

Le théâtre de
Mohammed DIB
par Pierre MONTMORY



Notes de mise
en scène

Édition de Pierre Montmory

Je m'appelle **Pierre MONTMORY**, j'ai été élevé dans la grande famille des Artistes et Techniciens du théâtre populaire; instruit par ceux qui ont créé le Théâtre National Populaire, les Maisons de la Culture, les Centres Dramatiques.

J'ai joué pour la première fois en public en 1964. Depuis 1970, je gagne ma vie comme artiste autonome en réalisant des régies techniques, des peintures, des photographies, des poésies et des performances d'acteur, de danseur, de mime, et de musicien chanteur avec mes propres Compagnies de Théâtre (Théâtre Tréteaux Tribune puis Théâtre des Quatre Saisons puis la Compagnie Théâtrale Gavroche et Chiffon et aujourd'hui le Théâtre Musical Pierre Montmory.

Parler de Mohammed DIB c'est raconter vingt-cinq années d'aventure théâtrale et musicale.

« Celui qui m'a changé en exilé m'a changé en bombe »

(Tahar Ben Jelloun)

La première fois que j'ai entendu Mohammed DIB c'était par la voix des acteurs de Rafael Rodriguez qui avait préparé la mise en espace, une lecture de la pièce « Mille hourras pour une gueuse » donnée en salle dans le circuit « In », Officiel du plus grand Festival de Théâtre au monde, le Festival d'Avignon en 1977. Pendant la représentation, un silence dur, presque hostile émanait du public; durant trois heures trente, pas un son, mais une présence retranchée. « Cette pièce fait l'effet d'une bombe » avais-je tout de suite pensé et je fus le seul à applaudir dans la salle de deux cents cinquante places. Les gens sont sortis en silence, sans même avoir applaudi les acteurs et l'actrice formidable Pia Colombo qui tenait le rôle principal d'Arfia.

Lorsque j'ai eu fini ma première lecture du texte des cinq séquences de « Mille hourras pour une gueuse », essayant d'en faire une lecture distanciée voire une synthèse, mon esprit est entré dans la ronde d'un esprit tourneur.

Halqua, les lieux conditionnent l'action, par le geste, par la voix. Mais la présence? « Qui sommes-nous? ». Cette interrogation me revint à l'esprit. Elle ne cernait pas quelque problème d'identité. Elle était plutôt réponse à « l'agression », à « l'asile », à « l'abandon ».

« Un sursaut de présence pour conjurer le règne de barbarie ».

(Abdellatif Laâbi)

« Il faut serrer les dents » et s'adapter. Coûte que coûte et fabriquer nos propres outils. Corps et voix. Des acteurs chevronnés pour jouer cette comédie humaine, profondément humaine. Cette œuvre de Mohammed DIB, je suis prêt à la jouer toute ma vie.

Les plus beaux théâtres sont les places publiques. J'ai gagné ma vie pendant longtemps en allant d'une place à l'autre et jouant ces schéhérazades.

J'ai joué Mohammed DIB devant des milliers et des milliers de spectateurs. Cela demande des qualités humaines et professionnelles exceptionnelles. Je n'ai jamais choisi d'être un artiste. On ne devient pas artiste. Je suis un trouveur. Le mot trouveur vient d'une racine linguistique indo-européenne : trobar, qui signifie trouver. De la même racine, on a forgé les anciens mots de : trouvères (trouveurs du Nord de la France parlant la langue d'Oïl) et de : troubadours (trouveurs du Sud de la France parlant la langue d'Oc). En français moderne : je suis un trouveur.

Jouer en plein air est une véritable performance physique et vocale. Il faut une solide préparation avant d'affronter le dehors et être capable d'attirer l'attention jusqu'à plusieurs centaines de gens qui feront le cercle autour de vous pour écouter le verbe chahuteur de Mohammed DIB amplifié par la voix des acteurs à travers leurs masques de théâtre.

Je peux jouer deux sortes de versions : l'une, à la façon Comédia-dell-Arte pour les grands espaces; l'autre, façon réaliste pour les petits lieux.

