

Angela Daiana Langone
Molière et le théâtre arabe

Mimesis

Romanische Literaturen der Welt

Herausgegeben von
Ottmar Ette

Band 62

Angela Daiana Langone

Molière et le théâtre arabe



Réception moliéresque et identités nationales arabes

DE GRUYTER

Università degli Studi di Cagliari – Dipartimento di Filologia, Letteratura, Linguistica –
Pubblicazione realizzata con il contributo dei fondi CAR ex-60%.

ISBN 978-3-11-044234-2

e-ISBN (PDF) 978-3-11-043684-6

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-043445-3

ISSN 0178-7489

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2016 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

♻️ Printed on acid-free paper

Printed in Germany

www.degruyter.com

Table des matières

Avant-propos — IX

Systèmes de transcription de l'arabe — XI

Transcription de l'arabe classique — XI

Transcription de l'arabe dialectal — XII

1 Introduction — 1

- 1.1 Un Molière arabe — 1
- 1.2 Le cadre théorique — 9
- 1.3 Le théâtre arabe et l'évolution de la pensée nationale — 11
- 1.4 La structure de la recherche — 14

2 Sortir de la stagnation — 21

- 2.1 La première expérience dramaturgique du monde arabe — 21
- 2.2 L'expérience de Mārūn Naqqāš — 25
 - 2.2.1 La biographie — 25
 - 2.2.2 La troupe de Mārūn Naqqāš — 28
 - 2.2.3 Le lieu de la représentation — 30
 - 2.2.4 La terminologie théâtrale — 32
- 2.3 La pièce *al-Baḥīl* — 36
 - 2.3.1 Les didascalies et la structuration du texte — 36
 - 2.3.2 Les personnages — 37
 - 2.3.3 La trame — 42
 - 2.3.4 L'exposition, l'orchestre et le genre — 45
 - 2.3.5 Quel/s hypotexte/s? — 49
 - 2.3.6 Le dénouement — 56
 - 2.3.7 Le procédé de naturalisation — 59
 - 2.3.8 La langue employée dans la pièce — 61
 - 2.3.9 *L'Avare*, le thème littéraire — 64
 - 2.3.10 *L'Avare* pour Mārūn Naqqāš — 67
- 2.4 Prise de conscience et négociation — 71
- 2.5 De l'or européen coulé à la manière arabe — 78

3 Se défendre de l'autre et se construire soi-même — 83

- 3.1 La naissance du théâtre arabe moderne en Egypte — 83
- 3.2 Structure et aspects linguistiques de *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi* — 85

- 3.2.1 Les personnages — **87**
- 3.2.2 La terminologie théâtrale — **89**
- 3.2.3 Les difficultés à gérer une troupe: obstacles et ennemis — **92**
- 3.3 Les difficultés à gérer un mouvement de libération nationale — **101**
- 3.4 *Pars pro toto*: les ennemis du théâtre pour les ennemis de la nation — **111**

4 L'identité et la synthèse culturelle — 119

- 4.1 Le théâtre de l'Égypte à la Tunisie — **119**
- 4.2 Le modèle 'Molière' — **122**
- 4.3 La pièce *al-Mārīšāl* — **125**
 - 4.3.1 Titre et structure — **128**
 - 4.3.2 Les personnages et la vie sociale — **128**
 - 4.3.3 Le cadre spatio-temporel — **134**
 - 4.3.4 Vie matérielle — **135**
 - 4.3.5 La langue — **137**
 - 4.3.6 Culture religieuse — **140**
 - 4.3.7 Le dénouement — **142**
 - 4.3.8 L'ambiance — **144**

5 Entre tradition et innovation — 153

- 5.1 Les prodromes du théâtre au Maroc — **153**
- 5.2 Le modèle 'Molière' au Maroc — **155**
- 5.3 Le modèle 'Molière' pour Taïeb Saddiki — **157**
- 5.4 Taïeb Saddiki récupère la tradition autochtone — **160**
- 5.5 Saddiki retourne à Molière: *Molière ou «Pour l'amour de l'humanité»* — **165**
 - 5.5.1 La préface — **168**
 - 5.5.2 Les personnages — **169**
 - 5.5.3 Le prologue — **170**
 - 5.5.4 Le traitement des clichés sur Molière — **171**
 - 5.5.4.1 Molière l'ennemi des dévots et des médecins — **171**
 - 5.5.4.2 Molière satiriste — **172**
 - 5.5.4.3 Molière l'homme libre — **173**
 - 5.5.4.4 Molière mort sur scène — **174**
 - 5.5.5 Un exemple de pastiche ou de *capriccio*? — **174**
 - 5.5.6 Le cadre spatio-temporel — **176**
 - 5.5.7 Le message: Molière, remède contre l'intolérance — **178**

- 5.5.8 Le titre et la structure de la pièce — 184
- 5.5.9 La question de la langue — 186
- 6 Conclusions — 193**
- 7 Annexes. *al-Baḥīl* de Mārūn Naqqāš — 201**
- 7.1 Traduction de la *Muqaddima* ('Préface') d'*Arzat Lubnān* — 201
- 7.1.1 Abrégé de biographie de Mārūn Naqqāš — 204
- 7.1.2 Le discours lu par Mārūn Naqqāš à l'occasion de la présentation de la première pièce au mois de février 1848 — 205
- 7.1.3 A propos du discours sur les théâtres et les pièces et la manière de les représenter devant le public — 208
- 7.1.4 Note — 210
- 7.1.5 Note finale — 212
- 7.2 Traduction d'*al-Baḥīl* de Mārūn Naqqāš — 212
- 7.2.1 Les noms des personnages — 212
- 7.2.2 Acte I — 213
- 7.2.3 Acte II — 219
- 7.2.4 Acte III — 225
- 7.2.5 Acte IV — 230
- 7.2.6 Acte V — 236
- 8 Annexes. *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi* de Ya'qūb Ṣannū' — 245**
- 8.1 Préface — 245
- 8.2 Noms des personnages de la pièce — 245
- 8.3 Acte I — 246
- 8.4 Acte II — 253
- 9 Annexes. *Le Maréchal* de Nouredine Kasbaoui — 261**
- 9.1 Acte I — 261
- 9.2 Acte II — 282
- 9.3 Acte III — 302

Bibliographie — 317

Index des noms — 329

Avant-propos

Ce travail propose une réflexion sur la réception d'un modèle littéraire européen dans le théâtre arabe moderne et contemporain, à travers l'étude des processus de négociation opérés par certains dramaturges provenant du Proche Orient et de l'Afrique du Nord. Il s'insère, par conséquent, aussi bien dans le domaine scientifique de la littérature comparée que, plus en particulier, dans les études arabes.

La recherche bibliographique a été menée dans plusieurs institutions et notamment à la *Maktaba al-Waṭaniyya* de Tunis (Bibliothèque Nationale Tunisienne, BNT), à l'Istituto per l'Oriente C.A. Nallino de Rome, au PISAI de Rome, à la Bibliothèque Labronica de Livourne et à la Bibliothèque Cantonale de Fribourg (CH).

Cet essai interdisciplinaire est le résultat d'un long parcours de recherche qui a pu être réalisé grâce à la contribution précieuse de plusieurs experts, collègues et amis qui m'ont encouragée et soutenue. Je tiens à remercier en particulier Thomas Hunkeler (Université de Fribourg, CH), pour avoir accepté de diriger la thèse de doctorat dont cet ouvrage est issu, pour ses conseils, sa rigueur et sa disponibilité. Je remercie également Olivier Durand (Sapienza Université de Rome), guide constant, pour la générosité et les enseignements impérissables. Qu'il voie dans ce travail l'expression de ma profonde reconnaissance. Je tiens à remercier Ignazio Putzu, Directeur du Département de Philologie, Littérature et Linguistique à l'Université de Cagliari, qui m'a soutenue dans le projet de publication de ce travail. J'adresse encore ma gratitude pour les conseils précieux et le soutien humain et professionnel à Giuliano Mion (Université de Chieti-Pescara), Marie-Aimée Germanos (Inalco, Paris), Wasim Dahmash (Université de Cagliari), Biancamaria Scarcia Amoretti (Sapienza Université de Rome), Claude Bourqui (Université de Fribourg), Michel Viegnes (Université de Fribourg), Benoît Challand (Université de New York), Riccardo Contini («L'Orientale», Naples), Francesco Zappa (Université Aix-Marseille), Michel Faragalla, Gisella Kohn, S.E. Tajeddine Baddou (ancien ambassadeur du Royaume du Maroc à Rome) et, enfin, Taïeb Saddiki que j'ai eu le plaisir de rencontrer à Casablanca.

Il va sans dire que je suis la seule responsable de ce travail et que toutes les fautes qui pourraient y subsister ne sont imputables qu'à moi-même.

Je dédie ma recherche à ma petite équipe dont je suis fière: à mon mari Giuliano et à notre fille Carolina.

Systèmes de transcription de l'arabe

Transcription de l'arabe classique

Graphème	Nom arabe du graphème	API	Transcription employée
ا	'alif	[ʔ]	'
ب	bā'	[b]	b
ت	tā'	[t]	t
ث	ṭā'	[θ]	ṭ
ج	ǧīm	[dʒ]	ǧ
ح	ḥā'	[ħ]	ḥ
خ	ḫā'	[χ]	ḫ
د	dāl	[d]	d
ذ	ḏāl	[ð]	ḏ
ر	rā'	[r]	r
ز	zāy	[z]	z
س	sīn	[s]	s
ش	šīn	[ʃ]	š
ص	ṣād	[sˤ]	ṣ
ض	ḏād	[dˤ]	ḏ
ط	ṭā'	[tˤ]	ṭ
ظ	ẓā'	[ðˤ]	ẓ
ع	'ayn	[ʕ]	'
غ	ǧayn	[ɣ]	ǧ
ف	fā'	[f]	f
ق	qāf	[q]	q
ك	kāf	[k]	k
ل	lām	[l]	l
م	mīm	[m]	m
ن	nūn	[n]	n
ه	hā'	[h]	h
و	wāw	[w]	w
ي	yā'	[j]	y

Le vocalisme de l'arabe classique se compose de: ā, ī, ū; a, i, u.

Transcription de l'arabe dialectal

Segments du consonantisme:

' , b, t, ṭ, ġ, ž, ħ, ħ̣, d, ḍ, r, ṛ, z, s, š, ṣ̌, ḏ, ṭ, z, ḏ̣, ' , ġ, f, q, k, l, m, n, h, w, y.

Segments du vocalisme:

ā, ē, ī, ō, ū; a, i u, ə.

1 Introduction

*Nous aurons à cœur d'offrir le visage de la
France le plus beau et le plus durable qui soit:
celui de Molière. Ainsi se resserrent entre les
hommes l'amitié et la compréhension*
Jean Vilar, 16 mai 1953

صوفوكل وشكسپير گوگول وموليير
مشهور على شهير فتحو طريق السير
فطريقهم سايرين من ما هم راشفين¹
Taïeb Saddiki, 1997

1.1 Un Molière arabe

Aucun pays n'est resté indifférent au génie de Molière, ses pièces ne cessant d'être traduites, adaptées et jouées de par le monde. Le répertoire moliéresque est arrivé en Angleterre² comme au Japon³, au Portugal⁴ comme en Chine⁵ –

1 Sophocle et Shakespeare, Gogol et Molière/Célèbres, très célèbres, ils nous ont éclairé la voie/Nous suivons leur voie et buvons leur eau.

2 En Angleterre, la première traduction d'une pièce de Molière est celle par John Ozell (1675–1743) de *Monsieur de Pourceaugnac* en 1704, suivie ensuite de la version des *Fourberies de Scapin* en 1730 et de *L'Avare* en 1732. Mais la première traduction complète des œuvres de Molière en Angleterre remonte à 1739, c'est celle des deux écrivains dramatiques Baker et Miller. Cf. Aa.Vv.: *Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire. Arles (1989). Traduire le Théâtre*. Arles: Actes Sud 1990, p. 55.

3 Au Japon la première adaptation du genre comique a été *L'Avare* de Molière par Kôyô Ozaki en 1892, à partir de sa traduction anglaise. Voir, à ce propos, Rikie Suzuki: Molière au Japon. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 16 (1964), p. 259–267.

4 L'une des premières adaptations portugaises du répertoire moliéresque est celle de *Georges Dandin ou le mari confondu* devenue *Marido confundido*, en 1737, dans laquelle les adaptateurs, Manuel de Gusmão et l'acteur Nicolau Félix Ferris, accommodent la pièce aux mœurs de la province du Minho. Pour plus d'informations sur les adaptations de Molière au Portugal, voir Ana Clara Santos: Le théâtre français à l'étranger ou l'essor de l'adaptation théâtrale. In: *Horizons/Théâtre* 3 (2013), p. 47–57.

5 La première traduction en langue chinoise d'œuvre de Molière est celle de *L'Ecole des Femmes* en 1927 par Dong Ya Bing Fu. Pour des approfondissements à ce propos, nous renvoyons à l'ouvrage: Xiangyun Zhang: *Traduire le théâtre. Application de la théorie interprétative à la traduction d'œuvres dramatiques français en chinois*. Thèse de doctorat: Université Paris

pour ne citer que quelques exemples – enrichissant ainsi les productions littéraire et théâtrale de ces pays.

Quant au monde arabe, c'est grâce à une adaptation (*iqtibās*) de *L'Avare* de Molière en 1847 que l'aventure du théâtre à l'italienne a commencé: à partir de ce moment fondamental pour la littérature moderne, aucun pays arabe où le théâtre occidental s'est implanté n'a manqué de se servir largement de la production moliéresque.

La place incomparable accordée à ce dramaturge français de la part du milieu théâtral arabe est incontestablement patente, au point que certains encore aujourd'hui peuvent l'appeler «Sidi Molière»⁶ ou le considérer comme le «parain» du théâtre arabe⁷.

Ayant donc remarqué que de tous les auteurs occidentaux, c'est Molière qui a été le plus joué en arabe, nous entendons comprendre les raisons d'une présence si constante dans la dramaturgie arabe en donnant des interprétations nouvelles et en définissant le rôle de ce dramaturge français dans la genèse du théâtre arabe moderne et contemporain.

Les experts du théâtre arabe se sont souvent interrogés sur les raisons du succès de Molière mais, à notre avis, ils se sont toujours orientés dans les mêmes directions d'interprétation. De plus, comme on ne dispose d'aucune étude approfondie sur le «phénomène Molière» dans le théâtre arabe⁸, ces interprétations ne peuvent être retrouvées que dans les introductions à l'histoire de la littérature arabe et se limitent, dans la plupart des cas, à quelques commentaires en marge d'études plus générales. Les œuvres que nous avons consultées et que nous citerons dans les lignes qui vont suivre tendent toujours à trouver les causes du succès de Molière chez les Arabes aussi bien dans l'universalité des thèmes traités que dans le genre comique.

Pour plus de détails, en ce qui concerne les thèmes, Mohamed Aziza qualifie Molière de providence de tous les adaptateurs et remarque que les préoccupations et les situations exposées dans ses pièces sont les plus partagées et les plus transposables dans le contexte arabe⁹. De même Hamadi Ben Halima sou-

III/Sorbonne Nouvelle, Ecole Supérieure d'Interprètes et Traducteurs 2006, consacré à la place incomparable accordée à Molière par les traducteurs et le milieu théâtral chinois.

6 Le mot *sīd-ī*, honorifique dans l'arabe maghrébin, signifie «monsieur».

7 Cf. à ce propos Moncef Charfeddine: *Deux siècles de théâtre en Tunisie*. Tunis: Les Editions Ibn Charaf 2003, p. 34. Charfeddine affirme en particulier que Molière «a tenu sur les fonds baptismaux» le théâtre dans le monde arabe.

8 Exception faite pour l'article d'Omar Fertat: Molière, un auteur arabe...?. In: *Horizons/Théâtre* 3 (2013).

9 Mohamed Aziza: *Regards sur le théâtre arabe contemporain*. Tunis: MTE 1970, p. 70–71.

ligne la facilité avec laquelle n'importe quelle œuvre moliéresque peut être adaptée au goût du public arabe¹⁰. Pour Monica Ruocco, la fortune de Molière résiderait dans le fait que ses personnages sont des archétypes qui peuvent s'adapter à la société arabe et que ses comédies sont caractérisées par des intrigues captivantes¹¹. Quant à Ahmed Cheniki qui qualifie Molière de «modèle idéal», il trouve que les thèmes abordés par le dramaturge français sont perçus comme très familiers à la sensibilité arabe¹². Tous ces points de vue soutiennent que si les adaptations de Molière sont ainsi tellement fréquentes dans le théâtre arabe, c'est en raison de la familiarité (voire l'universalité) des thèmes abordés dans ses pièces.

Si Cheniki et Ruocco font également allusion à l'importance du genre comique, cet élément est davantage souligné par Ali al-Rai et Nada Tomiche d'après lesquels la comédie satirique répondrait pleinement au désir de changement des Arabes et à leur aspiration aux réformes¹³. Une idée intéressante qui, à notre avis, aurait mérité sans doute un approfondissement, mais qui malheureusement n'a pas été développée davantage.

Les motivations que tous ces experts ont données jusqu'à présent sont naturellement acceptables mais elles ne nous semblent pas justifier pleinement la profusion des adaptations et l'intérêt des Arabes vis-à-vis de Molière. C'est cette constatation qui nous a incitée à nous lancer dans une étude de plus grande envergure que nous synthétiserons ci-après.

Plus qu'ailleurs, les œuvres de Molière ont eu un impact décisif dans le monde arabe, au sein de son polysystème culturel puisque, comme nous l'avons déjà signalé auparavant, l'introduction du théâtre occidental dans les pays arabes s'est faite essentiellement par le biais des adaptations du répertoire moliéresque.

10 Hamadi Ben Halima: *Les principaux thèmes du théâtre arabe contemporain (de 1914 à 1960)*. Tunis: Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université de Tunis 1969, p. 23.

11 Monica Ruocco: La Nahḍa par l'Iqṭibās (1): naissance du théâtre arabe. In: Boutros Hallaq/Heidi Toelle (éds.): *Histoire de la littérature arabe moderne 1800-1945*. Arles: Sindbad, Actes Sud 2007, p. 179.

12 Ahmed Cheniki: De nouveaux oripeaux pour Molière en Algérie. In: *InterFrancophonies 4* (2010), p. 10.

13 Cf. Ali al-Rai: Le génie du théâtre arabe des origines à nos jours. In: Nada Tomiche (éd.): *Le théâtre arabe*. Louvain: Unesco 1969, p. 86-97; Nada Tomiche: Préface. In: Nada Tomiche (éd.): *Le théâtre arabe*. Louvain: Unesco 1969, p. 10.

L'impact du théâtre de Molière sur le monde arabe est un véritable exemple de mobilité culturelle¹⁴, au point qu'il ne serait pas trop audacieux de le comparer à l'influence que le Proche Orient a exercée dans l'antiquité sur la culture grecque¹⁵: cette dernière s'était emparée au VIII^e siècle av. J.C. de l'écriture phénicienne en l'adaptant à la langue grecque; le monde arabe s'est emparé du théâtre à l'italienne en l'adaptant à son système de valeurs.

Adapter s'est avéré un procédé indispensable pour ne pas heurter la sensibilité religieuse et culturelle du public arabo-islamique¹⁶. En effet, un dramaturge arabe, quel qu'il soit, ne peut pas présenter une pièce étrangère telle quelle mais doit tenir compte de son public. En plus, le procédé de l'adaptation permet de s'emparer de la technique mais aussi d'intégrer du matériel littéraire autochtone. Les premiers dramaturges avaient beaucoup de tissu littéraire à employer sur scène mais ne savaient pas comment le tailler et le confectionner: comme nous le verrons au cours de notre travail, les hypotextes fournissent généralement un contenant où insérer des contenus locaux.

Or, l'adaptation du théâtre français, essentiellement des pièces de Molière, tend à occuper le vide laissé par les auteurs arabes et à devenir centrale dans un champ littéraire entré en crise. Les anciens genres ne répondaient en effet plus ou ne répondaient que partiellement aux besoins et aux attentes des Arabes. L'histoire de la littérature arabe nous documente l'existence depuis longtemps de différentes formes préthéâtrales (en arabe *aškāl mā qabla masraḥiyya*)¹⁷ à

14 Selon Stephen Greenblatt, les cultures sont très rarement fixes et stables, la mobilité étant un élément clé de la vie humaine, toute période historique confondue (voir Stephen Greenblatt: *Cultural Mobility: A Manifesto*. Cambridge: Cambridge University Press 2009).

15 Walter Burkert: *The Orientalizing Revolution: Near East Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*. Harvard: Harvard University Press 1992.

16 Khalid Amine explique, à ce propos, que les adaptations sont plus fréquentes que les traductions parce que les dramaturges arabes préfèrent «to smooth the shock of encounter with Western Otherness». Cf. Khalid Amine: *Performance Research in the Maghreb: Interplay between Appropriation and Contestation*. In: Yamna Abdelkader/Sandrine Bazile et al. (éds.): *Pour un Théâtre-Monde. Plurilinguisme, interculturelité, transmission*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux 2013, p. 303.

17 Ces manifestations peuvent avoir des traits communs avec le théâtre grec tels que la représentation (*tamṭīl*), le chant (*ḡinā'*), la danse (*raqs*), le dialogue (*ḥiwār*), le masque (*qinā'*) et le personnage (*ṣaḥṣiyya*). Mais il y a deux éléments qui manquent: le texte dramatique et l'architecture de théâtre. La représentation se déroulait en effet surtout dans des places publiques; le spectacle terminé, l'espace occupé revenait à la communauté. Ces formes pré- ou para-théâtrales se basent pour la plupart sur la parole plutôt que sur l'action – le cas emblématique étant celui du conteur – probablement parce que la société arabo-musulmane a toujours subi l'influence du genre littéraire le plus ancien et considéré comme le plus prestigieux, la

l'usage de la *'amma*¹⁸, qui étaient exprimées presque toutes oralement et en arabe dialectal, mais force nous est de reconnaître que le théâtre, tel que nous pouvons le définir aujourd'hui, est un art de profonde nouveauté dans la société arabo-musulmane, issu seulement de la rencontre avec l'Europe.

Si nous recherchons quelles implications l'introduction du quatrième art peut provoquer par rapport à l'importation d'autres expressions littéraires dans la période de la *Nahḍa* (XIX^e siècle)¹⁹, tels que le roman ou le récit, il faudra conclure que le premier théâtre arabe est par sa nature politique. C'est seulement par cette nature politique, ou tout au moins didactique, que s'expliquent, en fait, les oppositions théologiques et sociales à cet art: refus de la part des ulémas, interdiction aux femmes de monter sur les planches, rejet d'un théâtre jugé «non authentique» par certains. Aucun genre n'a suscité de si vives polémiques et ne s'est trouvé confronté à de si nombreuses résistances.

A ce propos, une petite digression s'impose. La tradition islamique interdit la reproduction d'images, non seulement de Dieu et du Prophète, mais de tous les êtres humains et, plus généralement, animés, c'est-à-dire pourvus de *rūḥ* («âme»). Ce principe se base, plus que sur le Coran²⁰, sur les *aḥādīṭ* du Prophète où se révèlent deux attitudes par rapport aux images²¹: premièrement, les images sont impures et incompatibles avec la prière²²; deuxièmement, celui qui produit les images, dénommé *muṣawwir* (litt. «celui qui donne une forme»)²³ ou *mumattil* (litt. «celui qui représente»)²⁴ entend créer quelque chose en voulant ainsi se mettre au même niveau que Dieu. L'Islam ne peut accepter aucune

poésie, ainsi que de la valeur sacrée du mot: dans le Coran la langue utilisée est sacrée, éternelle, incréée. Sur la suprématie de la poésie dans le monde arabe, cf. Earl Miner: *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press 1990.

18 Ce terme désigne de manière générale les communs des mortels, par opposition au terme *ḥāṣṣa* désignant l'élite.

19 De la racine *vn-h-ḍ*, le terme signifie «renaissance, réveil». Il s'agit d'un mouvement graduel de renaissance sociale, politique et littéraire. Voir, entre autres, Isabella Camera d'Afflitto: *Letteratura araba contemporanea*. Rome: Carocci 1998, p. 19.

20 Le Coran interdit d'adorer les idoles – pratique très fréquente à l'époque préislamique – et souligne l'unicité de Dieu en tant que «Créateur, Formateur» (Coran LIX, 24). D'ailleurs le refus des idoles est très présent également dans l'Ancien Testament.

21 Ces deux attitudes sont bien analysées par Silvia Naef: *Las artes en el Islam: entre prohibición y figuración*. In: *Boletín Hispánico Helvético* 9 (2007), p. 128.

22 Comme le témoigne le *ḥadīṭ* suivant: «Les anges n'entrent pas dans une maison où se trouve un chien ou une image».

23 De nos jours, ce terme désigne le «photographe».

24 Ce terme désigne aujourd'hui l'«acteur».

substitution à la divinité et tout producteur d'images ou imitateur, faisant preuve d'immodestie, est destiné à l'enfer²⁵. Pour cette raison, personne ne peut entrer en compétition avec Dieu, le seul capable de créer et de donner le souffle de vie. La seule possibilité est de décrire la création divine à travers les mots²⁶ et d'employer la parole²⁷.

En revenant au théâtre, ces implications théologiques devraient bien expliquer pourquoi les milieux conservateurs ne peuvent certainement pas accepter aisément l'introduction d'un art qui, plus que tous les autres, a la capacité de ressusciter les morts²⁸! Leur interdiction a donc dans une certaine mesure pesé sur le début du théâtre en terre arabe²⁹, ce dont témoigne le fait que les pionniers du théâtre arabe sont justement non-Musulmans et que les Musulmans pourront accéder au théâtre seulement dans un deuxième temps.

25 Comme le témoigne le *ḥadīṭ* suivant: «Tous les producteurs d'images seront punis le Jour de la Résurrection et on leur demandera de faire vivre ce qu'ils ont créé».

26 La seule exception concerne les miniatures, apanage notamment des Chiites pour lesquels la parole n'a pas la même signification et la même valeur éternelle, le Coran étant pour eux créé. D'ailleurs le seul exemple de théâtre religieux est la *ta'ziya* (litt. 'consolation'), née – et ce n'est pas un hasard – en milieu chiite.

27 L'art dans les pays arabes est une sorte de commentaire de la Création, «un portare in piena luce, e sottolineare, i ritmi essenziali di questa» (cf. Giovanni Curatola/Gianroberto Scarcia: *Le arti nell'Islam*. Rome: Carocci 1990, p. 21). C'est pour cette raison que les mosquées sont décorées exclusivement par des calligraphies de versets du Coran.

28 De nos jours, ce tabou est limité essentiellement à l'image du Prophète. Exemplaire, à cet effet, le cas du film *ar-Risāla* ('Le Message') de 1976 du metteur en scène syrien Moustapha Akkad (Muṣṭafā al-'Aqqād) où, conformément à l'aniconisme de la tradition islamique, le Prophète n'est jamais visible et représenté par la technique de la caméra subjective. D'ailleurs, ce tabou demeure encore un argument d'actualité. Pour ne citer qu'un exemple, les douze caricatures représentant le Prophète Muḥammad parues dans le quotidien danois *Jyllands-Posten* le 30 septembre 2005 ont provoqué un tremblement de terre diplomatique avec les pays musulmans.

29 Selon une hypothèse très répandue, l'incompatibilité du théâtre grec avec l'esthétique islamique serait à la base de la mauvaise traduction de la *Poétique* d'Aristote de la part d'Averroès (Ibn Rušd). Ce dernier, grand commentateur d'Aristote, ne connaissait pas la langue grecque, il lisait le syriaque et faisait confiance à la traduction arabe. Il aurait choisi pour «tragédie» le mot *madiḥ* (litt. 'louange, panégyrique') et pour «comédie» le mot *hiḡā'* (litt. 'invective, satire'), deux termes empruntés au patrimoine de la littérature arabe. Le *madiḥ* et le *hiḡā'* étaient bien connus dès l'époque préislamique. Les deux genres faisaient partie du *ḡaraḍ* (litt. 'but, objectif') de la *qaṣīda* (ancien poème arabe tripartite et monorime) visant le premier à faire l'éloge de la tribu d'appartenance, le second à attaquer un ou plusieurs membres d'une tribu rivale. Ibn Rušd a opté ainsi pour une traduction infidèle au texte originel à tel point que celui-ci avait perdu, dans sa version arabe, tout son sens.

Dans le même cadre traditionnel, s'insère l'interdiction aux femmes, surtout si elles étaient dévoilées, de monter sur scène et d'être admises dans le public. Dans le souci d'éviter l'opposition des milieux religieux, les premiers dramaturges sont obligés d'employer de jeunes garçons et des hommes pour jouer les rôles féminins et de réduire au maximum les personnages féminins dans leurs textes³⁰. Ce n'est que plus tard que le théâtre admet la participation des femmes, mais seulement chrétiennes et juives³¹. Les femmes musulmanes ont pu apparaître sur scène seulement à partir des années vingt et trente du siècle dernier et, frappées d'une charge négative initiale, elles ont dû se battre contre les préjugés sociaux et le milieu familial.

Art potentiellement ouvert à tous, n'étant pas soumis à la contrainte de l'alphabétisation en raison de son niveau de langue non proprement littéraire, le théâtre bénéficie d'une capacité communicative plus forte et de la possibilité d'arriver à un public plus varié et vaste, en suscitant des réactions sociopolitiques immédiates et ressenties. Sabry Hafez arrive à comparer le théâtre à une sorte de parlement populaire³² où les écrivains et le public abordent les grands thèmes sociaux contemporains, comme la recherche de la modernité, la laïcité³³ ou la question de la libération de la femme³⁴. Ce qui se passe sur scène a un impact impressionnant, un effet fulgurant sur le public parce que le théâtre, c'est une pratique: la question de l'émancipation de la femme s'incarne dans l'actrice musulmane qui joue à la place de l'homme; la recherche de la modernité est dans la nature même de cet art parce que toute représentation est un défi aux milieux conservateurs. Du fait que le rassemblement des acteurs et du public dans un même lieu induit à des réactions collectives, le théâtre est, aux

30 Selon Jacob M. Landau, l'opposition religieuse se manifesterait certainement si les femmes faisaient du théâtre et rappelle qu'en Europe, des considérations religieuses analogues, empêchèrent les femmes de participer au théâtre yiddish de style Goldfahden (cf. Jacob M. Landau: *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*. Paris: Maisonneuve & Larose 1965, p. 62).

31 L'actrice arabe la plus connue a probablement été Ḥabība Msīka (1903–1930), issue d'une famille juive de Tunis. Elle provoque des scandales soit par ses interprétations des rôles masculins soit par ses sympathies nationalistes. Pour approfondissements, voir Jeanne Favre d'Arcier: *Habiba Messika. La brûlure du péché*. Paris: Belfond 1998.

32 Sabry Hafez: The Quest for Freedom in Arabic Theatre. In: *Journal of Arabic Literature* 26 (1995), p. 10.

33 Sur le débat entre le courant conservateur et le courant laïc, voir Isabella Camera d'Afflitto: *Letteratura araba contemporanea*, p. 165–171.

34 Sur la question de la femme dans la littérature arabe contemporaine, voir *Ibid.*, p. 176–195.

yeux de ces cheikhs conservateurs mais également des autorités, un art hautement explosif³⁵.

Jouissant d'une reconnaissance particulière dans la sphère publique, la nature du théâtre est édifiante puisqu'il donne à lire la société et interroge les systèmes de valeurs, il est, comme Maria Sofia Corciulo le souligne, le miroir de la Nation³⁶.

Jean D'Ormesson affirmait qu'«au même titre que Hugo, que la baguette de pain, que le coup de vin rouge, que la 2CV Citroën et que le béret basque, Molière est un des mythes fondateurs de notre identité nationale»³⁷. Cette célèbre considération nous incite à nous demander si les adaptations de Molière ont joué – et le cas échéant en quelle mesure – un rôle politique en contribuant à leur tour à forger l'identité nationale dans les pays arabes.

Il faut d'ailleurs considérer que le nationalisme arabe est issu dans la même époque que le théâtre, au XIX^e siècle sous la même influence européenne, notamment française³⁸, suite à la campagne napoléonienne de 1798 en Egypte, qui a marqué le début d'un large processus d'acculturation entre le monde arabe et l'Occident. Les premiers promoteurs des mouvements nationaux étaient des intellectuels formés à l'étranger, comme cela a été le cas des premiers dramaturges. Le premier intellectuel à avoir mentionné le terme «nation» dans son sens moderne a été Rifā'a aṭ-Ṭaḥṭāwī (1801–1873) qui s'était rendu à Paris en 1826 et y était resté jusqu'en 1831. Il commence par traduire *La Marseillaise*, où il traduit «patrie» par le mot arabe *waṭan*. Puis, dans sa traduction de la *Considération sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* de Montesquieu, aṭ-Ṭaḥṭāwī souligne que l'amour pour la patrie (*ḥubb al-waṭan*) est la

35 Une véritable cabale a été organisée contre les premiers dramaturges arabes. Un des pionniers du théâtre syrien, Abū Ḥalīl al-Qabbānī (1833–1901) cible de certains notables réactionnaires qui l'ont accusé d'apostasie pour avoir osé présenter sur scène le calife Hārūn ar-Rašīd, a vu son théâtre incendié et a été contraint, en 1884, de prendre le chemin de l'exil au Caire. La censure s'est abattue sur de nombreux auteurs et acteurs, de la part des milieux les plus traditionnels, mais également des autorités coloniales françaises et, après les Indépendances, des dirigeants arabes. Pour plus d'approfondissements sur la censure dans le théâtre arabe, voir Ahmed Cheniki: *Théâtres arabes. Genèse, évolution et emprunts*. Oran: Dar el Gharb 2006, p. 219.

36 Maria Sofia Corciulo: Nota introduttiva. In: Maria Teresa Antonia Morelli: *L'Unità d'Italia nel Teatro. Istituzioni politiche, identità nazionale e questione sociale*. Rome: Bulzoni 2012, p. II.

37 Jean D'Ormesson: *Une autre histoire de la littérature française*. Vol. I. Paris: Nil éditions 1997.

38 Voir, à ce propos, Bassam Tibi: *Arab Nationalism. A Critical Enquiry*. Hong Kong: The MacMillan Press LTD 1990², p. 75. Selon Tibi, «it is clear that Arab nationalism and the movements which preceded it have largely developed under the influence of Europe».

première vertu d'une civilisation. Or, le premier dramaturge arabe, le libanais Mārūn Naqqāš (1817–1855), dans son discours à l'occasion de l'inauguration de sa première pièce, en février 1848, explique que la raison principale du retard du monde arabe par rapport à l'Europe est dans le manque d'«amour pour la patrie» (*ḥubb al-waṭan*)³⁹. Est-ce une coïncidence si Mārūn Naqqāš emploie le terme de *waṭan* dans son théâtre?

Est-ce un simple fruit du hasard si le nationalisme émerge presque parallèlement au théâtre dans le monde arabe?

1.2 Le cadre théorique

Comme l'affirment Jeffrey Hopes et Héléne Lecossois, «ce n'est que par une accumulation d'études précises que la complexité des rapports entre théâtre et nation apparaît»⁴⁰. Ainsi, afin de mesurer l'importance des adaptations du répertoire moliéresque dans le processus de constitution des identités nationales, nous avons établi un cadre théorique pour dérouler notre travail de recherche: nous nous sommes appuyée sur la thèse du nationalisme développée par Clifford Geertz dans son travail *The Interpretation of Cultures*⁴¹. L'anthropologue américain, qui s'est occupé à plusieurs reprises du monde arabo-islamique dans ses essais, distingue dans le nationalisme quatre grandes phases que nous allons synthétiser dans les lignes suivantes.

La première phase voit la formation de la prise de conscience initiale d'une identité collective basée sur un sentiment de destin commun. Cette phase est dominée par l'action de quelques intellectuels qui entament une véritable révolution culturelle.

La deuxième phase est caractérisée par la volonté des mouvements nationaux, qui, entretemps, se sont organisés et fixés, de rejoindre l'enthousiasme des masses afin de contrecarrer la domination étrangère. L'identité collective, par conséquent, se définit par opposition à l'identité de l'ennemi. Cependant, la lutte contre le colonisateur tend à obscurcir la fragilité et la limitation des bases culturelles sur lesquelles se fondent ces mouvements, parce que cette lutte im-

³⁹ Voir Mārūn Naqqāš: *Arzat Lubnān* [Le Cèdre du Liban]. Beyrouth: Imprimerie Publique 1869, p. 13.

⁴⁰ Jeffrey Hopes/Héléne Lecossois: Introduction. In: Jeffrey Hopes/Héléne Lecossois (éds.): *Théâtre et nation*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2011, p. 18.

⁴¹ Clifford Geertz: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books 1973, p. 238–249.

plique que la notion d'anticolonialisme et celle de redéfinition collective coïncident. Cette deuxième phase mène au triomphe du mouvement national.

L'indépendance acquise et l'état édifié, la troisième phase prévoit la tentative de répondre à la question «qui sommes-nous?», question qui émerge avec force au départ de l'envahisseur. Il s'agit par conséquent de définir, ou mieux d'essayer de définir, un sujet collectif, en créant un «Nous» empirique, par des termes positifs et non plus par opposition à un autre.

Enfin, dans la quatrième phase, qui suit à l'individuation de ce «Nous» conçu pendant la troisième phase, l'Etat doit promouvoir son image auprès de la communauté internationale par le biais de la définition et de l'établissement de relations tant avec les autres Etats qu'avec ce que Geertz définit comme «irregular societies»⁴² dont il est issu, en somme il doit organiser une politique étrangère et une politique intérieure véritables.

Toute société d'un nouvel Etat se trouve devant la possibilité de choisir entre deux tendances, que Geertz appelle «The Indigenous Way of Life» («La manière de vie autochtone») ou «Essentialism» (que nous naturalisons ici en français par le calque d'«essentialisme»), et «The Spirit of the Age» («L'esprit de l'époque») ou «Epochalism» (rendu ici par le calque «épocalisme»). La nation qui penche davantage vers la première tendance reprend les mœurs locales et la tradition pour ancrer sa nouvelle identité, tandis que la nation qui opte surtout pour la seconde tend à se conformer aux lignes générales dictées par la période historique où elle est plongée. D'après Geertz, les deux tendances ne sont jamais des pôles indépendants, des cloisons étanches qui n'entrent jamais en contact, mais dans n'importe quel nouvel Etat elles cohabitent dans une proportion qui varie de nation en nation. Il arrive très rarement qu'une idéologie soit exclusivement essentialiste ou exclusivement épocaliste.

La tension entre ces deux tendances est bien illustrée par la question de la langue qui se focalise précisément sur le dilemme épocalisme-essentialisme. Selon la vision geertzienne, une langue peut être considérée par son locuteur comme plus ou moins cosmopolite, plus ou moins locale, comme emprunt ou héritage, passeport ou forteresse. La question de la langue à employer impliquerait, d'après Geertz, aussi la question de l'éloignement de son propre patrimoine et des besoins de sa propre époque. A ce propos, l'anthropologue américain cite justement la question de la diglossie dans le monde arabe. L'emploi de l'arabe dialectal serait une tendance essentialiste, parce qu'il s'avère un moyen immédiat d'un point de vue psychologique, mais risque d'isoler le locuteur d'un point

⁴² *Ibid.*, p. 238.

de vue social. Quant à l'arabe littéraire, il tendrait à l'épocalisme étant considéré comme une sorte de *lingua franca* qui s'oppose au provincialisme d'un point de vue social, mais qui reste de toute façon une interprétation forcée d'un point de vue psychologique. La question de la langue n'est par conséquent que le problème national écrit «en caractères minuscules».

Or, nous sommes persuadée que l'application de la thèse du nationalisme esquissée par Geertz à l'analyse des adaptations arabes des pièces de Molière pourra donner une clé interprétative fortement novatrice capable d'aller bien au-delà des explications courantes sur l'adaptabilité des thèmes moliéresques dans la littérature arabe. Ainsi, l'intention qui fonde notre travail est de démontrer comme la «moliérisation» des pièces arabes a servi non seulement à des fins artistiques mais, en même temps, à des fins morales et politiques bien plus profondes et subtiles que ce que l'hypothèse de la facilité de l'adaptabilité de Molière pourrait laisser entendre.

Notre hypothèse de travail ne pourra par conséquent que contester radicalement l'affirmation suivante de Mieke Kolk:

Especially in the French occupied territories it was possible to speak of a 'Molièrization' of the theatre, which not only meant the development of theatre in the French tradition but, in the case of the Maghreb, also of the de-politization of the theatrical discourse⁴³.

Au contraire, à travers notre recherche nous entendons prouver que l'importation du modèle Molière et son introduction dans la culture arabe sont étroitement liées à l'édification nationale aussi bien au Machrek qu'au Maghreb.

1.3 Le théâtre arabe et l'évolution de la pensée nationale

Pour faire ce que nous avons décrit dans les dernières lignes du paragraphe précédent, nous avons procédé à circonscrire un *corpus* théâtral comprenant quatre adaptations basées chacune sur une phase de la théorie du nationalisme esquissée par Geertz.

La première phase implique une prise de conscience initiale de l'identité nationale, processus qui semble impossible si l'on s'enferme dans la nostalgie d'un âge d'or passé. Comme Jacques Berque l'a souligné, en effet, le théâtre, au

⁴³ Mieke Kolk: The Performance of Comedy in East and West. Cultural Boundaries and the Art of Cunning. In: Mieke Kolk/Freddy Decreus (éds.): *The Performance of the Comic in Arabic Theatre. Cultural Heritage, Western Models and Postcolonial Hybridity*. Gent: Het Centrum 2005, p. 152.

sens précis du terme, apparaît dans le monde arabe lorsqu'il y a l'intrusion d'un autre effectif qui vient rompre une vie trop adhérente à ses bases et à elle-même⁴⁴, c'est-à-dire lorsque l'Occident essaie de remplacer les Turcs ottomans dans le monde arabe pour des raisons stratégiques et économiques. Suite à ce changement, les Arabes édifient leur idée de nation, inspirés non seulement de l'histoire ancienne, mais surtout de l'histoire moderne des Nations occidentales, notamment de la France⁴⁵.

En dépit des siècles d'isolement sous l'Empire ottoman, les Chrétiens d'Orient ont toujours joué un rôle-clé dans la continuation des liens avec l'Occident. C'est justement grâce à la curiosité et à la connaissance de l'Europe d'un jeune maronite libanais, Mārūn Naqqāš, que l'aventure du théâtre dans les pays arabes a commencé, et c'est pour cette raison que nous avons sélectionné pour notre corpus sa première pièce, *al-Baḥīl* ('L'Avare').

Les autorités ottomanes, conscientes du potentiel révolutionnaire de ces premières performances théâtrales, les ont interdites. Les disciples de Mārūn Naqqāš sont ainsi obligés de trouver d'autres lieux pour pouvoir continuer à exercer leur art. Pour la plupart, ils se sont rendus en Egypte où ce nouvel art a pris son essor. En Egypte, l'art du théâtre est, au moins au début, l'apanage des non-Musulmans. Il faut remarquer que ce premier théâtre arabe est essentiellement le fruit des efforts des minorités chrétienne et juive, et c'est seulement par la suite que cet art sera accepté et accueilli par les Musulmans. Ce nouveau genre devient par conséquent l'occasion de revoir les règles de la cohabitation civile, parmi lesquelles la question de l'émancipation féminine, au travers du rôle joué par certaines actrices. Cet art trouve donc un terrain fertile et va prendre racine en Egypte grâce au vaste mouvement de la *Nahḍa*, qui secoue ce pays dès le début de la campagne napoléonienne en 1798, et qui implique un énorme effort de traduction des ouvrages européens, notamment français. L'Europe, en fait, n'est connue de la plupart des Arabes qu'à travers la France, au point que pour eux l'Europe même c'est la France, comme le souligne un des pionniers de la *Nahḍa*, aṭ-Ṭaḥṭāwī: «Sans aucun doute, les Européens les plus

44 Jacques Berque: Les arts du spectacle dans le monde arabe depuis cent ans. In: Nada Tomiche (éd.): *Le théâtre arabe*. Louvain: Unesco 1969, p. 26.

45 Jabra Ibrahim Jabra ajoute que «the ideals of the French Revolution, the liberalism and parliamentary democracy of England, the unification of Italy, of Germany, were all examples to emulate». Cf. Jabra Ibrahim Jabra: Modern Arabic Literature and the West. In: *Journal of Arabic Literature* 2 (1971), p. 76.

cultivés, les plus sages sont les Français. Leur pays est le pays des techniques et des usines»⁴⁶.

La destination des séjours d'études la plus courante de la part des Arabes est Paris, et le point de repère pour le théâtre ne peut qu'être Molière.

Le théâtre sollicite des sentiments nationaux, patriotiques et indépendantistes, dont le but s'avère la création d'une communauté nationale. Ya'qūb b. Rufā'il Šannū' (1839–1912) est un Juif surnommé «le Molière égyptien», un nom qui prouve combien ses ouvrages sont influencés par le théâtre français. Comme représentant de la deuxième phase geertzienne du nationalisme, nous avons jugé sa pièce *Mūlyir Miṣr wa-mā yuqāsīhi* ('Molière d'Égypte et ce qu'il endure') comme un exemple intéressant de théâtre dans le théâtre et de création et organisation d'une troupe et d'un groupe.

Ensuite, après l'indépendance, face à la réalité d'une nation difficile, qu'il faut cimenter et renforcer, le théâtre devient l'expression de la classe gouvernementale et tend à assumer une fonction pédagogique et sociopolitique. Au lendemain des indépendances nationales, au cours du XX^e siècle, les problèmes auxquels doit faire face le dramaturge ne sont plus ceux d'une patrie à défendre et d'un ennemi à expulser, mais le renforcement de la structure sociale et des élites dirigeantes dont la tâche est de compléter au niveau culturel l'édification du nouvel état, ce qui a été déjà réalisé au niveau institutionnel.

Le Maghreb, une région du monde arabe très complexe aussi bien pour son histoire de périphérie qu'en raison de la forte particularité du colonialisme français, ne connaissait le théâtre que passivement. Les étrangers (Français, Espagnols, Italiens) bâtirent des théâtres dans les métropoles maghrébines et y jouaient dans leurs langues des pièces théâtrales, mais les autochtones demeuraient quand même en dehors de ces activités. La naissance d'un théâtre arabe au Maghreb est due justement aux premières troupes égyptiennes, comme le démontre l'arrivée à Tunis en 1908 de l'Égyptien Sulaymān al-Qirdāhī, pionnier du théâtre tunisien. À partir de ce moment, plusieurs compagnies se sont constituées en Tunisie. La compagnie *al-Masrah* ('Le Théâtre'), créée en 1934, traduit en dialecte tunisien l'ensemble des comédies de Molière. Après l'indépendance, une des pièces théâtrales les plus célèbres et encore jouée de nos jours est l'adaptation (voire 'tunisienisation', en arabe *tawnasa*) par Noureddine Kasbaoui (1931–1996) du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière, sous le titre d'*al-Mārīšāl* ('Le Maréchal'). Ce succès nous impose d'insérer cette adaptation dans notre corpus en tant que représentative de la troisième phase du nationalisme.

46 Rifā'a Tahtāwī: *L'Or de Paris. Relation de voyage 1826–1831*. Ed. par Anouar Louca. Paris: Sindbad 1988.

N'ayant plus d'envahisseurs à repousser, une fois défini «qui sommes-nous?», il faut organiser l'Etat et ses relations avec ses voisins. Au Maroc, un théâtre marocain proprement dit date de 1923. Le 'monstre sacré' de la scène marocaine est Taïeb Saddiki (1938–) qui puise à la fois dans la tradition arabomusulmane (*ḥalqa*, *bsāt*, etc.) et dans le patrimoine littéraire français. Il a collaboré avec le comédien français André Voisin et une partie de ses ouvrages sont inspirés de Molière au point qu'il lui consacre une pièce entière en langue française *Molière ou «Pour l'Amour de l'Humanité»*, dont le message de tolérance et d'anti-extrémisme est d'une actualité frappante. Son désir de signifier sa propre identité, singulière (nationale) et plurielle à la fois (bilingue et multiculturelle) est la raison pour laquelle cette pièce illustre parfaitement la quatrième et dernière phase du nationalisme.

1.4 La structure de la recherche

Notre travail se compose, en plus de la présente introduction, de quatre chapitres qui analysent le *corpus* des quatre pièces susmentionnées, à savoir:

1. *al-Baḥīl* ('L'Avare'), adaptation de *L'Avare*, composée par le libanais Mārūn Naqqāš en 1847 et publiée à titre posthume en 1869;
2. *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsihi* ('Molière d'Egypte et ce qu'il endure'), inspirée de *L'Impromptu de Versailles*, composée par l'égyptien Ya'qūb Ṣannū' en 1870 et publiée en 1912;
3. *al-Mārīšāl* ('Le Maréchal'), adaptation du *Bourgeois Gentilhomme*, composée par le tunisien Nouredine Kasbaoui (Nūr ad-Dīn al-Qaṣbāwī) en 1967 et publiée en 1997;
4. *Molière ou «Pour l'amour de l'humanité»*, inspirée de plusieurs ouvrages de Molière et notamment du *Tartuffe* et du *Dom Juan*, composée par le marocain Taïeb Saddiki (aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddiqī) en 1994 et publiée au cours de la même année.

Avant toute chose, nous avons procédé à la traduction des trois premières pièces (la quatrième, *Molière ou «Pour l'amour de l'humanité»*, a été directement composée en langue française par son auteur), ainsi que leurs préfaces et post-faces en raison des informations précieuses qu'elles contiennent et nous permettent d'analyser en profondeur le message de ces adaptations.

Ces pièces – bien que connues et citées à plusieurs reprises dans les revues et manuels consacrés à la littérature arabe – n'ont jamais été traduites auparavant, très vraisemblablement à cause des remarquables difficultés d'ordre linguistique qui doivent avoir découragé les experts de littérature théâtrale arabe.

Ces derniers, en suivant une tradition d'études assez bien implantée, ne travaillent d'habitude que sur les pièces en arabe littéraire. Les pièces de notre *corpus*, au contraire, ont été composées pour la plupart en arabe dialectal et, plus précisément, dans différentes variétés de l'arabe parlé: *al-Baḥīl* dans un mélange extrêmement complexe d'arabe littéraire, d'arabe libanais et égyptien du XIX^e siècle, auxquels il faut ajouter la présence massive d'une forme d'arabe parlé mêlé de turc ottoman, complètement inventée par l'auteur; *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi* en arabe égyptien du XIX^e siècle; *al-Mārīšāl* en arabe tunisien et, plus précisément, avec un jeu très subtil d'alternances entre le dialecte citadin tunisois et les variétés villageoises et bédouines de l'arrière-pays. Les traductions de ces pièces se trouvent en annexe.

Les quatre chapitres sont structurés en très grande partie de façon analogue: un aperçu de l'histoire du théâtre dans les différents pays (Liban, Egypte, Tunisie et Maroc), une présentation des biographies des dramaturges (Mārūn Naqqāš, Ya'qūb Ṣannū', Nouredine Kasbaoui et Taïeb Saddiki) avec un approfondissement sur leur formation, leurs expériences et les voyages effectués, une analyse détaillée de la pièce adaptée de Molière en relation avec son/ses hypotexte/s (*L'Avare*, *L'Impromptu de Versailles*, *Le Bourgeois Gentilhomme*, *Le Tartuffe* et autres).

Tout chapitre dérive d'un dépouillement systématiquement du *corpus*, dont le but est d'analyser et catégoriser typologiquement les différentes solutions envisagées par les dramaturges.

Tout d'abord, le choix des pièces qu'on adapte n'est jamais neutre; de plus, tout dramaturge doit s'interroger sur les éléments de l'hypotexte à accueillir, modifier ou éliminer, sur la base de l'horizon d'attente de son propre public. Dans notre travail, nous tâcherons donc de répondre aux questions suivantes: quelles raisons motivent-elles les quatre dramaturges sélectionnés à adapter les pièces de Molière? Pourquoi préfèrent-ils une pièce plutôt qu'une autre? Comment s'emparent-ils de ce texte, à plusieurs siècles d'écart, pour en composer un nouveau? Comment le matériau d'origine s'accommode-t-il? Quelles transpositions littéraires et culturelles impliquent les adaptations? Quels sont les aspects que ces dramaturges décident d'assimiler et d'intégrer et pourquoi? Quels sont, au contraire, les aspects qu'ils excluent et rejettent et pourquoi? Que transfèrent-ils: la forme, la structure, les thèmes, la façon d'appréhender le monde et quoi d'autre encore? Comment produire, créer la qualité en se servant de technique, de savoir étranger sans se déraciner?

Ces dramaturges sont les grands écrivains spécialistes de l'échange culturel: les œuvres qu'ils écrivent sont des structures pour l'accumulation, la transformation, la communication d'énergie et de pratiques sociales⁴⁷.

Or, comme Greenblatt le remarque, il faut entendre la mobilité dans le sens le plus littéral du mot⁴⁸, comme le démontre le fait concret de prendre un avion, un bateau, ou n'importe quel moyen de transport, ou simplement marcher. Dans ce cadre, voyager et se déplacer s'avèrent des éléments indispensables pour comprendre la trajectoire des cultures. Tous les dramaturges que nous analyserons peuvent entrer à juste titre dans la catégorie des 'voyageurs', car ils sont partis à la découverte d'autres pays et ces voyages ont été le déclic de leur aventure avec le théâtre.

Le voyage de formation en Italie est un élément commun à Mārūn Naqqāš et à Ya'qūb Ṣannū'; le séjour en France à Noureddine Kasbaoui et à Taïeb Saddiki. Ces voyages marqueront une empreinte considérable dans l'activité théâtrale de chacun, comme notre étude entend le démontrer.

Le déplacement est fondamental dans le parcours artistique de ces dramaturges arabes parce qu'il les rend plus ouverts à l'altérité culturelle. D'ailleurs, «il n'y a plus d'identité unidimensionnelle»⁴⁹, une personne non exposée au changement, à la duplicité, à l'interculturalité, n'étant qu'un mythe.

Par conséquent, les textes produits par ces dramaturges ne sont que le fruit d'un processus d'hybridation et d'une négociation constante entre deux cultures. La problématique de la négociation représente un nœud tout à fait crucial dans les stratégies d'écriture de nos quatre dramaturges, tiraillés entre la tradition et l'emploi du répertoire arabe classique ou *ihyā'* (litt. 'faire revivre à nouveau') et l'innovation ou le recours à l'*iqtibās* ('adaptation').

Ces dramaturges mettent en place des passerelles pour assurer le repérage et la compréhension par leur public. Leur travail va au delà du simple transfert linguistique, ils sont des véritables passeurs entre les cultures. Ils entament une réarticulation d'éléments ou adaptation qui n'est ni l'un (le théâtre occidental) ni l'autre (les formes autochtones pré- et para-théâtrales), mais encore autre

47 «Great writers are precisely... specialists in cultural exchange. The works they create are structures for the accumulation, transformation, representation, and communication of social energies and practices». Nous reprenons ainsi les mots de Stephen Greenblatt: *Culture*. In: Frank Lentricchia/Thomas McLaughlin (éds.). *Critical Terms for Literary Study*². Chicago: The University of Chicago Press 1995, p. 225.

48 «Mobility must be taken in a highly literal sense». Stephen Greenblatt: *Cultural Mobility: A Manifesto*, p. 250.

49 Mohamed Nour Eddine Affaya: L'interculturel ou le piège de l'identité. In: *Revista CIDOB D'Affairs Internacionals* 36 (1997), p. 153.

chose: une réalité «entre-deux»⁵⁰, un couloir, un passage interstitiel. C'est cet espace argileux comme un rivage à la frontière entre la mer et la terre que nous irons aborder dans notre recherche en analysant minutieusement les transformations macro- et micro-textuelles que les hypertextes ont subies dans ce travail de négociation, ce qui nous permettra de faire un bilan sur le caractère et la personnalité de ce premier théâtre arabe. L'originalité de cette étude réside justement dans l'exploration de ce non-espace.

Nous décrirons et analyserons, de façon plus approfondie, les stratégies et procédés d'adaptation menés par ces dramaturges.

Pour ce faire, nous suivrons partiellement les modèles proposés par Eugene Nida pour l'analyse des adaptations⁵¹ et par Gérard Genette pour les transpositions diégétiques⁵².

Nous comparerons chacune des quatre pièces à son/ses hypotexte/s avec attention particulière:

1. à l'action dramatique (surtout le dénouement);
2. à la structure (découpages en actes, scènes, etc.);
3. au cadre spatio-temporel;
4. aux *realia* et à la vie matérielle;
5. à la culture religieuse;
6. aux personnages (nombre, nom, âge, sexe, nationalité, appartenance familiale, caractère);
7. aux éléments extratextuels (titres, didascalies, préfaces ou postfaces éventuelles);
8. à la terminologie théâtrale employée (un aspect à ne pas négliger d'autant plus qu'une partie de cette terminologie a été conçue avant la fondation des Académies de la langue arabe chargées de la création et de la standardisation des termes scientifiques et de l'arabisation des emprunts des langues étrangères)⁵³.

50 Pour reprendre une expression de Homi K. Bhabha: *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris: Payot 2007 (éd. or. 1994), p. 83.

51 Eugene Nida: *Linguistics and Ethnology in Translation Problems*. In: *Word* 1 (1945), p. 194–208.

52 Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil 1982, p. 417–441.

53 A cet égard, il faut rappeler que la première Académie de la langue arabe a été créée à Damas en 1919, sous l'impulsion de Muḥammad Kurd 'Alī (1876–1953). Voir, à titre indicatif: Reem Bassiouney: *Arabic Sociolinguistics*. Edimbourg: Edinburgh University Press 2009, p. 256;

Ces éléments d'analyse pourront donner des indications précises sur la nature de la négociation entreprise par chaque dramaturge et, plus particulièrement, sur deux facteurs centraux, à notre avis. D'un côté, l'attitude des dramaturges à l'égard de la tradition et de l'innovation, c'est-à-dire s'ils choisissent un thème ou une typologie qui existent déjà dans la littérature arabe, ou encore s'ils ajoutent de la musique, du chant, un chœur, des citations coraniques ou des vers de poésie. De l'autre côté, le degré de censure ou d'autocensure que l'hypertexte a subi, dont les indices possibles peuvent être généralement la réduction du nombre des personnages féminins, l'introduction ou l'élimination de certaines figures liées au pouvoir, les louanges adressées aux autorités, etc.

Notre attention se focalisera, en outre, sur la/les langue/s employée/s sur scène. La culture des masses est basée clairement sur l'oralité, sur un ensemble de connaissances, mythes, proverbes, issues d'un savoir archaïque transmis de génération en génération; répondre efficacement à la question de la langue est un impératif et une urgence, et chaque dramaturge essaie d'en proposer une solution.

Le théâtre est, par rapport aux autres genres littéraires, un univers à part⁵⁴, parce qu'il permet de mieux dire le mélange et la multiplicité des langues utilisées par leurs personnages. D'ailleurs, la caractéristique du théâtre a été souvent de dire la diversité des accents et des parlers pour en tirer des effets comiques et créer une complicité avec le public. Le plurilinguisme au théâtre se situe au cœur d'enjeux identitaires et politiques.

Ces comédies invitent le spectateur à interroger le langage comme véhicule d'identité nationale. De la première pièce arabe composée en 1847 jusqu'à nos jours⁵⁵, un dramaturge arabe ne cesse jamais de se poser les mêmes questions: quelle langue pourrait-elle incarner au mieux mon inspiration et mon talent? Par quels moyens linguistiques pourrais-je ensorceler mon auditoire? Mon choix linguistique est-il à même d'engendrer ce sentiment d'empathie entre mes per-

Vincent Monteil: *L'arabe moderne*. Paris: Klincksieck 1960, p. 182; Kees Versteegh: *The Arabic Language*. Edimbourg: Edinburgh University Press 1997, p. 178.

⁵⁴ Le texte dramatique a un statut un peu particulier, différent par rapport aux autres types d'écriture littéraire. Pour une réflexion stimulante sur ce sujet, nous renvoyons à: Pietro Trifone: *Malalingua. L'italiano scorretto da Dante a oggi*. Bologne: Il Mulino 2007, p. 51.

⁵⁵ Comme en témoigne la monographie de Dominique Caubet: *Les mots du bled*. Paris: L'Harmattan 2004. Cet ouvrage contient des interviews d'hommes de théâtre maghrébins (à savoir le dramaturge algérien Fellag, l'écrivain algérien Aziz Chouaki, le dramaturge marocain Youssef Fadel, le dramaturge tunisien Fadhel Jaibi) qui ont choisi de s'exprimer en dialecte; tous soulignent la lourdeur et le dogmatisme de la langue classique.

sonnages et les lecteurs/spectateurs, facteur indispensable à la réussite de n'importe quel ouvrage?

Chaque chapitre abordera par conséquent la question de la langue qui s'avère, selon la conception geertzienne, l'un des éléments marquant l'identité nationale.

Enfin, nous souhaitons, par cette recherche, faire sentir l'actualité de l'œuvre de Molière et son poids considérable dans l'édification des identités nationales arabes au Maghreb comme au Proche Orient, en suivant ainsi la suggestion d'Alexis de Tocqueville d'après lequel pour évaluer la littérature d'un peuple qui tourne à la démocratie, il faut étudier son théâtre⁵⁶.

⁵⁶ Alexis de Tocqueville: *De la Démocratie en Amérique*. Vol. II [1835]. Paris: Garnier-Flammarion 1981, p. 101.

2 Sortir de la stagnation

2.1 La première expérience dramaturgique du monde arabe

A l'époque de la *Nahḍa*, le monde arabe assiste à une vaste opération de traduction du patrimoine littéraire européen¹, notamment français, afin de concevoir des genres littéraires qu'il ne connaissait pas auparavant tels que le roman et la nouvelle. Mais plus précisément, comme le souligne Jacob M. Landau, la création du théâtre arabe moderne est l'un des symptômes de cette Renaissance².

La composition de la première pièce arabe s'insère dans la période d'apogée du processus de traduction dont Ibrahim Abu-Lughod distingue cinq phases³, à savoir:

1. interprétariat non organisé jusqu'à 1826;
2. traductions occasionnelles de 1826 à 1835;
3. période de traduction organisée de 1835 à 1848;
4. déclin de la traduction officielle de 1848 à 1863;
5. relance du mouvement de traduction à partir de 1863.

Le précurseur (*rā'id*) de cet art dans le monde arabe est le libanais Mārūn ibn Ilyās ibn Miḥā'il Naqqāš (1817–1855): il compose en 1847 la première pièce en langue arabe, *al-Baḥīl* ('L'Avare'), dont le titre évoque déjà le rôle considérable joué par Molière dans la naissance d'un théâtre autochtone. Bien évidemment, Molière n'arrive pas dans une terre vierge: la littérature arabe est extrêmement

¹ Il faut rappeler que le premier grand mouvement de traduction dans le monde arabe remonte à la période abbasside et plus particulièrement à l'institution du *Bayt al-Ḥikma* ('Maison de la Sagesse'), fondée par le calife al-Ma'mūn (786–833), qui s'occupait de la traduction des ouvrages grecs. Voir, à ce propos, Dimitri Gutas: *Pensiero greco e cultura araba*. Turin: Piccola Biblioteca Einaudi 2002.

² Jacob M. Landau: *Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes*. Paris: Maisonneuve & Larose 1965.

³ Ibrahim Abu-Lughod: *The Arab Rediscovery of Europe*. Londres: Saqi 2011², p. 45.

riche et a produit ses propres formes de spectacle⁴ qui sont généralement appelées ‘formes pré- ou para-théâtrales’⁵.

Ce premier dramaturge arabe est comme un peintre devant sa première toile: il dispose d’un certain nombre de couleurs et doit choisir d’utiliser les plus adéquates afin que son œuvre soit efficace et accueillie favorablement par son public, qui pour la plupart ignore totalement cet art. Mārūn Naqqāš peut compter sur un patrimoine littéraire très vaste et multiple où puiser le matériel pour son entreprise. Ses choix textuels sont essentiellement le produit d’une négociation entre le ‘*iḥyā*’ (‘vivification’ du patrimoine arabo-musulman) et l’*iqtibās* (‘adaptation’)⁶.

4 «The idea that there is no theater outside the building is another logocentric fallacy that implies a sort of privileging of certain performances (say, tragedy, Opera...) at the expense of other folk performing traditions». Cf. Khalid Amine: *Moroccan Theater between East and West*. Tétouan: Le Club du Livre de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Tétouan 2000, p. 17.

5 Plus en particulier, les formes de spectacle les plus répandues au Machreq sont le *ḥakawātī* et le *ḥayāl az-zill*. Le *ḥakawātī* est le conteur d’épopées et de gestes, d’aventures rocambolesques et d’histoires d’amour. Il est à la fois poète et acteur, metteur en scène et technicien. Le rôle du conteur consiste essentiellement dans la théâtralisation de la lecture d’un texte écrit, notamment des gestes de grands personnages de la tradition arabe, comme ‘Antar. Le plus célèbre est le conteur syrien, animateur du café traditionnel, an-Nōfara, devant la Mosquée des Omeyyades à Damas: dans l’état actuel de la Syrie en proie à la guerre civile, nous nous doutons de l’extinction de cette figure traditionnelle. Pour plus d’informations sur le *ḥakawātī*, voir Youssef Rachid Haddad: *Art du conteur, art de l’acteur*. Louvain-la-Neuve: Cahiers théâtre Louvain 1982. Le *ḥayāl az-zill* (litt. ‘silhouette de l’ombre’) met en scène des figures inanimées et colorées agitées par des fils derrière des écrans transparents. La silhouette des personnages est dessinée de profil sur des peaux rigides d’animaux, découpée et placée sur des bâtons que le *muḥāyil* ou *muqaddim* (‘montreur d’images’) agite, tandis que les dialogues sont récités derrière une étoffe tendue éclairée par une lampe à huile sur laquelle on projette les silhouettes des personnages. Cette forme de spectacle s’exprime surtout en arabe dialectal et se base sur l’improvisation, le texte étant toujours adapté en fonction du public. La participation féminine au spectacle soit comme spectatrice soit comme auteur est pratiquement nulle. Le spectacle se donne à l’occasion d’une fête familiale, dans une maison ou pour divertissement devant un café. Le *ḥayāl az-zill* a disparu avec la deuxième guerre mondiale. Sur l’origine du théâtre d’ombres dans le monde arabe, voir, entre autres, Jacob M. Landau: *Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes*, p. 21–52; Chérif Khaznadar: Pour la *recréation* d’une expression dramatique arabe. De l’intégration de cette expression aux moyens audio-visuels. In: Nada Tomiche (éd.): *Le théâtre arabe*. Louvain: Unesco 1969, p. 39–80; Marie-Paule Bonne: *Rôle de la tradition comme source de créativité contemporaine dans le théâtre d’ombres arabo-islamique*. Genève: Unesco 1985.

6 Pour une explication de ces deux termes arabes, voir l’Introduction.

Analyser le texte d'*al-Baḥīl* est d'une importance capitale parce qu'il représente le modèle pour tous les dramaturges arabes à venir et demeurera, pendant longtemps, le critère du théâtre arabe.

Quant aux questions qu'une telle analyse posent, elles sont multiples et concernent soit la nature de la négociation soit les idées que l'auteur entend véhiculer lorsqu'il décide de s'inscrire dans un genre collectif, une structure narrative et des conventions linguistiques.

Les riches informations⁷ contenues dans la *Muqaddima* ('préface') d'*Arzat Lubnān* ('Le Cèdre du Liban'), le recueil qui contient la pièce *al-Baḥīl*, nous aideront dans notre recherche: elle représente, en effet, un véritable essai théorique sur le théâtre ainsi que la seule source fiable pour esquisser une biographie de Mārūn Naqqāš.

Arzat Lubnān a été publié en 1869 par le poète et avocat Niqūlā Naqqāš (1825–1894), qui désire ainsi rendre hommage à la mémoire de son frère Mārūn en collectant et en publiant ses ouvrages. Niqūlā Naqqāš choisit pour ce recueil un titre évocateur – «Le cèdre du Liban»⁸ – qui nous questionne déjà sur le lien entre ce premier théâtre et l'édification d'une identité collective basée, pour reprendre les mots de Clifford Geertz, sur une perception répandue d'un destin commun⁹.

7 Jusqu'à présent, personne n'a traduit intégralement *al-Baḥīl*. Par contre, des morceaux traduits de la préface se trouvent dans Matti Moosa: Naqqāš and the Rise of the Native Arab Theatre in Syria. In: *Journal of Arabic Literature* 3 (1972), p. 106–117; Mohamed Garfi: *Musique et Spectacle. Le théâtre lyrique arabe. Esquisse d'un itinéraire (1847–1975)*. Paris: L'Harmattan 2009, p. 173–174; Omar Fertat: Marun al-Naqash et l'équation du théâtre arabe moderne: la dette et l'identité. In: Ozouf Sénamin Amedegnato/Séлом Komlan Gbanou et al. (éds.): *Légitimité, légitimation*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux 2011, p. 299–314; Monica Ruocco: *Storia del teatro arabo. Dalla nahḍah a oggi*. Rome: Carocci 2010, p. 32–33. Il est enfin intéressant de remarquer que le premier arabisant qui s'est occupé des pièces de Mārūn Naqqāš a été Lupo Buonazia (1844-1914), professeur à «L'Orientale» de Naples et ancien garibaldien. Ce dernier, dont les notes manuscrites sont conservées à la Bibliothèque Maurizio Taddei de Naples, aurait adressé son attention à la production théâtrale de Mārūn Naqqāš pour ses messages qui auraient pu renvoyer au *Risorgimento*. Sur l'étude de Lupo Buonazia, voir Paola Viviani: Lupo Buonazia a proposito del teatro di Mārūn al-Naqqāš. In: *La rivista di Arablit* I, 2 (2011), p. 75–88.

8 Le texte a été réédité en 2009 par Nabil Abū Murād, dans la collection réérite que l'Université Saint Esprit de Kaslik (situé à Jounieh, ville à 20 kilomètres au nord de Beyrouth) a consacrée aux œuvres oubliées ou inconnues du patrimoine libanais.

9 «A diffuse sense of common destiny». Cf. Clifford Geertz: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books 1973, p. 239.

A travers ce titre, Niqūlā Naqqāš fait référence à un événement réel de la biographie de son frère, dont témoigne la relation de voyage d'un diplomate écossais, David Urquhart (1805–1877)¹⁰. Le 13 janvier 1850, Urquhart assiste à une pièce de Mārūn Naqqāš et converse ensuite avec lui. Il note ce dialogue dans le second volume de sa relation de voyage, dans un chapitre intitulé «An Interlude, an Arab Theatre»:

The author told me, that they were painting a drop-scene with the ruins of Baalbec; on expressing my astonishment at their selecting something not their own, but Greek and Roman of the bad time, he asked me to suggest something else. I asked in return if they had anything peculiarly their own, and peculiarly beautiful. He answers me at once: "the Cedars"¹¹.

Le recueil *Arzat Lubnān* se compose comme suit:

1. Une longue préface qui contient une introduction de Niqūlā Naqqāš, un abrégé de la biographie de Mārūn Naqqāš, le discours de ce dernier à l'occasion de la présentation de la pièce *al-Baḥīl*, un avertissement sur la terminologie qui inclut aussi des conseils et des suggestions sur les modalités de représentation sur scène, et des notes finales.
2. Le texte intégral d'*al-Baḥīl* qui inclut la liste des personnages, des notes sur la langue, une liste des *errata corrigé* et une liste des mélodies.
3. Le texte intégral de la deuxième pièce de Mārūn Naqqāš, composée en 1849–1850, intitulée *Abū Ḥasan al-Muḡaffal aw Riwayat Hārūn ar-Rašīd* ('Abou Hasan le Simplet ou Pièce d'Haroun Rachid'), qui inclut la liste des personnages, les notes et la liste des mélodies.
4. Le texte intégral de la troisième pièce de Mārūn Naqqāš, composée en 1853, et intitulée *as-Saliḥ al-Ḥāsūd* ('L'envieux impertinent'), qui inclut la liste des personnages, des commentaires, les listes des mélodies et des comptes-rendus.

¹⁰ Sur l'importance de ce document en tant que source pour la biographie de Mārūn Naqqāš, voir Angela Daiana Langone: Fonti per un ritratto di Mārūn Naqqāš, pioniere del teatro arabo. In: *Itinerari* 49 (2010), p. 252–253.

¹¹ David Urquhart: *The Lebanon (Mount Souria). A history and a diary*. Vol. II. Londres: Thomas Cautley 1860, p. 180–181.

2.2 L'expérience de Mārūn Naqqāš

Afin de comprendre pleinement la révolution copernicienne que représente l'expérience théâtrale de Mārūn Naqqāš pour la littérature arabe, nous entendons avant tout encadrer le travail de cet intellectuel libanais à partir de sa vie, de sa formation, de ses voyages, de ses idées concernant l'organisation d'une troupe et la création d'un lieu où jouer ses pièces ainsi que de la terminologie théâtrale qu'il doit totalement créer *ex nihilo*. C'est seulement sur la base de ces informations, qu'il sera possible d'analyser la première pièce arabe en soulignant sa portée comme pierre fondatrice d'un genre littéraire complètement nouveau pour la culture arabe.

Pour ce faire, nous nous sommes appuyée sur les seules sources directes disponibles, à savoir le *Muḥtaṣar ḥayāt al-marḥūm Mārūn Naqqāš* ('Abrégé de biographie de feu Mārūn Naqqāš') et la *Muqaddima* ('préface'), rédigés par son frère Niqūlā, et sur le discours prononcé par Mārūn Naqqāš à l'occasion de l'inauguration du théâtre arabe en 1848, qui sont contenus dans le recueil *Arzat Lubnān*. Ces informations ont été nécessairement intégrées par d'autres sources indirectes, telles que la relation de voyage du diplomate David Urquhart de 1860, et les données historiques sur la ville de Beyrouth dans la première moitié du XIX^e siècle, extraites de l'essai de Tarazi Fawaz¹².

2.2.1 La biographie

Mārūn Naqqāš, issu d'une famille chrétienne, est né le 9 février 1817 dans la ville de Sidon au sud du Liban. En 1825, à l'âge de huit ans, il se déplace avec sa famille à Beyrouth où il entame ses études¹³, probablement pour aider son père Ilyās dans son travail de commerçant. A cette époque, Beyrouth connaît un développement exceptionnel au point que plusieurs habitants de l'intérieur du Liban et des autres villes portuaires, y compris Sidon, désirent y émigrer¹⁴ pour des raisons différentes mais que l'on peut résumer comme suit: *i*) l'attrait de la ville; *ii*) la possibilité d'une formation et d'une éducation; *iii*) la possibilité

¹² Leila Tarazi Fawaz: *Merchants and Migrants in Nineteenth-Century Beirut*. Harvard: iUniverse 1999.

¹³ Malheureusement l'abrégé n'indique pas les écoles où il a étudié.

¹⁴ «The center of the Syrian population and economy had moved from the interior to Beirut, from Mount Lebanon to Beirut, and from other seaports to Beirut». Cf. Leila Tarazi Fawaz: *Merchants and Migrants in Nineteenth-Century Beirut*, p. 1.

d'une carrière au service du gouvernement ou, bien plus vraisemblablement, dans le commerce. La croissance démographique à Beyrouth est enregistrée notamment à partir de 1830, lors de l'invasion égyptienne (1830–1840).

A Beyrouth, Mārūn Naqqāš apprend l'arabe classique et étudie la logique, la métrique, l'éloquence et la rhétorique¹⁵. Cette dernière discipline qui lui est enseignée par le *ḥūrī* ('prêtre') Yūsuf al-Fāḥūrī, professeur et directeur des études arabes à l'école *al-Farīr*, lui sera très utile par la suite dans la composition des textes de théâtre. A partir de l'âge de dix-huit ans, il s'applique à la poésie, une autre passion qu'il exploitera dans son théâtre.

Parallèlement à sa passion pour la littérature, Mārūn Naqqāš s'engage aussi dans les mathématiques, pour suivre le travail de son père. Il étudie ainsi la comptabilité et le droit commercial de même que les langues étrangères, à savoir le turc, l'italien et le français.

Il commence sa carrière professionnelle comme chef des secrétaires aux douanes de Beyrouth. Beyrouth est une ville caractérisée par le commerce de la soie, généralement apanage des Chrétiens ou des Juifs, les Musulmans de l'Empire n'étant pas des marchands puisqu'ils sont pour la plupart employés dans des tâches militaires dont les minorités sont exemptés.

Naqqāš devient ensuite membre de l'Assemblée du Commerce de Beyrouth et se consacre entièrement au commerce jusqu'à la fin de sa vie. Grâce à son travail, Mārūn a la possibilité de voyager, une autre passion à la base de la gestation de son activité théâtrale.

Mārūn Naqqāš connaît très bien le territoire syrien, en particulier les villes d'Alep et de Damas. Hors de cette région, il se rend en Egypte, à Alexandrie et au Caire. De l'Egypte, il part en 1846, une année avant la composition de sa première pièce, pour l'Europe, plus précisément en Italie et fort probablement à Naples et à Milan, vu qu'il aime mentionner les beaux théâtres de ces deux villes italiennes.

Malheureusement nous ne disposons pas de sources fiables sur les pièces que Naqqāš aurait lues ou auxquelles il aurait assisté; on ne peut avancer que des hypothèses. On peut penser que, déjà au Liban, Naqqāš aurait pu approfondir la langue et la littérature françaises. Les Libanais chrétiens ont en effet des liens privilégiés avec l'Europe, notamment avec la France et l'Eglise de Rome. Pendant la période ottomane, les congrégations des Capucins, des Maristes et

15 Niqūlā Naqqāš esquisse également une brève description physique de son frère: Mārūn Naqqāš a les yeux et les cheveux noirs et sa taille est moyenne. En ce qui concerne son caractère, il est très sociable et paisible et les gens lui demandent toujours son avis pour résoudre leurs problèmes. Il possède une belle calligraphie.

surtout des Jésuites – pour lesquels le théâtre a toujours joué un rôle fondamental dans l'éducation des jeunes et la formation des mœurs – fondent des écoles permettant l'implantation de la langue et de la culture françaises dans la Grande Syrie¹⁶. C'est dans ce cadre que Mārūn Naqqāš a probablement eu pour la première fois, connaissance des textes du monstre sacré de la comédie, Molière. Plusieurs pièces de Molière sont déjà connues, au point que le répertoire du théâtre d'ombres turc compte à partir de 1840 des traductions libres du *Tartuffe*, des *Fourberies de Scapin*, du *Médecin malgré lui* et certainement de *L'Avare*, mais malheureusement il n'y a pas de textes, cet art se fondant presque exclusivement sur l'oralité¹⁷.

Naqqāš aurait pu également commencer à se familiariser avec l'art de la scène en Egypte qui est le pays arabe où les théâtres européens, à partir de la campagne napoléonienne de 1798, sont les plus nombreux. Les salles françaises sont visibles en particulier au Caire mais plus encore, dans la ville portuaire d'Alexandrie, quatrième port de la Méditerranée après Istanbul, Marseille et Gênes¹⁸, étape obligée pour les Européens désirant voyager dans le monde arabe et pour les Arabes qui comptent se rendre en Europe. Au cours des années trente du XIX^e siècle, des troupes italiennes s'y rendent même régulièrement, vu la présence, dans cette ville, d'une importante population d'origine italienne¹⁹.

