpsestes sandiens : citation, intertexte et dialogisme, de La Revue indépendante à Horace ». Dans *George Sand: intertextualité et polyphonie*, édité par Nigel Harkness et Jacinta Wright. Coll. « French studies of the eighteenth and nineteenth centuries, n° 30 ». Oxford ; Berlin: Peter Lang, 2011.

Nimmo, Claude, *Le petit Larousse illustré [2016]*. Paris: Larousse, 2015.

Nowakowska, Aleksandra. « Dialogisme, polyphonie : des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine ». Dans *Dialogisme et polyphonie: approches linguistiques: actes du colloque de Cerisy*, édité par Jacques Bres et Centre culturel international de Cerisy-la-Salle. Champs linguistiques. Recueils. Bruxelles: De Boeck.Duculot, 2005.

Rabau, Sophie. *L'intertextualité*. Coll. « Corpus Lettres, n° 3059 ». Paris: GF Flammarion, 2002.

Samoyault, Tiphaine. *L'intertextualité : mémoire de la littérature*. Coll. « Collection 128, n° 258 ». Paris: Nathan, 2001.

Samoyault, Tiphaine; Philippe Forest. *Littérature et mémoire du présent*. Coll. « Auteurs en questions ». Nantes: Pleins feux, 2001.

Todorov, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique. Suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*. Coll. « Poétique ». Paris: Seuil, 1981.

Villeneuve, Johanne. *Le sens de l'intrigue, ou, La narrativité, le jeu et l'invention du diable*. Collection InterCultures. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2003.

Jauß, Hans Robert; Maillard, Claude; Starobinski, Jean. *Pour une esthétique de la réception*. Coll. « Collection Tel, n° 169 ». Paris: Gallimard, 2005.

Études sur les Juifs et le judaïsme marocain

Abitbol, Henri. « Mon théâtre de chez nous ». Dans *50 ans ensemble : Le livre sépharade 1959-2009*, par la Communauté sépharade unifiée du Québec, édité par David Bensoussan. Montréal: CSUQ, 2009.

Assaraf, Robert. *Juifs du Maroc à travers le monde: émigration et identité retrouvée*. 2e éd. Paris: Suger, 2009.

——— *Une certaine histoire des Juifs du Maroc: 1860-1999*. Paris: Gawsewitch, 2005.

Assayag, Isaac J. *Tanger... regards sur le passé... ...ce qu'il fut : vues inédites XIXème, XXème siècle*. Tanger: [s. n.], 2000.

Avon, Dominique; Alain Messaoudi. *De l'atlas à l'orient musulman: contributions en hommage à Daniel Rivet*. Paris: Karthala, 2011.

Azoulay, Lucienne. « La visite du Prince Moulay Rachid ». *La voix sépharade*, vol. 4, 24^e année, septembre-octobre 1999, p. 19

Belkassem, Abdelkarim. *Le Mawal charki ou Mawal oriental : Source et développement*. [8 mars 2012].
<http://bakrim76.canalblog.com/archives/2012/03/08/23709147.html>

Benchetrit, Elie, « Les Caractères de La Bruyère revus et corrigés. Tammo et la Hilloula du Rabbi Ichoa Ben Patokh ». *La voix sépharade*, vol. 4, 28^e année, mai-Juin 1999, p. 37.

——— « Carlo Bengio : Le théâtre au corps ». *La voix sépharade*, vol. 30, no 3, 2000, p. 51-52

————— « Rencontre avec le Roi du Maroc, Extraits du discours de S.M. Hassan II ». *La voix sépharade*, vol. 2, 25^e année, juin-juillet 1995, p. 12

————— « S. M. le Roi Hassan II : Le style fait l'homme ». *La voix sépharade*, vol. 1, 29^e année, septembre-octobre 1999, p. 40-41

Bendelac-Lévy, Clémence. « Moulay Yacoub : poème ». Dans *En attendant Gilberte, ou, Un après-midi au Bel Âge*, par Sylvia Assouline. Montréal: Éditions Oasis, 2001.

Bengio, Joseph. *Mélanges tangérois: naissance d'une communauté juive au XIXe siècle*. Jérusalem: Elkana, 2013.

Benichou, Corinne. « Samy Elmaghribi : quand l'art et la liturgie se rejoignent ». *La voix sépharade*, vol.4, 26^e année, mars-avril 1997, p.56.