La musique est pratiquement là en continu. La voix des personnages est travaillée en fonction de la musicalité. On pourrait presque dire que l'acteur chante tout le temps. Les gestes sont précis et chorégraphiques. Il faut savoir, que nous jouons toujours en français, or, c'est souvent que nous jouons devant du monde et, quand il y a tout le monde, il y a évidemment un paquet qui ne comprend pas ce qui est dit par les mots. Mais alors, pourquoi reste-il, ce public? Parce que le travail, au théâtre, va au-delà des mots, ce n'est pas de la littérature, c'est une partition de paroles écrites et tu n'as pour t'accrocher que le canevas, les mots, les syllabes, des lettres. Des signes écrits qui ont été façonnés par un dramaturge.

La vie n'a pas de sens. C'est nous qui nous acharnons à vouloir lui donner un sens. Vas mettre un sens à cette pièce de Mohammed DIB! C'est impossible, tu cours après le sens mais tu comprends vite qu'il vaut mieux se laisser aller aux plaisirs de tous les sens, à ce que tu vois et entends, à l'instant, magique, d'un conte où tu es embarqué malgré toi et ton estomac.



Pour Mohammed DIB

Nous sommes nés et nous mourront dans la même terre : L'EXIL. L'un, sédentaire, comme un arbre jaloux de sa source profonde, et l'autre, traînant sa terre d'Exil dans ses chaussures enchantées d'un mal étrange, le vertige du mouvement sur la planète des exilés.

J'ai perdu un complice. Mais il m'a laissé son œuvre et je suis là encore pour le faire vivre dans le cercle magique.

J'ai composé la musique des chansons suivantes écrites par Mohammed DIB « Pierre, tu as trouvé la musique la plus appropriée » Mohammed a eu des larmes de joie :

Un paon est paru sur l'aire comptine tirée du roman *La grande maison*;

Libellé tiré du recueil de poèmes *Omneros* oratorio flamenca;

Chant de femme tiré du roman *La grande maison*;

La musique de scène du roman « La danse du roi »

SYNOPSIS POUR LA MISE EN SCÈNE

De la pièce:

“MILLE HOURRAS POUR UNE GUEUSE”

Arfia, la statue de révolution: “Sans qu’il fut seulement possible de l’assortir à un visage” – le col des condamnés, le corset des dévots, la robe des grandes tragédiennes sans manches (“sans bras” telle la statue de la victoire de Samothrace), la traîne de la robe: le corps d’une mante religieuse, une armature de fer recouverte de coton et de jute. Trempe rouge, lavée des drapeaux.

SÉQUENCE I

- 1) **Halqua** – un cercle de craie trace sur le sol. La ronde de l’histoire. **Arfia** marque les étapes. Avec **Slim** et son cordon ombilical; **Bassel** et son tord-boyaux; **Nemiche** et sa négation.
- 2) **Arfia** fait avancer ses hommes avec son ventre. **Slim** tombé à la lumière est retourné à la nuit et les vers le mangent, le questionnent. **Bassel** vomit la nuit à la face du jour et **Nemiche** refuse l’issue, la sortie – il est noir.
- 3) **L’incendie.** Le temps résistance. Les uns jouent, font les comédiens les autres sont spectateurs. Ils se distraient de leur souffrance. Le maquis est fermé. Ils se regardent. Spectateurs d’une nuit à jamais blanche.
- 4) **Marcher:** “n’avoir que ça en tête”. Ils sont démantibulés, démolis et, ici, “il n’y a que de la pierraille” et à chaque pas l’horizon recule d’un pas.

SÉQUENCE II

Arfia, la dompteuse en habit de cuir moulant, talons-aiguilles de la maîtresse, chemisier ample en mousseline bleutée et transparente – la prêtresse ; avec le châle noir crocheté de la conteuse. La cigarette. Le temps suspendu. Le crachat. Les révoltés.

1) **Arfia dresse le lupen-tigre Babanag** – le bossu a dans sa bosse plus que de la raison : il connaît l’histoire de sa race.