En Italie, il assiste sans aucun doute à des spectacles qu'il apprécie énormément pour leur potentiel éducatif et pédagogique et qu'il veut reproduire à tout prix de retour à Beyrouth et enseigner à ses disciples. A son retour, après avoir initié ses compagnons et membres de sa famille à cet art, il présente dans son habitation sa première pièce, *al-Baḥīl*, devant un public constitué pour la plupart de consuls et de personnalités du pays, puis, la pièce *Abū Ḥasan al-Muḡaffal aw Riwayyat Hārūn ar-Rašīd*. Suite au grand succès, il fait bâtir un théâtre contigu de sa maison à l'extérieur de la Porte du Saray et il y joue sa troisième pièce *as-Saliḥ al-Ḥāsūd*.

Comme on le comprend au cours de plusieurs passages de la préface, Mārūn Naqqāš est bien conscient de la difficulté d'introduire le théâtre au Liban

16 Cf. Maria Avino: *L'Occidente nella cultura araba*. Rome: Jouvence 2002, p. 19.

17 A l'exception des pièces de l'égyptien Muḥammad ibn Dāniyāl (env. 1248–1311) qui a écrit trois pièces, à savoir *Ṭayf al-Ḥayāl* ('L'esprit de l'imagination'), *Aḡīb wa-Ġarīb* ('L'Étonnant et l'Étrange') et *al-Mutayyam* ('L'amoureux'). Pour approfondissements, voir Jacob M. Landau: *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*, p. 28–34.

18 Cf. Mohamed Ali Mohamed Khalil: *The Italian Architecture in Alexandria, Egypt*. Thèse de master: Université Kore Enna 2008, p. 13.

19 Filippo Santorelli: *L'Italia in Egitto. Impressioni e Note*. Le Caire: Tipografia Italiana 1894, p. 11.

et surtout de le faire ensuite survivre²⁰. D'après les mots de Niqūla, il aurait réagi à ces difficultés grâce à trois qualités: le courage d'innover, la confiance en l'avenir (*mu'allaqan 'amalahu bi-l-mustaqbal* 'il était attaché à l'avenir'), la ténacité ou 'résilience' (*yukarriru l-'amal mutašabbīṭan bi-'aḏyāl al-'amal* 'il répétait son travail avec ténacité et toujours confiant') au point qu'il a mentionné dans une de ces pièces le proverbe arabe «*tarī l-'aḥḡār aš-šalda min ḥablin*» ('les dures pierres ont allumé du feu par une corde')²¹.

Son dernier voyage conduit Mārūn Naqqāš à Tarse²². Il s'y rend pour son travail le 19 septembre 1854 et y reste huit mois. Le 23 mai 1855 il tombe malade atteint d'une forte fièvre et il disparaît le 1^{er} juin de la même année, à l'âge de trente-huit ans. Son corps est transporté et enterré à Beyrouth en terre maronite l'année suivante²³.

2.2.2 La troupe de Mārūn Naqqāš

Mārūn Naqqāš arrive à former des élèves et à organiser une école ou mieux, une troupe. Ses deux premiers élèves sont Niqūlā, son frère qui, à son tour, compose les pièces *aš-Šayḥ al-Ġāhil* ('Le cheikh ignorant') et *Rabī'a bin Zayd al-Muqaddam* dans la même année 1849, et son neveu Salīm. En outre, dans les notes à la pièce *as-Saliḥ al-Ḥāsūd*, Niqūlā Naqqāš précise le nom de l'acteur qui a joué le rôle de Sam'an, un certain Bišāra Mirzā, le fils de sa sœur.

Ses premiers élèves, donc, sont pour la plupart des membres de la famille Naqqāš²⁴. D'ailleurs, en janvier 1850, le diplomate David Urquhart note dans sa relation de voyage que:

20 «J'ai rappelé ce que mon frère a affirmé dans sa pièce *al-Ḥāsūd* [...] au troisième acte lorsqu'il a dit que sa durée dans ce pays est invraisemblable. [...] Comme s'il connaissait que la permanence de cet art dans notre pays n'est pas facilement viable». Cf. Mārūn Naqqāš: *Arzat Lubnān* [Le Cèdre du Liban]. Beyrouth: Imprimerie Publique 1869, p. 5.

21 Cette locution a la même signification du proverbe latin *Gutta cavat lapidem* ('Goutte à goutte, l'eau creuse la pierre').

22 Tarse se trouve aujourd'hui en Turquie.

23 Niqūlā Naqqāš cite les mots sculptés dans le sépulcre de son frère: «J'ai crié depuis que m'a détérioré la fin de l'espoir/Tarse ville étrangère (en arabe *lā nāqatī fi-hā wa-lā ḡamalī*, litt. 'ni ma chamelle ni mon chameau n'y étaient') et il a dit 'je vous ai abandonné tôt et je vous promets /que je suis épuisé mais pas fini' (Mārūn Naqqāš: *Arzat Lubnān*, p. 12).

24 Cf. Nabīl Abū Murād (éd.): *Arzat Lubnān* [Le Cèdre du Liban]. Beyrouth: Phoenix Center for Lebanese Studies 2009, p. 13.

The piece, for the opening of the first Arab theatre, was written by the son of one of the members of the Megilis: – was to be acted by the family, which was a large one, in their house in the suburbs. They were Maronites and their name was Maron [sic]²⁵.

Ce système qu'on pourrait qualifier de «domestique» reflète la structure du métier de marchand de l'époque exploitant essentiellement le travail du réseau familial, un travail à la base de la constitution de ceux qui deviendront avec le temps des grandes 'familles de marchands'²⁶.

Il faut préciser que les acteurs de sa troupe – ainsi que son public – sont exclusivement des hommes. Ils doivent être à même d'interpréter également des rôles féminins²⁷, comme le remarque le diplomate Urquhart:

As regards the women, that is the boys dressed up as such, with perfect success. As there were no women on the stage, so were there none in the court, and not even at the windows which opened on the stage²⁸.

Mārūn Naqqāš est conscient du fait que ces premiers acteurs sont encore en herbe et, dans son discours de 1848, il ne se contente pas de s'excuser d'avance pour les fautes éventuelles de sa première expérience théâtrale qu'il compare à l'action de 'monter un cheval qu'on ne connaît pas', il prie également le public d'être indulgent envers les acteurs qui débutent car ils ne possèdent ni un guide ni des lieux appropriés pour répéter et ils sont dépourvus de costumes et d'équipements convenables.

Dans la préface, Niqūlā Naqqāš dévoile la recette du succès d'une pièce²⁹ selon l'expérience de son frère Mārūn: un tiers est dû à la beauté de la composi-

25 David Urquhart: *The Lebanon (Mount Souria). A history and a diary*, p. 178.

26 Voir Leila Tarazi Fawaz: *Merchants and Migrants in Nineteenth-Century Beirut*, p. 88. Ce système 'familial' est encore valable pour le théâtre contemporain, comme le témoigne le chapitre 5 sur le dramaturge marocain Taïeb Saddiki.

27 L'absence complète des femmes sur scènes est analysée, plus en détail, dans le paragraphe sur les personnages.

28 David Urquhart: *The Lebanon (Mount Souria). A history and a diary*, p. 179.

29 Le préfacier compare souvent la condition de ces premiers acteurs libanais avec celle des acteurs européens. Il affirme qu'un comédien célèbre peut toucher la somme de cent-mille francs pour quatre mois de travail, reçus par le propriétaire du théâtre où il joue et, dans ce sens, il cite l'exemple d'une actrice connue, Rāḥīl. Le prénom Rāḥīl est la version arabe du nom Rachel. Fort probablement Niqūlā Naqqāš entend se référer à l'actrice française Elisabeth Rachel Félix, dite Mademoiselle Rachel (Mumpf, canton d'Argovie 1821 – Le Cannet 1858), dont la célébrité était arrivée jusqu'en Syrie pour sa valeur certainement mais surtout pour ses contrats mirobolants. Voir, à ce propos, Anne Ubersfeld: *Rachel Mlle, Élisabeth Rachel Félix*.

tion, un tiers justement au talent des acteurs et un enfin le dernier tiers au lieu, aux équipements et aux costumes appropriés. Il recommande aux acteurs de ne pas tourner le dos au public, d'être équilibrés et de ne pas dépasser les limites de leur rôle en exprimant à outrance les sensations et les passions pour ne pas nuire à leur santé ainsi qu'à la beauté de la pièce. Plusieurs instructions et conseils sont fournis aux acteurs comme faire une pause entre deux actes, connaître le temps d'entrée et de sortie de la scène ainsi que le côté pour y accéder ou pour en sortir, chercher et rappeler les objets qu'il faut porter sur scène (comme, par exemple, un écrit, un contrat, une lanterne, etc.).

Par conséquent, aux yeux du premier dramaturge arabe, l'art de l'acteur est un métier très important et délicat, au point que dans son discours à l'occasion de l'inauguration du théâtre arabe, il s'adresse directement à ses acteurs en les encourageant à avoir confiance en l'avenir et à persévérer dans l'amélioration des représentations (il emploie, à cet effet, la métaphore du bijou qui «ne brille pas s'il n'est pas lissé régulièrement»). Il leur rappelle enfin que lorsque les Européens ont découvert «ce trésor», c'est-à-dire le théâtre, ils ne disposaient pas encore de lieux comme les théâtres de Milan ou de Naples, mais ils sont arrivés à bâtir ces édifices merveilleux seulement avec du temps et des efforts³⁰. Le lieu de la représentation constitue une préoccupation constante du dramaturge libanais.

2.2.3 Le lieu de la représentation

La pénurie de salles oblige Mārūn Naqqāš à représenter ses deux premières pièces dans son habitation à Beyrouth.

En 1851, il arrive à réaliser son rêve: bâtir une salle de théâtre à côté de son habitation, où il représente la pièce *as-Saliṭ al-Ḥāsūd*. Lorsqu'il tombe malade en 1855, il déclare, toutefois, dans son testament, sa dernière volonté de convertir la salle de théâtre en église. En respectant sa volonté, le nonce apostolique de

In: Michel Corvin (éd.): *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris: Editions Bordas 2008, p. 1129.

30 Pour Niqūlā Naqqāš, le modèle est toujours l'Europe: il décrit, dans sa préface, la forme des théâtres européens, généralement ovale, avec des espaces très vastes à la disposition des spectateurs. Il précise qu'il y a une place spéciale pour le roi et des places réservées aux princes et aux représentants de l'Etat. Il ajoute enfin que «les lampions et les objets sur scène sont magnifiques».

son époque achète ensuite le lieu et le transforme en église³¹. Sur la base de ces informations, nous pouvons conclure que Mārūn Naqqāš a bien été le premier arabe à bâtir un théâtre³². Après lui, il faudra attendre Buṭrus Afandī Tayyān (date inconnue) pour la construction d'une salle spéciale pour les répétitions «jamais vue auparavant à Beyrouth» (*lam nara miṭlahā fi Bayrūt*)³³, où Salīm Naqqāš aurait joué la pièce *al-Baḥīl* de son oncle Mārūn et la pièce *Mayy*, sa propre adaptation d'*Horace* de Corneille. A l'exclusion de ces informations fragmentaires, nous ne disposons d'aucun détail sur le théâtre bâti par Tayyān, nous ne connaissons ni son nom ni son adresse à Beyrouth, parce qu'il doit avoir duré peu de temps, à l'instar de la salle de théâtre de Mārūn Naqqāš. A Beyrouth, après le théâtre de Naqqāš (1851–53) et celui de Tayyān, un autre théâtre sera construit seulement en 1898. Il s'agit du théâtre *Zahrat Sūriyā* ('La fleur de la Syrie')³⁴ de Salīm Āgā Karīdiyya, sous l'impulsion d'un représentant local ottoman, Ḥālid al-Bābān. Vu qu'aucune information ne conforte nos connaissances sur les lieux théâtraux dans la période allant de 1855 à 1898, il faudra par conséquent supposer que les lieux de représentations ne sont que des habitations, des écoles privées ou quelques salles universitaires³⁵. En effet, entre-temps, l'activité théâtrale est en train de se déplacer du Liban à l'Égypte où elle trouve les conditions idéales pour progresser et se développer³⁶. C'est ainsi qu'en 1875 Salīm Naqqāš sera obligé de quitter Beyrouth pour le Caire avec sa troupe.

31 L'église est encore aujourd'hui située dans l'ancienne salle de théâtre. Il s'agit de l'Église de Saint Maron, sise rue Mār Mārūn, dans le quartier Ğummayza (Gemmayze) à Beyrouth.

32 Et cela s'est passé dix-huit ans avant l'édification de l'Opéra au Caire sous l'égide du Khédive Ismail.

33 Cf. Salīm al-Bustānī: *ar-Riwāyāt al-ḥidiwiyya at-taṣḥīṣiyya* [Les pièces khédivales]. In: *al-Ġinān* (1875), p. 694, cité aussi, à son tour, par Nabil Abū Murād (éd.): *Arzat Lubnān*, p. 26.

34 Comme en témoigne le quotidien égyptien *al-Ahrām* du 7 janvier 1899: «le 30 décembre dernier la pièce *Kawkab aš-Šarq* ('Étoile d'Orient') a été représentée au théâtre *Zahrat Sūriyā*». Cet article est cité dans Muḥammad Yūsuf Naġm: *al-Masraḥiyya fi l-'adab al-'arabī al-ḥadīth. 1847–1914* [Le théâtre dans la littérature arabe moderne]. Beyrouth: Dār at-Ṭāqāfa 1967, p. 65 et dans Nabil Abū Murād (éd.): *Arzat Lubnān*, p. 27.

35 L'activité théâtrale à la fin du XIX^e siècle se déroulait surtout dans les écoles catholiques, protestantes et orthodoxes ainsi que des écoles juives, par exemple l'école de Zaki Cohen dans le quartier al-Ašrafiyya. Cf. Monica Ruocco: *Storia del teatro arabo*, p. 36.

36 Ce point sera analysé plus en détail dans le chapitre prochain.

2.2.4 La terminologie théâtrale

Mārūn Naqqāš invente et développe une terminologie spécifique au fait théâtral dans la langue arabe. Il devient ainsi intéressant de comparer les termes que le dramaturge libanais emploie avec la terminologie en usage de nos jours dans les pays arabes³⁷, comme le démontre le Tableau 1:

Tab. 1: La terminologie théâtrale introduite par Mārūn Naqqāš

Signification	Terminologie de Mārūn Naqqāš	Terminologie d'aujourd'hui
Acte	<i>faṣl</i> pl. <i>fuṣūl</i> (litt. 'séparation, division')	<i>faṣl</i> pl. <i>fuṣūl</i>
Acteur	Alternance de deux mots arabes: <i>lā'ib</i> (litt. 'joueur'); <i>muṣaḥḥiṣ</i> (de la racine <i>Ṣ-ḥ-ṣ</i> 'personne, personnifier')	<i>mumattil</i> (de la racine <i>Ṿ-m-t-l</i> 'donner un exemple, représenter')
Comédie	Alternance de trois mots: 1) <i>kūmidyā</i> (< it. <i>commedia</i>); 2) <i>qūmidīh</i> (< fr. <i>comédie</i>); 3) <i>riwāya muḍḥika</i> (purement arabe, litt. 'pièce amusante')	<i>mahzala</i> (< <i>Ṿh-z-l</i> 'facétie'); <i>malhāt</i> (< <i>Ṿl-h-y</i> 'amuser')
Décor	<i>šīna</i> (< it. <i>scena</i>)	<i>dikūr</i> (< fr. <i>décor</i>)
Didascalie	<i>iṣāra</i> pl. <i>-āt</i> (litt. 'indication')	<i>tawḡīhāt masraḥīyya</i> (litt. 'guides théâtraux')
Dramaturge	<i>mu'allif riwāya</i> (litt. 'compositeur de la pièce')	<i>mu'allif masraḥī</i> (litt. 'compositeur théâtral')
Drame	Alternance de deux mots: 1) <i>drāmmā</i> (< it. <i>dramma</i>); 2) <i>'abūsa</i> (purement arabe, litt. 'mélancolie, tristesse')	<i>d(i)rāmā</i> (< ingl. <i>drama</i>)
Jouer	Alternance de deux verbes: 1) <i>šaḥḥaṣa</i> (< <i>Ṿṣ-ḥ-ṣ</i> 'personne'); 2) <i>la'iba</i> ('jouer un jeu')	<i>mattala</i> (< <i>Ṿm-t-l</i> 'donner un exemple, représenter')
Musique de	<i>mūsīqā muqammarā</i>	<i>mūsīqā l-ḥuḡra</i> (<i>ḥuḡra</i>)

³⁷ Pour cette tâche, nous avons consulté Jean M. Jabbour: *Grand Mounded. Français-Arabe*. Beyrouth: Librairie Orientale 2008 ainsi qu'Aḥmad Bilḥayrī: *Al-Muṣṭalaḥ al-masraḥī 'inda al-'arab* [La terminologie théâtrale chez les Arabes]. Kénitra: Boukili Impression 1999.

Signification	Terminologie de Mārūn Naqqāš	Terminologie d'aujourd'hui
chambre	(< it. <i>musica da camera</i>) où le terme <i>muqam-mara</i> est un participe obtenu à partir de l'extraction d'une racine triconsonantique imaginaire <i>√q-m-r</i> dans l'it. <i>camera</i> et son arabisation phonétique (avec <i>q</i> au lieu de <i>k</i>)	'chambre')
Opéra	<i>ūbīra</i> (< it. <i>opera</i>). Ce mot est de genre féminin comme en italien	alternance du mot d'origine italienne <i>ūbīrā</i> et du mot arabe <i>masraḥiyya ḡinā'iyya</i> (litt. 'pièce chantée')
Personnage	<i>šahṣ</i> (litt. 'personne')	<i>šahṣiyya</i> (litt. 'personnalité', ayant la même racine que <i>šahṣ</i> avec suffixe <i>-iyya</i> à valeur dérivationnelle)
Pièce	<i>riwāya</i> (substantif qui dérive du verbe <i>rawā</i> dont la racine <i>√r-w-y</i> signifie 'abreuver quelqu'un, puiser de l'eau pour quelqu'un'. En arabe classique, ce terme indiquait la transmission de poèmes et, en général, d'un texte écrit à travers l'expression orale. De nos jours <i>riwāya</i> indique, dans le domaine littéraire, le 'roman')	<i>masraḥiyya</i> (dérivatif de <i>masraḥ</i> 'théâtre')
Prose	<i>brūza</i> (< it. <i>prosa</i>)	<i>masraḥ naṭarī</i>
Public	Alternance de deux termes: 1) ' <i>umūm</i> (dont la racine signifie 'général, public'); 2) <i>ḡumhūr</i> ('grande quantité de personnes')	<i>ḡumhūr</i>
Représentation d'une pièce	<i>tašḥīṣ</i> (< <i>√š-ḥ-ṣ</i> 'personne')	<i>tamtīl</i> (< <i>√m-t-l</i> 'donner un exemple, représenter')
Rideau	<i>sitāra</i> ou <i>sitār</i> (< <i>√s-t-r</i> 'couvrir avec un voile, cacher')	<i>sitār</i> (< <i>√s-t-r</i> 'couvrir avec un voile, cacher')
Rôle	<i>dawr</i> ('rôle')	<i>dawr</i> ('rôle')
Scène (plateau, partie du théâtre où jouent les acteurs)	<i>bānkūšīnākū</i> ou <i>bānkūšīnkū</i> (< it. <i>palcoscenico</i>)	<i>ḥašaba</i> (litt. 'pièce de bois')
Scène (subdivision d'un acte)	<i>ḡuz</i> pl. <i>aḡzā'</i> (litt. 'partie, fraction')	<i>mašhad</i> pl. <i>mašāhid</i> (de la racine <i>√š-h-d</i> 'voir') et <i>manzar</i> pl. <i>manāzir</i> (de

Signification	Terminologie de Mārūn Naqqāš	Terminologie d'aujourd'hui
Spectateur	<i>mutafarriġ</i> (litt. 'celui qui regarde')	la racine <i>Vn-z-r</i> ('regarder')
Texte théâtral	<i>ta'liḥ</i> (litt. 'composition')	<i>mutafarriġ</i> <i>naṣṣ masraḥī</i> (litt. 'texte théâtral')
Théâtre	Alternance de deux termes: <i>mal'ab</i> pl. <i>malā'ib</i> (litt. 'lieu où l'on joue', aujourd'hui 'stade') et <i>marsaḥ</i> pl. <i>marāsiḥ</i> (l'étymologie incertaine. Selon certains chercheurs, il s'agirait d'une faute à partir de la racine <i>Vr-z-ḥ</i> 'tomber d'inanition et de fatigue'. De la même racine on a le terme <i>mirzaḥ</i> 'échelas à l'aide duquel on relève et on appuie la vigne' ³⁸)	<i>masraḥ</i> pl. <i>masāriḥ</i> (métathèse du mot <i>marsaḥ</i>) ³⁹ . Curieusement, la racine <i>Vs-r-ḥ</i> signifie 'laisser le troupeau aller librement et lui permettre de paître où il veut'.
Tragédie	Alternance de deux termes, l'un emprunté de l'italien, <i>trāġīdyā</i> (<it. <i>tragedia</i>), l'autre purement arabe <i>riwāya muḥzina</i> ('pièce triste')	<i>ma'sāt</i> (de la racine <i>V'-s-y</i> 'être triste, préoccupé')

Sur la base de ce tableau, on remarque que parmi tous les mots employés par Mārūn Naqqāš, on trouve un seul cas d'emprunt à la langue française, à savoir *qūmidīḥ* < *comédie*. Pour le reste, un tiers des mots sont des emprunts à la langue italienne, soumis aux lois phonétiques et morphologiques de l'arabe et ils ne portent guère que sur les noms (substantifs ou adjectifs). Il s'agit de huit termes sur vingt-quatre, à savoir: *bānkūšīnākū* (< *palcoscenico*), *brūza* (< *prosa*), *drāmmā* (< *dramma*), *kūmidyā* (< *commedia*), *mūsīqā muqammara* (< *musica da camera*), *šīna* (< *scena*), *trāġīdyā* (< *tragedia*), *ūbīra* (< *opera*).

Cette constatation montre que Mārūn Naqqāš a une certaine familiarité avec l'Italie, sa langue et son théâtre dont il a certainement vu certains spectacles, ainsi qu'avec la terminologie technique du fait théâtral.

Au contraire, la terminologie actuelle tolère assez peu les emprunts et les Académies de langue arabe ont préféré, au contraire, créer des néologismes à

³⁸ Voir, à ce propos, l'explication donnée par Nabil Abū Murād (éd.): *Arzat Lubnān*, p. 11.

³⁹ Le premier à avoir introduit ce terme dans un dictionnaire a été Buṭrus al-Bustānī dans *Muḥīṭ al-Muḥīṭ* en 1869. Cf. Aḥmad Bilḥayrī: *Al-Muṣṭalaḥ al-masraḥī 'inda al-'arab*, p. 133.

partir d'une racine arabe⁴⁰. Dans le lexique théâtral de nos jours, il y a trois seuls emprunts, à savoir *dikūr* d'origine française, *d(i)rāmā* d'origine anglaise et *ūbīrā* d'origine italienne.

Seuls deux mots employés par le dramaturge libanais demeurent les mêmes aujourd'hui. Il s'agit de *mutafarriġ* ('spectateur') et de *faṣl* ('acte'), ce dernier désignant également de nos jours le chapitre d'un livre.

Mārūn Naqqāš utilise les racines $\sqrt{\text{š-ḥ-ṣ}}$ ou $\sqrt{\text{l-'b}}$ pour rendre des mots comme 'acteur' (*muṣaḥḥiṣ* ou *lā'ib*), 'représentation' d'une pièce (*taṣḥiṣ*) ou le verbe 'jouer' (*ṣaḥḥaṣa* ou *la'iba*). La terminologie actuelle préfère exploiter exclusivement la racine $\sqrt{\text{m-t-l}}$ en formant ainsi les mots *mumattīl* ('acteur'), *tamṭīl* ('représentation' d'une pièce) et le verbe *mattala* ('jouer'). Comme le rappelle Abū Murād, le terme *taṣḥiṣ* a été en vigueur jusqu'aux années vingt du siècle dernier⁴¹ mais curieusement, de nos jours, ce terme est plutôt employé dans le domaine médical avec la signification de 'diagnostic'.

Même le mot *riwāya*, employé par Mārūn Naqqāš pour indiquer la 'pièce', a été remplacé dans la terminologie actuelle par *masraḥiyya* et à présent est glissée vers la nouvelle signification de 'roman'.

Il est intéressant enfin d'observer que, dans sa préface, Niqūlā Naqqāš insiste pour expliquer certains mots qui sont totalement nouveaux pour le public arabe tels que *šīna* ('décor') et *bankūšīnkū* ('plateau, scène'). Le premier terme, selon la définition donnée par Niqūlā Naqqāš, indique l'aspect extérieur et les objets relatifs au lieu où l'acteur joue devant son public, tandis que le second terme est une sorte de planche en bois où s'arrêtent les acteurs pour jouer leur pièce. Il précise également les mesures de ce plateau, qui doit être d'une hauteur d'un bras⁴² ou d'un bras et demi. La partie antérieure doit être plus basse que la partie postérieure afin que tous les spectateurs puissent avoir une vision idéale du spectacle, et il doit être résistant et fort en précisant qu'il peut quand même être couvert, le cas échéant, par des nattes, des tapis et des étoffes.

⁴⁰ Il est intéressant de noter que Niqūlā Naqqāš même admet, dans une note de son recueil, préférer employer des mots arabes pour le domaine théâtral plutôt que des expressions étrangères (par exemple, *riwāya muḍḥika* plutôt que *kūmidya* pour 'comédie').

⁴¹ Nabīl Abū Murād (éd.): *Arzat Lubnān*, p. 13.

⁴² Un *ḍirā'* ('bras'), environ 0,68 mètres.

2.3 La pièce *al-Baḥīl*

Cette partie du chapitre est entièrement consacrée à la pièce *al-Baḥīl*. Nous en fournirons un résumé acte par acte et examinerons plus particulièrement la structuration, l'exposition, les didascalies, le genre, les personnages et la langue. Nous nous interrogerons également sur les stratégies de négociation opérées par l'auteur et sur le/les hypotexte/s.

2.3.1 Les didascalies et la structuration du texte

Pour la première fois dans le monde arabe, un spectacle observe scrupuleusement une structuration basée sur actes et scènes. La signification des termes 'acte' (*faṣl* pl. *fuṣūl*) et 'scène' (*ḡuz* pl. *aḡzā*) est expliquée par Naqqāš dans sa préface d'après laquelle, la division en actes exprime un changement au niveau du lieu. Cette division en actes est également justifiée par un changement de temps, pour séparer le jour de la nuit, ou placer l'action dans une semaine ou dans un mois. Quant aux scènes, elles expriment un changement du nombre des acteurs présents sur le plateau qui peut augmenter ou diminuer. Plus précisément, dans la préface à *Arzat Lubnān*, on précise que l'acte

peut par exemple se dérouler à Beyrouth, le deuxième à Alep, le troisième à la maison d'Untel, le quatrième dans le jardin de tel autre, etc.

et que le terme 'scène'

exprime un changement au niveau du nombre des acteurs qui peut augmenter ou diminuer. Par exemple, au début de l'acte, il y avait un seul personnage, Yūsuf. Ensuite, Ibrāhīm entre, maintenant les personnages sont deux et ce changement est appelé scène. Puis, Salīm entre, il y a un autre changement de scène. Enfin, l'un d'entre eux sort du théâtre et voilà une autre scène. On retrouve les scènes jusqu'à la fin de l'acte⁴³.

En particulier, la pièce *al-Baḥīl* est constituée de cinq actes, comme *L'Avare* de Molière. Toutefois, si nous étudions également le nombre des scènes, nous remarquons que le texte de Naqqāš apparaît bien plus long, comme le démontre le schéma du Tableau 2:

⁴³ Mārūn Naqqāš: *Arzat Lubnān*, p. 15.

Tab. 2: Structuration de *L'Avare* et d'*al-Baḥīl*

	Hypotexte de <i>L'Avare</i>	Hypertexte d' <i>al-Baḥīl</i>
<i>Acte I</i>	5 scènes	11 scènes
<i>Acte II</i>	5 scènes	10 scènes
<i>Acte III</i>	9 scènes	10 scènes
<i>Acte IV</i>	7 scènes	12 scènes
<i>Acte V</i>	6 scènes	14 scènes

Dans la plupart des cas, *al-Baḥīl* redouble les scènes par rapport à l'hypotexte, en ne suivant pas la distribution du texte original.

Niqūlā Naqqāš explique aux lecteurs la signification des didascalies et des indications internes à travers des exemples tirés de la pièce *al-Baḥīl*. En particulier, il affirme qu'une indication au sein du texte comme «*Qarrād Hind*» indique que le personnage qui s'appelle *Qarrād* est en train de parler avec un autre personnage qui s'appelle *Hind*. Et il ajoute que lorsqu'on trouve «*aṭ-Ṭa'labī à part*», cela signifie que le personnage nommé *aṭ-Ṭa'labī* est en train de parler tout seul et que les autres personnages ne l'entendent pas même s'il est en train de parler en présence d'autrui. Niqūlā Naqqāš précise que, selon les règles de cet art, il ne s'agit pas d'une contradiction.

Enfin, il donne la signification du seul signe de ponctuation présent dans la pièce, c'est-à-dire les points de suspension marquant l'interruption d'un énoncé pour une raison quelconque (pour compléter une pensée, passer la parole à un autre personnage, etc.). A ce propos, il faut souligner que, à l'exception des points de suspension, la préface à *Arzat Lubnān* et les trois pièces de Mārūn Naqqāš ne présentent aucun signe de ponctuation.

2.3.2 Les personnages

Par rapport à l'ouvrage original de Molière⁴⁴, le nombre des personnages dans la pièce de Mārūn Naqqāš est réduit: on passe de quatorze à neuf et en particulier les personnages féminins sont réduits de moitié, de quatre à deux.

⁴⁴ Comme référence pour toutes les comédies citées dans notre travail, nous prenons Molière: *Œuvres complètes*. Ed. Georges Forestier et Claude Bourqui. Paris: Gallimard 2010.

Dans le Tableau 3, nous fournirons les noms des personnages et leur description d'après Mārūn Naqqāš, selon l'ordre choisi par l'auteur même⁴⁵, ainsi qu'une proposition d'éventuelle correspondance avec les personnages de *L'Avare* de Molière:

Tab. 3: Les personnages de *L'Avare* et d'*al-Bahīl*

Personnages d' <i>al-Bahīl</i>	Description fournie par Mārūn Naqqāš	Personnages de <i>L'Avare</i>
<i>al-Ġawqa</i> (l'orchestre, le chœur)	Pas moins de six personnes qui apparaissent toujours ensemble et qui sont les compagnons de Ġālī et de 'Īsā et les aident à aboutir à leurs objectifs.	---
aṭ-Ṭa'labī	Père de Hind et Ġālī, homme dans la soixantaine qui aime l'argent.	Harpagon
Ġālī	Fils d'aṭ-Ṭa'labī. Il tient beaucoup à sa sœur Hind et à 'Īsā, et essaie de les aider. Au cours du quatrième et du cinquième acte, il se déguise et se fait passer pour un <i>agha</i> ⁴⁶ afin de tromper Qarrād.	Cléante
<i>Nādir</i>	Domestique majordome d'aṭ-Ṭa'labī, au cours du quatrième et du cinquième acte, il se déguise et se fait passer pour un <i>ġāwīš</i> ('sergent').	Maître Jacques
<i>Qarrād</i>	C'est le protagoniste de la pièce. Il est âgé d'environ cinquante ans, il revêt un aspect sordide et est très avare.	Harpagon
<i>Mālik</i>	Domestique de Qarrād.	La Flèche
<i>Hind</i>	Fille d'aṭ-Ṭa'labī, veuve d'ad-Dimašqī ('le Damascène'), une belle jeune fille. Au cours du premier acte elle est habillée de vêtements de tous les jours; à partir de sa rencontre avec Qarrād, elle s'habille toujours de vêtements très luxueux.	Elise / Mariane
'Īsā	Proche de feu le mari de Hind et désirant se marier avec Hind. Au cours du quatrième et du cinquième acte, il se déguise et se fait passer pour le secrétaire de l' <i>agha</i> .	Valère
<i>Umm Rišā</i>	Servante dans la maison d'aṭ-Ṭa'labī.	Frosine / Dame Claude

⁴⁵ Mārūn Naqqāš: *Arzat Lubnān*, p. 30.

⁴⁶ Officier de la cour du sultan dans l'Empire ottoman.

Les quatre personnages féminins de Molière (Elise, Mariane, Frosine, Dame Claude) sont donc réduits à deux (Hind et la servante Umm Rišā): ce choix de l'auteur libanais est lié étroitement à la question de la femme sur la scène. Pour ne pas heurter la sensibilité de son public composé pour la plupart d'hommes musulmans, seuls interviennent sur scène des acteurs masculins. C'est autour du personnage masculin que s'articule le récit, comme cela se passe effectivement dans la société de l'époque où la femme ne joue presque aucun rôle en dehors de la maison. Les rôles de Hind et Umm Rišā sont donc joués par des hommes.

Quant aux noms et surnoms des personnages, nous pensons qu'ils doivent être analysés avec soin. Dans ce sens, nous partageons l'idée de Jacqueline Sublet selon laquelle «certains éléments sont chargés de signification (...) comme par exemple les surnoms qui caractérisent un personnage»⁴⁷ ainsi que l'avis de Roland Barthes d'après lequel «un nom propre doit toujours être interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants; ses connotations sont riches, sociales et symboliques»⁴⁸.

Presque tous les noms dans *al-Baḥīl* sont liés au monde animal. Par exemple, Hind, un prénom très ancien cité dès les premiers poèmes de la *Ġāhiliyya*, est un type de gazelle, un animal très utilisé dans la poésie arabe pour désigner la bien-aimée, dont les traits sont harmonieux comme ceux de cet animal.

Umm Rišā est le nom populaire en arabe égyptien du caracal⁴⁹ ou lynx du désert, un mammifère caractérisé par de longues oreilles pointues, ornées de touffes de poils qui lui assurent une ouïe excellente. Naqqāš souligne par le choix de ce prénom une caractéristique commune à plusieurs servantes sur scène: la curiosité et l'oreille toujours prête à découvrir quelques secrets.

Le protagoniste de Molière, Harpagon, l'avare par excellence, est partagé par Naqqāš en deux personnages distincts: aṭ-Ta'labī, père de Hind, avare, et Qarrād, avare lui aussi. L'étymologie des prénoms de ces deux personnages est très intéressante et appartient également au monde animal⁵⁰. Aṭ-Ta'labī signifie

⁴⁷ Jacqueline Sublet: Les personnages du théâtre d'ombres d'Ibn Dāniyāl. In: *Arabica* 44 (1997), p. 545.

⁴⁸ Roland Barthes: *Le plaisir du texte*. Paris: Editions du Seuil 1973, p. 34.

⁴⁹ Il faut remarquer que le nom 'caracal' est d'origine turque, de *Karakulak* ('oreille noire').

⁵⁰ Les animaux sont, comme partout dans le monde, toujours présents dans la littérature arabe, dès l'origine. Les poètes préislamiques consacraient une partie du *waṣf* ('description') de la *qaṣīda* aux animaux tels que le *ḡamal* ('dromadaire'), la *ḡazāla* ('gazelle'); les poètes *ṣa'ālīk* (ou 'poètes maudits'), bannis de leurs tribus, mentionnaient dans leurs vers les animaux qui les représentaient le plus, notamment le chacal et la hyène.

littéralement ‘renard’. Dans la culture arabe également, le renard est le symbole de la ruse et de l’astuce et ses caractéristiques principales sont bien évidentes dans deux expressions arabes courantes telles que *anta amkar min ta’lab* (‘tu es plus trompeur qu’un renard’) et *anta arwağ min ta’lab* (‘tu es plus rusé qu’un renard’).

Qarrād est littéralement ‘dresseur de singes’. Le singe⁵¹ est décrit dans le *Kitāb al-Ḥayawān* (‘Livre des Animaux’), un ouvrage encyclopédique sur les animaux, d’al-Ġāhiz (776–868)⁵² à la fois comme *qabiḥ* ‘laid et affreux» et *malih* ‘subtile et vif’. L’aspect laid est confirmé par la littérature populaire, comme le témoigne le proverbe célèbre *al-qird fi ‘ayn ummi-hi ġazāl* (‘Tout singe est aux yeux de sa mère une gazelle’). Son aspect *malih* est confirmé aussi par un récit du *Kitāb Kalīla wa-Dimna* (‘Livre de Kalīla et Dimna’) d’Ibn al-Muqaffa’ (720–757)⁵³.

Avoir choisi un *qarrād* comme personnage pourrait avoir deux significations principales: le dresseur de singes évoque sans aucun doute le personnage avare par excellence qui arrive à être cruel et impitoyable avec ses animaux pour les faire travailler sans cesse et gagner le plus possible; le dresseur de singes représente aussi le metteur en scène d’un des spectacles les plus anciens et les plus répandus dans le monde arabo-musulman. Le *qarrād* est en effet un personnage célèbre dès les premiers siècles de l’Islam et même antérieurement. Dans son ouvrage *Les Métamorphoses ou l’Âne d’Or*, l’écrivain berbère Apulée

51 Pour approfondir la figure du singe dans la littérature arabo-musulmane classique, voir Biancamaria Scarcia Amoretti: L’ambiguo statuto delle scimmie. Qualche sondaggio in ambiente islamico. In: Olivier Durand/Angela Daiana Langone (éds.): *Il filo di seta. Studi arabo-islamici in onore di Wasim Dahmash*. Rome: Aracne 2008, p. 223–241.

52 Auteur très célèbre de la période abbaside. Il vécut en Iraq, d’abord à Basra, ensuite à Bagdad. Outre le *Kitāb al-Ḥayawān* (‘Livre des Animaux’), il compose, entre autre, le *Kitāb al-Buḥalā’* (‘Livre des Avarés’), que nous approfondirons dans le paragraphe sur le thème littéraire, et le *Kitāb al-bayān wa-t-tabyīn* (‘Livre de l’éloquence et de l’exposition’), une anthologie de poésie et de prose établie pour prouver la supériorité littéraire des Arabes sur les autres populations. Pour une biographie détaillée voir, entre autres, Charles Pellat: *Le milieu basrien et la formation de Ġāhiz*. Paris: Maisonneuve 1953; Daniela Amaldi: *Storia della letteratura araba classica*. Bologne: Zanichelli 2004, p. 99–102 et 221–222; Roger Allen: *La letteratura araba*. Bologne: Il Mulino 2006, p. 172–174.

53 Voir le récit «Le singe et la tortue» contenu dans Ibn al-Muqaffa’: *Il Libro di Kalila e Dimna*. Ed. par Andrea Borruso/Mirella Cassarino. Rome: Salerno Editrice 1991, p. 184–191. ‘Abd Allāh Ibn al-Muqaffa’, d’origine persane, vit entre la période omeyyade et la période abbaside. Son ouvrage le plus célèbre est le *Kitāb Kalīla wa-Dimna*, un recueil de fables indiennes qu’il a traduites en arabe du pehlevi, en y apportant sa griffe. Kalīla et Dimna sont deux chacals qui racontent, tour à tour, des fables.

(125–v. 180) décrit un singe masqué dans le cortège en l'honneur de la déesse égyptienne Isis. Le dresseur de singes et les singes sont présents dans les *maqāmāt*⁵⁴, notamment dans la vingtième *Maqāma* d'al-Hamadānī (968–1008), nommée *al-Maqāma al-Qirdiyya* ('la Maqāma des Singes'). Cette *maqāma* a certainement influencé le théâtre d'ombres d'Ibn Dāniyāl au point qu'un des personnages de ses pièces *Ṭayf al-ḥayāl* ('L'apparition d'un fantôme') et *ʿAḡīb wa-ḡarīb* ('Le merveilleux et l'étrange') est nommé Maymūn al-Qarrād ('Maymūn le dresseur des singes')⁵⁵. La littérature contemporaine évoque encore ce genre de spectacle⁵⁶.

Le fait d'avoir dédoublé Harpagon en deux personnages peut avoir deux explications: la première concerne le patrimoine littéraire arabe, comme les *maqāmāt*, par exemple, où l'on trouvait toujours deux personnages, l'un complémentaire de l'autre, deux faces de la même médaille. La seconde concerne un aspect pratique, à savoir que Naqqāš, en réduisant les figures féminines, a cependant besoin d'équilibrer la pièce en créant un nouveau personnage pour donner vie à une histoire.

Le choix de Nādir et de Mālik pour les servants n'a qu'un but comique: en effet *nādir* signifie 'précieux, rare' et *mālik* 'celui qui possède'.

Le personnage positif, celui qui est le contraire de Qarrād, et qui renferme en sa personne toutes les vertus, à savoir la générosité, la beauté, la jeunesse, l'élégance et le charme s'appelle ʿĪsā, le prénom arabe pour 'Jésus'⁵⁷, un choix qui, pour un Chrétien comme Mārūn Naqqāš, ne pouvait pas être fortuit.

54 Le mot *maqāmāt* (litt. 'séances') se réfère à un genre littéraire classique né au X^e siècle dont les textes sont en prose rimée et rythmée. Sur le genre de la *maqāma*, voir en particulier, le chapitre 5.

55 Cf. Mohammed Mustafa Badawi: *Medieval Arabic Drama: Ibn Dāniyāl*. In: *Journal of Arabic Literature* 13 (1982), p. 102; Jacqueline Sublet: *Les personnages du théâtre d'ombres d'Ibn Dāniyāl*, p. 550.

56 Pour ne citer que deux exemples, la célèbre romancière syro-libanaise, Ḡāda as-Sammān (1942–) dans un passage de son roman *Beyrouth '75* décrit le spectacle d'un singe sous les bombes israéliennes: les spectateurs sont tellement fascinés qu'ils ne s'aperçoivent presque pas de la situation dramatique autour d'eux. Pour rester dans le domaine de la littérature islamique mais non arabe, enfin, le cas du conte «Le maître mort et le singe» de l'écrivain iranien Ṣādeq Čubak (1916–1998), un cas littéraire qui a beaucoup influencé la littérature persane postérieure. Il s'agit de l'histoire d'un singe qui, malgré la mort de son maître détesté, ne trouve pas les moyens de s'affranchir.

57 Dans le Nouveau Testament, Jésus-Christ est Yasū', tandis que dans le Coran il s'appelle ʿĪsā. En ce qui concerne les prénoms donnés aux enfants, on emploie exclusivement la forme ʿĪsā.

Enfin, le personnage qui aide les deux amoureux, ‘Īsā et Hind, s’appelle Ġālī, prénom arabe qui signifie ‘cher, aimable’.

2.3.3 La trame

L’acte premier se déroule chez aṭ-Ta‘labī, dans une chambre de moyennes dimensions. La scène s’ouvre sur l’orchestre qui raconte une sorte de fable dont l’héroïne est une gazelle jetée par son père, un renard, dans le piège d’un singe. Il s’agit d’un récit allégorique: la gazelle est Hind, le renard est son père aṭ-Ta‘labī, et le singe est Qarrād, l’homme âgé. Le piège est le mariage puisqu’aṭ-Ta‘labī entend marier sa fille au riche et avare Qarrād.

Ġālī, fils d’aṭ-Ta‘labī et frère de Hind, est opposé au mariage de sa sœur et fait part de ses doutes à aṭ-Ta‘labī. Pour lui, Qarrād n’est qu’un «vieux criminel». Toutefois, aṭ-Ta‘labī est inflexible, il lui rappelle que Hind est déjà veuve, que Qarrād est riche et que le mariage est prévu pour le lendemain. Ġālī réplique à son père que Qarrād est riche mais âgé de cinquante ans et que Hind est veuve mais n’a pas encore vingt ans et surtout qu’elle est comme un «rameau pur». Il préférerait pour sa sœur un époux plus jeune comme, par exemple, ‘Īsā, proche du Damascène, ancien mari de Hind. Devant ces remarques, aṭ-Ta‘labī reste inflexible: à son avis, l’expérience et la maturité de Qarrād sont des qualités bien plus appréciables que la frivolité d’un jeune homme tel que l’est ‘Īsā.

Finalement, à la scène cinq, Qarrād fait son apparition en commençant son monologue⁵⁸. Il croit avoir perdu sa bourse qui contient son trésor, il ne la trouve pas et accuse son servent Mālīk du vol. Il fouille son servent partout mais ne trouve rien. Enfin, il trouve sa bourse dans sa propre poche et son attitude envers cet objet ressemble à l’effusion d’un amant envers sa bien-aimée: il embrasse sa bourse tout heureux et lui dédie des vers doux et tendres («Viens, ma chérie! Viens à mon côté! Ma nourriture, ma boisson! Ô toi qui apaises mes souffrances!»).

Dans l’un de ses monologues, Qarrād se dit heureux d’épouser Hind puisque cette fille excelle en scrupule et – précision importante – apporte une dot consistante. De plus, sa fortune va doubler par son héritage. Il est plus content encore lorsqu’il rappelle que Hind porte toujours une robe noire, sombre comme une nuit de décembre, que sa joue brille sans besoin d’utiliser de

⁵⁸ Le fait de parler tout seul est une caractéristique de ce personnage qui sert certainement à souligner son monde à part et son extrême solitude.

gaspiller du savon, et qu'elle ne mange que du pain de colocase. Il imagine avec grand plaisir une vie future avec elle où ils vont peser ensemble sur la balance les portions de nourriture à consommer.

Dans un autre monologue, Qarrād exprime son bonheur de posséder sa bourse pleine d'argent qui le protège de la mort. Il dit que, licitement ou illicitement, il fera de son mieux pour augmenter ce trésor, en comptant sur l'héritage de Hind. Au cours de son discours il est surpris par l'arrivée de Ġālī qui a fort probablement entendu ses mots d'amour envers l'argent et son projet pour en amasser davantage. Qarrād se justifie en disant que la personne dont il parlait est l'un de ses proches qui habite Damas, un richard chanceux qu'il envie.

Qarrād arrive chez aṭ-Ta'labī pour décider de quelques détails sur le mariage avec Hind. Le vieil avare aimerait manger mais son hôte est avare comme lui et ne lui offre que du pain, du fromage et de l'eau. A table, lorsqu'aṭ-Ta'labī parle ou se montre distrait, Qarrād cache vite le pain dans sa poche et mange avidement. Lorsqu'aṭ-Ta'labī le regarde, il fait semblant de manger lentement.

Le deuxième acte se déroule dans la maison d'aṭ-Ta'labī. On voit la jeune Hind désespérée. Sa servante, Umm Rīšā essaie de la consoler. 'Īsā se rend à la maison de Hind et les deux jeunes gens se rencontrent. Avec eux il y a le frère de Hind, Ġālī, qui avertit Hind du fait que, malheureusement, leur père est obstiné et entend, à tout prix, la marier à Qarrād. Les trois jeunes cherchent ensemble une solution pour trouver une voie de sauvetage. 'Īsā suggère d'effrayer Qarrād en lui faisant croire que Hind est une femme gaspilleuse. Entre temps, aṭ-Ta'labī et Qarrād se disputent parce que ce dernier demande de voir Hind avant le mariage, contrairement à la tradition et à l'usage. Qarrād veut en effet vérifier les qualités de Hind, en particulier si elle est économe comme il le voudrait. Au cours de l'un de ses monologues, Qarrād s'offre de faire cadeau à Hind d'une pièce de monnaie, mais il se repent immédiatement de cette idée parce que la monnaie, la *mağīdiyya*, est plus belle qu'une épouse, sur elle il y a le nom du sultan ottoman et il fait le panégyrique de l'autorité ottomane.

En attendant de rencontrer Hind, Qarrād converse avec son frère Ġālī qui vient de rentrer de son voyage en Europe. Le jeune homme lui raconte les merveilles qu'il a vues à l'étranger dont la plus belle est l'art du théâtre. Qarrād est indigné par le discours de Ġālī et il ne tolère pas le fait de gaspiller de l'argent pour s'amuser. Il lui recommande de suivre la tradition des pères qui ne perdaient pas de temps avec ces futilités. En somme, Qarrād supporte mal l'optimisme de Ġālī et l'introduction du théâtre à Beyrouth. Il craint que Hind ne soit dépensière comme son «abominable frère». Par conséquent, Qarrād entend pour une raison supplémentaire vérifier la nature de la jeune fille qui deviendra

son épouse. Finalement Qarrād et Hind se rencontrent. Hind, habillée comme une princesse, fait comprendre à Qarrād qu'elle n'est intéressée qu'à ses richesses et qu'elle exige, une fois mariée, des vêtements en brocart, velours et satin, argent et or. En entendant ces mots, Qarrād lui explique que la différence d'âge entre eux est un problème sérieux. Devant l'obstination de la fille, Qarrād devient de plus en plus sombre, perd conscience et tombe à terre. Enfin, Qarrād est tellement désespéré qu'il demande à Hind de bien vouloir le quitter.

Dans l'acte III, l'action se déroule toujours dans la maison d'aṭ-Ṭa'labī qui demande à la servante Umm Riša de persuader Hind de se marier avec Qarrād. Entre-temps, le groupe, orchestre compris, essaie de convaincre aṭ-Ṭa'labī que son futur beau-fils Qarrād entend le tuer pour hériter son argent. Au début, aṭ-Ṭa'labī ne croit pas à cette possibilité parce que, selon la loi, l'héritage ne peut pas se transmettre à un beau-fils. Toutefois, il se rappelle que lorsque Qarrād l'avait salué il avait caché sa poche comme s'il avait une arme pour le tuer. Au contraire, Qarrād avait touché sa poche pour protéger son portefeuille. Dans un dialogue comique entre les deux avares, Qarrād annule son mariage avec la fille d'aṭ-Ṭa'labī et se dit prêt à porter plainte devant à un *ḥākim*. Aṭ-Ṭa'labī chasse Qarrād de sa maison.

Avec l'intercession de Ġālī, 'Īsā demande la main de Hind à son père. Aṭ-Ṭa'labī accepte finalement le mariage entre les deux jeunes gens. A la fin de l'acte, on comprend que tout le groupe veut tromper Qarrād pour lui voler un peu d'argent.

L'acte IV se déroule dans un lieu différent des actes précédents et précisément dans une maison louée et bien meublée.

Pour tromper Qarrād, Ġālī et 'Īsā se déguisent respectivement en *ḥākim* turc et en *kātib* égyptien, et les membres de l'orchestre ainsi que le servant Nādir se déguisent tous en sergents. Ils changent d'habillement ainsi que de langue, le *ḥākim*, dont le nom est Ḥankīr, ne maîtrise que très peu l'arabe et le *kātib* parle en arabe égyptien.

Qarrād croit qu'ils sont effectivement les représentants de l'Etat, il leur raconte son histoire et l'annulation de son mariage avec la fille d'aṭ-Ṭa'labī. Le faux secrétaire 'Īsā fait semblant de dresser un procès-verbal sur la base de la conversation entre Qarrād et le faux *ḥākim* Ġālī. Qarrād raconte que sa fiancée Hind n'était pas une fille mais un djinn qui ne fait que boire du vin et passer la nuit à s'amuser. Le faux *ḥākim* convoque le rival de Qarrād, aṭ-Ṭa'labī, pour le faux procès et veut convoquer également Hind, bien que son père s'y oppose parce que Hind dort à la maison. Qarrād réplique que Hind ne dort jamais et que la nuit elle a bien d'autres choses à faire. Aṭ-Ṭa'labī défend sa fille mais le faux *ḥākim* Ġālī le juge menteur et ordonne son arrestation pour toujours. Il dit qu'il

veut également punir sa fille avec des coups de bâton. Il montre alors à Qarrād comment il va agir avec Hind en le battant avec force.

Le cinquième et dernier acte se déroule, comme l'acte précédent, dans une maison louée. Les personnages Ġālī et 'Īsā demeurent masqués et, avec Qarrād et aṭ-Ta'labī attendent l'arrivée de Hind dans une sorte de faux procès. Entre-temps, tout prétexte est bon pour battre Qarrād et lui voler de l'argent. Finalement la jeune fille arrive et se présente devant le *ḥākim* qui fait semblant de croire qu'elle est un *djinn* et dit qu'il a peur. Hind-*djinn* dit qu'elle ne veut pas quitter son futur mari Qarrād. Pour se séparer d'elle, il doit payer. Le *kātib*-'Īsā se propose alors de rester avec elle quelques jours pour faire sortir son âme et rendre à Qarrād son argent. Ce dernier doit également payer les services du *ḥākim*, il reste ainsi sans un sou.

Le groupe dévoile enfin la vérité à l'avare qui reste bouche bée devant la capacité de jouer de Ġālī et 'Īsā et des autres. Mais il leur pardonne parce qu'il a pris conscience et a reconnu ses fautes. A la fin, tous déclarent: «Que tout avare puisse le reconnaître. Voilà la fin».

2.3.4 L'exposition, l'orchestre et le genre

Dans l'exposition, le dramaturge libanais fait un double clin d'œil à son public arabe: d'un côté, il raconte essentiellement une fable, en sachant que son public est habitué au récit d'animaux dont un des bassins les plus anciens de l'humanité est justement la Méditerranée. En effet, l'incipit de la pièce pourrait facilement ressembler à un récit tiré du *Livre de Kalīla wa-Dimna* d'Ibn al-Muqaffa', à une fable de La Fontaine ou d'Esop⁵⁹; par ailleurs, il évite de com-

59 A ce propos, on pourrait citer, juste à titre d'exemple, une fable dont les protagonistes sont justement un singe et un renard qui parlent et agissent pour illustrer le vice de l'avarice. Il s'agit d'un récit d'Esop en florentin vulgaire du XIV^e siècle contenu dans un volume publié à Florence par Luigi Rigoli en 1818: «Dice lo conto, che una volta si trovò insieme una scimmia e una volpe. La scimmia pregò la volpe che le dovesse prestare della sua coda perocchè ella non avea punto, e pregollane dolcemente e disse: La tua coda, volpe, è molto bella e grande, maggiore che non si conviene a tua grandezza: e però mi par fare giusto priego, e derti piacere di servirmene. Disse la volpe: Questa chiesta non ti varrà niente, che la coda mia voglio per me, e di ciò non ti fornirai. Questo assempro contro all'avarizia, perocchè l'avaro quanto che delle cose e beni temporali abbia d'avanzo, non può soffrirne di darne altrui, anzi soffera che si perda, o che si guasti, o che ne faccia bene, o per l'anima o per lo corpo». Cf. Luigi Rigoli: *Volgarizzamento delle favole di Esopo. Testo riccardiano inedito*. Florence: Stamperia del Giglio 1818: 74.

mencer sa pièce par une scène présentant un serment d'amour entre deux amants en train de dialoguer tous seuls et préfère commencer par un orchestre, un groupe de nombreuses personnes, préférant ainsi donner plus d'importance à la communauté plutôt qu'à l'individu.

Naqqāš insère donc, dans *al-Baḥīl*, un personnage inexistant dans *L'Avare* de Molière: la *ḡawqa* ('cœur; orchestre'), qui ouvre la première scène du premier acte et reste présente jusqu'à la fin de la pièce.

La présence d'un orchestre implique l'introduction de la musique. Dès le frontispice de l'ouvrage, d'ailleurs, l'auteur nous informe que sa pièce est une *riwāya muḍḥika kulluhā mulaḥḥana* ('une comédie entièrement en musique') et dans la publication *Arzat Lubnān*, Niqūlā Naqqāš a jugé opportun d'y ajouter le *Fihrist alḥān riwāyat al-Baḥīl* ('la liste d'airs de la pièce *L'Avare*'). En outre, dans son discours prononcé à l'occasion de l'inauguration du théâtre arabe, Naqqāš qui explique que le théâtre européen consiste en deux genres (d'un côté la *prose*, partagée, à son tour en comédie et en drame et tragédie; de l'autre côté, l'*opéra* entièrement musical, divisé à son tour en '*abūsa* 'mélancolique', *muḥ-zina* 'triste' et *muzhira* 'brillant'), dit d'opter, devant la possibilité de choisir entre *prose* et *opéra*, pour le second genre. Il est convaincu, en effet, que son peuple et sa famille le trouveront plus charmant puisqu'ils sont habitués au chant et à la musique. D'ailleurs, la poésie arabe était traditionnellement accompagnée d'instruments musicaux.

Contrairement à l'usage des dramaturges européens qui se font assister de compositeurs pour les mélodies, Naqqāš s'occupe personnellement des musiques de ses pièces. La pièce comprend cent-cinq airs répartis ainsi entre les actes: dans l'acte I, dix-neuf airs; dans l'acte II, vingt-trois; dans l'acte III, dix-huit; dans l'acte IV, quinze, et dans l'acte V, trente⁶⁰. Trois formes de mélodies peuvent être distinguées: le *muwaššah*⁶¹ classique, la *ṭaqtūqa*⁶² et le *mawwāl*⁶³. Des influences du répertoire populaire européen, notamment *Malbrough s'en va-t-en guerre*, sont également présentes disséminées dans la pièce. Naqqāš emploie enfin le chant simultané de deux personnages ou plus, en opposant

60 Pour une analyse des airs de la pièce, cf. Mohamed Garfi: *Musique et Spectacle*, p. 175.

61 Litt. «ceinture incrustée de pierreries», ce genre d'origine andalouse est constitué de quatre à dix sections strophiques.

62 Chansonnette en arabe dialectal qui relève du répertoire populaire citadin. Le nombre impressionnant de *ṭaqtūqa* égyptiennes et libanaises citées par Naqqāš ne peut qu'attester de l'authenticité du genre et de sa popularité.

63 Sorte de chant semi-improvisé arrangé pour la circonstance.

deux intentions contradictoires. L'emploi de cette forme de duo témoigne de la fascination de l'auteur pour l'opéra et son souci d'en imiter les techniques.

Au Liban, *L'Avare* devient une pièce en vers et en musique, capable d'être acceptée par le public arabe très sensible à la musique.

L'idée d'introduire la musique dans *al-Baḥīl* pourrait être inspirée par le voyage de Naqqāš à Alexandrie, où il semble que, à partir de 1841, ont été représentées au Palais al-Kabāri, *Gemma di Vergy* de Donizetti, *Hernani* de Verdi et *Le Barbier de Séville* de Rossini, et, plus encore, par son séjour à Naples, ville capable de conjuguer les traditions cultivées et populaires, le théâtre de l'opéra et la parodie du mélodrame. On peut imaginer ce futur dramaturge libanais flâner dans les rues de Naples ou de Rome, assister à quelques spectacles populaires sur les places italiennes avant l'unification du pays, ou entrer dans les théâtres les plus caractéristiques tels que San Carlino ou San Ferdinando de Naples pour assister aux spectacles d'un Antonio Petito ou d'un Pasquale Altavilla.

Ainsi, après une profonde analyse de la société libanaise de son époque, Mārūn Naqqāš décide de créer sa première pièce comme un opéra et choisit aussi les vers et le genre de la comédie.

Mārūn Naqqāš cherche de cette façon à satisfaire son horizon d'attente en s'appropriant, d'une part le genre théâtral de la comédie dont Molière est le maître par excellence, d'autre part, en rejetant la prose de *L'Avare* – il faut rappeler à ce sujet que le monde arabe a, en effet, traditionnellement privilégié le genre lyrique, la poésie (*šī'r*) étant le genre le plus ancien de la littérature arabe et considérée comme l'Art Suprême⁶⁴ – et en y ajoutant les éléments de la musique et du chant qu'il aurait pu apprécier dans les spectacles italiens.

Nous croyons que la préférence pour la comédie au détriment de la tragédie est due à un procédé de négociation opéré par Mārūn Naqqāš qui vise à insérer son ouvrage dans la littérature arabe classique, en cherchant ainsi à trouver un consensus et une légitimité à ce nouvel art importé de l'Occident. Il est intéressant d'observer, à ce propos, que la préface se réfère implicitement à l'écrivain abbasside al-Ġāḥiẓ et à une certaine partie de la littérature arabe classique pour inscrire l'apparition de la comédie dans le monde arabe dans un parcours littéraire consolidé en légitimant son principe de *castigare ridendo mores*. Dans ce sens, les premières lignes de la préface sont déjà significatives: Niqūlā Naqqāš remercie Dieu pour avoir permis la publication et la diffusion du théâtre, art

64 En s'approchant ainsi plus des exemples des poétiques chinoise, japonaise et indienne qu'à la poétique occidentale qui se baserait plutôt sur le genre dramatique et sur l'idée d'imitation ou mimésis. Cf. Earl Miner: *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press 1990.

qui conjugue le sérieux et l'utile (*ġidd*) à l'amusant et au futile (*hazl*). Dans la préface, Niqūlā Naqqāš utilise, dans ce sens, une métaphore recherchée: il compare l'art du théâtre à une belle fille cultivée dont les discours sont profonds et qui arrive à émouvoir les cœurs les plus coriaces à travers son chant et même encore une fois à conjuguer le *hazl* en faisant rire les gens tristes et le *ġidd*, en éduquant les pensées.

Cette combinaison de termes antithétiques *ġidd-hazl* employée par le préfacier est un thème d'une certaine résonance dans la littérature arabe classique. L'élément comique est devenu un enjeu littéraire avec al-Ġāḥiẓ, le plus grand prosateur abbasside, qui fut le premier à le définir avec précision. Al-Ġāḥiẓ critique l'attitude rigide et sévère de certains de ses contemporains et commence à justifier l'amusement et l'hilarité en les associant à la vie, en soulignant leurs avantages et en leur donnant une fonction pédagogique. Il applique cette idée à ses écrits où il aime mêler le sérieux à la plaisanterie et il n'hésite pas à interrompre un argument important pour citer des anecdotes, courant ainsi le risque de discréditer son travail. Son objectif est d'instruire les gens et les amuser en même temps. Dans son *Kitāb al-Ḥayawān* ('Le livre des animaux')⁶⁵, où une grande partie des pages sont consacrées à l'éloge de l'étude, à la nécessité de la recherche de la vérité à travers la raison, à la valeur de la culture selon le mutazilisme, al-Ġāḥiẓ fait l'éloge du *hazl* considéré comme une chose sérieuse, pour la raison qu'il peut être bien profond. Il consacre ainsi le chapitre 5 du troisième tome à la 'Nécessité du comique'⁶⁶.

Il faut considérer que le public du Pays des Cèdres manifestait déjà un goût prononcé pour le comique: à l'époque de Naqqāš, la forme théâtrale du *ḥayāl az-ẓill* est très répandue au Liban et son contenu est essentiellement satirique.

En outre, dans sa préface, Naqqāš accompagne le mot *hazl* du terme *nawādir* (sing. *nādira*, litt. 'chose rare'), qui dénote, dans la littérature arabe classique, les anecdotes contenant une sagesse, de l'humour, de la plaisanterie et un dialogue du tac au tac⁶⁷. Des auteurs classiques concentraient leur attention sur un thème particulier et recueillaient des anecdotes qui y étaient liées. Il

65 Nous avons consulté en particulier Giancarlo Pizzi: *al-Ġāḥiẓ e il Libro degli Animali*. Vibo Valentia: Qualecultura 2008.

66 Il y affirmerait «la légitimité, voire la nécessité du rire». Cf. Heidi Toelle/Katia Zakharia: *A la découverte de la littérature arabe du VI^e siècle à nos jours*. Paris: Flammarion 2004, p. 112.

67 Pour des informations supplémentaires, voir Charles Pellat: *al-Djidd wa'l-Hazl*. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. II. Leyde: Brill 1991, p. 536–537; Charles Pellat: *Nādira*. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. VII. Leyde: Brill 1993, p. 856–858.

faut rappeler les anecdotes concernant les avares⁶⁸ (d'al-Ġāḥiḏ et al-Ḥāṭib al-Baġdādī, m. 1071), les femmes (d'Ibn Qayyim al-Ġawziyya, m. 1350, avec ses *Aḥbār an-Nisā'* 'Anecdotes sur les femmes') et les simplets⁶⁹ (d'Ibn al-Ġawzī, m. 1200, avec ses *Aḥbār al-Ḥamqā' wa-l-Muġaffalīn* 'Anecdotes sur la folie et les simplets'). L'intérêt pour la narration des histoires amusantes est témoigné par le fait que plusieurs auteurs ont défini les règles à suivre pour aboutir à un bon résultat. Al-Ḥuṣrī (m. 1022), par exemple, dans son ouvrage *Ġam' al-ġawāhir* ('L'ensemble des bijoux') donne quelques conseils intéressants au conteur d'anecdotes: *i*) il devrait éviter l'anecdote 'médiocre'; *ii*) il ne devrait aborder ni violence ni cruauté; *iii*) il devrait s'adapter à chaque situation et être prêt à interrompre le récit si l'auditoire n'est pas intéressé; *iv*) il doit adapter le langage à la personne décrite et éviter l'emploi de l'*i'rāb*. Ce sont des conseils que Mārūn a, quelques siècles plus tard, effectivement suivis dans la composition de ses pièces.

Enfin, Niqūlā Naqqāš, utilise le terme *samar* (litt. 'veillée'), à côté de *hazl* et de *nawādir*, dans sa phrase *hazl ar-riwāyāt wa-n-nawādir wa-s-samar* ('la plaisanterie des pièces, des anecdotes et des loisirs') que l'on peut lire dans la préface. Le mot *sāmīr* ou *musāmīr* (litt. 'celui qui converse la nuit avec quelqu'un') vient de la même racine que *samar*. Il s'agit d'un type de conteur qui narre généralement des aventures extraordinaires le soir à la veillée, dès l'époque préislamique. Chaque foyer avait son propre *musāmīr* et le *samar* était une sorte de veillée villageoise au cours de laquelle les paysans s'amusaient, en interprétant des jeux de rôle⁷⁰.

2.3.5 Quel/s hypotexte/s?

Quelle est la nature du rapport entre *al-Baḥīl* et *L'Avare*? S'agit-il d'une adaptation sans aucune modification de l'intrigue originale, comme l'a définie Jacob Landau⁷¹ ou bien d'«une simple inspiration», comme commenté plus récem-

⁶⁸ Le thème de l'avarice, présent dans la première pièce de Mārūn Naqqāš, sera traité plus en détail dans ce chapitre.

⁶⁹ Il est à noter que la deuxième pièce de Mārūn Naqqāš s'intitule *Abū Ḥasan al-Muġaffal aw Riwayāt Ḥārūn ar-Rašīd* et sans aucun doute fait référence au recueil d'anecdotes d'Ibn al-Ġawzī.

⁷⁰ Voir, entre autre, Youssef Rachid Haddad: *Art du conteur, art de l'acteur*, p. 27; Heidi Toelle/Katia Zakharia: *A la découverte de la littérature arabe du VI^e siècle à nos jours*, p. 365.

⁷¹ Jacob M. Landau: *Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes*, p. 61.

ment par Omar Fertat, qui soutient que: «seule l'idée de marier une jeune femme à un vieil avare subsiste»⁷²?

Mārūn Naqqāš même affirme que son *Avare* est un *istinbāt* (litt. 'tirer quelque chose de quelque chose, par exemple l'eau d'un puits') de l'Harpagon de Molière⁷³.

Certains passages sont effectivement des traductions de l'hypotexte, comme le dialogue suivant en apporte un exemple:

<i>L'Avare</i> , acte I, scène 3 ⁷⁴	<i>Al-Baḥīl</i> , acte I, scène 5
<i>Harpagon</i> : Viens çà, que je voie. Montre-moi tes mains.	<i>Qarrād à Mālik</i> : Rends-moi ma bourse / C'est ma meilleure compagne. Qu'est-ce que t'a pris / Bandit, fils de félon / montre-moi tes mains.
<i>La Flèche</i> : Les voilà.	
<i>Harpagon</i> : Les autres.	<i>Mālik à Qarrād</i> : A vos ordres.
<i>La Flèche</i> : Les autres?	<i>Qarrād à Mālik</i> : L'autre aussi [...]. (<i>Mālik soulève sa jambe vers Qarrād et évite de peu de lui donner un coup de pied</i>).
<i>Harpagon</i> : Oui.	
<i>La Flèche</i> : Les voilà.	<i>Qarrād à Mālik</i> : Ah l'enrichi, qu'est-ce que...Et ça et ça...
<i>Harpagon</i> : N'as-tu rien mis ici dedans?	(<i>Il fouille Mālik de tous les côtés mais il ne trouve rien. Puis il trouve la bourse dans sa propre poche; il la montre, puis la cache</i>)
<i>La Flèche</i> : Voyez vous-même. [...]	
<i>Harpagon</i> : C'est ce que je veux faire. (<i>Il fouille dans les poches de La Flèche</i>)	

Par rapport à son hypotexte, *al-Baḥīl* présente des didascalies supplémentaires qui soulignent l'importance de la gestualité, ce qui est probablement le résultat de la fréquentation des théâtres italiens de la part de Naqqāš (voir la didascalie: *Mālik lève son pied et indique qu'il est sur le point de donner un coup à Qarrād*).

⁷² Omar Fertat: Marun al-Naqash et l'équation du théâtre arabe moderne, p. 309.

⁷³ *Istinbāt* est exactement l'expression employée par le personnage Sam'an de la pièce *as-Saliḥ al-Ḥasūd*, par laquelle il indique la nature du texte d'*al-Baḥīl*.

⁷⁴ Ce passage de *L'Avare* a été, à son tour, inspiré de l'*Aululaire* de Plaute et plus précisément des vers suivants: *Euclio*: Ostende huc manus./*Strobilus*: Em tibi, ostendi: eccas./*Euclio*: Video. Age, ostende etiam tertiam (*Aulularia*, acte IV, scène IV).

De fait, les traits que Naqqāš reprend de *L'Avare* sont les situations comiques, encore plus accentuées dans *al-Baḥīl*, comme le démontrent les didascalies suivantes: «Mālik soulève sa jambe vers Qarrād et évite de peu de lui donner un coup de pied», et ensuite «Nādir indique Qarrād et Qarrād indique aṭ-Ta'labī et aṭ-Ta'labī indique Nādir et Nādir s'en va et aṭ-Ta'labī le suit fâché contre lui et Qarrād l'imite derrière lui», et encore «Qarrād mange en toute hâte et met du pain dans sa poche lorsqu'aṭ-Ta'labī ne le regarde pas, il mange lentement lorsqu'aṭ-Ta'labī le regarde». Ces brèves actions hilarantes ne peuvent que rappeler les sketches et les *lazzi* de la *Commedia dell'Arte*: Qarrād a un air très proche de celui de Pantalon.

Des dictons célèbres présents dans *L'Avare* de Molière sont également traduits dans *al-Baḥīl*, comme *mā 'iṣat al-insān li-š-šurb wa-l-mākūl* ('la vie de l'homme n'est pas boire et manger'), qui reprend en particulier la scène I de l'acte III de Molière où Valère dit: – Suivant le dire d'un ancien⁷⁵, *il faut manger pour vivre et non pas vivre pour manger*.

On remarque en outre plusieurs caractéristiques des personnages qui sont similaires (par exemple, l'âge et la description de Qarrād coïncident avec ceux d'Harpagon; quelques détails concernant Hind sont communs à Elise; la différence d'âge de Qarrād et de Hind est la même que celle entre Harpagon et Elise).

De même, les caractéristiques que Qarrād aimerait trouver dans sa future épouse Hind sont les mêmes que celles de Mariane décrites par Frosine à Harpagon. Pour Qarrād, ces qualités résident dans l'habillement («sa robe est noire telle la nuit de décembre»), la description physique («afin que sa joue luise sans besoin de savon») et le régime alimentaire («elle se nourrit de pain de colocase»). Dans *L'Avare*, Mariane est décrite par Frosine comme «élevée dans une grande épargne de bouche»⁷⁶, elle ne mange que de la salade, du lait, du fromage et des pommes. En outre, elle n'aime ni les vêtements chers ni «les riches bijoux, ni les meubles somptueux»⁷⁷.

Toutefois, il faut remarquer que cette description vient également en écho à certains avares d'al-Ġāḥiẓ. L'habillement noir est en fait typique du personnage Abū Sa'īd du *Kitāb al-Buḥalā'* qui porte depuis plusieurs mois la même tunique sale et n'a aucune envie de la laver pour éviter les dépenses d'eau et de savon qui, à son avis, «mange et use le linge»⁷⁸. La nuit de décembre mentionnée par Qarrād peut également être mise en parallèle avec l'éloge de l'hiver chez l'avare

75 Il s'agit de Cicéron.

76 Acte II, scène V.

77 Acte II, scène V.

78 Jahiz: *Le livre des Avarés*. Paris: Editions Maisonneuve et Larose 1997, p. 202.

al-Ḥizāmī du *Kitāb al-Buḥalā'* qui adorait cette saison parce que tout se conserve, du parfum de l'encens à la sauce «qui ne se gâte, même au bout de plusieurs jours»⁷⁹.

Le pain de colocase enfin constitue la nourriture la plus simple et économique, d'ailleurs, selon un autre des avars d'al-Ġāḥiḏ «les condiments sont des ennemis pour le pain»⁸⁰.

Pour le reste, l'ouvrage de Naqqāš ne contient que des réminiscences de l'hypotexte. Pour éclaircir ce point, nous donnerons quatre exemples.

Le premier exemple se réfère à l'habitude qu'ont les serviteurs de frotter lorsqu'ils nettoient. Harpagon met en garde Dame Claude de ne pas frotter les meubles avec vigueur. A l'instar d'Harpagon, Qarrād ne tolère pas Mālik lorsqu'il frotte ses pantalons. Au-delà des objets différents (meubles pour Harpagon, pantalons pour Qarrād), l'idée reste la même: les deux avars sont terrorisés par la consommation. Dans le schéma suivant, nous citons les deux passages susmentionnés:

L'Avare, Acte III, scène 1

Harpagon: Approchez, dame Claude. Commençons par vous. (*Elle tient un balai.*) Bon, vous voilà les armes à la main. Je vous mets au soin de nettoyer partout; et surtout prenez garde de ne point frotter les meubles trop fort, de peur de les user.

Al-Baḥīl, acte I, scène 5

Qarrād à part: Quelle vie épouvantable! (*fāché*)
Le tissu s'use pour n'importe quoi
Quoi que l'on fasse l'argent s'en va

Qarrād à Mālik: Frotte mon pantalon! (*Mālik le frotte avec vigueur, Qarrād n'apprécie pas*). Eh là! Doucement. Ça coûte de l'argent. Eloigne-toi (*il le pousse*) / Assez.

Le deuxième exemple concerne le passage où Ġālī apparaît sur scène tandis que Qarrād parle tout seul. Cette scène est très semblable à celle où Harpagon parle de son argent, il se croit tout seul, mais ses enfants Cléonte et Elise le surprennent.

Dans ce cas, l'hypertexte reprend l'effet comique de l'hypotexte, le protagoniste dévoile, sans le vouloir, sa passion folle pour son argent. Naqqāš reprend ainsi l'artifice de l'aparté:

⁷⁹ *Ibid.*, p. 87.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 140.

L'Avare, Acte I, scène 4

Harpagon: (...) Cependant je ne sais pas si j'aurais bien fait d'avoir enterré dans mon jardin dix mille écus qu'on me rendit hier. Dix mille écus en or chez soi est une somme assez...

Ici le frère et la sœur paraissent s'entretenant bas.

Ô Ciel, je me serai trahi moi-même: la chaleur m'aura emporté, et je crois que j'ai parlé haut en raisonnant tout seul. Qu'est-ce?

Cléante: Rien, mon père.

Harpagon: Y a-t-il longtemps que vous êtes là?

Elise: Nous ne venons que d'arriver.

Cléante: Quoi, mon père?
(...)

Harpagon: Ce que je viens de dire.

Cléante: Non.

Harpagon: Si fait, si fait. (...)
Je vois bien que vous en avez ouï quelques mots. C'est que je m'entretenais en moi-même de la peine qu'il y a aujourd'hui à trouver de l'argent, et je disais qu'il est bienheureux qui peut avoir dix mille écus chez soi.

Al-Baḥīl, acte I, scène 6

Qarrād à part: (...) J'ai encore plus d'argent qui me soigne de tous les maux (...). Garde-le et augmente-le le plus possible, légalement ou illégalement (...). Bonjour.

Ġālī à Qarrād: Bonjour à vous, ô Qarrād. Ça fait longtemps...

Qarrād à Ġālī: Y a-t-il longtemps que tu es là?

Qarrād à part: Mon Dieu, il m'a pris sur le fait. (...). Quand es-tu arrivé ici, depuis longtemps?

Ġālī à Qarrād: Depuis le début des danses et des chants.

Qarrād à Ġālī: Est-ce que tu as entendu ma liste de richesses?

Ġālī à Qarrād: Eh oui...

Qarrād à Ġālī: Mais attention à croire que c'est moi. Ce richard à Damas est mon voisin, j'ai envié son sort et je suis malheureux...

Dans le troisième exemple, nous trouvons, au cours d'un dialogue entre deux personnages, la présence d'un intermédiaire qui change le sens de leurs mots. Naqqāš développe ainsi les quiproquos.

Dans *al-Baḥīl*, l'intermédiaire entre Qarrād et Hind est aṭ-Ta'labī qui essaie de concilier deux positions extrêmes et éviter leurs insultes, avec des résultats très comiques. Cette structure est empruntée au dialogue entre Harpagon et Mariane, où l'intermédiaire est Frosine. Il convient de citer, à ce propos, un passage tiré de ces dialogues à trois:

L'Avare, Acte III, scène VI

Mariane, bas à Frosine:
Oh! l'homme déplaisant!

Harpagon: Que dit la belle?

Frosine: Qu'elle vous trouve admirable.

Harpagon: C'est trop d'honneur que vous me faites, adorable mignonne.

al-Baḥīl, Acte III, scène 7

Qarrād à Hind: Qu'il ne vive pas...

aṭ-Ta'labī à Hind: ... celui qui te déteste...

Qarrād à Hind: ... celui qui te déteste. Tu m'as tué...

aṭ-Ta'labī à Hind: ...par ton amour

Qarrād à Hind: par ton amour, j'en ai marre de...

aṭ-Ta'labī à Hind:ton indifférence

Qarrād à Hind: ton indifférence.

Enfin, le dernier exemple que nous mentionnons est le passage où *aṭ-Ta'labī* découvre le sentiment qui unit sa fille Hind à 'Īsā: il se révèle très proche d'une scène de *L'Avare* où Harpagon désapprouve l'amour entre sa fille Elise et Valère. De l'hypotexte, Naqqāš reprend donc l'opposition entre les deux générations, celle des fils plus impétueux et passionnés et celle des pères dont l'on attend plus de prudence et de maturité. Comme le démontre le dialogue ci-après:

L'Avare, Acte V, scènes 3–4

Valère: De votre fille; et c'est seulement depuis hier qu'elle a pu se résoudre à nous signer mutuellement une promesse de mariage.