Benjelloun, Rida, « Entretien avec E. A. El Maleh ». *Jeune Afrique*, no 1724, du 20 au 26 janvier 1994, p. 57.

Benjio, Carlo, « Maurice et Faby : Une comédie sépharade sur un thème universel ». *La voix sépharade*, vol. 2, juin-juillet 1995, p. 28

————— « Le retour de Fréha ». *La voix sépharade*, vol.5, 24^e année, Montréal, novembre-décembre 1994, p.18-19.

Benidir, Jamaâ. *Festival Ima'châr à Tiznit*. Rabat: Institut royal pour la culture amazigh au Maroc (IRCAM), 2007.

Berdugo, Stéphanie. «Le parcours des Juifs marocains ». *La voix sépharade*, vol.1, no 9, août -septembre 1992, p.12.

Bensimhon, Gabriel. *Le jardin des délices marocains - Histoires d'amour (nouvelle)*. France: Éditions Kindle, 2013.

————— [2010]. *Film sur Gabriel Bensimhon et son fils Yonatan*. <http://dafina.net/forums/read.php?49,294154>

————— [2012]. *La femme aux mille seins (nouvelle)*. <http://moledetzesex.blogspot.ca/2012/04/les-femmes-du-mellah-de-sefrou.html>

————— *La fille à la chemise bleue : nouvelle*. Tel Aviv: Édition Yédiot sefarim, 2013.

Bensimon, Doris. *Évolution du judaïsme marocain sous le Protectorat français, 1912-1956*. Coll. « Études juives, n° 12 ». Paris: Mouton, 1968.

————— « France : l'identité culturelle ». Dans *Les Juifs du Maroc, images et textes*, par André Goldenberg. Paris: Édition du Scribe, 1992.

The Canadian Jewish News. [2008]. 'El Libro de Selomó' de Solly Levy.
<http://www.cjnews.com/culture/books-and-authors/el-libro-de-selomo-de-solly-levy>

Dafina. [s. d.]. *Le Net des Juifs du Maroc*.
<http://www.dafina.net/immahbibadictionnaire.htm>

École Maïmonide. *Histoire de l'école*. [s. d.].
<http://www.ecolemaïmonide.org/histoire>

Bouzaglo, Abner. « Les juifs du Maroc ». *La voix sépharade*, octobre-novembre 1977.

Cohen-Scali, Jules. « 2000 ans de culture juive au Maroc ». *La voix sépharade*, 30^e année, no 1, septembre-octobre 2000, p.73.

DelBurgo, Alberto. « Solly Levy : Plus à donner qu'à vendre ». *La voix sépharade*, vol. 4, 28^e année, mai-juin 1999, p.43.

Elmoznino, Roger. « Mazagan-El Jadida, il était une fois... ». *La voix sépharade*, vol. 2, 35^e année, janvier 2006, p.45.

El Maleh, Edmond Amran. « Safi, Mogador... le vent de l'Atlantique ». *Les Juifs du Maroc, images et textes*, André Goldenberg. Paris: Édition du Scribe, 1992.

Elbaz, André. « Influence arabo-berbère dans le conte populaire des sephardimes canadiens d'origine marocaine ». Dans *Juifs du Maroc: identité et dialogue, Actes du Colloque international sur la communauté juive marocaine, vie culturelle, histoire sociale et évolution*, édité par Identité et dialogue (Association). Coll. « La Main ». Grenoble: Pensée sauvage, 1978.

————— [s. d.]. *L'œuvre exécutée*. <http://www.andreelbaz.com/>

Elbaz, Michaël. « L'exil et la demeure, la rediasporisation des Juifs marocains ». Dans *Présence juive au Maghreb: hommage à Haïm Zafrani*, édité par Haïm Zafrani, Nicole S. Serfaty et Joseph Tedghi. Saint-Denis: Bouchene, 2004.

Elbaz, Simon. (2016, 31 janvier). *Mchouga Maboul Théâtre-Conte (extrait)*. [Vidéo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=p61ZLRN68wE>

————— [s. d.]. *Matrouz : Création artistique, musique, langue, théâtre*. <http://www.matrouz.com/index.html#>

————— [s. d.]. *Matrouz musical : le chant vivant de langues et musiques croisées*. <http://www.matrouz.com/musical/index.html>

Elmedlaoui, Mohamed. Communauté du Maghreb de la colonie à nos jours, Les Juifs berbères. http://www.akadem.org/sommaire/colloques/les-juifs-du-maghreb-histoire-memoire-et-ecritures-du-passe/les-juifs-berberes-03-02-2009-7580_4211.php#fragment-2

————— « L'historicité des juifs berbères revisitée : l'apport du lexique et de la philologie ». Colloque : *Les juifs du Maghreb de l'époque coloniale à nos jours-Histoire, mémoire et écriture du passé*. Paris du 6 au 9 novembre 2008. (Non publié).