2) **Le couple Babanag-Arfia** discute de la révolution. **Arfia** transmet une histoire passée et, **Babanag** la faim présente.

3) **La ronde des gueux**, puis celle du désir, puis celle de la faim – que l’on oublie.

4) **Entre maître Wassem** – c’est le cadavre des révolutions – l’écrivain public – le gueux est en habit de parade.

5) **Wassem** arrive toujours au bon moment pour dire à **Arfia** : « J’ai fait la révolution autant que toi ».

6) **Arfia** est seule est la guerre n’est pas finie.

7) **La ronde des chiens** affamés autour du plat.

8) **Arfia**, une ressuscitée, une survivante : elle est de retour et personne ne la reconnaît.

9) **La faim** tourmente « toujours trop » **Babanag** et il veut bouffer **Arfia**.

10) **La fessée** : châtiment pour ceux qui ont toujours faim.

11) **Arfia parle à Babanag l’opprimé** : « Tu ne sauras jamais devenir un homme ».

SEQUENCE III

- 1) **Arfia la veuve** n'est plus une femme mais elle a quand même des douleurs. Elle rêve. Elle se repasse le film du génocide. **Slim** délire. **Bassel** et **Nemiche** font la ronde des prisonniers autour d'**Arfia**. **Arfia** se donne à **Slim** l'écorché.
- 2) **Arfia** puis **Slim** sont seuls. Ils se trouvent chacun dans leur chambre au Foyer des Jeunes Travailleurs. Ils se parlent à eux-mêmes à travers la montagne ; cette montagne : le fatalisme. **Slim** parle à **Arfia** et **Arfia** parle à son homme. **Slim** raconte à sa mère et **Arfia** imagine un héros qui serait son mari. Chacun est chez soi voilà la différence mais on habite chez un autre qui n'est pas là ; on vit d'absence. Et l'écho de la montagne surgit pendant les trêves.
- 3) **Arfia** et **Slim** sortent la nuit. Ils vont à la recherche des solutions. La montagne est une fable. Le maquis est partout.

SÉQUENCE IV

Histoire de la représentation.

- 1) **La théâtralité** : **Babanag** est sorti de rien. Son père n'est que l'engrosseur de sa mère. « Il n'a jamais vu un père de près ».
- 2) **Le maître a remplacé le père** et **Babanag** dit qu'il est un bâtard.
- 3) **Babanag** montre à ses compagnons **orphelins** la tragique ironie de sa génération. « Ce pays est un pays de bâtards », où, les jeunes gens vont au temple de l'inflation ; à la bourse des désespérés.

- 4) **Arfia est une femme.** Elle n'est plus ni mère ni épouse ni maîtresse mais une bête de somme, une bête dans les bas-fonds modernes. Elle se bat avec **Babanag**.
- 5) **Un autre homme, terrible,** rencontre **Arfia** sur son chemin. C'est **Wassem**. Qui est **Wassem** ? C'est un arriviste, lèche-bottes du maître-ministre, il enseigne la bonne parole et les prophéties au peuple. Il détient les mots volés.
- 6) **Arfia**, se faisant passer pour une « petite vieille » lui vole le mot « escarpins » qui n'est pas le mot « brodequins » qu'elle annonce en entrant en scène – **Wassem** est vaincu.
- 7) **Arfia et le théâtre.** Tandis que **Wassem** copie la cour et les cérémonies, la quantité de révolte d'**Arfia** revient au peuple par le personnage de « la vieille » dont elle (**Arfia**) en donne le portrait tel que peut l'imaginer et l'envisager **Wassem**. Mais le tout est joué bien autrement par **Arfia la comédienne**.
- 8) **Wassem est un gueux.**
- 9) Scènes métaphoriques ; théâtres dans le théâtre :

D'autres personnages viennent appuyer la théâtralité de la fable : un adolescent et un homme âgé, un fou et un roi, un prophète, des compères, des miliciens.

SÉQUENCE V

Une fin.

- 1) **La mort de Wassem** dans le déchet quotidien, la crotte des nations. Le portail de l'illusion et de la profanation a été ouvert. Un cadavre est resté parmi nous. La tristesse baigne dans le clair-obscur.