Harpagon: Ma fille t'a signé une promesse de mariage! (...). Ô Ciel! autre disgrâce! (...). Ah! fille scélérate! fille indigne d'un père comme moi! c'est ainsi que tu pratiques les leçons que je t'ai données? Tu te laisses prendre d'amour pour un voleur infâme, et tu lui engages ta foi sans mon consentement? Mais vous serez trompés l'un et l'autre. Quatre bonnes murailles me répondront de ta

Al-Baḥīl, acte III, scène 9

'Īsā à aṭ-Ta'labī: Je vous en prie, Monsieur. J'ai le cœur brisé. Je vous supplie de bien vouloir m'accepter en tant que beau-fils. Je suis comme un servent tout fier de vous et demandez à votre fille si elle va refuser.

Hind à aṭ-Ta'labī: Je voudrais bien et j'ai la preuve de son amour.

aṭ-Ta'labī à Hind: Et vos désobligances ont provoqué ma honte. (...) Tes actions ont blessé mon cœur. Tu as trouvé un accord avec 'Īsā sans me le dire. Qu'est-ce que tu entends faire m'emmener au tombeau?

L'Avare, Acte V, scènes 3–4**Al-Baḥīl, acte III, scène 9**

conduite; et une bonne potence me fera
raison de ton audace.

La comédie à proprement parler s'achève à l'acte III, où les deux amoureux qui se sont retrouvés peuvent couronner leur rêve en se mariant avec l'accord du père et de toute la communauté. Toutefois, la pièce ne termine pas parce que le dramaturge libanais entend consacrer deux actes entiers au déguisement, créant ainsi l'effet d'une sorte de surthéâtralisation.

Dans les actes IV et V, très peu d'éléments d'*al-Baḥīl* peuvent faire penser à *L'Avare* comme hypotexte. Un de ces rares exemples est la rédaction du procès-verbal par le faux secrétaire 'Īsā. Ce passage est très semblable à la scène II de l'acte V de *L'Avare* où le commissaire écrit la déposition de Maître Jacques sous la requête d'Harpagon, comme le démontre le schéma suivant:

L'Avare, acte V, scène II**al-Baḥīl, acte IV, scène 7**

Harpagon: Écrivez, Monsieur, écrivez sa dépo- Qarrād à 'Īsā: Ecris!
sition!

Excepté cet élément, on peut affirmer que plutôt que *L'Avare*, l'hypotexte d'*al-Baḥīl*, à partir de l'acte IV, semble une autre pièce de Molière, *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670).

Comme Molière dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, Naqqāš exploite l'aspect fantasmagorique du théâtre dans le théâtre, c'est-à-dire une structure dramatique composée d'une pièce-cadre et d'une pièce enchâssée qui n'est pas tout à fait étrangère au goût arabe.

Une structure pareille d'histoire-cadre et d'histoires ramifiées ou à leur tour enchâssées apparaissait déjà aussi bien dans les *Alf Layla wa-Layla* ('Les Mille et Une Nuits') que dans le *Kitāb Kalīla wa-Dimna* ('Le livre de Kalila et Dimna') d'Ibn al-Muqaffa'. Le déguisement de Ġālī et 'Īsā en représentants du pouvoir ottoman reflète le travestissement des deux personnages du *Bourgeois Gentilhomme*, Covielle et Cléonte qui se déguisent respectivement en un vieil ami de Monsieur Jourdain maîtrisant la langue turque et en fils du Grand Turc.

Les actes IV des deux pièces sont caractérisés par la présence du multilinguisme et l'abondance de néologismes à but caricatural et comique, comme l'on

approfondira, pour le cas d'*al-Baḥīl* dans le prochain paragraphe consacré à la langue de la pièce.

La mascarade est bien réussie dans les deux pièces, au point que les autres personnages en donnent des commentaires positifs, comme dans l'exemple suivant où l'on compare deux morceaux tirés des deux pièces:

Le Bourgeois Gentilhomme, acte IV, scène V *al-Baḥīl*, acte IV, scène 10

Dorante: Ah, ah, Covielle, qui t'aurait reconnu? Comme te voilà ajusté!

L'Orchestre à 'Īsā: Toi, tu n'a pas besoin d'enseignement et Ġālī aussi a été très crédible.

Enfin, les actes IV des deux pièces se terminent par la même image: les Turcs donnent plusieurs coups de bâton à Monsieur Jourdain/Qarrād, en créant ainsi un grand effet comique.

2.3.6 Le dénouement

Le cinquième acte est celui du dénouement qui a, dans *al-Baḥīl*, une double conclusion. La première consiste en la reconnaissance finale où le *ḥākīm* et le *kātib* dévoilent leurs vraies identités au public et au personnage de Qarrād, tandis que dans *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière, Monsieur Jourdain continue à se leurrer et n'arrive pas à découvrir la réalité. Qarrād, par nature conservateur et sceptique, doit admettre la technique des acteurs et reste étonné par le potentiel du déguisement et, en général, du théâtre. Cette conclusion est obvie: Naqqāš s'adresse au plus conservateur de ses spectateurs pour l'inviter à accepter cette nouvelle forme d'art.

La seconde conclusion est la repentance de Qarrād qui semble sincèrement regretter son comportement d'avare. Dans ce cas également il faut remarquer la différence avec *L'Avare* où Harpagon perpétue, malgré tout, son attitude et ses habitudes, et la pièce se termine par les mots suivants: «Et moi, voir ma chère cassette» qui confirment qu'il reste identique à lui-même.

Cette double conclusion de Naqqāš semble par conséquent s'inscrire dans son double souci d'artiste et de pédagogue. Il est poussé par le besoin que son art soit accepté par tous et en même temps il entend éduquer les spectateurs. D'ailleurs, dans le dernier acte de la pièce, l'auteur a placé plusieurs références

à la sphère morale et/ou religieuse. Par exemple, dans son monologue⁸¹, Ġālī laisse entendre au public que son stratagème pour récupérer l'argent de Qarrād n'est pas un vol mais plutôt une restitution des biens que Qarrād avait amassés par le biais de l'usure (*ribā*), condamnée et par le christianisme et par l'islam.

Naqqāš souligne même la portée didactique de son théâtre, lorsque, dans son discours à l'occasion de l'inauguration du théâtre arabe, il affirme que cet art permet de voir des vices de l'être humain, il est plein d'enseignements et d'exhortations, de sagesse et de merveilles. Selon lui, par-delà l'amusement par les acrobaties, la musique⁸² et le chant, le spectateur peut également y trouver un instrument d'amélioration sociale en tirant des leçons soit au niveau de la forme soit au niveau du contenu: le public peut apprendre une langue cultivée et des expressions recherchées et en même temps découvrir des significations profondes. Le théâtre représente enfin, selon le dramaturge arabe, une sorte de fenêtre sur le monde, puisque les gens peuvent, à travers cet art, approfondir les affaires internationales et être informés des événements de leur ville. En conclusion, selon Mārūn Naqqāš, le théâtre est «un paradis terrestre et une fête illimitée».

C'est grâce à ses voyages que Mārūn découvre les théâtres européens, où il constate que «l'on présente des jeux curieux et l'on raconte des histoires fantastiques. Ces histoires qu'ils rapportent [...] ont une apparence allégorique et amusante, alors qu'au fond elles contiennent la vérité et la vertu».

En réalité, Mārūn Naqqāš n'est pas le premier voyageur arabe à rester bouche bée devant les salles de théâtres européennes. La réaction des voyageurs qui l'ont précédé est très semblable à celle du dramaturge arabe. Tous soulignent la portée didactique du théâtre. Depuis le XVIII^e siècle, ce sont surtout les ambassadeurs qui se rendent le plus souvent en Europe. Parmi eux, il y a l'ambassadeur marocain Muḥammad b. 'Uṭmān al-Miknāsī (m. en 1799), en mission en Espagne. La structure architectonique du théâtre qu'il visite le touche particulièrement, surtout les quatre étages illuminés par un nombre incommensurable de chandelles et les installations scéniques qu'il n'arrive pas à décrire⁸³.

⁸¹ Acte V, scène IV.

⁸² Dans le texte arabe, Mārūn Naqqāš parle de *maqāmāt al-alḥān* ('*maqāmāt* des mélodies').

⁸³ Voir Monica Ruocco: La Nahḍa par l'Iqtibās (1): naissance du théâtre arabe. In: Boutros Hallaq/Heidi Toelle (éds.): *Histoire de la littérature arabe moderne 1800–1945*. Arles: Sindbad, Actes Sud 2007, p. 155.

Un autre ambassadeur qui subit la fascination du théâtre est le Tunisien ‘Alī Āġā qui assiste en 1743 à une pièce en France⁸⁴.

Le lendemain de son arrivée à Paris, le 5 mai 1743, ‘Alī Āġā se rend au Palais Royal, accompagné du vice-ambassadeur Muḥammad Ḥūġa et de son secrétaire-interprète Jean-Baptiste Hélin de Fiennes. Ils assistent à une sorte de ballet-poème composé par Le Fèvre de Saint Marc, intitulé *Le Pouvoir de l’Amour*, une pièce qui traite l’histoire de Prométhée. L’ambassadeur reste étonné devant l’habileté des acteurs et des actrices et déclare n’avoir vu rien de si beau dans sa vie. Enthousiaste, il devient un habitué des théâtres. Le 23 mai de la même année, il assiste à la pièce de Regnard *Le Joueur* à l’Opéra Comique, le 29 mai à la pièce italienne *Arlequin et Scapin magiciens par hasard* à la Comédie Italienne, le 9 juin au ballet *Les Indes Galantes* de Fuzilier.

Enfin, le 12 juin, deux jours avant son départ pour la Tunisie, il se rend à la Comédie Italienne où l’on joue *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, le célèbre chef d’œuvre de Molière, adapté par Thomas Corneille. L’ambassadeur apprécie énormément cette pièce pour l’énergie qu’elle dégage et pour le fait qu’elle «a plus de rapport à un sermon qu’à une comédie»⁸⁵.

Parmi les voyageurs envoyés par les autorités ottomanes en Europe, se trouve Rifā’a Rāfi’ aṭ-Ṭaḥṭāwī dont l’itinéraire de voyage est très proche de celui de Mārūn Naqqāš, effectué quelques années avant lui. Envoyé en mission en France par le gouverneur Muḥammad ‘Alī, il part du Caire pour Alexandrie où il s’embarque pour Marseille en passant par l’Italie. Il séjourne de 1826 à 1831 à Paris et il note son expérience dans sa relation de voyage *Taḥliṣ al-Ibriz ilā Talḥiṣ Bārīz* (‘Le Raffinage de l’or pour le résumé de Paris’), publiée en 1834. Aṭ-Ṭaḥṭāwī est lui aussi fasciné par le théâtre français qu’il décrit très soigneusement. Comme l’ambassadeur tunisien ‘Alī Āġā, aṭ-Ṭaḥṭāwī souligne, dans sa relation de voyage, le potentiel de cet art à même d’imiter parfaitement la nature:

On y présente l’imitation de tout ce qui est arrivé [...]. Ils représentent tout ce qui existe, jusqu’à Moïse – sur lui le salut! – divisant les flots. Là, ils reproduisent l’image de la mer et la font onduler pour qu’elle lui ressemble parfaitement. Une nuit, j’ai vu qu’ils terminaient le spectacle par la configuration d’un soleil qu’ils faisaient tourner et illuminer le théâtre, de telle sorte que la lumière de ce soleil l’emportait sur celle des lustres et qu’on

⁸⁴ Voir Moncef Charfeddine: *Deux siècles de théâtre en Tunisie*. Tunis: Les Editions Ibn Charaf 2003, p. 11–15.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 15.

croyait être au matin. Ils réalisent des choses encore plus étranges. En somme, le théâtre chez eux est comme une école publique où s'instruisent le savant et l'ignorant⁸⁶.

Naqqāš, comme les intellectuels arabes que nous venons de citer, souligne le caractère pédagogique et didactique du théâtre, comme instrument pour corriger les mœurs et pour tirer des leçons morales. C'est pour cette raison que le protagoniste doit, à la fin de la pièce, avoir une évolution positive et démontrer une certaine prise de conscience.

2.3.7 Le procédé de naturalisation

Pour familiariser ses compatriotes à ce nouvel art, Naqqāš doit opérer un triple mouvement de translation proximalisante⁸⁷: une translation avant tout géographique, mais également temporelle et sociale.

Outre l'arabisation des prénoms de ses personnages comme nous l'avons déjà vu, Naqqāš rend son texte libanais en y ajoutant des détails de la vie libanaise de son époque.

La didascalie initiale mentionne explicitement que l'action se passe à Beyrouth. D'autres exemples de naturalisation concernent la nourriture (la servante Umm Riša parle de la *knāfe*⁸⁸, un gâteau du Machreq à base de cheveux d'ange, de beurre, de pistaches ou de noix; Qarrād dit, suite au dîner modeste qu'at-Ta'labi lui a offert, d'avoir mangé un morceau de *zaqqūm*⁸⁹ qui représente, selon l'eschatologie musulmane, l'arbre de l'enfer aux fruits amers que le damné est condamné à manger), le calendrier (avec des références au calendrier musulman, et en particulier au mois de Šafar, lorsque Ġālī dit à Qarrād qu'il vient de rentrer de son voyage en Europe⁹⁰) et le folklore (Naqqāš puise dans le patrimoine arabo-musulman lorsqu'il fait comparer Hind à un *djinn*, espèce d'esprit malfaisant, protagoniste d'une pléiade de contes de la tradition orale dans les pays musulmans).

Le procédé de naturalisation opéré par Naqqāš s'exprime également par des citations coraniques aussi bien que par des références au christianisme pour

⁸⁶ Rifā'a Tahtāwī: *L'Or de Paris. Relation de voyage 1826–1831*. Ed. par Anouar Louca. Paris: Sindbad 1988, p. 154–156.

⁸⁷ Cf. Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil 1982, p. 431.

⁸⁸ Acte III, scène II.

⁸⁹ Dans le Coran, le *zaqqūm* est mentionné trois fois: XXXVII 60, 62; XLIV 43; LVI 52.

⁹⁰ Acte II, scène VI.

satisfaire toutes les composantes religieuses de son public. Les citations coraniques sont les plus nombreuses. Par exemple, lorsque Qarrād voit Hind habillée comme une princesse, il dit: «Refuge-toi auprès du Seigneur des gens, que Dieu te sauve du Tentateur», un verset de la sourate CXIV du Coran ('La Sourate des Gens'); ou bien la référence à la *šarī'a* sur la coupe de la main en cas de vol; et encore la citation d'un verset du Coran, précisément le verset quatre de la sourate XI ('La Sourate des Fibres'): «Sa main dissipatrice, porteuse de bois»⁹¹. Ce verset se réfère à l'histoire d'un couple d'avares, Abū Lahab (litt. 'feu'), surnom de 'Abd al-'Uzzā bin 'Abd al-Muṭṭalib bin Hišām al-Qurašī (m. 624), oncle du Prophète et l'un de ses plus farouches opposants, et son épouse qui était si avare qu'elle allait ramasser elle-même du bois pour les besoins de son foyer malgré la richesse d'Abū Lahab.

Quant aux références à la religion chrétienne, elles concernent surtout les invocations à la Vierge Marie prononcées par le personnage de 'Īsā, et une invocation à Abū Sayfayn ('celui qui a deux épées'), appellation de Saint Mercure de Césarée (III^e siècle) auquel, selon la tradition chrétienne, l'archange Michel aurait donné une seconde épée.

Le procédé d'actualisation est évident surtout dans des *realia* mentionnés tels que, pour ne citer qu'un exemple, la monnaie *maḡīdiyya*⁹² battue en 1844 sous le sultan 'Abd al-Maḡīd I (d'où son nom).

Pour ce qui concerne la translation sociale, elle implique une négociation plus forte: Naqqāš nuance certains aspects de *L'Avare*, avant tout l'opposition entre père et fils dans une société arabo-musulmane qui n'est pas encore complètement prête à désobéir aux règles du patriarche. Il accepte la confrontation entre aṭ-Ṭa'labī et son fils Ġālī qui s'oppose au mariage arrangé entre Hind et Qarrād, mais il n'y a pas de rivalité entre père et fils pour une Mariane.

Pour que le public puisse accueillir favorablement sa pièce, Naqqāš recourt donc aux matériels les plus divers: citations du Coran, renvois aux *maqāmāt* et aux contes populaires, références à l'histoire contemporaine, etc.

91 La sourate intégrale des Fibres est la suivante: Au nom de Dieu clément et miséricordieux 1. Que les deux mains d'Abū Lahab périclent et que lui-même périclent! 2. Ses richesses et tout ce qu'il a acquis ne lui serviront à rien. 3. Il sera exposé à un feu ardent. 4. Ainsi que sa femme, porteuse de bois 5. dont le cou est attaché par une corde de fibres.

92 Acte II, scène V.

2.3.8 La langue employée dans la pièce

Dans la préface d'*Arzat Lubnān*, il faut remarquer la notation selon laquelle Mārūn Naqqāš a créé l'art du théâtre *bi-lisāni-nā l-'arabī* 'dans notre langue arabe', une indication loin d'être superflue en considération du fait que la renaissance arabe se fonde initialement sur la redécouverte de sa propre langue. En effet, la langue arabe avait «atteint son niveau le plus aride et le plus bas à la fin du XVIIIe siècle, les poètes n'ont plus rien à dire et [...] les historiens ne sont que des compilateurs»⁹³. Pendant les siècles du gouvernement ottoman, en effet, le turc est la langue du pouvoir dans le monde arabe au détriment de l'arabe, qui reste cantonné à la sphère religieuse perdant ainsi sa fonction de langue d'administration de l'empire. Or, malgré son statut officiel, la plupart des Arabes ne comprennent pas la langue turque⁹⁴. Les Chrétiens arabes ont joué un rôle déterminant⁹⁵ dans cette renaissance linguistique, très probablement parce qu'ils sont prêts à distinguer les deux éléments identitaires d'arabité d'un côté et de confession religieuse de l'autre, en soulignant l'importance de la langue plutôt que celle du facteur religieux. L'Empire ottoman se base exactement sur l'inverse, c'est-à-dire sur l'affiliation religieuse plutôt que sur une langue commune⁹⁶.

Al-Baḥīl est une pièce composée pour la plus grande partie en arabe littéraire. Le seul personnage qui s'exprime dans le dialecte de l'auteur est la servante Umm Riša. L'arabe libanais est cependant plié aux contraintes du vers et de la rime. Pour ne citer qu'un exemple, normalement on devrait entendre *'umri ma (a)kalt-⁹³š ḥašīš* ('je n'ai jamais mangé d'herbe'), avec négation discontinue (*ma-š*) après le verbe, mais pour obéir à la rime interne, le personnage d'Umm

⁹³ Walther Braune: Beiträge zur Geschichte des neuarabischen Schrifttums. In: *Mitteilungen des Seminars für orientalische Sprache zu Berlin* 36 (1933), p. 117 cité dans Vincent Monteil: *L'arabe moderne*. Paris: Klincksieck 1960, p. 32.

⁹⁴ «When at the end of the nineteenth century nationalism began to emerge in the Arab world, it was invariably linked with the Arabic language». Cf. Kees Versteegh: *The Arabic Language*. Edimbourg: Edinburgh University Press 1997, p. 175.

⁹⁵ Voir Pierre Rondot: *Les Chrétiens d'Orient*. Paris: Peyronnet 1955, p. 34.

⁹⁶ Sur le fait que dans les états pré-modernes il n'y avait aucune corrélation entre langue et nation, voir Catherine Miller: Linguistic policies and the issue of ethno-linguistic minorities in the Middle East. In: Akira Usuki/Hiroshi Kato (éds.): *Islam in the Middle Eastern studies: Muslims and minorities*. Osaka: Japan Center for Area Studies 2003; Reem Bassiouney: *Arabic Sociolinguistics*. Edimbourg: Edinburgh University Press 2009, p. 208.

Riša prononce l'hémistiche *ma 'umrī-š kalt ḥašīš*, selon un ordre des constituants en réalité peu pratiqué⁹⁷.

Le libanais n'est pourtant pas le seul dialecte employé dans le texte. A partir du quatrième acte, l'acte de la mascarade, les personnages, Ġālī et 'Īsā – et plus tard un personnage secondaire comme le servent Nādīr – se déguisent en *atrāk* 'turcs', le premier en *āġā* et le second en secrétaire de l'*āġā*. Comme la plupart des responsables et dignitaires turcs ne s'expriment pas en arabe classique (le cas le plus exemplaire semble être celui de *Mehmet Ali*), Mārūn Naqqāš choisit de les faire parler dans un mélange d'arabe égyptien et de langue turque.

Plus précisément, l'arabe égyptien fait son apparition à la scène II du quatrième acte. Le premier personnage qui emploie le dialectal égyptien est 'Īsā, qui traduit de l'arabe classique la phrase de Ġālī *hā huwa*: <*āhw*> *ahō* 'le voilà'.

Nous reproduisons ci-après ce passage du texte original, où l'on peut observer le *code-mixing* arabe-turc ottoman:

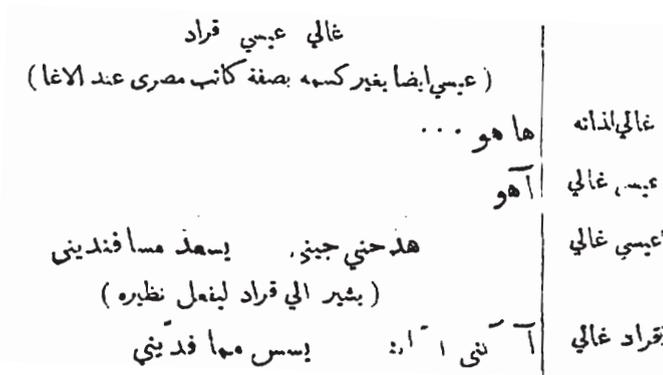


Fig. 1: Exemple du texte original

A propos du code-mixing arabe-osmanli, il est très intéressant d'observer que le *ḥākīm* (un gouverneur ottoman) s'appelle Ḥankīr, c'est-à-dire un nom composé du prénom turc Çengiz et du substantif arabe *ḥanzīr* ('porc').

97 Pour des approfondissements sur les dialectes employés dans la pièce, voir Angela Daiana Langone: Quelques remarques linguistiques sur la pièce *al-Baxīl* de Mārūn Naqqāš. In: Olivier Durand, Angela Daiana Langone, Giuliano Mion (éds.): *Alf laḥḡa wa laḥḡa. Proceedings of the 9th Aida Conference*. Wien: LIT Verlag 2014, p. 237–246.

Toujours dans la scène II du quatrième acte, on observe la coprésence du dialectal égyptien avec l'osmanli. La première phrase prononcée par 'Īsā est du bon égyptien: *rāgil ḡarīb dawwar 'alēk gibtu hina 'ašān kida* ('un étranger t'a cherché, je l'ai emmené ici pour cela'). Mais la phrase suivante prononcée par Ġālī est déjà mélangée, interférée par la langue turque: *mūš lāzim mā fi ḥidmitu 'andi mīt ḥidimtkār*, avec la juxtaposition de deux termes arabe *ḥidma* ('service') et turc *kar* ('profit') pour produire un effet comique: «Tu n'aurais pas dû, il n'y a pas de services, j'ai cent services-profit».

En outre, l'effet comique est généralement produit par un remplacement de la consonne: *qawwīnī ḥassak šwayya*, en particulier *ḥassak* au lieu de *ḥissak*, où *ḥass* signifie 'laitue' et *ḥiss* 'voix': le dramaturge l'a fait volontairement pour souligner, d'une part la non maîtrise de la langue arabe de la part des présumés dignitaires turcs et d'autre part, pour qu'une phrase telle que «hausse ta laitue!» au lieu de «hausse ta voix!» puisse susciter le rire chez son public.

Il faut dire que notre auteur réussit à créer l'effet comique non seulement en mélangeant le turc ottoman et le dialectal égyptien, mais parfois en ajoutant des mots en arabe libanais – la langue maternelle de nos personnages – pour montrer qu'il s'agit de véritables imposteurs qui font semblant d'être des dignitaires turcs provenant d'Égypte.

La preuve en est que ces personnages disent, comme tous les Égyptiens, *hi-na* pour 'ici', mais, parfois, ils recourent à <*hwn*> à vocaliser *hawn* ou *hōn* selon les zones (le premier plus libanais, le second plus syrien).

La littérature cultivée classique s'exprimant en général en arabe littéraire et non pas en arabe dialectal, Niqūlā Naqqāš sent le besoin d'ajouter, dans *Arzat Lubnān*, une note finale concernant la langue de la pièce pour justifier le choix de son frère Mārūn qui emploie, à côté de la *fuṣṣḥā*, l'arabe libanais.

La postface de Niqūlā Naqqāš s'adresse principalement au lecteur non libanais, en ces termes:

Probablement la nature du discours et le langage d'Umm Riša resteront obscures à ceux qui ne sont pas libanais, c'est pourquoi il faut écrire une note à ce propos pour avertir notre cher lecteur que le dialecte de ce discours est employé par le peuple commun dans certaines localités du Liban et que la servante citée plus haut a commencé à parler comme si elle faisait partie du peuple. Pour cette raison le dramaturge a jugé nécessaire de la faire parler selon son appartenance. Tous ceux qui connaissent les habitudes linguistiques de ces gens s'amuse et rient beaucoup toutes les fois où ils entendent parler Umm Riša comme eux et aussi lorsqu'ils entendent 'Īsā déguisé parler selon les dialectes des Égyptiens et Ġālī et Nādir comme des Turcs qui ne connaissent que très peu l'arabe.

Enfin, dans une note, Niqūlā Naqqāš admet que le langage employé par son frère dans *al-Baḥīl* n'est pas soigné et raffiné en comparaison avec celui de sa

dernière pièce *as-Saliṭ al-Ḥāsūd*. Il tient à préciser que Mārūn maîtrise très bien la langue arabe classique mais il ne veut pas faire étalage de son érudition pour ne pas gêner les éventuels dramaturges en herbe. Son objectif est en effet d'inciter quiconque à entreprendre ce nouvel art.

De toute façon, la question qui reste momentanément suspendue concerne la portée d'un tel artifice linguistique: faire parler aux dignitaires turcs un arabe écorché, en les ridiculisant et en les dissociant du peuple libanais et arabe, n'y a-t-il pas là la trace d'une profonde critique politique de la part de l'auteur? Nous essaierons de répondre à cette question dans les paragraphes qui suivent.

2.3.9 *L'Avare*, le thème littéraire

Un écrivain aussi méticuleux que Mārūn Naqqāš n'aurait pas adapté un texte au hasard. Pourquoi a-t-il décidé de faire connaître au public libanais *L'Avare* et non pas une autre pièce de Molière?

S'il choisit de s'inspirer de *L'Avare*, c'est parce que le personnage de l'avare n'est pas tout à fait étranger à un public arabe, c'est-à-dire qu'il y a déjà dans son pays d'origine une tradition littéraire abordant le thème littéraire de l'avarice. D'ailleurs, comme l'a bien expliqué Yves Chevrel: «Un spectacle est un des miroirs d'une culture, et le choc peut être violent lorsqu'il est transporté dans une autre culture»⁹⁸.

Le principal souci de Naqqāš étant de faire accepter ce nouvel art et de mettre à l'aise son public, l'avare est aussi pour le monde arabe une figure théâtrale exploitable, grâce à ses capacités d'abstraction et à la simplicité de son caractère⁹⁹. Ce personnage-type est issu d'une mémoire collective née dans la légende, l'histoire, la religion, la culture et constitue un imaginaire social qui affirme une conscience publique de la norme et de ses déviances. L'avare devient ainsi une topique dramatique dotée d'adaptabilité aux circonstances sociales et temporelles à laquelle le théâtre arabe va donner une énergie nouvelle et différente.

⁹⁸ Yves Chevrel: *La littérature comparée*. Paris: Puf 1989, p. 35.

⁹⁹ Tatiana Burtin: *Figures de l'avarice et de l'usure dans les comédies: The Merchant of Venice de Shakespeare, Volpone de Jonson et L'Avare de Molière*. Thèse de doctorat: Université de Montréal 2011, p. 28.

Dans le monde arabe, dès l'époque préislamique, c'est la vertu de la générosité qui est exaltée¹⁰⁰, l'avarice, au contraire, apporte de la matière intéressante pour le *hiġā'* ('satire'). Le Coran condamne les avares (IX, 76–77; XVII, 100; LVII, 24), une attitude qui peut probablement trouver son origine dans le besoin de collecter de plus en plus de dons et de contributions financières en faveur de la communauté musulmane grandissante (un des piliers de l'Islam étant, en effet, la *zakāt* 'aumône légale').

La figure de l'avare est également abhorrée dans l'imaginaire chrétien. Pour le christianisme, l'avarice est en effet l'un des sept péchés capitaux tandis que son contraire, la vertu de libéralité, compassion et charité fraternelle, est une partie fondamentale de la doctrine enseignée et vécue par Jésus, les apôtres et tous les saints, parmi lesquels Saint François, le petit pauvre d'Assise. Autant par l'exemple de sa vie que par sa doctrine, Jésus, dès sa naissance dans une étable à Bethléem, critique l'attachement aux richesses en tant que source principale de malheur des hommes. Jésus demande à ses disciples de renoncer à toutes leurs richesses matérielles et de tout quitter pour le suivre. Comme en témoigne l'évangéliste Luc, devant un jeune homme qui refuse de le suivre à cause de son attachement à ses grands biens, Jésus-Christ y voit le premier obstacle pour entrer dans le royaume des cieux:

Avec quelle difficulté ceux qui possèdent des richesses entrent-ils dans le royaume de Dieu. Il est, en effet, plus facile à un chameau de passer par le chas d'une aiguille, qu'à un riche d'entrer dans le royaume de Dieu¹⁰¹.

Dans le Nouveau Testament, l'argent et les biens matériels dont l'homme se fait l'esclave sont personnifiés par Mammon¹⁰² qui est cité dans l'Évangile de Matthieu 6, 19–24:

N'accumulez pas pour vous des trésors sur la terre, où les vers et la teigne les consomment, où les voleurs percent les murs et dérobent. Accumulez-vous plutôt des trésors au ciel, où ni les vers ni la teigne ne consomment, où les voleurs ne percent pas les murs, ni ne dérobent. Car là où est ton trésor, là aussi est ton cœur (...). Aucun homme ne peut servir deux maîtres car toujours il haïra l'un et aimera l'autre. On ne peut servir à la fois Dieu et Mammon.

100 De nos jours, dans certains pays arabes il y a encore des expressions qui soulignent l'importance de la vertu de la générosité. En Jordanie, par exemple, un invité peut remercier son hôte en lui disant «*inta abū l-karam*» litt. 'tu es le père de la générosité'.

101 Lc 18, 24–27.

102 Mot d'origine sémitique dont l'étymologie est obscure.

L'avarice s'oppose par conséquent à Dieu lui-même, l'argent prenant la place due à Dieu dans le cœur de l'avare.

Saint-Paul exhorte les Chrétiens à être généreux (Ro 12,8) et dans la première lettre à Timothée, on lit que «la racine de tous les maux est l'amour de l'argent: quelques uns, pour s'y être livrés, ont erré loin de la foi et se sont infligés à eux-mêmes de nombreuses douleurs»¹⁰³.

Saint Thomas d'Aquin révèle le lien entre l'avarice et la vieillesse, étant donné que «plus un individu est faible, plus il a besoin du secours des choses extérieures». L'avarice s'oppose en même temps à l'espérance car l'avare tend à ne rechercher de secours que dans la sécurité que lui offrent ses biens, dont la conservation lui provoque souvent de grandes inquiétudes.

Dans la *Divine Comédie*, expression de l'humanisme chrétien médiéval, Dante Alighieri (1265–1321) place l'avare et son extrême opposé, le prodigue, l'un en face de l'autre, enfermés chacun dans leurs excès, roulant de lourds rochers, se heurtant et s'injuriant mutuellement. Leur visage est noir au point que personne ne les peut reconnaître. Leur démesure les condamne à ne pouvoir avancer, leur énergie ne produit rien, leurs gestes sont vains¹⁰⁴.

Dès l'Antiquité, le thème littéraire de l'avarice a été très exploité. La comédie grecque de Ménandre (342–292 av. J.-C.) s'y attache ainsi que la comédie romaine avec Plaute (254–184 av. J.-C.) et ses pièces *Aulularia* et *Amphytrion*.

Très nuancée à l'époque de la Renaissance, la figure de l'avare se libère en quelque sorte de l'étreinte de la religion, pour retomber dans le monde et devenir tissu littéraire pour la *Commedia dell'arte*, Shakespeare, Jonson et enfin Molière. La *Commedia dell'Arte*, en particulier, forge le masque vénitien de Pantalón qui représente un ancien marchand avare, souvent en compétition avec les jeunes générations. Le vénitien Carlo Goldoni (1707–1793) aborde le thème de l'avarice dans au moins quatre pièces, parmi lesquelles *Il geloso*, *Il geloso avaro*, *Il vero amico* et *Sior Todero Brontolon*. La figure de l'avare a inspiré également les anglais Christopher Marlowe (1564–1593), dans sa pièce *Le Juif de Malte*, et William Shakespeare (1564–1616) avec *Le Marchand de Venise* (1596) ainsi que le russe Aleksandr Sergueïevitch Pouchkine (1799–1837) avec sa pièce *Le chevalier avare* de 1836.

Si nous retournons maintenant à la littérature arabe classique après ce bref tour d'horizon ailleurs, nous trouvons des ouvrages consacrés à des typologies

103 I Tm 6, 6–10.

104 «Qui vid'i' gente più ch'altrove troppa, / e d'una parte e d'altra, con grand'urli, voltando pesi per forza di poppa. / Percoteansi 'ncontro; e poscia pur lì si rivolgea ciascun, voltando a retro, / gridando: "Perché tieni?" e "Perché burli?"» (chant VII, vers 25–30).

spécifiques de personnages tels que le généreux, l'idiot, le voleur, et bien sûr l'avare. Dans la littérature orale, plusieurs contes ont comme thème celui du *buḥl* ('avarice') et, pour ne citer que quelques exemples, on peut mentionner la *ḥikāya* ('conte') syrienne *La manie d'avoir est cause de grands maux* d'un auteur inconnu¹⁰⁵.

Mais sans aucun doute, l'ouvrage le plus célèbre sur les avares est le *Kitāb al-Buḥalā'* ('Livre des Avars') d'al-Ġāḥiẓ, une collection approfondie d'anecdotes ridiculisant les avares avec beaucoup d'ironie, en venant à peindre avec vivacité la société de l'époque à travers une série de portraits de personnages sordides. Il s'agit probablement de la seule et unique tentative, dans la littérature arabe, d'analyser et de décortiquer une typologie en la décrivant à travers des anecdotes¹⁰⁶. Selon Heidi Toelle et Katia Zakharia, cet ouvrage serait «une pièce de bravoure rhétorique, notamment dans les raisonnements que les avares tiennent pour justifier leurs actes, maniant avec brio ce que nous appelions aujourd'hui le discours pervers»¹⁰⁷.

2.3.10 L'Avare pour Mārūn Naqqāš

Al-Baḥīl de Naqqāš présente des éléments des *Buḥalā'* d'al-Ġāḥiẓ et des aspects de *L'Avare* de Molière. Comme ce dernier, c'est un homme âgé de cinquante ans – un vieillard pour l'époque – qui brime les jeunes et, en les maltraitant, fait preuve de manque de confiance en l'avenir et en le progrès. Hind et Ġālī décrivent leur père comme un oppresseur, un homme sévère et têtue, antipathique, à l'instar d'Harpagon qui représente, pour ses enfants, un tyran¹⁰⁸.

Il a toutes les facettes du personnage-type: non seulement c'est un vieillard amoureux (*senex amans*), il possède les mêmes tares physiques, le même caractère libidineux, il est menteur et inquiet. Il se fatigue, s'impose mille privations sans même pouvoir jouir de sa fortune et, finalement, il vit dans l'inquiétude perpétuelle de perdre ce qu'il a amassé.

105 Voir Maria Antonietta Carta: *Fiabe siriane*. Milan: Arnoldo Mondadori Editore 1997, p. 333–339.

106 Pour une analyse approfondie de l'avare comme héros dans le *Kitāb al-Buḥalā'*, voir Abdelfattah Kilito: *Les Arabes et l'art du récit. Une étrange familiarité*. Arles: Sindbad, Actes Sud 2009, p. 109–123.

107 Heidi Toelle/Katia Zakharia: A la découverte de la littérature arabe du VI^e siècle à nos jours, p. 109.

108 Acte I, scène II.

Comme certains des *Buḥalā'* d'al-Ġāḥiḏ, enfin, l'avare de Naqqāš a la manie de tout conserver, de tout garder et de ne rien changer. Il est frappant de rappeler que pour al-Ġāḥiḏ «le mot 'avare' contient une idée de conservation et de blâme»¹⁰⁹, bref, une idée d'être cloué au passé, immobilisé et statique.

L'avare n'est pas seulement une personne qui veut garder son argent, il est aussi terrorisé par le changement, fortement attaché aux traditions. Pour cette raison, entendant le récit du voyage en Europe du jeune Ġālī, l'avare est scandalisé par sa description des théâtres et le prie de suivre le modèle des ancêtres. Il convient de citer intégralement le discours entre les deux personnages :

Qarrād à Ġālī: Venez m'en parler, ô voyageur!

Ġālī à Qarrād: Il s'agit d'un ensemble de choses rares qui sont de l'*adab*. C'est un terrain fertile qui permet de gagner plus que l'or. Sur la scène, les actions les plus malveillantes sont démasquées en amusant ainsi l'ignorant. Puis, on donne des conseils et des avertissements à l'intelligent. Ah, il serait magnifique d'assister à des pièces dans nos cours! Il s'agit d'un art exceptionnel qui vivifie les corps et les esprits! Le sérieux et l'amusant sont racontés en même temps. Il faut payer seulement quelques monnaies pour y prendre part!

Qarrād à Ġālī: Taisez-vous! Taisez-vous! C'est une exagération! Et injuste, en plus! Trois monnaies pour assister à ces spectacles équivalent aux spectacles du monde entier!

Ġālī à Qarrād: Mais...

Qarrād à Ġālī: Malédiction, Ġālī! Vous avez préféré la connaissance à l'argent!

Ġālī à Qarrād: Doucement...

Qarrād à Ġālī: Assez de cette vision du monde optimiste! Vos ancêtres ont vécu à Beyrouth sans théâtres, ô impertinent! Vous devriez vivre et mourir comme votre père, sinon, partez!

Le discours de Qarrād et celui de Ġālī sont structurés de la même façon mais sont en opposition. Le premier rend hommage à la monnaie *maḡdiyya* et fait le panégyrique de l'autorité ottomane dans son discours qui a un effet tout à fait caricatural. Le dernier fait l'éloge du théâtre et de l'Europe. Ġālī n'est que l'*alter ego* du dramaturge libanais¹¹⁰ qui raconte, à travers ce personnage, son expérience à l'étranger.

¹⁰⁹ Jahiz: Le livre des Avides, p. 90.

¹¹⁰ Voir, à ce propos, Angela Daiana Langone: Fonti per un ritratto di Mārūn Naqqāš, pioniere del teatro arabo.

Cette opposition se manifeste avec plus de vigueur en lisant la préface d'*Arzat Lubnān* où le dramaturge libanais expose ses considérations politiques sur la société arabe de l'époque. Fort de son expérience européenne, Mārūn Naqqāš ne peut que constater que «les Européens sont meilleurs que les Arabes au niveau des arts, des sciences, de l'ordre, de l'éducation et des affaires»¹¹¹.

Il vise à explorer les raisons qui sont à l'origine de ce retard par rapport à l'Occident et à dévoiler les causes de ce qu'il qualifie d'agonie arabe. Avec une certaine peine et affliction, il doit avouer qu'il faut rechercher la cause de cette stagnation dans l'attitude des Arabes.

Le dramaturge libanais indique deux sortes de raisons qui provoqueraient ce décalage avec l'Occident mais il affirme, en même temps, qu'il n'entend pas expliquer la première typologie par peur de tomber dans la prolixité et d'ennuyer ainsi les spectateurs. Ce silence annoncé sur la première typologie des causes est peu clair et pose déjà une question. Si l'on exclut son désir de concision, qui très franchement nous semble peu crédible, on pourrait soupçonner que Mārūn Naqqāš puisse se référer allusivement à son impossibilité à s'exprimer librement ou être obligé à l'autocensure vis-à-vis de l'autorité politique ottomane de l'époque.

Le second niveau de facteurs responsables du décalage entre l'Occident et les pays arabes est le seul que nous pouvons analyser car il s'agit de la seule partie développée par le dramaturge. Dans son discours, il signale quatre éléments déterminants.

Le premier argument qu'il avance est le manque d'amour des Arabes pour 'leur patrie': ils ne sont pas intéressés au bien commun, dans le sens que chacun ne pense qu'à soi et ne s'intéresse point aux autres. Au contraire, à son avis, les Européens éprouvent un grand attachement à leur pays.

Deuxième argument: les Arabes, à l'exception de quelques étudiants brillants, sont paresseux, négligents et manquent d'enthousiasme.

Pour Naqqāš, le troisième élément à la base du retard des Arabes est leur impatience. A cet égard, il emploie la métaphore suivante: «personne ne veut semer d'arbres aujourd'hui s'il n'est pas sûr qu'il en mangera des fruits le lendemain». Les Européens, au contraire, commencent à travailler sans penser à un résultat immédiat et s'investissent beaucoup pour les générations futures. D'ailleurs, selon le dramaturge libanais, si les Arabes avaient suivi l'exemple des Européens, ils auraient joui de l'héritage de leurs pères et ils auraient laissé des profits et des bénéfices à leurs descendants.

111 Mārūn Naqqāš: *Arzat Lubnān*, p. 13 et suivants.

Le quatrième et dernier point concerne un sentiment de timidité et d'honneur mêlé d'orgueil et d'arrogance propre aux Arabes de son époque. En somme, les Arabes craindraient d'oser inventer quelque chose de nouveau de peur de ne pas plaire aux autres. Cette attitude les pousse à la panique et à l'immobilisme. Mārūn Naqqāš souligne une fois de plus la différence avec les Européens qui, au contraire, encouragent toujours un compatriote lorsqu'il veut inventer quelque chose et déploient tous leurs efforts pour le soutenir en cas de succès comme en cas d'échec de son entreprise, sans jamais le châtier. De cette façon, leurs progrès augmentent de plus en plus.

Le dramaturge libanais s'efforce d'introduire des idées réformistes, critique les institutions sociales et politiques et tourne en ridicule les conservateurs rapaces.

Sa critique concerne les Arabes de son époque dominés par les Turcs ottomans, enfoncés dans une phase prolongée de stagnation, le regard fixé sur leur glorieux passé et le dos tourné à l'avenir. La seule solution possible est alors se défaire d'une vieille mentalité d'esclave pour en acquérir une nouvelle d'homme libre.

Le talent de Mārūn Naqqāš consiste, par conséquent, à libérer la force des tensions en jeu dans la redéfinition du type de l'avare et à marquer l'empreinte de la modernité, d'autant plus qu'il accomplit cette opération au théâtre, un phénomène qui d'après Jean Duvignaud doit être considéré comme une «manifestation sociale»¹¹², c'est-à-dire un lieu de fracture sociale où les bouleversements et les angoisses du temps trouvent finalement un terrain d'expression.

Etant donné que, selon la définition donnée par Greenblatt, la littérature est également le produit plus d'une culture que d'un auteur¹¹³, la pièce jouée par Naqqāš laisse percevoir les failles et les doutes que la mise en scène d'un nouveau système, la circulation de nouvelles idées et la construction d'une propre identité (arabe), provoquent au sein des anciens systèmes de pouvoir.

D'ailleurs, d'autres voyageurs de son époque partagent les mêmes considérations et commentaires sur le décalage entre les pays arabes et l'Europe, en particulier aṭ-Ṭaḥṭāwī, selon qui les Français connaissent parfaitement les sciences que les Arabes ignorent¹¹⁴. Dans sa relation de voyage, cet intellectuel égyptien observe qu'en France, toute personne qui détient un art désire inventer quelque chose ou aimerait perfectionner ce que d'autres ont créé, sans se sentir

112 Jean Duvignaud: *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*. Paris: Presses Universitaires de France 1999, p. 11.

113 Stephen Greenblatt: *Shakespearean Negotiations*. Oxford: Clarendon Press 1988, p. 5.

114 Rifā'a Taḥṭāwī: *L'Or de Paris*, p. 58.

nullement prisonnier de la tradition et appréciant les changements et les transformations en toute chose. Grâce à cette attitude positive, les sciences en Europe progressent de jour en jour et «il ne s'écoule pas une année sans qu'il ait une découverte originale»¹¹⁵. Tout cela est fruit de leur grand attachement à leur patrie et à la constance dans leurs travaux¹¹⁶. Le but de sa relation est d'exhorter ses compatriotes à améliorer leur situation et à répéter la belle époque des califes abbassides, l'époque glorieuse de l'histoire arabe¹¹⁷.

La relation étroite entre les idées de Mārūn Naqqāš et celles de Rifā'a Rāfi' aṭ-Ṭaḥṭāwī, si l'on exclut un hasard pur et simple peu vraisemblable, doit être interprétée de deux manières: ou il s'agissait d'idées générales répandues en Egypte et en Syrie à cette époque, ou plutôt – même si malheureusement nous n'avons aucune preuve en ce sens – Mārūn Naqqāš avait lu la relation de voyage d'aṭ-Ṭaḥṭāwī lorsqu'il s'était rendu au Caire en 1846 et en avait adopté certaines idées.

Toutefois, Mārūn Naqqāš va bien plus loin parce qu'il ne se limite pas à décrire ce qu'il a vu, mais il applique, avec son courage et sa créativité, l'expérience observée en Europe, en créant ainsi la première pièce en langue arabe et en développant une terminologie arabe pour le domaine théâtral.

2.4 Prise de conscience et négociation

La Grande Syrie est, par sa position géographique, un pays stratégique où se concentrent les intérêts des puissances européennes. A l'époque de Mārūn Naqqāš, la France veut y créer un état moyen-oriental arabe indépendant des Ottomans et sous son contrôle afin de bloquer la route de l'Angleterre vers l'Inde, tandis que l'Angleterre a tout intérêt à maintenir le *statu quo* avec la Syrie qui continue à être une province de l'Empire Ottoman, malgré sa faiblesse. La France a déjà commencé au XVIII^e siècle à établir des missions religieuses au Liban. A côté des missions françaises, il y a également les missions anglaises et américaines protestantes et la mission russe orthodoxe, preuve que les intérêts pour cette région sont multiples.

Appuyé par la France et par la bourgeoisie des marchands chrétiens syriens, le gouverneur de l'Egypte Muḥammad 'Alī envoie ses armées en Syrie en 1831. La campagne d'Ibrāhīm Bāšā, fils de Muḥammad 'Alī, qui parvient à occu-

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 188.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 118–120.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 310.

per la Syrie ne se justifie pas en termes religieux: elle invite, en effet, les Arabes à s'unir pour lutter contre les Turcs, en se basant sur le facteur linguistique comme élément unitaire. Ibrāhīm Bāšā est convaincu que l'unification de l'Égypte avec la Syrie sera le début de la fondation d'un grand état arabe où les Chrétiens pourront avoir la possibilité de l'émancipation sociale. Selon son avis, dans un Etat arabe, les Chrétiens seraient des citoyens de plein droit tandis que sous la théocratie ottomane ils ne peuvent pas faire partie de la *umma*. Comme Landau l'affirme, «les chrétiens étaient bien plus sensibles à l'influence occidentale que leurs voisins musulmans»¹¹⁸ et, de plus, vu que le nationalisme est généralement conçu comme un mouvement issu de la bourgeoisie, on peut conclure que les Chrétiens étaient le seul élément social de type 'bourgeois' dans la société arabe de l'époque¹¹⁹. Comme le souligne Sāṭi' al-Husri, un des théoriciens les plus connus du nationalisme arabe:

L'élaboration de la pensée nationale arabe se fit chez les Arabes chrétiens plus tôt que chez les Arabes musulmans. De même les écrivains et les poètes qui furent les promoteurs enthousiastes de la renaissance furent des Arabes chrétiens¹²⁰.

Selon George Antonius, les ferments des idées nationalistes arabes ont été cultivés pour la première fois justement par Ibrāhīm Bāšā pendant son occupation de la Syrie¹²¹. A ce propos Hourani cite un discours du fils de Muḥammad 'Alī qui se décrit en utilisant les mots suivants: «Je ne suis pas un Turc. Je suis arrivé en Égypte quand j'étais enfant et, depuis lors, le soleil d'Égypte a changé mon sang et m'a rendu tout Arabe»¹²².

118 Jacob M. Landau: *Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes*, p. 61.

119 Hisham Sharabi: *Arab Intellectuals and the West: The Formative Years 1875–1914*. Baltimore: The Johns Hopkins Press 1970, p. 2–3.

120 Sāṭi' al-Husri: L'idée de nation dans les pays arabes. Du début du XIX^e siècle à la création de la Ligue des états arabes. In: *Orient* 21 (1962), p. 125.

121 George Antonius: *The Arab Awakening: The Story of the Arab National Movement*. Londres: Hamish Hamilton 1938, p. 31.

122 Cf. Albert Hourani: *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798–1939*. Cambridge: University Press 1983, p. 261. Yasir Suleiman met en garde de ne pas interpréter cette affirmation comme preuve de l'existence d'idées nationalistes en Syrie dans la première partie du XIX^e siècle, toutefois il admet que ce genre d'affirmations constitue «a recognition of the latent power of the language in promoting the idea of Arabness». Cf. Yasir Suleiman: *The Arabic Language and National Identity*. Washington: Georgetown University Press 2003, p. 80. Paul Kahle, au contraire, souligne la grande habilité d'Ibrāhīm Bāšā d'avoir unifié les différents groupes en Syrie sous le slogan «liberation from the Turkish yoke». Cf. Paul Kahle: Ibrāhīm Pasha. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. III. Leyde: Brill 1986, p. 999.

Pendant l'occupation égyptienne de la Syrie, Beyrouth devient la capitale de la province. En suivant le modèle égyptien, Ibrāhīm Bāšā engage des innovations et des réformes dans le territoire syrien.

Il dispose l'équité des impôts entre Musulmans et Chrétiens, la possibilité pour les Chrétiens d'entrer dans l'armée, il centralise et sécularise le système de gouvernement et l'administration et prive les dynasties féodales de leur pouvoir économique et social. Ces dernières n'acceptent pas ces changements et, en demandant le soutien des oulémas, se révoltent contre Ibrāhīm Bāšā qui devient très impopulaire auprès de la population musulmane et druze à cause des privilèges accordés aux Chrétiens¹²³. La Grande-Bretagne, quant à elle, menacée par le projet français d'un grand état oriental, oblige l'armée égyptienne à quitter la Syrie en 1840 – et bombarde Beyrouth le 11 septembre de la même année – mais les innovations égyptiennes laissent leur empreinte dans l'esprit des Syriens¹²⁴.

Le sultan ottoman qui reprend le pouvoir en Syrie est 'Abd al-Mağīd I (1823–1861). Après l'impact de l'invasion égyptienne, conseillé par son ministre Rašīd Bāšā, il accomplit une série de réformes importantes dans l'administration, l'armée, l'éducation et la monnaie, la *mağīdiyya*. Il est le premier sultan qui parle une langue occidentale, le français. Sous ses ordres et avec l'esprit d'ouverture des réformes ou *tanẓīmāt*¹²⁵, plusieurs hôpitaux ont été bâtis et même le premier théâtre, le Théâtre Français ou 'Palais de cristal' établi à Beyoğlu par le vénitien Bartolomeo Giustianiani, avec le soutien financier du gouvernement ottoman ainsi que des ambassades étrangères. Le théâtre italien – surtout l'opéra – est bien accueilli par les Ottomans qui adorent la musique italienne et plusieurs troupes italiennes se rendent à Constantinople pour y donner des spectacles. En 1845, le premier opéra en langue turque fut composé par Hayrullah Efendi. La première pièce turque, *Bir Şair Evlenmesi* ('Mariage d'un poète') d'Ibrahim Şinasi, composée en 1859, est une satire des mariages arrangés. Quelques années après l'expérience de Naqqāš, le sultan 'Abd al-Mağīd encourage les premières traductions en turc ottoman des comédies de

123 «The enhanced status of the Christians alarmed the Muslims and Druzes, and disturbed the traditional *modus vivendi*» (Cf. Ibid., p. 1000).

124 Pour plus d'informations historiques sur le Liban au début du XIX^e siècle voir, entre autres, Georges Corm: *Il Libano contemporaneo. Storia e società*. Milan: Jaca Books 2006, p. 79–90.

125 La période des *tanẓīmāt* commence avec la promulgation en 1839, après la mort de Maḥmūd II, d'un édit impérial visant à réformer graduellement la législation. Cette période continue avec les innovations entamées par les sultans 'Abd al-Mağīd et 'Abd al-'Azīz.

Molière. A Constantinople, ce sont surtout les minorités, notamment les Arméniens, à développer l'art de la scène¹²⁶.

L'attitude de Mārūn Naqqāš vis-à-vis des Ottomans qui ont repris leur pouvoir au moment de la gestation et de la mise en scène d'*al-Baḥīl* est double. Afin de permettre la mise en scène de sa première pièce, le dramaturge libanais doit inviter les autorités ottomanes au spectacle et, dans sa représentation, il doit faire l'éloge du sultan au travers des panégyriques et des louanges adressés à l'autorité ottomane¹²⁷. Le dramaturge est tenu, de gré ou de force, à s'y plier car il est conscient du danger, au moins potentiel, de cet art: c'est justement l'autre volet de la négociation. Mais il faudrait pourtant se poser des questions sur l'habileté de Naqqāš à lancer des critiques voilées. En effet, dans la pièce le personnage qui fait l'éloge du sultan ottoman est Qarrād, l'anti-héro, et les mots prononcés par sa bouche n'ont qu'un effet caricatural. A son monologue-panégyrique fait écho le discours du personnage positif Ġālī, l'*alter ego* du dramaturge libanais, qui loue, au contraire, l'Europe et ses théâtres. De même, dans la pièce, les dignitaires turcs sont ridiculisés pour leur incapacité à maîtriser la langue arabe: souligner cette caractéristique ne fait qu'amplifier la distance entre l'autorité non-arabe et la population arabe. Enfin, le choix du prénom du *ḥākīm* turc est également intéressant, puisqu'il s'appelle *Ḥankīr*, étrange assonance avec le mot arabe *ḥanzīr* ('porc').

Cette double attitude caractérise également le frère du dramaturge, Niqūlā Naqqāš, lors de la publication du recueil *Arzat Lubnān*. Il rappelle que l'état (*dawla*), en la personne du gouverneur ou administrateur local (*mutaṣarrif*)¹²⁸

126 Pour la naissance du théâtre de type occidental en turc ottoman, voir, entre autres, Nicholas N. Martinovich: *The Turkish Theatre*. New York: Theatre Arts Inc. 1933; Metin And/Ali Bertay: Le théâtre en Turquie. In: Michel Corvin (éd.): *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris: Editions Bordas 2008, p. 1380–1381; Eve Feuillebois-Pierunek: Panorama du théâtre turc. In: Eve Feuillebois-Pierunek (éd.): *Théâtres d'Orient et d'Asie. Traditions, rencontres, métissages*. Bern: Peter Lang 2012, p. 361-379.

127 «As in many works of contemporary literature Mārūn is careful to praise the Ottoman sultan and the local Ottoman authorities in his plays». Cf. Philip C. Sadgrove: Mārūn al-Naqqāš. In: Roger Allen (éd.): *Essays in Arabic Literary Biography 1850–1950*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2010, p. 248.

128 La *mutaṣarrifiyya* est une subdivision de l'Empire ottoman, créée en 1861, sous la pression des Européens, suite aux massacres des Chrétiens et des Druzes de 1860. En arrière plan des luttes sanguinaires entre les Druzes et les Maronites se cachent les rivalités entre l'Angleterre et la France pour dominer la route des Indes. Le Mont Liban est alors séparé de la Syrie et réuni sous le contrôle d'un *mutaṣarrif* chrétien non-libanais nommé directement par le sultan ottoman, après l'accord des puissances européennes, et qui est assisté par un conseil de douze membres des différentes communautés religieuses au Liban, à savoir Maronites, Druzes, Sun-

Naşr Allāh Franco Pacha¹²⁹, continue à assister, après la mort de Mārūn, aux répétitions des pièces. Il invite aussi les élèves de son frère à profiter de l'indulgence et de la bienveillance du gouvernement ottoman, en faisant un panégyrique des vizirs Rāşid Bāşā et Kāmil Bāşā, qui arrive à son paroxysme avec le *madiḥ* ('louange') adressé au sultan 'Abd al-'Azīz¹³⁰: Niqūlā y souligne les vertus de sagesse, justice, pitié, générosité du gouverneur ottoman à travers des hyperboles et des épithètes jusqu'à composer les vers d'une *umdūḥa* en l'honneur de l'autorité ottomane. Cependant Niqūlā Naqqāş conclut sa préface en soulignant le progrès de l'époque où il vit et la fierté d'être enfants de l'aspiration arabe («*hammatun 'arabiyya fa-'antum banūhā*» 'aspiration arabe et vous êtes ses enfants'¹³¹).

Au cours de la préface, Niqūlā Naqqāş fait, à plusieurs reprises, l'éloge de son frère en associant son image au mot *al-waṭan*, en précisant que ce dernier a consacré sa vie au bien et à *al-waṭan* et, successivement, il parle de son *ḥubb al-waṭan*. *Waṭan* est un terme très complexe et délicat. Jusqu'au XIX^e siècle, ce mot n'a pas une acception politique, mais il indique simplement le 'lieu natal, le pays d'où l'on tire son origine'¹³². Or, le premier qui opère une extension sémantique est l'égyptien Rifā'a Rāfi' aṭ-Ṭaḥṭāwī, figure que nous avons déjà étudiée au cours de notre travail, qui utilise le mot *al-waṭan* pour indiquer son village Ṭaḥṭa, mais aussi pour indiquer l'Égypte avec sa fierté civique. En particulier,

nites, Shiïtes, Grecs Orthodoxes et Grecs Uniates. Cet ordre préfigurera le démembrement de l'Empire ottoman puisqu'il contribuera, dans une certaine manière, à l'émergence des entités étatiques destinées à devenir des protectorats ou des régions sous l'influence directe des puissances européennes. Voir, à ce propos, l'analyse ponctuelle de Georges Corm: *Il Libano contemporaneo*, p. 86–89.

129 Franco Pacha (1814–1873), dont le nom complet est Nasri Franco Coussa, catholique de rite latin, est le deuxième *mutaşarrif* du Liban et gouverne la région de 1868 à 1873, il est né à Constantinople issu d'une famille aleppine. Pour informations ultérieures sur la fonction de *mutaşarrif* voir Leila Tarazi Fawaz: *Merchants and Migrants in Nineteenth-Century Beirut*, p. 24; Georges Corm: *Il Libano contemporaneo*, p. 88–91; sur la nomination de Nasri Franco Coussa, voir Henry Vignaud: Nomination de Nasri Franco Coussa. In: *Le Mémorial Diplomatique* 1, VI (21 janvier 1868), p. 488.

130 'Abd al-'Azīz est le trente-deuxième sultan de l'Empire ottoman, de 1861 à 1876. Grand admirateur de la production scientifique et littéraire européenne, il est le premier sultan à se rendre en Europe occidentale. Son règne est caractérisé par des révoltes et des insurrections dans les provinces des Balkans (Monténégro, Serbie, Bosnie, Herzégovine et Bulgarie) et en Crète. Pour un approfondissement sur sa biographie, voir Enver Ziya Karal: 'Abd al-'Azīz. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. I. Leyde: Brill 1986, p. 56.

131 Mārūn Naqqāş: *Arzat Lubnān*, p. 7.

132 Voir Ulrich Haarmann: *Waṭan*. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. XI. Leyde: Brill 2002, p. 174.

pour aṭ-Ṭaḥṭāwī la patrie est «source d’orgueil, de bonheur et de gloire – comme l’Égypte glorieuse pour ses enfants – quelque chose qui mérite que l’on fasse des efforts pour elle»¹³³.

Pour cette raison, aṭ-Ṭaḥṭāwī est considéré comme le fondateur d’un nouveau genre de littérature arabe, la littérature patriotique (*al-waṭaniyya*)¹³⁴. Dans sa traduction arabe de *La Marseillaise*, aṭ-Ṭaḥṭāwī traduit le mot français ‘patrie’ par *waṭan* tandis que l’amour de la patrie devient *ḥubb al-waṭan*. Dans sa traduction de la *Considération sur les Causes de la Grandeur des Romains et de leur Décadence* de Montesquieu, aṭ-Ṭaḥṭāwī souligne le fait que l’amour pour son pays est la première vertu de la civilisation, par conséquent s’il n’y a pas de *ḥubb al-waṭan*, toute civilisation est condamnée à périr. Il croit que le progrès de la France est le résultat du patriotisme, c’est-à-dire de l’amour pour la patrie. Ainsi le patriotisme est-il la source du progrès et de la puissance, un moyen pour réduire le décalage entre les pays arabes et l’Europe¹³⁵. En outre, en 1868, une année avant la publication d’*Arzat Lubnān*, il compose et publie *Anwār tawfiq al-ḡalīl fī aḥbār Miṣr wa-tawfiq banī Ismā’il* (‘Les lumières de Tawfiq al-Ḡalīl sur les nouvelles d’Égypte et le renforcement des descendants d’Ismā’il’), ouvrage où il démontre sa vision particulière selon laquelle l’Égypte est une unité géographique distincte.

Mārūn Naqqāš s’insère donc encore une fois dans un parcours déjà tracé par aṭ-Ṭaḥṭāwī mais aussi par les autres intellectuels libanais qu’il fréquente. C’est justement grâce à certains poèmes de Mārūn Naqqāš¹³⁶ que nous savons que Mārūn Naqqāš est ami de l’intellectuel Nāṣif al-Yāziḡī (1800–1871), avec lequel il entame un échange épistolaire¹³⁷. Chrétien maronite comme Naqqāš, al-

133 Nous reprenons cette citation de Maher al-Sharif: Del concepto de *ciudadanía* en el pensamiento de los precursores de la «Nahda» o Renacimiento árabe. In: *Awraq. Revista de análisis y pensamiento sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo* 10 (2014), p. 14. Il traduit en espagnol plusieurs passages concernant le patriotisme tirés d’*al-Muršid al-amīn li-l-banāt wa-l-banīn* (‘Guide sûr pour les filles et les garçons’) de Rifā’a Rāfi’ aṭ-Ṭaḥṭāwī.

134 Pour plus de détail sur l’emploi du mot *waṭan* chez aṭ-Ṭaḥṭāwī, voir Bassam Tibi: *Arab Nationalism. A Critical Enquiry*. Hong Kong: The MacMillan Press LTD 1990², p. 87.

135 Voir aussi C. Ernest Dawn: *The Origins of Arab Nationalism*. In: Rashid Khalidi/Lisa Anderson et al. (éds.): *The Origins of Arab Nationalism*. New York: Columbia University Press 1991, p. 5.

136 Cette donnée nous est confirmée par Nabil Abū Murād (éd.): *Arzat Lubnān*, p. 34: «*Wa-min ḥilāl qaṣā’idi-hi na’rifu bi-’annahu kāna ṣadiqan li-š-ṣayḥ Nāṣif al-Yāziḡī*» («A travers ses poèmes, nous savons qu’il [Mārūn Naqqāš] était ami du cheikh Nāṣif al-Yāziḡī»).

137 Un exemple des vers que Mārūn Naqqāš adresse à Nāṣif al-Yāziḡī est le suivant: Baynī wa-baynaka yā ḥabīb wa-manzili/baḥrun wa-hādā l-baḥr ḡayr muḥallili/’aṣbū ’ilā tilka r-rubū’ wālā ’arā/ḡayra d-dumū’ ta’illatan li-ta’allulī.../’anā tāḡir wa-r-riḥ ṣa’n ṣinā’ati/’a-fa-lā ’abi’u

Yāziḡī est professeur de langue arabe à la Mission américaine à Beyrouth. Ses ouvrages concernent surtout la philologie¹³⁸, compose également des poèmes et des essais de médecine et d'histoire. Son intérêt pour la langue arabe, en tant que symbole de l'identité arabe, témoigne de sa certitude que la langue plutôt que la religion est le facteur unifiant principal dans le monde arabe. Al-Yāziḡī doit avoir sans aucun doute joué un rôle important pour la prise de conscience des Arabes¹³⁹ et il est remarquable que la plupart des écrivains de son époque peuvent être considérés, directement ou indirectement, comme ses élèves, y compris le jeune Mārūn¹⁴⁰ que son frère qualifie dans la préface d'«amant passionné de sa patrie».

Il est fort vraisemblable, en outre, que, grâce à la connaissance de cet intellectuel libanais, Mārūn Naqqāš soit entré en contact avec la *Ġām'iyat al-ādāb wa-l-'ulūm* ('Société des Arts et des Sciences'), la première association littéraire du monde arabe, fondée en 1847 justement par al-Yāziḡī en collaboration avec Buṭrus al-Bustānī, dont les membres sont exclusivement des Syriens chrétiens et des Européens.

Le lien entre les deux familles al-Yāziḡī et Naqqāš se renforce par l'amitié entre le frère de Mārūn, Niqūlā, et le fils de Nāṣif, Ibrāhīm (1847–1906), poète nationaliste¹⁴¹. Il est intéressant de remarquer, à ce propos, que, Niqūlā Naqqāš emploie, dans sa préface, deux expressions 'les deux temps' (*al-ḥālayn*, c'est-à-dire 'le temps présent et la vie future') et 'les deux demeures' (*ad-dārayn*, autrement dit 'le monde d'ici-bas et la vie future') que nous retrouvons dans le vers 11 du poème '*Ayyid bihi li-l-hanā' wa-l-buṣr taḡdīd*' ('Fais la fête, pour la joie et la bonne nouvelle est renouvellement') d'Ibrāhīm al-Yāziḡī, auteur, entre

mu'aḡḡalan bi-mu'aḡḡali/lākinnanī lammā ra'aytu namiqatan/minhu muṣakkalatan waqa'tu bi-muškili/wa-'ayitu fī raddi l-ḡawāb fa-laytani/qalamun bi-kaffi l-Yāziḡī al-'amtali, dont nous donnons notre traduction en français: «Entre toi et moi, ô mon cher, et ma demeure/une mer et cette mer n'est pas licite/je penche vers ces maisons mais je ne vois/que des larmes pour ne pas songer qu'à elles.../Je suis un marchand et le gain est une affaire de ma profession/et je ne vends pas dans un terme fixé et en avance/mais lorsque j'ai vu une lettre/de sa part précieuse je me suis embrouillé/j'étais incapable d'une réponse et oh, si j'avais/la plume du grand al-Yāziḡī!».

138 Les missionnaires américains le chargent, entre autre, de corriger les textes religieux écrits en arabe et de revoir la traduction arabe de la Bible.

139 Voir, à ce propos, entre autres, Henri Pérès: Les premières manifestations de la Renaissance littéraire arabe en Orient au XIX^e siècle. In: *Annales de l'Institut d'Etudes Orientales* 1 (1935), p. 233-256.

140 Albert Hourani: *Arabic Thought in the Liberal Age*, p. 95.

141 Pour une analyse détaillée du rôle joué par Ibrāhīm al-Yāziḡī au sein de la renaissance arabe, voir Yasir Suleiman: *The Arabic Language and National Identity*, p. 96–109.

autres, de la *qaṣīda* patriotique *Tanabbahū wa-staḥqīqū ayyuhā l-‘arab* (‘Réveillez-vous et prenez conscience, Arabes’), composée en 1868 et devenue ensuite une chanson militante pour l’indépendance des Arabes vis-à-vis de l’Empire Ottoman. Mettant la poésie au service de sa ferveur patriotique, Ibrāhīm al-Yāziḡī déclare que les Arabes forment une nation culturelle indépendante et condamne l’oppression ottomane.

2.5 De l’or européen coulé à la manière arabe

Naqqāš est bien conscient d’être un novateur et d’introduire pour la première fois dans le monde arabe un art jusqu’alors inconnu.

Pour cette raison, afin que son public puisse l’accueillir et éviter le choc et l’échec, il a besoin de contrebalancer en puisant le plus possible à des arguments connus, à un patrimoine partagé et à la tradition arabe classique.

Le procédé qu’il utilise, pour la rédaction de ses pièces ou pour la création d’une terminologie théâtrale, est d’une part l’*iqtibās* et d’autre part l’*iḥyā’*. Sa méthodologie de négociation se base, par conséquent, sur l’*iqtibās* d’un matériel littéraire étranger dont quelques éléments sont déjà présents dans la culture de réception, la culture arabo-islamique, et dont quelques autres nouvelles composantes peuvent en représenter une sorte de *continuum* avec la tradition classique. L’action d’accepter/refuser les éléments non autochtones ressemble bien à l’image décrite par Greenblatt du portail où l’on permet l’accès à certaines personnes mais on l’interdit à d’autres¹⁴² : l’opération littéraire du dramaturge libanais ressemble à celle d’un filtre. Chez Naqqāš, existe un processus d’acculturation, une «acculturation active et syncrétique»¹⁴³ où s’opèrent une sélection et une application active des éléments culturels étrangers pertinents, avec des exigences du pays et des éléments culturels autochtones encore valables et viables. Il est ainsi en train d’effectuer une synthèse consciente ou, pour employer les mots d’Abu-Lughod, une *selective adoption*¹⁴⁴, c’est-à-dire l’acceptation et l’adaptation de certains aspects de la culture occidentale, à condition qu’ils soient compatibles avec le système de valeurs du monde arabe. Pour ce faire, il décide de :

142 Stephen Greenblatt: *Shakespearean Negotiations*, p. 13.

143 Pour une définition d’*active-syncretic acculturation* voir Bassam Tibi: *Arab Nationalism*, p. 48. Garfi parle également d’acculturation «entre les civilisations de la Méditerranée» pour le cas de Mārūn Naqqāš. Cf. Mohamed Garfi: *Musique et Spectacle*, p. 173.

144 Ibrahim Abu-Lughod: *The Arab Rediscovery of Europe*, p. 150.

1. choisir un thème et une typologie littéraires qui existaient déjà: l'avarice et l'avare;
2. dédoubler le protagoniste: au lieu d'Harpagon, Qarrād et at-Ta'labī, comme dans les *maqāmāt*;
3. attribuer aux personnages de la pièce des prénoms arabes empruntés au monde animal, en s'inspirant du livre de *Kalīla et Dimna*;
4. réduire les rôles féminins pour ne pas heurter la sensibilité arabomusulmane;
5. ajouter la musique et le chant empruntés à l'opéra italien et que la littérature arabe a toujours utilisés;
6. écrire la pièce en vers, car la poésie a toujours eu le rôle principal dans la littérature arabe;
7. naturaliser le texte de Molière à travers les deux processus de localisation et d'actualisation, en changeant les *realia* géographiques (la scène se passe à Beyrouth et non pas à Paris), politiques et sociaux (introduction de personnages issus de la société ottomane de l'époque comme le *ḥākīm* ou le *kātib*), de la religion (les citations des sourates du Coran sont très fréquentes), de la vie quotidienne (comme le narguilé), de la monnaie (par exemple la *mağīdiyya*).

Mārūn Naqqāš définit lui-même la nature de sa négociation. Pour expliquer sa méthodologie, il emploie le mot *istinbāṭ* (litt. 'tirer quelque chose de quelque chose, par exemple l'eau d'un puits') mais également il la qualifie de *dahab ifranḡī masbūk 'arabī* ('de l'or européen coulé à la manière arabe')¹⁴⁵, c'est-à-dire on puise à la matière européenne pour lui donner une forme arabe.

Dans ce sens, l'expérience du dramaturge arabe est semblable à celle du poète abbasside Abū Nuwās (747–813) qui connaissait par cœur la tradition poétique antérieure, il l'avait apprise mais avait besoin, pour écrire quelque chose d'original, de s'en dissocier et de l'oublier. D'après Abdelfattah Kilito:

la création poétique sera alors une réorganisation des matériaux épars, une nouvelle *mise en forme*. A partir des fragments qui résultent d'un bris, le poète mène son travail de démiurge; il détruit une forme antérieure et recrée une autre forme avec les éléments chaotiques de la matière. En cela, il s'apparente à l'orfèvre qui, fondant de l'or et de l'argent déjà façonnés, leur donne une nouvelle forme¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Mārūn Naqqāš: *Arzat Lubnān*, p. 15.

¹⁴⁶ Abdelfattah Kilito: *L'auteur et ses doubles. Essai sur la culture arabe classique*. Paris: Editions du Seuil 1985, p. 22.

Le matériel étranger auquel il puise dérive de ses lectures et de son expérience en Europe. Certainement, Naqqāš a lu les pièces de Molière, mais le théâtre auquel il a assisté est essentiellement italien, ce qui implique déjà une certaine hybridité initiale. La terminologie théâtrale qu'il emploie avec l'adaptation de termes italiens tels que 'scène', 'opéra', 'musique de chambre', etc., ainsi que les indications aux acteurs présentes dans ses didascalies et le choix de la musique et du chant, témoignent de sa familiarité avec le théâtre italien et notamment du mélodrame et de la *Commedia dell'Arte*. Mais Molière et le théâtre italien ne servent pas seulement à fournir un contenant et une structure générale où l'on peut insérer du matériel différent. Naqqāš apprécie la façon par laquelle Molière oppose la nouvelle génération aux générations passées ainsi que sa confiance envers les jeunes qui représentent toute sa confiance envers l'avenir et le progrès. En outre, pour sa première pièce *al-Baḥīl*, les hypotextes semblent être deux: *L'Avare* pour les actes I–III, et *Le Bourgeois Gentilhomme* pour les actes IV–V reflétant deux trames différentes, respectivement les vicissitudes d'un «avare qui perd beaucoup pour ne vouloir rien perdre»¹⁴⁷ et l'invitation à accueillir et accepter le nouvel art du théâtre, à travers la parodie du phénomène de la 'turquerie'. Qarrād est en effet d'une part l'avare qui veut se marier avec la jeune Hind mais il représente également l'ancien moyen de jouer les spectacles dans le monde arabe, Qarrād signifiant 'celui qui fait jouer les singes' dans les places publiques, une forme de spectacle para-théâtral du passé qui sera, selon la vision de Naqqāš, dépassé par le théâtre à l'italienne.

Le théâtre représente pour ce premier dramaturge arabe une forme de progrès qui serait à même, comme le souligne la préface à plusieurs reprises, de réveiller les Arabes de leur long sommeil. Puisque, selon la définition de Greenblatt, le théâtre est «manifestly the product of collective intentions» et «manifestly addresses its audience as a collectivity»¹⁴⁸, la composition d'*al-Baḥīl* en tant que première pièce dans le monde arabe, représente donc une action à visée sociale.

Les choix linguistiques opérés par l'auteur libanais pour sa première pièce (emploi de l'arabe classique et de l'arabe libanais et dérision des turcophones) dénotent, dès le départ, son souci de renouveler la langue arabe et l'importance qu'il lui attribue. La revitalisation de la langue arabe, après la longue phase de l'*inḥiṭāt* ('déclin'), révèle un intérêt croissant pour la culture nationale, la création d'une nouvelle identité nationale. Cette première phase du nationalisme arabe est liée donc étroitement à la modernisation de la langue arabe.

147 Nous citons ici Jean-Jacques Rousseau et son *Emile ou de l'Éducation* (1762).

148 Stephen Greenblatt: *Shakespearean Negotiations*, p. 4.

Dans cette première phase de formation du nationalisme, le rôle majeur est joué par les intellectuels qui entament ce que Geertz a défini comme une vraie révolution culturelle voire épistémologique aussi bien que politique¹⁴⁹. Le premier nationalisme arabe peut s'inscrire parfaitement dans le schéma proposé par Geertz, par le fait qu'une renaissance littéraire est produite exclusivement par une élite de linguistes et d'intellectuels, comme la famille al-Yāziḡī que Naqqāš fréquente et connaît très bien. Ces premiers nationalistes arabes se limitent à souligner l'existence d'une nation culturelle arabe sans revendiquer, semble-t-il, la création d'un Etat national. L'existence de cette «nation» sous le gouvernement ottoman peut être acceptée comme élément donné, ou le gouvernement ottoman peut être critiqué pour son despotisme: dans les deux cas, personne ne met en cause l'organisation sociale. Il est très intéressant de remarquer que le terme arabe *qawmiyya* qui indique de nos jours 'nationalisme' n'est jamais employé dans la littérature de cette première période, ce qui apparaît est seulement le terme *waṭaniyya* ('patriotisme').

La gestation de la première pièce arabe prend place dans le milieu chrétien et marchand de Beyrouth, un milieu qui bénéficie d'échanges constants et continus avec les pays européens et notamment avec l'Italie et la France. En outre, Beyrouth est, à la première moitié du XIX^e siècle, en plein essor économique, objet du désir des puissances étrangères et *melting-pot* culturel. Tirailé entre les intérêts de l'Empire ottoman, de l'Egypte de Muḥammad 'Alī, ainsi que de l'Angleterre et de la France, le milieu chrétien de Beyrouth a néanmoins joui d'une certaine liberté et d'un nouvel élan dans la période des réformes¹⁵⁰. L'intérêt croissant envers les Chrétiens d'Orient a toutefois provoqué des tensions avec les autres communautés religieuses, notamment avec les Musulmans et les Druzes.

Au moment où les contingences politiques et la répression ottomane frapperont la Syrie, les premières troupes et les dramaturges syriens, y compris Salīm an-Naqqāš, dramaturge et neveu de Mārūn, seront obligés de quitter leur pays pour se rendre en Egypte qui bénéficie au contraire d'une certaine liberté et se développe de plus en plus, comme on le verra dans le prochain chapitre.

149 «Revolution as much cultural, even epistemological, as it was political». Cf. Clifford Geertz: *The Interpretation of Cultures*, p. 239.

150 Au point que la Syrie a été le lieu d'origine du nationalisme arabe, même s'il apparaît comme un mouvement culturel plus que politique. Cf. Massimo Campanini: *Storia del Medio Oriente. 1798–2006*. Bologne: Il Mulino 2006, p. 53.

La définition donnée par Greenblatt de *social energy*¹⁵¹ nous incite enfin à considérer le fait que le dramaturge libanais a canalisé dans sa production artistique les idées répandues dans certains milieux intellectuels arabes à partir des premiers voyageurs envoyés par Muḥammad ‘Alī, comme Rifā‘a aṭ-Ṭaḥṭāwī. Ce dernier partage avec Naqqāš un grand nombre de considérations et de réflexions concernant notamment la situation de stagnation dans le monde arabe par rapport au ‘progrès’ atteint par l’Europe et se pose, comme lui, des questions sur les solutions pour sortir de l’impasse.

L’objectif de cette première phase du nationalisme en gestation exprimé par l’ouvrage de Naqqāš est d’instruire la société, de sortir de la stagnation et de trouver un élément commun, «based on a diffuse sense of common destiny»¹⁵². On trouvera un développement ultérieur de ce parcours qui sera transformé en action et en lutte, dans le théâtre égyptien de Ya‘qūb Ṣannū‘ qui vise carrément «à détruire le régime»¹⁵³. Le prochain chapitre est consacré à l’une des pièces de l’auteur égyptien et à une nouvelle phase du nationalisme arabe au théâtre.

