**Engagement, conflit et responsabilité :*****Les Mains sales de Sartre à la lumière du théâtre marocain contemporain****Engagement, Conflict, and Responsibility:**Sartre's Dirty Hands in the Light of Contemporary Moroccan Theater***Mohammed MERGUAOUI محمد مرغاوي***Étudiant-Chercheur en doctorat.**Université Moulay Ismail Meknès**mo.mergaoui@edu.umi.ac.ma**Orcid : 0009-0002-1683-5339***Mohamed HAJAOUI محمد حجاوي***Professeur chercheur en esthétique et philosophie de l'art**Université Moulay Ismail Meknès**m.hajaoui@umi.ac.ma**Orcid : 0009-0001-2449-3212***Résumé**

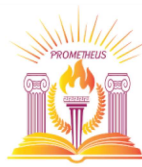
Cet article relit *Les Mains sales* de Jean-Paul Sartre à partir de trois catégories : engagement, conflit et responsabilité. Il montre que la pièce ne délivre pas une doctrine politique univoque, mais met la décision à l'épreuve de l'ambiguïté des motifs, d'autrui et de l'irréversibilité de l'acte. Le face-à-face Hugo-Hoederer problématise ainsi l'opposition entre pureté morale et efficacité historique. L'étude examine ensuite des résonances, sans postuler d'influence directe, chez Nabyl Lahlou, Abdelkrim Berrechid et Driss Ksikes. Du corps postcolonial au théâtre cérémoniel, puis aux dispositifs de surveillance et aux identités médiatisées, la scène marocaine déplace et pluralise la responsabilité. Elle révèle ainsi l'actualité du dilemme sartrien : agir dans l'histoire sans faire de la nécessité un alibi moral ni de la pureté un refus du monde.

Mots-clés : Sartre ; *Les Mains sales* ; engagement ; responsabilité ; théâtre politique ; théâtre marocain.

Abstract

This article rereads Jean-Paul Sartre's *Dirty Hands* through three categories: engagement, conflict, and responsibility. Rather than expressing a single political doctrine, the play tests decision against mixed motives, other people's resistance, and the irreversibility of action. The Hugo-Hoederer confrontation therefore unsettles the opposition between moral purity and historical effectiveness. The article then examines resonances—without claiming direct influence—in the work of Nabyl Lahlou, Abdelkrim Berrechid, and Driss Ksikes. From the postcolonial body and ceremonial theatre to surveillance and mediated identities, Moroccan theatre displaces and pluralizes responsibility. This comparison clarifies the continuing





relevance of Sartre's dilemma: how to act in history without turning necessity into a moral alibi or purity into withdrawal from the world.

Keywords: Sartre; Dirty Hands; responsibility; political theatre; Moroccan theatre; contemporary dramaturgy.

Introduction

Créée en 1948, *Les Mains sales* occupe une place singulière dans le théâtre de Jean-Paul Sartre. La pièce est immédiatement politique par son vocabulaire, ses organisations partisans, ses calculs d'alliance et son meurtre commandité ; pourtant, elle résiste à la réduction au manifeste. Sartre ne transforme pas la scène en tribune où une doctrine correcte viendrait dissiper les contradictions. Il organise au contraire une épreuve de la décision : un jeune intellectuel, Hugo Barine, reçoit la mission d'assassiner Hoederer, dirigeant révolutionnaire accusé de compromission. L'acte prévu comme exécution politique se réalise dans des circonstances qui brouillent la distinction entre motif idéologique, jalousie, désir de reconnaissance et affirmation de soi. Le meurtre ne clôt pas le débat ; il révèle que la vérité d'un acte ne coïncide jamais parfaitement avec l'histoire que son auteur se raconte.¹⁸²

Le problème posé par la pièce peut être formulé ainsi : comment une liberté individuelle entre-t-elle dans l'histoire sans se dissoudre dans l'obéissance, et comment assume-t-elle les conséquences de son choix sans se réfugier dans la pureté des intentions ? Cette question appartient au noyau de la pensée sartrienne. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*¹⁸³, l'engagement désigne l'inscription de la parole dans une situation et l'appel à d'autres libertés ; dans *L'existentialisme est un humanisme*¹⁸⁴, la responsabilité déborde l'individu parce que choisir, c'est proposer une certaine image de l'humain ; dans *L'Être et le Néant*¹⁸⁵, la mauvaise foi apparaît lorsque le sujet tente de se masquer sa liberté en se traitant comme une chose ou comme le simple exécutant d'un rôle.

Le théâtre ne présente pas la liberté à l'état abstrait ; il la place dans un réseau de contraintes, de regards, de délais, d'institutions et de corps. Sartre a lui-même défini son projet comme un « théâtre de situations »¹⁸⁶ : il ne s'agit pas de fixer des caractères éternels, mais de mettre des

¹⁸² Jean-Paul Sartre, *Les Mains sales*, pièce en sept tableaux, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [première publication dans *Les Temps modernes* et création scénique en 1948], p. 36.

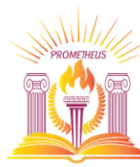
¹⁸³ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985. L'engagement y est pensé comme inscription de l'écriture dans une situation historique et comme appel adressé à la liberté du lecteur, p. 81.

¹⁸⁴ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, présentation et notes d'Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996, p. 65.

¹⁸⁵ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, notamment les analyses de la mauvaise foi, du regard et du rapport conflictuel à autrui. p. 47.

