



De l'oralité à l'écriture la poésie orale dans le théâtre macédonien « du quotidien »

From Orality to Literature Oral Poetry in the Macedonian Theatre of the 'Quotidian'

ОТ УСТНОГО К ПИСЬМЕННОМУ ТВОРЧЕСТВУ УСТНАЯ ПОЭЗИЯ В МАКЕДОНСКОМ ТЕАТРЕ « БЫТА »

Frosa Pejoska-Bouchereau



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/res/1083>

DOI : 10.4000/res.1083

ISSN : 2117-718X

Éditeur

Institut d'études slaves

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2013

Pagination : 185-202

ISSN : 0080-2557

Référence électronique

Frosa Pejoska-Bouchereau, « De l'oralité à l'écriture la poésie orale dans le théâtre macédonien « du quotidien » », *Revue des études slaves* [En ligne], LXXXIV-1-2 | 2013, mis en ligne le 26 mars 2018, consulté le 16 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/res/1083> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/res.1083>

DE L'ORALITÉ À L'ÉCRITURE
LA POÉSIE ORALE
DANS LE THÉÂTRE MACÉDONIEN « DU QUOTIDIEN »

PAR

FROSA PEJOSKA-BOUCHEREAU

Institut national des langues et civilisations orientales, Paris

L'origine de la poésie orale slave est difficile à établir. Les documents¹ relatifs à la période de l'installation des Slaves dans les Balkans font défaut. À l'origine de cet art, il y a syncrétisme entre les rythmes du travail, du corps (danse), de la mélodie et du mot. Puis, sous l'influence des différents stades du développement social, une séparation progressive des éléments s'effectue. Le chant se sépare du travail, le texte prend de plus en plus d'importance dans le chant, apparaissent des chœurs puis un soliste dans le chœur : coryphée. Ensuite le chœur se scinde en deux : le chant épique et la parole poétique dialoguée (chant lyrique). Un chanteur, à la fois musicien et danseur, devient un chanteur-poète. La musique se sépare de la danse. Le chant se sépare de la musique. Le mot (le texte) se sépare du chant². Ces étapes sont aussi celles de l'évolution des sociétés traditionnelles de type féodal et

1. Nous avons peu de données sur la culture des Slaves avant leur arrivée sur la Péninsule balkanique. Les premiers textes datent de la fin du I^{er} siècle de notre ère. Quelques rares auteurs grecs et romains (Tacite et Ptolémée), et principalement aux V^e et VI^e siècles (Jordanès, Maurice, Procope de Césarée), parlent des Slaves. Au VI^e siècle, avec leur installation définitive, notre connaissance du monde slave se précise. Cependant, très rapidement, dès le VII^e siècle, débute la christianisation, en particulier à Salonique et sa région, qui s'intensifiera avec l'œuvre des frères Cyrille et Méthode au IX^e siècle, et qui aura une grande influence sur le développement de la culture slave. Les éléments chrétiens étant amenés à transformer ou à supplanter les éléments païens, l'étude du passé culturel des Slaves deviendra plus difficile.

2. Cf. Sazdov 1976.

patriarcal. L'oralité se voit supplantée par l'écriture en laissant, cependant, des traces de ce passage dans les différents modes d'expression littéraire. Nous nous intéresserons au théâtre, plus précisément au théâtre macédonien « de la vie » ou « du quotidien » (1848-1950), qui est à mi-chemin entre l'oralité et l'écriture. Nous étudierons les modalités d'insertion de la poésie orale, c'est-à-dire des formes brèves, dans les textes dramatiques non pour illustrer le propos ni pour camper le décor mais comme partie intégrante du discours narratif et de sa structure.

L'Église, dès le IV^e siècle, avec la verve de Jean Chrysostome, condamne avec véhémence les troupes itinérantes et toute forme de jeux. Les acteurs itinérants, appelés *skoromax* ou *skomorox* en russe, improvisent « des récits dialogués satiriques, des imitations, des danses et de la musique, en ajoutant sans cesse de nouvelles parties accommodées au goût du public en relation directe avec l'époque et l'endroit de la représentation³ ». Ils sont mentionnés dans des manuscrits slaves du IX^e siècle. Leur caractère subversif est représenté sur la fresque *Jésus-Christ objet de dérision*⁴ de l'église Saint-Georges du village Staro Nagoričane. S'ils divertissaient le peuple lors des fêtes foraines ou les seigneurs macédoniens dans leurs forteresses (ce fut le cas du sébastocrator Dobromir Strez dans sa forteresse Prosek, surplombant le Vardar), ils demeuraient l'objet des attaques de l'Église.

Les Slaves, en s'installant en Macédoine, ont apporté avec eux leur culture matérielle et spirituelle, dont « leurs danses diaboliques⁵ » qu'ils mettaient en scène lors de la célébration du culte des dieux Peroun, Dajbog, Svarog et Veles qui occupaient une place importante dans leur mythologie. L'expression macédonienne *besovski igri*, composée du mot vieux-slave *bes* « esprit impur », « diable », utilisée par l'Église pour désigner ces jeux, peut se traduire par « danses/jeux diaboliques » ou « danses/jeux des esprits impurs ». Le substantif *igra* signifie à la fois « danse » et « jeu ». Ces danses étaient accompagnées de *besovski pesni* « chants diaboliques » et de musique jouée sur des instruments tels le *tapan* « grosse caisse », la *guzla*, et différentes clarinettes à sonorité aiguë. Ces cultes, pratiqués au centre du village ou de la ville, avaient pour spectateurs les habitants de ces lieux. Les historiens y voient le début du théâtre slave en Macédoine⁶.

3. Ivanov 1978 : 116.

4. Fresque peinte par les frères Mihailo et Evtihij, 1317-1318. Cf. Ivanov 1978 et Stefanovski 1976 : 21-24.

5. *Ibid.*, p. 21-24.

6. *Ibid.*, p. 22. Sur le territoire de la Macédoine, où s'est installée une partie des Slaves, ont été retrouvés de nombreux amphithéâtres datant de l'époque de Philippe et d'Alexandre de Macédoine. Ces amphithéâtres attestent l'existence d'une culture théâtrale très riche. À Pella, capitale de l'Empire macédonien, étaient célébrées les Bacchanales et danses dionysiaques, qui sont à l'origine du théâtre. Pour les liens entre le théâtre des Slaves macédoniens et le théâtre des Macédoniens de l'Antiquité, voir : Jordan Plevneš, *Бесовскиот Дионис*,

La christianisation des Slaves de Macédoine, dès le VII^e siècle et plus intensivement avec la création au IX^e siècle de l'alphabet glagolitique sur la base des parlers macédoniens de la région de Salonique par les frères Cyrille et Méthode et l'introduction du slave comme quatrième langue sacrée auprès du grec, du latin et de l'hébreu, permettra la naissance des lettres slaves et l'inscription de leur culture⁷. Cependant la christianisation marquera aussi la lutte contre le paganisme et tous les rites afférents. Les danses et jeux diaboliques furent interdits mais ne disparurent pas pour autant. La célébration de ces rites se déroulait dans des lieux secrets, à l'abri des regards ou en dehors de la ville. Procope de Césarée, au VI^e siècle, dans son *Bellum Gothicum* (la Guerre contre les Goths), pour la première fois, se réfère à la mythologie des Slaves : « Ils considèrent qu'un des dieux, créateur d'éclairs, est un seul maître de tout, ils lui sacrifient des taureaux et d'autres animaux... Également ils vénèrent des fleuves et des nymphes, et certaines autres divinités et leur font des sacrifices⁸. » Les historiens rattachent ces propos au dieu Peroun et aux nymphes telles, par exemple, Vila, Rusalka, Vodnik. Les célébrations en l'honneur de ce dieu et de ces nymphes prenaient souvent la forme de « danses diaboliques », ou, comme les surnommait l'Église, « danses hérétiques honteuses ».