151 Stephen Greenblatt: *Shakespearean Negotiations*, p. 12.

152 Clifford Geertz: *The Interpretation of Cultures*, p. 239.

153 D’après Mohamed Garfi: *Musique et Spectacle*, p. 172.

3 Se défendre de l'autre et se construire soi-même

3.1 La naissance du théâtre arabe moderne en Egypte

En 1870, vingt-trois ans après l'expérience libanaise de Mārūn Naqqāš, Ya'qūb Ṣannū' (Le Caire 1839–Paris 1912), fonde un théâtre arabe dans son pays natal, l'Égypte. Comme Badawi le souligne, la naissance du théâtre égyptien a été tout à fait indépendante de l'essor du théâtre au Liban¹, bien que de nombreuses affinités rapprochent les personnalités de Ṣannū' et Naqqāš. Nous ne pouvons pas parler par conséquent d'influence directe, mais plutôt d'une seconde étape du théâtre arabe².

Après sa carrière d'enseignant à l'École Polytechnique du Caire, Ya'qūb Ṣannū' aborde l'activité théâtrale en 1870. Une de ses pièces est publiée pour la première fois en 1912, sous le titre *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi, riwāya tamṭīliyya hazliyya* ('Molière d'Égypte et ce qu'il endure, une comédie'). Le titre en soi met déjà en évidence ce que Molière représente pour ce premier dramaturge égyptien et pour la société de son époque. *Mūlyīr Miṣr* ('Molière d'Égypte') devient le surnom de Ṣannū' après les mots élogieux prononcés par le khédive Ismā'il (1830–1895)³, suite à la représentation de deux pièces du dramaturge égyptien:

Nous vous savons gré d'avoir fondé notre théâtre national. Vos comédies, vos opérettes et vos tragédies ont initié notre peuple à l'art de la scène. Vous êtes le Molière d'Égypte et votre nom survivra⁴.

1 Mohammed Mustafa Badawi: *Modern Arabic Drama in Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press 1987, p. I.

2 Même si très récemment, Adam Mestyan, s'appuyant sur le rapport d'un agent de police consulté à la *Dār al-Waṭā'iḳ al-Qawmiyya* (Archives Nationales Égyptiennes) a avancé l'hypothèse très intéressante d'une influence directe de la publication du recueil de Niqūlā Naqqāš de 1869 sur l'aspiration de la population du Caire à un théâtre arabe en Égypte. Cf. Adam Mestyan: Arabic Theater in early Khedivial Culture, 1868-72: James Sanua revisited. In: *International Journal of Middle East Studies* 46 (2014), p. 121–122.

3 Ismā'il Pacha a été vice-roi de 1863 à 1867, puis khédive d'Égypte de 1867 à 1879.

4 Cf. Filib Dī Ṭarrāzi: *Tārīḥ aṣ-Ṣiḥāfa al-'arabiyya* [Histoire du journalisme arabe]. Vol. II. Beyrouth: al-Maṭba'a al-Adabiyya 1912, p. 283. Sur le discours d'appréciation à l'égard de Ṣannū' prononcé en 1870 par le khédive Ismā'il, voir, entre autres, Irene L. Gendzier: *The Practical Visions of Ya'qub Sanu'*. Cambridge: Harvard University Press 1966, p. 36; Matti Moosa: Ya'qūb Ṣannū' and the Rise of Arab Drama in Egypt. In: *International Journal of Middle East Studies* 5 (1974), p. 405.

Or, ces mots ne sont pas tout à fait gratuits puisque le Khédivé se considère implicitement comme Louis XIV, protecteur des arts et des lettres⁵. A l'instar du Roi-Soleil, le khédivé Ismā'il vise, en effet, à faire du Caire et de l'Égypte en général le haut lieu de la culture; sans aucun doute cette «Isma'ïlian renaissance»⁶ est directement moteur de la naissance du théâtre moderne en Égypte. En 1869, par exemple, suite à la construction du canal de Suez, le Khédivé décide d'inaugurer des théâtres au Caire et à Alexandrie. Les deux nouveaux théâtres du Caire, l'Opéra et la Comédie, ont été bâtis dans le quartier d'al-Azbakiyya⁷ dont le Khédivé entend faire le centre culturel de la capitale⁸ et où plusieurs troupes françaises et italiennes viennent représenter leurs pièces.

Ya'qūb Ṣannū' a lui-même eu l'occasion d'assister aux pièces jouées au parc d'al-Azbakiyya pour écouter le son des langues française et italienne qu'il adore. Mais ne se contentant pas de voir les spectacles des autres, il désire surtout créer une pièce égyptienne pour ses compatriotes. Pour ce faire, il se met à étudier sérieusement les dramaturges européens tels que Molière et Goldoni. Après s'être familiarisé avec cet art, il obtient la permission du khédivé Ismā'il de représenter ses pièces au parc d'al-Azbakiyya. Ya'qūb Ṣannū' est ainsi le premier dramaturge égyptien et arabe sur la scène égyptienne.

Malgré les faits mentionnés ci-dessus, le succès obtenu et la reconnaissance du Khédivé n'expliquent pas la seconde partie du titre de la comédie de Ya'qūb Ṣannū': *wa-mā yuqāsīhi* ('et ce qu'il endure'). Quelles souffrances Ya'qūb Ṣannū' a-t-il endurées?

Pour répondre à cette question, il faut analyser avec soin les thèmes abordés dans *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi*. Ces thématiques sont très semblables au contenu de *L'Impromptu de Versailles* (1663) de Molière, qui peut être considéré

5 «N'ayant plus de flotte, il voulut avoir un théâtre, comme les princes européens. Il fit construire, aussitôt, une charmante salle, petite, mais élégante, près de l'Esbékiah, à l'entrée du Mouski, centre de la vie et du mouvement. C'était se rapprocher de la civilisation des rois occidentaux; c'était montrer qu'il n'était point un roi barbare, mais un lettré, un ami des arts et du progrès». Cf. Aimé Vingtrinier: *L'Égypte au XIXe siècle: histoire d'un proscrit*. In: *Abū Nazzāra* 5 (1899), p. 7.

6 Expression empruntée à Irene L. Gendzier: *The Practical Visions of Ya'qub Sanu'*, p. 31.

7 La place d'al-Azbakiyya avait déjà hébergé des formes pré- et para-théâtrales autochtones comme le *ḥayāl az-ḥill*. Sadgrove rappelle en outre qu'al-Azbakiyya «remained for a long time the entertainment centre of Cairo; there people sat and listened to Arab poets and storytellers in its lakeside cafés and restaurants». Cf. Philip C. Sadgrove: *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century (1799–1882)*. Reading: Ithaca Press 1996, p. 13.

8 Les deux voyageurs français Bernard et Tissot invitaient leurs compatriotes désirant découvrir Le Caire à se rendre dans ce quartier parce qu'il leur aurait rappelé l'Europe. Voir H. Bernard/Eugène Tissot: *Vocabulaire français et égyptien*, Paris: Maisonneuve 1877, p. 45.

comme l'hypotexte de la pièce de Ya'qūb Ṣannū'. Les deux textes ont un but commun: répliquer aux détracteurs des auteurs, une sorte de résistance à une agression.

L'analyse qui suit se fonde sur la première édition de *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi* de 1912 et sur l'édition de *L'Impromptu de Versailles* de 2010.

3.2 Structure et aspects linguistiques de *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi*

A l'instar du texte de Molière, la pièce de Ya'qūb Ṣannū' est très brève. Toutefois, les deux textes sont structurés de façon différente: l'hypotexte compte un seul acte composé de onze scènes, tandis que l'hypertexte contient deux actes dont le premier comporte quatre scènes et le second cinq.

Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi est néanmoins l'une des pièces les plus longues composées par le dramaturge égyptien. Il avait en effet l'habitude de mettre en scène deux pièces d'un seul acte, chacune au cours de la même soirée. *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi* serait par conséquent une œuvre plus longue capable de remplir une seule soirée.

Dans la brève *muqaddima* ('préface') de *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi*, on constate que le souci majeur de Ya'qūb Ṣannū' concerne la langue parlée sur scène. Il opte explicitement pour la '*arabiyya miṣriyya*, l'arabe égyptien. En utilisant ainsi l'arabe dialectal, le dramaturge entend s'adresser à tous les Egyptiens, toutes couches sociales confondues, du paysan au khédive. Loin d'être une opération neutre, ce choix linguistique implique, d'une certaine façon, une mise à niveau de la *ḥāṣṣa* (l'élite) et de la '*amma* (le peuple), à travers laquelle le théâtre peut s'adresser à tous, sans exception. Ya'qūb Ṣannū' écrit pour les masses et pour cette raison il a besoin du dialecte. Il désire exprimer les espoirs, les joies et les déceptions de ses compatriotes et défendre leur dignité. En outre, en employant la langue maternelle des Egyptiens, il veut souligner la spécificité de son pays et le fait que l'arabe classique ne représente qu'une langue artificielle, une langue ressentie comme étrangère. En effet, l'assimilation de l'arabe littéraire à une langue de lettrés, voire à une langue étrangère au pays, est patente. Pour bien comprendre la portée de sa réflexion linguistique, on rappellera une autre pièce de Ya'qūb Ṣannū', *as-Sawwāḥ wa-l-ḥammār* ('Le touriste et l'ânier'), où le dramaturge fait parler le protagoniste égyptien en dialecte et un personnage anglais en arabe littéraire. La communication entre les deux personnages de la pièce s'avère impossible. Dans la pièce *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi*, la question de la langue occupe également une très grande place. Face à

la critique d'un journaliste italien d'Alexandrie non identifié⁹ qui dénigre le théâtre arabe parce qu'il ne respecterait pas les règles de la langue arabe littéraire, le personnage Mitri défend le choix du dialecte en affirmant que «la comédie inclut tout ce qui se passe entre les gens»¹⁰ et que personne dans la société égyptienne ne parle l'arabe littéraire, pas même les gens cultivés¹¹.

Ya'qūb Ṣannū' utilise en outre des dialectes différents et des accents pour les personnages non arabes, notamment les Européens. L'effet humoristique est assuré par les différentes prononciations des personnages: l'arabe erroné des personnages nubiens dans la pièce *Abū Riḍā al-Barbarī*¹², les accents européens de Thérèse et de Maryam respectivement dans les pièces *al-Būrṣa al-Miṣriyya* ('La Bourse Égyptienne')¹³ et *al-Amīra al-Iskandariyya* ('La princesse d'Alexandrie')¹⁴.

Le style de la préface de *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi* et de toute la pièce est très travaillé et la forme n'est ni prose ni poésie, mais *sağ'*, une prose rimée dont la caractéristique principale est l'emploi d'unités rythmiques généralement assez brèves (de quatre à dix syllabes). De plus, afin de créer les conditions nécessaires à la présence de la rime l'auteur s'amuse à insérer, dans la même phrase, la répétition de trois noms ou de trois adjectifs, comme dans les exemples suivants tirés du texte et traduits en français: «veuillez agréer mes salutations, mes hommages et mes respects»; «je souhaite à tous, efendi, monsieur et *signor*, succès, santé et bonheur»; «je vous prie chers frères, musul-

9 Il s'agirait du journaliste De Marchi du quotidien *L'Avvenire d'Egitto*, selon l'hypothèse contenue dans Philip C. Sadgrove: *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century*, p. 112.

10 Ya'qūb Ṣannū': *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi* [Molière d'Égypte et ce qu'il endure]. Beyrouth: al-Maṭba'a al-Adabiyya 1912, acte I, scène II.

11 «Les cheikhs, les érudits et les artistes ne parlent jamais en *qāf* et *nūn*» (*Ibid.*).

12 Comédie dont les protagonistes sont un serviteur, Abū Riḍā, et une domestique, Ka'b al-Ḥayr, originaires de Nubie. Leur histoire d'amour se déroule avec malentendus et quiproquos, parallèlement à celle de la propriétaire de la maison, Benbé, et d'un riche marchand, Naḥla. Un exemple de prononciation fautive de l'arabe suscitant l'hilarité est le prénom féminin Mabrūka (litt. «bénie» qui correspond au prénom français Benoîte) que les serviteurs nubiens prononcent Mafrūka (littéralement «frottée, fendue») avec des allusions sexuelles. Pour d'autres approfondissements sur la langue employée dans cette pièce, voir Mohammed Mustafa Badaoui: *The Father of the Modern Egyptian Theatre: Ya'qūb Ṣannū'*. In: *Journal of Arabic Literature* 16 (1985), p. 139.

13 Comédie qui aborde la question des spéculations et des investissements aléatoires des Égyptiens attirés par l'ouverture du premier marché financier du pays.

14 Cette pièce, inspirée du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière, critique avec férocité l'imitation aveugle des modèles européens. L'usage du *code-mixing* arabe égyptien-français est par conséquent essentiel pour la réussite de la comédie.

mans, juifs et chrétiens». Par ce moyen stylistique, le dramaturge peint d'une façon très efficace la complexité de la société égyptienne de son époque où se côtoient plusieurs langues et cultures (l'*efendi* est le turc ottoman, le *monsieur* est le français et le *signor* est l'italien) et de différentes religions (islam, judaïsme et christianisme).

Enfin, l'hypertexte et son hypotexte possèdent la même structure dramatique fondée sur le dédoublement qui dévoile aux spectateurs les techniques de fabrication de l'univers représenté.

Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi joue sur la représentation de plusieurs pièces mettant ainsi en scène la comédie dans la comédie. Le théâtre dans le théâtre est concentré dans le deuxième acte de la pièce où les personnages répètent des morceaux extraits de quatre autres pièces de Ya'qūb Ṣannū', à savoir *al-Būrṣa al-Miṣriyya* ('La bourse égyptienne'), *Abū Riḍā al-Barbarī, aṣ-Ṣadāqa* ('L'amitié')¹⁵ et *al-Ḥaššāš* ('Le fumeur de *ḥašīš*')¹⁶.

3.2.1 Les personnages

Le nombre des personnages présents dans l'hypotexte et dans l'hypertexte est à peu près le même. Chez Molière, les personnages sont au nombre de douze tandis qu'ils sont onze dans *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi*. Le protagoniste de *L'Impromptu de Versailles* est Molière, de même dans l'hypertexte le protagoniste est son homologue Ya'qūb Ṣannū', «initiateur et fondateur du théâtre arabe» selon la description fournie dans la liste des personnages établie par l'auteur lui-même.

Dans *L'Impromptu*, le nombre d'hommes et de femmes est équilibré: six hommes et six femmes. Dans l'hypertexte, au contraire, les personnages féminins ne sont que deux (Mathilde et Lise), face aux neuf hommes de la pièce. Cette disparité s'explique par la question de la place de la femme sur scène déjà évoquée dans le chapitre précédant relatif aux personnages de la pièce *al-Baḥīl* de Naqqāš. Toutefois, par rapport à ce dernier, le théâtre de Ṣannū' est allé bien

¹⁵ Comédie en un acte dont le thème principal est la valeur de la fidélité. L'héroïne, Warda, attend le retour d'Angleterre de son cousin Na'ūm pour se marier avec lui. Ce dernier veut tester l'amour de la jeune fille et, pour ce faire, décide de se déguiser en un jeune et riche Anglais, Hincks.

¹⁶ Nouveau titre donnée par Ya'qūb Ṣannū' à la comédie *aḍ-Ḍarratāni* («Les coépouses rivales») censurée par le gouvernement et qui aborde la question de la polygamie. Pour plus d'informations voir, à ce propos, Philip C. Sadgrove: *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century*, p. 96.

plus loin. Le dramaturge égyptien, en effet, a réussi à trouver dans les milieux strictement juif et chrétien des femmes pauvres disposées à jouer et il est arrivé à les alphabétiser et à les former. Comme Badawi le rappelle, Ya'qūb Ṣannū' fut le premier à introduire des femmes sur scène dans le monde arabe¹⁷, bien que leurs rôles soient plutôt limités.

Les personnages de Ya'qūb Ṣannū' représentent les différentes couches de la société égyptienne de son époque, chacun incarnant un type: Mitrī est un acteur spécialisé dans l'imitation du paysan; l'acteur Ḥabīb imite le marchand; Stéphane imite le dandy; Ḥanīn joue le rôle de l'Européen, tandis qu'Ilyās et Buṭrus interprètent respectivement le garçon ingénu et l'homme trompeur, et Ḥasan l'homme à tout faire du théâtre. L'auteur ne précise pas le rôle des deux femmes, Mathilde et Lise, car, du fait de leur nombre réduit, les femmes doivent savoir jouer tout rôle féminin. Enfin, le protagoniste est Ya'qūb Ṣannū', personnage appelé par son surnom, «James», anglicisation de son prénom¹⁸.

La spécialisation de ces personnages dans des typologies spécifiques évoque l'utilisation des types dans la *Commedia dell'Arte* qui «en prise directe sur la vie sociale [...] fait office de commentateur, d'éditorialiste à l'occasion, mais surtout de caricaturiste»¹⁹. En effet, les personnages de la *Commedia dell'Arte* se caractérisent non seulement par leur costume, leur gestuelle, leurs attitudes, mais aussi par leur langue (d'habitude un dialecte).

Il faut probablement imaginer que ces personnages jouaient avec un accent différent selon des variations diastratiques et diatopiques (mais seulement au niveau de la prononciation, et non pas aux niveaux morphologique et lexical), bien que l'orthographe générale et non vocalisée du texte ne permette malheureusement pas de l'affirmer avec certitude.

D'ailleurs, Ya'qūb Ṣannū' connaît très bien l'Italie et son théâtre puisqu'il est italo-égyptien de religion juive: en effet, son père est né à Livourne et sa mère a vu le jour au sein d'une famille juive du Caire. Il effectue son premier voyage en Italie à l'âge de treize ans et vit trois ans à Livourne, aux frais du prince Aḥmad Yāgān, frère du khédiva Ismā'il. Il acquiert une parfaite maîtrise de l'italien, langue qu'il parle d'ailleurs chez lui avec ses parents et dans laquelle il compose ses premiers poèmes de jeunesse ainsi que quelques pièces de

¹⁷ Mohammed Mustafa Badawi: *The Father of the Modern Egyptian Theatre*, p. 133–134.

¹⁸ Plus particulièrement, James est la variante anglaise du prénom latin *Jacomus* (cf. italien *Giacomo*), variante, à son tour, de *Jacobus*, forme latinisée de l'anthroponyme d'origine hébraïque Y'QB.

¹⁹ Gilles Girard: *Types et commedia dell'arte*. In: *Etudes françaises* 15 (1979), p. 121.

théâtre²⁰. Son premier voyage en Italie a sans aucun doute un impact considérable sur sa formation et sur son activité théâtrale à venir.

3.2.2 La terminologie théâtrale

En tant qu'initiateur du théâtre en Egypte, Ya'qūb Şannū', comme Mārūn Naqqāš, doit créer une terminologie théâtrale *ex nihilo*²¹. Les termes utilisés dans le texte *Mūlyir Mişr wa-mā yuqāsīhi, riwāya tantīliyya hazliyya* sont élaborés manifestement pendant une période qui précède la fondation des Académies de langue arabe²² préposées à la création et à la standardisation de termes scientifiques et à l'arabisation des emprunts aux langues étrangères. Dans le schéma ci-après (Tab. 1), les termes employés par Şannū' sont comparés à la terminologie actuelle²³.

Tab. 1: Terminologie théâtrale de Ya'qūb Şannū' et terminologie d'aujourd'hui

Signification	Terminologie de Ya'qūb Şannū'	Terminologie d'aujourd'hui
Acte	<i>faşl</i> pl. <i>fuşūl</i> (litt. 'séparation, division')	<i>faşl</i> pl. <i>fuşūl</i>
Acteur	<i>la'īb</i> (litt. 'joueur')	<i>mumattil</i> (de la racine √ <i>m-t-l</i> 'donner un

²⁰ Il compose plusieurs pièces en langue italienne dont *L'Aristocratica alessandrina*, *Fatima* et *Il marito infedele*.

²¹ aṭ-Ṭaḥṭāwī, intellectuel envoyé à Paris en 1826, exprime ainsi sa difficulté à trouver une terminologie arabe convenable pour décrire le théâtre européen: «*wa-lā a'rifu sm-an 'arabiyyan yaliqū bi-ma'nā al-sbaktākil aw at-tiyātr*» ('Je ne connais pas de terme arabe pour désigner ce que les Français appellent spectacles ou théâtre'). A propos des 'dilemmes linguistiques' d'aṭ-Ṭaḥṭāwī, cf. Mohammed Sawaie: Rifa'a Rafi' al-Tahtawi and his contribution to the lexical development of modern literary Arabic. In: *International Journal of Middle East Studies* 32 (2000), p. 395–410.

²² Sur les Académies de la langue arabe, voir la note 53 de notre introduction.

²³ Pour ce faire, nous avons consulté, parmi d'autres, Jean M. Jabbour: *Grand Mounded. Français-Arabe*. Beyrouth: Librairie Orientale 2008; Aḥmad Bilḥayrī: *Al-Muṣṭalaḥ al-masraḥī 'inda al-'arab* [La terminologie théâtrale chez les Arabes]. Kénitra: Boukili Impression 1999; Charles Vial/Magdi Wahba: Contribution à l'étude du vocabulaire arabe de la critique littéraire. In: *Arabica* 17 (1970), p. 3–46.

Signification	Terminologie de Ya'qūb Ṣannū'	Terminologie d'aujourd'hui
Actrice	<i>la'ība</i> (litt. 'bonne joueuse')	exemple, représenter') <i>mumattila</i> de la racine √m-t-l 'donner un exemple, représenter')
Applaudissements	<i>taṣfīq</i>	<i>taṣfīq</i>
Art de la scène	<i>'ilm at-taṣḥīṣ</i>	<i>'ilm at-taṣḥīṣ</i>
Cachet	<i>māhiyya</i>	<i>'ağr</i>
Comédie	<i>riwāya tamtīliyya hazliyya</i> (litt. 'pièce amusante') en arabe classique dans le titre, mais dans toute la pièce <i>kūmidyā</i> ou <i>kūmidyā</i> pl. <i>kūmidyāt</i>	<i>mahzala</i> (de la racine √h-z-l 'facétie') ou <i>malhāt</i> (de la racine √l-h-y 'amuser')
Dramaturge	<i>munṣi' riwāyāt</i> (litt. 'créateur de pièces')	<i>mu'allif masraḥī</i> (litt. 'compositeur théâtral')
Jouer	<i>la'ība</i> ('jouer un jeu')	<i>mattala</i> (de la racine √m-t-l 'donner un exemple, représenter')
Opéra	<i>ūbīra</i> (< it. <i>opera</i>), féminin comme en italien	alternance du mot d'origine italienne <i>ūbīrā</i> et du mot arabe <i>masraḥiyya ġinā'iyya</i> (litt. 'pièce chantée')
Personnage	<i>ṣaḥṣ</i> pl. <i>'aṣḥāṣ</i> (litt. 'personne')	<i>ṣaḥṣiyya</i> (litt. 'personnalité', ayant la même racine que <i>ṣaḥṣ</i>)
Pièce	Alternance de deux mots: <i>lu'ba</i> et <i>riwāya</i> (substantif dérivé du verbe <i>rawā</i> dont la racine √r-w-y signifie 'raconter'. En arabe classique, ce terme indiquait la transmission de poèmes et, en général, d'un texte écrit à travers l'expression orale. De nos jours, <i>riwāya</i> indique, dans le domaine littéraire, le 'roman')	<i>masraḥiyya</i> (dérivatif de <i>masraḥ</i> 'théâtre')
Public	<i>ğamī' an-nās</i> 'l'ensemble des gens'	<i>ğumhūr</i>
Représentation	<i>la'b</i> ('jeu')	<i>tamtīl</i>

Signification	Terminologie de Ya'qūb Şannū'	Terminologie d'aujourd'hui
Rideau	<i>tašhīš</i> , <i>taqlīd</i> ('imitation') <i>sitāra</i> (de la racine <i>√s-t-r</i> 'couvrir avec un voile, cacher')	<i>sitār</i> (de la racine <i>√s-t-r</i> 'couvrir avec un voile, cacher')
Rôle	<i>dawr</i>	<i>dawr</i>
Scène (subdivision d'un acte)	<i>manẓar</i> pl. <i>manāẓir</i> (de la racine <i>√n-ẓ-r</i> 'regarder')	<i>mašhad</i> pl. <i>mašāhid</i> (de la racine <i>√š-h-d</i> 'voir') et <i>manẓar</i> pl. <i>manāẓir</i> (de la racine <i>√n-ẓ-r</i> 'regarder')
Texte théâtral	<i>qiṭ'a</i> (litt. 'morceau')	<i>naṣṣ masraḥī</i> (litt. 'texte théâtral')
Théâtre'	<i>tiyātrū</i> pl. <i>tiyātrāt</i> (< it. <i>teatro</i>) ²⁴	<i>masraḥ</i> pl. <i>masāriḥ</i> (métathèse du mot <i>marsaḥ</i>) ²⁵ . Curieusement, la racine <i>√s-r-ḥ</i> signifie 'laisser le troupeau aller librement et lui permettre de paître où il veut'. Avec locatif en <i>ma-</i> signifie 'endroit où se trouve la troupe (le troupeau)'.

A partir du schéma qui précède, on peut observer que seule une partie de la terminologie employée par Şannū' reste en usage de nos jours, à savoir: *faṣl*, *tašfiq*, 'ilm at-*tašhīš*, *dawr*, *manẓar*, *ūbira*.

Tous ces termes sont tout à fait arabes, à l'exception d'*ūbira*, même si de nos jours ce dernier mot est de plus en plus remplacé par l'expression *masraḥiyya ġinā'iyya*. La terminologie actuelle, en effet, tend à restreindre les emprunts lexicaux, en conformité avec les *desiderata* des Académies de la Langue Arabe.

Şannū' emploie la racine *√l-'-b* pour former les substantifs 'acteur' (*la'ib*) et 'pièce' (*lu'ba*) ainsi que pour le verbe 'jouer' (*la'iba*) et la racine *√š-ḥ-ṣ* pour forger un terme comme *tašhīš* 'représentation d'une pièce', tandis que la terminologie actuelle préfère la seule racine *√m-t-l*, en arrivant ainsi à des extensions

²⁴ Le terme *tiyātrū* est encore utilisé aujourd'hui en arabe égyptien.

²⁵ Le premier à introduire ce terme dans un dictionnaire est Buṭrus al-Bustānī dans *Muḥīṭ al-Muḥīṭ* en 1869, voir à ce propos Aḥmad Bilḥayrī: *Al-Muṣṭalaḥ al-masraḥī 'inda al-'arab*, p. 133.

sémantiques qui ont produit des termes tels que *mumaṭṭil* ('acteur'), *tamīl* ('représentation théâtrale') et *maṭṭala* ('jouer').

Il est intéressant de remarquer que les emprunts que Ṣannū' introduit proviennent de la langue italienne: *kūmidyā* ou *kūmidiyā*, *ūbīra* et *ṭiyātrū*, ce qui peut s'expliquer par sa familiarité avec l'Italie et sa connaissance du théâtre italien.

Il faut enfin remarquer l'introduction du nom féminin *la'iba* ('actrice'): Ṣannū' est le premier dramaturge arabe à employer ce terme parce qu'il est le premier à ouvrir le théâtre aux femmes. Il choisit en effet ses actrices au sein des communautés juive et chrétienne. Afin qu'elles puissent tenir leur place sur une scène, il les a alphabétisées et leur a enseigné les techniques d'apprentissage mnémorique des rôles.

3.2.3 Les difficultés à gérer une troupe: obstacles et ennemis

Dans la préface de *Mūlyir Miṣr wa-mā yuqāsīhi*, Ṣannū' exprime son intention de décrire dans sa pièce la situation réelle du théâtre arabe. Il vise également à exprimer ses idées sur l'art de la scène ainsi que tous les efforts qu'il a déployés pour organiser sa troupe à l'époque du khédivé Ismā'il qui est l'un de ses plus chers amis pendant une certaine période. Il précise que les répétitions de cette pièce ont duré au moins deux mois et que les acteurs l'ont enfin apprise par cœur et, pour conclure la préface, il invite les Egyptiens à assister à son spectacle qui est un 'délice' (*ṭarab*)²⁶.

La première difficulté à laquelle la troupe de la pièce doit faire face est la publicité du spectacle. La pièce s'ouvre en effet avec Mitri qui demande à Ḥasan s'il a diffusé la nouvelle de leur pièce en placardant les affiches dans toute la ville du Caire.

Le deuxième problème concerne le tempérament capricieux des acteurs. Une partie de la troupe n'est pas encore arrivée aux répétitions et Mitri et Ḥasan risquent de devoir improviser sur scène tous les rôles. La caractéristique commune avec la première scène de *L'Impromptu de Versailles* est justement le caractère rebelle et imprévisible des membres de la troupe. Dans *L'Impromptu de*

²⁶ Le terme arabe *ṭarab* peut être traduit en français par «délice», «très vif plaisir», mais en réalité il dispose d'un éventail sémantique bien plus large parce qu'il dénote une émotion qui peut aller de la joie au traumatisme émotionnel, de l'exaltation jusqu'à la transe. La racine de ce mot signifie 'agitation (des chameaux qui marchent d'un pas accéléré)' et ce terme représenterait par conséquent une esthétique plus sensible qu'intellectuelle.

Versailles, en effet, Molière personnage considère les comédiens comme d'«étranges animaux à conduire»²⁷.

Le troisième obstacle est d'ordre économique. La troupe de James ne bénéficie pas de subventions de la part du gouvernement, ce qui correspond à la réalité du théâtre de Ya'qūb Ṣannū' confronté à l'impossibilité d'obtenir le financement. Dans la pièce, James essaie de se charger de tous les frais en payant de sa poche mais ses acteurs revendiquent un salaire mensuel, «comme les acteurs de l'Opéra et du Théâtre Français»²⁸ parce que le public «n'est pas très nombreux»²⁹. Le Khédive, qui a investi énormément d'argent pour développer le théâtre européen en Egypte, n'a aucune intention d'octroyer des capitaux pour le théâtre arabe³⁰. La requête d'argent représente par conséquent le conflit de cette pièce.

Autre difficulté majeure, les attaques extérieures. Mitrī mentionne au moins trois personnes envieuses de James qui lui rendent la vie difficile. En premier lieu, le journaliste italien anonyme résidant à Alexandrie qui qualifie le théâtre arabe d'inefficace et qui critique le langage employé par Ṣannū' et sa déviance par rapport aux normes de l'arabe littéraire; ensuite, le directeur de l'Opéra et du Théâtre Français, Draneht Pacha (Nicosie 1809? – Alexandrie 1894), ennemi acharné du théâtre arabe et, enfin, 'Alī Bāšā Mubārak (Birinbāl 1824 – Le Caire 1893). Ce dernier, qualifié de 'jaloux' dans l'acte II, scène I, est un homme d'Etat important et joue un rôle de premier plan dans la vie culturelle égyptienne³¹. Cet intellectuel exprime son indignation contre toute forme théâtrale égyptienne dans son roman *ʿIlm ad-Dīn* ('La science de la religion') publié en 1882 où il

27 Scène I.

28 Ya'qūb Ṣannū': *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi*, acte I, scène III.

29 *Ibid.*: acte I, scène II.

30 «Given this huge outlay on European theatre, it was not surprising that the promoters of the Arab theatre, run on a much tighter budget, should have expected generous subventions from the viceroy – expectations that were not met». Cf. Philip C. Sadgrove: *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century*, p. 4. Sadgrove souligne en outre que «all these large sums spent on the European theatre put in perspective the Khedive's rather parsimonious approach to funding the Arab theatre in its early years» (*Ibid.*, p. 80).

31 Connu pour sa contribution à l'historiographie de l'Egypte, 'Alī Bāšā Mubārak a fondé un système éducatif moderne en Egypte et a participé à la fondation de la Bibliothèque Nationale Egyptienne vers 1870. Il est également romancier ainsi que Ministre de l'Aménagement et Ministre de l'Education. Pour plus d'approfondissements bibliographiques voir en particulier Jan Brugman: *An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt*. Leyde: Brill 1984, p. 65–68; Lorne M. Kenny: Ali Mubarak: Nineteenth Century Egyptian Educator and Administrator. In: *Middle East Journal* 21 (1967), p. 35–51.

exprime sa préférence pour le théâtre européen et met en garde les Musulmans contre les spectacles autochtones³².

Quant à Draneht Pacha, c'est, lui aussi, un personnage réel, né Pavlos Christofidis³³, qui semble avoir entravé sérieusement l'essor du théâtre arabe en Egypte. Il apparaît, d'après Ya'qūb Ṣannū', comme 'le plus grand ennemi et opposant' (*akbar 'aduww wa-dušmān*) du théâtre arabe³⁴. Sa biographie est très instructive pour comprendre la nature des hostilités envers le théâtre arabe naissant. Issu d'une famille grecque, Pavlos Christofidis se rend en Egypte avec son père en 1821 ou en 1827, après la révolte grecque³⁵. Le gouverneur Muḥammad 'Alī lui accorde une bourse pour étudier la médecine et la pharmacie en France. A Paris, Pavlos rencontre Louis Jacques Thénard (1777–1857) qui devient son professeur préféré. En son honneur, il décide de porter son nom et forme Draneht à partir de Thénard. A son retour en Egypte, Pavlos devient le dentiste et pharmacien du Khédive. Il est polyglotte, il maîtrise le grec, l'italien, le français et le turc ottoman, mais ne parle fort probablement pas l'arabe. Il prend la charge de directeur des Chemins de Fer et des Transports et, par la suite, le Khédive Ismā'il lui confie parfois des missions à Paris comme 'agent'. Il est nommé surintendant des Théâtres égyptiens le 20 avril 1869. Draneht n'est pas un simple imprésario, il dirige le système complexe de l'industrie du spectacle. Il passe généralement le printemps et l'été en Europe pour négocier et recruter des troupes européennes destinées à se produire dans les théâtres égyptiens. Entre 1869 et 1872, son 'empire' inclut l'Opéra, la Comédie, le Cirque, le théâtre privé de *Qaṣr an-Nīl* ainsi que l'Hippodrome. Il connaît une pléiade de personnalités parmi lesquelles le compositeur italien Giuseppe Verdi avec qui il entretient une correspondance considérable à tel point que, selon une légende, le compositeur italien aurait pris l'habitude de chercher son inspiration dans la villa de Draneht, située près d'un lac à Oggebbio, à la frontière entre l'Italie et la Suisse. Devenu richissime, il est également superviseur des spectacles en contrôlant soigneusement leurs contenus et en jouant en quelque sorte le rôle de

32 Sur les contenus du roman *'Ilm ad-Dīn*, voir Philip C. Sadgrove: *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century*, p. 24 et p. 74–78. On peut remarquer que Sadgrove transcrit le titre du roman *'Ālam ad-Dīn*, puisqu'il s'agit d'un cas d'homographie dans l'écriture arabe, ce qui donnerait la traduction «Le drapeau de la religion». Curieusement, d'autres auteurs ont transcrit *'Ālam ad-Dīn* (en introduisant un *ā* qui n'existe pas) et donc «Le monde de la religion».

33 Pour plus d'informations biographiques voir Adam Mestyán: *«A garden with mellow fruits of refinement»*. *Music theatres and cultural politics in Cairo and Istanbul, 1867–1892*. Thèse de Doctorat: Université de Budapest 2011, p. 90.

34 Ya'qūb Ṣannū': *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi*, acte I, scène II.

35 La guerre gréco-turque se solde par l'écrasement des Grecs.

censeur. Ainsi, en 1869, il interdit la pantomime *Un invité* mise en scène par le Cirque Rancy parce qu'elle se moquerait, juge-t-il, du Khédive et de ses hôtes parisiens³⁶. En avril 1877, il reçoit le titre de *pacha* avec la responsabilité de gérer une vaste propriété agricole en Egypte. Draneht représente le théâtre européen (italien et français) en Egypte, il invite les troupes parisiennes à la Comédie Française et les troupes milanaises à l'Opéra du Caire aux frais du Khédive qui, entre 1869 et 1875, dépense pour les théâtres plus d'un million de francs par année, en 1871, la seule production d'*Aïda* a coûté la somme astronomique de 320.000 francs.

Il est certain que Draneht Pacha considère l'édification d'un théâtre arabe comme une menace sérieuse contre son empire personnel et contre le théâtre européen. Ce dernier est introduit en Egypte depuis 1799 lors de l'expédition napoléonienne pour distraire les résidents européens, les touristes et, en moindre mesure, les Egyptiens européens et les gouverneurs ottomans. Pour cette raison il s'oppose avec virulence³⁷ à Ya'qūb Ṣannū' et à son art en langue arabe qui s'adresse à tous les Egyptiens. Grâce à son réseau de connaissances, Draneht aurait réagi en poussant quelques journalistes européens à dénigrer et bannir les pièces de Ṣannū' dans leurs journaux. C'est dans ce contexte que pourrait s'inscrire l'attaque du journaliste italien évoquée dans *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi* selon laquelle James serait coupable de ne pas respecter la langue classique.

Face à cette double mise en cause, Ya'qūb Ṣannū' doit se défendre. Pour ce faire, il prend pour modèle l'ouvrage *L'Impromptu de Versailles* où Molière a su répondre à la jalousie à l'origine des mauvaises querelles menées contre lui. Pièce à thèse qui défend la conception moliéresque de la comédie, *L'Impromptu de Versailles* se veut une réplique à tous ceux qui avaient critiqué *L'Ecole des Femmes*.

En premier lieu, Ya'qūb Ṣannū' répond au journaliste italien en imitant, dans un discours farci de fautes de grammaire et d'orthographe, sa maîtrise de l'arabe littéraire:

³⁶ En particulier, la pantomime s'en prend à un journaliste parisien qui prétend séjourner en Egypte gratuitement sans payer un sou de sa poche parce qu'il dit être invité par le Khédive. Cf. Philip C. Sadgrove: *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century*, p. 50.

³⁷ Sadgrove va jusqu'à supposer que Draneht a été le coupable de la fin de la première expérience théâtrale en Egypte («It may have been the opposition of Draneht [...] that put an end to the first experiment in Arab theatre, that of James Sannua»). Cf. *Ibid.*, p. 2.

naḥnu yadhūlūna wa-yalbasu l-banṭālūn 'Nous entrent et il porte un pantalon'
intu yašrabūna wa-yarkusūna wa-yazḥakūna 'vous boivent, et dansent et rient'³⁸.

Cette caricature est le résultat de l'adaptation dans le contexte égyptien de l'attaque de Molière contre les acteurs de l'Hôtel de Bourgogne, contre leurs déclamations psalmodiées et ampoulées et leur manque de naturel. Non content de créer un effet comique, Ṣannū' entend, à travers la corruption de l'arabe classique, adresser à l'homme de théâtre un message très clair: invitation à éviter l'emploi d'une langue empreinte d'une solennité excessive sans aucun respect du vraisemblable. Il attaque ainsi les dramaturges qui emploient un style pompeux, comme Molière les avait critiqués à son époque.

Quant à la charge de Ya'qūb Ṣannū' contre Draneht Pacha, elle cache évidemment la forte concurrence entre l'édification d'un théâtre arabe et le théâtre européen du Caire. Le théâtre en arabe égyptien de Ṣannū' risque en fait de porter ombrage au succès habituel du théâtre européen dont le porte-parole est justement Draneht Pacha. L'offensive contre ce dernier rappelle l'attaque de Molière contre Edme Boursault (1638–1701) et son *Portrait du Peintre* (1663).

Dans l'hypotexte ainsi que dans l'hypertexte, les ennemis sont cités avec leurs noms sans aucune retenue: Boursault³⁹ et Draneht Pacha sont cloués au pilori⁴⁰. «Ce lui serait trop d'honneur que d'être joué devant une auguste assemblée»⁴¹: pour cette raison, Ya'qūb Ṣannū' vise à dénigrer le professionnalisme du surintendant des théâtres khédivaux en précisant la vraie origine de son ennemi qui n'est qu'«un pharmacien qui faisait les piqûres à 'Abbās Pacha»⁴².

A partir de la trame fournie par *L'Impromptu de Versailles*, Ya'qūb Ṣannū' s'insère ainsi, en se moquant de Draneht Pacha et du journaliste italien, dans la tradition du *hiḡā'*⁴³, la 'satire' ou plus précisément le texte d'invectives ou

38 Ya'qūb Ṣannū': *Mūlyir Miṣr wa-mā yuqāsīhi*, acte I, scène II. Dans les traductions françaises, nous avons cherché à produire des fautes phonétiques ou/et grammaticales analogues à celles présentes dans les phrases en arabe.

39 «Non solo Boursault, ma tutti, amici e nemici, venivano chiamati con il loro nome». Cf. Giovanni Macchia: *La letteratura francese dal Rinascimento al Classicismo*. Milan: Rizzoli 1992, p. 369.

40 Il est à rappeler, toutefois, que le texte de *Mūlyir Miṣr wa-mā yuqāsīhi* a été publié après la mort de Draneht Pacha.

41 Scène V.

42 Ya'qūb Ṣannū': *Mūlyir Miṣr wa-mā yuqāsīhi*, acte I, scène II.

43 Le mot *hiḡā'* dériverait de la racine hébraïque *חָשַׁח* dont la signification est «murmurer», «prononcer des incantations à basse voix».

d'insultes présent dans la littérature arabe dès la période préislamique⁴⁴. Le *hiğā'*, comme Toelle et Zakharia le soulignent, couvre «un nuancier qui va du bon goût à la grossièreté, voire l'obscénité»⁴⁵. Le Prophète Muḥammad lui-même, malgré ses réserves initiales, avait autorisé les poètes favorables à la nouvelle religion à pratiquer le *hiğā'* contre ses détracteurs. Les premiers califes toutefois avaient tenté de dissuader les poètes d'adopter ce genre contraire aux préceptes de la nouvelle religion, mais sans succès parce que c'était une arme politique nécessaire pour se défendre des attaques externes par son potentiel qui pouvait arriver jusqu'à l'humiliation et au déshonneur de l'adversaire. Ainsi, la littérature classique souligne plusieurs exemples célèbres de *hiğā'*, depuis la triade omeyyade formée des poètes rivaux al-Aḥṭal, Ğarīr (m. 729) et Farazdaq (m. 728) jusqu'à al-Mutanabbī (915–965) qui, mécontent de son mécène Kāfūr, laisse exploser toute sa fureur contre le monarque et son entourage à travers ses vers⁴⁶.

Quant à l'apport de la culture juive, celle de Ya'qūb Ṣannū', il faut rappeler le lien étroit entre l'émergence de la satire dans la littérature juive et l'apparition de la figure de l'Usurpateur. Une des invectives les plus violentes est l'oraison d'Isaïe à la mort du Roi de Babylone⁴⁷, mais il y en a plusieurs dispersées dans le Tanakh⁴⁸, ainsi que dans le Talmud et les Midrashim. Plus tard, l'influence de la culture arabe sur la vie et la littérature juives favorisera la diffusion de la satire. Une simple divergence d'opinion sur des règles linguistiques a été, par exemple, à l'origine du poème d'invectives composé par le grammairien Dūnāš ben Labrāṭ (Fès 920 – Cordoue 990)⁴⁹ contre son collègue Menaḥem ben Sārūq. Le poète satirique par excellence est Yehudah al-Ḥarīzī (Tolède 1165

44 Il s'agirait d'une sorte de «publicité négative» présente dans la littérature arabe dès le début. A ce propos voir Roger Allen: *La letteratura araba*. Bologne: Il Mulino 2006, p. 112.

45 Heidi Toelle/Katia Zakharia: *A la découverte de la littérature arabe du VI^e siècle à nos jours*. Paris: Flammarion 2004, p. 86.

46 Dans les *maqāmāt* enfin une large partie de satire est souvent présente. Le *hiğā'* ne se manifeste pas seulement dans la poésie mais traverse également la prose. Des exemples intéressants sont quelques invectives d'al-Ġāḥiz, notamment dans son *Kitāb at-Tarbī' wa-t-Tadwīr*.

47 «Tu entonneras cette satire sur le roi de Babylone, et tu diras: Comment a fini le tyran, comment a fini son arrogance? Dieu a brisé le bâton des méchants, le sceptre des souverains, lui qui rouait de coups les peuples, avec emportement et sans relâche, qui maîtrisait avec colère les nations, les pourchassant sans répit. Toute la terre repose dans le calme, on pousse des cris de joie. Les cyprès même se réjouissent à ton sujet, et les cèdres du Liban: 'Depuis que tu t'es couché, on ne monte plus pour nous abattre!'" (Isaïe 14, 4 et suivants).

48 Par exemple Juges 9, 7–15 et II Samuel 12, 1–13.

49 Pour plus d'informations sur ce poète juif d'al-Andalus, voir, entre autres, Franco Michellini Tocci: *La letteratura ebraica*. Milan: Edizioni Accademia 1970, p. 148–149.

– Alep 1225) qui introduit le genre de la *maqāma* (en hébreu *maḥberet* pl. *maḥbarot*) et son contenu satirique dans la littérature juive à la suite de ses nombreux voyages en Orient⁵⁰.

Pour contrebalancer le poids de ses ennemis, Ya'qūb Ṣannū' cite un réseau de personnalités favorables à son théâtre. Tout comme Molière a bien soin de préciser, à trois reprises, que sa comédie a été écrite sur ordre du roi – ce qui devait imposer le silence à ses détracteurs – Ya'qūb Ṣannū' tient à souligner que le khédive Ismā'il défend le théâtre arabe: le Khédive a surnommé James le «Molière d'Égypte» (acte I, scène 1), il offre gratuitement à la troupe de Ṣannū' l'espace d'al-Azbakiyya pour jouer ses pièces (acte I, scène 2) et il s'amuse lors de la représentation des pièces de Ṣannū' (acte I, scène 2). À côté du Khédive, d'autres personnalités soutiennent le théâtre arabe, à savoir Ḥayrī Bāšā, Ministre de l'Éducation, Ismā'il aṣ-Ṣiddīq, Ministre des Finances (acte I, scène 2)⁵¹ et 'Umar Bāšā al-Laṭīf, Ministre de la Navigation.

Dans la littérature classique, le *hiğā'* est presque toujours associé au *fahṛ* ('éloge de soi', appelé également *mufāḥara*)⁵². Cette présence simultanée apparaît clairement dans la pièce *Mūlyir Miṣr wa-mā yuqāsīhi* où les références aux talents du protagoniste James sont nombreuses par rapport à son hypotexte. Dans la littérature classique le poète loue les vertus de courage, de générosité, d'hospitalité, de discernement, etc⁵³. Ya'qūb Ṣannū' introduit dans ce tableau son personnage James bien plus idéalisé que Molière-personnage dans *L'Impromptu de Versailles*. James est décrit de vive voix par les autres personnages de la pièce avant tout comme très généreux, parce qu'il préfère payer les frais des spectacles de sa propre poche. Dans le texte théâtral on rencontre souvent un autre adjectif: 'compréhensif', James est indulgent envers les acteurs malgré leurs caractères très capricieux. Il est en outre polyvalent comme Molière (à la fois acteur, compositeur, enseignant, agent et directeur) et décrit comme modeste, humble, noble d'âme, tolérant et patient. À plusieurs reprises, le texte souligne son caractère unique: «il n'a d'égal ni à Londres ni à Paris» (acte I, scène 1); «il est unique à son époque» (acte I, scène 2); «personne avant lui

50 Al-Ḥarīzī imitait en particulier le style des *maqāmāt* d'al-Ḥarīrī. Voir, à ce propos, Franco Micheli Tocci: *La letteratura ebraica*, p. 161.

51 Pour des détails sur la biographie de ces hommes d'état, voir F. Robert Hunter: *Egypt under the Khedives, 1805–1872: From Household to Modern Bureaucracy*. Le Caire: The American University in Cairo Press 2000.

52 «Derision is found intermingled with self-praise». Cf. Ewald Wagner: *Mufāḥara*. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. VII. Leyde: Brill 1993, p. 309.

53 Sur les développements de la *mufāḥara* à partir de l'époque préislamique, voir Heidi Toelle/Katia Zakharia: *A la découverte de la littérature arabe du VI^e siècle à nos jours*, p. 93.

n'avait fait de théâtre arabe en Egypte» (acte I, scène 2); «En Egypte personne n'est généreux comme James» (acte II, scène 5); «Si James nous quitte, nous ne trouverons jamais un chef comme lui» (acte II, scène 5). La seule personne à laquelle James peut être comparé est Molière, comme le rappelle le personnage de Stéphane:

Quant à notre James, il est suffisant de constater les applaudissements des journaux orientaux et occidentaux, qui témoignent qu'il est unique à son époque. Personne avant lui n'avait fait de théâtre arabe en Egypte. Que Dieu lui donne santé et bonheur. Lorsque notre Efendi nous a vus jouer, il l'a appelé Molière. Or Molière est le fondateur du théâtre français, au même titre que notre James l'est pour le théâtre arabe. A partir de ce moment-là, personne ne l'appelle plus James, mon cher, mais tous l'appellent Monsieur Molière⁵⁴.

James, comme Molière-personnage, exprime ses opinions et ses considérations sur le fait théâtral et reflète ainsi les idées de l'auteur à ce sujet. Molière révèle ses inquiétudes devant son auditoire par ces mots:

Pensez-vous que ce soit une petite affaire que d'exposer quelque chose de comique devant une assemblée comme celle-ci, que d'entreprendre de faire rire des personnes qui nous impriment le respect et ne rient que quand ils veulent? Est-il auteur qui ne doit trembler lorsqu'il en vient à cette épreuve?⁵⁵.

James, quant à lui, souligne la primauté de la représentation sur le texte théâtral en affirmant que le talent n'est pas dans l'écriture d'une pièce mais «dans son exécution devant vous, Princes»⁵⁶.

Les deux dramaturges ont choisi une catégorie bien précise de personnages comme cible privilégiée de leurs sarcasmes: les marquis pour Molière⁵⁷ et les agents de bourse ou plus généralement les parvenus européens pour James⁵⁸.

Mais contrairement à Molière-personnage qui semble accueillir avec une certaine philosophie l'hostilité de ses détracteurs⁵⁹, James est profondément

54 Ya'qūb Ṣannū': *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi*, acte I, scène II.

55 Scène I.

56 Ya'qūb Ṣannū': *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi*, acte I, scène II.

57 «Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie; et comme dans toutes les comédies anciennes on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même, dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie», scène I.

58 «Si les agents lui jettent les épis et sifflent, cela signifie que Mitrī est un acteur habile parce qu'il a réussi, à travers son interprétation, à les fâcher et qu'il a ouvert les cœurs des gens à travers leur antipathie». Cf. Ya'qūb Ṣannū': *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi*, acte I, scène III.

troublé par les difficultés: auparavant il se portait bien, il était tranquille et heureux, mais suite à son engagement dans le domaine théâtral, il n'a «gagné que fatigue et hostilité, insomnie et perte de temps»⁶⁰, il se sent «effacé, isolé et anéanti»⁶¹. Mais il supporte «la rancune et l'irritation des ennemis» et perdure dans son activité «pour les yeux des enfants»⁶² de son pays. Dans ce sens, l'attitude de James/Ya'qūb ressemble beaucoup à celle de Mārūn Naqqāš, les deux dramaturges témoignent d'une grande confiance en l'avenir et en les générations futures, malgré les difficultés rencontrées dans l'organisation de leurs troupes⁶³.

Toutefois, une caractéristique particulière désolidarise l'hypertexte de son hypotexte et l'insère dans un contexte historique et dans une dynamique bien précise. Il s'agit du dialogue suivant qui intervient à l'acte II, scène II:

Ḥabīb: Je vous en prie, n'écrivez plus de pièces où figurent des termes tels que 'liberté', 'amour pour la patrie' et 'luttés'. Sinon dites adieu au théâtre arabe. A bon entendeur, salut! On reprend les vieilles méthodes.

James: Tu dis des choses étranges mais belles, monsieur Ḥabīb. Toutefois, tout fondateur de théâtre et dramaturge obéit à une éthique et à des règles très claires, Ḥabīb. C'est-à-dire, dans mon cas, que derrière le théâtre se trouvent des valeurs comme la civilisation, le progrès et l'éducation.

Ḥabīb: Dans vos comédies il y a tout cela. Mais je vous en prie, ne mentionnez pas les mots 'liberté', 'patrie' et 'indépendance'. Vous m'entendez?

James: Demain on reprendra ce discours.

Les termes employés dans ce dialogue entre Ḥabīb et James, tels que 'liberté' (*ḥurriyya*), 'patrie' (*waṭan*), 'amour pour la patrie' (*ḥubb al-waṭan*), 'luttés' (*muḥārabāt*), 'indépendance' (*istiqlāl*) touchent un domaine très délicat pour l'époque, au point que Ḥabīb prie James de ne plus les utiliser de peur des conséquences. Selon James, ces termes sont étroitement liés au théâtre, ce dernier

⁵⁹ «Laissons-les faire tant qu'ils voudront; toutes leurs entreprises ne doivent point m'inquiéter. Ils critiquent mes pièces; tant mieux; et Dieu me garde d'en faire jamais qui leur plaise!», scène V.

⁶⁰ Ya'qūb Ṣannū': *Mūlyir Miṣr wa-mā yuqāsīhi*, acte I, scène III.

⁶¹ *Ibid.*, acte II, scène I.

⁶² *Ibid.*, acte II, scène I.

⁶³ Pour Mārūn Naqqāš, malgré tout, «l'espoir demeure intact», voir, à ce propos, le chapitre 2 de ce volume.

étant le lieu de la ‘civilisation’ (*tamaddun*), du ‘progrès’ (*taqaddum*) et de l’‘éducation’ (*tahdīb*).

Le théâtre ne représente pas un simple moyen de divertissement mais un instrument d’éducation publique, voire un vecteur d’élaboration d’une conscience nationale. A travers son personnage, Ya‘qūb Ṣannū‘ intègre le théâtre dans un projet de renaissance nationale en lui conférant une portée politique: ainsi le théâtre devient une arme. Une lecture plus attentive montre que *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi* ne constitue pas simplement une réponse contre le théâtre européen d’Egypte. A un niveau plus profond, il représente une réaction contre la domination culturelle européenne, témoignant ainsi d’une prise de conscience nationale et de la nécessité d’y répondre en affichant une spécificité nationale. Le théâtre de Ṣannū‘ est par conséquent indissociable de la question nationale et de la naissance du nationalisme en Egypte.

3.3 Les difficultés à gérer un mouvement de libération nationale

En 1872, Ya‘qūb Ṣannū‘ ne bénéficie plus de l’approbation du Khédivé et son théâtre se verra fermé. D’ailleurs, dans sa *muqaddima*, le dramaturge égyptien précise qu’il avait écrit la pièce *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi* lorsque le khédivé Ismā‘īl était encore l’un de ses plus chers amis. Que s’est-il passé? Pourquoi le Khédivé a-t-il changé d’attitude vis-à-vis du ‘Molière d’Egypte’?

Trois ans auparavant, en 1869, Ya‘qūb Ṣannū‘ ne cessait de faire l’éloge de la personne du khédivé Ismā‘īl et de ses œuvres, comme le montre un poème en langue italienne, sizain en rime *ababcc*, qu’il avait composé et intitulé *L’arabo anziano*⁶⁴ (‘Le vieil arabe’):

D’Ibrahim degno figlio, il qual non cura
 Altro che il ben del popolo egiziano [...]
 Canali e fiumi apri, fondò città,
 A campi incolti ed aridi diè vita,
 E nell’arduo sentier di civiltà

⁶⁴ Nous remercions le personnel de la bibliothèque Labronica de Livourne pour nous avoir autorisée à consulter cette publication qui ne semble être présente que dans deux bibliothèques en Europe.

Incaminò il suo popolo, e ingrandita,
E fatta bella egli ha la Capitale,
Sì che a Parigi in breve fia rivale⁶⁵.

Dans ces vers, Ya'qūb Ṣannū' encense la figure du Khédivé présenté comme modernisateur de l'Égypte et directeur des travaux d'urbanisme colossaux qui ont transformé le Caire. Il le compare implicitement au baron français Georges Haussmann (1809–1891) qui métamorphosa Paris et que le Khédivé voudrait égaler. Pour transformer le Caire en l'une des métropoles les plus modernes du monde, le Khédivé a fait construire un opéra, de larges boulevards ouverts, et a concédé les terrains adjacents aux riches marchands qui s'engagent à y faire bâtir⁶⁶. Avant l'inauguration du canal de Suez, la moitié de la capitale a été transformée en métropole occidentale, si bien que le Khédivé a pu prononcer la célèbre phrase qu'on lui attribue: «Mon pays n'est plus en Afrique: nous faisons désormais partie de l'Europe».

La pièce *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi* participe indirectement à cette exaltation de la nouvelle ville du Caire, le dramaturge égyptien ne cesse d'y mentionner les quartiers modernes de la capitale, tels qu'al-Azbakiyya, Ismā'īliyya et 'Abdīn⁶⁷.

Ce progrès visible ne s'accompagne toutefois pas d'une amélioration des mœurs qui restent, selon Ṣannū', encore trop enracinées dans l'esprit des Arabes de l'époque décadente. Nous avons emprunté cette expression à l'introduction de *L'arabo anziano* de Ṣannū' où il oppose l'essor d'une nouvelle ère de progrès et l'époque passée:

65 James Sanua: *L'arabo anziano*. Le Caire: Nuova Tipografia di P. Cumbo 1869, p. 6–8. Nous donnons notre traduction en français: «Digne fils d'Ibrahim, il n'a à cœur/que le bien du peuple égyptien [...] /Il ouvrit canaux et fleuves, il fonda des villes/Il donna la vie à des champs incultes et arides/Et dans le difficile chemin de la civilisation/il accompagna son peuple, il agrandi/et rendit belle la Capitale/au point qu'elle égalera bientôt Paris».

66 Sur les travaux d'urbanisme d'Ismā'īl, voir, par exemple, Yves Durkheim/Dominique Prin et al.: *Economie de la construction au Caire*. Paris: L'Harmattan Villes et Entreprises 1987, p. 17.

67 Quelques témoignages à partir du texte: «Il nous a offert gratuitement le théâtre d'al-Azbakiyya que fréquentent les nobles de 'Abdīn et d'Ismā'īliyya» (cf. Ya'qūb Ṣannū': *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi*, acte I, scène II); «Je n'ai oublié ni Ḥmazāwī, ni Ġūriyya, ni Muskī» (*Ibid.*, acte I, scène I), etc.

I sentimenti ed i pensieri ancora troppo radicati nell'Arabo dell'epoca decadente, e che sono in opposizione, ed in lotta ancor pur troppo preponderante con quelli della epoca nascente⁶⁸.

Parmi ces mœurs caractéristiques de l'époque en déclin, figure la polygamie (*ta'addud az-zawğāt*), le dramaturge égyptien s'oppose avec force à cette pratique. Il critique cette institution sociale aussi bien dans ses poèmes en italien⁶⁹ que dans ses pièces en arabe égyptien, notamment dans la pièce *aḍ-Ḍarratāni*⁷⁰ ('Les co-épouses rivales')⁷¹. La représentation de cette pièce introduit la première rupture entre le dramaturge égyptien et le Khédivé qui se sent la cible de cette attaque virulente puisqu'il est polygame comme l'est d'ailleurs la majeure partie de son entourage. Irrité, le Khédivé accuse Ya'qūb Ṣannū' d'impuissance sexuelle⁷² et l'oblige à supprimer *aḍ-Ḍarratāni* de son répertoire.

Le souci du dramaturge égyptien pour l'émancipation de la condition féminine et en faveur d'une réforme de la société se révèle également dans ses ouvrages contre les mariages arrangés⁷³ et dans sa ferme volonté d'avoir des femmes en chair et en os sur scène. Il rejoint ainsi ces intellectuels qui, à son époque, défendent la libération de la femme⁷⁴, de Rifā'a Rāfi' aṭ-Ṭaḥṭāwī dans son livre *al-Muršid al-amīn li-l-banāt wa-l-banīn* ('Guide sûr pour les filles et les

68 James Sanua: *L'arabo anziano*, p. 3–4. Nous donnons notre traduction en français: «Les sentiments et les pensées encore trop enracinés dans l'Arabe de l'époque décadente et qui sont en forte opposition avec l'époque naissante».

69 Il faut citer, à ce propos, des vers tirés de *L'arabo anziano* où Ṣannū' précise que l'homme ne peut aimer qu'une seule femme: «Più d'una donna l'uomo amar non puote; / E come fate voi che tante amate? / Non le prendete mica per la dote, / Che invece di riceverne ne date» (*Ibid.*, p. 15).

70 Le terme *ḍarra* qui désigne une femme mariée par rapport à une autre femme du même mari a une nuance négative en arabe puisqu'il signifie également «dommage, perte».

71 Le protagoniste de la pièce, Aḥmad, marié depuis quinze ans, entend se marier une deuxième fois, avec une fille de seize ans. Les controverses entre les deux femmes obligent Aḥmad à divorcer des deux. A la fin de la pièce, dans un monologue adressé au public, le protagoniste attaque avec virulence la polygamie.

72 «Voyons, Molière, si vous n'avez pas les reins assez solides pour contenter plus d'une femme, il ne faut pas en dégoûter les autres», phrase du Khédivé citée dans Jacques Chelley: *Le Molière égyptien*. In: *Abū Naẓẓāra* (7 septembre 1906), p. 29.

73 Les parents y sont décrits comme des personnes autoritaires qui se considèrent responsables de choisir le mari modèle pour leurs filles.

74 Sur la militance des précurseurs de la Nahḍa en faveur de la femme, nous renvoyons à Maher al-Sharif: *Del concepto de ciudadanía en el pensamiento de los precursores de la «Nahda» o Renacimiento árabe*. In: *Awraq. Revista de análisis y pensamiento sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo* 10 (2014), p. 20–23.

garçons⁷⁵ de 1872 à Qāsim Amīn (1865–1908), auteur de l'essai *Tahrīr al-Mar'a* ('La Libération de la Femme') de 1899 où il revendique le droit au travail pour les femmes et accuse les juristes musulmans d'avoir plié l'institution du mariage aux pulsions sexuelles des hommes⁷⁶.

Cependant, la méfiance du pouvoir vis-à-vis de Ya'qūb Ṣannū' est bien plus forte que celle qu'il manifeste envers les autres intellectuels égyptiens. De par la nature du genre théâtral exprimé en arabe dialectal, la réception du théâtre est potentiellement ouverte à tous, sans rester cantonnée à une élite car elle n'est pas soumise à la contrainte de l'alphabétisation.

Les soupçons du Khédive augmentent lorsque Ya'qūb Ṣannū' compose des comédies critiquant l'attitude arrogante des Anglais et leur ingérence croissante dans les affaires égyptiennes.

Ṣannū' conteste en effet l'influence anglaise en Egypte et ne cesse de critiquer l'intrusion britannique dans son pays. L'influence britannique augmente proportionnellement à la détérioration de la situation économique égyptienne qui devient de plus en plus dramatique.

La politique d'eupérisation du Khédive a effectivement mené l'Egypte à la faillite: le pays de Ṣannū' s'endette auprès des puissances européennes qui se sentent légitimées à demander des concessions – très impopulaires aux yeux du peuple égyptien – au Khédive, telle que, pour ne citer qu'un exemple, le système des capitulations selon lequel les Européens résidant en Egypte sont soumis à la justice de leur nation et non aux juges égyptiens. Le montant de la dette égyptienne s'élève à 100 millions de livres sterling au point que le Khédive est obligé de céder ses quotas de propriété du Canal de Suez au gouvernement britannique⁷⁷, ce qui provoque des ingérences de plus en plus lourdes de la part de la France et surtout de l'Angleterre.

Dans sa brève comédie *as-Sawwāḥ wa-l-Ḥammār*, Ya'qūb Ṣannū' souligne l'hétérogénéité de l'élément anglais dans le paysage égyptien à travers la mau-

75 Dans ce livre, aṭ-Taḥṭāwī souligne l'importance de l'éducation des femmes et se dit hostile à la polygamie. Pour plus d'informations, voir Charles Vial: Rifā'a at-Taḥṭāwī (1801–1873), précurseur du féminisme en Egypte. In: *Maghreb-Machrek* 87 (1980), p. 35–48.

76 Voir Isabella Camera d'Afflitto: *Letteratura araba contemporanea*. Rome: Carocci 1998, p. 178. Pour une analyse critique de Qāsim Amīn et de ses liens avec les colonisateurs, voir l'étude approfondie de Giorgio Vercellin: *Tra veli e turbanti. Rituali sociali e vita privata nei mondi dell'Islam*. Venise: Marsilio 2000, p. 129–131.

77 Pour plus de détails sur la situation économique de l'Egypte, voir, en particulier, David S. Landes: *Bankers and Pashas*. Cambridge: Harvard University Press 1958, p. 128.

vaise maîtrise de la langue arabe du personnage de Mr. John Bull⁷⁸, touriste anglais qui cherche à louer un âne pour visiter le Caire. Comme le dramaturge même en témoigne, le ressentiment des Anglais (qu'il qualifie de «gros bonnets») présents dans la salle lors de la représentation de la pièce pousse le Khédivé à réagir contre lui:

Il y avait des gros bonnets (anglais) dans la Salle, ennemis jurés du progrès et de la civilisation (qui furent vexés de voir John Bull ridiculisé et Joseph Prudhomme [France] glorifié). Comme toujours, par leurs partisans au Palais, ils persuadèrent le Khédivé que dans mes pièces il y avait des allusions fines et des insinuations malignes contre lui et son gouvernement. Il ordonna donc la fermeture de mon théâtre au grand mécontentement de la population⁷⁹.

Dans ce passage, Şannū' fait également allusion à la rivalité entre Français et Anglais pour imposer une présence permanente en Egypte, concurrence qui connaîtra son apogée en 1882, lorsque l'Angleterre établit une domination de fait sur ce pays arabe. La France, qui dès Napoléon considère l'Egypte dans son orbite, reste sceptique face à l'avancée de l'Angleterre. Les Egyptiens, quant à eux, s'étaient toujours appuyés sur des consultants français, ils avaient toujours envoyé de nombreuses délégations d'étude à Paris et importé la technologie française⁸⁰.

Ridiculiser les Anglais représente pour le dramaturge égyptien un moyen de souligner sa propre appartenance, se moquer de l'autre est en effet une façon commode d'affirmer les vertus de sa propre nation et de rechercher une unité entre les Egyptiens.

La représentation de la pièce *al-Waṭan wa-l-ḥurriyya* ('La patrie et la liberté') semble toutefois avoir donné le coup de grâce au théâtre de Şannū'. Malheureusement, nous ne disposons d'aucune information sur cette pièce si ce n'est

78 Ce personnage serait, dans la réalité, le Baron De Malortie, orientaliste maltais et Consul Général en Egypte, qui avait critiqué Şannū' pour avoir employé le dialecte dans ses pièces. Cf. Luwis 'Awaḍ: *Tārīḥ al-fīkr al-miṣrī al-ḥadīṭ: min 'aṣr Ismā'il ilā ṭawrat 1919* [Histoire de la pensée égyptienne moderne: de l'époque d'Ismā'il à la révolution de 1919]. Le Caire: Maktabat Madbūli 1987.

79 Cité dans Philip C. Sadgrove: *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century*, p. 109 qui reprend à son tour Ya'qūb Şannū': *Ma vie en vers et mon théâtre en prose*. Montgeron: Imprimerie Montgeronnaise s.d., p. 12. Les parenthèses présentes dans le passage cité ont été ajoutées par Sadgrove.

80 Sur la rivalité entre la France et l'Angleterre en Egypte, voir, entre autres, Massimo Campanini: *Storia dell'Egitto contemporaneo. Dalla rinascita ottocentesca a Mubarak*. Rome: Edizioni Lavoro 2005, p. 34–36.

qu'elle aurait constitué un manifeste de solidarité de l'artiste égyptien avec les paysans et avec tous les défavorisés du pays. Quel qu'en soit le contenu, le titre présente à lui seul deux termes qui devaient sonner comme explosifs à l'époque: 'patrie' et 'liberté'. Ya'qūb Ṣannū' connaît très bien la portée de ces deux mots. Il s'est familiarisé avec ces deux idées dès son adolescence passée à Livourne, ville d'origine de son père Rufā'īl, où le jeune Ya'qūb avait séjourné de 1852 à 1855 pour étudier l'économie politique, le droit international et les beaux arts, aux frais du gouvernement égyptien. A cette époque, Livourne fait partie du Grand-duché de Toscane, l'un des multiples petits états de la péninsule italienne sous domination autrichienne. Son port, ouvert aux influences extérieures et à la diffusion des idées, abrite l'un des centres les plus importants de la *Giovine Italia*, société secrète fondée en 1831 par le révolutionnaire et patriote Giuseppe Mazzini⁸¹ (1805–1872) qui a pour but la libération du peuple italien des envahisseurs étrangers et dont les moyens pour aboutir sont essentiellement l'éducation et l'insurrection. Sans aucun doute, Ya'qūb Ṣannū' doit avoir respiré, pendant ses trois années de séjour à Livourne, l'air du *Risorgimento* et de la propagande nationaliste de Giuseppe Mazzini⁸² et de Giuseppe Garibaldi (1807–1882) et généralement des organisations telles que le Carbonarisme⁸³ et la *Giovine Italia*. En fait, quelques années plus tard, en 1869, il composera le poème *L'arabo anziano*, dont le titre est l'antithèse du nom du mouvement de la *Giovine Italia*, en évoquant un monde arabe paralysé, replié sur lui-même et cramponné au passé⁸⁴. Dans ce poème, une partie est consacrée à Garibaldi que le vieillard arabe méconnaît et prend pour «le couturier des

81 Fervent républicain et combattant pour la réalisation de l'unité italienne, il est généralement considéré comme le «père de la patrie».

82 Plusieurs représentants du nationalisme arabe ont étudié la pensée de Giuseppe Mazzini, notamment en Syrie et en Egypte, comme souligné par Antonino Pellitteri: *La formazione del pensiero nazionale arabo. Matrici storico-culturali ed elementi costitutivi*. Milan: Franco Angeli 2012, p. 11.

83 Le Carbonarisme (en italien Carboneria, du nom des fabricants du charbon de bois) est une société secrète révolutionnaire s'inspirant de la maçonnerie, née dans le Règne de Naples pendant la Restauration, comme réaction à la domination despotique de Napoléon. Diffusée également dans le nord du pays avec un caractère patriotique et nettement anti-autrichien, elle a contribué à l'unification de l'Italie. Pour approfondissements voir Carolina Castellano: *Il segreto e la censura. Storia di due concetti nel Risorgimento italiano*. Trento: Tangram Edizioni Scientifiche 2010, p. 24–27.

84 Exactement comme l'avare de Mārūn Naqqāš, voir à ce propos le chapitre 2 de ce volume.

Français»⁸⁵. D'ailleurs, il paraît peu probable que les intellectuels égyptiens ignorent les élans patriotiques qui agitent les exilés politiques mazziniens à Alexandrie et au Caire⁸⁶.

Toutes ces prises de position contribuent à la rancune du Khédive qui, ancien ami de Ya'qūb Ṣannū', décide de mettre fin à son expérience théâtrale, comme le décrit De Baignières:

Mais lorsque celui-ci [Ṣannū'], démasquant ses batteries, fit de la scène une tribune où il critiquait et raillait les mœurs dépravées de la cour khédiviale; lorsqu'il fit représenter une tragédie de sa composition, intitulée *Patrie et Liberté!* Lorsque les cheikhs de l'Université de l'Azhar, marchant sur les traces de Sanua, composèrent et jouèrent des pièces arabes, le vice-roi décréta la suppression du nouveau théâtre⁸⁷.

Après la fermeture de son théâtre et la dispersion de sa troupe, en raison du manque de fonds alloués par le gouvernement⁸⁸, Ya'qūb Ṣannū' reste quand même en Egypte et fonde deux cercles, à savoir *Mahfil at-taqaddum* ('La Loge du Progrès') en 1872 et *Ḡam'iyat Muḥibbī l-'Ilm* ('La société des amateurs de la connaissance'). Ces associations représentent une évolution par rapport aux cercles linguistiques et littéraires syriens, tels que la *Société des Arts et des Sciences* établie à Beyrouth en 1847 et composée exclusivement de chrétiens syriens⁸⁹. Dans les associations de Ṣannū', qui ont pour but de promouvoir la connaissance et la prise de conscience au sein de la population égyptienne, les adhérents ne se limitent pas à la renaissance de la langue et de la littérature arabes, mais se confrontent également à la politique et l'histoire de leur pays en les comparant aux exemples de l'Italie et de la France. L'Italie incarne le symbole de la volonté d'unification tandis que la France représente le foyer de la propagande anti-britannique et, par conséquent, surtout après 1882, devient

85 «Che vuoi comprar di bello, o mio Signore,/Polche, rispose, rosse di colore/Sul modello di quel sarto soprafino/Tanto famoso. Di qual sarto? Io chiesi,/Di Garibaldi il sarto dei francesi». Cf. James Sanua: *L'arabo anziano*, p. 30.

86 Il faut souligner en particulier l'importance des rapports entre les exilés italiens et l'intelligentsia égyptienne à travers la presse locale et surtout dans le milieu de la franc-maçonnerie. Voir, à ce propos, Anna Maria Lazzarino del Grosso: *Risorgimento italiano e sviluppo dell'idea nazionale nell'Egitto del XIX secolo*. In: *Il Veltro. Rivista della Civiltà Italiana* 4,6 (2011), p. 67.

87 Paul De Baignières: *L'Égypte satirique*. Paris: Imprimerie de Lefebvre 1886, p. 14.

88 L'aspect économique en tant que facteur déterminant la fin de l'expérience théâtrale de Ṣannū' est souligné notamment par Blanchard Jerrold: *Egypt under Ismail Pacha*. Londres: Samuel Tinsley and Co. 1879, p. 217.

89 A laquelle pourrait avoir participé le dramaturge Mārūn Naqqāš, comme nous l'avons avancé dans le chapitre 2.

l'alliée par excellence pour tous les patriotes égyptiens. D'après 'Abduh, les deux sociétés fondées par Şannū' auraient formé le premier noyau du *Parti National Egyptien*⁹⁰ qui apparaît en 1876. La nouvelle activité du dramaturge égyptien dure très peu de temps: le Khédive découvre la présence de ces cercles et ordonne de fermer les deux sociétés en 1874. C'est pourquoi Ya'qūb Şannū' décide de retourner en Italie où il reste une année pour étudier les conditions politiques et l'attitude de la population.

A son retour en Egypte, en 1875, il adhère à la franc-maçonnerie⁹¹ qui, à cette époque-là, fournit une opportunité d'action à ceux qui s'intéressent aux activités subversives contre le khédive Ismā'il. Le rôle joué par les sociétés secrètes dans le développement politique de l'Egypte lors de la seconde moitié du XIX^e siècle est très important⁹², elles représentent de véritables centres d'activité politique révolutionnaire contre l'ordre établi, comme en témoigne le cas du prince 'Abd al-Ḥalim, Grand Maître du Grand Orient d'Egypte qui a essayé, entre 1867 et 1868, d'impliquer les francs-maçons dans sa lutte contre le khédive Ismā'il⁹³. Ces sociétés sont étroitement liées au nationalisme⁹⁴ et la libre-pensée⁹⁵. En particulier, Ya'qūb Şannū' fait partie de la Loge *Kawkab aš-Şarq* ('Astre d'Orient'), fondée en 1871 au Caire, où il approfondit ses liens d'amitié avec le célèbre intellectuel réformiste Ğamāl ad-Dīn al-Afġānī (1838–1897)⁹⁶. Ce dernier, originaire d'As'adābād⁹⁷, a étudié à Téhéran, à Nadjaf et Kerbela, puis

⁹⁰ Ibrāhīm 'Abduh: *Abū Nazzāra*. Le Caire: Maktabat al-ādāb bi-darb al-ġamāmīz 1953, p. 34.

⁹¹ La franc-maçonnerie (en arabe *farmāsūniyya* ou *firmāsūniyya* ou encore *māsūniyya* ou *bināya ḥurra*) a été introduite en Egypte en 1798 par les officiers de l'armée française, avec une grande variété de rites, notamment français, anglais, italien, allemand, grec.

⁹² Voir Jacob M. Landau: *Abū Naḍḍāra, an Egyptian-Jewish Nationalist*. In: *The Journal of Jewish Studies* 3 (1952), p. 33–44; Jacob M. Landau: *Prolegomena to a Study of Secret Societies in Modern Egypt*. In: *Middle Eastern Studies* 1 (1965), p. 135–186.

⁹³ Fait mentionné dans Jacob M. Landau: *Farmāsūniyya*. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. XII. Leyde: Brill 2004, p. 296.

⁹¹ Pour ne citer qu'un exemple, 'Abd al-Qādir (1808–1883), chef de la résistance algérienne contre l'impérialisme français, était membre de la *Loge des Pyramides*, une société secrète fondée à Alexandrie en 1845.

⁹⁵ «To be a freemason was to show one's dislike of orthodox, traditional religion». Cf. Elie Kedourie: *Afghani and Abduh: An Essay on Religious Unbelief and Political Activism in Modern Islam*. Londres/Portland: Frank Cass 1997, p. 20.

⁹⁶ Şannū' comme al-Afġānī ont été initiés par le même maître, à savoir Raphael Borg, Vice-consul britannique. Al-Afġānī a connu auparavant Şannū', dès 1871 à son arrivée au Caire, et il est membre de son cercle *Ğam'iyyat Muḥibbī l-'Ilm*.

⁹⁷ Paradoxalement, al-Afġānī qui n'est pas Egyptien est l'un des éléments les plus actifs du mouvement nationaliste égyptien. Pour approfondissement sur sa pensée, cf. Rudi Matthee:

après un séjour à Istanbul, il s'est rendu en Egypte où il s'est engagé dans des activités clandestines en faveur du nationalisme égyptien. Entre autres activités, al-Afġānī dirige la Loge *Kawkab aš-Šarq* qui vise à faire abdiquer le khédivé Ismā'īl, il est aussi le promoteur de journaux et revues politiques, il intervient comme orateur lors des débats publics où il condamne le pouvoir financier et politique des Anglais et des Français en Egypte⁹⁸.

Conscient de l'importance de l'éducation des masses, al-Afġānī pense que l'élan national est affaibli par le fanatisme religieux (*ta'aṣṣub*) et la tyrannie (*istibdād*) et il attaque les gouverneurs musulmans opposés aux réformes et sans résistance vis-à-vis des ingérences européennes⁹⁹. Al-Afġānī soutient que des orateurs de talent doivent parler avec zèle et enthousiasme aux masses pour leur expliquer leurs droits et leurs devoirs et rappeler la gloire des ancêtres et l'humiliation des jeunes générations, en dénoncer le pouvoir des étrangers pour faire comprendre les causes et les conditions du déclin. Plusieurs intellectuels¹⁰⁰, dont Ya'qūb Ṣannū', expriment leur gratitude à al-Afġānī pour avoir contribué à nourrir leur conscience nationale et pour avoir dévoilé clairement les projets impérialistes de la Grande-Bretagne. Dans cette optique, al-Afġānī encourage Ṣannū' dans son activité théâtrale afin d'aider les masses à se réveiller et à prendre conscience de leur identité nationale¹⁰¹. Ya'qūb Ṣannū' et Ğamāl ad-Dīn al-Afġānī seront expulsés d'Egypte pour leurs activités subversives respectivement en 1878 vers la France et en 1879 vers l'Inde. Ils se rencontreront de nouveau à Paris où al-Afġānī se rend en 1883, jugeant que la capitale française offre l'atmosphère idéale pour entamer une campagne contre l'impérialisme anglais. Dans la ville symbole de la révolution, al-Afġānī pousse encore une fois Ya'qūb Ṣannū' à exploiter son talent et à se consacrer cette fois-ci à l'édition du journal *Abū Naẓẓāra Zarqā'* («Celui qui a des lunettes bleues»)¹⁰², publié sans

Jamal al-Din al-Afghani and Egyptian National Debate. In: *International Journal of Middle East Studies*, 21 (1989), p. 152–153.