¹⁸⁶ La formule « théâtre de situations » désigne moins un théâtre à thèse qu'un dispositif qui place des libertés sous contrainte et les oblige à se définir par leurs décisions.





libertés en présence d'une conjoncture qui les oblige à se déterminer.¹⁸⁷

Relire aujourd'hui *Les Mains sales* à la lumière du théâtre marocain contemporain suppose toutefois une précaution méthodologique. Il serait fragile de postuler une influence directe, continue et documentée de Sartre sur des dramaturges appartenant à des générations, des langues et des traditions scéniques différentes. Le terme de prolongement sera donc entendu au sens comparatiste : circulation de problèmes, résonance de formes et transformation locale d'un même nœud dramaturgique.¹⁸⁸ Le théâtre marocain moderne s'est construit dans une zone de contact entre modèles européens, traditions performatives arabo-amazighes, usages de la halqa, héritages du conte, pratiques amateurs, institutions nationales et expérimentations postcoloniales.¹⁸⁹ Cette hybridité des traditions performatives et des formes scéniques modernes a été étudiée de manière comparée par Khalid Amine et Marvin Carlson.¹⁹⁰

Le corpus retenu associe trois moments. Nabyl Lahlou représente une génération qui, à partir des années 1960 et 1970, détourne les classiques européens, notamment dans *Ophélie n'est pas morte*¹⁹¹, et développe, avec *Les Tortues*¹⁹², une satire du pouvoir, de la paralysie et de la décomposition sociale. Abdelkrim Berrechid élabore, avec le théâtre cérémoniel, une théorie et une pratique qui cherchent à sortir de l'imitation occidentale en réactivant la fête, le cercle, la participation et la mémoire collective.¹⁹³ Driss Ksikes incarne enfin une dramaturgie plus récente, francophone et plurilingue, attentive à la surveillance, aux médias, au traumatisme, aux révoltes inachevées et à la fragmentation du sujet.¹⁹⁴

La problématique de l'article est donc double. D'une part, comment *Les Mains sales* construit-elle dramatiquement l'articulation entre engagement, conflit et responsabilité ? D'autre part, que devient cette articulation lorsqu'elle traverse les formes et les expériences du théâtre marocain contemporain ? Notre hypothèse est que la scène marocaine prolonge moins la figure sartrienne du militant qu'elle ne déplace la structure de son dilemme. Le conflit n'oppose plus seulement l'idéaliste au stratège ; il met aux prises mémoire et oubli, individu et dispositif, corps réel et identité médiatique, parole personnelle et récit collectif. La

¹⁸⁷ Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, textes choisis et présentés par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, 1973, p. 65.

¹⁸⁸ La comparaison proposée ici relève de la réception élargie et de la constellation thématique. Elle ne prétend pas établir une filiation génétique entre Sartre et chacun des dramaturges marocains étudiés.

¹⁸⁹ Khalid Amine, « Theatre in Morocco and the Postcolonial Turn », *Textures*, Freie Universität Berlin, 2009, p. 1.

¹⁹⁰ Khalid Amine et Marvin Carlson, *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia: Performance Traditions of the Maghreb*, Londres/New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 33.

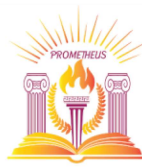
¹⁹¹ Nabyl Lahlou, *Ophélie n'est pas morte*, Casablanca, Le Fennec, 1987, p. 66.

¹⁹² Nabyl Lahlou, *Les Tortues*, suivi de *Schrischmatury*, Casablanca, EDDIF, 1998, p. 48.

¹⁹³ Abdelkrim Berrechid, entretien avec Najib Bendaoud, « Le théâtre cérémoniel (al-Ihtifaliyya) », *Horizons Maghrébins*, no 58, 2008, p. 75-81.

¹⁹⁴ Driss Ksikes, *N'enterrez pas trop vite Big Brother*, Paris, Riveneuve, 2013, p. 94, ISBN 978-2-36013-215-7.





responsabilité, corrélativement, cesse d'être seulement la propriété d'un héros qui choisit : elle devient une charge partagée entre acteur, témoin, institution, spectateur et communauté.

I. Les Mains sales : une dramaturgie de l'engagement ambigu

1. La situation politique comme machine dramatique

L'Illyrie de *Les Mains sales* n'est pas un pays réaliste au sens documentaire. C'est un espace de condensation où se croisent occupation étrangère, guerre civile, monarchie, résistance, lutte de factions et perspective d'une libération prochaine. Ce cadre permet à Sartre de dramatiser la politique sans enfermer l'action dans la chronique d'un parti identifiable. Le référent historique demeure lisible, mais il est transformé en structure : un ordre ancien se défait, plusieurs forces prétendent représenter l'avenir, et chacun doit choisir dans une conjoncture dont il ne maîtrise ni la totalité ni l'issue.¹⁹⁵

La pièce compte sept tableaux. Le premier et le dernier suivent la sortie de prison de Hugo ; les tableaux centraux reconstituent les événements conduisant au meurtre. Cette architecture rétrospective soumet l'action à un double regard : le spectateur sait que Hoederer a été tué, mais ignore encore le motif. Le passé devient une enquête morale et politique où chaque scène complique le rapport entre intention, circonstance et acte.