En Macédoine, comme le remarque Riste Stefanovski, les danses culturelles appelées *rusalij*⁹, *rusaliski igri*, encore pratiquées de nos jours, étaient les plus attaquées par l'Église. Ces danses se rattachent à trois éléments fondamentaux : l'eau, la fécondité/fertilité et le culte des morts ainsi qu'à la magie. Ces danses, tout comme les contes populaires macédoniens, contés sous une forme dialoguée, contenaient des éléments théâtraux. La même remarque s'applique aux chants populaires liés aux rites saisonniers. Au IX^e siècle, ce sont précisément les hérétiques, en particulier, les bogomiles, dont le berceau se trouvait en Macédoine, qui préserveront l'héritage culturelle vieux-macédonien et contribueront au développement du théâtre. L'apparition des danses appelées *babari*, *vasiličari*¹⁰, représente la naissance d'une forme plus élaborée de l'art théâtral. Ces danses, accompagnées de dialogues, de chants, de musique, de masques et de pantomimes, créeront les

1989, <http://makedonija.rastko.net/>. On consultera aussi cet ouvrage pour le lien avec les théâtres des Balkans et de Russie.

7. Cf. Frosa Pejaska-Bouchereau, « Clément d'Ohrid et l'école littéraire d'Ohrid », in *Histoire de la slavistique : le rôle des institutions*, dir. Antonia Bernard, Paris, Institut d'études slaves, 2003, p. 249-262, et id., « Histoire de la langue macédonienne », in *Communications de la délégation française au XIV^e Congrès international des slavistes, Ohrid, 10-16 septembre 2008*, dir. Antonia Bernard = *Revue des études slaves*, t. LXXIX, 2008, fasc. 1-2, p. 145-161.

8. Procope de Césarée, *la Guerre contre les Goths*, VII.13.

9. Le mot *rusalija* a été formé à partir du mot vieux-slave *ruslo* qui signifie « fleuve », « lit d'un fleuve » et non *rus* qui signifie « rouge ». Cf. Stefanovski 1976 : 22.

10. Cf. Kitevski 1996 : 223-246.

conditions favorables à la naissance du théâtre médiéval. Les représentations des troupes itinérantes se distingueront peu de ces « danses diaboliques » au Moyen Âge. Lorsque les troupes se produiront dans des monastères, leurs pièces auront pour sujet des motifs religieux (XII^e siècle) et, dès le XIII^e siècle, sous l'influence de la renaissance italienne, parvenue jusqu'en Macédoine par le truchement des commerçants de Dubrovnik, elles auront pour thème la vie des mortels. L'arrivée des Ottomans et la prise de Skopje, gouvernée alors par le roi Marko (1335-1395), le 6 janvier 1392, marquent la suspension du développement du théâtre macédonien¹¹.

Cinq siècles de domination ottomane vont inscrire leurs empreintes dans la société macédonienne. Le paysage ethnique va subir de très grandes transformations. Sous la nécessité pour l'Empire d'assurer la sécurité des routes militaires mais aussi permettre l'installation des Ottomans et des colons venus d'Asie mineure, les villes, très souvent, se videront de leur population autochtone chrétienne contrainte de se réfugier dans les montagnes, seuls les Macédoniens qui accepteront de s'islamiser, comme les Torbeshs, appelés aussi Pomaks, pourront y demeurer. La ville de Skopje, renommée Isküp, capitale des sultans et base des troupes chargées de la conquête des territoires au nord de la péninsule balkanique et en Europe centrale changera de physionomie et prendra l'aspect d'une ville orientale. La paysannerie se scindera en deux catégories : les *paysans libres* des villages de montagnes et les paysans travaillant dans les *tchifliks* : les terres confisquées et exploitées par les Ottomans. Sur un total de 1 837 villages macédoniens, 552 étaient des villages de *tchifliks*, 336 mixtes, et les 949 restants étaient des villages de montagnes sans terres cultivables¹². Par conséquent, la montagne devenait le réservoir d'une main-d'œuvre gratuite pour les nombreuses corvées (*angarija*) ou peu rémunérée, en tant que journalier (*argat*), pour les travaux saisonniers. Aussi la montagne deviendra-t-elle le réservoir de l'émigration macédonienne, interne dans sa première phase, dès le XV^e siècle, puis externe à partir de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècles.

On pourrait penser, de prime abord, que la culture, qui prend son essor principalement dans les villes et avec la naissance des bourgeoisies, n'a alors plus aucune chance de s'épanouir. Or, il se produit un phénomène digne d'attention tant il bouleverse notre perception habituelle des sociétés traditionnelles.

Dans la société macédonienne traditionnelle et patriarcale, l'homme est le pilier de la structure familiale. Or, avec l'Empire, il va être contraint d'abandonner ses terres mais aussi sa famille pour prendre la route de la migration : *pečalba* (migration temporaire économique). Ce phénomène

11. Stefanovski 1976 : 22-24.

12. Vasil Ijoski, « Печалбата во животот и народната песна » (la *Pečalba* dans la vie et les chants populaires), *Izbor*, t. 3, Skopje, Makedonska kniga, 1978, p. 285.

(*pečalbarstvo*) touchera exclusivement les hommes, mais n'épargnera pas les autres membres de la famille dépendant de l'homme. L'homme absent, dépossédé de son sens social, crée une situation anti-sociale¹³. En effet, d'une part, le phénomène du *pečalbarstvo* ébranle les fondements de la famille et, d'autre part, il menace la société dans son identité culturelle. Cependant, malgré cette perte d'identité qu'entraîne l'émigration, ce fait social se transforme en une coutume qu'il est interdit de ne pas respecter. L'émigration, la *pečalba*, devient un véritable rite de passage et plus précisément un rite d'initiation en vue de l'acquisition d'une identité durable, celle d'homme. Dans l'espace du rituel, le fait social, l'ordre imposé par une force extérieure : situation politique, économique et sociale, se convertit en une coutume, l'ordre imposé par les ancêtres. Le rituel rend acceptable, supportable, parce qu'ancestral, un fait social en soi intolérable. La coutume permet de ne pas parler de soumission mais de respect aux ancêtres. La coutume permet de préserver la dignité, l'honneur de l'individu, c'est-à-dire sa raison de vivre sans culpabilité. Faute de réussir à supprimer une injustice, les individus cherchent à la justifier, la légitimer en l'incluant dans un ordre coutumier pour la rendre nécessaire et indiscutable et par là inviolable. De la sorte, les individus préservent, à travers la coutume, et par rapport à la domination extérieure, un espace de liberté.