98 Pour plus d'informations sur le rapport entre la franc-maçonnerie et Ğamāl ad-Dīn al-Afġānī, voir Albert A. Kudsi-Zadeh: Afghānī and Freemasonry in Egypt: *Journal of the American Oriental Society* 1 (1972), p. 25–35.

99 Avec al-Afġānī commence le mouvement de réforme qui donnera naissance à la Salafiya et, plus tard, aux Frères Musulmans.

100 Parmi ces intellectuels attirés par le charisme de Ğamāl ad-Dīn al-Afġānī, on peut rappeler par exemple le musulman Muḥammad 'Abduh et le syrien chrétien Adīb Ishāq.

101 Voir, à ce propos, Philip C. Sadgrove: *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century*, p. 7.

102 Pour une analyse du journal, voir l'étude récente et approfondie d'Eliane Ursula Etmüller: *The Construct of Egypt's National-Self in James Sanua's Early Satire and Caricature*.

interruption de 1878 à 1910¹⁰³, où il doit critiquer, à travers des articles, des sketches, des chansons, des caricatures¹⁰⁴ et de courtes pièces¹⁰⁵, ses ennemis, à savoir les Britanniques et le Khédivé qu'il surnomme *šayḥ al-ḥāra* ('chef du quartier'). L'avidité qui pousse Ismā'īl à augmenter les impôts au peuple, surnommé à son tour *Abū l-Ġalab* ('L'opprimé'), est soulignée à plusieurs reprises dans le journal *Abū Naẓẓāra Zarqā'* qui devient une véritable plateforme des idées libérales et un défenseur des opprimés.

Landau affirme que, par ses écrits, Ṣannū' influence indirectement la révolte du colonel Aḥmad 'Urābī (1841–1911)¹⁰⁶, première expérience tangible du sentiment commun d'appartenance à la nation. Tandis que l'Égypte est plongée dans une faillite économique totale, un groupe d'officiers avec à sa tête 'Urābī, exprime son mécontentement au khédivé Tawfiq, fils d'Ismā'īl, succédé à son père en 1879. 'Urābī conduit la première révolte nationaliste égyptienne. Son objectif est d'anéantir l'influence étrangère en Égypte et de lutter contre la tyrannie et la rapacité des gouverneurs ottomans complices qui favorisent l'élément turc circassien au détriment de la majorité égyptienne. Il parvient à interdire l'accès du port d'Alexandrie aux flottes française et anglaise. Les Britanniques, conscients que ce colonel représente une menace concrète qui risque d'aboutir à une insurrection nationale, bombardent la ville d'Alexandrie en 1882 et 'Urābī est obligé de quitter son pays pour chercher refuge à Ceylan. Lorsqu'il arrive à Ceylan, 'Urābī, qui a participé avant son insurrection à quelques réunions des cercles de Ṣannū', engage une correspondance suivie avec ce dernier pendant presque dix ans. A ce moment, la Grande-Bretagne a obtenu le contrôle complet de l'Égypte, étape stratégique sur la voie maritime qui lie la Mer du Nord à l'Inde. La situation égyptienne est par conséquent paradoxale: elle fait partie de l'empire ottoman, elle semble indépendante avec son propre souverain et son propre gouvernement, mais ce dernier n'est qu'un gouvernement fantoche sous le contrôle direct du Consul Général envoyé par Londres. La situation se clarifie avec l'*Entente Cordiale* de 1904 par laquelle la

Berlin: Klaus Schwarz Verlag 2012. Pour la langue employée, cf. Liesbeth Zack: *The Use of the Egyptian Dialect in the satirical Newspaper Abū Naẓẓāra Zar'a*. In: Olivier Durand/Angela Daiana Langone/Giuliano Mion (éds.): *Alf Lahḡa wa-lahḡa. Proceedings of the 9th AIDA Conference*. Münster/Vienne: Lit Verlag 2014, p. 465–478.

103 Les premiers numéros de la revue avaient été déjà publiés au Caire.

104 Ya'qūb Ṣannū' a été le premier caricaturiste égyptien.

105 Il n'abandonne jamais sa passion pour le théâtre qui l'accompagne même dans son expérience journalistique.

106 Jacob M. Landau: *Abū Naḡḡāra. The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. I. Leyde: Brill 1986, p. 141.

France reconnaît les intérêts britanniques en Egypte en échange de la reconnaissance réciproque des intérêts français en Tunisie et surtout au Maroc¹⁰⁷.

De son exil, Şannū' continue de lutter afin de libérer son pays de l'occupation britannique, considérant la France comme une alliée, gardant toutefois les yeux fermés sur les ambitions impérialistes françaises dans le reste du monde arabe.

3.4 *Pars pro toto*: les ennemis du théâtre pour les ennemis de la nation

La pièce *Mūlyīr Mişr wa-mā yuqāsīhi* contient en germe toutes les activités de Ya'qūb Şannū', elle représente un résumé de son travail en tant qu'enseignant, dramaturge, franc-maçon, journaliste et caricaturiste. Elle ne se limite pas simplement à décrire l'organisation d'une troupe et d'un spectacle, mais recèle, à un niveau plus profond, l'expression de toute expérience de lutte: création et formation d'un groupe, emploi des journaux pour diffuser des idées de liberté à tous, résistance aux obstacles et aux ennemis. En somme, la pièce constitue un véritable manifeste de mouvement nationaliste¹⁰⁸.

La rivalité entre le théâtre arabe et le théâtre européen du Caire décrite dans la pièce est également une *pars pro toto*. On pourrait ancrer le procédé opéré par Şannū' dans le cadre de la pratique de l'acquisition à travers la synecdoque ou la métonymie (*Acquisition through Synecdoche or Metonymy*) telle qu'elle a été définie par Greenblatt, c'est-à-dire comme un moyen pour isoler et prendre une partie pour le tout, un tout qui dans la plupart des cas ne peut pas être représenté¹⁰⁹. Dans la pièce *Mūlyīr Mişr wa-mā yuqāsīhi*, Ya'qūb Şannū' ne peut évidemment pas décrire explicitement l'organisation d'un mouvement national contre l'ingérence européenne, notamment anglaise – de peur de la censure – mais il peut peindre plus aisément les aventures de sa troupe théâtrale. La révélation

¹⁰⁷ Le Maroc devient protectorat de la France en 1912.

¹⁰⁸ C'est justement à travers notre analyse de *Mūlyīr Mişr wa-mā yuqāsīhi* que nous essayons de démentir – ou au moins de nuancer – les affirmations récentes d'Adam Mestyan selon lesquelles «there is an evident contradiction between the image of a revolutionary hero and that of a playwright sponsored by the ruler [...]. I argue that his troupe cannot be regarded as an expression of subversive nationalism». Cf. Adam Mestyan: *Arabic Theater in early Khedivial Culture*, p. 118.

¹⁰⁹ «Here the theatre acquires cultural energy by isolating and performing one part or attribute of a practice, which then stands for the whole (often a whole that cannot be represented)». Cf. Stephen Greenblatt: *Shakespearean Negotiations*. Oxford: Clarendon Press 1988, p. 11.

de cette métonymie, est apportée, dans la pièce, par le dialogue entre les personnages Ḥabīb et James¹¹⁰: le premier sous-entend une connexion étroite entre la représentation théâtrale et le message politique nationaliste («Je vous en prie, n'écrivez plus de pièces où figurent des termes tels que 'liberté', 'amour pour la patrie' et 'lutttes'. Sinon dites adieu au théâtre arabe») mais il s'interrompt immédiatement («A bon entendeur, salut!») et James lui impose le silence («Demain on reprendra ce discours»).

Les obstacles auxquels la troupe doit faire face sont à la fois concrets et métaphoriques. Les difficultés de diffusion auprès des masses, le tempérament capricieux de ses membres, le manque de fonds constituent des problèmes communs aussi bien à une troupe théâtrale qu'à un mouvement nationaliste. Les ennemis du théâtre arabe, tels que le journaliste italien anonyme, le directeur de l'Opéra et de la Comédie Française du Caire, les gouvernants cités dans la pièce, représentent eux aussi les ennemis de l'Égypte: ce sont les puissances étrangères qui se mêlent des affaires égyptiennes et les autorités locales corrompues et fantoches dont le pouvoir dépend de l'Europe.

Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi est une pièce qui aborde essentiellement la question de l'ennemi. Un ennemi double: l'ennemi exogène (notamment la Grande-Bretagne) et l'ennemi endogène (le pouvoir local qui autorise les ingérences européennes en Égypte). Ce dernier est personnifié par le Khédive, ancien ami et protecteur de Ṣannū', qui, pour complaire aux Européens, a préféré dilapider l'argent des Égyptiens et conduit le pays à la faillite¹¹¹.

On sait que l'essence du nationalisme est conflictuelle, la communauté a besoin d'un ennemi pour construire sa propre identité comme négation de l'autre¹¹². Dans le procédé complexe de construction d'une identité commune, il est bien plus facile de définir son contraire, «ce qu'on n'est pas» que «ce qu'on est». Dans sa pièce, Ṣannū' développe cette dichotomie ainsi que la rhétorique de l'opposition: d'abord, il signale qui sont ses opposants (les ennemis exogènes et endogènes); ensuite, pour se défendre des ennemis, il s'associe à d'autres individus qui se sentent menacés par les mêmes ennemis (les membres de la troupe/du mouvement nationaliste). Il développe ainsi un esprit d'appar-

¹¹⁰ Ya'qūb Ṣannū': *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi*, acte II, scène II.

¹¹¹ Dans les pages du journal humoristique *Abū Naẓẓāra Zarqā'*, Ṣannū' se moque de lui en le décrivant comme un homme obèse qui danse d'une façon ridicule avec ses épouses.

¹¹² Cf. Clifford Geertz: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books 1973, p. 239; David James Finlay/Ole Rudolph Holsti et al. (éds.): *Enemies in Politics*. Chicago: Rand McNally 1967; Eliane Ursula Etmüller: *The Construct of Egypt's National-Self in James Sanua's Early Satire and Caricature*, p. 23.

tenance; enfin, il cherche à définir une identité collective et la nature de la nouvelle communauté.

Les individus auxquels James personnage s'associe sont originaires de toutes les couches sociales, hommes et femmes qui partagent les mêmes valeurs. Pour apprendre par cœur un rôle, les acteurs et les actrices doivent être à même de lire. A l'instar des acteurs, les masses doivent être instruites et le théâtre peut jouer ce rôle didactique¹¹³, comme le souligne James: «derrière le théâtre se trouvent des valeurs comme la civilisation, le progrès et l'éducation»¹¹⁴. Le théâtre peut devenir la plus grande école parce qu'il est potentiellement accessible à tous, comme genre visuel et oral ayant une «effectivité fulgurante, immédiate, électrique, sur le public»¹¹⁵, apte à susciter l'énergie d'union, le lien fusionnel. Ya'qūb Ṣannū', fidèle aux modèles français et italien, inscrit donc le théâtre dans le projet de vivification nationale et confère au dramaturge une responsabilité morale.

Le théâtre est en effet l'un des genres littéraires qui a le plus contribué à la construction des nations modernes¹¹⁶, parce qu'il peut souligner mieux que d'autres modes d'expression l'absurdité d'une situation politique et stigmatiser les adversaires dans un lieu public.

La perception de soi qui apparaît dans *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi* est définie exclusivement par la langue employée, commune au groupe. Ṣannū' semble exclure l'appartenance religieuse, puisque dans la préface il ne fait pas de dis-

113 L'aspect didactique du théâtre a été souligné par d'autres intellectuels égyptiens avant Ṣannū', parmi lesquels aṭ-Ṭaḥṭāwī qui considère le théâtre «comme une école publique où s'instruisent le savant et l'ignorant». Cf. Rifā'a Taḥṭāwī: *L'Or de Paris. Relation de voyage 1826–1831*. Ed. par Anouar Louca. Paris: Sindbad 1988, p. 156.

114 Ya'qūb Ṣannū': *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi*, acte II, scène II.

115 Franck Laurent: Quelle scène pour une nation vraiment républicaine? Michelet et le théâtre autour de 1848. In: Jeffrey Hopes/Hélène Lecossois (éds.): *Théâtre et nation*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2011, p. 28.

116 J. Hopes et H. Lecossois, très critiques vis-à-vis de l'essai de Bhabha, *Nation and Narration* de 1990 sur le roman comme vecteur de l'élaboration d'une conscience nationale, soulignent plutôt la primauté du théâtre qui aurait accompagné les racines du nationalisme déjà pendant la Renaissance. Ils citent, à ce propos, la pièce *Richard II* de Shakespeare et son célèbre panegyrique sur l'Angleterre, qui «précède de plus d'un siècle les grands romans de Defoe et Fielding». Cf. Jeffrey Hopes/Hélène Lecossois (éds.): Introduction. In: Jeffrey Hopes/Hélène Lecossois (éds.): *Théâtre et nation*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2011, p. 16; Homi K. Bhabha: *Nation and Narration*. Londres: Routledge 1990.

inctions entre Juifs, Chrétiens et Musulmans qu'il salue comme «chers frères», et qui sont plutôt unis par le fait d'être tous «fils de la langue arabe»¹¹⁷.

Ya'qūb Ṣannū' est bien conscient du rôle joué par la langue en tant que ciment de l'identité d'un groupe, lien commun qui peut remplacer celui de l'affiliation religieuse. La question de la langue se greffe sur une dynamique d'inclusion/exclusion: la langue arabe émerge alors comme élément unificateur des Arabes musulmans, chrétiens et juifs, dans une nouvelle identité qui les distingue des Turcs. Déjà en 1835, Muḥammad 'Alī avait créé l'Ecole des Langues (*Dār al-alsun*) préposée à la traduction en arabe des œuvres européennes majeures, avec le but, entre autres, de moderniser la langue arabe et de la faire rivaliser avec le turc. La création du journal *al-Waqā'ī' al-miṣriyya* ('Les événements égyptiens'), la gazette officielle égyptienne, a une valeur symbolique très forte: rédigé au début en turc et en arabe, au fil du temps, l'arabe a remplacé de plus en plus la langue turque et demeure enfin la seule langue de cette importante publication, elle joue ainsi le rôle implicite de langue officielle de l'Etat. D'ailleurs, au début du XIX^e siècle, le cheikh Ḥasan al-'Aṭṭār (1766–1835) souligne que le pouvoir de la langue peut servir comme instrument de prise de conscience nationale en Egypte¹¹⁸: le thème du lien étroit entre la langue arabe et l'édification d'une conscience nationale évoqué par al-'Aṭṭār représentera un *leitmotiv* dans le nationalisme arabe. En effet, à partir de 1880–1881, au Proche Orient, les villes de Damas, Sidon, Beyrouth et Tripoli demandent à l'Empire Ottoman la reconnaissance officielle de l'arabe dans les régions à majorité arabophone¹¹⁹.

Toutefois, comme Suleiman le souligne, les nationalistes égyptiens se différencient de leurs homologues syriens parce qu'ils désirent réformer la langue arabe en la rapprochant de l'arabe égyptien¹²⁰, la langue parlée par le peuple. Ce désir traduit l'idée que l'Egypte est une nation différente du reste du monde arabe, détentrice d'une histoire unique et d'une géographie particulière.

Plus précisément, pour le théâtre, art qui, à son avis, possède une grande portée didactique et pédagogique et peut être compris par tous les Egyptiens, même par les analphabètes, Ṣannū' ne choisit pas la *fuṣḥā* ('arabe littéraire'), la

¹¹⁷ Sur le rapport entre la question de la langue et le nationalisme égyptien, se reporter à Yasir Suleiman: *The Arabic Language and National Identity*. Washington: Georgetown University Press 2003, p. 169–180.

¹¹⁸ Jamal Mohammed Ahmed: *The Intellectual Origins of Egyptian Nationalism*. Londres: Oxford University Press 1960, p. 5.

¹¹⁹ Cf. Yasir Suleiman: *A war of words. Language and conflict in the Middle East*. Cambridge: Cambridge University Press 2004, p. 19.

¹²⁰ Yasir Suleiman: *The Arabic Language and National Identity*, p. 174.

langue du Coran, mais la *'arabiyya mişriyya* ('arabe égyptien'), par là il reconnaît la spécificité de son pays (la nation égyptienne, *al-waṭan*) et le soustrait davantage aux influences religieuses (la communauté des Musulmans, la *umma*). Kees Versteegh précise qu'il existe deux types de nationalisme, lors de l'émergence de celui-ci dans le monde arabe, à savoir panarabe en Syrie et régional en Egypte¹²¹. En Egypte, en particulier, dans la période postnapoléonienne, on souligne le caractère particulier de la société, de l'histoire et de la culture égyptiennes. Tous les efforts de Şannū' sont dirigés vers la construction d'un théâtre arabe, en arabe égyptien et d'une nation cimentée par une langue compréhensible par tous, l'arabe, bien évidemment.

La métaphore de la construction, de l'édification, devient ainsi préférable au concept de l'invention, parce que les constructions ne s'érigent certainement pas à partir de rien, elles nécessitent leurs matières premières. *Mūlyīr Mişr wa-mā yuqāsīhi* de Şannū' s'inspire de *L'Impromptu de Versailles* de Molière: la menace éventuelle provient de l'Autre et encourage l'unité. Mais l'hypotexte ne représente qu'un vase, un récipient où le dramaturge égyptien jette les matières premières de ce qu'il tient en sa possession, les éléments du patrimoine littéraire de son pays qu'il ne peut pas ignorer, la tradition du *hiğā'* et du *madiḥ* ('louange') par exemple, ou l'emploi du *zağal*.

Pour cette raison, il nous semble difficile de partager l'opinion d'Eliane Ursula Etmüller qui affirme que *Mūlyīr Mişr wa-mā yuqāsīhi* est un ouvrage peu caractéristique dans le parcours artistique de Ya'qūb Şannū'¹²². Bien au contraire. En premier lieu, *Mūlyīr Mişr wa-mā yuqāsīhi* a été la seule et unique pièce publiée lorsque Ya'qūb Şannū' était encore vivant. L'auteur a choisi de faire imprimer cette pièce parmi d'autres: il l'a revue, soignée et corrigée en vue de la représentation théâtrale de 1870, sur la base de son expérience et des développements de la situation politique d'une Egypte désormais *de facto* sous la domination britannique. Cette révision de l'auteur est perceptible par le fait que le dramaturge parle du khédive Ismā'īl comme de son ancien ami¹²³, et qu'il cite en vers dans *Mūlyīr Mişr wa-mā yuqāsīhi* des passages tirés de ses autres pièces

¹²¹ Kees Versteegh: *The Arabic Language*. Edimbourg: Edinburgh University Press 1997, p. 175–176.

¹²² «It seems to be the least typical example of James Sanua's activities as a playwright». Cf. Eliane Ursula Etmüller: *The Construct of Egypt's National-Self in James Sanua's Early Satire and Caricature*, p. 57.

¹²³ «Le théâtre que j'ai institué il y a quarante ans, à l'époque d'Ismā'īl, qui me considérait, à cette époque-là, un de ses plus chers amis» (Ya'qūb Şannū': *Mūlyīr Mişr wa-mā yuqāsīhi*, p. 3).

qu'il avait d'abord composées en prose¹²⁴. Son originalité est d'ailleurs admise, par la même Etmüller lorsqu'elle souligne la forme caractéristique de *Mūlyr Miṣr wa-mā yuqāsihi*: l'emploi du *zağal*¹²⁵. Cette opération n'est pas neutre, elle représente un retour à sa propre identité, au style des *maqāmāt* et du théâtre des ombres.

Le dramaturge égyptien œuvre à répandre une conscience nationale auprès de ses compatriotes. Son but est de créer en Egypte une opinion publique qui pourrait amener le pays à parvenir à se libérer de la tyrannie des khédives, puis de l'occupation britannique. Şannū' s'inscrit par conséquent dans la vague des nationalistes, d'aṭ-Ṭaḥṭāwī¹²⁶ à Muḥammad 'Abduh (1849–1905), qui veulent arriver à la civilisation moderne dans le cadre du système des valeurs islamiques, ou bien de Qāsim Amīn qui souhaite la rupture radicale avec le passé et la complète sécularisation de l'administration et de la politique. Il vit, en effet, dans une période que Geertz qualifierait de «période riche en personnalités énergiques»¹²⁷, dont la plupart canalisent l'enthousiasme des masses contre la domination étrangère.

Toutefois, comme Geertz nous met en garde, l'anticolonialisme et la redéfinition collective ne sont pas la même chose. D'ailleurs, il est bien plus facile pour un Tamil, un Chinois, un Musulman, un Nilote, un Bengali, d'affirmer, pour reprendre les mots de Geertz, «that we are not Englishmen than that they were Indians, Burmese, Malaysians, Ghanaians, Pakistanis, Nigerians or Sudanese»¹²⁸.

Une fois l'indépendance obtenue, il faut chercher à décrire l'identité du nouveau citoyen parce que, pour le dire avec Geertz, «faire l'Egypte ne signifie pas faire les Egyptiens»¹²⁹. Le chapitre suivant va justement analyser les efforts

124 Considération partagée également par Mohammed Mustafa Badawi: *The Father of the Modern Egyptian Theatre*, p. 143.

125 A ce propos, elle signale: «The complete text is composed in colloquial rhyme (*zajal*). This is a rather surprising feature as all other plays were written in prose, except for some folkloric refrains and rhymed moral conclusions». Cf. Eliane Ursula Etmüller: *The Construct of Egypt's National-Self in James Sanua's Early Satire and Caricature*, p. 57.

126 aṭ-Ṭaḥṭāwī a été le premier à considérer l'Egypte comme une nation, distincte du corps général de la communauté islamique. Il considérait l'histoire égyptienne comme quelque chose de différent et de continu. Voir, à ce propos, Jamal Mohammed Ahmed: *The Intellectual Origins of Egyptian Nationalism*, p. 14–15.

127 En anglais, «emphatic personalities». Cf. Clifford Geertz: *The Interpretation of Cultures*, p. 235.

128 *Ibid.*, p. 239.

129 *Ibid.*, p. 240.

d'autodéfinition, dans un autre pays arabe, la Tunisie, qui cherche à créer «an experiential we» grâce aux apports du théâtre de Molière, et à son rôle fondamental non seulement dans l'édification de l'art théâtral au sein du monde arabe, mais également dans la construction de sa propre identité.

4 L'identité et la synthèse culturelle

4.1 Le théâtre de l'Égypte à la Tunisie

Après l'expérience de Ya'qūb Ṣannū', l'Égypte représente pour longtemps le cœur de l'activité théâtrale dans le monde arabe, grâce également à la contribution précieuse des artistes syro-libanais émigrés¹, attirés par les conditions favorables offertes par ce pays. Ces troupes égyptiennes propagent l'art théâtral dans tous les pays arabes, notamment au Maghreb.

Le premier pays maghrébin à voir naître le théâtre de type occidental est la Tunisie² en 1908, suivie par l'Algérie³ dans les années vingt, après la tournée égyptienne de Ğūrġ Abyaḍ en 1921, et enfin le Maroc⁴ en 1923, avec le passage de la troupe égypto-tunisienne dirigée par Muḥammad 'Izz ad-Dīn al-Miṣrī.

Le théâtre arrive donc au Maghreb par le biais de l'Égypte, et non à travers l'influence directe de l'Europe. En effet, malgré la présence de plusieurs édifices – le premier théâtre tunisien, le Théâtre Tapia (en arabe *Ṭābyā*, du nom de son propriétaire) est bâti en 1826 – et la mise en scène de nombreuses pièces notamment françaises et italiennes – pour ne citer qu'un exemple, des comédies et des opéras italiens sont représentés quatre fois par semaine dans un théâtre permanent à Tunis consacré aux troupes italiennes dès 1832 – les Maghrébins ne fréquentent pas les salles, le public de ces spectacles étant généralement formé d'Européens. A ce propos, le capitaine Gottfried Scholl, officier suisse du Roi des Deux-Siciles, dans son livre *Une promenade à Tunis en 1842*, remarque

1 Parmi ces artistes syro-libanais, il faut rappeler en particulier Sulaymān al-Qirdāḥī (m. en 1909) et Ğūrġ Abyaḍ (1880–1959) qui franchissent les frontières égyptiennes pour faire connaître leur art au Maghreb.

2 Pour plus d'informations sur l'histoire du théâtre tunisien, voir, entre autres, Moncef Charfeddine: *Deux siècles de théâtre en Tunisie*. Tunis: Les Editions Ibn Charaf 2003; Slim Ben Cheikh/Ezzeddine Madani: Tunisie (le théâtre en). In: Michel Corvin (éd.): *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris: Editions Bordas 2008, p. 1376–1378; 'Izz ad-Dīn al-Madani/Muḥammad as-Saqqānġi: *Ruwwād at-ta'rif al-masraḥī fi Tūnis 1900–1950* [Les pionniers du texte théâtral en Tunisie 1900–1950]. Tunis: aš-Šarika at-tūnisiyya li-t-tawzī' 1986; Rashid Bencheneb: *Masraḥ*: In North Africa. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. VI. Leyde: Brill 1991, p. 750–757; Monica Ruocco: *Storia del teatro arabo. Dalla nahḍah a oggi*. Rome: Carocci 2010, p. 109–114.

3 Pour le début du théâtre en Algérie, voir Ahmed Cheniki: *Le théâtre en Algérie. Histoire et enjeux*. Aix-en-Provence: Edisud 2002, p. 7.

4 Pour l'introduction du théâtre au Maroc, voir le chapitre 5 de ce volume.

ne pas avoir vu «un Tunisien dans toute la salle, soit qu'il n'en y eût pas d'invités, soit que ce genre de spectacle ne soit pas de leur goût»⁵.

Les Tunisiens ne découvrent que plus tard le théâtre occidental, avec le passage en Tunisie de la troupe égyptienne *al-Kūmidīyā al-Miṣriyya* ('La Comédie Égyptienne'), dirigée par 'Abd al-Qādir al-Miṣrī, qui représente en septembre 1908 au Théâtre Municipal de Tunis, une comédie intitulée *al-Āṣiq al-muttaham* ('L'Amoureux accusé') une parodie de *Roméo et Juliette*⁶, en arabe égyptien, et surtout de la troupe de Sulaymān al-Qirdāhī. Ce dernier, syrien d'origine, fonde, en 1882, sa propre troupe à Alexandrie. Au cours de sa longue carrière, il présente des spectacles d'une extrême variété (tragédie, drame, mélodrame, comédie), mêlés de musique et de danse, dont les sujets sont empruntés presque entièrement aux *Mille et Une Nuits* et au répertoire européen (Molière, Racine, Voltaire, Shakespeare). En Tunisie, sa troupe donne plusieurs pièces (dont *Salāḥ ad-Dīn al-Ayyūbī* 'Saladin', drame historique du libanais Naḡīb al-Ḥaddād⁷, d'après le *Talisman* de Walter Scott) qui connaissent un très grand succès et une affluence record de la part du public tunisien, au point que même les femmes se rendent au théâtre pour voir ces spectacles, ce qui suscite l'indignation des autorités de la Zitouna.

Al-Qirdāhī laisse une trace indélébile dans l'esprit des Tunisiens puisque pendant les deux dernières années de sa vie (1908 et 1909), il forme de jeunes comédiens dont Mohamed Bourguiba (Muḥammad Būrqība)⁸, frère aîné du futur premier président de la République Tunisienne, Habīb Bourguiba (al-Ḥabīb Būrqība). Ces jeunes Tunisiens⁹ avaient essayé à leur tour, entre 1906 et 1908, mais sans succès, de former une troupe indépendante, en se réunissant

5 Passage cité dans Moncef Charfeddine: *Deux siècles de théâtre en Tunisie*, p. 20–21.

6 L'étude approfondie de Charfeddine cite intégralement les articles des journaux *La Dépêche Tunisienne* du 25 septembre 1908 et *Le Courrier de Tunisie* du 28 septembre 1908 concernant cette première pièce en arabe représentée en Tunisie. Selon ces articles, la pièce narre les péripéties d'un jeune homme amoureux qui se trouve accusé d'avoir agressé son aimée. A la fin de la pièce, le véritable agresseur se suicide et les deux amoureux peuvent se marier. Cf. *Ibid.*, p. 231–239.

7 Naḡīb al-Ḥaddād (1867–1899) est également connu pour ses traductions et adaptations de Molière, Corneille, Racine et Shakespeare.

8 Né sous le protectorat français, Mohamed Bourguiba a une formation d'aide-infirmier. Assez original pour son époque et sympathisant du Parti Communiste, il fonde et dirige plusieurs troupes à Tunis. A l'âge de dix ans, le futur président Habib Bourguiba commence à suivre assidument les spectacles de son frère et tombe, lui-aussi, amoureux de cet art.

9 Il s'agit d'Ahmed Bouleymane, Béchir El Khangui, Mohamed Bourguiba, Mohammed El Hajjem, Mohamed Ben Turkia, Hédi Larnaout, Slimane Sahraoui.

dans un salon de coiffure situé à Tunis rue Léon Roches¹⁰. Ils avaient donné à leur troupe le nom d'*an-Nağma* ('L'Etoile') et avaient commencé les répétitions au consulat d'Italie mais cette expérience avorta à cause des autorités coloniales qui en avaient interdit leurs représentations.

Après la mort d'al-Qirdāhī, quelques-uns des membres égyptiens de sa troupe fondent avec de jeunes talents tunisiens¹¹ *al-Ğawq at-tūnusī al-miṣrī* ('Troupe tuniso-égyptienne'), première expérience théâtrale pour les Tunisiens. Après le retour des acteurs égyptiens dans leur pays, les Tunisiens prennent la relève, commencent à former leurs troupes et à constituer leur propre répertoire aussi bien dans la composition originale que dans la traduction et l'adaptation d'œuvres étrangères. Au lendemain de la première guerre mondiale, les troupes d'amateurs se multiplient déjà dans les principales villes de Tunisie. Elles jouent tantôt des tragédies et des drames généralement en arabe littéraire, tantôt des comédies et des farces en arabe tunisien.

Mais les obstacles au développement d'un théâtre tunisien ont été nombreux pendant toute la période du protectorat français (1881–1956) qui exerce une forte censure en étouffant toute initiative et en interdisant toute critique sociale et politique. Comme Hammadi Djaziri le souligne, les Français n'autorisent les pièces tunisiennes qu'après «les avoir expurgées de toute allusion à la lettre ou même à l'esprit des autorités occupantes ou de certaines autorités complaisantes que les occupants d'alors manœuvraient pour étouffer dans l'œuf toute velléité libérale»¹². Par conséquent, la plupart des dramaturges tunisiens doivent se réfugier dans l'histoire classique, c'est-à-dire dans la passion de Majnoun Leila, la gloire de Saladin, ou dans la période florissante d'al-Andalous.

De plus, les troupes ne bénéficient d'aucune aide officielle de la part des autorités de l'occupation, hormis une maigre subvention municipale, et les autorités du protectorat ne leur prêtent des salles qu'une fois par semaine, pour éviter tout risque de lutte politique et culturelle. Jusqu'à la veille de l'Indépendance, le théâtre tunisien reste un théâtre d'amateurs, aux moyens modestes, faisant face à trois grands problèmes: la pauvreté des comédiens qui ne disposent de presque aucun moyen de subsistance; la carence d'éléments féminins dans la troupe – due à l'insurmontable préjugé de la promiscuité qui éloigne les Mu-

¹⁰ L'actuelle rue Mustapha Mbarek.

¹¹ Plusieurs d'entre eux proviennent déjà de l'expérience d'*an-Nağma*.

¹² Hammadi Djaziri: La Situation du Théâtre en Tunisie. In: *African Arts* 1, 3 (1968), p. 40.

sulmanes de la scène, les actrices sont au début pour la plupart des Juives¹³ ou des femmes aux mœurs légères provenant de maisons closes¹⁴; et enfin, l'inexpérience des metteurs en scène.

Avec l'indépendance obtenue en 1956, le théâtre joue un rôle de plus en plus important dans la construction de l'état-nation en prenant comme premier point de repère la comédie de Molière.

4.2 Le modèle 'Molière'

Parmi les pièces de Molière qui ont été traduites ou adaptées pour le théâtre tunisien, pendant la période 1909–1962, Hamadi Ben Halima cite¹⁵:

1. *Le Bourgeois Gentilhomme*, en arabe *'Amm Muṣbāh* ('Oncle Mosbah') par Aḥmad Būlaymān;
2. *L'Avare*, en arabe *al-Baḥīl* par Aḥmad Būlaymān;
3. *Les fourberies de Scapin* adaptée deux fois par Aḥmad Būlaymān en arabe *Ġuḥā* et de *Ḥiyal Ġuḥā* ('Les astuces de Juha') et par Ḥasan Zmirli sous le titre de *Ḥiyal Scapin* ('Les astuces de Scapin');
4. *Le Médecin malgré lui* a été adapté par Muḥammad bin 'Abd al-'Azīz al-'Agrībī en arabe *al-Kull mən 'Ayšūša* ('Tous pour la petite Aïcha'), ensuite également par B. 'Alī et al-Biṣṣ en arabe *al-Kull mən marti* ('Tous pour ma femme'), et finalement par H. Ġurġī sous le titre arabe de *Mən marti wallī tḥīb* ('Pour ma femme je suis devenu un médecin');

¹³ Comme Ḥabība Marguerite Msika (1903–1930), actrice très célèbre des années vingt, élève de Mohammed Bourguiba. Dénommée 'étoile des théâtres', elle ne s'abstient même pas de jouer des rôles masculins, comme l'Aiglon d'Edmond Rostand, Rhadamès dans *Aida* et Roméo, ce qui lui coûtera une campagne médiatique de désapprobation sans précédent. Pour une biographie succincte de Ḥabība Marguerite Msika, voir Mohamed Garfi: *Musique et Spectacle. Le théâtre lyrique arabe. Esquisse d'un itinéraire (1847–1975)*. Paris: L'Harmattan 2009, p. 390; Jeanne Favre d'Arcier: *Habiba Messika. La brûlure du péché*. Paris: Belfond 1998. Voir également la note 31 de notre introduction.

¹⁴ Favre d'Arcier rappelle que le maire de Tunis, aṣ-Ṣādiq Ġilab refuse son autorisation aux prostituées musulmanes de contribuer à la représentation de la première de la pièce *Salāh ad-Dīn al-Ayyūbī*, mais qu'il doit céder sous la pression générale. Cf. Jeanne Favre d'Arcier: *Habiba Messika*, p. 27–33.

¹⁵ Hamadi Ben Halima: *Le théâtre arabe en Tunisie: Répertoire tunisien (1909 à 1962)*. In: *Arabica* 16,3 (1969), p. 313–329. Ce répertoire ne mentionne malheureusement ni la date ni le lieu de la première représentation de ces adaptations et traductions tunisiennes de Molière, exception faite pour *al-Baḥīl* d'Aḥmad Būlaymān qui a été jouée en 1931 et *Ġuḥā*, adaptée toujours par Būlaymān, représentée pour la première fois en 1948.

5. *L'Ecole des Femmes* par A. Bakīr en arabe *Madrasat al-ummaḥāt* ('L'Ecole des mères');
6. *Le Malade imaginaire* a été traduit sous le titre arabe de *Mariḍ al-wahm* une première fois par 'Agrībī et ensuite aussi par Zarrūq et Ben 'Uṭmān;
7. *Le Tartuffe* a été traduit sous le titre arabe de *Tartūf* par Zarrūq et Bin 'Uṭmān mais aussi par Būlaymān.

Cet intérêt considérable de la part des Tunisiens pour Molière est aussi marqué par la présence d'une série d'articles et de comptes-rendus rédigés pendant les années cinquante et soixante par des experts et des critiques de théâtre.

Michel Poissenot, par exemple, s'interroge déjà sur l'attrait profond exercé par Molière auprès de la jeunesse tunisienne ainsi que sur le succès remporté par les représentations de ses comédies traduites en arabe¹⁶. Il explique le succès de Molière en Tunisie avant tout par des raisons qui ont assuré son triomphe international, les travers et les vices mis en scène par Molière étant de tous les temps et de tous les pays. Poissenot se limite à remarquer que le comique de Molière est essentiellement psychologique et parfaitement traduisible d'une culture à une autre, ce qui permettrait de garder son efficacité auprès du public tunisien. Il conclut son analyse en mettant en exergue la raison principale qui est à la base de l'intérêt des jeunes Tunisiens pour Molière, c'est-à-dire les enseignements moraux contenus dans ses pièces. Selon lui, la jeunesse tunisienne avait en effet besoin, à cette époque-là, de trouver une morale individuelle ou collective propre à former des citoyens utiles¹⁷.

Dans son bref compte-rendu, le R.P. André Demeerseman, des Pères Blancs, décrit l'adaptation du *Malade Imaginaire* dont il a été spectateur le 14 mai 1959 au théâtre de Tunis. Au début, il exprime des doutes sur l'efficacité de la traduction en arabe:

La traduction ne va-t-elle pas donner le coup de grâce à Molière et à la langue arabe à la fois? La prétention d'arabiser Molière sans le déformer n'est-elle pas une gageure? [...] Molière s'est-il fait arabiser malgré lui?¹⁸.

¹⁶ Michel Poissenot: Corneille et Molière devant la jeunesse tunisienne. In: *Ibla* 73 (1956), p. 205–216.

¹⁷ *Ibid.*, p. 206 et p. 211.

¹⁸ André Demeerseman: *Le Malade Imaginaire* sur les planches à Tunis. In: *Ibla* 85 (1959), p. 223.

Toutefois, à la fin du spectacle, il doit constater et reconnaître que cette expérience théâtrale, en arabe littéraire, a entièrement réussi et il ne peut que souligner la vocation théâtrale de la Tunisie, en concluant que Molière a ainsi gagné une chose étonnante: une sorte de double nationalité.

A l'instar de Demeerseman, Michel Lelong écrit son compte-rendu sur une autre mise en scène d'une œuvre de Molière, *L'Ecole des Femmes*, adaptée en arabe tunisien, par Mohamed Zorgati et jouée par la Troupe Municipale de Tunis¹⁹. Cette pièce de Molière a subi un véritable processus de 'tunisification' par rapport au *Malade Imaginaire* décrit par Demeerseman, à partir du décor: la pièce est jouée à Sidi Bou Saïd, localité séduisante aux maisons blanches et aux volets bleus, sur une petite place où deux Tunisiens en *jebba*, portant ombrelle et jasmin, parlent interminablement. Lelong fait l'éloge de la représentation tunisienne et de la bravoure de la Troupe Municipale de Tunis qui a, à son avis, su tirer profit des leçons du Théâtre National Populaire de Jean Vilar, avec lequel il se mesure continuellement, en arrivant à créer un spectacle populaire sans jamais sombrer dans la vulgarité. Enfin, Lelong souligne comment Molière redevient intéressant à travers cette représentation tunisienne parce que Molière y est présent et:

il l'est peut-être plus réellement encore que dans telle interprétation parisienne; car cette histoire d'Agnès et d'Horace – il s'appellent à Sidi Bou Saïd, Anissa et Lotfi – leurs démêlés avec le vieil Arnolphe – devenu ici Gara – évoquent pour les Tunisois une réalité toute proche, toujours actuelle, et qui, parfois, résiste encore au courant irréversible de l'émancipation féminine²⁰.

Le sociologue et dramaturge français Jean Duvignaud fait écho à ce commentaire en ajoutant que cette pièce provoque une sorte de choc électrique chez le public. L'histoire du barbon qui enferme sa jeune femme atteindrait, à son avis, les couches les plus profondes de la sensibilité tunisienne, celles qui correspondent aux plus récents changements sociaux, notamment l'émancipation de la femme. Duvignaud raconte, à ce propos, son expérience en tant que spectateur de cette pièce:

Un soir de représentation à Tunis où je me trouvais avec Marcel Arland, surpris lui aussi de la réaction passionnée du public, la police a dû intervenir pour faire taire les specta-

19 Dirigée par Ali Ben Ayed. L'acteur Noureddine Kasbaoui y joue le rôle de Gara.

20 Michel Lelong: Molière et Sidi Bou Saïd. In: *Ibla* 101 (1963), p. 261.

trices qui prenaient trop bruyamment fait et cause pour l'Agnès maghrébine. On peut dire que, de cette manière, un auteur comme Molière a trouvé son enracinement nouveau²¹.

Un autre spécialiste de théâtre, Jan Kot, professeur de littérature à Varsovie, fait l'éloge²² de cette adaptation de *L'Ecole des Femmes* suite à la représentation à laquelle il assiste dans la ville de Hammamet. Il apprécie en particulier le message que cette adaptation véhicule auprès du public tunisien: Agnès, devenue une fille arabe, veut choisir elle-même son mari, veut apprendre à lire et à écrire et veut jeter le voile, ce qui, dans ce nouveau contexte, lui attribue la dimension d'une héroïne moderne.

4.3 La pièce *al-Mārīšāl*

Parmi les traductions et les adaptations des pièces de Molière, une en particulier a connu un succès considérable auprès du public tunisien lors de sa présentation en novembre 1967 sur la prestigieuse scène du Théâtre de la Ville de Tunis: *Le Maréchal* (*al-Mārīšāl*). Au tout début, une minorité de critiques accueille peu favorablement cette pièce. Par exemple, Anton Mettrop qui n'aime en général pas les adaptations parce qu'elles risqueraient, à son avis, de diminuer et d'affaiblir l'original, affirme que *Le Maréchal* est «une pièce bien plus faible en finesse d'esprit que l'original, *Le Bourgeois Gentilhomme*, bien que, ou peut-être parce que, tout ce qui est burlesque est particulièrement souligné»²³. Toutefois, ces jugements ne sont que marginaux par rapport à la presque unanimité de la presse tunisienne qui, dès la première représentation du *Maréchal*, fait l'éloge de cette comédie. Cela est démontré, pour ne citer qu'un exemple, par un article de Baddas²⁴ paru dans le journal *L'Action* du 14 mars 1967, lequel qualifie cette adaptation de «réaliste et moderne» et capable, sans trahir Molière, de «transposer des situations particulières sans tomber dans l'anachronique et le surfait». *Le Maréchal* a connu un énorme succès durant presque vingt ans de repré-

²¹ Jean Duvignaud: Rencontres de civilisations et participation des publics dans le théâtre maghrébin contemporain. In: Nada Tomiche (éd.): *Le théâtre arabe*. Louvain: Unesco 1969, p. 205.

²² Les mots de Kot sont cités dans Anton Mettrop: *Le Théâtre en Tunisie*. In: *Ibla* 124 (1969), p. 316.

²³ Ibid.

²⁴ Cité dans Nūr ad-Dīn al- Qašbāwī: *al-Mārīšāl* [Le Maréchal]. Tunis: Sagittaire Editions 1997: p. 2.

sentations continues²⁵. Ses différentes répliques restent aujourd'hui encore vivaces dans la mémoire collective des Tunisiens au point que la télévision nationale *Tunis7* la diffuse et que l'artiste Abdelaziz Maherzi tient à faire revivre en 2005 cette comédie en la mettant à jour dans sa nouvelle lecture²⁶.

Le succès du *Maréchal* est le résultat de la rencontre de deux grands talents tunisiens: Noureddine Kasbaoui (Nūr ad-Dīn al-Qaṣbāwī) qui adapte le texte d'après *Le Bourgeois Gentilhomme* et Ali Ben Ayed ('Alī Bin 'Ayyād), metteur en scène et directeur du Théâtre Municipal de Tunis.

Dramaturge et acteur formé à Tunis, Noureddine Kasbaoui²⁷ (29 janvier 1931–8 janvier 1996) consacre toute sa vie au théâtre. Il fait partie de la Troupe Municipale dès sa création en tant qu'acteur, auteur et adaptateur. Il adhère à la confrérie 'Īsāwiyya²⁸, apprend par cœur ses poésies et participe à ses représentations. Avec sa femme, Saâdia Oueslati (connue sous le nom de Mouna Noureddine), actrice elle-aussi, il est considéré comme le 'monstre sacré' du théâtre tunisien. Après son décès, les autorités tunisiennes lui dédient le théâtre sis rue de Grèce 12 à Tunis.

Ali Ben Ayed²⁹ (15 août 1930–14 février 1972) est un metteur en scène et acteur formé par les cours de René Simon du Conservatoire de Paris, et au Caire il

²⁵ *Le Maréchal* est présentée, sans interruption, jusqu'en 1986, date du décès de Hamda Ben Tijani (Muḥammad bin at-Tiġānī), l'acteur ayant joué le rôle du protagoniste, le Maréchal 'Ammār.

²⁶ Voir, à ce propos, Imen Abderrahmani: Dans les Coulisses du *Maréchal*: comme au bon vieux temps. In: *www.tunisia-today.com* 2005 [30.09.2013]; Imen Abderrahmani: Troupe de la ville de Tunis: le retour du *Maréchal*. In: *www.tunisia-today.com* 2005 [30.09.2013].

²⁷ Pour des approfondissements sur la biographie de Noureddine Kasbaoui, voir l'introduction de la pièce *Le Maréchal*. Cf. Nūr ad-Dīn al-Qaṣbāwī: *al-Māriṣāl*, p. 7–8.

²⁸ *Ṭarīqa* fondée au XVI^e siècle par le ṣayḥ Muḥammad b. 'Īsā aṣ-Ṣufyānī al-Muḥṭārī, dénommé le 'Maître parfait' (*aṣ-ṣayḥ al-kāmīl*), né a Sousse et ayant vécu surtout à Meknès. Du Maroc, cette confrérie s'est propagée en Algérie et en Tunisie. Elle s'insère dans le soufisme orthodoxe qui se base sur la loi islamique et qui porte le disciple (*murīd*), à travers le guide du maître spirituel (*muršīd*) à un contact direct avec la réalité divine (*ḥaqīqa*). Le caractère dévotionnel de l'enseignement d'Ibn 'Īsā et le dynamisme de la *ḥaḍra 'isāwiyya* (la séance pour les invocations et les danses) a favorisé la diffusion de cette confrérie parmi les gens communs. Une cérémonie de cette confrérie où le côté spectaculaire l'emporte sur le côté mystique est décrite brièvement dans Chérif Khaznadar: Pour la *recréation* d'une expression dramatique arabe. De l'intégration de cette expression aux moyens audio-visuels. In: Nada Tomiche (éd.): *Le théâtre arabe*. Louvain: Unesco 1969, p. 42.

²⁹ Pour des approfondissements sur la biographie d'Ali Ben Ayed, voir Badra Bchir: *Éléments du fait théâtral en Tunisie*. Tunis: Cahiers du C.E.R.E.S. 1993, p. 86–87 et 142–143; Rashid Bencheneb: *Masraḥ* et surtout Bū Bakr Khoulouj/al-Munṣif Šaraf ad-Dīn et al. (éds.): *Qarn min al-masraḥ at-tūnisī* [Un siècle de théâtre tunisien]. Tunis: ad-Dār al-'arabiyya li-l-kitāb 2001, p.

obtient le diplôme de l'Institut des Hautes Etudes pour les Arts Dramatiques. De retour en Tunisie, en 1958, il rejoint la Troupe Municipale comme assistant du directeur et joue son premier rôle en langue arabe dans la pièce *Œdipe Roi*. En 1959 et en 1960, il met en scène la pièce *Hamlet* et la pièce *al-Kull mən 'Ayšūša* ('Tous pour la petite Aïcha'), d'après *Le Médecin malgré lui* de Molière. En 1960, il se rend aux Etats-Unis pour apprendre les techniques cinématographiques les plus modernes et, à cette occasion, il se rend à Hollywood où il séjourne quelques mois pour se spécialiser dans l'éclairage. Cet élément devient pour lui plus important que le décor: Ben Ayed introduit dans ses pièces un jeu tout intérieur à travers une étude approfondie de l'éclairage qui met en valeur, comme un gros plan au cinéma, le visage du personnage dont les traits expriment tous les sentiments qui l'agitent.

En 1961, il suit un stage au Théâtre National Populaire dirigé par Jean Vilar. La même année, de retour en Tunisie, il met en scène la pièce *Caligula* de Camus qui sera représentée aussi, en 1963, au Théâtre des Nations à Paris. Toujours en 1961, Ali Ben Ayed devient le directeur de la Troupe de la Municipalité de Tunis: sous sa direction, la troupe met en scène comme première pièce *L'Ecole des Femmes* avec une mise en scène de Mohamed Aziza (Muḥammad 'Azīza). Il est tellement pris par sa vocation d'artiste et de directeur de théâtre, qu'il est surnommé le 'Gérard Philipe' ou le 'Jean Vilar' tunisien. En tant que disciple de ce dernier, Ben Ayed s'ouvre à l'idée de l'universalité du théâtre occidental, valable en tout temps et en tout lieu, et s'engage à l'adaptation d'un nombre considérable d'œuvres étrangères.

Il meurt à Paris, atteint d'une hémorragie cérébrale tandis qu'il était sur scène en train de préparer une pièce sur la Palestine. Avec sa troupe, Ben Ayed incarne l'époque dorée du théâtre tunisien, avec 35 pièces, 799 représentations, 28 tournées en Tunisie et 11 tournées à l'étranger dont trois à Paris.

Ali Ben Ayed considère son théâtre comme «deux branches importantes du même arbre»³⁰: la première est le côté international représenté par des pièces comme *Caligula*, *Hamlet*, *Othello*, *Œdipe*, etc.; la seconde concerne la Tunisie et sa vie quotidienne. Il adopte une technique dramatique qui consiste à transposer les sujets des œuvres empruntées au répertoire étranger dans la société arabo-islamique ancienne ou contemporaine, avec ses croyances, ses coutumes et

64–68; Muḥammad 'Abbāza: *Taṭawwur al-fi'l al-masraḥī bi-Tūnis min an-naš'a 'ilā at-ta'sīs* [Evolution du fait théâtral en Tunisie de sa genèse à sa fondation]. Tunis: Markaz an-Našr al-Ġāmi'i 2009, p. 246–251.

30 Selon les mots de Bū Bakr Khoulouj/al-Munšif Šaraf ad-Dīn et al. (éds.): *Qarn min al-masraḥ at-tūnisī*, p. 66.

ses usages. Il modifie ainsi non seulement le cadre et l'action de la pièce, mais aussi les noms, les costumes, le langage et la mentalité des personnages, en faisant une opération de 'tunisification'.

C'est dans ce contexte que *Le Maréchal* a vu le jour en devenant une référence en matière d'adaptation.

4.3.1 Titre et structure

Le titre de l'hypertexte s'écarte du titre de l'hypotexte: *al-Mārīšāl* ('Le Maréchal') à la place d'une éventuelle version plus fidèle telle qu'*al-Burğuwāzī an-nabil* ('le bourgeois noble, gentilhomme').

La comparaison entre les deux textes se base sur l'édition du *Bourgeois Gentilhomme* de 2010 et sur la seule édition existante de *al-Mārīšāl* qui date de 1997.

En ce qui concerne la structuration du texte, l'hypotexte est composé de cinq actes divisés, à leur tour, en scènes et ballets tandis que l'hypertexte est composé de seulement trois actes.

4.3.2 Les personnages et la vie sociale

Le processus de 'tunisification' de la pièce de Molière commence par les noms et les prénoms des personnages que Kasbaoui change entièrement, comme on peut remarquer en lisant les équivalences des personnages des deux textes pris en examen (Tab. 1):

Tab. 1: Les personnages des deux pièces

Hypotexte	Hypertexte
Monsieur Jourdain	Sī 'Ammār ³¹ le Maréchal
Madame Jourdain	Dūğā ³² la Maréchale, femme de Sī 'Ammār
Lucile, fille de Monsieur Jourdain	Ilhām, fille de la Maréchale
Nicole, servante	Zohra, domestique

³¹ En tunisien *sī* est la forme contractée de *sīdī* (< ar.cl. *sayyidī*) qui signifie 'monsieur', litt. 'mon seigneur'.

³² Diminutif de *Ḥaddūğā* qui est, à son tour, diminutif du prénom *Ḥadiğā*.

Hypotexte	Hypertexte
Cléonte, amoureux de Lucile	Farḥāt, amoureux d’Ilhām
Covielle, valet de Cléonte	al-Hādī, ami de Farḥāt
Dorante, comte, amant de Dorimène	al-Fāḍil, citadin, amant de Farīda
Dorimène, marquise	Farīda, citadine
Maître de musique	Maître de musique
Elève du maître de musique	Ḥasan et Ḥusayn, élèves du maître de musique
Maître à danser	Maître de danse
Maître d’armes	Maître de sport
Maître de philosophie	Maître de langue
Maître tailleur	Tailleur
Garçon tailleur	-----
Deux laquais	Chef des domestiques
-----	Chauffeur
-----	Jardinier
-----	Deux notaires
Plusieurs musiciens, musiciennes, joueurs d’instruments, danseurs, cuisiniers, garçons tailleurs, et autres personnages des intermèdes et du ballet	Plusieurs domestiques et joueurs d’instruments

Chez Molière, Monsieur Jourdain est un bourgeois qui veut acquérir les manières des nobles, dénommés par le protagoniste ‘gens de qualité’³³. Pour devenir comme eux, Monsieur Jourdain s’entoure d’enseignants des disciplines les plus variées, de la musique à la danse, des armes à la philosophie.

Toute société possède son Monsieur Jourdain³⁴: dans le processus de naturalisation de Kasbaoui, Si ‘Ammār est un villageois qui vise à devenir comme les

³³ Acte I, scène II.

³⁴ Un des thèmes dominant dans le théâtre arabe, est celui des nouveaux riches qui sont généralement l’une des conséquences désastreuses des guerres. Le parvenu veut la plupart du temps se montrer savant. Un des parvenus les plus célèbres dans le théâtre arabe est le Pacha dans *al-‘uṣfūr fī-l-qaḥṣa* (‘L’oiseau en cage’) de l’égyptien Muḥammad Taymūr (1892–1921), pièce jouée en 1918 et publiée en 1922. Ce personnage achète le dictionnaire *lisān al-‘arab* auquel il ne comprend rien mais qui lui donne du cachet, en l’exposant dans son salon (acte II, scène 4, p.41). Les plus ridicules, d’après Ben Halima, sont les femmes dont «le modernisme et la francisation à outrance n’ont plus de limite». Cf. Hamadi Ben Halima: *Les principaux thèmes*

baldīya (sing. *baldi*), ‘les gens de la ville’³⁵, les membres des grandes familles de Tunis qui se vantent d’avoir pour ancêtres des hauts dignitaires des beys ou d’avoir des origines andalouses. Si ‘Ammār n’est pas inférieur à son homologue français: il fait appel, lui aussi, à un maître de musique et à un maître de danse. Toutefois, Kasbaoui opère un mouvement de translation proximisante³⁶, pour adapter le texte à son cadre spatio-temporel, la Tunisie des années soixante: le maître d’armes de l’hypotexte devient un *ustād ar-riyāda* ‘professeur de sport’, et le maître de philosophie devient un *ustād al-luġa* ‘professeur de langue [arabe littéraire]’. Le protagoniste, enfin, est entouré de quelques personnages nouveaux et modernes tels que, pour ne citer qu’un exemple, *as-sā’iq* (ou en arabe tunisien *əš-šifūr*) ‘le chauffeur’.

Monsieur Jourdain est décrit par ses enseignants comme un homme médiocre qui dispose d’une énorme fortune:

C’est un homme, à la vérité, dont les lumières sont petites, qui parle à tort et à travers de toutes choses et n’applaudit qu’à contresens; mais son argent redresse les jugements de son esprit³⁷.

Chez Kasbaoui, les enseignants se posent, en plus, des questions sur l’origine de la fortune de Sī ‘Ammār. D’après l’un d’eux, il aurait découvert un trésor par hasard; selon d’autres il aurait hérité d’une grande fortune d’un oncle lointain; quelqu’un enfin soutient qu’il aurait fait fortune pendant la guerre des Allemands contre l’armée française³⁸.

Kasbaoui procède ainsi à la transposition diégétique intégrale³⁹, en opérant non seulement une translation spatiale (la Tunisie) mais également temporelle puisqu’il se réfère à un événement important qui a bouleversé l’histoire du pays, c’est-à-dire la campagne de Tunisie, de 1942–1943, où les armées de l’Allemagne nazie et de l’Italie fasciste combattirent contre les forces alliées des

du théâtre arabe contemporain (de 1914 à 1960). Tunis: Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université de Tunis 1969, p. 220–221.

35 Acte I, page 18, ligne 24.

36 L’hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l’actualiser aux yeux de son propre public. Voir, à ce propos, Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil 1982, p. 431.

37 Acte I, scène I.

38 Acte I, page 24, lignes 5–9.

39 Voir, à ce propos, Gérard Genette: *Palimpsestes*, p. 432.

Américains, des Britanniques et des Français⁴⁰. L'engagement du protagoniste dans l'armée justifie le choix de son surnom et, par conséquent, le titre de l'hypertexte.

Le tempérament militaire de Si 'Ammār se manifeste dans plusieurs domaines de la vie quotidienne. Le protagoniste est en effet obsédé par l'ordre et la discipline, ce qui paraît évident à l'un des personnages lorsqu'il rappelle:

ər-rāġəl ḥdām əl-'askər, w-ən-nizām əlli sāyər bih fə-d-dār nizām 'askri mya fə-l-mya
 'l'homme a servi dans l'armée et l'ordre en vigueur à la maison est un ordre à cent pour cent militaire'⁴¹.

L'esprit militaire de Si 'Ammār le pousse à ne pas accepter le mariage entre sa fille et son amant Farḥāt originaire du Kef, bourgade tunisienne située au nord-ouest du pays dans une région essentiellement agricole, et à poser deux conditions fondamentales au mariage de sa fille: son futur époux doit avoir travaillé dans l'armée et surtout doit être un citoyen. Les questions que Si 'Ammār pose sont très explicites:

brāmyārmān dərt-ši lārmi w-dūzyāmāmān ākši mən əl-bəldiya l-kbār?
 'premièrement as-tu été à l'armée? Et deuxièmement, es-tu citoyen?'⁴².

Par *Le Bourgeois Gentilhomme*, Molière avait abordé une question très actuelle pour son époque, celle de la fausse noblesse. A l'instar de Molière, Kasbaoui entend s'occuper d'une question épineuse pour son temps: l'urbanisation de la Tunisie, un phénomène considérable depuis déjà les dix premières années de l'Indépendance (1956–1966). L'attrait des villes, et notamment de la capitale, vitrines de développement et de modernité, ainsi que symboles de progrès, a en effet accéléré le mouvement d'exode rural avec de lourds rebondissements sur la vie sociale⁴³.

L'hypertexte présente, en ce qui concerne la vie sociale, plusieurs variations par rapport à son hypotexte. Dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, Monsieur Jour-

⁴⁰ Pour un témoignage direct de cette campagne qui a préparé la victoire des Alliés en 1945, voir, entre autres, Estelle de Montgolfier-Ruyer: *Quand les Alliés libéraient la Tunisie (1942–1943). Une fillette de Medjez se souvient*. Paris: L'Harmattan 2012.

⁴¹ Acte I, page 12, lignes 2–4.

⁴² Acte II, page 78, lignes 18–19.

⁴³ En Tunisie, les proverbes et les expressions populaires concernant le *bəldi* (< ar.cl. *balādī*, 'citadin') sont très nombreux. Pour ne citer que quelques exemples: *əl-bəldi bəldi lū kān ykūn əz-zīn dərdi* 'le citadin reste un citadin même s'il est laid comme un pou'; *əl-bəldi bəldi w-əl-go'r go'r* 'le citadin reste un citadin et le péquenot reste un péquenot'.

dain, pour organiser tranquillement une réception chez lui, pousse sa femme à quitter la maison et à s'installer chez sa sœur. Si 'Ammār préfère, au contraire, envoyer sa femme chez son frère. Dans l'hypotexte, Lucile s'oppose à la décision de son père, Monsieur Jourdain, qui voudrait la marier à un homme qu'elle n'aime pas, tandis que, dans l'hypertexte, c'est la femme du Maréchal qui ne veut pas un mariage arrangé pour sa fille. Ces modifications effectuées par Kasbaoui ne sont pas le fruit du hasard mais sont nécessaires pour adapter la pièce à la structure de la société arabe traditionnelle: la femme sort de la maison de son mari pour entrer dans la maison d'un autre homme de la famille (dans ce cas, son frère); les enfants, notamment les filles, ne peuvent pas se permettre de critiquer les décisions de leurs parents. Pour la société arabe traditionnelle, en effet, un message comme le suivant ne serait pas recevable:

Tout ce qui m'embarrasse ici, c'est que ma fille est une opiniâtre, qui s'est allée mettre dans sa tête un certain Cléonte, et elle jure de n'épouser personne que celui-là⁴⁴.

Un autre passage, enfin, nécessite, par rapport à son hypotexte, un ajout de la part de Kasbaoui:

Hypotexte	Hypertexte
Cléonte: «Tant de larmes que j'ai versées à ses genoux!» ⁴⁵ .	Farḥāt: <i>w-hāk ad-dmū' allī žrāt mən 'inīya waqt allī smə't bī-ha mrīḍa!</i> ⁴⁶ 'Tant de larmes que j'ai versées lorsque j'ai appris qu'elle était malade'.

Selon les valeurs de la société arabe traditionnelle, il n'est pas concevable qu'un homme pleure aux genoux de son aimée qu'il ne peut pas rencontrer tout seul. Par conséquent, Kasbaoui a ajouté une raison, dans l'hypertexte: la maladie d'Ilhām.

Dans son texte, Kasbaoui a décidé de dédoubler le personnage de l'élève du maître de musique présent dans l'hypotexte. Deux joueurs au lieu d'un seulement auxquels il accorde plus d'espace et d'importance en commençant par les dénommer Ḥasan et Ḥusayn. Le dédoublement d'un personnage est une pratique désormais consolidée au théâtre arabe; généralement les dramaturges

⁴⁴ Acte IV, scène III.

⁴⁵ Acte III, scène IX.

⁴⁶ Acte II, page 68, lignes 17–18.

arabes confèrent au couple le don du comique⁴⁷, une sorte de réminiscence du genre littéraire des *maqāmāt*, où l'on trouvait toujours deux personnages complémentaires au caractère hilarant. Dans le cas du *Maréchal*, les prénoms des deux élèves évoquent également un autre élément de l'histoire arabo-islamique puisque Ḥasan (mort en 680) et Ḥusayn (mort en 670), fils de 'Alī et de Fāṭima, étaient les deux petits-enfants du Prophète Muḥammad⁴⁸. Plusieurs *aḥādīṭ* rappellent les phrases pleines de tendresse⁴⁹ que le Prophète consacrait à ses deux petits-fils et plusieurs traditions, notamment chiites, présentent les petits-fils sur les genoux ou les épaules du Prophète. Ḥasan et Ḥusayn sont en outre les personnages principaux de la forme théâtrale de la *ta'ziya*⁵⁰, la seule forme de tragédie qui se soit développée dans le monde islamique avant l'époque moderne.

Chez Kasbaoui, Ḥasan et Ḥusayn se trouvent à la frontière ambiguë du sérieux et du ludique, entre le *ḡidd* et le *hazl* djahiziens, puisqu'ils ne représentent pas seulement le côté amusant mais se font également porte-parole de la sagesse populaire tunisienne. Maladroits et drôles, *ḥūki w-ḥrāyri* 'cul et chemise'⁵¹ comme les appelle Kasbaoui, leurs discours sont farcis de proverbes tunisiens.

Leur rôle est amplifié par l'épilogue de la pièce où ils deviennent les seuls personnages sur scène: ils prononcent les dernières répliques de la pièce après le dénouement. Ils ont été spectateurs de l'action et témoins du changement du protagoniste, comme tout spectateur tunisien assistant à la pièce *Le Maréchal*. Bref, ils représentent le prototype du spectateur tunisien: ingénu et sage à la fois, il peut tirer des enseignements importants du théâtre qui peut lui ouvrir les yeux et former sa conscience.

47 Comme dans l'hypertexte de Mārūn Naqqāš où l'Harpagon de Molière est dédoublé en deux personnages distincts: aṭ-Ta'labī, père de Hind, avare, et Qarrād, avare lui aussi, deux personnages extrêmement drôles.

48 Pour une biographie d'al-Ḥasan bin 'Alī bin Abī Ṭālib et d'al-Ḥusayn bin 'Alī bin Abī Ṭālib, voir, entre autres, Laura Veccia Vaglieri: (al-) Ḥasan b. 'Alī b. Abī Ṭālib. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. III. Leyde: Brill 1986, p. 240–243 et Laura Veccia Vaglieri: (al-) Ḥusayn b. 'Alī b. Abī Ṭālib. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. III. Leyde: Brill 1986, p. 606–615.

49 Veccia Vaglieri mentionne: «Whoever loves them loves me and whoever hates them hates me» ainsi que «al-Ḥasan et al-Ḥusayn are the *sayyids* of the youth of paradise». Cf. Laura Veccia Vaglieri: (al-) Ḥusayn b. 'Alī b. Abī Ṭālib, p. 606.

50 Grammaticalement un nom d'action du verbe 'azzā 'consoler, exprimer de l'empathie', la *ta'ziya* met en scène les souffrances et la mort d'al-Ḥusayn, troisième *imām* pour le chiisme, au cours de la rébellion contre le califat omeyyade à Karbalā' (Iraq) en 680.

51 Acte I, page 13, lignes 16–17.

Enfin, les prénoms des deux personnages qui se disent ‘gens de la ville’ ont été choisis par Kasbaoui probablement dans le même but ironique: il s’agit d’al-Fāḍil et de Farīda dont la signification est respectivement ‘le vertueux’ et ‘unique’.

4.3.3 Le cadre spatio-temporel

L’action du *Bourgeois Gentilhomme* se déroule à Paris au XVII^e siècle. L’hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte par un mouvement naturel qui va toujours du plus lointain au plus proche⁵², afin d’être recevable⁵³ aux yeux de son public: le lieu devient Tunis et la période les années soixante, en optant ainsi pour les stratégies traductives de la localisation et de l’actualisation⁵⁴.

Dans le cas du *Maréchal*, la transposition diégétique entraîne une très forte modernisation. Les références à la cour, par exemple, sont remplacées par des images relatives à la ville, comme le démontre l’exemple suivant:

Hypotexte	Hypertexte
Dorante: «Vous avez tout à fait bon air avec cet habit, et nous n’avons point de jeunes gens à la cour qui soient mieux faits que vous» ⁵⁵ .	al-Fāḍil: <i>Allāh, Allāh šnūwa ha-ž-žamāl w-ər-ru’a... ha-l-libās hād ma yuṣluḥ alla bīk... lū kān dūr Tūnəs qāṭ’a ma təlqā-š wāḥəd kif-ək lābəs hākka.</i> al-Fāḍil: ‘Quelle beauté et quelle splendeur! Cet habit ne convient parfaitement qu’à vous: si on fait un tour dans toute la Tunisie, on ne trouvera personne comme vous, habillé de la sorte’ ⁵⁶ .

52 Gérard Genette: *Palimpsestes*, p. 431.

53 La notion de ‘recevabilité’ ou ‘acceptabilité’ est introduite dans le domaine de la traductologie dans Gideon Toury: *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: The Porter Institute of Poetics and Semiotics 1980; Gideon Toury: *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: Benjamins 1995.

54 Pour les définitions de localisation et d’actualisation, voir Bruno Osimo: *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*. Milan: Hoepli 2004, p. 186 et p. 210.

55 Acte III, scène IV.

56 Acte II, page 61, lignes 12–15.

Kasbaoui ajoute, en outre, à sa pièce certains détails qui se réfèrent à son époque, dans le but d’amuser le spectateur. Dans l’hypotexte, Monsieur Jourdain demande à Dorante de s’éloigner un peu pour ne pas faire entendre leur discours à sa femme: «Tirons-nous un peu plus loin, pour cause»⁵⁷.

Dans son texte, au contraire, Kasbaoui fait prononcer à Si ‘Ammār la phrase suivante: «*waṭṭi ḥəss-ak, Dūža mwaqqfa w-wdān-ha tqūlši antēn mtā‘ rādyū*» ‘Baisse ta voix: Dūğa est debout et ses oreilles sont comme des antennes de radio’⁵⁸.

4.3.4 Vie matérielle

L’expression ‘vie matérielle’ est employée ici pour indiquer les objets d’usage quotidien présents dans l’hypertexte. Ces objets sont différents par rapport aux objets décrits dans le texte de Molière: ils sont adaptés à la réalité tunisienne, comme conséquence du procédé de transposition diégétique.

Dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, Monsieur Jourdain est habillé d’une «robe de chambre rayée, doublée de taffetas aurore et vert, un haut-de-chausses de panne rouge, une camisole de panne bleue, un bonnet de nuit et une coiffe (...)»⁵⁹. Dans *Le Maréchal*, Si ‘Ammār est habillé lui-aussi d’une robe de chambre aux couleurs éclatantes, mais enrichie d’une série d’objets typiquement arabes: «*rūb dā šāmbir dū alwān zāhya: aḥmər azrəq aḥḍər. šāb‘-u tzin-ha ḥwātəm w-b-yədd-u ‘ša šğira. ‘la rās-u ṭarbūš*» ‘une robe de chambre aux couleurs criantes, rouge, bleue, verte, des bagues sur les doigts, un bâton à la main, un tarbouch sur le chef’⁶⁰.

Le *tarbouch*⁶¹ est une coiffe masculine portée dans plusieurs pays arabomusulmans, généralement de couleur rouge et en feutre; les bagues sur les doigts sont considérées dans la société arabe comme un symbole d’élégance et d’aisance financière⁶²; le bâton est à la fois symbole de pouvoir et de richesse car sa partie supérieure est souvent recouverte d’ivoire, d’argent ou de nacre.

⁵⁷ Acte III, scène VI.

⁵⁸ Acte II, page 61, ligne 24.

⁵⁹ D’après le *Mémoire* de Mahelot. Cf. Pierre Pasquier (éd.): *Le Mémoire de Mahelot*. Paris: Champion 2005.

⁶⁰ Acte I, page 16, lignes 11–13.

⁶¹ Dans la représentation théâtrale transmise par la télévision tunisienne, le protagoniste porte une *šāšiya b-əl-kubbīṭa*, coiffure plus typiquement tunisienne.

⁶² Un proverbe tunisien emploie l’image de la bague pour indiquer une personne qui veut se mettre en vue à tout prix: ‘*əryān əz-zukk, fi šāb‘-u ḥātəm* ‘il a le cul nu, mais la bague au doigt’.

Habillés d'une telle façon, Monsieur Jourdain et Si 'Ammār n'ont de cesse de se faire rassurer par leur entourage sur l'élégance effective de leurs tenues:

Hypotexte	Hypertexte
Monsieur Jourdain: «Tenez ma robe. Me trouvez-vous bien comme cela?»	al-Mārīšāl: <i>nəlbəs kī l-bəldīya... w-āš tqūlu fī ha-l-lbās?</i>
Maître à danser: «Fort bien. On ne peut pas mieux» ⁶³ .	Ustād ar-raḡḡ: <i>šay žamil yāsər.</i> Ustād al-mūsīqa: <i>kayyānn-ək Hārūn ar-Rašīd fī zmān-u.</i>
	Le Maréchal: 'Je m'habille comme les gens de la ville. Que pensez-vous de cet habit?
	Le maître de danse: Très beau.
	Le maître de musique: Comme Hārūn ar-Rašīd à son époque ⁶⁴ .

Chez Kasbaoui, le maître de musique fait une comparaison entre Si 'Ammār et le grand calife abbaside Hārūn ar-Rašīd (766–809) qui a inspiré plusieurs contes des *Milles et Une Nuits* où il est décrit comme un personnage très sage et clairvoyant. La comparaison entre les deux personnages a le but de provoquer le rire auprès du public tunisien.

Les *realia* de l'hypotexte sont remplacés par des données de la société tunisienne. Suivant ce procédé, la monnaie qui, dans l'hypotexte, est le *louis* («Voilà deux louis bien comptés»⁶⁵), devient, dans l'hypertexte le *dinar* (*ḡamsīn alf dīnār* 'cinquante mille dinars'⁶⁶). Les instruments musicaux qui apparaissent dans l'hypotexte⁶⁷ sont la *basse de viole*⁶⁸, le *théorbe*⁶⁹, le *clavecin*, la *trompette marine*⁷⁰, mais dans l'hypertexte ils deviennent des instruments tunisiens tels que le *krīrū*⁷¹, le *nāy*⁷², le *'ūd*⁷³, le *ṭabal*⁷⁴, le *ṭār*⁷⁵ et la *darbūka*⁷⁶. En restant dans

63 Acte I, scène II.

64 Acte I, page 25, lignes 22–24.

65 Acte III, scène VI.

66 Acte II, page 62, ligne 15.

67 Acte II, scène I.

68 Instrument ancien semblable au violoncelle.

69 Instrument à corde semblable à un grand luth.

70 Instrument ancien à une seule corde.

71 Instrument à vent qui ressemble à un fifre.

72 Instrument à vent d'origine persane semblable à une flûte.

73 Sorte de luth. Le terme français 'luth' vient d'ailleurs de ce mot arabe.

le domaine musical, l'hypertexte fait souvent référence au *mālūf*⁷⁷, le principal genre de musique traditionnelle tunisienne, d'origine arabo-andalouse.

Les plats et les boissons sont enfin adaptés au contexte tunisien: au lieu du vin présent dans l'hypotexte («un vin à sève veloutée»⁷⁸), inacceptable pour une société musulmane, Si 'Ammār commande à son majordome d'acheter pour la réception qu'il entend organiser «*tlāta arb'at dbābiz ranžina*»⁷⁹ 'trois ou quatre bouteilles d'orangeade'⁸⁰.

Chez Kasbaoui, les plats qui sont servis aux hôtes ne sont plus le carré de mouton gourmandé de persil, le veau de rivière, la soupe à bouillon perlé et le dindon cantonné⁸¹, mais, à leur place, il y a «*ad-džāž la-mdažžəž, əs-srādik l-msardəka, əl-gaṭto l-maḡtūt*» 'les poulets ampoulés, les coqs cocus, le gâteau bateau'⁸², c'est-à-dire des plats totalement inventés dont les noms ne se basent que sur des jeux de mots.

4.3.5 La langue

La pièce de Kasbaoui est un miroir fidèle des langues en présence en Tunisie. Nous retrouvons dans la pièce les trois langues qui marquent le paysage linguistique tunisien, à savoir l'arabe tunisien avec ses variétés dont l'hypertexte est entièrement composé, mais également, en moindre mesure, l'arabe littéraire et le français. En outre, il y a un personnage, Breïtou le tailleur, qui représente le parler juif de Tunis, une autre composante très importante dans la mosaïque culturelle tunisienne.

Les personnages parlent dans le dialecte citadin de Tunis mais il est à observer que la variété linguistique du protagoniste est essentiellement le dialecte rural du Kef. En effet, le protagoniste emploie *nāy* comme pronom indépendant de 1^{ère} pers.sing. (*āna* à Tunis) et les pluriels irréguliers de schème *CCāCīC* comme *dbābiz* 'bouteilles' et *srādik* 'coqs' (*dbābəz* et *srādək* à Tunis de schème

74 Instrument à percussion très répandu au Maghreb.

75 Instrument à percussion dont le cadre est en bois de cèdre, de hêtre ou de micocoulier sur lequel est tendue une membrane en peau de poisson ou de chèvre.

76 Instrument à percussion.

77 Acte I, page 13, ligne 13.

78 Acte IV, scène I.

79 Il s'agit de l'Orangina, une marque d'orangeade française très connue importée en Tunisie.

80 Acte III, page 83, ligne 9.

81 Acte IV, scène I.

82 Acte III, page 89, lignes 4–6.

CCāCəC). Par ce choix, Kasbaoui fait une caricature du protagoniste par le biais du dialecte qu'il parle: malgré son aspiration à devenir un *bəldi*, ses manières provinciales continuent de le caractériser en colorant avant tout son parler.

Nombreux sont les jeux de mots employés en arabe tunisien pour créer un effet comique. Kasbaoui, par exemple, remplace les intermèdes musicaux de l'hypotexte par des jeux linguistiques visant à frapper et amuser le spectateur tunisien, comme dans l'exemple qui suit:

al-Mārišāl: «*dū... dūrtwār... rī... rīžīmūn... mī... mītrāyyāt... fā... farantyyār... sūl... sūldā... lā... lāvyyūn... sī... sīksyūn... dū... Dūža l-Mārišāla*».

'DO... dortoir, RE... régiment, MI... mitraillettes, FA... frontières, SOL... soldats, LA... l'avion, SL... section, DO... Dūğa la Maréchale'⁸³.

En ce qui concerne les citations savantes qui dans l'hypotexte sont en latin, on observe que, dans l'hypertexte, elles sont remplacées par des citations en arabe littéraire, comme on peut le remarquer dans le schéma suivant:

Hypotexte	Hypertexte
Maître de philosophie: « <i>Nam sine doctrina vita est quasi mortis imago</i> [...] Cela veut dire que sans la science, la vie est presque une image de la mort» ⁸⁴ .	Ustād al-luğa: <i>uṭlubū l-'ilma min al-mahdi 'ilā l-laḥdi. yḥabb yqūl təlžamək tət'alləm təqra w-lū ikūn sənn-ək myāt sna.</i> Le maître de langues: <i>Recherchez la connaissance du berceau au tombeau.</i> Et tout cela signifie qu'il faudrait apprendre même à l'âge de cent ans.

Dans l'exemple susmentionné, Kasbaoui a préféré rendre l'expression latine par un proverbe arabe très connu. Il est intéressant de remarquer qu'à l'instar de l'hypotexte où le maître de philosophie traduit la citation du latin au français, dans l'hypertexte aussi il y a la traduction du proverbe de l'arabe littéraire en arabe tunisien: il faudrait, par conséquent, déduire qu'à l'époque de la rédaction de la pièce tunisienne, la *fušḥā* n'était pas du tout familière à tous les Tunisiens.

⁸³ Acte I, page 28, lignes 15–18.

⁸⁴ Acte II, scène IV.

En ce qui concerne le français, c'est le personnage de Farīda – la citadine dont le Maréchal est tombé amoureux – qui y recourt. Farīda parle en arabe tunisien avec parfois un lexique ou des expressions en français.

Son pittoresque mélange de mots arabes et français lui donne du 'cachet' et souligne le modernisme et la francisation à outrance des gens de la ville par rapport aux villageois comme Si 'Ammār qui ignorent totalement cette langue. Certains dialogues entre ces deux personnages s'avèrent des non-sens amusants, comme dans l'exemple qui suit:

Farīda: (elle met sa main sur ses oreilles) Oh... ça va, ça suffit⁸⁵! Assez, j'ai mal à la tête.