————— *Raf'u l-hijaabi 'an maghmuuri at-taqqafati wa l-aadaab : une recherche approfondie sur les langues, les littératures et la culture au Maroc*. Rabat: Institut Universitaire de la recherche scientifique à Rabat, 2012.

Genini, Izza. *Maroc corps et âme : Danses et cadences, Fêtes et Fantasias, Transes marocaines, Racines judéo-marocaines, Hazanout, chants sacrés* [DVD]. France : Edition Allied Multimedia, 2004.

Gilson Miller, Susan. « Les quartiers juifs de la Méditerranée et leur héritage architectural ». Dans *Identités sépharades et modernité*, par Jean-Claude Lasry, Joseph Josy Lévy et Yolande Cohen. Sainte-Foy, Québec: PUL, 2007.

Goldenberg, André. *Les Juifs du Maroc: images et textes*. Paris: Éditions du Scribe, 1992.

Grosrichard, Rut. « Le juif en nous au cœur de l'identité marocain : interview avec Simon Lévy ». 22 au 28 décembre 2008, revue *Tel quel*, n° 348, p. 52.

Hachkar, Kamal. *Tinghir, Jérusalem : Les Échos du Mellah* [DVD]. Brooklyn : Icarus Films, 2014, ©2011.

Haèzer, Evène. *Les lois concernant la procréation*. Traduit de l'hébreu en français par le Rabbin Haïm Mor Youssef Ben Porat. [s. l. n. é.], [s.d.].

Kenbib, Mohammed. « Juifs et musulmans au Maroc, 1859-1948 :

contribution à l'histoire des relations inter-communautaires en terre d'islam. » Thèse, Faculté des lettres et des sciences humaines-Rabat, 1994.

Labelle, Monique; Marier, Pierre, Dumas, Nathalie; Cloutier, Caroline; Télé-Québec; TV5. *Entrevue avec Élie Abecasis* [Épisode 9] [DVD]. Montréal : Télé-Québec, 2002. Localisation : UQAM Bibliothèque Centrale – Audiovidéothèque (+ DVD 34121)

Leibovici, Sarah. *Chronique des juifs de Tétouan: 1860-1896*. Coll. « Judaïsme en terre d'Islam. n° 3. Paris: Éditions Maisonneuve & Larose, 1984.

Lévy, Joseph Yossi; Cohen, Yolande. « Comment le Maghreb accueille-il les sépharades ? » Dans *Itinéraires sépharades, 1492-1992 : mutations d'une identité. L'odyssée des Juifs sépharades de l'Inquisition à nos jours*, par Joseph Lévy. Coll. « Ouverture ». Paris: Jacques Grancher, 1992.

Lévy, Joseph Yossi; Cohen, Yolande; Berdugo, Serge; Doxa Média. *Les Juifs du Maroc à travers les âges, Tradition et modernité* [Cédérom]. Maroc: Conseil des Communautés Israélite au Maroc, 2000.

Lévy, Simon. « Entre l'intégration et la diaspora (de l'indépendance à nos jours) ». Dans *Les Juifs du Maroc, images et textes*, par André Goldenberg. Paris: Édition du Scribe, 1992.

————— « La communauté juive dans l'histoire du Maroc ». Dans *Juifs du Maroc: identité et dialogue, Actes du Colloque international sur la communauté juive marocaine, vie culturelle, histoire sociale et évolution*, édité par Identité et dialogue (Association). Coll. « La Main ». Grenoble: Pensée sauvage, 1978.

Lévy, Solly. « Culture et transmission orale, le sort de la hakétia ». Dans *Identités sépharades et modernité*, par Jean-Claude Lasry, Joseph Josy Lévy et Yolande Cohen. Sainte-Foy, Québec: Presses de l'Université Laval, 2007.