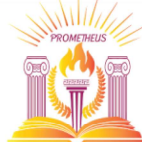
Hugo ne raconte pas seulement son histoire ; il tente de se constituer en auteur cohérent de son geste. Or le récit rétrospectif révèle une discordance : le parti avait donné un sens au meurtre, puis en adopte un autre lorsque la ligne de Hoederer devient utile. La même action peut être qualifiée de service, d'erreur, de crime passionnel ou d'indiscipline. Le sens politique n'est donc pas contenu dans le geste ; il dépend d'un champ de forces, d'une interprétation collective et d'une bataille pour la mémoire.

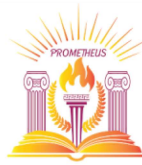
2. Hugo et Hoederer : pureté, efficacité et désir de reconnaissance

La lecture la plus immédiate oppose Hugo, idéaliste soucieux de pureté, à Hoederer, révolutionnaire pragmatique acceptant les compromis nécessaires. Mais Hugo ne défend pas seulement une doctrine ; il cherche une légitimité existentielle. Issu d'un milieu bourgeois, écrivain sans œuvre et militant récent, il veut prouver son appartenance au parti autrement que par les mots. La mission d'assassinat lui promet le passage de l'intellectuel soupçonné d'irréalité à l'homme d'action reconnu par ses camarades.

Hoederer, à l'inverse, ne fonde pas sa légitimité sur la pureté de soi. Il pense la politique comme action parmi des hommes concrets, différents, compromis et parfois hostiles. Son projet d'alliance avec les autres forces illyriennes répond à une analyse des rapports de force et à la volonté d'éviter une guerre civile. Il accepte que la politique transforme celui qui la pratique.

¹⁹⁵ Le pays d'Illyrie est fictif. Il condense plusieurs conflits européens des années 1930 et 1940 sans constituer la reproduction documentaire d'un État ou d'un parti déterminé.





Avoir les mains sales signifie reconnaître que l'histoire se fait avec des institutions imparfaites, des intérêts contradictoires et des moyens qui n'épargnent pas la conscience de l'agent.

Il serait pourtant excessif de faire de Hoederer le porte-parole définitif de Sartre. Son efficacité possède une grandeur, mais aussi une zone d'ombre : parlant au nom des masses, il anticipe leurs intérêts et décide de ce qui doit être sacrifié. La responsabilité du stratège peut devenir le privilège de celui qui prétend mieux comprendre le sens de l'histoire. La pièce oppose donc deux risques symétriques : l'idéalisme qui préfère l'intégrité de son image à la transformation du réel et le réalisme qui peut tout justifier au nom d'un avenir collectif.

Marc Buffat a montré que l'intérêt critique de la pièce réside dans cette mobilité du jugement. Le spectateur est conduit à reconnaître successivement la force de l'un et la faiblesse de l'autre, puis à inverser son appréciation. La dramaturgie ne distribue pas les rôles entre un juste et un coupable ; elle construit un conflit où chaque position contient sa propre contestation. Le débat Hugo-Hoederer est moins un exercice de persuasion qu'une épreuve de décentrement : chacun révèle à l'autre la part impensée de son engagement.¹⁹⁶

3. Le meurtre : disjonction du motif et de l'acte

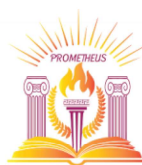
Le cœur de la pièce réside dans la disjonction entre meurtre programmé et meurtre accompli. Hugo entre chez Hoederer avec une mission politique, mais tarde, observe, discute et se rapproche de l'homme qu'il doit tuer. Lorsque les coups de feu sont tirés, la présence de Jessica et la jalousie permettent au parti de requalifier l'événement en crime passionnel. Cette qualification reste insuffisante : la jalousie n'efface pas l'ordre initial, qui n'absorbe pas davantage l'affect. Le geste condense plusieurs séries causales sans se réduire à l'une d'elles.

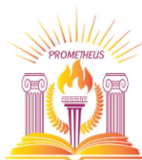
Le refus final de Hugo d'être « récupérable » peut se lire de deux manières. C'est un geste de fidélité : accepter la nouvelle ligne du parti reviendrait à effacer opportunément Hoederer et la gravité du meurtre. Mais ce refus est aussi une dernière tentative pour faire coïncider acte et identité. En choisissant une mort probable, Hugo transforme son passé en destin et interdit qu'on lui donne un autre sens. Il assume, mais cette assumption reste mêlée au désir de posséder enfin une image de soi incontestable.

La responsabilité sartrienne n'est donc ni repentance intérieure ni conformité à un code préalable. Elle désigne la capacité de reconnaître que l'on est ce que l'on fait, sans prétendre que l'acte était imposé par une essence, une classe, un ordre ou une passion. Pourtant, cette reconnaissance n'offre aucune paix. Assumer ne supprime pas l'ambiguïté ; cela interdit seulement de la convertir en innocence.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Marc Buffat, Les Mains sales de Jean-Paul Sartre. Essai et dossier, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », no 10, 1991, p. 47.

¹⁹⁷ La notion de responsabilité est entendue ici dans un sens existentialiste : assumer un acte, ses motifs, ses effets et la figure de l'humain qu'il institue, sans se réfugier dans une essence, un ordre ou une nécessité entièrement extérieure.





4. Une esthétique du conflit : parole, regard et espace clos

La puissance philosophique de *Les Mains sales* dépend de choix scéniques très précis. Les confrontations se déroulent surtout dans des espaces clos : appartement d'Olga, bureau de Hoederer, lieux surveillés où les personnages entrent, sortent, écoutent et interrompent. Le politique ne prend pas la forme d'une foule représentée ; il s'incarne dans la tension des corps et la circulation de la parole. Le monde extérieur pèse sur la scène sans y être entièrement visible.