Qu'advient-il du théâtre dans ces conditions ? Durant la période ottomane, pour des raisons religieuses, il n'y a pas de théâtre proprement dit mais, en dehors des spectacles forains, existent des formes de spectacles traditionnels qui pourraient s'apparenter au théâtre : *meddah* (les conteurs), *kukla* (les marionnettes), *karagöz* (le théâtre d'ombres) et *orta-oyunu* (jeu au centre, jeu de milieu)¹⁴. Ces formes théâtrales n'étaient pas destinées aux

13. Cf. Froša Pejaska-Bouchereau, « L'émigration macédonienne (la *pečalba*) : une nouvelle forme d'initiation ou Du fait social à la coutume », in *Littérature et émigration dans les pays d'Europe centrale et orientale*, dir. Maria Delaperrière, Paris, Institut d'études slaves, 1996, p. 41-59 ; et id., « Le *janissariat* ou Au nom de l'Empire, au nom de la Nation, au nom du Parti, au nom de la Race ! », in *L'Image de la période ottomane dans les littératures balkaniques*, dir. Froša Pejaska-Bouchereau, Paris, Publications Langues O', 2010 = *Cahiers balkaniques*, n° 36-37, p. 137-179.

Un autre phénomène, le *janissariat*, impôt du sang, qui consiste à faire des levées d'enfants chrétiens annuellement contribuera à accentuer cette situation anti-sociale, privant les populations chrétiennes de leurs enfants mâles, les meilleurs, les plus valides et les plus intelligents.

14. Cf. Ève Feuillebois-Pierunek, « Panorama du théâtre turc », <http://www.youscribe.com/catalogue/rapports-et-theses/savoirs/sciences-humaines-et-sociales/panorama-du-theatre-turc-1525978>. Voir aussi Ayten Er, « Qu'est-ce que l'*orta-oyunu*? », http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/12_87_7.pdf.

Notons qu'en 2012, pour la première fois, au grand étonnement du public, une œuvre arménienne de l'écrivain Hagop Baronian : *le Dentiste oriental*, écrite en 1869, fut jouée dans un théâtre turc à Istanbul. La directrice artistique du théâtre, Ayşenil Şamlıoğlu, évoque l'importance des Arméniens dans la fondation du théâtre turc : « Les Arméniens sont aux fon-

chrétiens et avait pour public la communauté musulmane. À Skopje, en 1897, une troupe itinérante arménienne Borgez-Théâtre, du nom de son directeur, donnera ses spectacles dans le café *Beledie*, puis, devant l'accueil et le succès rencontrés, elle s'installera dans l'immeuble de l'*Ada-Café* où elles montera ses spectacles. La nomination de Mahmut Şevket Paşa aux fonctions de vali permettra la construction du Théâtre turc, en 1906. Cependant, ce théâtre ne fut pas fréquenté par la population chrétienne et n'eut pas d'influence sur le développement du théâtre macédonien¹⁵.

La tradition orale, et plus particulièrement la poésie orale, de par sa facilité à être pratiquée et véhiculée en tout lieu et à tout moment, devient, dans le processus de renforcement du lien communautaire par le biais de la coutume, l'unique lien direct pour la population macédonienne. Cette tradition, très ritualisée, conservera, voire accentuera, son syncrétisme mêlant tout à la fois chant dialogué, danse, musique, performance et lien communautaire. Elle suivra fidèlement la vie du Macédonien en relevant tous les phénomènes essentiels à la définition de son identité et l'accompagnera dans les différentes étapes tout au long de sa vie. Arnold Van Gennep¹⁶ souligne le caractère dramatique de la vie :

Il paraîtra peut-être au lecteur que c'est énoncer un lieu commun que de dire que la vie individuelle et collective n'est qu'une succession de drames. Mais cette observation de bon sens, directe et non pas littéraire, semble n'avoir été faite que par très peu de folkloristes. Sinon, au lieu de rechercher la singularité de l'anecdote, ils nous auraient donné des descriptions minutieuses et complètes des divers actes qui accompagnent chacun des drames successifs. [...] Pour simplifier, j'ai nommé cette nécessité la loi des séquences : elle s'exprime par des rites dans certains cas et dans d'autres par la poésie, la musique, et même, en un sens par la peinture et la sculpture. On peut aller du simple au complexe, ou inversement ; le problème reste le même. Il faut arriver à classer un individu dans son milieu ou suggérer au spectateur la série d'émotions voulues. [...] D'autre part, un drame peut être exposé tout au long ou en raccourci ; il existe toute une échelle depuis le lever de rideau en un acte jusqu'au drame shakespearien qui est le plus complexe de tous. De même, le baptême, le mariage, les funérailles et toutes les cérémonies annuelles peuvent ne consister qu'en quelques rites brefs ou en une cérémonie étonnamment complexe qui se continue non pendant des jours seulement, mais pendant des années. Chez certains peuples, les rites funéraires comportent des renouvellements annuels et si l'on croit à la réincarnation, ils viennent se raccorder à des dizaines d'années d'intervalle, aux rites de la

dements du théâtre turc... Nous devons revendiquer notre passé si nous voulons avancer. » Cf. Anne Andlauer, « *Le Dentiste oriental*, la première œuvre arménienne dans un théâtre turc », créé le 25 janvier 2012, 13:50, publié sur RFI (<http://www.rfi.fr>).

15. Cf. Stefanovski 1976 : 25-28.

16. Van Gennep 1975 : 115-119.

naissance. On a affaire alors à un cycle fermé, constitué par une succession ininterrompue d'étapes et de recommencements.

Pour Van Genneep tous les peuples fonctionnent selon les mêmes principes fondamentaux, seules divergent les techniques d'exécution, d'où l'importance d'un relevé minutieux de tous les détails. Ce n'est qu'à cette condition qu'est perçu avec netteté le scénario dramatique comme celui d'une pièce de théâtre¹⁷.

Dans une situation de domination, le renforcement du lien communautaires, par le renforcement des coutumes et le respect de la tradition, accentuera ce caractère dramatique. La communauté devient la scène où se jouent les drames quotidiens. Les Ottomans deviennent spectateurs mais aussi acteurs. Si, avant l'arrivée des Ottomans, la communauté était traversée de tensions internes qui pouvaient entraîner sa disparition, avec l'occupation, elle doit affirmer et rendre visible son existence par des rapports solidaires. Pour marquer l'existence, la cohésion, il faut établir des lois ou, quand cela est impossible, en situation de domination, respecter celles des ancêtres qui sont déjà en vigueur par la célébration des coutumes. Il faut sans cesse donner des preuves, à travers ces lois, de son existence, pour convaincre de son existence, de sa force, de son pouvoir, mais aussi pour se convaincre soi-même et vaincre sa peur. La communauté, pour l'occupant, est une nécessité, pour l'individu dominé elle devient une obligation. Aussi, devons-nous opérer une distinction entre l'organisation de l'Empire ottoman qui rend nécessaire la communauté pour mieux la contrôler et la combattre, et la consolidation de cette communauté par les individus en réponse à l'Empire. Face à ce pouvoir, se dresse une communauté virtuelle qui n'existera que si elle se crée et s'institue comme telle. La véritable communauté n'existe qu'au sein des individus qui l'instituent par le biais d'un réseau de relations, de rapports fondés sur la tradition, les coutumes. Il n'y a pas de communauté imaginaire, elle doit devenir réelle. Il n'y a de communauté que celle que l'on crée. Par là s'explique la permanence des rites, des coutumes, de la traditions orale, malgré une situation de paupérisation, d'accroissement de l'endettement et conséquemment de migration.