————— *Monologues dans Hakétia (judéo-espagnol-Maroc)*. Récupéré le 29 novembre 2015 de <http://www2.radiosefarad.com/joomla/>

————— *Yahasrá : escenas haquetiescas*. Montréal: Institut de la culture sépharade de la Communauté sépharade du Québec, 1992.

————— *Le judaïsme maghrébin: le Maroc, terre des rencontres des cultures et des civilisations*. Rabat: Marsam, 2003.

Maimon. « Que reste-t-il... C'était hier et aujourd'hui? ». *La voix sépharade*,

vol. 2, 23e année, mars-avril 1993, p. 45.

Malka, Victor. *La mémoire brisée des juifs du Maroc*. Minorités. Paris: Éditions Entente, 1978.

Marciano, Rav Eliyahou. « Debdou, ville des Kohanim ». *La voix sépharade*, vol. 4, 21^e année, juin-juillet 1991, p.26.

Moryoussef, Haim A. *Le bon œil, Yossef Ben Porath*. Montréal: Congrégation Yossef Haïm, 2014.

Najate, Nerci. [2009]. *Le mythe d'Ounamir*.
http://www.ircam.ma/sites/default/files/doc/revueasing/najate_nerci_asinag03fr.pdf

Ouaknine, Serge. « Le théâtre sépharade de Montréal : Histoire d'un paradoxe ». *La voix sépharade*, Montréal, mai 1982, p.21.

Ouaqqef, Aïcha. (2014, 27 février). *Le Rabin Benshimol : nous travaillons à construire un Musée juif marocain à New-York*. <http://www.hespress.com/>

Soussana, Léa. « Gad Elmaleh : vivre l'instant ». *La voix sépharade*, 30^e année, no 1, septembre-octobre 2000, p.68.

Saltani, Bernoussi. « De quelques figures du Juif dans la littérature arabo-berbère maghrébine d'expression française ». Dans *La traversée du français dans les signes littéraires marocains*, par Hédi Bouraoui, Yvette Szmidt et Najib Redouane. Coll. « Colloquia n° 1 ». Toronto: Éditions La Source, 1996.

SNRT - Production propre. [2010]. *Les zaouias au Maroc: identité et valeurs*. [Vidéo]. Coll. « Rites et traditions ».
<http://www.medmem.eu/fr/notice/SNR00145>

Yerushalmi, Yosef Hayim; Vigne, Eric. *Zakhor. Histoire juive et mémoire juive*. Coll. « Armillaire ». Paris: La Découverte, 1984.

Zafrani, Haïm. *Deux mille ans de vie juive au Maroc: histoire et culture, religion et magie*. Paris : Maisonneuve & Larose ; [Casablanca] : Eddif, ©1998.

Études sur la mémoire et l'histoire

Agamben, Giorgio. *Image et mémoire*. Coll. « Arts & esthétique ». Paris:

Hoëbeke, 1998.

Candau, Joël. *Mémoire et identité*. Coll. « Sociologie d'aujourd'hui ». Paris: Presses universitaires de France, 1998.

Certeau, Michel de. *L'Écriture de l'histoire*. Coll. « Bibliothèque des histoires ». Paris: Gallimard, 1975.

————— « L'opération historique » dans *Faire de l'histoire*, édité par Jacques Le Goff et Pierre Nora. Paris : Gallimard, 1974.

Certeau, Michel de; Giard, Luce. *Arts de faire*. Nouvelle éd. Coll. « Folio. Essais, n° 146 ». Paris: Gallimard, 2010.

Dib, Omar. *Tarik Ibn Ziad illuste héros berbère* [2007]. <http://www.lequotidien-oran.com/>

Dulong, Renaud. *Le témoin oculaire: les conditions sociales de l'attestation personnelle*. Coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales, no 79 ». Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1998.

Dumont, Fernand. *L'avenir de la mémoire*. Coll. « Conférences publiques de la CEFAN, no 1 ». Québec: Nuit Blanche, 1995.

————— *Le lieu de l'homme: la culture comme distance et mémoire*. Coll. « Sciences Humaines ». Québec: BQ, Bibliothèque québécoise, 1994.

Ginzburg, Carlo; Aymard, Monique. *Mythes, emblèmes, traces: morphologie et histoire*. Coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique ». Paris: Flammarion, 1989.

Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Nouv. éd. rev. et augm. Coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, no 28 ». Paris: Albin Michel, 1997.