Le dialogue n'est jamais un simple véhicule d'idées. Hugo et Hoederer parlent pour convaincre, mais aussi pour éprouver leur pouvoir sur l'autre. Jessica déplace les codes, joue avec les rôles et révèle la théâtralité de l'identité militante. Olga interroge Hugo en juge, camarade et metteuse en scène, vérifiant s'il peut reprendre place dans le dispositif du parti. Chaque parole produit une relation, distribue des positions et tente de contrôler le récit.

Cette dramaturgie du regard rend la responsabilité publique. Hugo agit sous un regard réel ou anticipé : celui du parti, de Jessica, de Hoederer, puis d'Olga. Hoederer est lui aussi observé par ses gardes, adversaires et alliés. La liberté ne se déploie pas dans un vide métaphysique ; elle se forme au contact d'autres libertés qui interprètent, résistent et répondent. La scène matérialise ainsi le caractère conflictuel de la coexistence.

II. Le théâtre marocain contemporain : histoire politique et transformations esthétiques

1. Une modernité théâtrale faite de croisements

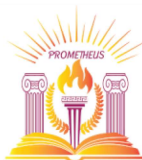
Le théâtre marocain moderne ne peut être décrit comme l'importation tardive d'une forme européenne homogène. Son histoire résulte d'un enchevêtrement : spectacles scolaires et associatifs, troupes amateurs, traductions et adaptations, théâtre radiophonique, pratiques populaires, conte, musique, halqa, institutions issues de l'État postcolonial et formations professionnelles. Khalid Amine et Marvin Carlson insistent sur cette hybridité constitutive, qui oblige à penser ensemble les traditions performatives locales et les catégories du théâtre moderne.¹⁹⁸

Cette histoire explique la présence durable des textes étrangers. Molière, Shakespeare, Brecht, Beckett, Genet ou Sartre ne sont pas seulement traduits ; ils sont déplacés, dialectalisés, recomposés et confrontés à des conventions scéniques locales. Omar Fertat montre que l'adaptation constitue une pratique structurante de la dramaturgie marocaine, capable de produire une œuvre nouvelle plutôt qu'une copie subalterne. La question pertinente n'est donc pas de savoir si un modèle occidental est fidèlement reproduit, mais comment il est soumis à une autre langue, un autre corps, un autre public et une autre mémoire.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Pour une approche générale du croisement entre traditions performatives maghrébines et formes scéniques modernes, voir Khalid Amine et Marvin Carlson, *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia*, op. cit.

¹⁹⁹ Omar Fertat, *Le Théâtre marocain à l'épreuve du texte étranger*. Traduction, adaptation, nouvelle dramaturgie, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2018, p. 111.





2. Du théâtre amateur aux nouvelles dramaturgies

Dans les années 1960 et 1970, le théâtre amateur marocain fait de la scène un lieu de formation civique, de contestation et d'expérimentation, malgré la censure et la précarité.

À partir des années 1980, la scène se recompose : les formes récréatives gagnent du terrain, tandis que Tayeb Saddiki et Nabyal Lahlou maintiennent des recherches expérimentales.²⁰⁰ Dans les années 1990-2000, l'ISADAC, l'université, le soutien public et les compagnies indépendantes favorisent une nouvelle professionnalisation.²⁰¹ Abdelwahed Ouzri parle à ce propos d'une « génération du théâtre », pour laquelle le spectacle devient un carrefour d'arts et de compétences.²⁰²

Cette mutation modifie le sens de l'engagement. Dans le théâtre militant classique, l'engagement était souvent identifié à la thématique, au message ou à l'appartenance idéologique. Dans les nouvelles dramaturgies, le politique peut résider dans le processus de création, la distribution de la parole, le travail du corps, l'usage des langues, le statut du spectateur et la critique des dispositifs de visibilité. Une œuvre peut donc être politique sans présenter un discours programmatique.²⁰³

La scène marocaine contemporaine travaille notamment l'écriture du plateau, l'intermédialité, la danse, les archives, les témoignages et les formes fragmentaires.²⁰⁴ Ces pratiques prolongent une question sartrienne : comment faire apparaître la liberté sous les conditions concrètes qui la limitent ?

3. Les années de plomb : mémoire, témoignage et responsabilité publique

L'une des transformations majeures du théâtre marocain récent est liée au retour public sur les années de plomb. La violence politique, les détentions, les disparitions et les récits carcéraux ont produit une mémoire longtemps fragmentée.²⁰⁵ Les auditions de l'Instance Équité et Réconciliation ont donné au témoignage une visibilité nouvelle et ont fait de la parole du survivant un événement adressé à la communauté.²⁰⁶

²⁰⁰ Omar Fertat, « La scène marocaine contemporaine et l'émergence de nouvelles esthétiques », Théâtre/Public, no 233, 2019, p. 14-21, DOI : 10.3917/thepu.233.0014.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Abdelwahed Ouzri, *Le Théâtre au Maroc. Structures et tendances*, Casablanca, Éditions Toubkal, 1997, p. 228.

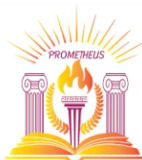
²⁰³ Sur la notion de théâtre politique comme transformation des formes, des modes de production et de la relation au public, voir également le dossier « Scènes politiques, du Maghreb au Moyen-Orient », Théâtre/Public, no 233, 2019, p. 58.