Au XIX^e siècle, l'Empire est dans une phase de déclin. Le 16 juin 1826, le sultan Mahmut promulgue le firman de la répression radicale des janissaires et met fin à ce corps, qui symbolisait la puissance de l'Empire. Cela favorisera l'éveil de la conscience nationale et les luttes de libération nationale ainsi que le déploiement des propagandes (grecque, bulgare, serbe) sur le territoire de la Macédoine dans l'objectif de l'annexer à leurs États nouvellement créés. La propagande grecque était la plus ancienne. Le patriarcat grec du Phanar (quartier de Constantinople) était le seul protecteur légal des populations chrétiennes des Balkans vivant à l'intérieur des frontières de

17. *Ibid.*, p. 118-119.

l'Empire ottoman. L'éducation étant dispensée par l'Église, les Macédoniens apprenaient le grec. Puis, avec la création de l'exarchat bulgare (11 mars 1870), la propagande bulgare se développa intensément, d'autant plus que l'éveil national des Macédoniens avait commencé à travers la lutte entreprise par le clergé contre le patriarcat grec pour introduire la langue slave dans les églises et les écoles. Les Macédoniens fréquentèrent les écoles de l'exarchat non parce qu'ils se pensaient Bulgares, mais parce que c'était le seul moyen de s'affranchir de la langue grecque et, en tant que Slaves, d'être instruits dans une langue slave proche du macédonien. En 1886, la Serbie, après la signature d'une convention consulaire avec la Turquie, dépêche ses consuls à Skopje et à Salonique, puis à Bitola et à Serres. Elle crée l'association Saint-Sava pour développer la propagande nationale serbe en Macédoine, y promouvoir l'enseignement et la culture serbes, et faciliter aux Macédoniens l'entrée dans les écoles serbes, au moyen de bourses. La question macédonienne était au centre des débats et la Macédoine fut surnommée la « pomme de discorde ». C'est dans ce contexte que voit le jour la renaissance macédonienne en général et celle du théâtre en particulier. Le retour de la population macédonienne dans les villes la place en deuxième position de par son nombre, après la population musulmane¹⁸. La jeune bourgeoisie macédonienne envoie ses enfants dans les écoles européennes, quant aux enfants des familles plus démunies, en l'absence d'écoles macédoniennes, ils fréquentent les écoles des propagandes. Les instituteurs formés dans ces différentes écoles seront les acteurs de la Renaissance macédonienne.

Jordan Adži Konstantinov-Džinot (1818/21 ?-1882), dit le « Géant », est à l'origine du théâtre « scolaire » ou « pédagogique/didactique ». Par ce genre, il s'agissait d'éduquer les Macédoniens, de les amener à la révolte contre le patriarcat grec et contre les phanariotes, et de les instruire dans leur langue populaire. Džinot n'avait pas la prétention d'écrire des œuvres d'art. Il écrivait des pièces d'un acte, bien souvent la reprise d'œuvres classiques qu'il traduisait et adaptait au public de son époque ou des dialogues en langue macédonienne qu'il écrivait d'après les idées des Lumières. Ces pièces, écrites pour être jouées, avaient d'autant plus d'impact qu'il les mettait lui-même en scène (à partir de 1848, à Skopje) et les faisait jouer par les élèves dans les écoles et lors de fêtes. Il publiait des comptes rendus des représentations dans les journaux. Ainsi, elles touchaient une large partie de la population macédonienne. En tant que traducteur, maîtrisant parfaitement le grec, Džinot avait traduit des tragédies, telle *Antigone* de Sophocle. Sous la pression du patriarcat grec, il est emprisonné et banni à plusieurs reprises, envoyé jusqu'en Asie Mineure où, torturé, il perd un œil à la suite d'un coup

18. Au début du xx^e siècle, à Skopje, sur 4 474 maisons et 31 900 habitants, nous avons 15 000 Ottomans, 13 000 Macédoniens, 1 920 Roms, 800 Juifs, 950 autres, 150 Albanais chrétiens, 50 Grecs et 30 Tcherkesses. Cf. Stefanovski 1976 : 33.

de fouet, et meurt peu de temps après son retour en Macédoine. Le « Géant » avait ouvert les portes du théâtre macédonien, au prix de sa vie. Il est le représentant de la première période du théâtre macédonien, désignée comme « période de la Renaissance ». Konstantin Miladinov¹⁹ (1830-1862) écrit aussi de courts textes dramatiques dans lesquels il dialoguait avec les phanariotes contre l'action assimilatrice du patriarcat.

Le mouvement révolutionnaire intérieur (VMRO ou ORIM), après sa création en 1893, à Salonique, se servira du théâtre comme d'une tribune privilégiée au service du peuple macédonien²⁰. Le théâtre est à la fois instrument pour exprimer la vérité sur la vie du peuple macédonien dans sa langue mais aussi pour l'éveiller à la révolution. C'est ce qu'on appelle la période de la Saint-Élie (deuxième période du théâtre macédonien), en référence au soulèvement révolutionnaire d'Ilinden (Saint-Élie, le 2 août 1903) et à la création de la république de Kruševo, première république des Balkans.

Les pièces créées jusqu'à la fin du XIX^e siècle n'ont pas de véritable valeur artistique ni littéraire, mais elles ont permis de former un public et de le sensibiliser à l'art dramatique dont le véritable fondateur sera Vojdan pope Georgiev-Černodrinski (1875-1951).

Vojdan pope Georgiev-Černodrinski²¹, en émigration à Sofia, en Bulgarie, depuis 1890 après avoir été en Autriche et en Suisse, fonde en 1894 une première troupe théâtrale constituée d'émigrants politiques et économiques dont l'activité était la récitation puis la représentation de scénettes écrites par Černodrinski. Le 13 mai 1901, Černodrinski crée une troupe théâtrale itinérante nommée *Skrb i uteha* (Affliction et consolation), considérée comme le premier théâtre national. Comme la plupart des émigrés, il participait activement au mouvement de libération de la Macédoine et était en contact avec les révolutionnaires de l'Organisation révolutionnaire intérieure macédonienne (ORIM). Il éprouva la nécessité d'écrire une pièce dont la langue et le sujet seraient macédoniens afin d'agir plus efficacement pour la

19. Avec son frère Dimitar Miladinov (1810-1862), il publie un recueil de chants populaires *Български народни песни* (1861) et compose 15 poèmes, dont *T'za za jyz* (Nostalgie du Sud), dont il existe 70 traductions en 42 langues et qui ouvre chaque année le festival de la poésie de Struga, sa ville de naissance. Malgré le petit nombre de poèmes, il est considéré comme le fondateur de la poésie « littéraire » macédonienne.

20. Les représentations des pièces de théâtre se faisaient aussi dans les écoles, à Skopje, Salonique, Bitola, Štip, cette dernière ville étant le bastion du VMRO. Les metteurs en scène, les acteurs sont des leaders du mouvement révolutionnaire : Goce Delčev (1872-1903), Damjan Gruev (1871-1906). Les pièces sont appelées « Pièces révolutionnaires ». Damjan Gruev fondera, en 1891-1892, une troupe de théâtre composée d'instituteurs amateurs, dans son village natal : Smilevo. De là est née la tradition des représentations théâtrales à Smilevo. Cf. Stefanovski 1976 : 38.