Krulic, Brigitte. « Mémoires ». Dans *Écrivains, identité, mémoire: miroirs d'Allemagne, 1945-2000*. Coll. « Mémoires, no 71 ». Paris: Éd. Autrement, 2001.

Le Goff, Jacques. *Histoire et mémoire*. Coll. « Folio / Histoire, no 20 ». Paris: Gallimard, 1988.

Muxel, Anne. *Individu et mémoire familiale*. Coll. « Essais & recherches / Série Sciences sociales ». Paris: Nathan, 1996.

————— « Temps, mémoire, transmission ». Dans *Mémoire et écriture: actes du*

colloque organisé par le Centre Babel à la Faculté des Lettres de l'Université de Toulon et du Var les 12 et 13 mai 2000 – 1^{re} partie, édité par Monique Léonard, Centre de Recherche Babel et le Colloque « Mémoire et Écriture ». Coll. « Babeliana, no 6 ». Paris: Champion, 2003.

Nora, Pierre, éd. *Les lieux de mémoire : La République*. Vol. 1. Coll. « Quarto ». Paris: Gallimard, 1997.

Parrot, Louis. *Où habite l'oubli?* Tours: Farrago, 2006.

Picard, Michel. *Lire le temps*. Coll. « Critique ». Paris: Minuit, 1989.

Robin, Régine. *La mémoire saturée*. Coll. « Ordre d'idées ». Paris: Stock, 2003.

————— « Témoignage et écriture de l'histoire ». Dans *Témoignage et écriture de l'histoire: décade de Cerisy, 21-31 juillet 2001* de Jean-François Chiantaretto, Régine Robin et le Centre culturel international de Cerisy-la-Salle. Coll. « Questions contemporaines ». Paris: Harmattan, 2003.

Ricœur, Paul. « Esquisse de conclusion ». Dans *Exégèse et herméneutique*, par Roland Barthes. Coll. « Parole de Dieu ». Paris: Éditions du Seuil, 1971.

————— « Événement et sens ». Dans *Révélation et histoire; actes du colloque organisé par le Centre international d'études humanistes et par l'Institut d'études philosophiques de Rome*, par Enrico Castelli et Centro internazionale di studi umanistici. Paris: Éditions Aubier, 1971.

————— *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Coll. « Ordre philosophique ». Paris: Seuil, 2000.

————— *Temps et récit. Tome 1*. Coll. « Ordre philosophique ». Paris: Éditions du Seuil, 1983.

————— *Temps et récit. Tome 3 : Le temps raconté*. Coll. « Point – Essais, n° 229 ». Paris: Éditions du Seuil, 1985.

Études sur le théâtre

Balandier, George. « La théâtrocratie selon l'anthropologie ». Dans *Jean Duvignaud: la scène, le monde, sans relâche*, par Charles Illouz et Laurent Vidal.

Coll. « Internationale de l'imaginaire, nouvelle série, n° 12. Paris: Maison des cultures du monde, 2000.

Chétrit, Guila. « Le théâtre technobaroque du 21^e siècle ». *La voix sépharade*, vol. 4, 1994, p. 42

Farcy, Gérard-Denis. « L'adaptation dans tous ses états ». *Poétique*, n° 96, 1993, p. 387-414.

Grotowski, Jerzy. *L'Anthropologie théâtrale : La « lignée organique » au théâtre et dans le rituel* [Cassette audio]. Villefranche-du-Périgord: Le Livre qui parle, 1997.

Guénoun, Denis. *Le théâtre est-il nécessaire?* Coll. « Penser le théâtre ». Belfort: Circé, 1997.

Helbo, André. *Signes du spectacle : des arts vivants aux médias*. Coll. « Dramaturgies, n° 18 ». Bruxelles ; New York: P.I.E.-Peter Lang, 2006.

Jubinville, Yves. *Une étude de Les belles-sœurs de Michel Tremblay*. Coll. « Les classiques québécois expliqués, n° 5 ». Montréal: Boréal, 1998.

Maillet, Antonine. *Le bourgeois gentleman*. Coll. « Collection Théâtre, n° 78 ». Montréal: Leméac, 1978.

Mazouer, Charles. *Le personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Age à Marivaux*. Coll. « Bibliothèque française et romane : Série C - Études littéraires, n° 76 ». Paris: Klincksieck, 1979.

Molière; Louvat, Bénédicte. *Tartuffe*. Paris: Flammarion, 1997.