Le Maréchal: (il s'arrête) Assez! Elle vous a dit «papa, c'est fini⁸⁶»⁸⁷.

Le personnage du tailleur, Breïtou, incarne la langue employée par les Juifs de Tunis. Elle est caractérisée par les passages phonétiques $z > \dot{z}$ et vice-versa (par exemple le tailleur prononce *zyāb* au lieu de *žyāb* 'poches') et $s > \dot{s}$ et vice-versa (par exemple le tailleur prononce *sūf* au lieu de *šūf* 'regarde' et *šīdī* pour *sīdī* 'monsieur')⁸⁸.

Il est intéressant enfin de remarquer que, dans l'adaptation pour la télévision de 2005, le personnage du tailleur n'est plus un juif mais un sicilien. Cela peut être expliqué par le départ de plusieurs Juifs de la Tunisie en particulier, après la Guerre des Six Jours de 1967 entre Israël et les pays arabes et après la guerre du Kippour de 1973, qui provoquent des manifestations de protestation virulentes en Tunisie contre les magasins et les lieux sacrés juifs. Leur départ met fin à deux mille ans d'histoire et les fait tomber de nouveau dans la malédiction du Juif errant⁸⁹.

Enfin, comme chez Molière, Kasbaoui présente, dans son troisième et dernier acte – l'acte de la mascarade – une langue inventée: la langue *ğarmāṭiyya*, langue d'un pays, Ğarmāṭa, qui n'existe pas. Pour obtenir un effet comique, le dramaturge tunisien entend déformer la langue maternelle du public. La langue

85 En français.

86 Jeux de mots visant à souligner l'ignorance crasse du Maréchal.

87 Acte III, page 90, lignes 16–18.

88 Pour approfondissements sur le parler juif de Tunis, voir David Cohen: *Le parler arabe des Juifs de Tunis*. Paris/La Haye: Mouton 1964 et Olivier Durand: *Dialettologia Araba*. Rome: Carocci 2009, p. 240–241.

89 Pour une histoire des Juifs de Tunisie, voir Patrick Simon/Claude Tapia: *Le Belleville des Juifs tunisiens*. Paris: Editions Autrement 1998.

ġarmāṭiyya, qui en résulte, ressemble apparemment à une sorte de javanais se basant sur la *dārʒa* tunisienne, comme dans l'exemple suivant:

Le cheikh: «Ġarmāṭa... Farhatata Marichalala» (*ils chantent*).

Farḥāt: (*il avance vers le Maréchal*) «Marchalala wadadadaha... Mahloulaha ... kabiraha-ha».

al-Hādī: Cela signifie, Monsieur le Maréchal, «que Dieu rende votre cœur comme une rose toujours éclore»... Ce sont les mots de Ġarmāṭa.

Le Maréchal: Mon frère, dis-lui «*karikalal ... Marichal Choubal*» et cela signifie que moi et Dūġa la Maréchale, nous sommes ravis qu'il soit entré dans notre maison.

al-Hādī: (*à Farḥāt*) «Doujatou ... Marchaltou... Farhanatou....bi bihatou».

Farḥāt: (*à al-Hādī*) «Rabiyat bitaamalala albakak ouzidak fi hadayak».

al-Hādī: Il vous a dit: «Que Dieu vous bénisse et augmente les cadeaux pour vous»⁹⁰.

Les choix linguistiques opérés par Kasbaoui ne visent donc qu'à augmenter le comique du personnage et cela démontre, encore une fois, que le théâtre reste le lieu privilégié pour l'expérimentation linguistique, et que les productions littéraires et paralittéraires arabes contemporaines témoignent des «incursions» inattendues de la part de la 'variété basse'⁹¹.

4.3.6 Culture religieuse

Contrairement au *Bourgeois Gentilhomme*, *Le Maréchal* contient de nombreuses références à la culture religieuse. Ainsi, Ilhām et Farḥāt, réagissant à la désapprobation du Maréchal à leur mariage, s'en remettent à Dieu:

⁹⁰ Acte III, pages 98–99.

⁹¹ Sur l'option arabe littéraire/dialecte, voir Monica Ruocco: *Lingua fuṣḥà o 'āmmiyyah* nel teatro arabo? L'esempio della Tunisia. In: *Islam, storia e civiltà* 33 (1990), p. 271–285; Olivier Durand: *Bidd-na nuktub bi-l-'āmmiyye?*. In: Daniela Bredi/ Leonardo Capezzone et al. (éds.): *Scritti in onore di Biancamaria Scarcia Amoretti*. Vol. II. Rome: Edizioni Q 2008, p. 577-588. Plus en détail, la première étude concerne la production théâtrale tunisienne et la seconde aborde les aspects linguistiques dans la littérature et la paralittérature arabes contemporaines.

Farḥāt: «*la ḥawla wa-la quwwata illa bi-llāh, la ḥawla wa-la quwwata illa bi-llāh*». 'Il n'y a de force et de puissance qu'en Dieu'⁹².

Ilhām: «*ya Farḥāt, Allāhu ḡālib*». 'Farḥāt, tant pis!' (litt. 'Dieu est le plus fort')⁹³.

Chez Kasbaoui, il y a aussi un anachronisme où le message du philosophe latin Sénèque est lu selon une 'vision islamique':

Hypotexte	Hypertexte
Maître de philosophie: «Messieurs, faut-il s'emporter de la sorte? et n'avez-vous point lu le docte traité que Sénèque a composé de la colère? Y a-t-il rien de plus bas et de plus honteux que cette passion, qui fait d'un homme une bête féroce? et la raison ne doit-elle pas être maîtresse de tous nos mouvements?» ⁹⁴ .	Ustād al-luḡa: <i>wa-lam taqra'ū r-risālata llatī waḡa'a-hā Sīnīkā wa-llatī qāla fī-hā: 'idā taḡāṣama muslimun ma'a 'aḡī-hi l-muslimi yadḡulu ḡahannama wa-bi'sa l-maṣīr</i> . Le maître de langues: Vous n'avez pas lu la lettre de Sénèque qui dit qu'un Musulman qui se bagarre avec un autre Musulman <i>entre en Enfer et son sort est pénible</i> ? ⁹⁵ .

Le titre du traité de Sénèque (4 av. J.C. – 65 apr. J.C.) auquel l'hypotexte fait référence est *De ira*⁹⁶. Dans l'hypertexte, au contraire, bien que Sénèque appartienne, aux yeux d'un Musulman, à l'époque de la *ḡāhiliyya*, il se fait le porte-parole d'un message islamique avec des termes empruntés à quelques sourates du Coran⁹⁷.

Au contraire, même les références à la culture chrétienne sont généralement effacées, comme dans l'exemple suivant où la figure de l'antonomase, dans ce cas Judas, le traître par excellence, est totalement éliminée:

⁹² Acte II, page 80, ligne 24.

⁹³ Acte II, page 81, ligne 8.

⁹⁴ Acte II, scène III.

⁹⁵ Acte I, page 35, lignes 16–18.

⁹⁶ Dans ce traité, on peut lire: «*Iam vero si effectus eius damnaque intueri velis, nulla pestis humano generi pluris stetit*», c'est-à-dire 'Et maintenant, si tu veux examiner les effets et les dommages, aucune calamité n'a coûté plus cher au genre humain [que la colère]'.

⁹⁷ L'expression *yadḡulu ḡahannama wa-bi'sa l-maṣīr* rappelle, entre autres, Cor. IV, 115.

Hypotexte	Hypertexte
Covielle: «Que cela est Judas!» ⁹⁸ .	<p data-bbox="595 230 1000 314">Farḥāt: ‘<i>ala ḥāṭar ‘umr-i ma kunt nāṭṣawwār wāḥda kif-ək thūn-ni b-hā-ṣ-ṣūra w-b-hā-s-sur’a.</i></p> <p data-bbox="595 319 1018 399">Puisque de toute ma vie je n’ai jamais vu personne me trahir d’une telle manière et si rapidement, tel que tu l’as fait⁹⁹.</p>

Enfin, il est très intéressant de remarquer que dans le troisième acte, l’acte de la mascarade ou du théâtre dans le théâtre, Kasbaoui cite, parmi les accompagnateurs du fils du Sultan de Ġarmāṭa, des membres de la ‘Īsāwiyya. Il s’agit d’une confrérie soufie née au Maroc et ensuite diffusée dans le reste du Maghreb, aux cérémonies rituelles complexes, qui mettent en scène des danses symboliques amenant les participants à la transe. Une cérémonie de la ‘Īsāwiyya peut durer des heures et est très complexe: elle prévoit aussi une séance d’exorcisme, avec la perte de connaissance de plusieurs membres du public qui vivent un état d’extase (*ḥāl*).

Kasbaoui compare par conséquent l’art théâtral aux cérémonies de la ‘Īsāwiyya, comme si cette dernière, avec ses chants et ses musiques, représentait une sorte de forme pré-théâtrale autochtone, ayant le même potentiel cathartique que le théâtre. En effet, le Maréchal qui assiste à la mascarade en arrivant à changer d’attitude et à prendre conscience de la valeur de sa personne n’est pas trop différent d’un individu qui est soumis, à travers les rites de la ‘Īsāwiyya, à une ‘mort’ symbolique, transitoire et éphémère, après laquelle il renaît comme nouvel individu, rempli de joie, de bonheur et de *baraka*.

4.3.7 Le dénouement

Dans les deux pièces, le *happy end* est assuré par l’acceptation de la part de Monsieur Jourdain/Sī ‘Ammār du mariage des deux amoureux. Toutefois, l’hypertexte, par rapport à son hypotexte, présente une transvalorisation – soit une opération d’ordre axiologique portant sur la valeur attribuée à la suite d’actions, d’attitudes et de sentiments qui caractérisent un ‘personnage’¹⁰⁰.

⁹⁸ Acte III, scène X.

⁹⁹ Acte II, page 72, lignes 5–6.

¹⁰⁰ Selon la définition donnée par Gérard Genette: *Palimpsestes*, p. 483.

Monsieur Jourdain est un personnage immuable, identique à lui-même, son but ne change jamais du début à la fin de la pièce: il veut devenir un bourgeois. Par conséquent, pour permettre un *happy end*, le protagoniste doit être enjôlé par les personnes qui l'entourent: ses illusions restent intactes et lui permettent de continuer à vivre de la même façon pour toujours.

Sī 'Ammār, au contraire, découvre la vraie identité du prétendant de sa fille: «*Farḥāt bən əl-marḥūm 'Alī l-Kāfi*» 'Farḥāt, fils de feu 'Alī du Kef'¹⁰¹, en s'apercevant enfin qu'il a été dupé et ridiculisé: «*wəllit qərd [...] w-fi lāḥər yḏəḥku 'aliya? Yāḥi lli yḥəbb yətbəlləd idürūlu hākka?*» 'Suis-je devenu un singe? [...] et enfin, qu'est-ce qu'ils font? Ils se moquent de moi? Ceux qui désirent devenir des citadins, sont-ils traités de la sorte?'¹⁰².

Sī 'Ammār est un personnage qui évolue: conscient de ses erreurs et de l'humiliation subie, il accepte enfin ses origines paysannes sans plus rougir: «*Nāy mən l-yūm nza't ḥwāyəž l-bəldīya w-lbəst ḥwāyəž l-bādīya 'arḏ l-qəmh w-əš-š'ir*» 'A partir d'aujourd'hui j'ôte les habits de citadin et je m'habille comme un paysan, terre de blé et d'orge'¹⁰³; et, en outre: «*Nāy nəbgi nərža' mnīn žit w-nəḥdəm 'arḏ-i w-fəllāḥt-i b-yədd-i*» 'Je veux retourner d'où je suis venu et travailler ma terre avec mes mains'. Désormais il se décrit comme «*wəld əl-bādīya*» 'fils de la campagne'¹⁰⁴.

En conclusion, le vrai *happy end* du *Maréchal* est la prise de conscience de Sī 'Ammār et pas seulement le couronnement de l'amour entre Ilhām et Farḥāt. L'hypertexte entraîne un message pédagogique que son hypotexte n'avait pas: le fait de ne pas se cacher et d'accepter ses propres origines.

Le protagoniste de l'hypotexte, Monsieur Jourdain, est essentiellement un type figé qui provoque le rire du public français; Sī 'Ammār, au contraire, est un personnage plus complexe qui provoque à la fois le rire et la commotion auprès du public tunisien.

Kasbaoui a par conséquent valorisé son personnage en lui attribuant, par voie de transformation psychologique, un rôle plus «sympathique», voire «empathique», dans le système des valeurs de l'hypertexte, que ne lui accordait l'hypotexte. Cette valorisation du personnage implique également une transposition pragmatique¹⁰⁵ car dans l'hypertexte le protagoniste retourne à son vil-

¹⁰¹ Acte III, page 102, lignes 1–2.

¹⁰² Acte III, page 103, lignes 5–10.

¹⁰³ Acte III, page 104, lignes 13–15.

¹⁰⁴ Acte III, page 104, ligne 6.

¹⁰⁵ Modification des événements et des conduites constitutives de l'action. Cf. Gérard Genette: *Palimpsestes*, p. 418.

lage: Kasbaoui entend ainsi transformer le message de l'hypotexte, poussé – pour emprunter les mots de Genette – par 'la caution d'une raison'¹⁰⁶. Autrement dit, en améliorant le statut axiologique du protagoniste par une valeur symbolique plus noble, Kasbaoui a délibérément opéré un choix précis qui peut s'expliquer seulement si on l'insère dans le contexte socio-politique de son époque.

4.3.8 L'ambiance

La pièce *Le Maréchal* s'insère dans la troisième phase du nationalisme selon l'interprétation donnée par Geertz en 1973, c'est-à-dire l'organisation des mouvements nationaux dans un état qui n'est plus un simple rêve, mais qui devient concret une fois l'indépendance acquise. Cela implique une réponse à la question «qui sommes-nous?» et la définition d'un sujet collectif¹⁰⁷.

Dès le lendemain de l'Indépendance, le peuple – qui s'est affranchi d'une tutelle étrangère pour assumer son destin – doit se mettre d'accord sur les valeurs essentielles de la Tunisie. Quelles sont les caractéristiques de l'identité tunisienne, son passé culturel et historique, ses réalités sociologiques, sa vocation et sa vision du monde?

La Tunisie s'engage dès 1956 et au cours des années soixante dans un processus d'édification d'un Etat-nation et, comme pour soixante-cinq autres pays qui ont obtenu leur indépendance entre 1945 et 1968¹⁰⁸, elle doit faire face au dilemme 'essentialisme' (ou 'moyen de vivre autochtone')/'épocalisme' (ou 'esprit de l'époque')¹⁰⁹, c'est-à-dire comment balancer les traditions et les mœurs locales avec les tendances et les besoins de l'époque contemporaine.

Ce dilemme est présent dès le lendemain de l'Indépendance, comme le démontre le discours de Habib Bourguiba prononcé le 17 décembre 1956:

La Tunisie dont la tradition est essentiellement arabo-musulmane entend ne pas vivre en vase clos et devenir une société fermée, perspective incompatible avec notre profond désir de vivre en étroite communion avec la vie moderne. Notre voie en ce domaine consiste à

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 442.

¹⁰⁷ «Now that there is a local state rather than a mere dream of one, the task of nationalist ideologizing radically changes (...). It consists in defining, or trying to define, a collective subject». Cf. Clifford Geertz: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books 1973, p. 240.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 234.

¹⁰⁹ De l'anglais essentialism et Indigenous Way of Life; et epochalism et The Spirit of the Age. Cf. *Ibid.*, p. 240–241.

avoir des fenêtres ouvertes sur les autres cultures, en particulier sur la culture occidentale, afin d'avoir prise sur le réel. Ainsi notre pays, tout en restant fidèle à son passé culturel, aura forgé les instruments de son avenir. La culture française est l'une des plus grandes et des plus riches du monde moderne [...]¹¹⁰.

Bien qu'ancrée dans la tradition arabo-musulmane¹¹¹, la Tunisie des années soixante est proche d'une vision 'épocaliste'¹¹²: la France n'est plus une 'ennemie' comme elle l'était pendant la période coloniale, elle est la référence d'aujourd'hui et la culture française est un exemple à suivre, le symbole de la modernité. A l'aube des années soixante, la lutte change donc de nature: menée jusque-là essentiellement contre le régime colonial, elle se transforme en combat contre le sous-développement. Dès 1961, l'ennemi n'est déjà plus le colonialisme.

Dans ce sens, Bourguiba décide de distinguer l'identité nationale du référent religieux auquel la Tunisie avait été traditionnellement mêlée. Cela engendre des dynamiques de sécularisation que le modèle occidental a inspirées, comme l'abolition de la monarchie et la proclamation de la République (25 juillet 1957), l'adoption d'une constitution (1^{er} juin 1959), la promulgation du code de statut personnel (13 août 1956) qui modifie profondément la loi religieuse (abolition de la polygamie, égalité des deux sexes devant la loi), ou encore la réforme scolaire (1958), qui avait notamment pour but de limiter l'enseignement traditionnel zitounien et d'introduire un système d'enseignement moderne.

Les années soixante représentent pour la Tunisie la période de l'illusion du décollage économique et du changement sous la conduite d'un gouvernement qui adopte un système de gestion emprunté aux pays socialistes en vue d'amener la société vers le développement. Bourguiba est très attaché aux conceptions de 'solidarité nationale' et de 'socialisme'¹¹³ qu'il entend promouvoir à travers la culture. Dans le cas tunisien comme en tout cas tous les pays socia-

110 Ce discours de Bourguiba est cité par Driss Abbassi: *Entre Bourguiba et Hannibal. Identité tunisienne et histoire depuis l'indépendance*. Aix-en-Provence/Paris: Editions IREMAM/Karthala 2005, p. 25.

111 Après son accès à l'indépendance en 1956, la Tunisie est déchirée entre les deux tendances *epochalism/essentialism*, personnifiées respectivement par Habib Bourguiba et par son adversaire Salah Ben Youssef. Ce dernier, leader nationaliste et compagnon de Bourguiba dans la lutte anticoloniale, lui oppose un autre projet. Il prône un ancrage de la Tunisie dans le monde arabo-musulman et épouse la cause de l'arabisme et de l'indépendance intégrale du Maghreb.

112 Voir Clifford Geertz: *The Interpretation of Cultures*, p. 243.

113 Voir le discours de Habib Bourguiba du 24 juin 1961: «Il faut une nouvelle conception de la solidarité nationale. Un genre de socialisme, en somme...», cité par Driss Abbassi: *Entre Bourguiba et Hannibal*, p. 28–29.

listes de l'époque, la nation est conçue comme une «camaraderie profonde, horizontale»¹¹⁴. La presse tunisienne de l'époque, très sensible aux questions identitaires, souligne l'importance de la culture pour les masses afin d'aboutir à une complète unité politique et nationale¹¹⁵. La culture, qui ne doit plus être l'apanage d'une minorité instruite mais étendue à toutes les couches sociales de la nation, s'intègre par conséquent dans le projet national. Le président Bourguiba, influencé sans aucun doute par l'expérience dans le domaine théâtral de son frère Mohamed, un des pionniers du théâtre tunisien, avait bien compris le potentiel de cet art comme véhicule privilégié des sentiments d'identification et comme support de l'identité nationale¹¹⁶. Il en arrive à comparer le théâtre à l'engagement politique dans son discours du 7 novembre 1962:

Comme vous, je suis monté sur les planches et je sais ce que ressent un acteur face au public: la pratique du théâtre m'a sans doute profité dans ma vie politique et m'a appris l'art de persuader les foules¹¹⁷.

D'ailleurs, Habib Bourguiba avait été un spectateur assidu des pièces de son frère Mohamed, dramaturge et acteur, et avait lui-même répété, à l'époque coloniale, sous la direction de son frère, une pièce intitulée *La Patrie* de Victorien Sardou, mise en scène en arabe sous le titre de *Šuhadā' al-ḥurriyya* ('Les Martyrs de la Liberté'), qui fut cependant interdite par les autorités du Protectorat.

Suite à ce discours dans lequel Bourguiba affirme, entre autre, que le théâtre n'est pas un simple divertissement mais une occasion de mener le débat social, le président décide de faire le maximum pour diffuser cet art et encourager la vocation des jeunes dans les activités théâtrales¹¹⁸: il crée une école d'art dramatique en accordant des subventions aux étudiants pour se rendre à l'étranger étudier la technique et la tradition des théâtres français, italien, an-

114 Sur la nation comme «camaraderie horizontale», voir Benedict Anderson: *L'imaginaire national, réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris: La Découverte 1996.

115 *Inter alia*, un journaliste du quotidien *L'Action*, Abdelwahab Bouhdiba, écrivait à ce propos le 14 mars 1968: «La culture tunisienne d'aujourd'hui se veut socialiste, en ce sens qu'elle tend à mettre à la portée du plus grand nombre le maximum de nourriture spirituelle».

116 Le mérite de ce premier président tunisien est «d'avoir compris le rôle du théâtre et de l'avoir imposé à une société colonisée et méprisant ses artistes». Cf. Badra Bchir: *Éléments du fait théâtral en Tunisie*, p. 34.

117 *Ibid.*, p. 35.

118 Le revers de la médaille est toutefois la création de la CNOT (Commission nationale d'orientation théâtrale), «dont le rôle officiel est de veiller à la qualité des œuvres, et la fonction réelle, de censurer toute transgression de l'ordre établi». Cf. Slim Ben Cheikh/Ezzeddine Madani: *Tunisie (le théâtre en)*, p. 1377.

glais et égyptien. Il introduit ensuite au lycée l'enseignement du théâtre pour en faire une matière à enseigner aussi noble que les autres. Il établit également un concours doté d'un prix important récompensant chaque année la meilleure pièce traduite, adaptée ou composée *ex novo*. Il veut en outre décentraliser les troupes théâtrales afin que cet art puisse parvenir à tous les Tunisiens et par conséquent il encourage à fonder des troupes professionnelles dans les villes des provinces telles que Le Kef, Sfax, Sousse et Bizerte, et leur offre l'occasion de venir jouer à Tunis. Il fait également construire de nouveaux théâtres de plein air et encourage la création de festivals comme le *Mahrağān Ayyām Qarṭāğ al-masraḥiyya* ('Les Journées Théâtrales de Carthage'), inauguré en 1964 et encore présent de nos jours. Pour commémorer son discours, Bourguiba instaure enfin la tradition de la Semaine du Théâtre à partir du 7 novembre de chaque année pour promouvoir un théâtre de qualité pour tous.

Bourguiba prône un changement d'attitude de la part de l'acteur comme de la part du public. Au niveau de l'acteur, il exige l'expertise et le respect de la sensibilité du public auquel il s'adresse. Au niveau du public, il encourage son éducation et l'invite à adopter un comportement adéquat aux lieux publics. Enfin, il supprime les servitudes, c'est-à-dire les places réservées gratuitement aux personnalités officielles.

Toutes ces interventions de la part de l'Etat ont produit une mutation qualitative remarquable dans le domaine culturel du pays pendant les années soixante: la production théâtrale s'impose en tant qu'art à l'instar de la production artistique habituelle comme la poésie, le conte et le roman, la musique et le chant, et devient un événement social auquel participent l'intellectuel aussi bien que l'ouvrier et le paysan.

L'objectif bourguibien pour le théâtre est au bout du compte le renforcement de l'amour de la nation ou, comme souligné par Mettrop la promotion d'une conscience nationale capable de sauvegarder le patrimoine culturel et traiter les questions chères au pays¹¹⁹.

Par ailleurs, dans son compte-rendu de la Semaine du Théâtre de l'année 1966, pour décrire l'esprit dans lequel le Secrétariat d'Etat tunisien aux Affaires Culturelles et à l'Information a organisé cette manifestation, Lelong se sert des mots de Michelet lorsqu'il définit cet art comme «le plus puissant moyen d'éducation, de rapprochement entre les hommes, [...] le meilleur espoir peut-être de rénovation nationale»¹²⁰. Au cours de la même manifestation, c'est enfin Chadly Kibli, Secrétaire d'Etat aux Affaires Culturelles et à l'Information, qui

119 Anton Mettrop: *Le Théâtre en Tunisie*, p. 307–308.

120 Michel Lelong: *La Semaine du Théâtre (7–15 Novembre 1966)*. In: *Ibla* 116 (1966), p. 449.

souligne le rôle du théâtre en tant qu'instrument favorisant la promotion culturelle des masses et leur prise de conscience.

L'Etat confie son message à la Troupe Municipale de Tunis qui essaie, à travers ses adaptations, de réaliser ces objectifs. Le succès de la pièce *Le Maréchal* peut s'expliquer donc par le besoin de l'ensemble du public de se sentir «tous Tunisiens», tous au même niveau, de songer au bien commun et de participer à la construction d'un pays en marche vers le progrès, personne n'étant exclu.

Une adaptation comme *Le Maréchal* vise à contribuer à la construction de l'Etat-Nation et à essayer de toucher certaines questions sociales irrésolues comme le rapport entre villes et campagnes, en soulignant que les composantes rurale et bédouine ont la même dignité que la composante urbaine en ce qui concerne l'identité tunisienne.

En effet, une constante dans l'histoire tunisienne a été l'antagonisme entre les citadins d'un côté et les nomades et les ruraux de l'autre. L'ethnographie révèle une grande disparité entre les coutumes citadines, spécialement celles de la capitale, et celles des bédouins et des ruraux¹²¹.

Après l'Indépendance, les anciens stéréotypes citadins et ruraux sont mis à nu, discutés, remis en question, critiqués en tant que manifestant des inégalités choquantes, considérées comme nuisibles à l'unité nationale. L'Etat encourage par conséquent la modernisation des campagnes afin d'atténuer le décalage entre villes et villages. Les sobriquets qui disqualifiaient tel bourg, tel village, ou telle fraction se voient rejetés et la distinction entre citadins et ruraux tend à s'estomper. L'image nouvelle que l'Etat veut donner est celle du *tūnusi waṭāni* ('Tunisien patriote').

Pour comprendre l'antagonisme entre ville et campagne, l'article de Demeerseman est éclairant en ce qu'il étudie les psychologies rurale et urbaine à travers l'analyse des stéréotypes et des préjugés¹²². Selon cette étude, le citadin s'attribue, en toute modestie, les qualificatifs suivants: 'civilisé' (*mutamaddin*), 'cultivé' (*muṭaqqaf*), 'bien élevé' (*mutarabbīn*), 'raffiné' (*raqīq*). Au contraire, le citadin considère le rural (et encore plus le bédouin) comme 'illettré' (*ḡāhil*), 'grossier' (*ḥašin*), 'aux manières rustres' (*mu'aḡraf*).

¹²¹ Sur le rapport entre villes et villages en Tunisie, voir, entre autres, Amor Belhédi: *Société, espace et développement en Tunisie*. Tunis: Publications de la Faculté des Sciences Humaines et Sociales 1992; Ahmed Kassab: *Etudes rurales en Tunisie*. Tunis: Publications de l'Université de Tunis 1970; Mahmoud Seklani: Villes et campagnes en Tunisie. Evaluations et prévisions. In: *Population* 3 (1960), p. 485–512.

¹²² André Demeerseman: Aux frontières de la psychologie rurale. In: *Ibla* 109 (1965), p. 1–34.

De son côté, le rural (et le bédouin) loue l'affinement et la supériorité de l'instruction du citadin. En effet, dans la pièce de Kasbaoui, le Maréchal s'excuse à plusieurs reprises de ce que son père ne lui a pas donné d'instruction. A ce propos, il faut ajouter que déjà Ibn Khaldoun soulignait que l'habitant du village voulant s'instruire devait aller à la grande ville, car l'enseignement est un art et «les arts n'existent pas chez les gens de la campagne»¹²³. Le rural méprise en même temps la vie luxueuse que le citadin mène. Le paysan en effet donne peu d'importance au raffinement de la nourriture, du vêtement et à la propreté et critique les dépenses exagérées du citadin qui l'endettent à perpétuité.

Mais, la population rurale est complexe, car elle comprend au moins deux groupes. Le premier groupe – majoritaire – est purement agricole et vit directement du travail de la terre. Le second groupe, non agricole, est complémentaire du premier et vit dans son voisinage sur le même terroir: petits commerçants, artisans et propriétaires de fondouks. La caractéristique la plus marquante de ce milieu rural est la mobilité: la population rurale augmente ou réduit ses effectifs, selon les années de bonnes ou de mauvaises récoltes, donc selon les précipitations, sécheresses, inondations, etc. En une année 'difficile', elle se porte sur les centres urbains qui reçoivent ces émigrants du *bled*¹²⁴.

Kasbaoui traite, dans son adaptation, des questions d'actualité, telles que l'exode rural et le surpeuplement de la ville, notamment de la capitale, agrandie de sa banlieue immédiate. Par le dénouement de sa pièce il met le spectateur devant deux messages précis: i) il ne faut pas renier ses origines; ii) ruraux et citadins doivent vivre ensemble pour développer leur pays. Enfin, il se fait le promoteur avec Ben Ayed d'un autre aspect cher à Bourguiba, la question de la langue qui s'insère dans le dilemme essentialisme-épocalisme.

Dans son discours sur le théâtre du 7 novembre 1962, Bourguiba souligne la nécessité du bilinguisme afin que les acteurs tunisiens

ne soient pas confinés à la seule culture arabe, pour améliorer le théâtre tunisien il faut connaître des langues étrangères et assimiler les données essentielles du Théâtre français ou anglais¹²⁵.

¹²³ Ibn Khaldoun: *al-Muqaddima. Prolégomènes historiques*. Ed. par William Mc Guckin de Slane. Vol. II. Paris: Editions Quatremère 1858, p. 449.

¹²⁴ Sur la structure et le style de vie de la population rurale, voir, *inter alia*, Mahmoud Seklani: Villes et campagnes en Tunisie, p. 491.

¹²⁵ Cité par Badra Bchir: *Eléments du fait théâtral en Tunisie*, p. 37.

En outre, choisir de rédiger son théâtre en arabe tunisien ou bien en arabe littéraire n'est pas sans conséquences. Comme Monica Ruocco le souligne, dans les années soixante les dramaturges optent de plus en plus pour la *dārḡa* au détriment de la *fushā* au point qu'en 1967, par exemple, sur vingt-et-une pièces jouées seulement sept étaient composées en arabe classique¹²⁶.

Le Maréchal est le miroir du parcours entrepris par la Tunisie des années soixante: le langage choisi reflète le but du gouvernement de promouvoir, par le biais du dialecte tunisien, la création d'une conscience nationale et de faire face aux problèmes spécifiques du Pays. Le Théâtre Municipal de Tunis, au cœur de l'activité théâtrale tunisienne, choisit de s'exprimer en dialecte afin de toucher tous les Tunisiens – l'arabe littéraire n'étant pas encore à la portée de tous, surtout dans les campagnes – et contribuer à la politique nationale visant à l'unité nationale et à une spécificité linguistique du pays.

Le double procédé opéré par le théâtre qui choisit délibérément, d'un côté l'arabe tunisien comme moyen d'expression, et de l'autre côté un répertoire basé sur les adaptations du théâtre français, est le même que celui adopté par le gouvernement: la synthèse culturelle. Ce procédé vise à construire un caractère authentiquement national pour remédier à la dépersonnalisation subie pendant le colonialisme et, en même temps, à assurer le développement du Pays afin qu'il devienne une nation moderne.

Dans ce sens, les résultats des études d'Abbassi¹²⁷ menées sur les manuels scolaires tunisiens concernant la construction d'une mémoire collective après l'indépendance aident à mieux comprendre cette aspiration, de la part de la Tunisie, à une synthèse culturelle. Les manuels tunisiens des années soixante focalisent leur attention sur l'appartenance de la Tunisie à la Méditerranée plutôt qu'au reste du monde arabe. Abbassi confirme ainsi que la Tunisie sent fortement l'exigence de revendiquer son statut de 'charnière'. Le président Bourguiba a constamment indiqué la nation non comme une entité repliée sur elle-même, mais comme un pont entre l'Orient et l'Occident. Cette synthèse culturelle entre tradition et modernisme apparaît comme le mythe bourguibien des premières années de l'Indépendance. A partir des années soixante-dix, l'histoire la plus récente démontre que cette synthèse est inachevée et que la question identitaire reste encore une question épineuse à définir jusqu'à présent¹²⁸.

¹²⁶ Monica Ruocco: *Lingua fushā* o 'āmmiyyah nel teatro arabo?.

¹²⁷ Driss Abbassi: *Entre Bourguiba et Hannibal*; Driss Abbassi: *Quand la Tunisie s'invente. Entre Orient et Occident, des imaginaires politiques*. Paris: Editions Autrement 2009.

¹²⁸ Voir Asma Larif-Béatrix: *Edification étatique et environnement culturel en Tunisie*. In: *Arabica* 33 (1986) p. 295–324; Driss Abbassi: *Quand la Tunisie s'invente*.

Il ne nous reste qu'à jeter un coup d'œil au pays maghrébin où le théâtre a été introduit plus récemment: le Maroc, qui représente, dans notre périple, la dernière phase du nationalisme tel qu'il est décrit par Geertz¹²⁹.

129 Clifford Geertz: *The Interpretation of Cultures*, p. 238.

5 Entre tradition et innovation

Ce chapitre est consacré au théâtre du marocain Taïeb Saddiki (aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddiqī)¹ qui représente, dans le périple théorique que nous venons de construire, la quatrième étape de la conception geertzienne du nationalisme. D'après la thèse de Geertz, en effet, une fois organisé, l'état doit définir et stabiliser les relations tant avec les autres états qu'avec les sociétés irrégulières dont il est issu², en somme organiser une politique étrangère et une politique intérieure. Il nous semble que la pièce *Molière ou «Pour l'amour de l'humanité»* écrite et jouée en 1994 par Taïeb Saddiki représente un reflet intéressant des enjeux et des atouts du Maroc contemporain.

5.1 Les prodromes du théâtre au Maroc

Le Maroc est le dernier pays maghrébin où le théâtre occidental est introduit, à partir de 1923, au moment de l'arrivée de quelques troupes tunisiennes et égyptiennes dans le pays³. Celle de Muḥammad 'Izz ad-Dīn al-Miṣrī, nommée *Ġawq*

1 Parmi les transcriptions francophones, on trouve également <Tayeb Saddiki>, <Tayyeb Saddiki>, <Tayeb Seddiqi>, etc. Exception faite pour les références bibliographiques, pour notre travail nous avons choisi de n'employer que la variante <Taïeb Saddiki>.

2 «If, keeping all the limitations of periodization in mind, one divides that history into four major phases – that in which the nationalist movements formed and crystallized; that in which they triumphed; that in which they organized themselves into states; and that (the present one) in which, organized into states, they find themselves obliged to define and stabilize their relationship both to other states and to the irregular societies out of which they arose». Cf. Clifford Geertz: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books 1973, p. 238.

3 Pour une histoire du théâtre marocain voir, *inter alia*, Khalid Amine: *Moroccan Theater between East and West*. Tétouan: Le Club du Livre de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Tétouan 2000; Muḥammad 'Azzām: *al-Masraḥ al-maġribī* [Le Théâtre marocain]. Damas: Editions de l'Union des Ecrivains Arabes 1987; Ahmed Badry/Ahmed Cheniki: Maroc (le théâtre au). In: Michel Corvin (éd.): *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris: Editions Bordas 2008, p. 888–892; Mohammed Berrada: *Le Théâtre au Maroc: tradition, expérimentation et perspectives*. Villeneuve d'Ascq: P.U. du Septentrion 1998; Abdallah Chakroun: *A la rencontre du théâtre au Maroc*. Casablanca: Najah El Jadida 1998; Muḥammad Al-Kaġġāt: *Binyat at-ta'rif al-masraḥī mina l-bidāya ilā t-tamānināt* [La Structure du texte théâtral du début aux années quatre-vingts]. Casablanca: Dār at-Ṭaqāfa 1986; Hassan Mniai: *Le Théâtre marocain, de sa création à la mise en œuvre de la représentation*. Rabat: Dar El Aman 2002; Abdelwahed Ouzri: *Le théâtre au Maroc. Structures et Tendances*. Casablanca: Toubkal 1997; Muḥammad Adīb as-Salāwī: *al-Masraḥ al-maġribī min ayna ilā ayna* [Le Théâtre marocain, origines et perspectives]. Damas: Ministère de la Culture 1975; Muḥammad Adīb as-

an-Nahḍa al-‘arabiyya (‘La Compagnie de la Renaissance Arabe’), constituée à la fois d’Égyptiens et de Tunisiens, est la première à se rendre au Maroc, où elle donne des représentations – parmi lesquelles *Ṣalāḥ ad-Dīn al-Ayyūbī* (‘Saladin l’Ayyoubide’) – au Palais Royal même.

C’est toujours en 1923 qu’une troupe tunisienne dirigée par Chadli Ben Friha (aš-Šādīlī bin Furayḥa) représente dans plusieurs villes marocaines une comédie adaptée de Molière, *Le Médecin malgré lui*. Elle est elle-même suivie par la troupe Fatima Rouchdi (Fāṭīma Rušdī), du nom de la célèbre comédienne égyptienne, au large répertoire qui comprend des pièces en arabe classique et en arabe égyptien.

A partir de cette date, les Marocains commencent à imiter les Égyptiens et les Tunisiens. Ce retard de la pratique théâtrale – comme Abdelwahed Ouzri le souligne – est probablement causé par l’isolement du Maroc vis-à-vis du reste du monde arabe⁴, étant le seul pays à avoir échappé à l’Empire Ottoman⁵.

Dans les années vingt, le Maroc est sous la domination des autorités coloniales française et espagnole, ce qui explique qu’à côté des troupes arabes en tournée au Maroc, on trouve aussi des troupes européennes; ces dernières se produisent cependant dans des quartiers et des salles consacrés exclusivement à un public non marocain. A ce propos, il faut rappeler que le premier édifice théâtral, *Le théâtre de Cervantès*, a été bâti en 1913 à Tanger⁶.

A l’instar des autres pays arabes, le théâtre au Maroc est au tout début un théâtre à vocation nationaliste, à la limite de l’illégalité, dont le but est la lutte contre le colonialisme. Ses pionniers doivent se rencontrer en cachette pour échapper à la censure et à la répression qui deviennent oppressantes suite au *dahīr* berbère (*aḏ-ḏahīr al-barbarī*) de mai 1930, par lequel toute manifestation politique, culturelle et artistique exaltant la langue et l’histoire arabes se voit

Salāwī: *al-Masraḥ al-maḡribī. Ġadaliyyat at-ta’sīs* [Le Théâtre marocain. Dialectique de sa fondation]. Rabat: Editions Būruqrāq 2010.

4 Abdelwahed Ouzri: *Le théâtre au Maroc*, p. 21.

5 Pour une histoire du Maroc contemporain, voir, entre autres, Ignace Dalle: *Maroc. Histoire, Société, Culture*. Paris: La Découverte 2013; Susan Gilson Miller: *A History of Modern Morocco*. Cambridge: Cambridge University Press 2013; Ira M. Lapidus: *Storia delle società islamiche. I popoli musulmani*. Vol. III. Turin: Giulio Einaudi Editore 1995, p. 167–175; Pierre Vermeren: *Histoire du Maroc depuis l’indépendance*. Paris: La Découverte 2002; Pierre Vermeren: *Le Maroc en transition*. Paris: La Découverte 2012.

6 Voir Mouna Aarab/Sarah Amarouchi: El gran Teatro Cervantes de Tánger. In: *Babel 17* (2004), p. 61–62; Khalid Amine: *Moroccan Theater between East and West*, p. 99.

interdite⁷. Pour cette raison, Muḥammad al-Qurri⁸ (1897–1937), le martyr par excellence de ce théâtre de la résistance, est condamné à la prison à perpétuité.

Bien conscientes du potentiel explosif de ces premiers pionniers du théâtre marocain⁹, les autorités coloniales françaises veulent s'occuper directement de la formation des professionnels marocains du spectacle. Pour ce faire, elles organisent des stages de formation où elles invitent plusieurs animateurs parmi lesquels Charles Nugue, Pierre Lucas et André Voisin. Ce dernier¹⁰ en particulier, joue un rôle décisif dans la genèse du théâtre marocain – en arabe classique aussi bien qu'en arabe marocain – pendant le Protectorat, car il enseigne aux Marocains les bases de la pratique théâtrale moderne en créant plusieurs centres d'expression dramatique. Comme Khalid Amine le souligne, le but de ces centres est de neutraliser les actions subversives des nationalistes marocains dans le théâtre de la résistance et établir, à sa place, un système susceptible d'apaiser la tension sociale¹¹.

A travers ces stages, le théâtre marocain devient, d'un simple reflet des expériences tunisiennes et surtout égyptiennes, un écho du théâtre français, dont il restera débiteur pendant longtemps.

5.2 Le modèle 'Molière' au Maroc

André Voisin, qui vise à susciter des vocations parmi les Marocains, forme une pléiade d'artistes de théâtre qui assurent une partie importante de l'activité

7 Selon ce décret, les régions berbères sont sujettes aux lois tribales tandis que le reste du Maroc est soumis à la loi islamique. La question de la langue est en plus liée à ce *dahir* qui pousse à percevoir la langue berbère comme favorisant le français par rapport à l'arabe. Les nationalistes marocains accusent par conséquent les Français d'avoir appliqué une approche de *divide et impera*. Pour plus d'informations sur ce *dahir*, voir Ali Alalou: Language and Ideology in the Maghreb: Francophonie and Other Languages. In: *The French Review* 80,2 (2006), p. 414; Clifford Geertz: *Observer l'islam. Changements religieux au Maroc et en Indonésie*. Paris: La Découverte 1992, p. 94–95; Ira M. Lapidus: *Storia delle società islamiche*, p. 169.

8 Parmi ses pièces: *al-Yatim al-muḥmal* («L'orphelin abandonné»), *al-'Ilm wa-natā'iguhu* ('La science et ses fruits') et *al-Awṣiyā'* ('Les gardiens').

9 On peut citer, parmi ces pionniers, Muḥammad al-Ḥaddād et Muḥammad bin Ṣayḥ, voir, à ce propos, Ahmed Badry/Ahmed Cheniki: Maroc (le théâtre au), p. 890.

10 Pour une vue d'ensemble sur l'activité d'André Voisin au Maroc, voir Omar Fertat: André Voisin, l'initiateur oublié du théâtre populaire marocain. In: Yamna Abdelkader/Sandrine Bazile et al. (éds.): *Pour un Théâtre-Monde. Plurilinguisme, interculturalité, transmission*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux 2013, p. 331–353.

11 Khalid Amine: Moroccan Theater between East and West, p. 103.

théâtrale au Maroc jusque dans les années quatre-vingts, tels que Taïeb Saddiki, Fatima Regragui (Fāṭima ar-Rakrāki), Ahmed Taïeb Laalej (Aḥmad aṭ-Ṭayyib al-'Alġ), etc.

Le répertoire de Molière est recommandé par Voisin à ces premiers artistes marocains comme point de référence¹². C'est ainsi que *Les Fourberies de Scapin* sont l'une des premières adaptations sous le titre de 'Amāyal Ġuḥā ('Les Fourberies de Juha'). Voisin, avec la troupe *al-Ma'mūra* – nom issu de la localité près de Rabat où se tiennent les leçons et qui a existé de 1956 à 1974 – présente cette pièce au festival de Paris en 1956, année de l'indépendance du Maroc¹³, en choisissant le jeune acteur Taïeb Saddiki pour jouer le rôle de Ġuḥā. La troupe marocaine se classe au second rang, après la troupe chinoise et avant le Berliner Ensemble. La critique française accueille bien ce spectacle au point que *Le Figaro* du 28 mai 1956 commente que «la troupe du théâtre marocain interprète Molière avec un jeu particulier, un esprit tout neuf, une jeunesse, une vivacité, une pétulance qui nous enchantent [...]. Le jeune théâtre arabe s'ingénie à retrouver la fraîcheur des sources du théâtre éternel» et le dramaturge français Jean Duvignaud lui fait écho, quelques années plus tard, en soulignant que grâce à Saddiki «la pièce de Molière [...] trouvait une vivacité et une jeunesse nouvelles»¹⁴.

Les premières pièces marocaines sont marquées par la «marocanisation» du répertoire moliéresque, ce qui implique la traduction des dialogues des pièces de Molière en dialecte marocain et le changement des noms des personnages en noms marocains, les revêtant d'un costume emprunté à la tradition de la bourgeoisie de Fès. Les premières troupes marocaines tentent donc de s'approprier l'expérience théâtrale française, en 'marocanisant' Molière, comme on l'avait déjà 'libanisé', 'égyptianisé' et 'tunisisé' auparavant.

Un des adaptateurs majeurs de Molière est Ahmed Taïeb Laalej qui commence à jouer ses pièces au Maroc dès 1950, en les adaptant aussi bien en arabe

¹² La première pièce marocaine publiée est *L'Avare*, traduite en arabe classique par Mehdi Al-Mniai et Mohamed Twimi. Cf. Omar Fertat: Molière, un auteur arabe... ?. In: *Horizons/Théâtre* 3 (2013), p. 94. Certains chercheurs marocains vont jusqu'à affirmer que, sans le théâtre français, le théâtre marocain n'aurait pas existé. Voir, à ce propos, Abdelwahed Ouzri: *Le théâtre au Maroc*, p. 36.

¹³ Acquis le 2 mars 1956.

¹⁴ Jean Duvignaud: Rencontres de civilisations et participation des publics dans le théâtre maghrébin contemporain. In: Nada Tomiche (éd.): *Le théâtre arabe*. Louvain: Unesco 1969, p. 204.

littéraire qu'en arabe marocain¹⁵. Il adapte, entre autres, *Le Malade Imaginaire* sous le titre de *Maṛīḍ Ḥāṭirihi* ('Malade dans sa tête') et *Le Tartuffe* sous le titre de *Walī Allāh* ('L'ami de Dieu') ainsi que *Le Bourgeois Gentilhomme* sous le titre d'*al-Ḥāḡḡ al-'Azāma* ('Sa Majesté le Pèlerin'). Comme Muḥammad Adīb as-Salāwī le souligne, ces premières adaptations visent surtout à se familiariser avec la nature du texte théâtral et avec les règles qui sous-tendent ce genre¹⁶. Généralement, dans ces hypertextes, la structure reste occidentale; ce qui change et se 'marocanise', c'est la langue, les costumes et les lieux.

5.3 Le modèle 'Molière' pour Taïeb Saddiki

L'autre grand adaptateur marocain de Molière est Taïeb Saddiki (1938–) qui, comme plusieurs experts de théâtre l'ont remarqué, résume à lui seul toute l'histoire du théâtre marocain¹⁷.

Issu d'une famille d'érudits d'Essaouira, il se spécialise en arts de la scène en France, notamment à Rennes et à Paris, et en Allemagne, apprenant et maîtrisant les techniques du théâtre occidental. De retour au Maroc, il débute au sein de la troupe du Théâtre marocain et fonde ensuite à Casablanca sa première troupe, *al-Masrah al-'Ummālī* ('le Théâtre Ouvrier'), affiliée à la centrale syndicale de l'U.M.T. (Union Marocaine du Travail). Pendant la courte existence du Théâtre Ouvrier, il continue à travailler à Rabat dans la troupe *al-Ma'mūra* avec André Voisin. Il est directeur général du Théâtre Municipal de Casablanca de 1964 à 1977 et fondateur du Théâtre Ambulant, de *Masrah an-Nās* ('le Théâtre des Gens', un nom qui implique la participation active du public lors de la manifestation théâtrale) et du Café-Théâtre. Il est aussi, entre 1980 et 1982, chargé de mission au cabinet du Ministre du Tourisme et fondateur du Festival d'Essaouira.

¹⁵ Dans son histoire du théâtre marocain, as-Salāwī lui consacre un chapitre intitulé justement *bidāyāt mūlyīriyya* 'Débuts moliéresques'. Cf. Muḥammad Adīb as-Salāwī: *al-Masrah al-maḡribī. Ġadaliyyat at-ta'sīs*, p. 143–146.

¹⁶ *Ibid.*, p. 146.

¹⁷ Abu-Haidar le qualifie de «synonymous with Moroccan theatre» (Farida Abu-Haidar: Morocco, modern. In: Julie Scott Meisami/Paul Starkey (éds.): *The Routledge Encyclopedia of Arabic Literature*. London/New York: Routledge 2010, p. 531. Selon Clément, Saddiki est «par ses idées et ses réalisations [...] le plus grand». Cf. Jean-François Clément: Tayeb Saddiki et l'essence du théâtre. In: *Horizons Maghrébins* 58 (2008), p. 67. Ce dramaturge marocain a effectivement le principal mérite de concentrer plusieurs métiers en lui seul: pendant onze années à la tête du Théâtre Municipal de Casablanca, il a assuré tous les métiers de la création (écriture, interprétation), de l'accompagnement de la création (scénographie, costumes, éclairage, etc.) et de la diffusion (agence de spectacles, etc.).

Son parcours artistique, très particulier, forme un grand contraste avec celui de tous les autres hommes de théâtre appartenant à sa génération. Il est considéré, en effet, comme un ‘artiste rebelle’ puisqu’il refuse – à l’exception de son bref engagement comme chargé de mission – tout poste de fonctionnaire¹⁸. Il est également un intellectuel très généreux qui découvre des grands talents dans des quartiers populaires en les sponsorisant¹⁹, et conçoit comme une mission celle de développer le théâtre au Maroc en encourageant les jeunes dramaturges et acteurs à concrétiser leurs projets. Pour ce faire, il fait construire le complexe Mogador²⁰ à Casablanca qui comprend une salle de théâtre de cinq cents places, un théâtre pour enfants, un café-théâtre, une école de théâtre et de danse ainsi qu’une école de métiers du théâtre (costume, décoration, éclairage).

Très éclectique, Saddiki fonde la revue *al-Furğā* (‘Le Spectacle’) en arabe et en français, qui relate toutes les activités organisées dans le Complexe Mogador. Il compose également un roman, *Mogador Fabor*, en 2004, et s’illustre en tant que peintre-calligraphe.

A l’instar d’Ahmed Taïeb Laalej, Taïeb Saddiki commence sa carrière de dramaturge en adaptant quelques pièces étrangères, notamment le théâtre de l’absurde de Beckett (*Fī intizār Mabruk* ‘En attendant Mabrouk’), Ionesco, Brecht, en puisant également dans le théâtre italien (Goldoni et la Commedia dell’Arte), le théâtre russe (Gogol dont il a adapté *Le Journal d’un Fou*, sous le titre de *ən-Nəqša* ‘Le déclic’²¹ en arabe marocain) et le théâtre grec (Aristophane), mais sa prédilection reste indubitablement pour Molière.

Cette préférence pour Molière est probablement due à la formation de Taïeb Saddiki, qui étudie pendant une période en France, au centre dramatique de l’Est et au Théâtre National Populaire, et dont les enseignants, même au Maroc, sont pour la plupart des Français. Parmi ses maîtres il faut citer André Voisin, qui a animé un stage d’art dramatique au Maroc au début des années cinquante, organisé par le département de la Jeunesse et des Sports, et grâce auquel Saddi-

18 Abdelwahed Ouzri: *Le théâtre au Maroc*, p. 51 et p. 128.

19 On peut mentionner ici le groupe musical des *Nās al-Ġiwān* (‘Les Gens de la Perdution’), issu dans les années soixante-dix du quartier Ḥayy al-Muḥammadi de Casablanca, l’un des quartiers les plus pauvres de la ville. Pour plus d’informations sur ce groupe marocain, voir, entre autres, Abdelhaï Sadiq: *Nass el Ghiwane. Protest song marocaine*. Marrakech: Imprimerie El Watanya 2006; Dominique Caubet: *Les mots du bled*. Paris: L’Harmattan 2004, p. 191–205.

20 Ce nom est l’ancienne dénomination de sa ville natale, Essaouira.

21 Voir Angela Daiana Langone: Jeux linguistiques et nouveau style dans la *masraḥiyya ən-Nəqša*, Le déclic, écrite en dialecte marocain par Taïeb Saddiki. In: Saleh Mejri (éd.): *L’arabe dialectal: enquêtes, descriptions, interprétations. Actes d’AIDA 6*. Tunis: Cahiers du C.E.R.E.S. 2006, p. 243–261.

ki découvre que «le théâtre est un métier»²²; Hubert Gignoux, avec lequel il a suivi un stage en France, et justement Jean Vilar, qui le choisit comme aide-régisseur, du 1^{er} février au 31 mars 1957, pour son Théâtre National Populaire. Saddiki le révère au point de le qualifier du «plus grand homme de théâtre du XX^e siècle»²³ et le considère comme son maître²⁴. C'est en effet sous l'influence de ce dernier qu'il emmène Molière jusqu'aux villages marocains les plus reculés.

Pour comprendre pleinement l'importance de Molière dans la vie artistique de Saddiki, on peut citer un exemple très récent: la manifestation intitulée *Molière mən ḥāl l-ḥāl* ('Molière dans tous les sens'), tenue à Rabat du 8 au 17 avril 2011 et organisée par la Fondation des Arts Vivants au Maroc, qui a voulu rendre hommage à Taïeb Saddiki en lui consacrant, entre autres, une exposition permanente de photos et d'objets rappelant le travail effectué par le dramaturge marocain à partir de l'œuvre de Molière²⁵.

Tout au long de sa carrière, Saddiki adapte cinq pièces du dramaturge français pour le public marocain, à savoir *Le Médecin Volant*, *La Jalousie du barbouillé*, *L'Avare*, *Le Médecin malgré lui* et *L'Ecole des Femmes*, l'adaptation la plus célèbre, réalisée en 1961 sous le titre de *Maḥḡūba*²⁶.

Passionné de Molière, il le transpose jusqu'au petit écran, à travers la réalisation de quelques téléfilms tirés de ses pièces, à savoir *La Jalousie du barbouillé* et *Maḥḡūba*, qui représentent le point où se rencontrent la pièce originale française et le patrimoine populaire marocain²⁷.

22 Omar Fertat: André Voisin, l'initiateur oublié du théâtre populaire marocain, p. 351.

23 Voir Omar Fertat: Molière, un auteur arabe... ?, p. 94.

24 Tayeb Saddiki: *Molière ou «Pour l'amour de l'humanité»*. Mohammedia: Editions Eddif 1994, p. 7.

25 Voir Siham Jadraoui: Festival international 'Théâtre et Culture': Molière dans tous ses états à Casablanca et à Rabat. In: *www.aujourd'hui.ma* du 30 mars 2011 [05.08.2014].

26 Le choix de ce prénom féminin est un hommage à l'art du *malḥūn* (poésie traditionnelle écrite en arabe marocain. Voir, à ce propos, Sibylle Vocke: *Die marokkanische Malḥūnpoesie*. Wiesbaden: Harrassowitz 1990), où un des personnages les plus populaires s'appelait justement *Maḥḡūba*, terme dont la racine *ṣḥ-ḡ-b* véhicule l'idée de 'voiler, cacher, dissimuler à la vue de quelqu'un'.

27 Pour une analyse de cette pièce, Omar Fertat: Molière, un auteur arabe... ?, p. 105.

5.4 Taïeb Saddiki récupère la tradition autochtone

L'expérience théâtrale de Saddiki ne se cantonne pas à une simple opération d'*iqtibās*, car il désire aller plus loin et arriver aux racines d'un théâtre autochtone. D'ailleurs, comme Saddiki lui-même le souligne dans l'Avant-lire de son roman *Mogador Fabor*, «rien ne coûte plus cher que le dédain de ses origines»²⁸. A partir de la fin des années soixante, le dramaturge s'engage ainsi dans un vaste travail de récupération de la tradition pré- et para-théâtrale arabe et notamment marocaine. Cette action découle de la vision de Saddiki pour qui le théâtre se veut populaire et devrait se diffuser le plus possible chez les Marocains. Saddiki en arrive à comparer le théâtre au basket en ce qu'il faudrait «baisser le panier de basket de cinquante centimètres et permettre à tout le monde de pratiquer ce sport»²⁹.

Le théâtre comme art populaire, au service du peuple, est une conception que Saddiki reprend de Jean Vilar et son Théâtre populaire ainsi que de l'activité d'André Voisin au Maroc. Le premier, en particulier, lui conseille d'oublier, une fois rentré au Maroc, «tout ce qu'il avait vu en France et de se souvenir seulement de la technique»³⁰. Le second maître de Saddiki, André Voisin, lui indique la voie lorsqu'il est au Maroc et cherche des thèmes locaux pour le théâtre, en tant que nouvel art dans la société marocaine, en accueillant des chants populaires et la tradition de conteurs dans ses pièces. Pour créer cette nouvelle forme théâtrale, il faut, selon André Voisin, «faire que la technique théâtrale importée de l'Occident vienne féconder un folklore marocain qui paraissait être une source»³¹. Il pousse Taïeb Saddiki à puiser dans le patrimoine marocain, dans son histoire, son folklore, sa littérature et son architecture, en adaptant certains textes dont la vocation initiale n'est pas théâtrale, pour combler le manque de pièces autochtones³².

Saddiki se met par conséquent à étudier avec méticulosité la figure du conteur et à puiser dans l'imaginaire collectif et dans la tradition orale.

La figure du conteur, ce «monstre des choses cachées»³³, reste centrale dans sa recherche artistique et il continue de l'étudier et de l'approfondir durant

28 Tayeb Saddiki: *Mogador, fabor*. Casablanca: Editions Eddif 2004, p. 13.

29 Voir la revue de Saddiki *al-Furğā* n. 2.

30 Muḥammad Al-Kağğāt: *Binyat at-ta'lif al-masraḥī mina l-bidāya ilā t-tamānīnāt*, p. 290.

31 Souad Rezok: *Le Théâtre au Maroc dans les années cinquante. L'expérience d'André Voisin*. Thèse de Troisième Cycle: Université Paris III 1994.

32 Pour Voisin, «tant que les auteurs manquent, les acteurs auront pour rôle de les provoquer». Cf. Omar Fertat: *André Voisin, l'initiateur oublié du théâtre populaire marocain*, p. 346.

33 Tayeb Saddiki: *Mogador, fabor*, p. 54.

toute sa carrière³⁴. Dans son unique roman, *Mogador Fabor*, Saddiki rappelle qu'il y a au Maroc au moins quatre sortes de conteurs, à savoir le conteur mystique qui relate la vie exemplaire des prophètes, le conteur poète dont l'imaginaire est peuplé «d'afarites (les géants), de jeniates (les démons) et de ghoules (les ogres)»³⁵, le conteur comique qui anime et interprète des histoires quotidiennes («déboires des hommes mariés, des femmes infidèles, des voyageurs naïfs et des adolescents malins»³⁶) et le conteur *mejdoub* qui évoque les saints et prétend connaître l'avenir.

Dans ce contexte, il redécouvre le poète populaire 'Abd ar-Raḥmān al-Mağḏūb³⁷ et collecte ses vers qu'il réécrit pour le théâtre en composant de la sorte en 1967 la pièce *Dīwān Sīdī 'Abd ar-Raḥmān al-Mağḏūb*. Pour sa composition, parallèlement à la redécouverte de la poésie populaire, Saddiki fait appel aux formes théâtrales autochtones arabes, en accomplissant ainsi une véritable expérience. Dans sa longue quête de formes originales d'un théâtre marocain pour cette pièce, Saddiki reprend alors la *ḥalqa* ('cercle')³⁸, un ensemble de spectacles animés, généralement par des conteurs, des prestidigitateurs, des saltimbanques, des dompteurs d'animaux, des artistes possédant diverses techniques d'animation de rue qui se déroulent dans les places publiques et sur les marchés. Le conteur qui détermine lui-même son aire de jeu grâce à un cercle

34 Une des sources desquelles il s'est inspiré est l'étude de Youssef Rachid Haddad: *Art du conteur, art de l'acteur*. Louvain-la-Neuve: Cahiers théâtre Louvain 1982 (information que Saddiki nous a donnée lors de notre entretien à Casablanca en juin 2004).

35 Tayeb Saddiki: *Mogador, fabor*, p. 174.

36 Ibid.

37 Poète du XVI^e siècle, originaire de la province d'Azemmour, il est très célèbre au Maroc pour ses quatrains en arabe dialectal. Pour plus d'informations, Alfred-Louis De Prémare: *Sīdī Abderrahmane al Majdoub, mysticisme populaire, société et pouvoir au Maroc au XVI^e siècle*. Paris/Rabat: CNRS/SMER 1985; Jeanne Scelles-Millie: *Les Quatrains de Mejdoub le sarcastique*. Paris: Maisonneuve et Larose 1966.

38 Certains chercheurs ont essayé d'expliquer l'importance de cette figure géométrique pour la société arabe, notamment marocaine: on peut, par exemple, retrouver la forme circulaire dans le *duwwār* ou 'cercle de tentes des nomades' marocains. Cf. Khalid Amine: *Crossing Borders: Al-halqa Performances in Morocco from the Open Space to the Theatre Building*. In: *The Drama Review* 45,2 (2001), p. 56. On peut également retrouver la forme circulaire dans le rite du thé à propos duquel Toni Maraini dit que «la storia del tè, come la vita è un cerchio [...], cerchio del vassoio rotondo, della teiera tonda, del racconto a spirale e della vita a cicli». Cf. Toni Maraini: Cf. Toni Maraini: *I sogni di Atlante. Aedi, saltimbanchi, poetesse e musicanti nella tradizione di spettacolo popolare del Maghreb*. Bari: Poesis 2007, p. 85.

Edward T. Hall (1990) avait déjà identifié, au niveau proxémique, le cercle comme caractéristique principale de la structure topographique de la ville arabe traditionnelle. Cf. Edward T. Hall: *The Hidden Dimension*. New York: Anchor Books Editions 1990.

imaginaire – d'où le nom de *ḥalqa* – possède peu d'accessoires, souvent un bâton et un tapis, parfois un *daff* ('tambourin carré') qui sert à appeler le public ou à mettre en valeur certains passages du conte. Parmi le public, personne ne peut dépasser les limites de l'aire de jeu que fixe le conteur, mais la participation du public, constitué d'habitues ainsi que de spectateurs occasionnels, est chose très courante. De nos jours, de rares villes abritent encore ces activités, parmi lesquelles Marrakech avec la place Jamaâ el-Fna bien connue³⁹. La place de Marrakech a sans aucun doute eu la chance de survivre jusqu'à aujourd'hui par rapport aux nombreuses places semblables, qui ont malheureusement disparu un peu partout, dans des villes comme Taza, Essaouira ou Meknès au Maroc⁴⁰ et ailleurs dans le monde arabe⁴¹; pour la plupart de ces pays, le mot *ḥalqa* ne désigne aujourd'hui plus qu'un épisode d'une série télévisée. Mais pour Saddiki, la *ḥalqa* reste le moyen d'être transporté «dans un autre monde, celui du rêve [...] où le feu est permanent, le songe mille fois vécu, forçant la réalité à paraître, par les mots, les mythes, l'amour, la générosité, l'humour et le rêve au cœur vivant de l'imagination qui se fait réalité»⁴².

La pièce *Diwān Sidī 'Abd ar-Raḥmān al-Mağdūb*⁴³ se trouve donc au carrefour entre le théâtre occidental et les formes pré-théâtrales marocaines. Pour la première fois, Saddiki transpose la *ḥalqa* dans un édifice, ce qui rend son ou-

39 Pour sauvegarder cet immense patrimoine d'oralité, il y a quelques années, l'Association non gouvernementale *Place Jamaâ el-Fna* est née, suite à la proposition faite en 1997 à l'Unesco par l'écrivain espagnol Juan Goytisolo et l'équipe d'*Horizon Maghrébins*. En mai 2001, cette place a été classée par l'Unesco comme «Patrimoine Immatériel et Oral de l'Humanité». Sur le site internet de l'Unesco, Goytisolo décrit la Place de Marrakech en ces termes: «This is the only place on the planet where musicians, storytellers, dancers, jugglers and bards put on a new show before large crowds every day of the year».

40 Dans son roman, Saddiki cite, comme lieux où se tient la *ḥalqa* Bab el Makina (Fès), Lalla Aouata (Meknès), Bab Doukkala (Essaouira), Derb Ghallef et Bousbir el Qdim (Casablanca), etc. Cf. Tayeb Saddiki: *Mogador, fabor*, p. 174–175. D'autres *ḥalqāt* se tiennent dans tous les souks hebdomadaires du Maroc.

41 Maraini cite, par exemple, le quartier Halfaouine à Tunis qui abritait autrefois les *ḥalqāt* et qui a vu «una fine ingloriosa, provocata con zelo, sin dall'indipendenza, da politici, affaristi e piccoli borghesi, urbanisti e speculatori» (Cf. Toni Maraini: *I sogni di Atlante*, p. 81). Actuellement, la place Halfaouine abrite un marché populaire, et a récemment fait l'objet d'un film très attendrissant de Férid Boughedir de 1990.

42 Tayeb Saddiki: *Mogador, fabor*, p. 175.

43 Pour une analyse minutieuse de cette pièce, voir Khalid Amine: *Crossing Borders*; 'Abd ar-Raḥmān Bin Zaydān: *As'ilat al-Masraḥ al-'arabi* [Questions du Théâtre arabe]. Casablanca: Dār at-Taqāfa 1987, p. 49–67.

vrage tout à fait hybride⁴⁴, un espace – pour reprendre les mots de Homi K. Bhabha – «entre-deux»⁴⁵, situé entre Orient et Occident, entre spectacle populaire et bâtiment théâtral fermé⁴⁶.

Saddiki continue sa recherche sur ce théâtre entre-deux dans sa pièce suivante en puisant dans la littérature arabe classique, avant tout des *maqāmāt* de Badī' az-Zaman al-Hamaḍānī (967–1007)⁴⁷. Il se révèle fasciné par les deux personnages 'Īsā ibn Hišām, conteur et personnage nodal des épopées arabes, et Abū l-Faṭḥ al-Iskandarī qui est, d'après Saddiki, tout à la fois: le Ġuḥā arabe, le Nasrettin Hoca turc, l'Arlequin de la *Commedia dell'Arte*, le Scapin de Molière et ainsi de suite. Or, il y a surtout une caractéristique qui frappe le dramaturge marocain, à savoir que Badī' az-Zaman al-Hamaḍānī peint les petites gens: gargotiers portefaix, voyageurs, coupeurs de route, marchands, etc. Cela pousse Saddiki à écrire en 1971 la pièce *Maqāmāt Badī' az-Zaman al-Hamaḍānī*. La performance, qui manque d'une unité thématique ordonnée, est fragmentée en plusieurs *furaġ* ('spectacles') n'ayant qu'un seul élément en commun: le narrateur⁴⁸.

Saddiki reprend enfin le *bsāt*, un terme qui en arabe classique (*bisāt*) désigne le 'tapis', en arabe marocain c'est une 'salle pour réceptions et fêtes'⁴⁹. Il

44 Sur le théâtre maghrébin comme théâtre de l'hybride, voir Khalid Amine/Omar Fertat: La recherche dans les arts de la scène au Maghreb: entre appropriation et contestation. In: Yamna Abdelkader/Sandrine Bazile et al. (éds.): *Pour un Théâtre-Monde. Plurilinguisme, interculturalité, transmission*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux 2013, p. 321–329.

45 Homi K. Bhabha: *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris: Payot 2007 (éd. or. 1994), p. 83. L'image de cet espace interstitiel est reprise plus tard par Amine, selon lequel il s'agit d'une «crisis of belonging, typical of the postcolonial Arab subject who is lost between two worlds, nations, languages and cultures». Cf. Khalid Amine: Moroccan Shakespeare and the Celebration of Impasse: Nabil Lahlou's *Ophelia Is Not Dead*, In: *Critical Survey* 19,3 (2007), p. 61.

46 Ce non-lieu ne reflèterait qu'une identité «tirailée entre (...) deux visions du monde, l'une occidentale et l'autre locale». Cf. Khalid Amine/Omar Fertat: La recherche dans les arts de la scène au Maghreb, p. 324.

47 Pour plus de détails sur ce genre purement arabe, voir, entre autres, Carl Brockelman: Maḳāma. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. VI. Leyde: Brill 1991, p. 107–115.

48 Taïeb Saddiki reprend les *maqāmāt* suivantes: al-Fardiyya, al-İşfahāniyya, al-Makfūfiyya, ad-Dināriyya, as-Sāsāniyya, al-Wa'ziyya, al-Ḥamriyya et al-Maḍiriyya. Voir aussi Muḥammad Adīb as-Salāwī: *al-Masraḥ al-maġribī. Ġadaliyyat at-ta'sis*, p. 168.

49 Selon d'autres chercheurs, le mot aurait d'autres significations: selon Badry et Cheniki, «étymologiquement *Al Bsat*, en dialecte arabe marocain, signifie divertissement». Cf. Ahmed Badry/Ahmed Cheniki: Maroc (le théâtre au), p. 889. Pour Amine, «*l-bsa:t* can mean 'laughter' or 'dare'». Cf. Khalid Amine: *Moroccan Theater between East and West*, p. 86. Le dictionnaire d'arabe marocain de Harrell et Sobelman donne: «*bsāt* pl. –at 1. Large rectangular room on any

s'agit d'un art qui s'est développé au Maroc sous le règne de Muḥammad bin 'Abdallāh (1757–1790) et dont l'origine est disputée par les deux villes de Fès et Marrakech. Ce spectacle constituait l'occasion déguisée de présenter au roi des plaintes et des doléances contre les abus et la corruption des responsables locaux ou des fonctionnaires de la cour. Il s'agit de farces ou de pantonnades où le personnage central s'appelait *buhu* au Nord du Maroc et *al-Msiḥ* 'le Messie' au sud du pays. Le *bsāt* est une forme théâtrale qui n'existe plus mais que Saddiki reprend à son compte et qui alimente son souffle créateur. Quatre pièces, ou mieux *bsāt tarfīhī* ('*bsāt* amusant'), ont été créées à la fin des années quatre-vingt-dix: *al-Fīl wa-s-sarāwīl* ('L'éléphant et les pantalons') en 1997, *Wa-law kānt fūla* ('Ne fût-ce qu'une fève'⁵⁰), *Žnān šība* ('Le jardin de l'absinthe') et *Qaftān al-ḥubb* ('Caftan d'amour'⁵¹).

Ces quatre pièces partagent quelques caractéristiques. Premièrement, les spectateurs ne sont pas obligés de suivre pendant deux heures une pièce basée sur un seul thème. Comme dans les *Maqāmāt Badī' az-Zaman al-Hamaḍānī*, les scènes sont courtes et autonomes mais toujours reliées par le fil conducteur tressé par le narrateur. Deuxièmement, par le truchement du conte, de la parodie, de la chorégraphie, de la musique, de la danse, Saddiki tourne en dérision, dans chaque scène, le pouvoir et les gouvernants en soulignant la vanité des choses et de la vie. Par ailleurs, ces quatre pièces commencent par les mêmes vers:

ṭālbīn at-taslīm - ṭālbīn at-taslīm lli sabbqū-na
ṭālbīn at-taslīm - ṭālbīn at-taslīm w-at-takrīm lli 'allū-na
maqāmāt Hamdānī w-l-māzdūb l-ḥakīm
ṣḡāt lihum lādān mən ḥasn at-tangīm
Sophocle w-Shakespeare Gogol w-Molière
māshūr 'la šhūr faṭḥū ṭrīq as-sīr
fa-ṭrīqhum sāyrīn mən māhum rāšfīn
l-ḥūt as-sāhrīn 'la masraḥ n-nās

'En offrant notre obéissance, en offrant notre obéissance à ceux qui nous ont précédés

En offrant notre obéissance, en offrant notre obéissance et reconnaissance à ceux qui nous ont enseigné

Les *maqāmāt* d'al-Hamadhani et les quatrains du sage al-Majdoub

floor above the first, 2. big paper lantern carried in the 'ašūra procession, especially in Salé». Cf. Richard S. Harrell/Harvey Sobelman: *A Dictionary of Moroccan Arabic: Moroccan-English*. Washington D.C.: Georgetown University Press 1966, p. 12.

50 Inspiré d'un proverbe marocain qui dit «Tout cadeau est bienvenu ne fût-ce qu'une fève».

51 Basé sur un vieux récit populaire très connu dans toute la Méditerranée dont la version la plus célèbre en Occident est *La belle et la bête*.

Les oreilles ont entendu leurs mélodies magnifiques
 Sophocle et Shakespeare, Gogol et Molière
 Célèbres, très célèbres, ils nous ont éclairé la voie
 Nous suivons leur voie et buvons leur eau
 Nous frères du Théâtre des Gens’.

Saddiki a donc eu le mérite de ‘ressusciter’ – tout en les créant – les formes d’un théâtre populaire, en les insérant dans l’histoire du théâtre mondial, à coté des œuvres de Molière et Shakespeare. Il aspire par conséquent à un théâtre universel, concevant une sorte de généalogie théâtrale où il insère des pratiques purement marocaines telles que la *ħalqa* et le *bsāt*.

Parallèlement à cette recherche d’un théâtre autochtone, Saddiki n’oublie jamais son premier amour, Molière.

5.5 Saddiki retourne à Molière: *Molière ou «Pour l'amour de l'humanité»*

Après avoir traduit et adapté le dramaturge français dans la première phase de sa carrière artistique, Saddiki revient à Molière en 1994. Cette fois-ci, il écrit un texte théâtral, où le protagoniste est justement Molière, en employant la langue de Molière: la pièce s’intitule *Molière ou «Pour l'amour de l'humanité»*.

Il faut noter tout d’abord que cette pièce est dédiée à Abdelkader Alloula (‘Abd al-Qādir ‘Allūla), dramaturge algérien (8 juillet 1939 – 14 mars 1994), surnommé le «Lion d’Oran»⁵². Considéré à l’instar de Saddiki comme un pionnier du courant dramaturgique du ‘théâtre du patrimoine’⁵³, Alloula puise aux sources traditionnelles du spectacle arabe⁵⁴. Au delà de cela, Alloula révèle plusieurs points en commun avec Saddiki. Comme ce dernier, il a étudié à Paris

52 Pour une biographie détaillée d’Alloula, voir, entre autres, Lamia Bereksi-Meddahi: *Abdelkader Alloula. Culture populaire et jeux d’écriture dans l’œuvre théâtrale*. Paris: L’Harmattan 2011; Gilbert Grandguillaume: Abdelkader Alloula, un homme de culture algérienne. In: *Horizons Maghrébins* 58 (2008), p. 10–11; Anaïs Heluin: Abdelkader Alloula, héraut irremplaçable? In: *Qantara* 92 (2014), p. 7–9.

53 A ce courant participent également ‘Izz ad-Dīn al-Madani (1936) pour la Tunisie, Tawfiq al-Ḥakīm (1898/1902–1987) pour l’Égypte et Sa’d Allāh Wannūs (1941-1997) pour la Syrie.

54 Loin d’être une opération neutre, ce retour aux formes autochtones précoloniales serait lié aux discours du panarabisme dans le domaine politique. A ce propos, cf. Khalid Amine: *Performance Research in the Maghreb: Interplay between Appropriation and Contestation*. In: Yamna Abdelkader/Sandrine Bazile et al. (éds.): *Pour un Théâtre-Monde. Plurilinguisme, interculturalité, transmission*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux 2013, p. 309–310.

en suivant un cycle d'étude au Théâtre National Populaire de Jean Vilar qui a été sa véritable école. En outre, comme dans le cas de Saddiki, il recourt à la structure du conte en conjuguant les formes artistiques populaires et l'univers dramatique européen, notamment français. Les deux travaillent parfois dans la même direction, que ce soit en adaptant les mêmes textes: *Le Journal d'un fou* de Gogol est marocanisé en *ən-Nəqša* ('Le dé clic') en 1970 par Saddiki et, la même année, algérienisé en *Ḥumq Salīm* ('La Folie de Selim') par Alloula; ou en utilisant les mêmes éléments de la culture populaire comme la *ḥalqa*. Comme Saddiki, Alloula écrit en arabe dialectal, démontrant ainsi qu'on peut écrire de grandes œuvres artistiques dans cette variété de la langue. La recherche linguistique est centrale dans le parcours des deux auteurs maghrébins, qui entreprennent un véritable travail sur la langue, sa syntaxe, sa rythmique et ses images, rappelant parfois la parole des poètes populaires et du *malḥūn*⁵⁵. A l'instar de Saddiki, Alloula emploie le caractère comique de son théâtre pour faire de la critique sociale⁵⁶.

Il faut constater que le parcours intellectuel se mêle chez Alloula avec la réflexion sur la politique: à côté des pièces comme *al-Mā'ida* ('La Table') de 1972 sur la Révolution agraire⁵⁷ pendant la période de Boumediene (1965–1978) qui obéissent aux schémas du discours officiel⁵⁸, le dramaturge algérien s'engage dans un théâtre critique à travers lequel il dénonce une frange du pouvoir, les traditions rétrogrades ainsi que les dérives bureaucratiques de la société. En particulier, dans sa pièce *al-'Alaq* ('Les sangsues') de 1969, Alloula évoque les travers absurdes d'une administration ravagée par la corruption; dans *al-Aḡwād* ('Les Généreux') de 1985, il aborde les problèmes quotidiens des travailleurs et dans sa pièce *al-Litām* ('Le Voile') de 1989, il traite des mutations de la société algérienne.

55 A propos du *malḥūn*, voir la note 26 du présent chapitre.

56 L'importance de la comédie dans le théâtre maghrébin – et arabe en général – est due, en partie, au fait que les acteurs peuvent, par le biais du rire, toucher des arguments tabous et instaurer avec le public un dialogue particulier, impossible dans tout autre contexte. Comme Cheniki le souligne, le rire «facilite la communication et permet de ridiculiser ceux qui roulent continuellement le petit peuple». Cf. Ahmed Cheniki: *Le théâtre en Algérie. Histoire et enjeux*. Aix-en-Provence: Edisud 2002, p. 97.

57 La loi de la réforme agraire en Algérie a été promulguée en 1971. Par cette loi, le président Boumediene généralise le salariat et la protection des travailleurs.

58 Sur les thèmes sociaux et politiques dans le théâtre algérien, voir, en particulier, Ahmed Cheniki: *Le théâtre en Algérie*, p. 96–104.

Alloula est fasciné comme Saddiki par la figure de Molière⁵⁹ et cet amour pour le dramaturge français lui coûte la vie: il est en train d'adapter *Le Tartuffe* de Molière lorsqu'il est assassiné le 10 mars 1994 à Oran par deux terroristes appartenant au FIDA (Front Islamique du Djihad Armé)⁶⁰, mouvement 'spécialisé' dans l'exécution d'intellectuels, de journalistes et de cadres administratifs⁶¹. Le choix d'Alloula en faveur du *Tartuffe* de Molière est emblématique: plusieurs journalistes algériens avaient d'ailleurs l'habitude de qualifier de 'Tartuffe' les défenseurs de l'Islam et de sa morale⁶². En tant qu'homme de théâtre, Alloula représente un danger énorme aux yeux des islamistes. Pour mieux comprendre la haine et l'ampleur de l'animosité vouée à Alloula, on s'en remettra à Patrick Forestier, qui cite à son tour les propos d'un repenté du GIA (Groupe Islamique Armé) décrivant les circonstances de l'attentat dont est victime le dramaturge algérien:

Nous avons jugé qu'Alloula était un blasphémateur et un apostat, doublé d'un communiste athée. [...]. L'homme de théâtre était un ennemi, un vrai, qui, à lui seul, valait plusieurs régiments. On ne l'a jamais oublié. Il fallait abattre ce communiste qui, dans son appartement de la rue Mostaganem, affichait un portrait de Mao [...]. Peu avant 21 heures, Alloula sortit pour se rendre au palais de la culture où il devait donner une conférence sur le théâtre algérien. Le ftour, l'heure de la rupture du jeûne, n'avait aucune importance pour lui car il ne suivait pas le ramadan⁶³.