21. Černodrinski est un pseudonyme qui signifie : Drim noir, nom d'un fleuve de Macédoine qui traverse la ville de Struga. Černodrinski étant considéré comme le fondateur du théâtre macédonien, un festival de théâtre portant son nom a lieu tous les ans à Prilep, en juin.

libération. Il s'inspira d'un fait divers de l'époque paru dans le journal *Reformi* et écrivit en 1900 : *les Noces de sang macédoniennes (Makedonska krava svadba)*, pièce en 5 actes²². Le thème de ce drame est aussi très présent dans la poésie orale macédonienne. La pièce elle-même contient de la poésie orale, les nombreux chants sont chantés non pas dans le but de distraire le public mais dans l'objectif d'éveiller à la révolution les Macédoniens au moyen du patrimoine culturel oral que chacun connaît et transmet de génération en génération²³. Dans cette œuvre, les personnages sont nettement déterminés et partagés de façon manichéenne en deux groupes ; l'un représentant les bons, l'autre les méchants. Les bons sont les chrétiens et en particulier les Macédoniens opprimés, asservis, dominés par l'Empire ottoman et qui subissent violences et injustices de la part des méchants qui sont les représentants de l'Empire et non les Turcs en général, car un Turc paysan pouvait être du côté des opprimés. La pièce débute avec des chants et des rires, et se termine avec des pleurs et un bain de sang, symbolisant de la sorte les conditions de vie des Macédoniens sous l'Empire. L'affliction était le lot des Macédoniens. Bien qu'ils aient activement participé à toutes les luttes, insurrections et guerres de libération des peuples balkaniques, ils restèrent, seuls, sujets de l'Empire, lors même que tous les autres peuples avaient gagné leur liberté et fondé leurs États. La consolation devait se voir dans la libération de la Macédoine, dans sa reconnaissance et la création de son État à travers la lutte révolutionnaire. La pièce fut mise en scène avant même qu'elle ne soit achevée, il y avait urgence, car c'était un combat. Černodrinski est engagé dans la lutte révolutionnaire et son engagement est dans la droite ligne de « Džinot » et de son époque. Le jour de la première (7/20 novembre 1900) à Sofia, ce sont des membres du VMRO qui, armés, surveillaient l'entrée du théâtre, les artistes étaient également armés. On ne plaisantait pas. Le théâtre est un spectacle mais ce n'est pas du spectacle. L'État bulgare aussi avait compris l'enjeu de cette pièce, d'où les interdictions. Elle s'inscrit dans un contexte politique bien déterminé, lui-aussi. Le public est composé de l'émigration politique et économique (les *pečalbari*) macédonienne. La pièce remporte un très grand succès ; jouée plus de mille fois en vingt ans. Elle ne sera montrée qu'en 1908 en Macédoine, à la faveur du mouvement jeune-turc. Un film fut réalisé en 1967 par l'écrivain et scénariste Slavko Janevski.

Černodrinski a formé de nombreux acteurs qui créeront à leur tour des troupes, par exemple Dimitar Hadži Dinev, auteur de la pièce *la Révolutionnaire (Revolucioner)* ou *Drame révolutionnaire (Revolucionerna drama)* et la troupe « Liberté » (Sloboda), formée entre 1902 et 1903, qui sera dirigée

22. En décembre 1900, à Sofia, la pièce sera publiée à compte d'auteur. Le second tirage est publié en 1907. Le troisième tirage, en 1928. Une publication sera faite par la diaspora macédonienne aux États-Unis vers 1936. En Macédoine, la première édition date de 1969.

23. Cf. Drugovac 1990 : 57.

par des auteurs/acteurs Matej T. Hristov²⁴ et Mihail Tomov. À cette génération appartiennent également Marko Cepenkov (1829-1920), le plus éminent collecteur de tradition orale macédonienne, avec sa pièce : *Crne le Voïvode* (*Crne Vojvoda*) écrite en 1903 sur la base de la poésie orale *Spiro Crne et Kūčuk Sulejman* (*Spiro Crne i Kūčuk Sulejman*) ; le révolutionnaire Nikola Kirov Majski (1880-1962), avec sa pièce *Saint-Élie* (*Ilinden*) publiée en 1923, dans laquelle sera inséré pour la première fois le *Manifeste de la République de Kruševo*²⁵ ; Dimitar Molerov (1874-1961)²⁶ et sa pièce *le Nouveau Maître d'école* (*Noviot daskal*) ; Nikola Drenkov et sa pièce *Duhot na Makedonija* (que l'on peut traduire par *l'Esprit de la Macédoine* ou par *le Fantôme de la Macédoine*)²⁷ publiée en 1931, etc.

Černodrinski est aussi l'auteur de la première pièce de théâtre versifiée *Rencontre* (*Srešta*) en un acte, terminée le 3 juin 1903 et représentée, pour la première fois, comme une opérette, le 5 août 1903²⁸. Cette pièce se présente sous la forme d'un dialogue, qui s'apparente à une longue stichomythie et qui s'inspire structurellement et thématiquement de la poésie orale macédonienne.

Le 10 août 1913, à l'issue des guerres balkaniques, par le traité de paix de Bucarest, la Macédoine est partagée en quatre parties : une partie revenant à la Grèce (51,38 % du territoire, nommée par les historiens Macédoine de l'Égée), une partie à la Serbie (38,4 % du territoire, nommée Macédoine du Vardar), une partie à la Bulgarie (10,1 % du territoire, nommée Macédoine du Pirin ou de la Struma), une partie à l'Albanie (0,12 %, jamais citée par les historiens car considérée comme négligeable par sa superficie. Nous la nommons Macédoine des lacs). Les intellectuels macédoniens se (re)trouvent dans les différentes parties. Le développement du théâtre macédonien sera le plus significatif en Macédoine du Vardar, devenue Serbie du Sud. Toutefois, la Bulgarie occupera les territoires de la Macédoine durant les deux Guerres mondiales : 1915-1918 et 1941-1944.

En 1913²⁹, Branislav Nušić fut nommé directeur du Théâtre serbe nouvellement créé à Skopje par le royaume de Serbie. Le régisseur était Milodrag Petković. La première représentation fut donnée le 9 janvier 1914 :

24. Ce dernier a réalisé une pièce : *Робство и слобода* (Servitude et liberté), cf. Drugovac 1975 : 66.

25. *Le Manifeste de Kruševo*, trad. française Frosa Pejaska-Bouchereau, in *l'Image de la période ottomane dans les littératures balkaniques*, p. 133-137. Voir aussi Kočo Topuzoski, *Никола Карев, 1877-1905*, Skopje, Matica makedonska, 2008.

26. Cf. *Думитар Г. Молеров*, éd. Vasil Tocinovski, Skopje, Mislja, 1993.

27. À l'instar de Černodrinski qui écrit *le Fantôme de la liberté* (*Duhot na slobodata*), en 1909. Cf. Despina Angelovska, « La représentation de l'insurrection d'Ilinden dans les pièces *Ilinden*, de Nikola Kirov Majski, et *le Fantôme de la liberté*, de Vojdan Černodrinski », in *l'Image de la période ottomane dans les littératures balkaniques*, p. 119-131.