²⁰⁴ Omar Fertat, « La scène marocaine contemporaine et l'émergence de nouvelles esthétiques », *op. cit.*

²⁰⁵ Les auditions publiques de l'Instance Équité et Réconciliation, ouvertes en 2004, ont fait du témoignage un acte public et médiatique. La scène marocaine a prolongé ce tournant en travaillant les mémoires carcérales, les archives personnelles et les silences du traumatisme.

²⁰⁶ Khalid Amine, « After the 'Years of Lead' in Morocco: Performing the Memory », *New Theatre Quarterly*, vol. 32, no 2, 2016, p. 121-141, DOI : 10.1017/S0266464X16000038.





Khalid Amine montre que la scène s'est emparée de ce tournant narratif en réactivant des mémoires personnelles, des archives réprimées et des récits de prison.²⁰⁷ Le témoignage demeure troué par le silence, l'affect et l'impossibilité de restituer entièrement l'expérience. Il transforme le spectateur en témoin secondaire et déplace la souffrance privée vers un espace de responsabilité partagée.²⁰⁸

Ce contexte éclaire autrement *Les Mains sales*. Chez Sartre, Hugo veut préserver le sens du meurtre de Hoederer contre l'opportunisme du parti. Dans le théâtre marocain de la mémoire, la lutte porte sur l'existence même de l'événement, le droit de nommer les victimes et la possibilité de contester une narration officielle. Le conflit interprétatif n'est plus seulement interne à une organisation révolutionnaire ; il oppose archives, témoignages, silences institutionnels et mémoires concurrentes.

III. Trois configurations marocaines du conflit et de la responsabilité

1. Nabyl Lahlou : le héros paralysé et le corps postcolonial

L'œuvre de Nabyl Lahlou constitue un premier déplacement décisif. Dans *Ophélie n'est pas morte* et *Les Tortues*, la référence aux formes européennes ne conduit pas à la reproduction du héros classique. Elle produit des figures diminuées, grotesques, immobilisées ou enfermées dans des jeux de rôle. Lahlou reprend des matériaux shakespeariens et modernes pour les confronter à une société postcoloniale où les promesses d'émancipation se heurtent aux appareils de pouvoir, aux habitudes d'obéissance et aux illusions de grandeur.²⁰⁹

La paralysie scénique est plus qu'une image psychologique : elle devient une critique de l'action. Les personnages peuvent parler, se souvenir, jouer le pouvoir ou la révolte, mais leur corps signale l'impossibilité de convertir immédiatement la parole en transformation historique. Cette tension prolonge la situation de Hugo, l'intellectuel qui veut agir pour sortir de l'irréalité des mots. Chez Lahlou, cependant, l'action est souvent décomposée par le grotesque. Le personnage ne conquiert pas une identité héroïque ; il expose la fragilité du sujet qui prétend maîtriser le monde.

Mais Lahlou s'éloigne de Sartre par le rire, le dérèglement et la difformité. Le conflit idéologique n'est plus un duel rationnel entre deux conceptions de la politique ; il se disperse dans une scénographie de la déchéance, la dislocation du langage et le corps empêché. La responsabilité ne se formule plus seulement comme choix lucide : elle apparaît négativement, dans l'incapacité collective à rompre les cycles de domination.

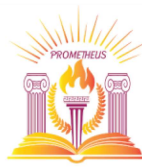
Cette esthétique permet de lire le postcolonial non comme simple contexte, mais comme situation corporelle. Les institutions nouvelles peuvent conserver les gestes de l'ancien pouvoir ;

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Sur le rapport entre archive et mémoire incorporée, voir Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham/Londres, Duke University Press, 2003, p. 33.

²⁰⁹ Omar Fertat, « Le théâtre marocain d'expression française : une histoire à éclipses », dans *Le Théâtre arabe à l'épreuve de l'altérité*, Presses universitaires de Bordeaux, publication en ligne.





les sujets indépendants demeurer captifs de représentations héritées. L'engagement consiste alors à désarticuler ces représentations, montrer la mécanique du rôle et rendre visible la paralysie que le discours officiel dissimule.

2. Abdelkrim Berrechid : du duel idéologique à la cérémonie collective

Avec Abdelkrim Berrechid, la transformation concerne le statut même de l'événement théâtral. Le théâtre cérémoniel cherche à rompre avec l'espace frontal, le temps linéaire et la séparation rigide entre scène et salle. Il réactive la logique du cercle, de la fête et de la participation, non pour restaurer un folklore intact, mais pour construire une modernité scénique à partir de ressources culturelles locales.²¹⁰

Cette orientation déplace la structure de *Les Mains sales*. Chez Sartre, le politique se concentre dans le face-à-face Hugo-Hoederer, malgré la présence du parti et de la société à l'arrière-plan. Chez Berrechid, le conflit devient polyphonique et cérémoniel : le personnage est pris dans une communauté de voix, de récits, de chants et de signes. La décision individuelle subsiste, mais elle est soumise à la mémoire du groupe et au jugement du cercle.

Dans *Ibn al-Roumi dans les villes d'étain*, le poète confronté à une ville oppressive permet de penser parole, exclusion et pouvoir. La cité ne se contente pas d'interdire : elle produit des identités, distribue les places et transforme les habitants en participants de leur enfermement. Comme Hugo, le poète veut préserver une vérité contre l'ordre collectif. Mais sa responsabilité engage aussi la communauté, sa capacité à écouter, répondre et reconnaître sa propre complicité.