Molière; Prat, Marie-Hélène; Fournier, Nathalie. *Le malade imaginaire*. Paris: Bordas, 1994.

Naugrette, Catherine. « La chronique et la poésie ». *Revue électronique du Théâtre de la Colline : Revue Colline*, Fr01, 2004, p. 81.
http://www.colline.fr/sites/default/files/revue_electronique/01-michel-vinaver.pdf

Ouaknine, Serge. « Les anticorps de l'acteur » dans Josette Féral et Jean-Marc Larrue (dir., publ.) *Le regard de spectateur. L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 18. Montréal,

Ouaknine, Serge. « 1. Les jeux de l'espace ». *Jeu: Revue de théâtre*, n°10, hiver 1979, p. 19-22.

————— « 4. Objet/Métamorphose/Espace ». *Jeu: Revue de théâtre*, n°10, hiver 1979, p. 74-81.

————— « De lumière et de feu, mettre en scène le ciel ». *Jeu : revue de théâtre*, n°80, 1996, p. 116-120.

————— « Le costume du théâtre pauvre ou la vérité cachée: Grotowski, le Living Theatre et le Squat Theatre ». *Jeu: Revue de théâtre*, n°31, 1984, p. 56-64.

————— « Le réel théâtral et le réel médiatique ». *Jeu: Revue de théâtre*, n°44, 1987, p. 93-111.

————— « Les sorcières et le diable de l'an...2000 ». *Jeu: Revue de théâtre*, n°50, 1989, p. 57-64.

————— « Sacrifice et mort. Les tréteaux universels du théâtre ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°19-20, printemps-automne 1996, p. 83-106.

————— « Sources et perspectives du théâtre expérimental ». *Jeu: Revue de théâtre*, n°52, 1989, p. 55-63.

————— « Un théâtre qui passe à l'acte: Dit théâtre de recherche ». *Jeu: Revue de théâtre*, n°12, été 1979, p. 208-212.

Pagnol, Marcel. « Marcel et Fanny » dans *La trilogie marseillaise*. Paris, Éditions de Fallois, 1992.

Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Coll. « Lettres supérieures ». Paris: Dunod, 1996.

————— *Le théâtre contemporain : analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. Coll. « Collection Lettres supérieures ». Paris: Colin, 2004.

Pougeoise, Michel. *Le bourgeois gentilhomme, Molière*. Coll. « Balises, n° 103 ». Paris: Nathan, 1995.

Rolland, Romain; Meyer-Plantureux, Chantal. *Le théâtre du peuple*. Coll. « Le théâtre en question ». Bruxelles: Complexe, 2003.

Rykner, Arnaud. *Théâtres du nouveau roman: Sarraute, Pinget, Duras*. Paris:

J. Corti, 1988.

Schmeling, Manfred. *Métathéâtre et intertexte : aspects du théâtre dans le théâtre*. Coll. « Archives des lettres modernes, n° 204 ». Paris: Lettres Modernes, 2001.

Schneider, Michel. *Voleurs de mots: essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. Coll. « Connaissance de l'inconscient ». Paris: Gallimard, 1985.

Shaw, Bernard. *Pygmalion*. Coll. « Scène ouverte ». Paris: L'Arche, 1983.

Soussana, Léa. « Et en nomination pour le Molière du meilleur jeune espoir masculin... Gad Elmaleh ». *La voix sépharade*, vol. 5, 1992, p. 53

Solomon, Maguy; Société des écrivains associés. *Le Nazi juif: le poids du passé*. Paris: Société des écrivains, 2006.

Stouky, Abdallah. « Où va le théâtre au Maroc? ». *Souffles, Revue maghrébine littéraire culturelle trimestrielle*, n°3, 3e trimestre été 1966, p. 23-31.

Tremblay, Michel. *Les belles-sœurs*. Coll. « Théâtre canadien, n° 26 ». Montréal: Leméac, 1972.

Université de Provence, éd. *Les Relations entre juifs et musulmans en Afrique du Nord, XIXe-XXe siècles: actes du colloque international de l'Institut d'histoire des pays d'outre-mer, Abbaye de Sénanque, octobre 1978*. Paris: Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1980.

Veinstein, André. « Lieu et espace théâtral ». Dans *Le Théâtre*, par Jean Duvignaud, édité par André Veinstein. Paris: Larousse, 1976.