28. Première opérette macédonienne.

29. Pour cette période, voir Stefanovski 1976 : 48-49.

le Roi Dušan (Car Dušan), une pièce serbe de Miloš Cvetić. Malgré un incendie qui détruisit le bâtiment du théâtre, le directeur mit tout en œuvre pour le reconstruire, mais, avec l'entrée de la Bulgarie et des puissances centrales, il dut quitter la Macédoine pour l'Albanie et n'y parvint pas. Dans les autres villes comme Bitola, la direction avait été donnée à M. Lazić et la première représentation eut lieu en novembre 1913. Durant l'occupation bulgare le Théâtre populaire de Sofia dirigé par Sava Ognjanov donna plusieurs représentations d'auteurs classiques bulgares. À la fin de la guerre, la Macédoine du Vardar redevint possession du royaume des Serbes, Croates et Slovènes. La reconstruction du théâtre commencée en 1921 s'acheva en 1927. Il fut inauguré le jour de l'entrée de l'armée serbe à Skopje et fut nommé Théâtre national « Roi Alexandre I^{er} ». Plusieurs directeurs³⁰ s'y succédèrent, avec des conceptions du théâtre différentes, mais, de 1931 à 1945, Velimir Živojinović-Masuka (1886-1974) jouera un rôle important pour le théâtre macédonien, favorisant la représentation de pièces locales.

Lenka de Kumanovo (Lenče Kumanovče) de Vasil Iljoski (1902-1995) fut la première pièce en langue populaire macédonienne³¹ représentée dans ce théâtre durant la saison 1927/1928. Sous la pression des autorités, elle sera retirée du répertoire immédiatement après la première car sa représentation rencontra un très grand succès auprès du public macédonien, ce qui contrariait le projet gouvernemental de « dénationalisation » des Macédoniens. De plus, elle était écrite en dialecte macédonien de Kumanovo. Iljoski, enseignant au gymnase de Kumanovo, sera envoyé à Plevlje, en Serbie, afin d'approfondir ses connaissances de la langue serbe. Il importe de souligner que les directeurs et les acteurs ne partageaient pas toujours cet objectif. Et, grâce à leur soutien, le théâtre macédonien, en langue macédonienne, put voir le jour sur cette scène. Notons qu'à Štip, de 1923 jusqu'en 1927, avec des interruptions, un théâtre et un opéra furent formés par l'intelligentsia locale et par les élèves du gymnase, et surtout à l'initiative de Dušan Budimirović (1890-1959)³², homme de théâtre serbe, progressiste et investi d'une mission éducatrice. Ce théâtre affichera à son répertoire des pièces de Shakespeare, Molière, Čexov, Ibsen, d'auteurs serbes et des pièces d'auteurs macédoniens telles *Une Macédonienne (Makedonka)* de Slavko Netkov³³ et *Maruša* de Pavle/Vasil Adžikimov³⁴. L'opéra et le ballet, qui déburent au XX^e siècle, sont

30. Andrija Milčinović, Brana Cvetković, Radivoje Karadžić, Brana Voinović. Cf. Stefanovski 1976 : 51.

31. La langue macédonienne n'avait pas été standardisée. Elle le sera avec la création de l'État macédonien au sein de la fédération yougoslave.

32. Cf. Liljana Mazova, *Под разнo од а до и* (Varia, de a à z), СИЛCOHC 2008, publié sur le site <http://www.rastko.rs/cms/files/books/4c2948964f000>.

33. La pièce, qui deviendra un opéra, a été écrite par Netkov et Budimirović.

34. *Македонска драма меѓу двете светски војни*, t. 1, éd. Aleksandar Aleksiev, Skopje, Makedonska kniga, 1976, p. 11.

directement liés aux activités des ensembles vocaux de théâtre de Skopje, de Štip et, dans une moindre mesure, de Bitola. Ces ensembles se développent avec le théâtre du quotidien, appelé aussi *teatar so peenje* « théâtre avec chants » ou *narodna igra so peenje* [nous retrouvons le mot *igra* que nous avons dans les *besovski igri* (dances/jeux diaboliques)]. Le théâtre du quotidien va nécessiter la formation de chœurs, chanteurs, ensembles vocaux, et orchestres ainsi que la création d'écoles de musique, dont la première sera ouverte à Skopje en 1910. Le théâtre de Štip, grâce à la présence et au talent musicaux de Sergie Mihajlov (1885-1975), d'origine russe, et à l'action éducatrice de Dušan Budimirović et de Slavko Netkov, mettra en scène l'opéra *Une Macédonienne*, avec la première chanteuse d'opéra macédonienne : Blagorodna Burova (1910-1980).

Une légère amélioration des conditions du théâtre de Skopje, huit ans plus tard, au cours de la saison 1936-1937, permettra le retour sur scène de la pièce de Vasil Iljoski, *Lenka de Kumanovo*, sous un nouveau titre : *la Fugitive (Begalka)*. La direction du théâtre alla jusqu'à inviter Iljoski à traduire sa pièce *Teodos le bourgeois (Čorbadži Teodos)* en parler de Skopje, c'est-à-dire en macédonien, alors qu'il l'avait écrite en serbe (*Nagazio čovek*)³⁵, pour être jouée le 27 avril 1937. Le 3 mars 1936, le drame *les Pečalbari (Pečalbari)* d'Anton Panov (1905/6-1968) sera présenté. Cette pièce traite de la *pečalba*, le thème le plus sensible pour la population macédonienne. C'est pourquoi la plupart des auteurs de cette période écriront une pièce sur ce thème. La poésie orale qui sera largement utilisée pour ce théâtre possède un cycle très riche de poèmes avec cette thématique. Ces poèmes sont bien connus des Macédoniens et encore chantés de nos jours. La pièce de Panov rencontra un extraordinaire succès. Elle attira au théâtre des Macédoniens de toutes conditions sociales. Elle sera aussi la première pièce macédonienne à être jouée en dehors de Skopje ; à Belgrade et dans plusieurs grandes villes de Yougoslavie. Fin 1938, fut jouée la première de *L'argent est un meurtre (Parite se otepuvačka)* et, en 1940, les premières de *Antica* et *Des millions de martyrs (Milion mačenic)* de l'auteur autodidacte Risto Krle (1900-1975)³⁶. Toutes ces pièces datent de la période de l'entre-deux-guerres, ou encore période de « Racin », du nom du grand poète Kočo

35. *Ibid.*, p. 12.

36. Outre ce théâtre national, deux amis Dimtar Trajkovski et Petre Prličko forment à Skopje une troupe théâtrale itinérante du nom de *l'Oiseau bleu (Sinata ptica)*, renommée peu de temps après *Bohème (Boem)*, avec pour directeur Petre Prličko (Perica P. Alekčić, originaire de Veles). Dimitar Trajkovski a commencé son activité théâtrale avant la Première Guerre mondiale. Le répertoire de cette troupe était composé d'auteurs serbes et macédoniens. Parmi les auteurs macédoniens, figurent Anton Panov et Risto Krle. Cf. Stefanovski 1976 : 58-60.

Racin (1908-1943)³⁷. Elles présentent les mêmes caractéristiques et sont désignées comme *bitovi drami* ou *bitovo-socijalni drami*, le mot *bit* signifiant « existence », « vie ».

Jelena Lužina³⁸, théoricienne de théâtre, spécialiste du théâtre du « quotidien », constate que ce théâtre est considéré par la critique littéraire comme de la littérature et non comme un art de la représentation (art scénique), fait pour être vu par un public. Par conséquent, les critères utilisés habituellement pour son analyse sont des critères qui relèvent de la théorie littéraire et non de la théorie théâtrale. Or, le théâtre de « l'existence » ou du « quotidien » est pensé et écrit dans le but exclusif d'être joué sur scène devant un public ciblé. Ce sont des pièces sur « la vie du peuple, en langue populaire, dans la tradition populaire, avec, comme éléments structuraux fondamentaux, des chants et des danses populaires³⁹ ».