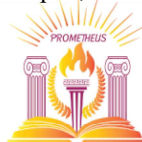
Le cérémoniel corrige ainsi l'individualisme possible de la lecture existentialiste. La liberté n'est pas seulement le pouvoir d'un sujet de se choisir ; elle est une pratique relationnelle exigeant un espace commun. Le spectateur n'est plus placé devant un dilemme déjà formé : il est intégré à l'événement, sollicité par des adresses directes et invité à percevoir que la scène reproduit ou renverse les structures de la cité.

La responsabilité esthétique devient inséparable de la responsabilité politique. Choisir la halqa, la circularité ou la participation ne relève pas d'un décor identitaire : c'est contester une hiérarchie de visibilité. Le dispositif scénique affirme que le politique réside aussi dans l'organisation des regards et des présences. Berrechid prolonge ainsi le théâtre de situations tout en le décentrant : la situation n'est plus seulement donnée aux personnages, elle est produite avec le public.

3. Driss Ksikes : surveillance, mémoire et fragmentation du sujet

La dramaturgie de Driss Ksikes offre le terrain comparatif le plus proche de notre présent. Ses pièces déplacent le conflit partisan vers les dispositifs contemporains de subjectivité : médias, réseaux sociaux, normes identitaires, discours religieux, mémoire politique, institution

²¹⁰ Abdelkrim Berrechid, *Hudud al-kâ'in wa-l-mumkin fi al-masrah al-htifali* [Les limites de l'étant et du possible dans le théâtre cérémoniel], Casablanca, Dar al-Thaqafa, 1985, p. 89.





du bonheur et compétition symbolique. Le sujet ne se demande plus seulement s'il doit obéir au parti, mais qui parle en lui lorsque désirs, images et souvenirs circulent dans des systèmes qui les enregistrent et les transforment.

*IL/Houwa*²¹¹ est exemplaire par son passage du français au darija et par le travail du Dabateatr.²¹² La traduction ne consiste pas en un simple transfert lexical. Elle engage la relation au public, la corporéité de la parole, l'humour, les implicites sociaux et la distribution des identités. Cette mobilité linguistique prolonge la crise sartrienne du rôle : le personnage n'est pas une essence qui précède la langue ; il se recompose selon les formes d'adresse et les communautés d'écoute.

Dans *N'enterrez pas trop vite Big Brother*, cinq personnages se retrouvent autour du souvenir d'un incendie qui a détruit leur immeuble vingt ans auparavant. Une jeune femme les rassemble grâce aux réseaux sociaux. La reconstruction du passé se transforme progressivement en enquête, en exposition réciproque et en forme d'inquisition citoyenne. Le dispositif virtuel promet de sauver la mémoire, mais il produit aussi de la surveillance, du soupçon et de la mise en scène de soi.

Le rapprochement avec *Les Mains sales* apparaît dans la bataille pour le sens d'un événement. Comme le meurtre de Hoederer, l'incendie possède une matérialité irréversible mais des significations concurrentes. Qui en est responsable ? Pourquoi la révolte associée à l'immeuble s'est-elle éteinte ? Que reste-t-il d'une utopie commune lorsque les survivants ne partagent plus la même mémoire ? La pièce montre que l'enquête collective peut devenir une nouvelle violence lorsque chacun cherche à imposer aux autres le récit qui le protège.

Cependant, Ksikes déplace le centre de gravité. Aucun Hugo ne porte seul la faute. La responsabilité circule entre personnages, absents, système social et technologies de communication. Chacun est à la fois témoin, accusateur et objet d'observation. La scène politique devient un réseau : le pouvoir traverse les écrans, les archives numériques et les comportements ordinaires.

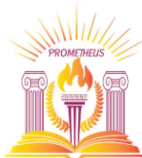
Dans *180 degrés*, l'impossibilité de communiquer malgré l'abondance de paroles structure le conflit. A, photographe libertaire, tente de voir Z, femme portant la burqa, au-delà des signes qui la rendent immédiatement lisible pour les autres. La relation provoque commentaires, fantasmes et classements. Le regard, catégorie centrale de l'ontologie sartrienne, acquiert ici une dimension médiatique et interculturelle. Voir autrui signifie trop souvent le réduire à une image disponible : tissu, corps féminin, symbole religieux, objet photographique ou scandale social.²¹³

²¹¹ Driss Ksikes, IL, Rabat, Marsam, 2011. La pièce, montée auparavant par le Dabateatr, a circulé entre une version française et des réécritures en darija.

²¹² Marie De Smedt, Dominique Caubet et Catherine Miller, « *Il/Houwa* de Driss Ksikes par le Dabateatr : une création théâtrale du français au darija », 2011, HAL-SHS, halshs-00592453.

²¹³ Driss Ksikes, *180 degrés*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2015, p. 80, ISBN 978-2-86781-972-8.





L'appareil photographique rend visible une contradiction déjà présente chez Sartre : le sujet veut accéder à l'autre, mais le transforme en objet pour le saisir. A prétend libérer Z des interprétations qui l'enferment, au risque de lui imposer le scénario du photographe émancipateur. La responsabilité consiste alors à interroger le privilège de celui qui regarde et nomme. L'engagement ne s'évalue plus seulement par la noblesse de la cause, mais par la relation qu'il institue.