2) **Nous** : spectateurs occasionnels de mensonges sans importance, simples citoyens et témoins de **la geste d'Arfia** : nous l'avons désignée à la justice. **Arfia est vivante.**

Version de 1980

Théâtre de la Cuillère, Marseille

-

Interview de Mohammed Dib par Pierre Montmory

Question : Parlez-nous du contexte de votre roman « **La danse du roi** » dont vous avez tiré la pièce « **Mille hourras pour une gueuse** » ; dites-nous en quoi il nous concerne ?

Mohammed Dib : Tout d'abord on ne peut pas dire que j'ai tiré la pièce « Mille hourras pour une gueuse » du roman 'La danse du roi ». On peut aussi bien dire que j'ai tiré le roman de la pièce, lui-même, c'est-à-dire que j'ai composé les deux choses pratiquement en même temps alors, sur deux registres différents ; alors que le même thème, les mêmes thèses, plus exactement se traduisent sous forme romanesque d'un côté, ce qui a donné lieu à la naissance de « La danse du roi » mais, simultanément je voyais la pièce se former, se constituer, donc, voilà pour situer les choses.

Par ailleurs, le contexte lui-même – le livre est paru en 1968, je l'ai écrit deux ou trois années auparavant c'était la première année de l'Indépendance de l'Algérie. Alors, cette Indépendance était présentée officiellement comme une révolution. Ce que mes observations sur l'état des choses

du moment et la réflexion que l'on pouvait mener sur cet état de choses m'ont conduit à penser que déjà, à l'époque, cette révolution était un échec.

Et la suite, ce qui se passe aujourd'hui encore, prouve qu'il en était ainsi. Voilà l'enseignement que j'ai tiré moi-même des événements, de la situation, de ce moment-là en Algérie, c'est-à-dire les premières années de l'Indépendance.

En quoi est-ce qu'il concerne d'autres personnes, en quoi cela concerne-t-il plus exactement d'autres personnes, c'est qu'il y a des leçons qui concernent assez largement beaucoup de gens tout en se rapportant à état de fait déterminé, localisé, etc. La signification peut-être valable pour d'autres gens que les personnes concernées ; c'est en ce sens-là que l'on peut dire que ça vous concerne, ça concerne d'autres, ça me concerne, etc.

Célébration de Mohammed Dib

« **LA DANSE DU ROI** » est un montage théâtral tiré des œuvres conjointes : le roman « La danse du roi » et la pièce « Mille hourras pour une gueuse », et inspiré par les premiers romans de Mohammed Dib.

Je ne suis pas Algérien et ne suis jamais allé en Algérie. Il m'intéressait (1988-2000) de réinterpréter cette schéhérazade à travers des personnages typiques français, tel Gavroche pour lequel j'ai imaginé une suite au conte des « Misérables » : Gavroche n'est pas mort rue Rambuteau à Paris sur la barricade, il s'est endormi seulement. Et Gavroche se réveille aujourd'hui et rencontre sa sœur de misère : Chiffon (née dans les années 1980).

Nous situons notre action entre le 18^èm et le 20^èm siècle. Gavroche le communard est un personnage « politisé », vantard, dur et triste, malade ; Chiffon est énigme ; quel est le secret de sa joie de vivre ?

Gavroche, « une petite grande âme ». interprète Babanag dans la séquence II de « Mille hurras pour une gueuse » - Schéhérazade jouée sur le mode comique ; et puis il interprète aussi Slim, dans la séquence III, Schéhérazade sur le mode tragique.

Et Chiffon joue Arfia, imite Arfia : fait tourner la ronde des évènements.

Gavroche dit qu'il est aussi un bâtard, et qu'il est prêt pour la révolution : « Nous, les français, nous avons inventé la révolution ; mais nous l'avons pas encore faite ».

Maître Wassem, l'écrivain public, l'éducateur, joué par un troisième complice, entre et nous fait la morale à chaud sur les évènements.

Arfia balaye les feuilles et Chiffon saute à la corde. Gavroche, les mains à la ceinture, tient le mur du cimetière avec son dos. Un graffiti : « No futur ».