Sur une scène composée de trois murs, telle une boîte, seul le mur face au public est considéré comme « transparent », permettant aux spectateurs de voir la scène à laquelle il peuvent s'identifier tant elle ressemble à la réalité quotidienne. Ces pièces veulent copier la vie pour la transposer sur la scène et donner l'illusion d'immédiate réalité, d'immédiate vérité, au spectateur. Ne sont données à voir que des scènes de la vie quotidienne, ou des scènes de guerre (bataille, insurrection, révolte, etc.), ce qui explique que l'on décrit ce théâtre comme orné de chants, de danses et de coups de feu. L'auteur choisit de parler d'un ou de plusieurs événements connus et/ou vécus par les spectateurs qui seront toujours accompagnés de rites, de coutumes, de danses populaires, de chants, de musique (sur des instruments populaires), de proverbes, voire de documents historiques, par exemple l'insertion du *Manifeste de Kruševo* dans la pièce *Ilinden* de N. Kirov-Majski. La pièce s'ouvre toujours sur un chant et des danses, et se termine de la même façon.

Ce théâtre concerne l'immédiate condition sociale du peuple macédonien, d'où sa deuxième désignation : *bitovo-socijalni drami* « théâtre socio-existential ». En effet, il s'agit de mettre en scène des représentations sociales d'un monde qui est pris dans son mouvement quotidien et dans sa structure sociale. En l'occurrence la société traditionnelle patriarcale avec ses règles, ses croyances, ses coutumes, son expression culturelle, sa tradition orale, son artisanat et sa créativité. Ce théâtre a très peu de valeur littéraire car il se veut une photographie du quotidien – un cliché ou bien un instantané. Sa valeur réside dans la justesse sociologique et historique, mais aussi dans les éléments ethnographiques et folkloriques qui sont fidèlement transcrits.

37. Aleksandar Spasov, *Koco Racin*, Paris, Unesco, 1986 ; Kosta Ratsine, *les Aubes blanches*, adapt. française Djurdja Sinko, Jean-Louis Depierris, Skopje, éd. Revue macédonienne, 1975.

38. Lužina 1995.

39. Lužina 1995 : 49.

Un théâtre de la vie populaire dont l'action se passe en milieu rural, mais aussi en milieu urbain pour les pièces de la dernière période du genre, en langue populaire macédonienne dont la tradition orale, en particulier la poésie orale, a préservé les formes les plus archaïques des différents dialectes et parlers. En situation de domination (successives, puisque sortant de l'Empire ottoman, les Macédoniens sont intégrés dans des États qui pratiquent à leur encontre une politique d'assimilation et d'acculturation), l'utilisation de la langue interdite est un acte de rébellion. L'idée étant que la reproduction fidèle de la vie nécessite l'utilisation de la langue parlée par les hommes et les femmes de ces lieux. La langue restant fermement attachée au milieu qui la produit et l'utilise. Officiellement, ces pièces étaient produites avec comme indication : pièce jouée en « dialecte serbe du Sud ». Ceci aura pour conséquence, dans les études futures, de prendre pour scientifique cette indication alors qu'elle servait de censure. À l'instar de l'Église chrétienne qui, ne parvenant pas à faire disparaître des rites païens profondément ancrés dans les habitudes et les croyances des Slaves, dut se les approprier en les transformant en rites chrétiens. Quant aux écrivains macédoniens, émigrés en Bulgarie et en Serbie, de langue bulgare ou serbe, lorsqu'ils écriront du théâtre de l'existence, ils utiliseront la langue macédonienne, si ce n'est dans toute la pièce, du moins, et obligatoirement, pour les chants. En effet, dans toutes ces pièces, quelle que soit la langue d'écriture de l'écrivain, instruit par les différentes écoles des différentes propagandes, les nombreux chants utilisés dans ses œuvres dramatiques seront toujours en langue macédonienne⁴⁰.

Ces pièces se construisent sur quelques sujets-types : tout empêchement à la réalisation d'un amour heureux ; toutes les variantes de conflits sociaux ; toutes les variantes de conflits éthique et ethnique ; toutes les variantes de constructions d'un enchevêtrement de difficultés qu'il sera intéressant de démêler dramatiquement, selon des matrices archaïques : blanc-noir, dominé-dominant, riche-pauvre, juste-injuste, bien-mal, vie-mort, etc.⁴¹.

Les scènes ou les tableaux sont toujours proches du public et immédiatement identifiables par le plus grand nombre de spectateurs. L'auteur instaure de la sorte une proximité avec le public. Il cherche l'implication totale du spectateur dans l'histoire par un phénomène de communion, d'osmose. Tout semble imbriqué, lié, entre l'écrivain, le milieu et les spectateurs. Il utilise une intonation mélodramatique et sentimentale. Ces pièces sont soit des mélodrames soit des comédies légères ou historiques. Cette intonation mélodramatique provoque une rapide identification émotionnelle chez les spectateurs. En jouant sur l'émotion (rires-pleurs), il cherche l'adhésion complète

40. Tomo Smiljanik Bradina, *Македонски печалбари* (les *Pečalbari* macédoniens), 1927 ; Anđelko Krstik, *Затоциници* (les *Éxilés*), 1937. Ainsi que les œuvres de Dimitar Molerov.

41. Lužina 1995 : 23.

du spectateur au message porté par la pièce. Dans le rire, les pièces sont attrayantes, dans les pleurs, elles suscitent des émotions fortes. « Rires et pleurs » devient le nom d'une troupe théâtrale bulgare, explique L. Lužina⁴², où Vojdan Černodrinski, le plus populaire des dramaturges du genre, se formera quelque temps.

Toutes les pièces appartenant à ce genre s'assurent la même réception : rapide à identifier, simple à comprendre et sans surprise dans leur dénouement. Ce qui a beaucoup contribué à leur popularité. Une réception réussie durant toute la période du genre, par tous les âges, indépendamment de l'expérience, de la culture ou du niveau social. Pour les spectateurs qui habitent à la périphérie de la ville de Skopje et qui n'avaient jamais fréquenté de théâtre, c'est un phénomène qui les attire et qui ne les déçoit pas, tout au contraire, il gagne leur admiration et gagne en popularité. Quant à ceux qui viennent de quitter leur campagne pour la ville, ils éprouvent la nostalgie des lieux quittés, de leur milieu, des événements de leur enfance en milieu rural.

D'une pièce à l'autre se construit une continuité, une unité, une expérience, une typologie des personnages et des situations, des événements, des métiers, des noms, des coutumes, des danses et des chants populaires, ainsi qu'un public fidèle, nombreux et exigeant, qui veut retrouver dans chacune des pièces tous les éléments constitutifs du genre. J. Lužina remarque que le metteur en scène est aussi le même : il s'agit de Josif Srdanović.