Cet assassinat a poussé Saddiki à écrire immédiatement la pièce *Molière ou «Pour l'amour de l'humanité»*.

59 Alloula avait joué, en particulier, dans le *Dom Juan* sous la direction de Mustapha Kateb.

60 Le FIDA est le bras armé du courant 'algérieniste' du Front Islamique du Salut (FIS), créé à l'initiative de Mohamed Saïd (Muḥammad Sa'ïd). Il est très actif au niveau des universités d'Alger, de Blida et de Constantine. Le groupe opère avec discrétion, circule sans barbe et sous de fausses identités. Ce mouvement a revendiqué plusieurs assassinats à travers son organe de presse clandestin, *Al-Fidā'ī* ('Le rédempteur'). Le FIDA s'est rallié au GIA en 1994.

61 Malgré la revendication de l'attentat d'Alloula par le FIDA, Lariège penche plutôt pour la thèse de l'attentat commis par le GIA parce que le FIDA, exclusivement présent dans la région d'Alger, n'aurait pas disposé d'unités combattantes à Oran. Cf. Julien Lariège: *Islamistes algériens au cœur de l'Europe*. Paris: Ellipses 2005, p. 33–34.

62 François Burgat: *Il fondamentalismo islamico. Algeria, Tunisia, Marocco, Libia*. Turin: Società Editrice Internazionale 1995, p. 232.

63 Patrick Forestier: *Confession d'un émir du GIA*. Paris: Bernard Grasset 1998, p. 112–115.

5.5.1 La préface

Dans la préface à sa pièce, Saddiki considère Abdelkader Alloula comme «un autre membre de la confrérie théâtrale»⁶⁴ à laquelle appartiennent, entre autres, Molière et «ses grands serviteurs», à savoir Marcel Achard (1899–1974), Jean Anouilh (1910–1987), Louis Jouvet (1887–1951) et, bien sûr, Jean Vilar. Saddiki explique, dans cette préface, que sa carrière est étroitement liée et influencée par Molière: Molière est ‘un vieil ami’ qu’il côtoie depuis plus de trente ans; il a commencé comme acteur en jouant le rôle de Scapin dirigé par André Voisin et Charles Nugue et il a continué à s’occuper de Molière en adaptant plusieurs de ses pièces. Saddiki rend donc hommage au «Patron de la Comédie» qui, selon lui, posséderait le «génie du creuset» dans le sens qu’il a «puisé dans le théâtre qui le précédait de Plaute à Térence jusqu’aux espagnols et italiens»⁶⁵.

La notion de ‘génie du creuset’ fait penser à une caractéristique de la Méditerranée, qui est considérée précisément comme un creuset de civilisation. Saddiki explique cette passion pour Molière par sa nature méditerranéenne: «c’est un auteur qui peut parfaitement être italien, comme il peut être arabe, comme il peut être grec»⁶⁶. Par conséquent, il appartient au Maroc aussi. A cet égard, il faut rappeler que Saddiki croit énormément en le potentiel de la Méditerranée et à la solidarité entre ses peuples, à l’instar d’autres écrivains marocains, tels que le romancier Mohammed Berrada (Muḥammad Barrāda), partageant l’idée de Saddiki qui voit dans la Méditerranée «un lac qui se dore au même soleil et qui partage nombre de légendes, de chansons, de nourritures spirituelles...»⁶⁷, d’où la nécessité d’une «Méditerranée-Identité, d’une Méditerranée-Perspective ouvrant sur la pluralité, la différence et le métissage fécond»⁶⁸.

L’équivalence Molière/Méditerranée nous semble par conséquent pertinente, dans le sens où l’auteur français aussi bien que cette mer représenterait des valeurs telles que la tolérance et la diversité.

⁶⁴ Tayeb Saddiki: *Molière ou «Pour l’amour de l’humanité»*, p. 7.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ D’après Omar Fertat: *Molière, un auteur arabe... ?*, p. 96.

⁶⁷ Mohammed Berrada/Abdelmajid Kaddouri: *La Méditerranée marocaine*. Paris: Maisonneuve et Larose 2000, p. 11.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 13.

5.5.2 Les personnages

La pièce de Saddiki comporte vingt-quatre personnages, selon la liste fournie par le dramaturge⁶⁹:

Prologue: Tous les comédiens sur scène

Le 1 ^{er} Abbé	Sganarelle
Le 2 ^e Abbé	Un pauvre
La Grange	L'homme masqué
Le 1 ^{er} Médecin	Alain
Le 2 ^e Médecin	Georgette
Mauvillain	Arnolphe
L'Archevêque	Agnès
Armande Béjart	Le 1 ^{er} Inquisiteur
Madeleine Béjart	Le 2 ^e Inquisiteur
L'Envoyé du Roi	Elmire
Molière	Tartuffe
Don Juan	Orgon

Le protagoniste de la pièce de Saddiki est Molière lui-même; les autres personnages appartiennent tous à l'univers moliéresque: Tartuffe, Elmire et Orgon sont issus du *Tartuffe*; Alain, Georgette, Arnolphe et Agnès de *L'Ecole des Femmes*; Don Juan, Sganarelle et un pauvre de *Dom Juan*. D'autres personnages appartiennent à la vie réelle de Molière: La Grange (1639–1692), l'un des plus grands acteurs de la troupe de Molière; Armande Béjart (1640–42/1700), comédienne et épouse de Molière; Madeleine Béjart (1618–1672), actrice de la troupe de Molière qui eut une liaison avec lui; et enfin Mauvillain (1620–1685), ami et conseiller de Molière qui aurait participé à l'information médicale dont bénéficia le comédien⁷⁰. Les autres personnages n'ont pas de prénom et sont définis par leurs fonctions ou par une caractéristique: 1^{er} abbé, 2^e abbé; 1^{er} inquisiteur, 2^e

⁶⁹ Tayeb Saddiki: *Molière ou «Pour l'amour de l'humanité»*, p. 8.

⁷⁰ Sur Armand-Jean de Mauvillain voir, entre autres, Christian Warolin: Armand-Jean de Mauvillain (1620–1685), ami et conseiller de Molière, doyen de la Faculté de médecine à Paris (1666–1668). In: *Histoire des Sciences Médicales* 2 (2005), p. 113–129.

inquisiteur; 1^{er} médecin, 2^e médecin; l'Archevêque et l'Envoyé du Roi, l'homme masqué.

5.5.3 Le prologue

Dans le prologue, les comédiens rendent hommage à Molière qu'ils qualifient de 'Saint Patron'⁷¹ et expliquent qu'ils le vénèrent parce qu'il a été enterré dans la clandestinité totale; parce qu'il est toujours source d'inspiration pour les chercheurs; parce qu'il a seulement le goût des choses humaines et les choses humaines sont périssables; parce que, contrairement à Shakespeare, il n'a besoin ni de cadavres ni de sorcières.

Ces jugements reflètent les raisons de la vénération de Saddiki pour Molière: sa nature rebelle, sa créativité qui continue à alimenter des générations au fil des siècles, sa laïcité et son amour pour la comédie et l'humour l'enchantent et représentent un modèle de comportement pour le dramaturge marocain.

Toujours dans le prologue, on retrouve une biographie succincte de Molière esquissée par le personnage du premier comédien: à côté de données connues (date et lieu de naissance, origines familiales, formation), on trouve des jeux des mots («A un an il tomba d'une échelle / A deux ans il tomba des nues / A trois ans il tomba sur un livre ancien / A cinq ans il tomba amoureux»⁷²) et des hyperboles («A l'âge de sept ans, déjà, ses réparties et ses réflexions faisaient merveille. A huit ans, il s'intéressa, déjà, aux sciences et particulièrement à la culture du ver à soie. A neuf ans, il était capable de réciter par cœur, et en latin, les noms des arbres plantés dans les jardins de Paris. A dix ans, déjà, il connaissait le grec ancien et le finnois»⁷³), avec des détails amusants (le «ver à soie» et la langue finnoise) visant à la fois à produire une sorte de mythe autour de son personnage et à susciter le rire. Il y a toutefois un élément («Ah! J'oubliais, il avait un frère qui écrivait de jolies pièces de théâtre qui connurent un certain succès») qui semblerait appartenir plutôt à la biographie de Saddiki. Ce dernier, en effet, avait un frère dont le nom est Saïd (Sa'ïd), qui composait à son propre compte des pièces de théâtre⁷⁴.

71 Tayeb Saddiki: *Molière ou «Pour l'amour de l'humanité»*, p. 9.

72 *Ibid.*, p. 11.

73 *Ibid.*

74 Voir, à ce propos, Angela Daiana Langone: *L'arabe dialectal passe à l'écrit. Quelques remarques sur le Maroc*. In: Mena Lafkioui, Daniela Merolla (éds.): *Oralité et nouvelles dimensions de l'Oralité en Afrique*. Paris: Publications Langues O' 2008, p. 51-65.

5.5.4 Le traitement des clichés sur Molière

Toute la pièce de Saddiki se fonde sur un certain nombre de clichés cristallisés relatifs au dramaturge français: Molière l'ennemi des dévots, Molière le satiriste, Molière l'homme libre, Molière mort sur scène. Nous analyserons le traitement de ces clichés de la part de Saddiki ci-après.

5.5.4.1 Molière l'ennemi des dévots et des médecins

Les deux abbés, l'archevêque et les inquisiteurs s'efforcent à tout prix de discréditer Molière: ils mettent en doute son identité, l'accusant d'inceste et méconnaissent son talent. C'est ainsi qu'ils continuent à dénigrer le dramaturge tout au long de la pièce, en faisant allusion à ses péchés et à son art lié au démon: ils le qualifient de sybarite, de blasphémateur, d'impie, d'athée. Ils menacent d'excommunier Molière et de l'enterrer sans sépulture à l'instar des mages, des sorcières et des usuriers parce qu'il représenterait «un des plus dangereux ennemis que le siècle ou le monde ait suscités à l'Eglise»⁷⁵. Pour eux, le théâtre n'est qu'une école d'athéisme qu'il faut absolument fermer.

Saddiki sait que le spectateur marocain restera très impressionné par les accusations que le clergé et les médecins avancent contre le personnage Molière, parce que la sorcellerie, l'usure et l'athéisme sont interdits non seulement par le christianisme mais également par l'islam.

En particulier, pour ce qui concerne la sorcellerie (*sihr*), le Coran et les *aḥādīṭ* se révèlent très hostiles contre cette pratique qui est considérée comme un des péchés les plus graves du genre humain. Le *sihr* a une origine démoniaque: selon le Coran (II, 102), en fait, Hārūt et Mārūt, les deux anges déçus, auraient enseigné le *sihr* aux hommes. En particulier, selon le Coran, le *sihr* serait l'équivalent du *kufr* (impiété). Cette attitude du Livre sacré peut être expliquée à travers ses angélogologie et démonologie⁷⁶.

L'Islam interdit également l'usure (*ribā*) mais sûrement le péché considéré comme le plus grave est l'impiété/athéisme. Dans l'islam, la notion la plus

⁷⁵ Tayeb Saddiki: *Molière ou «Pour l'amour de l'humanité»*, p.25 et p. 103.

⁷⁶ L'ange Iblis, qui désobéit à Dieu en refusant de se prosterner devant Adam (Coran II, 30–34), avait été banni du Paradis avec d'autres anges qui le suivirent. Ainsi les anges se sont divisés en deux troupes: les fidèles et les rebelles. Les premiers guident l'homme vers Dieu; les derniers, ennemis du genre humain, essaient de l'éloigner du Seigneur par le biais de la séduction ou mieux du *sihr*. C'est sur l'angélogologie et la démonologie que se base l'approche au *sihr* dans l'islam. Pour des approfondissements, voir Toufic Fahd: *Sihr*. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. V. Leyde: Brill 1986, p. 567–571.

proche de celle de l'athéisme est *kufr*. Le *kāfir* est celui qui pratique le *kufr*. Un des dogmes de l'islam est, en effet, la damnation éternelle pour le *kāfir*. Ce terme apparaît les premières fois avec la signification d'«ingrat à l'égard de Dieu» (Coran XVI, 85; XXX, 33–34), en évoluant vers la signification d'«infidèle» (à partir de LXXIV, 10).

5.5.4.2 Molière satiriste

La gêne du clergé provient surtout de l'emploi du rire par Molière dans les affaires sérieuses⁷⁷. Ces prélats voudraient brûler ses pièces pour qu'il tombe dans l'oubli.

A l'instar du clergé, deux médecins critiquent Molière avec virulence pour son sarcasme⁷⁸. Pour eux, le dramaturge n'est qu'un nigaud, un impertinent et un moqueur des prescriptions et des ordonnances médicales.

S'opposant à ses détracteurs, tous les autres personnages de la pièce soulignent les nombreuses qualités de Molière, notamment sa capacité extraordinaire de mêler habilement le drôle et le sérieux. Ainsi le personnage de Mauvilain s'exclame: «Ah cette mâle gaieté si triste et si profonde n'appartient qu'à vous!»⁷⁹. Lui fait écho plus tard le personnage de La Grange en affirmant que «cette comédie n'est qu'un poème ingénieux qui par des leçons agréables reprend les défauts des hommes»⁸⁰.

La caractéristique de manier avec maîtrise les deux registres de sérieux et de drôle est bien connue dans la littérature arabe: comme nous l'avons anticipé dans le chapitre 2, l'un des théoriciens majeurs a été al-Ġāḥiẓ⁸¹ qui rend indissociable le *ğidd* (l'utile, le sérieux) et le *hazl* (le plaisant, le drôle), en stimulant l'effort intellectuel par la détente. D'ailleurs, selon al-Ġāḥiẓ, «la plaisanterie peut être une chose sérieuse, comme la futilité peut être bien plus profonde»⁸².

Saddiki lui-même évoque une comparaison entre le dramaturge français et l'écrivain abbasside en faisant dire au personnage du 2^e Abbé:

⁷⁷ «Cette recherche du ridicule et du rire si près des choses saintes n'est pas supportable!». Cf. Tayeb Saddiki: *Molière ou « Pour l'amour de l'humanité*, p. 26.

⁷⁸ «Crevez Molière! Crevez! Cela vous apprendra à vous moquer de la Faculté» (*Ibid.*, p. 16).

⁷⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 96. Pour d'autres affirmations sur le mélange de sérieux et de drôle voir *Ibid.*, p. 26–27 et p. 92.

⁸¹ Pour des éléments biographiques d'al-Ġāḥiẓ, voir la note 52 du chapitre 2.

⁸² Voir en particulier Giancarlo Pizzi: *al-Ġāḥiẓ e il Libro degli Animalī*. Vibo Valentia: Qualecultura 2008, p. 43.

Interdisons aux Arabes de faire un rapprochement entre Molière écrivant aux abords de la Seine et le diable de Jahidh écrivant aux abords de l'Euphrate⁸³.

5.5.4.3 Molière l'homme libre

Molière, quant à lui, n'hésite pas à décocher des flèches contre les médecins et le clergé. Pour lui, la médecine est l'art d'empoisonner les gens⁸⁴ et les médecins sont des incompetents⁸⁵ qui tourmentent les pauvres malades amoureux de la vie.

Il s'oppose enfin au fanatisme du clergé en soulignant l'importance de la raison⁸⁶, à tel point qu'on pourrait parler d'une laïcité moderne⁸⁷. Il défend le pouvoir de l'art face à la foi⁸⁸ et s'érige également contre les faux dévots en pointant du doigt leur hypocrisie⁸⁹ et incohérence⁹⁰, leur caractère ombrageux⁹¹ et leur ignorance⁹².

Cet appel à la raison est un élément de plus en commun entre le dramaturge français et al-Ġāḥiẓ. Ce dernier, disciple du mutazilisme, souligne, dans ses écrits, l'importance du doute scientifique et de l'observation, et considère la raison comme son alliée principale, un outil indispensable pour parvenir à la connaissance. Pour lui, l'axe autour duquel tourne la connaissance des choses est l'emploi approfondi de la raison⁹³ et le jugement décisif n'appartient qu'à

83 Tayeb Saddiki: *Molière ou «Pour l'amour de l'humanité»*, p. 104.

84 «Presque tous les hommes meurent de leurs remèdes et non pas de leurs maladies». (*Ibid.*, p. 22).

85 «Ils savent parler en beau latin, savent nommer en grec toutes les maladies, les définir et les diviser, mais pour ce qui est de les guérir, c'est ce qu'ils ne savent pas du tout» (*Ibid.*, p. 48).

86 «Aux ravages du fanatisme j'oppose la raison et le raisonnable» (*Ibid.*, p. 27).

87 Caractéristique qui est remarquable surtout dans des phrases pareilles: «la justice, Monsieur, est l'œuvre des hommes, non du ciel» (*Ibid.*).

88 «Nous respecterons la foi quand elle cessera de nous menacer de mort» (*Ibid.*, p. 94).

89 «Vous prêchez si sévèrement aux autres l'abstinence et la continence et hypocritement, vous vous accordez à vous-même la permission de faire le pire» (*Ibid.*, p. 90–91).

90 «N'est-il pas d'un chrétien de pardonner l'offense. Et d'éteindre en son cœur tout désir de vengeance» (*Ibid.*, p. 44).

91 «Cet archevêque est gai comme une porte de prison et triste comme ceux qui rêvent du pouvoir» (*Ibid.*, p. 28).

92 «Je doute même que vous ayez jamais ouvert le moindre livre» (*Ibid.*, p. 29).

93 Giancarlo Pizzi: al-Ġāḥiẓ e il Libro degli Animalì, p. 132.

l'esprit⁹⁴. A son avis, les ignorants doutent moins que les personnes cultivées et parfois ne doutent même pas⁹⁵.

5.5.4.4 Molière mort sur scène

Contrairement au cliché répandu selon lequel Molière serait mort sur scène, Saddiki choisit de faire mourir le personnage Molière chez lui, dans son habitation. C'est le dramaturge marocain lui-même qui nous en explique la raison dans sa revue *al-Furğā*:

Mourir sur scène: c'est de très mauvais goût. Le théâtre est vie. Il faut mourir ailleurs, par exemple dans son lit. Molière n'est pas mort sur scène comme on l'a prétendu.

Effectivement tout au long de la pièce, le personnage Molière, outre qu'il souligne le caractère politique du théâtre («un poète de théâtre est un empoisonneur public non des corps, mais des âmes»⁹⁶), constate à plusieurs reprises que le théâtre ne fait que refléter la vie. Dans la vie comme au théâtre, Molière-personnage affirme que «tout est masque, jeu de rôles, carnaval, parodie et bouffonnerie»⁹⁷.

Mais Molière est-il vraiment mort? Dans la dernière scène, on annonce à la fois la mort de Molière et son immortalité⁹⁸, parce qu'à travers ses pièces Molière ne pourra jamais mourir.

5.5.5 Un exemple de pastiche ou de *capriccio*?

Partout dans la pièce, on trouve des références à l'œuvre de Molière, notamment *Le Misanthrope* (Molière est comparé à Alceste⁹⁹), *Le Tartuffe* (Molière est comparé par les deux abbés à Tartuffe en tant qu'hypocrite¹⁰⁰; Scaramouche

⁹⁴ Voir en particulier Maurice Adad: *Le Kitāb al-tarbī' wa-l-tadwīr d'al-Ġāhiz. Extrait d'Arabica*. Leyde: Brill 1968, p. 283.

⁹⁵ Giancarlo Pizzi: *al-Ġāhiz e il Libro degli Animalī*, p. 149.

⁹⁶ Tayeb Saddiki: *Molière ou «Pour l'amour de l'humanité»*, p. 30.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 109.

⁹⁸ «Molière est mort / Molière est immortel!» (*Ibid.*, p. 111).

⁹⁹ «Votre comportement fera fuir vos gens et vous vous retrouverez bien seul dans votre cabinet comme votre Alceste» (*Ibid.*, p. 23).

¹⁰⁰ «Molière est lui-même un Tartuffe achevé et un véritable hypocrite» (*Ibid.*, p. 25).

serait plus dur que Tartuffe¹⁰¹; la comédie la plus persécutée¹⁰²) *Dom Juan* (qui est cité comme étant école d'athéisme¹⁰³ et où Molière, à travers son personnage, prononce des paroles audacieuses¹⁰⁴); *Le Bourgeois Gentilhomme* (pour le goût des turqueries¹⁰⁵); *L'Ecole des Femmes* (pour le scandale que peut susciter la cinquième scène du deuxième acte¹⁰⁶).

En outre, Saddiki confectionne un véritable collage – une sorte de mosaïque de citations – avec des vers tirés des différentes pièces de Molière. Saddiki manipule habilement des passages, des phrases, des notations et sa pièce est un pur patchwork qui juxtapose des emprunts aux multiples origines moliéresques. Les passages de Molière repris par Saddiki sont tirés en particulier des pièces *Dom Juan*¹⁰⁷, *L'Amour Médecin*¹⁰⁸, *Le Malade Imaginaire*¹⁰⁹, *Les Fâcheux*¹¹⁰, *Le mariage forcé*¹¹¹, *L'Ecole des Femmes*¹¹², *Le Misanthrope*¹¹³, *Le Bourgeois Gentilhomme*¹¹⁴, *Le Tartuffe ou L'Imposteur*¹¹⁵.

La pièce de Saddiki n'est pas une simple adaptation ayant un hypotexte mais un texte où la pratique transtextuelle la plus explicite est celle de la citation de plusieurs hypotextes moliéresques.

101 *Ibid.*, p. 28.

102 *Ibid.*, p. 96.

103 *Ibid.*, p. 30.

104 *Ibid.*, p. 31.

105 *Ibid.*, p. 52–53.

106 *Ibid.*, p. 91.

107 Les scènes 1 et 2 du troisième acte de *Dom Juan* sont entièrement reprises (*Ibid.*, p. 32–40).

108 Le chant des médecins dans le texte de Saddiki reprend la dernière scène de l'acte III de *L'Amour Médecin* de Molière (*Ibid.*, p. 47 et p. 50).

109 Les vers «vains et peu sages médecins ...» sont les mêmes que l'autre prologue de *Malade Imaginaire* de Molière.

110 En particulier les vers «Notre Roi n'est pas monarque en peinture...» et «C'est aimer froidement que de n'être point jaloux» (*Ibid.*, p. 60 et p. 64).

111 A partir de «Ah! quelle étrange extravagance...» (*Ibid.*, p. 60).

112 Notamment le dicton «Si n'être pas cocu vous semble un si grand bien, Ne pas vous marier en est le grand moyen» et le passage «Me veux-tu voir pleurer? Veux-tu que je me batte...» (*Ibid.*, p. 60 et p. 64). Mais Saddiki cite aussi entièrement les dialogues entre Alain et Georgette et entre Arnolphe et Agnès (*Ibid.*, p. 69–84).

113 La seule expression «Loups pleins de rage» (Acte I, scène I) est citée dans le texte (*Ibid.*, p. 59).

114 Dans la pièce de Saddiki, Molière exprime tout son amour pour son épouse Armande à un homme masqué comme le fait Cléonte à Corveille à propos de son amour pour Lucile dans *Le Bourgeois Gentilhomme* (*Ibid.*, p. 63).

115 Saddiki en reprend intégralement l'acte IV, scène V–VII (*Ibid.* p. 97–102).

Ces citations, références et allusions ne font que montrer la maîtrise et la compétence de Saddiki par rapport à la biographie et aux ouvrages du dramaturge français, en particulier de *L'École des Femmes*, qu'il avait adaptée avec succès au début de sa carrière.

En tant qu'œuvre composée de citations d'ouvrages précédents à intention imitative, *Molière ou «Pour l'amour de l'Humanité»* peut être qualifiée également de pastiche – ou pour emprunter un terme de l'histoire de l'art de *capriccio* – dans le sens qu'il s'agit d'un hypertexte généré par transformation indirecte, par imitation¹¹⁶. La clause que Gérard Genette postule au principe de tout pastiche, à savoir qu'il ne peut pleinement s'accomplir que si est «conclu à son propos, entre l'auteur et son public, le contrat de pastiche que scelle la co-présence qualifiée, en quelque lieu et sous quelque forme, du nom du pasticheur et celui du pastiche: ici, X imite Y»¹¹⁷ est respectée par un élément paratextuel, le titre de la pièce de Saddiki.

Le pastiche est donc un moyen pour Saddiki de digérer les influences de Molière en saisissant de l'intérieur l'accent, la lumière, la grammaire et le rythme de l'écrivain admiré. Il s'empare du style de Molière en lui rendant ainsi hommage. Comme un jeune artiste-peintre, le dramaturge marocain est occupé, palette et pinceau en main, à capter la vision et les techniques du célèbre modèle Molière.

Toutefois, plutôt qu'imitation, la pièce est un exemple de re-création: Saddiki se glisse dans la peau de Molière au point d'opérer un fusionnement où il devient difficile de distinguer les frontières qui délimitent l'écriture de Molière de sa propre écriture.

5.5.6 Le cadre spatio-temporel

Saddiki entend mettre en scène les derniers jours de la vie de Molière: par conséquent l'action de *Molière ou «Pour l'amour de l'humanité»* se passe en France au XVII^e siècle. Toutefois, le long passage que nous citerons ci-après fait exception pour le large emploi des anachronismes qu'il contient:

L'Archevêque: Brûlons tous, ces diableries, ces insanités, sinon demain elles seront traduites en anglais, en russe, en allemand et espagnol.

¹¹⁶ Pour une définition du pastiche, voir Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil 1982, p. 16.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 141.

L'Abbé: Détruisons ses comédies sinon elles seront traduites en hindi, en chinois, en arabe, en tchèque et bambara.

L'Archevêque: Empêchons les ennemis de Dieu de le traduire en swahili.

Le 2^e Abbé: Interdisons aux Arabes de faire un rapprochement entre Molière écrivant aux abords de la Seine et le diable de Jahidh écrivant aux abords de l'Euphrate.

Molière: J'exige un débat télévisé.

L'Archevêque: Empêchons les Marocains de jouer les Fourberies de Jouha au théâtre des Nations.

Le 2^e Abbé: Dénonçons Masrah Ennass qui s'est emparé de l'Ecole des Femmes et l'a adaptée en l'appelant Mahjouba.

L'Abbé: Empêchons-les de jouer Mahjouba à Zhiligua.

L'Archevêque: Si nous n'étouffons pas le nom de Molière, nous verrons demain des rues Molière, des boulevards et places Molière.

2^e Abbé: Des pâtisseries Molière. Des garages Molière.

L'Abbé: Des chocolats, stylos, tapis, cendriers Molière.

2^e Abbé: Des voitures, des tee-shirts, des pins Molière!

Archevêque: Que Dieu nous préserve de Molière. Je crains de voir, dans un proche avenir, exposés dans les pharmacies, les préservatifs Molière!

Archevêque: Déclarons la guerre aux œuvres, à toutes les œuvres des libres-penseurs.

Le 2^e Abbé: Condamnons les feuillets sataniques.

L'Abbé: Condamnons l'auteur du livre abominable!

Archevêque: Prononçons une constatation religieuse, une Fetwa.

Tous: Oui, Oui, une Fetwa¹¹⁸.

L'anachronisme, quand il n'est pas une faute involontaire, est un procédé littéraire qui consiste à déplacer une personne ou un objet dans le temps, et à les faire intervenir à une époque qui n'est pas la leur. Comme Gérard Genette le

118 Tayeb Saddiki: *Molière ou «Pour l'amour de l'humanité»*, p. 104–106.

souligne, contrairement à la modernisation diégétique, l'anachronisme consiste à «émailler une action ancienne de détails stylistiques et thématiques modernes, comme lorsque dans l'*Antigone* d'Anouilh les gardes de Créon jouent aux cartes»¹¹⁹.

Saddiki utilise en particulier des objets modernes totalement incongrus à l'époque de Molière tels que 'stylos', 'cendriers', 'voitures', 'chocolats', 'tee-shirts', 'préservatif', 'débat télévisé', 'pâtisseries', 'garages', etc. Chaque objet est mis en valeur par le décalage historique. Cette dissonance et ce contraste par rapport à la tonalité d'ensemble de l'action surprend le spectateur qui sent que la pièce le concerne directement, lui et son époque.

C'est en particulier à un public marocain que Saddiki s'adresse, comme le démontre le procédé de naturalisation qu'il opère. Ce procédé consiste en l'introduction de termes relatifs à la littérature arabe (un auteur comme «Jahidh») et notamment au théâtre marocain («Masrah Ennass», «Théâtre des Nations», «Mahjouba», «Zhiligu », «les Fourberies de Jouha») à côté de termes relatifs à la religion islamique tels que «fetwa».

Le spectateur marocain est par conséquent invité à se demander s'il y a au Maroc une figure semblable à celle de l'abbé, s'il y a un fanatisme qui risque de miner aujourd'hui le monde arabo-musulman. Si on situe les abbés et les inquisiteurs de la pièce de Saddiki au Maroc ou, plus en général, au Maghreb, ils peuvent assumer aux yeux d'un public marocain les traits des islamistes radicaux. Dans la pièce de Saddiki, ils sont extrémistes au point d'interdire la communion, le parrainage et la sépulture non seulement aux comédiens, mais à n'importe qui travaillant dans le monde théâtral: du perruquier au colleur d'affiches!

5.5.7 Le message: Molière, remède contre l'intolérance

Les premiers extrémistes auxquels Saddiki fait allusion dans sa pièce sont fort probablement les islamistes radicaux qui ravagent l'Algérie et qui ont assassiné son collègue et ami Alloula.

La crise du modèle socialiste, après la fin de la bipolarisation du monde, a favorisé l'ascension spectaculaire de l'islamisme en Algérie¹²⁰. On est passé, en

119 Gérard Genette: *Palimpsestes*, p. 440.

120 Pour une analyse minutieuse de l'islamisme algérien, voir Séverine Labat: *Islamisme et mouvement social en Algérie*. In: *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire* 79 (2003), p. 3–18; Séverine Labat: *Les islamistes algériens. Entre les urnes et le maquis*. Paris: Editions du Seuil 2005.

peu de temps, du discours nationaliste au discours islamiste¹²¹ et l'ennemi de classe «se transforme en ennemi de Dieu»¹²².

Suite à l'interruption du processus électoral qui avait vu la victoire du Front Islamique du Salut (FIS), l'Algérie sombre dans une douloureuse guerre civile qui durera au moins dix années, à partir de 1992. Durant ses trois ans d'existence légale, de 1989 à 1991, la formule du FIS est la suivante: *al-Islām huwa l-ḥall* ('L'Islam, c'est la solution'), en faisant ainsi appel à une identité algérienne musulmane et en contestant l'ordre social dominé par une bourgeoisie qualifiée de corrompue et asservie à l'Occident.

A partir de 1992, l'adversaire politique, le régime, devient l'objet d'une représentation démonisée – les ennemis de l'Islam, les mécréants à la solde des Chrétiens et des Juifs. A travers la publication de *fatāwā*, les membres des GIA définissent ce qui est licite et ce qui est illicite en assujettissant ainsi la population à un contrôle social extrêmement rigide. Ils interdisent les spectacles et l'enseignement de la musique et de la langue française, l'utilisation des paraboles et l'accès aux salons de coiffure, le paiement des impôts, ils dissuadent de la vente et consommation d'alcool. La violence, comme l'a bien décrit Abderrahmane Moussaoui, est vite passée du verbe à l'acte¹²³: les menaces de mort à l'encontre des ennemis de l'Islam sont affichées aux murs des mosquées et le journal clandestin du FIS, «Minbar al Djoumou'a», en janvier 1993, dresse une liste d'intellectuels à assassiner.

Les cibles privilégiées sont effectivement hautement symboliques: il s'agit principalement d'hommes de lettres et d'intellectuels¹²⁴. Des personnalités¹²⁵

121 Depuis 1962, le système juridique algérien, à travers trois constitutions, n'a jamais oublié le caractère intangible de l'Islam comme esprit du peuple («le peuple algérien est musulman» précisent-elles), ce qui aurait servi de premier point d'appui au discours islamiste. Cf. Omar Carlier: De l'islamisme à l'islamisme: la thérapie politico-religieuse du FIS. In: *Cahiers d'Etudes Africaines* 32 (1992), p. 197.

122 Séverine Labat: Islamisme et mouvement social en Algérie, p. 6.

123 Abderrahmane Moussaoui: La violence en Algérie. Des crimes et des châtements. In: *Cahiers d'Etudes Africaines* 38 (1998), p. 249.

124 L'un des premiers émirs du GIA, Jafaar al Afghani (à la tête de cette organisation de septembre 1993 à février 1994) prononce cette sentence dans un entretien accordé à un journal arabe: «Les journalistes qui combattent l'islam par la plume périront par la lame», Cf. Hassane Zerrouki: *La nébuleuse islamiste en France et en Algérie*. Paris: Editions 1 2002, p. 127.

125 Le premier intellectuel qui tombe sous les balles assassines des fondamentalistes est Ahmed Asselah, directeur de l'école des beaux arts, le 5 mars 1993. Quelques jours plus tard, le 14 mars, Hafid Sanhadri, cadre du Ministère de l'emploi, porte-parole du CNSA (Comité National de Sauvegarde de la République) est assassiné. Et depuis, les meurtres d'artistes et d'intellectuels se poursuivent, parfois au rythme de plusieurs personnes par mois: le 16 mars,

comme Abdelkader Alloula sont visées par des attentats revendiqués par les groupes armés islamistes qui entendent ainsi favoriser un climat de panique et fragiliser le régime¹²⁶.

Depuis l'éclatement de la crise et la vague de violence qui s'est ensuivie dans le pays voisin, des intellectuels tels que Taïeb Saddiki redoutent un mouvement de contagion dans leur pays.

Mais la situation au Maroc est différente¹²⁷, puisque la menace fondamentaliste semble être contenue, fait dû en partie, selon Geertz, aux politiques gouvernementales qui ont su gérer convenablement l'espace religieux et éviter le pire en rejetant le parti unique¹²⁸. Pendant son règne (1961–1999), le roi Hassan II (1929–1999) a effectivement essayé d'enrayer toute forme indésirable d'expression religieuse, en canalisant sur sa personne l'enthousiasme religieux des Marocains, et en se présentant comme le seul protecteur de la communauté musulmane. La monarchie alaouite est une institution singulière¹²⁹ où les deux concepts de légitimité 'intrinsèque' et 'contractuelle'¹³⁰ cohabitent, en arrivant ainsi

Djilali Lyabès, ancien ministre de l'Enseignement Supérieur sous le président Boudiaf, directeur de l'Institut national d'études de stratégie globale (INESG); le 17 mars, le docteur Lhadi Flici, pédiatre, est à son tour assassiné dans son cabinet de la Casbah; le 3 avril Karima Belhadj, cadre de l'administration de la police, est abattue; le grand écrivain Tahar Djaout le 26 mai 1993; le psychiatre et président de la Société Algérienne de Psychiatrie, Mahfoud Boucebeci, le 15 juin 1993; le sociologue Mohamed Boukhobza le 22 juin 1993; le journaliste Rabah Zénati le 3 août 1993; le journaliste Abderrahmane Chergou, abattu le 28 septembre 1993; le recteur de l'Université Bab Ezzoar (Alger), le professeur Salah Djebaili, fut assassiné le 31 mai 1994 parce qu'il refusait d'ouvrir des salles de prière à l'intérieur de l'université.

126 Voir, à ce propos, Jean-Michel Salgon: *Dictionnaire de l'islamisme au Maghreb*. Paris: L'Harmattan 2012, p. 28.

127 Contrastant avec l'Algérie, «le Maroc donne l'image d'un havre de paix, de continuité dynastique et de stabilité politique [...]. Le Maroc a toujours conjuré les tentatives de déstabilisation [...], l'un des rares pôles de stabilité des mondes arabe et africain». Cf. Pierre Vermeren: *Histoire du Maroc depuis l'indépendance*, p. 3. Plus en détail, pour une comparaison entre les champs politico-religieux en Algérie et au Maroc voir Abderrahim Hafidi: Islamisme algérien et champ politico-religieux au Maroc. In: *Politique Etrangère* 2 (1995), p. 377–387 et Okacha Ben Elmostafa: *Les mouvements islamistes au Maroc*. Paris: L'Harmattan 2007, p. 44.

128 Clifford Geertz: *Observer l'islam*, p. 7.

129 La caractéristique marquante du Maroc, par rapport aux autres pays arabes, est la continuité de la monarchie alaouite, une monarchie qui n'est pas le produit des manipulations postcoloniales comme est le cas de la Jordanie et de l'Arabie Saoudite. Cf. Clifford Geertz: *What Is a State If It Is Not a Sovereign? Reflections on Politics in Complicated States*. In: *Current Anthropology* 45,5 (2004), p. 581.

130 Nous reprenons ici la terminologie employée par Geertz. La théorie 'intrinsèque' de la légitimité, celle qui tient l'autorité pour inhérente au roi en tant que tel remonte à la notion

à relier deux principes d'organisation politique et religieuse qui, dans le reste du monde musulman, sont directement antithétiques. Dans le reste du monde musulman, en somme, le souverain règne ou parce qu'il détient une qualité surnaturelle le lui permettant ou bien parce qu'il représente le porte-parole de la communauté qui l'a collectivement reconnu. Au Maroc, par contre, le souverain règne grâce aux deux principes susmentionnés.

Sur la base des prérogatives du *amīr al-mu'minīn* ('commandeur des croyants'), le roi peut par conséquent exercer un contrôle direct sur les mosquées, sur la formation du personnel religieux, sur les contenus des prêches et sur les associations et les mouvements contestataires d'obédience religieuse¹³¹. A ce propos, le roi Hassan II a rappelé à maintes reprises que «les souverains marocains ont su veiller à une orthodoxie très ancrée, ennemie des extrémistes et des fanatismes, dépourvue d'esprit sectaire, sans complaisance pour le charlatanisme et l'imposture»¹³².

Ajoutons à cela que l'option du pays pour le multipartisme entérinée par la Constitution¹³³, dès le début des années soixante, à un moment où la théorie du parti unique était la plus répandue dans le reste du Maghreb et du monde arabe en général, a été un atout maître.

Cependant, il existe des cellules étroites et clandestines de radicaux liés aux explosions sporadiques de violence.

Le premier mouvement islamiste radical au Maroc a été *aš-šabība al-Islāmiyya* ('La Jeunesse islamique'), né en 1969 en réponse à l'expansion du nassérisme mais aussi pour contrer la gauche marxisante marocaine, et dissous en 1975.

Okacha Ben Elmostafa distingue, dans l'islamisme marocain, au moins trois composantes¹³⁴: une tendance minoritaire qui a recours à la violence pour réaliser l'ordre politique (telle que *aš-šabība al-Islāmiyya* sus-mentionnée); une tendance qui s'inscrit dans le paysage politique marocain et reconnaît la mo-

shiite d'imam; tandis que la théorie 'contractuelle' remonte au concept sunnite de *umma* ('communauté sacrée'). Cf. Clifford Geertz: *Observer l'islam*, p. 91.

131 L'intégration de la religion dans la structure de l'Etat apparaît dans le rôle du ministère des Affaires Religieuses et des Habous, première institution religieuse créée par le roi Mohammed V en 1955, ayant pour but d'organiser les activités gouvernementales en matière islamique.

132 Hassan II: *Le Génie de la modération*. Paris: Plon 2000, p. 42.

133 L'article 3 de la constitution de 1962 postule, en effet, que «les partis politiques contribuent à l'organisation et à la représentation des citoyens. Il ne peut y avoir de parti unique au Maroc».

134 Okacha Ben Elmostafa: *Les mouvements islamistes au Maroc*.

narchie (c'est le cas aujourd'hui du Parti de la Justice et du Développement¹³⁵); la troisième tendance se situe à mi-chemin, se distanciant des islamistes radicaux mais refusant de se laisser apprivoiser par le Makhzen¹³⁶. Cette dernière tendance est représentée par le mouvement clandestin *Al-'Adl wa-l-Ihsān* ('Justice et Bienfaisance') fondé en 1973 par le cheikh Abdessalam Yassine ('Abd as-Salām Yāsīn, 1928–2012), ayant pour but un Etat islamique authentique. Caractérisée par des modes d'action pacifiques, cette association, qui conteste la monarchie parce qu'elle n'appliquerait pas les prescriptions islamiques, condamne l'usage de la force comme moyen d'atteindre le pouvoir¹³⁷.

Toutefois le pouvoir s'est parfois servi des islamistes pour combattre les dissidents politiques et notamment la gauche et le communautarisme arabe, en leur faisant des concessions qui se sont révélées au cours du temps dangereuses.

On pourrait citer plusieurs exemples dans ce sens, mais nous nous limiterons à la question de l'enseignement public. Pour contrecarrer le poids de la gauche dans les universités et dans les lycées, à la fin des années soixante-dix, Hassan II décourage les disciplines faisant appel à la raison et à l'esprit critique en bannissant de plusieurs universités marocaines l'enseignement de la philosophie et de la sociologie qui, à ses yeux, corrompraient la jeunesse marocaine en tant que terreau même de la contestation. Pour ce faire, une opération d'islamisation est menée dans les écoles: le ministre de l'Education nationale de l'époque, Ezzedine Laraki, démantèle le département de philosophie pour créer la section de 'sciences islamiques' afin de renforcer l'identité nationale sur une base islamique. Les sciences islamiques deviennent alors obligatoires et généralisées à tous les niveaux de scolarité, avec des manuels scolaires très proches de textes de propagande¹³⁸.

135 En arabe *Ḥizb al-'adāla wa-t-tanmiya*. Créé en 1998, ce parti dirige actuellement le gouvernement pour la première fois dans l'histoire moderne du royaume, remportant une large victoire aux législatives de 2011.

136 Le mot dérive de la racine *x-z-n* signifiant 'cacher' ou 'préserver'. Etymologiquement, le terme désigne 'magasin', 'trésor' ou 'fisc'. A partir du XVII^e siècle le Makhzen désigne l'ensemble de l'appareil d'Etat marocain.

137 Malgré cela, douze membres de ce mouvement ont été condamnés à vingt ans de prison à la suite du meurtre en octobre 1991 de Maati Boumli, enlevé dans le campus de l'université d'Oujda.

138 Il s'agit de textes contraires aux mouvements de gauche, au capitalisme, au communisme, au sionisme, à la laïcité. Voir, à ce propos, Ignace Dalle: *Hassan II entre tradition et absolutisme*. Paris: Fayard 2011, p. 583–584.

Avec la même intention de contrecarrer le courant marxiste, l'ancien ministre des Affaires islamiques et des Habous, Alaoui Mdaghri, a encouragé le courant wahhabite en envoyant des étudiants marocains en Arabie Saoudite afin de les préparer à devenir enseignants et imams de mosquée. Livres et cassettes saoudiens circulaient ainsi librement et abondamment au Maroc.

Les effets de ces actions sur la formation des jeunes Marocains entre 1981 et 1994, au plus fort des années hassaniennes, ont été extrêmement lourds: cette génération de Marocains a été privée du privilège de la réflexion et de penser par eux-mêmes, devenant ainsi des proies faciles pour les intégristes.

De plus, plusieurs livres des Frères Musulmans sont publiés; en particulier Allal El Fassi, dirigeant du parti de l'Istiqlâl, commence à imprimer toute l'œuvre du célèbre militant égyptien des Frères Musulmans, Sayyid Quṭb (9 octobre 1906–29 août 1966). Enfin, le pouvoir a encouragé *aš-Šabība al-Islāmiyya* à investir dans le lieu même de propagande de la gauche, c'est-à-dire dans l'espace étudiant (collèges, lycées et universités). Dans les lycées de Casablanca, nombreux ont été les affrontements entre cette organisation islamiste et la gauche. L'objectif de cette organisation était de liquider physiquement les hommes politiques et les intellectuels¹³⁹. Ce combat a atteint son paroxysme avec l'assassinat d'Omar Benjelloun (1936–1975), syndicaliste et journaliste, et d'Abderrahim Meniou (m. en 1972), professeur de philosophie et membre du secrétariat politique du Parti du progrès et du socialisme (PPS, le parti communiste marocain) par les islamistes¹⁴⁰.

Bien que la situation marocaine ne soit pas identique à celle de l'Algérie, *Molière ou «Pour l'amour de l'humanité»* pourrait, dans les intentions de son auteur¹⁴¹, servir d'avertissement aux Marocains de veiller toujours à ce que la situation algérienne ne se reproduise jamais¹⁴².

139 Voir, à ce propos, Paul Balta: *L'islam dans le monde*. Paris: La Découverte 1986, p. 140.

140 Manipulés par le pouvoir, selon Ignace Dalle: *Hassan II entre tradition et absolutisme*, p. 272.

141 Comme Saddiki l'a dit, lors d'une interview accordée en 1996 au journal *L'Economiste*: «Si nous ne faisons pas attention, nous allons vivre ce qu'a vécu Molière [...]. Ce qui m'inquiète ce sont les gens qui, au nom de l'Islam, veulent faire de la politique et arriver au pouvoir. Et ils font beaucoup de victimes». Cf. Khalid Belyazid: Le procès de Molière est d'actualité. In: *L'Economiste* 221 (1996), in: www.leconomiste.com/article/tayeb-saddiki-le-proces-de-moliere-est-dactualite [06.08.2014].

142 La pièce de Saddiki est plus que jamais d'actualité et presque prophétique si on pense aux attentats du 16 mai 2003 à Casablanca, perpétrés par une dizaine de terroristes originaires du bidonville de Sidi Moumen, provoquant quarante-et-un morts et une centaine de blessés. L'écrivain marocain Mahi Binebine revient sur ces attentats et les racines du terrorisme dans

5.5.8 Le titre et la structure de la pièce

Le titre de la pièce de Saddiki, *Molière ou «Pour l'amour de l'humanité»*, est pondéré avec soin et consiste en une citation tirée de l'acte III, scène 2, du *Dom Juan* de Molière:

Dom Juan: Prends, le voilà, prends te dis-je, mais jure donc.

Le pauvre: Non Monsieur, j'aime mieux mourir de faim.

Dom Juan: Va, va, je te le donne pour l'amour de l'humanité.

Dans le titre s'opposent implicitement deux antinomies: humanité/Dieu et amour/haine. Le premier contraste est mentionné, dans la pièce marocaine, par le personnage de l'Archevêque, selon qui pour l'amour de l'humanité» serait une expression blasphématoire qu'il considère comme opposée à «pour l'amour de Dieu»¹⁴³.

L'amour mentionné dans le titre se veut antithétique à la haine des extrémistes contre l'Autre, l'Autre qui est, aux yeux des islamistes, le francophone, le Juif, l'Arabe, le Berbère, la femme, l'enfant, le vieillard et, pour finir, soi-même. Pour cette raison, Saddiki fait prononcer à Molière-personnage, face aux inquiéteurs qui le qualifient d'étranger¹⁴⁴, c'est-à-dire d'un corps étranger à la société, qu'il faut extirper, les vers suivants tirés de *L'Avare*¹⁴⁵: «oui [...], je suis un nègre, un juif, un arabe!»¹⁴⁶.

D'ailleurs, en citant ces vers de Molière, Saddiki résume parfaitement les multiples identités du Maroc: africanité, judéité, arabité, islamité, amazighité... Le dramaturge marocain se dit ainsi fier de sa marocanité, une marocanité qui se veut indubitablement plurielle.

Cette pluralité est ultérieurement soulignée par la distribution du texte de Saddiki divisé en quatre 'composantes' et non pas en scènes et en actes. L'emploi du mot 'composante' renvoie ainsi à l'idée de plusieurs éléments d'un ensemble et ne fait qu'intensifier la critique contre l'idéologie unitaire de l'extrémisme qui ne laisse aucune place à la différence et à la diversité (sexuelle,

son roman *Les Etoiles de Sidi Moumen*. Cf. Mahi Binebine: *Les Etoiles de Sidi Moumen*. Paris: Flammarion 2010.

143 Tayeb Saddiki: *Molière ou «Pour l'amour de l'humanité»*, p. 42.

144 *Ibid.*, p. 94.

145 Acte II, scène I.

146 Tayeb Saddiki: *Molière ou «Pour l'amour de l'humanité»*, p. 94.

intellectuelle, religieuse, sociale, etc). Saddiki est l'un des intellectuels maghrébins qui dénoncent cette idéologie dans leurs écrits, à côté d'une Fatima Mermissi, d'un Mohammed Arkoun, d'un Kateb Yacine, d'un Tahar Ben Jelloun. Pour ne citer qu'un exemple dans le domaine théâtral, Aziz Chouaki (1951-) a défini, dans sa pièce *Les Oranges* qui évoque l'histoire de l'Algérie, la pensée islamiste comme «le culte du même, réverbéré à l'infini, le clonage à la chaîne»¹⁴⁷. Chouaki se fait l'écho de Saddiki lorsqu'il se lance contre la vision inflexible de l'extrémisme, en mettant en garde contre le «chiffre un» du monopartisme, de l'unilinguisme, d'une seule religion¹⁴⁸ et se déclare, au contraire, fier de vivre dans un Maghreb pluriel¹⁴⁹.

En ce qui concerne les différentes 'composantes' de la société marocaine, Saddiki fait souvent référence dans ses ouvrages, à la communauté juive marocaine: il évoque l'Essaouira de son enfance – avant la création de l'Etat d'Israël – où la cohabitation harmonieuse entre Juifs et Musulmans était la norme¹⁵⁰, sans cacher un sentiment de tristesse quand il constate combien la présence juive s'est estompée, au point de presque disparaître du paysage marocain¹⁵¹.

147 Aziz Chouaki: *Les Oranges*. Paris: Editions Mille et Une Nuits 1998, p. 75.

148 «L'identique semblable, eh oui, le fameux Un, l'exclusif, le narcissique et paranoïaque Un. Nous y revoilà au Phallus, l'indolent père de la race. Qui dresse son insolente stature, seul face aux quatre vents [...] Une seule langue. Un seul Dieu» (*Ibid.*).

149 «Un jour j'ai pris un mètre cube de terre d'Algérie, et je l'ai analysé avec Djaffar, un copain chimiste, qui a un ordinateur. On a déduit que dans un mètre cube de terre d'Algérie, il y a du sang phénicien, berbère, carthaginois, romain, vandale, arabe, turc, français, maltais, espagnol, juif, italien, yougoslave, cubain, corse, vietnamien, angolais, russe, pied-noir, harki, beur» (*Ibid.*, p. 48).

150 Il est intéressant de remarquer que Saddiki a dédié son unique roman, *Mogador fabor*, à André Azoulay (Essaouira, 17 avril 1941-), Conseiller de Sa Majesté le Roi, d'origine juive. Dans le roman les références au Judaïsme sont abondantes. Essaouira est pour Saddiki «la seule ville qui n'est étrangère pour personne. Y habitaient deux groupes que la circoncision rapproche: les juifs, vivant de l'espérance abrahamique et les musulmans vivant de la foi abrahamique: Ismail et Jacob» (Tayeb Saddiki: *Mogador, fabor*, p. 14-15).

151 Donnée reprise de notre interview en juin 2004. Sur l'histoire de l'*alyah* et les vagues de départ de la communauté juive marocaine vers Israël, voir, entre autres, Ignace Dalle: *Hassan II entre tradition et absolutisme*, p. 497-541.

5.5.9 La question de la langue

Cette pluralité se retrouve également dans la question de la langue¹⁵². Comme dans tout pays maghrébin, il y a une grande richesse linguistique au Maroc où cinq langues se côtoient¹⁵³ : l'arabe marocain (*dāriġa*), le berbère¹⁵⁴, l'arabe standard, le français et l'espagnol. Mais pour mieux comprendre l'effet du facteur linguistique, une comparaison très brève avec l'Algérie s'impose. La configuration linguistique algérienne se compose fondamentalement des mêmes langues : l'arabe algérien, le berbère¹⁵⁵, l'arabe standard, le français. Toutefois les politiques linguistiques opérées par les deux pays sont différentes : l'Algérie est le seul pays du Maghreb qui n'appartient pas à la francophonie¹⁵⁶, optant pour l'unilinguisme qui consiste à favoriser une seule langue sur les plans politique, juridique, social, économique, etc. A partir de l'indépendance du pays, la langue française est considérée comme un lourd fardeau, héritage de l'époque

152 Une étude exhaustive sur le paysage linguistique marocain et notamment sur le dialecte marocain est celle d'Olivier Durand: *L'arabo del Marocco. Elementi di dialetto standard e mediano*. Rome: Università degli Studi La Sapienza 2004.

153 La constitution marocaine reconnaît seulement l'arabe littéraire et le berbère en tant que langues officielles et a reconnu quelques droits également à la *ħassāniya*. L'article 5 de la Constitution de 2011 prévoit en effet que: «l'arabe demeure la langue officielle de l'Etat. L'Etat œuvre à la protection et au développement de la langue arabe, ainsi qu'à la promotion de son utilisation. De même, l'amazighe constitue une langue officielle de l'Etat, en tant que patrimoine commun à tous les Marocains sans exception. Une loi organique définit le processus de mise en œuvre du caractère officiel de cette langue, ainsi que les modalités de son intégration dans l'enseignement et aux domaines prioritaires de la vie publique, et ce afin de lui permettre de remplir à terme sa fonction de langue officielle. L'Etat œuvre à la préservation du Hassani, en tant que partie intégrante de l'identité culturelle marocaine unie, ainsi qu'à la protection des expressions culturelles et des parlers pratiqués au Maroc. De même, il veille à la cohérence de la politique linguistique et culturelle nationale et à l'apprentissage et la maîtrise des langues étrangères les plus utilisées dans le monde, en tant qu'outils de communication, d'intégration et d'interaction avec la société du savoir, et d'ouverture sur les différentes cultures et sur les civilisations contemporaines».

154 Avec ses trois regroupements dialectaux, à savoir *tarifit* au nord du pays, *tamazigt* au centre, *tašlhit* au sud.

155 Le Parlement algérien a adopté, en 2002, une modification constitutionnelle instituant le berbère comme langue nationale à l'instar de la langue arabe (standard).

156 Ces choix différents peuvent être expliqués par la durée et la typologie de la colonisation française dans les deux pays. Le Maroc a été un protectorat conservant une identité politique propre, tandis que l'Algérie était annexée à la France. Pour approfondissements sur ce sujet, voir Gilbert Grandguillaume: L'arabisation au Maghreb. In: *Revue d'Aménagement linguistique* 107 (2004), p. 15–40.

coloniale, et par conséquent comme un élément à extirper. Dès 1962, pour l'Algérie, la diversité linguistique est un danger et seul l'unilinguisme peut être garant de l'unité nationale. Le gouvernement projette donc l'arabisation¹⁵⁷ forcée, pour restaurer une langue correspondant à une identité propre. Cela implique essentiellement l'imposition, aux Algériens, de la langue arabe standard qui a une dimension particulière de sacralité, au détriment de leur langue maternelle, l'arabe algérien, et du français qui a changé de statut en devenant, au lieu d'une langue d'enseignement, une simple matière parmi d'autres à enseigner¹⁵⁸. La conséquence est que les Algériens ne maîtrisent vraiment aucune langue, ni l'arabe standard ni le français¹⁵⁹.

Les réactions contre ce suicide linguistique sont nombreuses chez les hommes de lettres algériens, à commencer par les dramaturges. Kateb Yacine, par exemple, choisit de jouer avec sa troupe en arabe algérien, refusant ainsi l'arabe standard. Il définit ainsi l'arabisation:

C'est imposer à un peuple une langue qui n'est pas la sienne, et donc combattre la sienne, la tuer. Comme les Français quand ils interdisaient aux écoliers algériens de parler arabe ou tamazight parce qu'ils voulaient faire l'Algérie française. L'Algérie arabo-islamique, c'est une Algérie contre elle-même, une Algérie étrangère à elle-même¹⁶⁰.

Mohamed Fellag (1950–), quant à lui, emploie une sorte de trilinguisme (arabe algérien – français – berbère)¹⁶¹ dans ses pièces, ce qui lui permet d'éviter

157 Grandguillaume distingue plusieurs phases d'arabisation en Algérie, à savoir l'arabisation effervescente sous le président Ben Bella (1962–1965); l'arabisation idéologique sous le ministre de l'Éducation nationale Taleb-Ibrahimi (1965–1970); l'arabisation systématique sous le secrétaire général de l'Enseignement primaire et secondaire Mehri (1970–1977) et l'arabisation sous la vague islamiste (1985–1998). La présidence de Bouteflika (1999–) conduit à de nouvelles orientations sur la question de la langue avec une certaine ouverture (*Ibid.*).

158 Toutefois, l'ancrage francophone est encore fort grâce à l'émigration, aux paraboles et à internet. Comme Caubet le remarque, en fait, le français «a un statut ambigu; d'une part, il attire le mépris officiel (il est officiellement considéré comme langue étrangère au même titre que l'anglais), mais d'autre part, il est synonyme de réussite et d'accès à la culture et au modernisme». Cf. Dominique Caubet: *Alternance de code au Maghreb, pourquoi le français est-il arabisé*. In: *Plurilinguisme, alternance des langues et apprentissage en contextes plurilingues* 14 (1998), p. 122.

159 Au près des Algériens scolarisés on remarque aujourd'hui une forte tendance à n'employer que le français dans la conversation spontanée.

160 Tassadit Yacine: *Aux origines des cultures du peuple: entretien avec Kateb Yacine*. In: *Awal.Cahiers d'Etudes Berbères* 9 (1992), p. 61.

161 Comme pour la littérature maghrébine post-coloniale, on peut parler pour la question linguistique d'un troisième espace. En particulier Mehrez affirme: «For these texts written by

l'emploi de l'arabe classique. Ce dernier est perçu comme imposé par l'Etat algérien, et «tellement mal enseigné que même deux universitaires censés le maîtriser parfaitement, ont parfois du mal à se comprendre»¹⁶². A son avis l'arabisation n'est qu'une dictature linguistique avec le but d'abêtir et de manipuler les gens. Il revendique l'emploi de la langue française puisqu'elle n'est plus la langue du colon mais le moyen pour s'ouvrir au monde et aux autres cultures.

Dans sa pièce *Une virée*, Aziz Chouaki introduit l'idée d'un créole algérien¹⁶³ pour le théâtre contre la purification ethnique¹⁶⁴. Pour lui, les différents régimes algériens ne font que briser par leur politique le lien naturel avec la langue maternelle pour instituer un autre lien, avec l'arabe classique, qui est virtuel, qui n'a pas de prise dans la vie quotidienne. Ceux qui s'expriment en français sont taxés de traîtres parce que cette langue est encore considérée comme la langue du colonisateur¹⁶⁵.

Or, en ce qui concerne le Maroc, le degré d'arabisation par rapport à l'Algérie est de loin moindre et s'est manifesté concrètement presque exclusivement dans le domaine de l'enseignement. La première tentative d'arabisation remonte à 1957, lorsque le premier Ministre, Mohamed El Fassi, essaya d'arabiser l'école primaire. Toutefois, après quelque temps, le gouvernement a dû admettre que les tentatives d'arabisation ont échoué, car l'opération avait provoqué l'aggravation du taux d'analphabétisme et l'échec de la transmission de la connaissance¹⁶⁶. D'autres domaines sont touchés par l'arabisation, bien

postcolonial bilingual subjects create a language 'in between' and therefore come to occupy a space 'in between'». Cf. Samia Mehrez: Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North African Text. In: Lawrence Venuti (éd.), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. New York: Routledge 1992, p. 121. Ungar s'occupe de certains auteurs maghrébins, comme Abdelkebir Khatibi, Assia Djebar et Abdelwahab Meddeb, qui écrivent «between languages and cultures». Cf. Steven Ungar: Writing in Tongues: Thoughts on the Work of Translation. In: Haun Saussy (éd.): *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2006.

162 Interview contenue dans l'article d'Alexis Lorca: Questions à... Mohamed Fellag. In: *L'Express Culture* du 1^{er} novembre 1999. In: www.lexpress.fr/culture/livre/questions-a-mohamed-fellag_801669.html [09.08.2014].

163 Cf. Denise Brahim: Le 'créole algérien', langue de théâtre (Aziz Chouaki, Fellag). In: Yamna Abdelkader/Sandrine Bazile et al. (éds.): *Pour un Théâtre-Monde. Plurilinguisme, inter-culturelité, transmission*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux 2013, p. 59–69.

164 Aziz Chouaki: *Une virée*. Montreuil-Sous-Bois: Editions Théâtrales 2006, p. 9.

165 Ces éléments ont été tirés de l'interview à Chouaki contenue dans la monographie de Dominique Caubet: *Les mots du bled*, p. 153–166.

166 Comme souligné par Ali Alalou: Language and Ideology in the Maghreb, p. 411.

qu'en moindre mesure, comme l'administration, notamment le secteur de la justice, et l'environnement avec les enseignes des magasins, affiches, panneaux, etc. dans les deux langues arabe-français. Benzakour, Gaadi et Queffélec parlent d'une 'arabisation prudente'¹⁶⁷ qui n'a pas du tout compromis la diffusion du français. Cette attitude équilibrée est attestée par le discours royal de 1970 à Ifrane où Hassan II annonçait que «de nos jours, l'analphabète n'est pas celui qui ne sait ni lire ni écrire. Il est plutôt celui qui ne connaît pas au moins deux langues»¹⁶⁸.

La question de la langue dans le Maghreb peut s'inscrire dans le cadre de la tension entre les deux concepts geertziens d'épocalisme et d'essentialisme, avec la langue française qui peut plus ou moins être considérée comme un 'passport' et la langue arabe classique plus ou moins comme une 'forteresse'¹⁶⁹.

Pour des intellectuels comme Taïeb Saddiki, la langue française est un passeport, une opportunité, une ouverture sur le monde extérieur¹⁷⁰. La langue étrangère a une fonction souvent libératrice des acquis universels¹⁷¹, le fait d'écrire en français incitant les auteurs à aller plus loin dans la critique¹⁷². D'un point de vue purement linguistique, un individu bilingue trouverait plus facile paradoxalement d'exprimer ses propres sentiments dans la langue seconde. Plusieurs écrivains maghrébins francophones le témoignent, comme Tahar Ben Jelloun qui avoue qu'au début son écriture en langue française était:

un jeu, je voulais prouver que j'étais capable de briller dans la langue du colon, mais c'était en même temps la langue de Voltaire, de Montaigne, de Genet, de Rimbaud etc. J'ai oublié le colon et je me suis plongé dans les œuvres de ces grands génies de la langue française. A aucun moment je n'ai eu le sentiment que je m'égarais, que je trahissais ma patrie, ma culture d'origine. Au contraire, je me suis senti fier, car pour moi, jamais je n'ai

167 Fouzia Benzakour/Driss Gaadi et al. (éds.): *Le français au Maroc: lexique et contacts de langue*. Bruxelles: De Boeck 2000, p. 58.

168 *Ibid.*, p. 61.

169 «For any speaker of it, a given language is at once either more or less his own or more or less someone else's, and either more or less cosmopolitan or more or less parochial – a borrowing or a heritage; a passport or a citadel». Cf. Clifford Geertz: *The Interpretation of Cultures*, p. 241.

170 «Le seul garant d'une civilisation, c'est l'ouverture aux autres», citation de Saddiki tirée de sa revue *al-Fourja* n.2 de 1999.

171 «A cet égard, la langue française n'est plus un problème. Elle n'est plus symbole de colonisation, mais devient expression d'une culture évocatrice de la valorisation humaine». Cf. Najib Redouane: La Littérature maghrébine d'expression française au carrefour des cultures et des langues. In: *The French Review* 72 (1998), p. 96.

172 Voir à ce propos Tahar Ben Jelloun: Défendre la diversité culturelle du Maghreb. In: *Journal of Maghrebi Studies* 1, 2-1 (1993), p. 4-5.

douté de mon arabité, de ma marocanité, je n'ai jamais senti que je m'éloignais de mes racines¹⁷³.

Saddiki affirme que «quand on a accès à une langue, c'est trop bête de ne pas l'employer»¹⁷⁴. Et ce n'est pas seulement afin que ses ouvrages soient lus par un public plus vaste, celui de la francophonie. En général, dans ses pièces, il emploie le dialectal marocain pour se faire comprendre de tous les Marocains, même des illettrés, toute couche sociale confondue. Toutefois, il s'agit d'une *dārīġa* épurée «qui tend à l'arabe classique»¹⁷⁵, dans le but aussi de pouvoir effectuer une tournée dans les autres pays arabes, notamment en Algérie où il connaît un grand succès.

A notre avis, dans le cas de *Molière ou «Pour l'amour de l'humanité»*, le choix de la langue française est obligé. Nous partageons, dans ce sens, la réflexion de Soraya Tlatli selon laquelle «le choix du français en tant que moyen d'expression artistique ne peut être idéologiquement neutre»¹⁷⁶. Saddiki compose cette pièce particulière en langue française pour protester contre l'arabisation, contre l'unilinguisme, contre toute fermeture, pour accentuer la différence, la pluralité et la variation.

Pour Saddiki, une société qui ne conçoit pas la différence est une société malade. Pour la soigner, rien ne servent les médecins et le clergé de sa pièce *Molière ou «Pour l'amour de l'humanité»*, qui sont respectivement empoisonneurs du corps et de l'âme des individus. Le seul remède est la lecture des œuvres et de la biographie de Molière qui nous aident «à vivre heureux et [...] à mourir pacifiés», et à devenir «plus forts et plus libres»¹⁷⁷. Dans sa pièce, Saddiki reprend avec force cette idée et souligne le rôle pédagogique et salvateur de Molière lorsqu'il affirme qu'«aimer Molière c'est être guéri à jamais, non seulement de la basse et infâme hypocrisie mais du fanatisme et de l'intolérance froide»¹⁷⁸.

Molière, traduit dans une pléiade de langues, représente ainsi un pont vers l'Autre, qui unit virtuellement les deux rives de la Méditerranée.

173 Tahar Ben Jelloun: Suis-je un écrivain arabe?. In: www.taharbenjelloun.org (2004) [07.08.2014].

174 Voir l'interview à Saddiki contenue dans Khalid Belyazid: Le procès de Molière est d'actualité.

175 Omar Fertat: Molière, un auteur arabe... ?, p. 98.

176 Soraya Tlatli: L'ambivalence linguistique dans la littérature maghrébine d'expression française. In: *The French Review* 72 (1998), p. 301.

177 Citations tirées de la revue *al-Fourja* n.2.

178 Tayeb Saddiki: *Molière ou «Pour l'amour de l'humanité»*, p. 107.

Le théâtre de Saddiki résume à sa façon la recherche d'équilibre et d'ouverture de son pays¹⁷⁹. D'ailleurs, aux yeux même du souverain qui a prononcé un discours adressé aux professionnels du théâtre, le 14 mai 1992, le théâtre marocain est un instrument indispensable à l'achèvement de «l'édifice culturel national, à la fois attaché à la tradition et immergé de nouveauté»¹⁸⁰.

Le théâtre de Saddiki montre clairement qu'il est possible de conjuguer avec harmonie et équilibre la (re)découverte, la valorisation de ses propres racines et l'aspiration à des valeurs universelles, la tradition avec l'innovation, en cherchant à desserrer la tension entre essentialisme et épocalisme.

179 Le Maroc a exprimé à maintes reprises sa vocation d'ouverture, avant tout par un projet d'ancrage à l'Europe, processus qui devient irréversible avec la demande d'adhésion à la Communauté Economique Européenne en 1987, mais il a également prôné une politique africaine, une politique arabe et une politique islamique. Dans le discours officiel, c'est à un arbre que le Roi Hassan II compare son pays. Le souverain qualifie le Maroc de pays musulman et arabe, de pays européen et africain à la fois: «Le Maroc ressemble à un arbre dont les racines nourricières plongent profondément dans la terre d'Afrique et qui respire grâce à son feuillage bruissant aux vents d'Europe [...]. Aujourd'hui le Maroc reprend la place qui était géographiquement, historiquement, politiquement la sienne: il est redevenu une nation de synthèse, une communauté de liaison entre l'Orient et l'Occident». Cf. Hassan II: *Le Défi*. Paris: Albin Michel 1976, p. 189.

180 Hassan II: Message au premier colloque national sur le théâtre professionnel. In: *Maroc Soir* (15 mai 1992), p. 2.

6 Conclusions

A travers l'analyse des quatre pièces composant notre *corpus*, nous pensons avoir donné un exemple du rôle considérable et unique joué par Molière dans la gestation du théâtre arabe moderne et contemporain. En effet, le dramaturge français représente un point de repère sans égal pour le développement d'un théâtre autochtone arabe, dès la première pièce mise en scène en 1847, et a accompagné la naissance du théâtre dans tout pays arabe¹. C'est incontestablement en lisant Molière que les dramaturges arabes se sont faits, pour ainsi dire, une doctrine dramatique, où l'exemple du monstre sacré du théâtre français occupe plus de place que l'enseignement des théoriciens classiques. La lecture passionnée de l'œuvre de Molière leur apporte une moisson d'idées, de situations et de précisions.

Molière a donc été la source d'inspiration par excellence pour toutes les pièces de ce *corpus*: il a été le premier modèle de ce nouvel art lorsqu'il apparaissait dans un pays arabe (à partir du Liban jusqu'au Maroc); il a fourni un cadre où les premiers dramaturges arabes ont pu arranger leur toile disposant de tonalités autochtones et étrangères (notamment italiennes et françaises) à la fois; il leur a fait cadeau de ses personnages, de ses situations et de ses quiproquos.

Le rôle de ces dramaturges arabes est bien loin d'être passif. Adapter un texte plutôt qu'un autre représente déjà un choix précis. D'ailleurs, aucune acceptation n'existe sans évaluation, car l'emprunt suscite toujours des interrogations à celui qui emprunte.

La technique adoptée dans les comédies analysées revient à transposer dans un cadre arabe l'action de leur hypotexte. Le texte de Molière est naturalisé à travers les deux procédés de la localisation et de l'actualisation, en changeant les données géographiques, politiques, sociales, religieuses et les *realia*.

Le jugement de Genette² sur la transposition diégétique se vérifie pleinement dans le cas de ces pièces: dans les comédies arabisées, les noms et surnoms des personnages, les toponymes et les références socioculturelles se conforment aux habitudes des spectateurs libanais, égyptiens, tunisiens, maro-

¹ Il faut rappeler, à cet égard, que même un pays conservateur tel que l'Arabie Saoudite a vu comme premier spectacle public, une adaptation d'une pièce de Molière, *Le médecin malgré lui*, mise en scène par Ibrāhīm al-Ḥamdān à Riad en 1974, où – bien évidemment – tout rôle féminin avait été effacé. Pour des approfondissements, voir Monica Ruocco: *Storia del teatro arabo. Dalla nahḍah a oggi*. Rome: Carocci 2010, p. 158.

² Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil 1982.

cains. Les noms des personnages des comédies arabisées n'ont pour la plupart rien à voir avec ceux des pièces françaises. Les références à la culture, à la société, à la géographie et à l'histoire françaises contenues dans les hypotextes sont remplacées par des équivalents arabes, dans un jeu de translations proximisantes. Il s'agit d'une véritable nationalisation de l'hypotexte qui permet de forger ou reforger sa propre identité nationale. Nous pouvons définir ce procédé de «transsubstantiation» en empruntant cette expression à José Mendes Leal³, ou de «réanimation» en empruntant ce terme à Jean Duvignaud⁴. Le résultat ne change pas: il s'agit généralement d'une reconstruction et d'une réécriture adaptées aux mœurs du pays d'accueil. Ces dramaturges tendent en effet à se plier aux «normes» du système littéraire d'accueil, tant au niveau de la sélection des œuvres que de leur écriture/reformulation.

La nature hybride de ces textes résulte d'une opération de sélection ponctuelle et consciente. Le dramaturge apparaît ainsi comme un filtre à travers lequel certains éléments de l'hypotexte sont acceptés, d'autres sont rejetés et d'autres encore nécessitent d'être modifiés. L'acceptation et l'adaptation de certains aspects de la culture occidentale se vérifie à condition qu'ils soient compatibles avec le système de valeurs du monde arabe. Le dramaturge tend par conséquent à choisir plus facilement un thème et une typologie littéraires qui existent déjà dans la littérature arabe (par exemple l'avarice et l'avare) et à préférer un genre dont les traits saillants sont déjà contenus dans les ouvrages des auteurs arabes classiques (voir par exemple le rapport entre l'introduction de la comédie et la notion de *ǧidd* et *hazl* élaborée par l'auteur abbasside al-Ġāḥiẓ).

Les dramaturges sélectionnés jouent effectivement le rôle crucial, délicat et créatif du médiateur dans la dynamique de rencontre entre langues et cultures différentes. Ce médiateur élargit les frontières propres de l'hypotexte, en lui donnant un public plus large et plus diversifié⁵. En outre, ce public nouveau et différent favorise de nouvelles interprétations.

3 D'après son analyse de l'adaptation du *Tartuffe* de Molière réalisée par l'écrivain portugais António Feliciano de Castilho (1800–1875). Cf. Ana Clara Santos: Le théâtre français à l'étranger ou l'essor de l'adaptation théâtrale. In: *Horizons/Théâtre* 3 (2013), p. 49.

4 Jean Duvignaud: Rencontres de civilisations et participation des publics dans le théâtre maghrébin contemporain. In: Nada Tomiche (éd.): *Le théâtre arabe*. Louvain: Unesco 1969, p. 204.

5 Nous partageons par conséquent l'avis de Christiane Nord, d'après laquelle: «While the source text is directed at a source-culture audience, whether large or small, targeted texts add to this audience by being accessible to a number of other audiences». Cf. Christiane Nord: Making the source text grow: a plea against the idea of loss in translation. In: Claudia Buffagni/Bea-

En ce qui concerne justement ces nouvelles interprétations, en nous appuyant sur la thèse développée par Clifford Geertz, nous avons essayé de prouver – et cela représente le cœur de notre étude – que les adaptations arabes de Molière sont étroitement liées à la construction de l'identité nationale.

La formulation des idées constitue déjà un acte social, dont l'habitat naturel est le marché, la place de la ville, la cour de la maison, mais son efficacité se renforce encore lorsqu'elle se situe dans des lieux d'agrégation sociale. Le théâtre, grâce à sa nature sociale et aux «signes multiples *in praesentia*»⁶, mieux que les autres arts, sert de véhicule privilégié par lequel diffuser les idées nationalistes dans les pays arabes. Voilà donc à ce propos les mots de Geertz:

It is at this point that the conception of thinking as basically a social act, taking place in the same public world in which other social acts occur, can play its most constructive role⁷.

Très souvent, ces idées ne peuvent être exprimées librement mais doivent passer par des métaphores, des catachrèses, etc., du fait de la censure des autorités ou de la pratique très courante de l'autocensure⁸. Ainsi, par exemple, il ne faut pas s'étonner des clins d'œil à l'égard des autorités ottomanes dans les textes d'*al-Baḥīl* ou de *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi*. Ces éloges envers ce qu'on peut qualifier de la force occupante étrangère représentent le prix à payer pour transmettre un message nouveau, à la fois délicat et dangereux au public.

A partir du XIX^e siècle le monde arabe stagnant, divisé, contrôlé par des puissances étrangères subit des modifications sensibles au sein de la société qui le conduisent à la gestation, à la naissance, au développement et à la réalisation du projet national. Dans ce sens, le théâtre arabe n'est que le miroir de ce pro-

trice Garzelli et al. (éds.): *The Translator as Author*. Berlin: LIT Verlag 2011, p. 25. De même, Ahmad Abu-Mahfouz qualifie la traduction/adaptation d'une rencontre entre deux langues et deux cultures. Cf. Ahmad Abu-Mahfouz: Translation as a Blending of Cultures. In: *Journal of Translation* 4,1 (2008). In: <http://www.sil.org/siljot/2008/1/51140/siljot2008-1-01.pdf> [05.05.2012].

⁶ Nous avons emprunté cette expression à Alain Viala/Daniel Mesguich: *Le théâtre*. Paris: Presses Universitaires de France 2011, p. 23.

⁷ Clifford Geertz: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books 1973, p. 362.

⁸ «Il faut souligner que la censure frappe singulièrement le théâtre: la représentation constitue un fait public (il est plus facile de surveiller une salle de spectacle que d'aller découvrir ce qu'un particulier lit dans le secret de sa maison) et le théâtre rassemble des groupes nombreux et se prête ainsi à ce que des idées deviennent sur-le-champ objets de manifestations collectives», d'après Alain Viala/Daniel Mesguich: *Le théâtre*, p. 112.

cessus⁹. Par notre analyse, nous avons, plus particulièrement, essayé de démontrer que:

1. La première pièce *al-Baḥīl* représente la première étape du mouvement nationaliste. A travers son ouvrage, son auteur, Mārūn Naqqāš, marchand et intellectuel chrétien maronite, incite les Libanais à se réveiller, à suivre le modèle de liberté et de progrès d'autres populations, notamment européennes et plus particulièrement française, et à prendre conscience de sa propre valeur. L'accent est mis sur la formation d'une identité collective et sur l'idée d'un destin commun. Sa critique concerne les Arabes de son époque, dominés par les Turcs Ottomans, enfoncés dans une phase prolongée de stagnation, le regard fixé sur leur glorieux passé et le dos tourné à l'avenir. La seule solution possible est alors de se défaire d'une vieille mentalité d'esclave pour acquérir celle nouvelle d'homme libre.
2. La pièce égyptienne *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi* apparue dans le milieu juif du Caire illustre clairement l'organisation du mouvement nationaliste. Elle ne se limite pas par conséquent à décrire simplement l'organisation d'une troupe et d'un spectacle, mais renferme, à un niveau plus profond, l'expression de toute expérience de lutte: création et formation d'un groupe, loges, publicité et emploi des journaux pour diffuser des idées de liberté à tous, résistance aux obstacles et à un double ennemi: l'ennemi exogène (notamment la Grande Bretagne) et l'ennemi endogène (le pouvoir local qui autorise les ingérences européennes en Egypte). Ce dernier est personnifié par le Khédivé.
3. La pièce tunisienne *al-Mārīšāl* essaie de répondre aux questions soulevées dans la période de l'indépendance: «Qui sommes nous? Qui a accompli tout cela?»¹⁰. Elle tente enfin de définir un «nous, les Tunisiens». La France n'est plus l'«ennemie» comme elle l'était pendant la période coloniale, elle est la référence d'aujourd'hui et la culture française devient alors un exemple à suivre, le symbole de la modernité. A l'aube des années soixante, la lutte change donc de nature: menée jusque-là essentiellement contre le régime colonial, elle se transforme en combat contre

⁹ Nous empruntons les mots de Stephen Greenblatt: «the theater is manifestly the product of collective intentions». Cf. Stephen Greenblatt: *Shakespearean Negotiations*. Oxford: Clarendon Press 1988, p. 4.