C'est un point de départ.

Gavroche et Chiffon sont des personnages de la comédie moderne « à la française » qui ont emprunté des chemins dans les contes de Mohammed Dib. Ce là-bas, à l'instant, qui pointe à l'horizon, ici même.

La lecture est faite du mélange de nos points de vue sur l'histoire réelle, de l'histoire (fable) écrite ; de l'histoire sociale (Gavroche, Babanag, Slim, Arfia, Chiffon sont des prolétaires). Et du mystère de la foi/joie de vivre

d'Arfia/Chiffon qui fait tourner tous les hommes dans la ronde menée par la femme-vie.

Pour obtenir une cohésion dans ce désordre de nos désirs, nous avons pris soin d'utiliser le théâtre comme spectacle total.

Le jeu, la chanson de geste, le cri inarticulé, la danse, le chant, la pantomime : jusqu'à la sophistication de toute la machine du théâtre d'acteurs.

À leur manière et suivant leur type (le caractère de leur personnage), les acteurs sont des conteurs. Ils intègrent à leur jeu des images du temps présent, de la vie en marche. Le texte de Mohammed Dib nous ramène à une réalité plus profonde qui anime les ombres gardiennes de mémoire.

« L'artiste ne sera plus un chef d'orchestre ou un guide ambulancier, mais un bloc irradiant, enraciné, de réalité ».
A.Laâbi.

Version de 1988

Théâtre Musical Gavroche et Chiffon



Gavroche et Chiffon dans le jardin de Colette et Mohammed Dib, en 1992, après avoir joué « La danse du roi »

Mohammed Dib : « Je dirai que d'une manière générale, Gavroche et Chiffon ont tiré le meilleur parti pris pour deux comédiens (Ce qui fait un nombre limité d'acteurs pour cette pièce), ont tiré le meilleur parti possible. C'est une façon de prendre leur bien dans quelque-chose qui sert à la fois la pièce et les acteurs. J'ai vu comment cela a été compris par Gavroche et Chiffon et je ne peux pour ma part qu'être satisfait du résultat par le fait que ce n'est pas une mise en scène et un jeu conventionnels, traditionnels. Parce que ça sort des sentiers battus et surtout, étant donnés cette mise en scène et le jeu des acteurs, Gavroche et Chiffon ont un jeu, disons, pour la place publique. Ça donne une expression ouverte d'une pièce de théâtre. Voilà ce que j'en pense ».



Gavroche et Chiffon

Le théâtre de Mohammed Dib

« MILLE HOURRAS POUR UNE GUEUSE »

Nous allons jouer avec le cercle. Un rond peint ou tracé à la craie sur le sol. Nous sommes les acteurs de la tribu. Au sortir de la foule nous prenons place autour du cercle face au monde, à la société, à l'orbe. La tragédie d'Arfia va

commencer. Arfia est là et s'avance dans le cercle. Nous sommes les poids nécessaires au truchement, au chaos de sa langue. Arfia, est au centre de l'action. Tous les yeux sont braqués sur sa geste.

Nous, comédiens d'une nuit à jamais blanche, perdus aux confins du souvenir, nous allons à elle comme au sortir du cauchemar pittoresque, du suspens originel, d'un tourbillon de feu qui nous ronge le ventre, tenant encore à la main notre cordon ombilical desséché et la canicule a brûlé la peau, le vers mange la chair, la peur est impuissance.

La nuit nous jette dans les rochers drus de l'oubli et de l'insoumission. Nous sommes les insoumis à la révolution ; nous hésitons encore.

« La faiblesse de nos organes et notre onanisme fait que nous ne percevons pas le monde féérique ». Novalis

Théâtre d'ombres où d'autres poussés par d'autres viennent. Nous attendons ici le rayon de lumière qui déchirera notre égarement.

Version Avril 1980 – Théâtre des Quatre Saisons

L A T R I B U

Le théâtre n'a pas de lieu. Je suis exilé dans mon corps. Je fais partie de la Tribu. Et nous avançons dans la nuit et vingt-cinq siècles d'histoire, en haillons. Le froid et l'absence.