Ce théâtre se veut si proche de l'homme « ordinaire » que ce dernier pense pouvoir l'écrire, tant il est partie intégrante et constitutive de ce théâtre. De plus, si un cordonnier, un plâtrier ou autre artisan, a réussi à écrire une pièce sur la vie quotidienne, rien n'empêche l'homme du commun de le faire également. Écrire une pièce de théâtre du même genre devient une « obsession nationale », dira Aleksandar Aleksiev, théoricien de la littérature macédonienne. Quant à Slobodan A. Jovanović, dramaturge, lecteur des pièces proposées au théâtre de Skopje, il témoigne de la pression exercée par les écrivains-amateurs pour que leurs pièces soient acceptées et jouées sur la scène du théâtre national. De même, il témoigne d'une pétition de peintres en bâtiment qui protestent contre le refus de mettre en scène la pièce de l'un de leurs collègues⁴³.

Pour J. Lužina⁴⁴, le genre débute en 1848 et s'achève vers 1950, peu après la création de la république de Macédoine au sein de la fédération socialiste yougoslave. Les auteurs du théâtre du quotidien continuent à produire et à mettre en scène leurs pièces. Cependant, la fondation de l'État semble avoir rendue inutile la lutte pour la reconnaissance de l'existence du Macédonien que représentait ce théâtre. Dans l'état actuel de la recherche, il

42. *Ibid.*, p. 138.

43. *Ibid.*, p. 139.

44. *Ibid.*, p. 126.

regroupe environ 50 auteurs et 140 œuvres. Peu d'œuvres théâtrales ont été mises en scène, la recherche relative à ce domaine nous livre régulièrement de nouvelles œuvres et de nouveaux auteurs. Malgré l'existence parallèle d'autres genres de théâtre durant cette période, ceux-ci ne réussirent pas à attirer le public, complètement fasciné par le théâtre de la vie quotidienne.

Durant la Seconde Guerre mondiale, c'est-à-dire sous l'occupation bulgare et allemande, pour la lutte de libération nationale (NOB – Narodna osloboditelna borba), les Macédoniens utilisent de longs textes poétiques appelés *passereaux* (*vrapčinja*), un moyen privilégié d'action, de subversion et de dérision. Pour leur création sont reprises des mélodies simples et entraînantes tirées de chants populaires célèbres, accompagnant un texte sur l'actualité du front qui mettait en avant les victoires des alliés et les défaites de l'ennemi, épicé de moqueries à l'adresse de l'état-major de l'armée occupante et des représentants des gouvernements ennemis. Ces poèmes contiennent de nombreux éléments dramatiques. Tout comme le théâtre du quotidien, ils se fondent sur les chants populaires, reprenant des vers, voire des strophes entières, ainsi que la mélodie. Ces créations, à l'instar du théâtre du quotidien, sont une arme pour la lutte contre l'ennemi et la libération nationale. Voislav Jakovski, analysant ce genre poétique, souligne ce caractère d'arme indestructible qui porte leur lutte et leur message au-delà des obstacles infranchissables dressés par les forces ennemies⁴⁵. Ce genre n'aura duré que le temps de la lutte, tout comme le théâtre du quotidien.

Le 8 septembre 1991, la fondation de la république de Macédoine, État indépendant et souverain, a réactivé la question de la reconnaissance des Macédoniens. Le différend avec la Grèce, sur le nom de l'État, réactualise la question de l'identité. Le théâtre⁴⁶ est particulièrement présent et les dramaturges contemporains, tels Goran Stefanovski⁴⁷, Dejan Dukovski⁴⁸, Jordan Plevneš⁴⁹, font revivre dans leurs œuvres les fondateurs du théâtre du quotidien, principalement Vojdan Černodrinski, et avec eux le questionnement sur l'identité macédonienne tout en s'inspirant, à l'instar de ce théâtre, de la poésie orale.

45. Voislav Jakovski, *Фолклорот во македонската драма* (le Folklore dans le drame macédonien), Skopje, 1983, p. 25.

46. Les éditions l'Espace d'un instant ont publié plusieurs œuvres théâtrales macédoniennes.

47. *Чернодрински се враќа дома* (Černodrinski revient à la maison), 1991.

48. *Балканот не е мртов или Магија Еделвајс* (Balkan's not dead), 1992 ; Dejan Dukovski, *Baril de poudre ; Balkan's not dead ; L'Autre côté*, Paris, l'Espace d'un instant, 2006.

49. *Последниот ден на Мисирков* (le Dernier Jour de Misirkov), 2003.

BIBLIOGRAPHIE

- ALEKSIEV Aleksandar, *Војдан Чернодрински : Македонска крвава свадба* (Vojdan Černodrinski : les noces de sang macédoniennes), Bitola, Misla, 1983.
- BOAL Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, la Découverte (Poche), 2009.
- DRUGOVAC Miodrag, *Историја на македонската книжевност XX век* (Histoire de la littérature macédonienne, XX^e siècle), Skopje, Misla, 1990, p. 57.
- ID., *Македонска литература : од Мисирков до Раџин* (Littérature macédonienne : de Misirkov à Racin), Skopje, Prosveto delo, 1975.
- Димитар Г. Молеров*, éd. Vasil TOCINOVSKI, Skopje, Misla, 1993.
- ĀURĀINOV Milan, *Нова македонска книжевност* (Nouvelle littérature macédonienne), Skopje, Studenski zbor, 1996.
- IVANOV Blagoja, « Le théâtre macédonien : persévérance d'une tradition », in *Macédoine : littérature et arts = Europe*, avr. 1978, 56^e année, n^o 588, p. 116.
- JAKOVSKI Voislav, *Фолклорот во македонската драма* (le Folklore dans le drame macédonien), Skopje, 1983.
- KITEVSKI Marko, « Les coutumes festives macédoniennes », in *l'Ethnologie de la Macédoine*, Skopje, Académie des sciences et des arts, 1996, p. 223-246.
- Македонска драма меѓу двете светски војни* (le Théâtre macédonien entre les deux guerres), éd. Aleksandar Aleksiev, Skopje, Makedonska kniga, 1976.
- RATSINE Kosta, *les Aubes blanches*, adapt. française Djurdja Sinko, Jean-Louis Depierris, Skopje, Revue macédonienne, 1975.
- LUŽINA Jelena, *Историја на македонската драма : македонската битова драма* (Histoire du théâtre macédonien : le théâtre macédonien du quotidien), Skopje, Kultura, 1995.
- PETROVSKA KUZMANOVA Katerina, *Театарските елемент во фолклорот* (les Éléments théâtraux dans le folklore), Skopje, Institut za folklor « Marko Cepenkov », 2006.
- SAZDOV Tome, *Македонската народна поезија* (la Poésie orale macédonienne), Skopje, Kultura, 1976.
- SPASOV Aleksandar, *Koco Racin*, Paris, Unesco, 1986.
- STALEV Georgi, *Историја на македонската книжевност, 1800-1945* (Histoire de la littérature macédonienne, 1800-1945), Skopje, Institut za makedonska literatura, 2000.
- STEFANOVSKI Riste, *Театарот во Македонија* (le Théâtre en Macédoine), Skopje, Makedonska kniga, 1976.
- ID., *Театарот во Македонија. Од партизанскиот до младинско-детскиот* (le Théâtre en Macédoine : du théâtre partisan au théâtre pour enfant et pour la jeunesse), Skopje, PPTTU « Unija », 1998.
- VAN GENNEP Arnold, *Textes inédits sur le folklore français contemporain*, prés. et notes Nicole Belmont, Paris, G. P. Maisonneuve et Larose (Archives d'ethnologie française, t. 4), 1975, p. 115-119.