Imad Belghit souligne que *180 degrés* et *N'enterrez pas trop vite Big Brother* mettent à l'épreuve le corps réel par l'intermédialité et par la présence d'identités virtuelles. La scène n'oppose plus simplement la conscience et le monde ; elle confronte le corps présent à ses doubles techniques. Cette multiplication des images complique la responsabilité : l'individu doit répondre non seulement de ce qu'il fait, mais des traces qu'il produit, partage, conserve ou laisse interpréter.²¹⁴

Le Match poursuit cette exploration en faisant du théâtre un espace de confrontation entre le présent, l'inconscient et la scène œdipienne. La compétition annoncée par le titre devient un principe de relation : chacun cherche à occuper une place, à vaincre un rival ou à résoudre une dette symbolique. Le conflit politique se mêle alors au conflit généalogique. Comme chez Hugo, le désir d'agir est inséparable du désir d'être reconnu ; mais la reconnaissance n'est plus seulement accordée par un parti. Elle est recherchée dans une économie affective, familiale et médiatique.²¹⁵

Plus récemment, *L'Agence Nationale du Bonheur* radicalise la critique du dispositif institutionnel. Une administration prétend sélectionner et normaliser les individus aptes au bien-être. Le bonheur devient une politique publique, une industrie et un critère de conformité. Le parallélisme avec Sartre est paradoxal : là où Hugo veut recevoir du parti une identité d'homme d'action, les personnages de Ksikes sont évalués par une machine qui veut convertir la subjectivité en dossier. La mauvaise foi n'est plus seulement un mensonge individuel ; elle peut devenir une procédure administrative qui exige de chacun qu'il joue le rôle du sujet épanoui.²¹⁶

IV. Axes comparatifs : ce que la scène marocaine transforme

1. De la pureté idéologique à la pluralité des compromissions

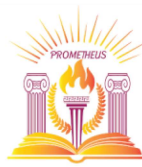
Hugo croit qu'un engagement authentique doit rester préservé de la compromission. Hoederer répond que l'action historique exige de travailler avec les hommes tels qu'ils sont. Dans le théâtre marocain, cette opposition subsiste mais se diffuse : la compromission n'est

²¹⁴ Imad Belghit, « Corps réel et virtuel à l'épreuve de l'intermédialité. Exemple des pièces *180 degrés* et *N'enterrez pas trop vite Big Brother* de Driss Ksikes », TRANS-, no 27, 2021, DOI : 10.4000/trans.6349.

²¹⁵ Driss Ksikes, *Le Match*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2017, p. 124, ISBN 979-10-300-0143-3.

²¹⁶ Driss Ksikes, *L'Agence Nationale du Bonheur*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2023. Ce huis clos satirique interroge une institution chargée de normaliser le bien-être et de sélectionner les individus jugés aptes au bonheur.





plus seulement l'alliance tactique avec un adversaire ; elle désigne l'implication quotidienne dans des systèmes de représentation, de mémoire et de pouvoir.

2. Du parti au dispositif

Dans *Les Mains sales*, le parti est l'institution centrale. Il attribue les missions, juge les conduites, décide de la mémoire officielle et détermine qui est récupérable. La scène marocaine contemporaine élargit cette logique à la notion de dispositif. Le pouvoir n'est pas concentré dans une organisation unique ; il se distribue entre administrations, médias, normes sociales, langues légitimes, archives et architectures scéniques.

3. De la responsabilité héroïque à la responsabilité distribuée

Hugo porte le poids du meurtre et tente d'en fixer le sens. Cette concentration fonde sa grandeur tragique, mais laisse en arrière-plan la responsabilité de l'organisation qui l'a mandaté, de ceux qui modifient ensuite la ligne et de ceux qui utilisent sa fragilité. La scène marocaine récente rend plus visibles ces responsabilités distribuées.

Cette distribution ne dissout pas la faute dans le système ; elle distingue plusieurs niveaux : auteur direct, commanditaire, bénéficiaire, témoin, institution et public. La responsabilité devient relationnelle : elle repose non sur une culpabilité générale, mais sur la capacité à situer sa participation concrète.

4. Du duel verbal à la pluralité des langages scéniques

Sartre confie l'essentiel du conflit au dialogue. La scène marocaine conserve la puissance de la parole tout en la confrontant au corps, à la musique, à la vidéo, au témoignage, à la photographie, à la danse, aux langues vernaculaires et à l'espace circulaire. Cette pluralité répond à une crise de la parole politique.

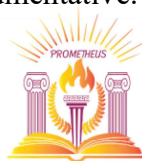
Quand le langage officiel produit du mensonge ou de l'oubli, le corps peut devenir archive. Quand les mots enferment une femme dans un signe, silence, geste ou image révèlent la violence du classement.

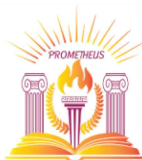
La responsabilité esthétique porte donc sur le médium. Montrer une archive, exposer un corps, traduire un témoignage ou projeter une image configure le visible. La scène marocaine prolonge ainsi la question sartrienne de l'engagement en l'étendant à l'organisation sensible du spectacle.

5. Convergences et limites de la comparaison

La comparaison fait apparaître plusieurs convergences : centralité de la décision, conflit entre identité subjective et rôle social, lutte pour le sens de l'acte, poids du regard d'autrui et refus d'une innocence garantie. Ces éléments autorisent à lire *Les Mains sales* comme une matrice encore active du théâtre politique.

Les divergences sont aussi importantes. Sartre organise un drame centré sur des personnages individuels et la parole argumentative. Le théâtre marocain étudié privilégie





souvent le collectif, la fragmentation, la mémoire traumatique, l'hybridité linguistique et l'intermédialité. Le conflit n'y est pas toujours résolu par un acte souverain ; il peut rester suspendu dans un corps, un témoignage ou un dispositif participatif.