L'itinéraire est un rond lumineux qui bouge infiniment et passe par un point noir, d'où je reviens à cette nuit où j'exile ma mémoire. Du prolongement de la main les doigts tracent une géographie. J'ai effacé la trace sur le sable. Et la Tribu marche vers : maintenant. L'oubli de soi.

L'abandon au cercle de l'enfant mort-né. La Tribu, une mémoire. Casse l'image et dis : souviens-toi.

P.M.-1976

Notes de mise-en-scène :

Le théâtre des opérations est une machine à conter qui permet à des acteurs de retrouver l'enjeu initial : jouer.

Jouer dans le cercle d'un conteur au milieu de la foule.

Théâtre-outil pour construire des fables et raconter des histoires ; montrer des images ; restituer la vision ; des points de vue ; rendre le paradoxe.

Pendant les répétitions, les acteurs jouent à retrouver l'écriture de l'auteur dans l'espace tridimensionnel, se servant à la fois de leurs corps, de leurs voix, de leurs souffles comme outils de médias éphémères audiovisuels.

P.M.-1976

« L'écrit est acte, le poème arme, le débat assemblée ».

Abdellatif Laâbi

Notes de mise-en-scène :

Nous jouons dans un cercle blanc tracé au sol. Un cercle est une ligne courbe composée de points à égale distance d'un centre. Cercle de points de vue. La recherche de types émetteurs est le travail. Seul le type (personnage-caractère de l'art de la comédie moderne) peut révéler l'originalité. Le type – ce commun dans le mortel – peut nous émouvoir.

Ainsi nous nous retrouvons sur une place publique : sur un média, avec le langage. Le conte tient du typique et du

particulier et de l'histoire de sa propre représentation. Le langage du conte est typique. Typique étant l'étoffe tissée au fil des songes et des langues ; un lieu de transfert individuel en représentation collective. Le conte est un métalangage qui, pour être transmis à un récepteur, passe par les mailles complexes du **conteur-acteur**. Le conteur-acteur transforme le langage de la manière qui lui est propre : suivant intrinsèquement les lignes de son caractère (personnage). Au spectateur-récepteur de traduire selon lui, d'établir une vérité ; de transformer le conte en destin, le type en individu.

Pierre Montmory

J'ai rencontré Mohammed Dib en lisant d'abord son œuvre. Je voulais monter sa pièce « Mille hourras pour une gueuse ». Cette pièce a été un premier élément de preuve de ce que je cherchais. Une nouvelle façon de voir, de penser le théâtre.

Avec le cercle archaïque, « halqua », je disposais soudain d'un dispositif de base indestructible puisqu'il repose sur des principes élémentaires de la vie.

Au centre, le poète. Sur le cercle, le public, dont chaque membre est un point du cercle. Points de vue multiples, lecture ouverte d'une œuvre dont l'acteur est le médiateur ».

P.M.

Extrait d'une lettre

de Mohammed Dib à Pierre Montmory :

« Quel prodigieux auteur... Vos pièces explosent tous azimuts et c'est ainsi à mon sens que devrait se présenter le théâtre, car sans être moi-même un auteur dramatique et donc bon juge en la matière, il me semble effectivement qu'une scène n'est pas un lieu où faire de la musique de chambre, de la musique murmurée, mais un lieu où gueuler, et que monter sur scène vous impose nécessairement de donner aux choses une dimension autre, supplémentaire, tout cela qui se trouve justement dans vos pièces, à quoi s'ajoute une folie que je n'hésiterai pas à qualifier de "Shakespearienne" ; ce genre de folie, et vous voyez certainement ce que je veux dire, d'une extrême séduction mais séduction dont on ne sait à quoi elle tient ; si ce n'est que c'est comme ça ; que l'auteur est comme ça et qu'il voit les choses comme ça... Vous êtes un véritable créateur ».

Parole de Kateb Yacine à Pierre Montmory :

« C'est exactement comme ça qu'il faut faire ».



Mohammed Dib