La halqa, le cérémoniel, les traditions narratives et l'histoire politique marocaine possèdent leur autonomie ; elles ne sont pas des variantes locales d'une philosophie européenne. Le comparatisme n'est pertinent que s'il reconnaît la réciprocité : Sartre aide à nommer certains dilemmes du théâtre marocain, tandis que la scène marocaine révèle les limites du modèle sartrien, notamment la concentration de la responsabilité dans le héros masculin et le privilège du dialogue verbal.

Conclusion

En définitive, Les Mains sales demeure une œuvre majeure parce qu'elle refuse de purifier le politique. Hugo et Hoederer incarnent deux exigences qu'aucune synthèse simple ne réconcilie : ne pas abandonner le jugement moral ni le confondre avec la préservation narcissique de soi ; agir sur le réel sans transformer la nécessité en permission illimitée.

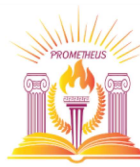
Nabyl Lahlou déplace le dilemme vers le corps paralysé et le grotesque postcolonial ; Abdelkrim Berrechid transforme le conflit en cérémonie collective et l'espace scénique en enjeu politique ; Driss Ksikes inscrit la responsabilité dans la surveillance, les médias numériques, la pluralité linguistique et les mémoires fragmentées. Dans ces œuvres, les mains sont sales non seulement parce qu'elles ont agi, mais aussi parce qu'elles ont classé, enregistré, partagé, oublié ou laissé faire.

Le principal prolongement de Sartre sur la scène marocaine ne réside donc pas dans la répétition de Hugo ou Hoederer, mais dans une question persistante : comment construire une action commune sans effacer la singularité des personnes et préserver l'exigence éthique sans se retirer de l'histoire ?

Bibliographie

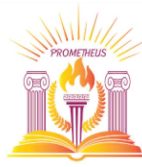
- AMINE, Khalid, « Theatre in Morocco and the Postcolonial Turn », Textures, Freie Universität Berlin, 2009.
- AMINE, Khalid, « After the 'Years of Lead' in Morocco: Performing the Memory », New Theatre Quarterly, vol. 32, no 2, 2016, p. 121-141.
- AMINE, Khalid et CARLSON, Marvin, The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia : Performance Traditions of the Maghreb, Londres/New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- BELGHIT, Imad, « Corps réel et virtuel à l'épreuve de l'intermédialité. Exemple des pièces 180 degrés et N'enterrez pas trop vite Big Brother de Driss Ksikes », TRANS-, no 27, 2021.
- BENDAOU, Najib, « Le théâtre cérémoniel (al-Ihtifaliyya) », entretien avec Abdelkrim Berrechid, Horizons Maghrébins, no 58, 2008, p. 75-81.





- BERRECHID, Abdelkrim, Hudud al-kâ'in wa-l-mumkin fi al-masrah al-ihitfali, Casablanca, Dar al-Thaqafa, 1985.
- BUFFAT, Marc, Les Mains sales de Jean-Paul Sartre. Essai et dossier, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1991.
- CONTAT, Michel et RYBALK, Michel, Les Écrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée, Paris, Gallimard, 1970.
- DE SMEDT, Marie, CAUBET, Dominique et MILLER, Catherine, « Il/Houwa de Driss Ksikes par le Dabateatr : une création théâtrale du français au darija », HAL-SHS, 2011.
- FERTAT, Omar, Le Théâtre marocain à l'épreuve du texte étranger. Traduction, adaptation, nouvelle dramaturgie, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2018.
- FERTAT, Omar, « La scène marocaine contemporaine et l'émergence de nouvelles esthétiques », Théâtre/Public, no 233, 2019, p. 14-21.
- FERTAT, Omar, « Le théâtre marocain d'expression française : une histoire à éclipses », dans Le Théâtre arabe à l'épreuve de l'altérité, Presses universitaires de Bordeaux.
- THÉÂTRE/PUBLIC, dossier « Scènes politiques, du Maghreb au Moyen-Orient », no 233, 2019.
- KSIKES, Driss, IL, Rabat, Marsam, 2011.
- KSIKES, Driss, N'enterrez pas trop vite Big Brother, Paris, Riveneuve, 2013.
- KSIKES, Driss, 180 degrés, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2015.
- KSIKES, Driss, Le Match, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2017.
- KSIKES, Driss, L'Agence Nationale du Bonheur, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2023.
- LAHLOU, Nabyl, Ophélie n'est pas morte, Casablanca, Le Fennec, 1987.
- LAHLOU, Nabyl, Les Tortues, suivi de Schrischmatury, Casablanca, EDDIF, 1998.
- OUZRI, Abdelwahed, Le Théâtre au Maroc. Structures et tendances, Casablanca, Éditions Toubkal, 1997.
- SARTRE, Jean-Paul, L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique, Paris, Gallimard, 1943.
- SARTRE, Jean-Paul, Qu'est-ce que la littérature ?, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.
- SARTRE, Jean-Paul, L'Existentialisme est un humanisme, présentation et notes d'Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996.
- SARTRE, Jean-Paul, Les Mains sales, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.





- SARTRE, Jean-Paul, Un théâtre de situations, textes choisis et présentés par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, 1973.
- TAYLOR, Diana, The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas, Durham/Londres, Duke University Press, 2003.