¹⁰ «The 'who are we' question asks what cultural forms – what systems of meaningful symbols – to employ to give value and significance to the activities of the state, and by extension to the civil life of its citizens». Voir Clifford Geertz: *The Interpretation of Cultures*, p. 242.

le sous-développement. Une adaptation comme *al-Mārīšāl* vise à contribuer à la construction de l'Etat-Nation et à essayer de toucher certaines questions sociales irrésolues comme le rapport entre villes et campagnes, en soulignant que, en ce qui concerne l'identité tunisienne, les composantes rurales et bédouines ont la même dignité que la composante urbaine.

4. La pièce marocaine *Molière ou «Pour l'amour de l'humanité»* est écrite en langue française et illustre la quatrième et dernière étape de ce parcours, en définissant et établissant, une fois que l'Etat a été organisé, les rapports avec les autres Etats et avec la société. Elle parvient à résumer parfaitement les multiples identités du Maroc: africanité, judéité, arabité, islamité, amazighité... En soulignant une marocanité qui se veut indubitablement plurielle, elle s'érige contre la menace de l'extrémisme qui a ravagé un pays voisin comme l'Algérie.

La question de la langue reste primordiale dans la formation du mouvement nationaliste et dans l'organisation de l'Etat. Les dramaturges arabes ne peuvent éviter de se poser eux aussi cette question, hésitant entre la dichotomie *essentialism/epochalism*¹¹.

Mārūn Naqqāš, prêt à distinguer les deux éléments identitaires d'arabité d'un côté et de confession religieuse de l'autre, souligne, à travers sa pièce, l'importance de la langue plutôt que du facteur religieux dans la construction de l'identité. Il crée l'art du théâtre *bi-lisāni-nā l-'arabī* ('dans notre langue arabe'), une indication loin d'être superflue en considération du fait que la renaissance arabe se base initialement sur la redécouverte de sa propre langue.

Ya'qūb Ṣannū' emploie pour sa pièce l'arabe dialectal égyptien: le dramaturge entend ainsi s'adresser à tous les Egyptiens, toutes couches sociales confondues, du paysan au khédive. Loin d'être une opération neutre, ce choix linguistique implique, d'une certaine façon, une mise à niveau de la *ḥāṣṣa* ('l'élite') et de la *'amma* ('le peuple'), à travers laquelle le théâtre peut s'adresser à tous, sans exclusion. En outre, en employant la langue maternelle des Egyptiens, l'auteur entend souligner la spécificité de son pays et le fait que l'arabe classique ne représente qu'une langue artificielle, une langue ressentie comme étrangère. En effet, l'assimilation de l'arabe littéraire à une langue de lettrés, voire à une langue étrangère au pays, est patente.

¹¹ *Ibid.*, p. 243.

Noureddine Kasbaoui compose sa pièce entièrement en arabe tunisien avec ses variétés diatopiques (citadines et villageoises) et diastratiques (musulmane et juive), chacune ayant une propre dignité. Cet emploi ne fait que refléter l'image du *tūnūsī waṭanī*, du «Tunisien patriote», si chère à l'Etat de Habib Bourguiba. Le dramaturge a recours également, dans une moindre mesure, à l'arabe littéraire et au français – les autres langues en présence en Tunisie – mais pour donner un effet comique: l'arabe classique est une langue distante et artificielle, tandis que le français est l'apanage des gens de la ville qui méprisent leur origine.

Enfin, le marocain Taïeb Saddiki décide d'écrire sa pièce en français comme acte de dénonciation du suicide linguistique de ses frères algériens, qui ont opté pour l'arabisation forcée et pour l'unilinguisme. Le dramaturge marocain revendique ainsi le caractère pluriel de son pays. Pour lui, la langue française est un passeport, une opportunité, une ouverture sur le monde extérieur.

Bien évidemment, notre analyse s'arrête aux aspects purement littéraires du phénomène théâtral en ne se concentrant sur les éléments politiques *stricto sensu* que d'une façon assez limitée, c'est-à-dire en abordant la matière politique exclusivement à partir de la perspective de l'histoire de la culture. D'autres spécialistes, islamologues et politologues, ont indubitablement investigué la question politique de l'essor des identités nationales arabes avec un soin majeur.

Il faut quand même reconnaître que, dans ces pages, certains dramaturges arabes n'ont jamais ou presque jamais été mentionnés: Tawfīq al-Ḥakīm (1898–1987), Sa'd Allāh Wannūs (1941–1997), Alfred Farag (1929–2005), sont seulement quelques-uns des auteurs qui ne sont pas cités dans notre recherche, bien qu'ils soient universellement considérés comme les géants du théâtre arabe.

D'ailleurs, nous n'avons pas mentionné certaines adaptations du répertoire moliéresque qui n'obéissent pas ou n'obéissent que partiellement au schéma évolutif geertzien.

La raison de ces absences ne peut que résider dans la nature même du sujet de recherche et du matériel d'analyse, ainsi que dans le choix de focaliser l'attention sur les phases initiales du théâtre dans certains pays, ce qui ne coïncide nécessairement pas avec la trajectoire littéraire, culturelle et historique de plusieurs des dramaturges que nous n'avons pas traités.

Le souci majeur de notre recherche est de souligner l'importance du processus de la négociation, ce qui implique le rôle jamais passif du dramaturge arabe dans le choix, l'interprétation et la réappropriation d'un hypotexte.

Si on se tourne vers les Romantiques, on sera amené à noter qu'ils ne cessaient de recommander de traduire ce qu'ils auraient aimé écrire eux-mêmes. Il

est intéressant de citer, à ce propos, un passage d'une lettre que Baudelaire avait écrite à Théophile Thoré, le 20 juin 1864:

Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des phrases pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant¹².

Si cette empathie¹³ est indubitablement à la base des textes des auteurs arabes que nous avons sélectionnés, nous espérons aussi avoir jeté un peu de lumière sur la façon dont Molière peut se décliner selon des partitions arabes différentes.

¹² Charles Baudelaire: *Correspondances II*. Paris: Gallimard 1973, p. 386.

¹³ Pour une définition d'empathie en traduction, voir André Dussart: L'empathie, esquisse d'une théorie de la réception en traduction. In: *Meta: journal des traducteurs* 39 (1994), p. 107–115.

7 Annexes. *al-Baḥīl* de Mārūn Naqqāš

7.1 Traduction de la *Muqaddima* ('Préface') d'*Arzat Lubnān*

Au nom de Dieu vivant et éternel.

Je Te remercie, mon Seigneur, Tu as marqué les arts et les connaissances que Tu as diffusés parmi les hommes, dans les pages des cœurs et des idées. Tu as permis la publication du sérieux, c'est-à-dire des conseils et des enseignements, sous forme du divertissement¹ par des pièces, des anecdotes et des loisirs. Tu as permis de rendre éternel le beau souvenir de celui qui a vécu fidèle à Ton visage en se consacrant au bien, à l'amitié et à la patrie². Je Te demande la miséricorde pour les deux temps et d'abaisser le rideau sur les deux demeures³. Louange et prière d'un cœur triste et faible qui n'a que Toi pour soutien.

Ce sont les mots faibles et maladroits du modeste serviteur Niqūlā bin Ilyās Naqqāš, lors de l'inauguration du théâtre arabe à Beyrouth pour la présentation des comédies, dans le but de distribuer le profit aux pauvres. Je fais ce discours en présence du public, selon ce qui est dit dans l'introduction. J'y ai rappelé quelques faits de la biographie de mon frère Mārūn Naqqāš, créateur de cet art, dans notre langue arabe, en l'adressant aux chers étudiants qui ont joué la pièce *al-Ḥasūd as-Salīṭ*. Après ce discours, j'ai continué avec cette même pièce, en dévoilant les merveilles et la splendeur de sa beauté. J'ai montré une jeune fille qui apparaît dans sa belle robe que son père avait forgée pour elle, en montrant toutes les sciences et connaissances qu'elle possédait, fascinant les esprits par les significations profondes de ses mots, étonnant par la beauté de ses vers et tournures, au point d'émouvoir même les âmes les plus dures avec ses chants. Elle a aussi amusé les cœurs par son humour et elle a fait rire tous ceux qui étaient tristes. Elle a éduqué les pensées par son sérieux et les gens l'ont aimée. Elle a transmis sa sagesse et ses fruits à tous. Tous ceux qui ont reconnu et proclamé l'élégance et la capacité de son créateur, en ont témoigné sans discours inutiles. C'est bien de la magie blanche lorsque les yeux jouissent de plaisir et les âmes sont de contentement. Les hommes ont exulté en rappelant ce qu'il a rédigé sur papier, il ne faut pas refuser quelque chose à qui n'est pas indigne⁴.

La présence de l'Etat, notamment de Moulay Nasrallah Franco Bacha, Gouverneur du Mont Liban, a honoré cette séance au cours de cette heureuse nuit. Il a écouté la qualité de l'œuvre de mon frère, il a été témoin de la beauté de cette pièce et a reconnu l'élégance et la capacité de son écrivain et ses bienfaits. Que Dieu le protège, ses nobles qualités se révèlent dans l'élégance, les vertus et l'amour de la connaissance et des arts, déterminées par la hau-

1 Il est à souligner l'emploi des termes arabes *ḡidd* ('sérieux') et *hazl* ('amusement') empruntés à l'écrivain abbasside al-Ġāḥiḏ.

2 Le terme arabe ici employé est *al-waṭan*.

3 «Les deux états» (*al-ḥālayn*) et «les deux mondes» (*ad-dārayn*) sont deux mots présents dans le même vers du poème '*ayyid bihi li-l-hanā' wa-l-buṣr taḡdīd*' ('fête pour la joie et la bonne nouvelle est renouvellement') du poète nationaliste maronite libanais Ibrāhīm al-Yāziḡi (1847-1906), auteur, entre autre, de la poésie *tanabbahū wa-stafīqū ayyuhā l-'arab* ('Arabes, libérez-vous'), composée en 1868 et devenue ensuite une chanson militante pour l'indépendance des Arabes vis-à-vis de l'Empire Ottoman.

4 Litt. 'on ne serre pas les parfums après le mariage'.

teur de l'aspiration, l'équanimité et l'amour de la patrie. Comme l'affliction pour la perte de ce grand lettré a été grande, Sa volonté céleste a eu la miséricorde de faire naître le désir d'embrasser sa noble science – bien que brève – et de diffuser ses compositions. Et lorsque la plante avait une si grande soif de présenter ce travail au seuil de l'Etat très haut, elle s'est emparée d'une belle chance et d'un bon crédit pour parvenir à son objectif et elle s'est hâtée pour y parvenir en recueillant les compositions de mon frère (malheureusement il en avait perdues la plupart) et en mettant en ordre ses célèbres pièces après avoir écrit un résumé de sa vie, comme vous le verrez. Lorsque le recueil de son œuvre a été terminé dans ce livre qui mérite réellement que tout intelligent passionné l'examine attentivement et le lise, et dont le titre est *Arzat Lubnān* ('Le cèdre du Liban'), je l'ai présenté au représentant de l'Etat. Et voilà que mon ami Khodja 'Abd al-Ḥaḍ Naḥla Ḥaḍarā, parmi les élèves les plus chers de mon frère, depuis longtemps, souhaitait que ce travail soit imprimé et diffusé. Je lui ai donné ce travail à imprimer. Et j'espère que cet ouvrage sera accepté par l'Etat et que Dieu aura miséricorde de l'auteur.

Le discours que j'ai lu à l'ouverture du théâtre, cette année, aborde avant tout son souvenir, puis l'ordre de nos chapitres et l'arrangement de nos théâtres. Je dis que la levée de ce rideau doit être le mouvement de vos sentiments, ô élèves généreux, lorsque vous vous rappelez que dans ce même lieu a été représentée la première pièce arabe de mon professeur et de votre professeur, mon frère Mārūn Naqqāš, que Dieu l'ait en miséricorde. Maintenant, ma position ici, sa position en 1848, me fait rappeler ce qu'il avait dit dans son discours de présentation de la pièce *al-Baḥīl*, qui a été la première pièce jouée dans notre langue arabe, où il a touché l'ardeur du public afin qu'il suive ses traces et diffuse cet art dans notre pays, en soulignant combien sont ses bienfaits. Durant la deuxième année, a été jouée la pièce *aš-Šayḥ al-Ġāhil* et durant la troisième année, il a présenté *Abū l-Ḥasan al-Muḡaffal*. Ensuite il a donné la pièce Rabi'a bin Zayd al-Mukaddam, jusqu'à ce qu'il présente finalement la pièce *al-Ḥasūd* qui sera jouée maintenant, devant ce public estimé. Par la suite, ont été jouées des pièces libres que j'avais composées afin de ne pas oublier. Puis, cet art a été négligé et, comme son premier créateur, est sur le point d'être oublié. J'ai rappelé ce que mon frère a dit dans sa pièce *al-Ḥasūd* quand il s'adressa aux oreilles du public lors du troisième acte, en soulignant la difficulté de maintenir cet art dans notre pays.

Même s'il savait que la préservation de cet art dans notre pays, n'est pas chose facile, pendant toute sa vie, il n'a cessé de déployer tous ses efforts dans l'écriture théâtrale. Il s'est toujours attaché à l'espoir de l'avenir, exprimé par «on espère que» ou «il se peut que...». Pour cette raison, il a inséré dans notre pièce le proverbe connu : «les dures pierres ont été blessées par une corde». C'est pourquoi, il reprenait le travail avec ténacité et toujours confiant, mais il est décédé sans récolter les fruits qu'il avait semés. Et je m'adresse à vous et je m'adresse à lui en disant : «Lève-toi, mon frère, et regarde tes élèves auxquels tu as enseigné cet art à la sueur de ton front, vois, non seulement comment ils se sont appliqués avec zèle à mémoriser ce que tu leur avais appris, mais comment ils l'ont répété au delà des attentes. Lève-toi et regarde l'ardeur du public et son attitude ouverte envers cet art. Après les avoir cajolés afin qu'ils participent à notre pièce alors que peu ont répondu, ils ont commencé à marcher en rangs serrés lorsqu'ils entendaient la nouvelle de la représentation d'une pièce, comme s'ils allaient voir quelque chose, effectivement, d'utile et de délicieux. Lève-toi et regarde les nobles de cette époque, comme ils cherchent à se devancer les uns les autres pour rédiger de jolies pièces et une année ne s'est écoulée sans de nombreuses pièces utiles. Et voilà, ce que tu désirais a eu lieu et les gens ont reconnu la charge de ton premier effort pour faire naître cet art dans notre pays et tout le monde te loue et te respecte».

«Oui, oui (je vous réponds à sa place), je me réjouis de ce qui a eu lieu après moi, mais mon espoir était encore au delà et vous n'êtes pas encore arrivés à ce que l'on peut demander. Vous avez persisté, vous ne vous êtes pas ennuyés et rien n'empêche votre succès. Mais vous n'avez pas encore goûté le délice de cet art si utile, vous n'en avez vu jusqu'à présent que l'ombre et il ne vous en est apparu qu'un grain. Vous devez, par conséquent, persister et éviter la frustration pour atteindre l'objectif, si Dieu le veut».

Comme si je disais: «les théâtres où sont-ils?», «Nous utilisons toujours nos maisons comme des théâtres?». Et je lui réponds: «et qui nous oblige de négliger cette affaire ou qu'est-ce qui nous a empêché d'achever une telle entreprise en commençant avec peu, parce que, comme il l'avait dit dans son premier discours: «Lorsque cet art s'est diffusé en Europe, il n'y avait pas encore les théâtres de Milan et de Naples et, ainsi au début, un lieu comme celui-ci était suffisant» mais je dis plutôt: «l'effort d'apprendre ce qui existe, où est-il?», parce-que, jusqu'à présent, la totalité des théâtres est disséminée dans notre pays et faute de soins, on a joué dispersés. Ainsi, comme nous n'avons pas osé, rien de nouveau n'a été produit, que ce soit dans cet art ou dans les autres, qui apporte du bien et du profit aux hommes. Mais lui, lorsqu'il vivait, il avait prononcé ces mots:

'Si on avait annoncé à nos ancêtres ce que nos fils verraient/Notre pays aurait été heureux de les transformer en jeunes gens'.

Et qu'est-ce que je dis maintenant sur cette époque aux innombrables succès, où vous ne connaissez pas le profit dont vous êtes comblés, où il n'est pas possible que progrès et succès vous manquent? Etes-vous enfants de l'aspiration arabe? Etes-vous mère et père de l'intelligence de Beyrouth? Aimez-vous votre patrie? Est-ce que vous profitez du gouvernement ottoman et de l'indulgence du gouverneur et sous son ombre, jouissez-vous de la vie et appréciez-vous sa sécurité et sa bienveillance? Si je voulais énumérer le profit et les bénéfices qui nous concernent, nous tous, de la part de cet Etat (*dawla*) très haut, je ne pourrais pas. Arrête-toi, ne fais-tu pas partie de ce genre d'hommes? Est-ce que les bénéfices nous manquent? Et de quoi cet Etat (*dawla*) heureux nous a-t-il privé jusqu'à maintenant? Celui qui connaît vraiment le destin de ces jours où nous vivons et celui qui a porté sa pensée sur les jours passés et a considéré la différence existante entre ceux-ci et ceux-là doit reconnaître la beauté de la situation où nous vivons et que, nous seuls parmi les peuples, nous nous plaignons. Si quelqu'un nous avait prêté auparavant qu'après quelques années on serait arrivé à une telle époque, c'est-à-dire l'époque où nous vivons maintenant, nous aurions pensé que ce discours était un rêve et nous l'aurions fait remonter aux contes extraordinaires de la Grèce. Si l'on détourne le regard du calcul des bénéfices et des profits innombrables, comment est-il possible de ne pas rappeler pendant de longues heures ses grandes bienfaits et ses cadeaux offerts à notre pays par l'intermédiaire de ces grands ministres? Et quel cœur ne vole pas de joie, lorsqu'il regarde ce pays sous la bienveillance de l'Etat, de notre efendi Rāšid Bāšā qui est le soleil de la civilisation? Quelle personne ne se réjouit pas, lorsqu'elle voit le Liban lever la tête, fière d'un Etat dont le gouverneur est Našr Allāh Franco Bāšā, l'œil de la perfection. Et quelle personne n'est pas heureuse lorsqu'elle voit Beyrouth, notre bijou, dont le gouverneur est Monsieur Kāmil Bāšā, la lune des connaissances, et quelle belle parole tu as dit dans ce sens:

Le Souverain du monde a offert à la Syrie un clairvoyant et a donné Našr Allāh au Liban
Il a embelli Beyrouth de grands avantages et il a mis sous son contrôle les armées de l'oppression et le rêve a été grand et il a illuminé l'aurore de la justice et brille par le nom et voilà la longue nuit est lumineuse

L'œil de l'envieux a désapprouvé, aveugle, comme celui qui casse un égout exprès par ignorance

Et frappe-le par une forte gifle et dis-lui: «qu'est-ce que tu veux de moi, ô envieux?».

Que Dieu les fasse durer, que le temps leur donne la gloire, qu'augmentent la fierté et le pouvoir, ainsi que les bienfaits que nous avons reçus à travers la générosité royale. Allons, allons, frères, présentons un cadeau à notre roi, que Dieu le garde toujours pendant les nuits et les jours et disons cela après mille amen, que vive notre Sultan 'Abd al-'Azīz!

7.1.1 Abrégé de biographie de Mārūn Naqqāš

Mārūn bin Ilyās bin Miḥā'il Naqqāš est né dans la ville de Sidon, le 9 février 1817. Il s'est formé et a étudié à Beyrouth (où son père s'était rendu après avoir quitté Sidon en 1825) et il est mort célibataire à Tarsous le 1^{er} juin 1855 à l'âge de 38 ans. Sa taille était moyenne, il avait les yeux et les cheveux noirs et dès son enfance il était passionné par les sciences. Après avoir appris la lecture et l'écriture de l'arabe, il apprit la grammaire et la déclinaison. Il étudia la logique, la métrique, la rhétorique et l'éloquence. A l'âge de 18 ans, il étudia la poésie et devint le meilleur parmi ses camarades parce que ses poèmes étaient élégants et faciles sans artifices ni fautes. Il s'engagea aussi dans les sciences des nombres et dans la comptabilité. Il l'a enseignée et en devint le modèle pour Beyrouth ; il étudia également les lois commerciales où il s'est montré très compétent. On lui demandait toujours son avis, il était capable de trouver des solutions, il possédait une belle calligraphie et avait un très bon caractère. Il apprit la langue turque, la langue italienne, la langue française et les maîtrisa très bien. Il était célibataire. Sa vie et sa nature étaient admirées pour toutes ses qualités. Il aimait les gens et les gens l'aimaient. Il ne détestait personne et n'enviait personne. Il aimait les enfants de sa communauté aussi bien que ceux des autres. Il était très attaché et très obéissant envers ses parents, la seule chose qu'il ne pouvait pas leur promettre était son mariage. Il aimait énormément sa patrie. Au début de sa vie, il était chef des secrétaires aux douanes de Beyrouth, ensuite il se consacra au commerce jusqu'à la fin de ses jours ; il devint membre de l'Assemblée du Commerce de Beyrouth. Il aimait les voyages et le tourisme. Il se rendit à Alep, à Damas et dans le reste des régions et des villes syriennes. En 1847, il se rendit à Alexandrie et au Caire et de là, il partit pour l'Italie. Il profita des façons des Européens et de leurs qualités et lorsqu'il arriva à leurs théâtres connus comme *tiyātrāt* il les aima beaucoup dans le but de donner des conseils et des instructions au peuple. Lorsqu'il rentra à Beyrouth, il enseigna cet art à des garçons et au début de l'année 1848, il présenta dans sa maison, devant ses amis, une pièce accompagnée de musique connue sous le nom d'*al-Baḥīl* et il invita tous les consuls et les personnalités du pays. Cet art a plu aux habitants de notre pays, il devint connu et cette pièce fut rappelée dans tous les pays arabes, elle fut citée dans les journaux européens et à la fin de 1850, il donna aussi une représentation de la pièce *Abū l-Ḥasan al-Muḡaffal aw Hārūn ar-Rašīd*. A cette occasion, il invita l'Etat, tous les ministres et toutes les personnalités de l'Etat qui vivaient à son époque à Beyrouth, ainsi que les consuls et les représentants de la ville. Tous l'ont loué pour avoir créé cet art dans notre pays. Lorsqu'il a vu la bonne disposition et le désir des habitants envers cet art, par amour de la patrie, il créa à Beyrouth le célèbre théâtre contigu à sa maison, à l'extérieur de la Porte du Saray, conformément au noble édit (qui en vertu de son ordre a été transformé en une église achetée par Monsieur le nonce apostolique) et présenta la pièce *al-Ḥasūd as-Saliḥ*, très utile et

pleine de conseils, et, en fin de compte, il devint le premier inventeur du théâtre de langue arabe. Ensuite, le 19 septembre 1854, il partit pour Tarse, pour faire commerce. Il n'y résida que huit mois et pendant ce bref séjour, les cœurs des hommes ne se lassaient pas d'apprécier ses grandes qualités. Il essayait de résoudre les problèmes et les questions entre les gens si bien que les habitants l'aimaient beaucoup. Le 23 mai 1855, il tomba malade atteint d'une forte fièvre et il mourut au mois de juin de la même année. Après avoir accompli tous les devoirs selon sa religion chrétienne maronite, lorsque cette triste nouvelle est arrivée à Beyrouth, la plupart des habitants de Beyrouth et du Mont Liban ont pleuré et leur tristesse s'est transmise à tous ceux qui le connaissaient, et jusqu'alors personne n'avait éprouvé une telle douleur pour quiconque. Les premiers jours du mois de juin 1856 sa famille a transporté son corps de Tarse à Beyrouth, sa patrie, et l'a enterré avec solennité, dans un sépulcre nouveau en terre maronite. A cette occasion, le rédacteur de ce résumé, son frère affligé Niqūlā Naqqāš a dit: «C'est la perte d'une perle très-rare. Le seul soutien est sculpté sur son tombeau et le voilà:

J'ai crié depuis que la fin de l'espoir m'a détérioré/Tarse, ville étrangère⁵
 et il a dit: 'Je vous ai abandonné tôt et je vous promets/je suis épuisé mais pas fini'
 année 1856

Et jusqu'à maintenant, son souvenir est continu, sans oubli. Que Dieu ait miséricorde de lui et de nous, nous tous parcourons la même voie.

7.1.2 Le discours lu par Mārūn Naqqāš à l'occasion de la présentation de la première pièce au mois de février 1848

Louange à Toi qui as transmis le conseil et la prudence, les traditions et les histoires, tu as enseigné à tes serviteurs ce qui est sérieux et instructif ainsi que la plaisanterie et les pièces de théâtre. Louange d'un serviteur qui a voyagé pour l'amour de la patrie et a supplié que Ta générosité respecte l'intelligence parce que Tu es le soutien utile et le seul Consolateur.

Mārūn Naqqāš dit: «Je vois bien que les habitants de notre pays commencent à avoir du succès et à faire des progrès jour après jour. La Providence qui veille sur eux leur accorde les moyens de retrouver leur ancienne gloire et leur fortune passée. Toutefois, malgré cela, je vois que les pays européens continuent à avoir plus de poids que les pays arabes notamment dans les sciences et les arts, dans l'éducation et la civilisation. A ce propos, l'espoir m'a poussé à accomplir tous les efforts dans la lecture et le travail afin de découvrir les raisons de leur progrès et ce qui est cause de notre retard constant. Avant tout, il faut dire que nous sommes responsables de cette différence, puisque nous sommes les racines et eux sont les branches, ils sont les canaux et nous sommes les sources d'eau. Après peine et malheur, effort et fatigue, j'attirerai l'attention sur les raisons de l'agonie de notre fierté, ainsi que l'absence de notre gloire et de notre considération. Je m'arrêterai également sur les raisons à l'origine de la permanence de notre situation, le manque d'eau dans nos tuyaux.

Sur les premières raisons, je ne citerai pas d'exemples pour ne pas risquer d'être prolix. Sur les deuxièmes raisons:

⁵ En arabe *lā nāqatī fī-hā wa-lā ḡamalī*, litt. 'ni ma chamelle ni mon chameau n'y étaient'.

- a) manque d'amour pour la patrie et absence de la volonté de rechercher le bien commun, puisque chacun de nous ne pense qu'à lui-même et ne s'intéresse pas aux autres (les Européens, au contraire, aiment leur patrie et leur pays et ils vont au-delà de leurs efforts).
- b) Négligence, paresse et manque d'enthousiasme. Malgré la présence, aujourd'hui, de plusieurs étudiants brillants, compétents dans les langues et dans les sciences, comme des étoiles dans le ciel des connaissances, chacun d'entre eux se contente de son succès et se fie entièrement à son compagnon. Mais chacun devrait au contraire commencer directement à progresser pour gagner de la force au moment de la compétition.
- c) Trop de hâte et d'impatience, manque de tolérance. Personne ne veut semer d'arbres aujourd'hui, s'il n'est pas sûr qu'il en mangera des fruits le lendemain. Les étrangers commencent à travailler nonobstant le manque de succès immédiat, au fil de plusieurs générations. Si nous suivions leur exemple, nous aurions joui de l'héritage de nos pères et nous aurions laissé des profits et une vie aisée à nos enfants, une réalité satisfaisante pour le grand seigneur, un nom utile et un bon souvenir.
- d) La dernière raison est notre timidité mêlée à l'orgueil et l'honneur mêlé à l'arrogance, parce que vous, gens de sciences, de connaissance et de philosophie, vous craignez de créer quelque chose qui n'excite pas ou de traduire un livre de peur qu'il ne soit pas apprécié. L'ennui vous décourage et la peur vous paralyse. Mais je vous considère, d'une certaine façon, contraints et justifiés pour l'absence de vos sciences. En effet, les Européens, par la beauté de leur comportement, l'excellence de leur éducation et leur gentillesse, lorsqu'ils voient quelqu'un de leurs peuples, novateur pour l'utilité publique, l'incitent à perfectionner ce désir et le soutiennent de leur aide et leur assistance. Si ce novateur réussit, il obtient une médaille pour récompense et on ne cesse de le louer et de le remercier. S'il n'y arrive pas, on n'arrête quand même pas de l'aider. De cette façon, leurs progrès augmentent de plus en plus.

Nos compatriotes font tout le contraire. Ils offensent, ridiculisent, condamnent et jugent l'écrivain débutant avec une pointe de critique et de mépris. Ils l'accusent d'inactivité et le critiquent pour avoir perdu son temps dans des ouvrages littéraires et avoir perdu des jours à écrire. S'ils entendent une création, ils y trouvent de l'incapacité et de l'imperfection. Devant une expérience, ils considèrent que dans notre pays elle ne doit pas être faite. S'ils regardent un texte, ils ne font attention qu'à l'aspect embelli et faux des discours et ils ne vérifient pas la beauté de la prose et de la méthode, frustrés par l'envie et le préjugé au point qu'ils laissent le bijou et s'abstiennent de le montrer.

Et me voilà ayant progressé sans vous et tourné vers l'avant, acceptant le jugement et la possibilité d'être blâmé, exposé à ces messieurs respectables, amis honorables de l'intelligence, doués de connaissances supérieures et d'esprits uniques et excellents, les personnalités de cette époque, la crème des sages et des nobles de la région, pour leur présenter un théâtre littéraire, de l'or européen coulé à la manière arabe.

Lors de mon passage dans les pays européens et pendant mon séjour dans les villes européennes, j'ai observé qu'ils avaient, entre autres moyens et utilités propres à adoucir les mœurs, les théâtres où l'on présente des jeux étranges et où l'on raconte des histoires fantastiques. Dans ces histoires et ces pièces, il y a des métaphores et des plaisanteries, mais plus en

profondeur on trouve une vérité et un profit au point qu'elles attirent par leur sagesse les rois. Ces théâtres sont divisés en deux ordres: à travers chacun d'eux on reçoit une consolation. Le premier est la prose qui regroupe les comédies, les drames et les tragédies, exprimés simplement, sans vers, pas accompagnés par des instruments. Le second genre de théâtre est l'opéra, divisé en mélancolique, triste et brillant, qui est accompagné de musique de chambre. Et il était plus important et plus nécessaire pour moi plutôt de classer et de traduire avant tout la première catégorie et non pas l'autre parce qu'elle est la plus facile et la plus proche et, pour commencer, la plus importante. Mais ce qui m'a imposé de changer d'avis est la dimension et ma pratique de cet art: avant tout parce que la seconde était pour moi plus délicieuse et plus agréable, et aussi plus gaie et belle et que l'être humain ne prodigue d'habitude ce dont il dispose que pour ce que son âme préfère et désire. L'œuvre à laquelle il aspire appelle le don de sa verve et invite son esprit. Deuxième raison: l'opinion qu'il a des hommes, comme son opinion de lui-même sans confusion. J'ai bien considéré mes idées, mon désir et ma passion quant au fait que le second genre aurait été le plus aimé par mon peuple et ma famille. Par conséquent, j'ai finalement trouvé juste mon projet d'imiter le glorieux théâtre musical. Mes seigneurs ont été d'accord avec mon action et ils ont aidé mon ignorance par leur sagesse et ont loué ce qui a été représenté devant eux. J'attribue cela à la beauté de leur caractère et je l'attribue à leur gentillesse. Il faut au contraire attribuer tous les défauts à mon ignorance parce que j'aurais entrepris un domaine nouveau et j'ai monté un cheval que je ne connaissais pas. Malgré cela, j'espère qu'ils me signaleront ce qui est exagéré et qu'ils m'indiqueront ensuite les fautes commises, parce que cet art est une mer qui déborde et une sphère qui tourne. Quant aux acteurs qui sont avec moi pour former cette expression incisive, qui m'ont aidé pour ce travail et m'ont soutenu à réaliser l'espoir ne cessant de répéter encore et encore, alors qu'ils n'ont jamais vu auparavant un art comme celui-ci, il est possible qu'ils tombent dans quelques difficultés et s'affligent pour quelques erreurs remarquées par celui qui lit les détails des vérités répandues. Mais les acteurs sont justifiés parce qu'il s'agit de leur première expérience, parce qu'ils n'ont pas eu de guide et surtout parce qu'ils ont manqué de lieux adéquats, de costumes et d'équipements convenables. Malgré cela, l'espoir est resté intact. Si vous aviez vu mes ouvrages incomplets et mes actions inefficaces, la dérision et l'ennui ne vous auraient pas frappés, et l'irritation et la rage ne vous auraient pas arrêtés mais chacun d'entre vous qui était intelligent et enthousiaste et au courant de ces affaires, prenait courage. Et cette composition m'a poussé à écrire une autre composition. Ceux qui, pris par l'enthousiasme et stimulés par la fierté et la perspicacité, composent et aboutissent à un résultat dans ce domaine en demandant l'aide à Dieu, se rappelleront sans aucun doute de moi parce que le bijou n'apparaît pas s'il n'est pas lissé régulièrement, et parce que les Européens lorsqu'ils ont découvert ce trésor n'avaient pas de théâtres comme ceux de Milan et de Naples, mais petit à petit, ils ont commencé à progresser et avec le temps ils ont obtenu la grandeur. Et vous aussi, vous en verrez avec de nombreux efforts les profits, parce que cet art est plein d'exhortations et de morale, de sagesse et de merveilles, parce qu'à travers ces théâtres, les vices de l'être humain sont dévoilés. Le perspicace y puise un enseignement et reste prudent et le peuple peut avoir une discipline et en tirer des conseils, une civilisation et des progrès. Parallèlement il apprend un vocabulaire cultivé et saisit des significations profondes parce que par nature le théâtre est composé de discours soignés et d'une métrique précise. Puis, il est satisfait des acrobaties, il écoute des instruments musicaux, il se rend compte qu'il a apprécié les *maqāmāt* orchestrées et l'art du chant entre les partenaires. Il gagne la connaissance d'indications effectives et de conseils pratiques, il jouit de vues merveilleuses, de formes agréables et trouve du plaisir dans les actes amusants et légers, dans les faits gais et délicieux. Puis il approfondit les affaires

internationales et les évènements de la ville et apprend la science de l'éthique et la conversation des rois. Pour conclure il s'agit d'un paradis terrestre et d'une fête illimitée. Je vous prie de bien vouloir écouter, il s'agit d'un exemple de théâtre. Amusez-vous bien!

7.1.3 A propos du discours sur les théâtres et les pièces et la manière de les représenter devant le public

Avant de commencer avec la composition des pièces selon ce que nous avons promis à l'ouverture de ce livre, nous avons trouvé juste de parler de cet art.

Je sais que la présence de cet art dans le monde est très ancienne au point que certains historiens disent qu'il remonte à l'époque de notre père Abraham. Si cela nous semble une exagération nous ne pouvons pas douter du consensus complet des historiens selon lequel il remonte à l'époque des Romains et plusieurs générations avant notre Seigneur Jésus-Christ. Au début, ils représentaient les pièces de manière différente, c'est-à-dire à la mi-journée. Ils se réunissaient, montaient leurs chevaux, passaient par les rues et les ruelles avec des narrations, des contes, des traditions où il y avait des avertissements et des exhortations, où ils imitaient par exemple l'ivresse ou l'avarice etc. Ensuite, ils se réunissaient dans des lieux particuliers. Ils ont continué à pratiquer cet art et à avancer jusqu'à la situation actuelle en Europe, avec des théâtres renommés au décor exagéré.

Selon ce que l'on entend dire, ils paient certains théâtres dix millions de francs, certains moins, certains plus, jusqu'à un montant de cinquante millions de francs. La forme de certains théâtres est ovale, d'autres ont une forme différente. Dans le théâtre, il y a généralement beaucoup de loges et de larges places à la disposition des spectateurs. Il y a une place spéciale pour le roi et d'autres réservées aux représentants de l'Etat et aux princes. On y remarque des objets, des vases et des lanternes qui frappent la vue. Dans ces immenses théâtres, ils présentent des pièces en musique ou sans musique. Dans une pièce en musique, on peut avoir deux cents airs et souvent les acteurs en produisent dans une pièce plus que cela. Les acteurs qui sont devenus compétents, reçoivent du propriétaire du théâtre, un salaire d'environ cent mille francs pour quatre mois, comme la célèbre actrice Rāḥīl⁶, décédée il y a peu de temps, et d'autres acteurs. S'ils veulent mettre en scène une mer, tu te croiras au centre d'une tempête ou au cœur de la foudre et du tonnerre et immédiatement tu porteras un foulard pour t'abriter de la pluie. S'ils veulent mettre en scène une forêt, immédiatement, tu sentiras la solitude et tu chercheras la compagnie, etc. Je veux dire qu'ils ont des instruments professionnels de haut niveau, qu'ils disposent d'argent qui leur permet de faire des découvertes, d'inventer et de présenter des choses qui nous semblent une magie. En proportion, ce que nous représentons dans notre pays est une petite chose, comme une ombre. En réalité, nous n'avons pas de pareils moyens. Pourtant, nous ne considérons pas notre marchandise comme vile par rapport à la leur. A ce propos, il faut considérer que les Européens qui ont assisté à nos pièces ont exprimé leur appréciation bien qu'ils ne connaissent pas notre langue. Ils nous ont bien compris et ils étaient heureux. Le critère majeur est la beauté de la composition et la capacité des élèves qui les ont représentées.

⁶ Fort probablement il s'agit de Mademoiselle Rachel.

Par cela, nous espérons que notre pays arrivera avec le temps à un haut niveau de civilisation et que, par conséquent, cet art se développera comme en Europe, parce que, comme nous l'avons dit, nous voyons le progrès et le succès, Dieu merci, sous les auspices de l'Etat très haut. Cela est évident comme la lumière du jour. Nous devons éviter la paresse et nous devons travailler, que Dieu nous protège.

Maintenant, nous devons parler un peu du théâtre et des acteurs parce que des observations précieuses pour le lecteur me sont venues à l'esprit.

La pièce est divisée en plusieurs actes. Chaque acte est divisé en scènes. Une pièce compte cinq actes (il est très rare de trouver des pièces ayant plus de cinq actes). A la fin de chaque acte, on abaisse le rideau entre la scène et la salle où il y a le public. Les Européens appellent la place des acteurs *šina* et la planche où ils posent les pieds *bānkūšīnākū*. La pièce est divisée en plusieurs actes avec des règles précises.

- a) Les acteurs prennent une pause entre un acte et l'autre et les spectateurs également.
- b) Chaque acte nécessite d'une division interne comme on verra.
- c) Dans les pièces 'buffe' et 'semiserie' la subdivision est obligatoire, parce-qu'ils jouent, par exemple, le premier acte à Beyrouth, le deuxième à Alep, le troisième dans la maison d'untel et le quatrième dans la forêt d'un tel autre, etc. Dans quelques rares pièces, on trouve des déplacements dans le même acte, par le moyen du changement de rideaux. En ce qui concerne les pièces 'serie', elles sont exemptées de ce changement, parce que la situation est présentée dans un lieu unique, sans division en actes.
- d) Ils ont besoin parfois de représenter l'acte premier pendant le jour et le deuxième pendant la nuit (généralement ils séparent l'acte si les événements ont lieu la nuit en cachant les lumières du décor de la scène) ou le premier acte un jour et le deuxième un mois ou un an après, etc. Et l'ensemble de ces raisons imposent l'existence des actes. Les scènes (*ḡuz* pl. *aḡzā*) expriment un changement au niveau du nombre des acteurs qui peut augmenter ou diminuer. Par exemple, au début de l'acte, il y avait un seul personnage, Yūsuf. Ensuite, Ibrāhīm entre, maintenant les personnages sont deux et ce changement est appelé scène. Puis, Salīm entre, il y a un autre changement de scène. Enfin, l'un d'entre eux sort du théâtre et voilà une autre scène. On retrouve les scènes jusqu'à la fin de l'acte. Les acteurs doivent accorder beaucoup d'attention à la subdivision en scènes. Chacun doit connaître le temps d'entrée et de sortie du théâtre. Moi aussi, je tiens soigneusement à observer les côtés du passage et de la sortie. Chaque personnage connaît parfaitement l'accès qu'il doit utiliser pour entrer ou le côté qui convient pour sortir dans chaque scène. Et j'attire l'attention des acteurs avant le début de chaque acte: chacun doit chercher et se rappeler ce qu'il doit porter dans cet acte comme, par exemple, un écrit, un contrat, une lanterne, etc., et préparer tout cela en mettant chaque chose à sa place jusqu'à ce que son tour arrive et alors il le trouve et n'éprouve pas de honte devant le public – que Dieu vous protège de cela. Le décor (*šina*) est l'aspect du lieu où l'acteur joue devant le public, c'est-à-dire la maison d'un tel marchand ou le palais d'un tel prince. Il faut veiller, avant le début de chaque acte, que son aspect soit beau. S'il s'agit, par exemple, d'un lieu d'un tel, il faut y mettre des meubles et de la vaisselle adéquats. Ces objets ne doivent ni augmenter ni diminuer, tant que la représentation se passe dans le même lieu. La scène (*al-bānkūšīnākū*) est une planche de bois où se tiennent les acteurs pour jouer la pièce. J'aime que sa hauteur de terre soit un bras ou un bras et demi en ce qui concerne les dimensions et également la largeur et la

longueur. La partie antérieure doit être plus basse que la partie postérieure par degrés afin que tous les spectateurs puissent bien regarder l'ensemble et cette planche doit être résistante et forte et, le cas échéant, elle peut être couverte avec des nattes, des tapis et des étoffes.

- e) Mārūn Naqqāš m'a dit à plusieurs reprises que le charme, la beauté et l'élégance de la pièce sont liés pour un tiers à la beauté de la composition, un tiers à la capacité des acteurs, et enfin un tiers au lieu adéquat, aux équipements et aux costumes appropriés.

A partir de cela, on va un peu parler maintenant d'un facteur très important, à savoir l'art de l'acteur. Mon discours s'adresse maintenant à nos camarades qui n'ont participé à une récitation que rarement et qui viennent à peine d'approcher cet art. Il leur convient de perfectionner la récitation avec les sensations et les émotions nécessaires en imaginant qu'il s'agit de la réalité. C'est un facteur fondamental dans cet art: chez les Européens lorsqu'un bon acteur a un rôle, on lui demande d'exprimer des passions de l'âme douloureuses comme la colère, la rage, etc. Quelques uns font semblant, au point qu'il en résulte une influence sur leur santé et qu'ils doivent prendre des médicaments pour guérir de la maladie qu'ils contractent. Bien sûr, nous ne souhaitons pas à nos camarades d'arriver à ce point mais nous les prions de faire attention et de ne pas dépasser la limite en augmentant les sensations et les passions mais il convient que chaque chose soit naturelle et équilibrée comme si l'événement était vrai afin de ne pas nuire à la beauté de la pièce, parce que si les indications ne sont pas suivies, la pièce n'a aucune valeur. Pour susciter leur habilité, nous avons mis parfois certains mots dans la pièce qui indiquent les mouvements que les acteurs doivent faire comme la peur, l'ironie, etc. Le succès dépend d'eux.

A ce propos, mon frère a dit: «Je n'aime pas les gestes exagérés ; je suis de l'avis de Molière (le plus grand dramaturge au monde), qui dit que si l'on est incapable d'interpréter ses œuvres sans gestes superflus, mieux vaut ne pas les jouer du tout. Je conseille aussi aux acteurs de faire attention aux mouvements nécessaires et je leur suggère de ne faire aucun mouvement, aucune indication ni geste qui puisse porter atteinte à la morale, parce que notre théâtre a été constitué pour inciter à la vertu⁷ et non au vice. Je prie également les acteurs, au cours de leur performance, de ne point tourner le dos au public parce que cette attitude n'est pas convenable à cet art».

7.1.4 Note

Je sais que le dramaturge en Europe n'est pas tenu de mettre sa pièce en musique parce que cela implique de connaître la science de la musique. Ainsi, le dramaturge écrit et remet son écrit au maître de musique (compositeur) qui adapte cette pièce en musique avec des airs adaptés à chaque partie. Il réalise cela facilement sur la base des règles et liens présents dans cet art. Malheureusement, l'art de la musique dans notre pays est encore arriéré et nécessite d'un effort énorme parce qu'il faut l'écouter et la mesure de la mélodie. En ce qui concerne les

⁷ Dans le texte arabe, le mot employé est *ādāb*.

mélodies chantées, mon frère a supporté un poids énorme parce qu'il s'est occupé aussi de mettre en musique la pièce. Et tout le monde sait tout le soin, l'engagement et la précision qu'il a déployés, parce qu'il aime que les airs correspondent à la signification comme, par exemple, l'imploration, la menace, la soumission ou la passion, etc. Chaque idée a besoin d'un air qui lui convienne, parce qu'une mélodie de fuite ou de rage ne va pas avec une situation d'imploration ou avec les mots de soumission, etc.

Les airs qu'il a recueillis doivent être connus à l'auteur et à la plupart des élèves qui se sont habitués à jouer nos pièces. Toutefois ils peuvent être inconnus aux autres, en particulier à cause de leur manque de notoriété maintenant, car dans notre pays, nous avons l'habitude que naissent constamment des chansons nouvelles, les précédentes sont abandonnées au point qu'elles apparaissent comme oubliées au public. Pour cette raison, le souci de se souvenir d'elles maintenant et de les mettre en ordre, n'est pas considéré comme suffisant pour atteindre l'objectif. Toutefois, nous avons préféré écrire cette petite note, lorsqu'on ne peut pas tout faire, il faut faire au moins l'essentiel, c'est-à-dire que si quelqu'un veut jouer n'importe quelle pièce il doit se servir de ce que nous écrivons à ce propos. C'est pourquoi, nous avons mis, dans chaque acte, des numéros, à partir du numéro 1 devant chaque partie de la pièce et nous avons expliqué à la fin de la pièce dans un chapitre à part, les airs et les mélodies de ces parties; souvent le numéro ne change pas et la mélodie reste telle quelle.

Le dramaturge, Mārūn Naqqāš, n'a pas été irréprochable dans l'usage de la langue arabe dans la pièce qui suit, mais il a seulement attiré l'attention sur le contenu. Il a rappelé cela dans la pièce *al-Ḥasūd as-Saliṭ*, où il a dit qu'il n'a pas pris soin de la langue arabe dans la pièce *al-Baḥīl*. Nous vous prions d'observer ce fait dès le début et d'excuser le dramaturge parce qu'il s'agit de sa première pièce. L'absence de soin pour la langue dans certains discours ne signifie pas une carence de connaissance de la part du dramaturge mais il s'agit probablement de donner une impulsion aux autres écrivains dans cet art. S'il n'en était pas ainsi, je n'aurais jamais osé composer la pièce *aš-Šayḥ al-Ġāhil*, pleine de fautes de grammaire, parce que je l'avais écrite avant d'amasser ce que j'ai amassé sur les règles de la langue arabe. Et ceux qui en doutent devront reprendre la pièce *al-Ḥasūd as-Saliṭ* où ils pourront constater la maîtrise du dramaturge de la langue arabe et de ses règles.

Lorsque nous parlons de *riwāya muḏḥika* ('pièce amusante'), nous entendons la comédie (et de cette façon, nous pouvons éviter de recourir aux expressions européennes). Quand nous parlons de '*abūsa* ('mélancolie'), nous entendons le drame et par *riwāya muḥzina* ('pièce triste'), nous entendons la tragédie. Lorsque nous ajoutons la musique, nous avons sans aucun doute l'opéra qui, à son tour, est composée de deux parties, dont chacune est chantée: la poésie et la prose.

Enfin, on va lire les noms dans la pièce de cette façon, par exemple:

Qarrād Hind (il indique le discours de Qarrād à Hind)

Et lorsque nous disons:

Umm Riša 'Īsā (c'est Umm Riša qui parle à 'Īsā, etc.)

Et lorsque nous disons:

aṭ-Ta'labī à part (signifie qu'il s'agit d'un discours pareil à celui qu'un être humain se tient à lui-même. Il peut signifier parfois que les autres personnes ne l'entendent pas et eux aussi donnent l'impression au public qu'ils n'entendent pas, malgré le fait qu'ils entendent vraiment et cette écoute n'est pas incompatible selon les écrivains de cet art).

Et lorsque nous disons par exemple:

Orchestre Qarrād

Qarrād Orchestre (le discours est de la part de l'orchestre à Qarrād et de Qarrād à l'orchestre en même temps et si le discours est un c'est parce que parfois plusieurs personnages chantent ensemble un 'seul discours' et cela signifie que chacun a un seul objectif ou parfois, il arrive qu'ils chantent ensemble, mais chacun d'entre eux donne une signification différente par rapport à l'autre et parfois il est opposé à l'autre).

La présence de ce signe « . . . » indique le passage d'une signification à l'autre ou une pause pour compléter une pensée ou interrompre le discours adressé à un autre personnage et commencer un discours nouveau.

7.1.5 Note finale

Probablement, la nature du discours et le langage d'Umm Riša resteront obscures à ceux qui ne sont pas libanais, c'est pourquoi, il faut écrire une note à ce propos pour avertir notre cher lecteur que le dialecte de ce discours est employé par le peuple commun dans certaines localités du Liban et que la servante citée plus haut a commencé à parler comme si elle faisait partie du peuple. Pour cette raison le dramaturge a jugé nécessaire de la faire parler selon son appartenance. Tous ceux qui connaissent les habitudes linguistiques de ces gens, s'amuse et rient beaucoup toutes les fois où ils entendent parler Umm Riša comme eux et aussi lorsqu'ils entendent 'Īsā déguisé parler selon les dialectes des Egyptiens et Ġālī et Nādir comme des Turcs qui ne connaissent que très peu l'arabe.

7.2 Traduction d'*al-Baḥīl* de Mārūn Naqqāš

7.2.1 Les noms des personnages

al-Ġawqa ('l'orchestre, le chœur'): Pas moins de six personnes qui apparaissent toujours ensemble et qui sont les compagnons de Ġālī et de 'Īsā et les aident à aboutir à leurs objectifs. Dans les actes IV et V, ils apparaissent déguisés en fonctionnaires de police.

aṭ-Ta'labī est le père de Hind et Ġālī, homme dans la cinquantaine ou soixantaine qui aime l'argent.

Ġālī est le fils de *aṭ-Ta'labī*, il tient beaucoup à sa sœur Hind et à 'Īsā, et essaie de les aider. Au cours du quatrième et du cinquième acte, il se déguise et se fait passer pour un *agha*⁸ afin de tromper Qarrād.

Nādir est le domestique majordome de *aṭ-Ta'labī*. Au cours du quatrième et du cinquième acte, il se déguise et se fait passer pour un *ḡāwīš* ('sergent').

Qarrād est le protagoniste de la pièce. Il est âgé d'environ cinquante ans, il revêt un aspect sordide et il est très avare.

⁸ Officier de la cour du sultan dans l'Empire ottoman.

Mālik est le domestique de Qarrād.

Hind est la fille d'aṭ-Ta'labī, veuve d'ad-Dimašqī ('le Damascène'), une belle jeune fille. Au cours du premier acte elle est habillée de vêtements de tous les jours ; à partir de sa rencontre avec Qarrād, elle s'habille toujours de vêtements très coûteux.

Īsā est un proche de feu le mari de Hind et désire se marier avec Hind. Au cours du quatrième et du cinquième acte, il se déguise et se fait passer pour un secrétaire de l'*agha*.

Umm Rišā est la servante dans la maison d'aṭ-Ta'labī.

7.2.2 Acte I (Magasin d'aṭ-Ta'labī, dans une pièce de moyennes dimensions)

7.2.2.1 Scène I. L'Orchestre

L'Orchestre à part: Il a obtenu sa promesse/Le remède est difficile⁹ (*très désolés*).

Une gazelle dans le piège d'un singe/A été jetée par un renard.

Oh, la la, malheur à lui!/C'est une histoire extraordinaire.

Ô Messieurs les Amoureux/Y a-t-il parmi vous un avocat pour Hind?

Avant que les jeux soient faits/Oh, la la, malheur à lui!/Peines et honoraires finissons-en¹⁰.

7.2.2.2 Scène II. L'Orchestre, aṭ-Ta'labī, Ġālī

Ġālī à aṭ-Ta'labī: Mon Dieu! mon père,/Montre-toi juste.

aṭ-Ta'labī à Ġālī: Que nenni!

Ġālī à aṭ-Ta'labī: Elle ne mérite pas/Un vieux criminel comme mari.

aṭ-Ta'labī à Ġālī: Ha, ha, ha! (*en riant*)/Grand est mon pouvoir sur ma fille.

Je veille contre la stupidité/La main de ce beau-fils est cupide.

Elle ne fait que calculer/Je n'ai d'ailleurs qu'une parole. Vois la demande de mariage.

(*il sort de sa poche un contrat enluminé*).

L'Orchestre et Ġālī à part: La voilà partie à bon marché/L'affaire est difficile.

⁹ Dans une note, Niqūlā Naqqāš précise que le sujet du verbe «a obtenu» est Qarrād et que la gazelle ressemble à Hind. Il ajoute que «les belles choses et la capacité de l'ouverture à travers l'habileté des lettres ne cachent pas la désolation pour cette gazelle qu'aṭ-Ta'labī a jetée dans le piège du Qarrād. La métaphore du singe pour Qarrād son fiancé et du renard pour aṭ-Ta'labī son père est claire et sa dissimulation est très célèbre».

¹⁰ Jeu de mot avec *ta'ab*, qui indique 'fatigue, peine' mais aussi 'honoraire, émolument' [d'un avocat ou d'un médecin].

7.2.2.3 Scène III. at-Ta‘labī, Ġālī

at-Ta‘labī à Ġālī: Ġālī, rappelle-toi que Hind/Est veuve depuis un bon moment.
Qarrād n’a guère/La cinquantaine. C’est un homme plaisant/Qui ne vit pas dans la dette.

Ġālī à at-Ta‘labī: Veuve, tu l’as dit/Mais c’est un rameau pur.
Elle n’a pas encore vingt ans/Je me porte garant pour elle.
D’un mari jeune et comme il faut. ‘Īsā, parent du Damascène,/Feu son mari, paix à son âme,
Un brave jeune homme.

at-Ta‘labī à Ġālī: Ce garçon est pour toi la perfection,/La belle affaire!
Qarrād est un homme racé,/‘Īsā est un frivole et un sot.
Trouvez la ruse, si vous croyez,/Le mariage est prévu pour demain
Ou je ne m’appelle plus at-Ta‘labī’ ai bien l’honneur de vous saluer.

7.2.2.4 Scène IV. Ġālī, Nādir

Nādir à Ġālī: Bonne nouvelle, soyez heureux Sieur Ġālī.
Félicitez Monsieur votre père/Son cher gendre est là.

Ġālī à Nādir: Nādir, tais-toi,/Que Père n’entende pas!
Fais entrer Qarrād et surveillance qui vient. Je t’expliquerai... (*Nādir sort et Ġālī s’arrête dans un coin caché*).

7.2.2.5 Scène V. Qarrād, Mālik

Qarrād à part: L’avarice nous vient de Dieu/Les dépenses de Satan.
Grâce à Dieu nous voilà arrivés/Sans avoir ouvert l’escarcelle. (*Qarrād cherche sa bourse dans sa poche et ne la trouve pas*).

Mālik à part: Ô Seigneur, Ô notre Créateur!/Mon maître est comme le Diable.
Sauve-nous de son avarice/Et cause-lui des ennuis¹¹.

Qarrād à Mālik: Dieu te maudisse, Mālik!/L’ennemi du Bien¹² t’a-t-il fourvoyé? (*fâché*)

Mālik à Qarrād: Messire, qu’entendez-vous par là?

Qarrād à Mālik: Tu as volé la... qu’y a-t-il là qui brille dans ta main droite?

Mālik à Qarrād: Soit, j’ai compris/S’il me paie la journée Ça suffit comme ça, ça suffit!

Qarrād à Mālik: Elle me suffit.

Rends-moi ma bourse/C’est ma meilleure compagne. Qu’est-ce que t’a pris, bandit, fils de félon? Montre-moi tes mains!

¹¹ Jeux de mot et rimes (*kīs/ta‘kīs*).

¹² Le diable.

Mālik à Qarrād: A vos ordres!

Qarrād à Mālik: L'autre aussi!

Mālik à Qarrād: La voilà, et sachiez que vous m'accusez (*Mālik soulève sa jambe vers Qarrād et évite de peu de lui donner un coup de pied*).

Qarrād à Mālik: Ah, l'enrichi... qu'est-ce que ... Et ça ... et ça... (*Il fouille Mālik de tous les côtés mais ne trouve rien. Puis il trouve la bourse dans sa propre poche ; il la montre puis la cache*).

Qarrād à part: Viens, ma chérie!/Viens à mon côté! (*Il embrasse la bourse tout heureux*).
Ma nourriture, ma boisson!/Ô toi qui apaises mes souffrances!

Qarrād à Mālik: L'avarice est du Cré... (*Il écoute Mālik pour entendre ce qu'il dit*).

Mālik à Qarrād: Ô Seigneur! Ô Cré...

Mālik à part: ...ateur...

Qarrād à Mālik: Et les dépenses de... (*Il écoute Mālik*).

Mālik à Qarrād: ... Messire.../Satan (*Il indique Qarrād sans que celui-ci s'en aperçoive*).

Qarrād à Mālik: Dieu soit loué!

Mālik à Qarrād: De son avarice, sau...

Mālik à Qarrād: ...ve-nous!

Qarrād à Mālik: Nous n'avons pas dû ouvrir le...

Mālik à Qarrād: Procure-lui des culs-de...

Mālik à Qarrād: ... sac!

Qarrād à part: Ô mon commerce précieux/Joie et prospérité! (*il est content*).

Ma fiancée excelle, me dit-on/En scrupule et précision.

Elle apporte une dot consistante/Et nos conditions sont fixées.

La fortune va doubler/Par son héritage bien connu.

Sa robe est noire/Telle la nuit de décembre.

Afin que sa joue luise/Sans besoin de savon.

Elle se nourrit/De pain de colocase.

Tout est pesé et calculé/Désespoir du médecin!

Tout passe par la balance/Afin que nos portions soient dosées.

La vie n'est pas faite/Pour boire et pour manger.

Qarrād à Mālik: L'avarice est du Cré...

Mālik à Qarrād: Ô Seigneur! Ô Cré...

Mālik à part: ...ateur...

Qarrād à Mālik: Et les dépenses de...

Mālik à Qarrād: ... Messire.../Satan.

Qarrād à Mālik: Dieu soit loué!

Mālik à Qarrād: De son avarice, sau...

Mālik à Qarrād: ...ve-nous!

Qarrād à Mālik: Nous n'avons pas dû ouvrir le...

Mālik à Qarrād: Procure-lui des culs-de...

Mālik à Qarrād: ... sac! (*Qarrād s'assoit sur une chaise, puis se relève et examine ses vêtements*).

Qarrād à part: Quelle vie/Epouvantable! (*fâché*)

Le tissu s'use/Pour n'importe quoi.

Quoi que l'on fasse/L'argent s'en va.

Qarrād à Mālik: Frotte mon pantalon! (*Mālik le frotte avec vigueur, Qarrād n'apprécie pas*).

Eh là! Doucement!/Ça coûte de l'argent

Eloigne-toi! (*il le pousse*)/Assez!

Que Dieu t'éloigne de ma vue.

Prends ton salaire./Prends tes cinq sous.

Mālik à part: Dieu te punisse!/Toi et ta fortune!

Mālik à Qarrād: Parle pour toi!

Qarrād à Mālik: Parle pour toi!/Cinq paras¹³ ne te suffisent pas.

7.2.2.6 Scène VI. Ġālī, Qarrād

Qarrād à part: Ô Qarrād! Tes frais ont cessé (*heureux*)/Tes paiements sont plus légers parce que Mālik est parti (*Il danse en croyant être seul*).

Le meilleur des servants/Et il a préféré l'intérêt.

J'ai encore plus d'argent/Qui me soigne de tous les maux.

Et regarde-le!/Un portefeuille plein de lires...

Qui me protège de la mort, pense à tes affaires. Garde-le, et augmente-le le plus possible.

Légalement ou illégalement/Tu auras la richesse de Hind.

Suive ta passion parce que le dernier jour/Est lointain et son temps reste indéfini.

Préserve tes richesses de la concussion et du vol

Afin de ne pas mourir de.... (*il se tourne, voit Ġālī et tremble*). Bonjour.

Ġālī à Qarrād: Bonjour à vous, ô Qarrād. Ça fait longtemps...

Qarrād à Ġālī: Y a-t-il longtemps que vous tu es là?

Qarrād à part: Mon Dieu, il m'a pris sur le fait!

Ġālī à Qarrād: Je rentre de mon voyage, ô mon beau-frère, au mois Šafar¹⁴.

Qarrād à Ġālī: Je ne pensais pas que tu étais rentré de l'étranger/mais que tu étais parti.

13 Type de monnaie.

14 Deuxième mois de l'année lunaire musulman.

Ġālī à Qarrād: Je suis arrivé chez les Européens/Et j'ai entièrement parcouru leurs terres.

Qarrād à Ġālī: Quand es-tu arrivé ici/Depuis longtemps?

Ġālī à Qarrād: Depuis le début des danses et des chants.

Qarrād à Ġālī: Est-ce que tu as entendu ma liste de richesses?

Ġālī à Qarrād: Eh oui...

Qarrād à Ġālī: Mais attention à croire que c'est moi/Ce richard à Damas est mon voisin.
J'ai envié son sort et je suis malheureux...

Ġālī à Qarrād: Pourquoi?

Qarrād à Ġālī: Ainsi, c'est la volonté de Dieu/Il m'a créé sans un sou, contrairement à mon voisin.

Ġālī à Qarrād: Mais...

Qarrād à Ġālī: Tu es mon aide et mon secours.

Ġālī à Qarrād: Doucement.

Qarrād à Ġālī: Où il y a mes dépenses/Il y a mes calamités.

7.2.2.7 Scène VII. Qarrād, at-Ta'labī

at-Ta'labī à part: Qui est venu nous rendre visite au cœur de la nuit? (*heureux*)

at-Ta'labī à Qarrād: Bienvenu, ô Qarrād!

Qarrād à Ta'labī: Ne vous approchez pas, oh Ta'labī! (*il contrôle son portefeuille*).
Je suis fatigué/Par un long chemin mon corps est épuisé ...

at-Ta'labī à Qarrād: Et par un chemin sans compagnon (*sarcastique*).

Qarrād à Ta'labī: J'ai monté un poulain gris/J'étais à la tête du cortège (*fâché*).

at-Ta'labī à Qarrād: Mensonge, mensonge, mensonge, mensonge/Demandez à qui a de l'expérience (*il rit*).

at-Ta'labī et Qarrād: Mensonge, mensonge, mensonge, mensonge/Demandez à qui a de l'expérience.

at-Ta'labī à Qarrād: Racontez-moi ce qu'il vous est arrivé/Quel obstacle a empêché votre voyage?

On vous attendait depuis hier avant la matinée/Pour préparer les bijoux.

Qarrād à Ta'labī: Non, Ta'labī! J'en ai marre des ruses!/J'avais oublié vingt mille lires.
Une dette, une dette, une dette, une dette je devais éteindre.

Qarrād et Ta'labī: Une dette, une dette, une dette, une dette je devais éteindre.

at-Ta'labī à Qarrād: J'espère que vous me direz sans compliments. Dites, vous avez mangé ou vous êtes rassasié? Voulez-vous manger quelque chose?

Qarrād à Ta'labī: Dites, vous avez mangé ou vous êtes rassasié? (*il se moque de lui*). Sa langue ne bouge que par sa manie d'épargner.

Qarrād à part: Que Dieu nous protège!

aṭ-Ta'labī à part: Grand malin! (*après cela, il bat ses mains pour appeler son servent*).

7.2.2.8 Scène VIII. Qarrād, aṭ-Ta'labī, Nādir

Nādir à Ta'labī: A vos ordres! Je suis arrivé, me voilà!/Je suis devant vous! (*il se moque de lui*).

Ta'labī à Nādir: Nādir, prépare quelque chose d'excellente qualité pour mon beau-fils! (*Nādir lui fait signe qu'il n'y a rien à manger*). N'importe quoi.

Tous: Zut alors! (*Nādir indique Qarrād et Qarrād indique aṭ-Ta'labī et aṭ-Ta'labī indique Nādir et Nādir s'en va et aṭ-Ta'labī le suit fâché et Qarrād l'imite derrière lui*).

7.2.2.9 Scène IX. Qarrād

Qarrād à part: Après le repas, on discutera/il faudra montrer de l'intérêt.

Le Damascène a laissé à Hind/Un grand héritage intact.

C'est justement ça qui m'a poussé vers elle/et maintenant rien ne lui restera,

Sinon mon expertise pour préserver de ses mains les dépenses.

7.2.2.10 Scène X. Qarrād, aṭ-Ta'labī, Nādir, l'Orchestre

(*Nādir a préparé le repas avec pain, fromage et eau. Qarrād s'assoit pour manger, l'orchestre et Nādir sont derrière lui, aṭ-Ta'labī est devant lui et se promène ; Qarrād mange en toute hâte et met du pain dans sa poche lorsque aṭ-Ta'labī ne le regarde pas, il mange lentement lorsqu'aṭ-Ta'labī le regarde*).

Tous à Qarrād: Les départs éloignent les regards/Nous en donnons des nouvelles.

Qarrād à Ta'labī: Après la paix, il faut parler,/après la nourriture je commencerai.

aṭ-Ta'labī à Qarrād: Assez de la paix et de la nourriture, racontez!

Tous à Qarrād: Racontez-nous votre histoire et ce qui s'est passé lors de votre voyage.

Qarrād à tous: J'étais loin et je suis rentré/voilà j'ai tout raconté.

7.2.2.11 Scène XI. Qarrād, aṭ-Ta'labī

aṭ-Ta'labī à part: Il m'oblige à me moquer de lui afin que je voie ses extravagances.

aṭ-Ta'labī à Qarrād: Mangez et restez dormir chez nous en vitesse/L'insomnie nous a épuisés. Maudits soient les lieux/Où il y a des prix trop élevés sans qualité.

Un morceau de fromage équivaut à mon Aḥmad et un morceau de pain équivaut à mon Asad.

Qarrād à Ta'labī: Un morceau de zaqqūm¹⁵ s'est diffusé de mes yeux/Faites attention à ma folie. Je n'ai pas besoin de vous/Mon Dieu, ayez pitié de moi! Le départ, le départ du pays de l'avare. Oppresseur, tyran, dont les mots sont lourds.

at-Ta'labī à Qarrād: Et vous, arrêtez-vous/parlez avec moi un peu.

7.2.2.12 Scène XII. at-Ta'labī

at-Ta'labī à part: De cet avare on ne peut pas se sauver. Son amour est obligatoire car il est juste pour nous/Et moi, je m'en vais et je ne le laisse pas aller¹⁶.

7.2.3 Acte II. (Dans la maison de at-Ta'labī aussi)

7.2.3.1 Scène I. Hind, Umm Rīša

Hind à part: Opprimée, au Seigneur elle se dégage/La mort dans l'âme la fait souffrir et la soulage. Opprimée/Avec un oppresseur sans égal, Ô Seigneur! Je suis un navire qui se dirige vers la mer/ô mon Dieu je vous invoque, ne rejetez pas ma prière!

Umm Rīša à Hind: Madame! Ma chère¹⁷! Assez d'être triste. On peut trouver une solution. Le voilà, 'Īsā m'appelle.

7.2.3.2 Scène II. Hind, Umm Rīša, 'Īsā

'Īsā à Hind: Que Dieu rende heureuse votre nuit, Hind.

Hind à 'Īsā: Vous me rendez toujours heureuse.

'Īsā à Hind: Que cet amour puisse vous libérer/Dieu nous aidera.

7.2.3.3 Scène III. Hind, Umm Rīša, 'Īsā, Ġālī

Ġālī à Hind: La nature du sévère est mal vue par les gens/Hind, pleure! Ton père est têtue.

Hind à Ġālī: Mon frère! Je ne désire que ce garçon (*elle indique 'Īsā*). Et jamais, même si je me trouve dans les tempêtes, Qarrād sera mon mari!

Ġālī à Hind: Bien dit!

¹⁵ Selon le Coran, c'est l'arbre de l'enfer.

¹⁶ Niqūlā Naqqāš commente ainsi ce premier acte: «Au cours de cet acte, apparaît l'énorme avarice de Qarrād et d'at-Ta'labī. Ġālī et ses compagnons sont préoccupés par le sort de la pauvre Hind».

¹⁷ En dialecte libanais, littéralement: 'Que tu puisses m'enterrer', dont la signification est 'Que tu puisses vivre plus que moi'.

‘Īsā à Ġālī: Mon ami, arrête un peu, Ġālī!/On va chercher une solution sans commettre d’erreurs.

‘Īsā à Hind: Terrorisez cet avare-là par le biais de l’argent/Et des dépenses abondantes on verra sa bassesse.

Ġālī à ‘Īsā: Bien, tu as raison! Si elle le terrorise/Il meurt ou il demande la liberté.

Hind à Ġālī et ‘Īsā: Oui, si j’ai l’occasion, je lui montrerai la peine de la bourse/Je vais le rencontrer pour l’effrayer.

Hind: Je maltraiterai...

‘Īsā: Elle fera trembler...

Ġālī: Elle effarouchera...

Umm Rīša: On va voir (*Lorsqu’ils entendent la voix de Qarrād et d’at-Ta’labī ils s’enfuient, seulement Umm Rīša reste*)¹⁸.

7.2.3.4 Scène IV. Umm Rīša, Qarrād, at-Ta’labī

Qarrād à Ta’labī: C’est un accord qui n’a pas de sens/Ça suffit, oppresseur! Respectez les conditions qu’on avait établies ensemble/Obéissez-moi et vous n’aurez rien à regretter.

at-Ta’labī à Qarrād: Il faut l’exclure/Vous ne verrez pas ma fille, C’est un usage qui ne s’est jamais vérifié auparavant/Ce sont des conditions qui obligent.

Qarrād à Ta’labī: Si je ne vérifie pas sa parcimonie et sa patience/je ne pourrai pas l’accepter comme mon épouse et si j’avais perdu... le mon...ta...nt/Et si j’avais perdu le montant, et si j’avais perdu mon...de.

Umm Rīša à Qarrād: Quelle est la différence? Expliquez-nous!

Qarrād à tous les deux: Et si j’avais perdu le mo...n...ta...nt/Je ne l’accepte pas comme épouse, et si j’avais perdu mon...amour.

at-Ta’labī à part: Les gens de cette époque ont raison, hélas!

at-Ta’labī à Umm Rīša: Umm Rīša, entre et appelle Hind, vite!

Umm Rīša à at-Ta’labī: Maintenant elle dort!

at-Ta’labī à Umm Rīša: Vas-y! Dépêche-toi!

Qarrād à Ta’labī: Et vous aussi, allez!

at-Ta’labī à Qarrād: Voilà! Ne vous fâchez pas!

¹⁸ Dans sa note, Niqūlā Naqqāš explique: «ils se mettent d’accord sur le fait que Hind devra terroriser Qarrād à travers beaucoup de dépenses. Ainsi, ils espèrent qu’il décidera d’annuler le mariage».

7.2.3.5 Scène V. Qarrād

Qarrād à part: Si j'apprécie mon épouse, ce sera bien.

Je lui ferai honneur généreusement avec cette monnaie. Oh non, non, non, non, non, non, elle n'aura pas la chance de la prendre. (*Il touche sa monnaie et l'embrasse*). C'est un paradis comme l'argent/sur elle il y a une image magnifique plus sublime que l'image de l'épouse sur elle il y a le nom noble des Ottomans, 'Abd al-Mağīd, notre seigneur, l'empereur¹⁹ du monde/dans son règne il y a la sûreté et il a chassé pour nous l'injustice. Priez pour lui qu'il vive jusqu'à la fin des temps (*ils répètent cette phrase dans les coulisses trois fois*).

7.2.3.6 Scène VI. Qarrād, at-Ta'labī, Ġālī

at-Ta'labī à Qarrād: Elle va bientôt arriver.

Qarrād à Ta'labī: Et moi, je l'attends.

at-Ta'labī à Qarrād: Amusez-vous avec son frère, tandis que vous attendez.

Vous entendrez des nouvelles sur les Européens/Vous apprendrez des secrets importants et un art qui frappe.

Qarrād à Ta'labī: Je l'ai vu à la maison et il m'en a informé. Et moi, je lui ai parlé de mon voisin, il est riche.

at-Ta'labī à Qarrād: Et il vous a fait entendre un discours sur les théâtres?

Qarrād à Ta'labī: Vous avez raison.

Qarrād à Ġālī: Venez m'en parler, ô voyageur!

Ġālī à Qarrād: Il s'agit d'un ensemble de choses rares qui sont du *adab*/C'est un terrain fertile qui permet de gagner plus que l'or/Sur la scène, les actions les plus malveillantes sont démasquées en amusant ainsi l'ignorant/Puis, on donne des conseils et des avertissements à l'intelligent.

Ah, il serait magnifique d'assister à des pièces dans nos cours! /Il s'agit d'un art exceptionnel qui vivifie les corps et les esprits!/Le sérieux et l'amusant sont racontés en même temps/Il faut payer seulement quelques monnaies pour y prendre part!

Qarrād à Ġālī: Taisez-vous! Taisez-vous!/C'est une exagération! Et injuste, en plus! Trois monnaies pour assister à ces spectacles/équivalent aux spectacles du monde entier!

Ġālī à Qarrād: Mais...

Qarrād à Ġālī: Malédiction, Ġālī! Vous avez préféré la connaissance à l'argent!

Ġālī à Qarrād: Doucement...

Qarrād à Ġālī: Assez de cette vision du monde optimiste!/Mon Dieu libère-nous de lui.

19 Ḥāgān.

Vos ancêtres ont vécu à Beyrouth sans théâtres, ô impertinent! Vous devriez vivre et mourir comme votre père/sinon, partez! (*Qarrād pousse Ġālī jusqu'à le faire sortir du théâtre*)²⁰.

7.2.3.7 Scène VII. Qarrād, at-Ta'labī

Qarrād à part: La sœur si elle est pareille à son frère/est dissipatrice et mon argent finit avec elle.

Qarrād à Ta'labī: Hind, qu'est-ce qu'elle a?/Elle est encore cachée ou elle fait semblant d'oublier qu'elle est fiancée? Venons tout de suite/la voilà, celle que nous venons de mentionner.

at-Ta'labī à Qarrād: Elle s'est approchée!

Qarrād à Ta'labī: Allez-vous-en! Ne lui faites pas peur!

Mon but est de tester sa nature et son amour en tête-à-tête/et approfondir son caractère si elle ressemble à son blâmable frère.

at-Ta'labī à Qarrād: Ne pensez pas ainsi/La fille est fille de son père.

7.2.3.8 Scène VIII. Qarrād, Hind

Hind à part: Qui est venu la nuit chez moi? (*elle entre avec une coquetterie exagérée*).

Qarrād à part: Parbleu! Notre nuit est noire comme le goudron! (*Craintif et nerveux*).

Hind à part: Qui est venu la nuit chez moi?

Hind à Qarrād: Mon Dieu, vous m'avez troublée.

Qarrād à part: Cette coquetterie est à une coquette/Et le vêtement est le vêtement d'une princesse. Tralala, tralala, qui lui a donné cette longue robe élégante?

Qarrād à Hind: Que Dieu te sauve du Tentateur²¹/Ne crains pas le pire, force!

Hind à Qarrād: Ce discours m'a soulagée et après ma mort, il m'a fait revivre. J'ai de la chance si tu es mon fiancé/Mon cœur s'est entièrement plié vers mon aimé.

Qarrād à Hind: Mes qualités sont bonnes?

Hind à Qarrād: Non.

Qarrād à Hind: Et ma beauté enchante?

Hind à Qarrād: Non.

Qarrād à Hind: Ou mes mots sont beaux?

²⁰ Niqūlā Naqqāš explique dans une note que «par ce discours, l'auteur entend résumer la situation des théâtres en Europe ainsi que toutes leurs vertus».

²¹ Verset de la dernière sourate du Coran, la 114^{ème}, «Sourate des gens».

Hind à Qarrād: Non.

Qarrād à Hind: Ou ma taille fascine?

Hind à Qarrād: Non.

Qarrād à Hind: Ou...

Hind à Qarrād: Non.

Qarrād à Hind: Ou...

Hind à Qarrād: Non.

Qarrād et Hind: Non, non, non, non, non, non, non, non, non, non (*ils répètent cette phrase deux ou trois fois ensemble*).

Qarrād à Hind: Et alors, qu'est ce qui t'a poussé vers moi, dis-moi!

Hind à Qarrād: Le désir de votre largesse.

Qarrād à Hind: Esse Esse.

Hind à Qarrād: Et jouir de votre richesse.

Qarrād à Hind: Esse Esse.

Hind à Qarrād: Je voudrais recevoir comme cadeau de votre part des vêtements en brocart /Velours et satin et argent et or. Je flânerai et je m'amuserai et je monterai/Des chevaux et je vagabonderai dans des jardins et des palais/Et les richesses tourneront auprès de moi (*Qarrād au cours du discours de Hind devient de plus en plus sérieux, s'évanouit et tombe à terre*).

7.2.3.9 Scène IX. Qarrād, Hind, Ġālī, 'Īsā, Orchestre

Ġālī à 'Īsā: Il est arrivé ce qu'il devait se passer/Et la vérité s'est désormais dévoilée.

Orchestre à Hind: Continue et donne le coup de grâce à ce lâche!

Hind aux trois: Le moment est arrivé/La tristesse s'est dissipée/et est devenue plus facile à endurer. Laissez-moi à Dieu/afin qu'Il montre la vérité. Partez, mon père est dans ce lieu/Engagez-vous et convainquez-le, peut-être il lâchera les rênes.

Les trois à Qarrād: Que Dieu ne te sauve pas!

7.2.3.10 Scène X. Hind, Qarrād

Hind à Qarrād: Levez-vous, ne croyez pas... (*Qarrād hésite et s'assoit*)/Et ce n'est pas seulement ça... (*elle complète ses boutades en indiquant que c'est seulement une partie et Qarrād s'évanouit encore*) Je plaisante (*Qarrād hésite comme auparavant et s'assoit*).

Mais après (*elle complète ses phrases en indiquant qu'elle est en train de parler sérieusement et Qarrād s'évanouit encore une fois*). Une chose me suffit. (*Qarrād hésite comme auparavant et s'assoit*). Mon amour a... (*elle complète ses phrases en indiquant beaucoup d'argent*). Dieu est ma récompense... (*Qarrād se lève tout fâché et désire s'enfuir*). Dieu est ma récompense et a

ordonné à son serviteur de... (*il complète ses phrases en indiquant qu'il entend s'enfuir mais Hind le saisit*).

Hind à Qarrād: Viens, viens, ça suffit!

Qarrād à Hind: Moi, je suis un vieillard et vous, vous êtes une jeune fille.

Hind à Qarrād: Oui, et j'ai des arts cachés...

Qarrād à Hind: Je ne suis pas approprié ô impol... ô pure!

Hind à Qarrād: J'ai cru et mes mains sont généreuses...

Qarrād à Hind: Je suis stupide, laid et vilain

Hind à Qarrād: Moi aussi, j'aime le refrain (*Qarrād fait son discours en transformant son visage en un masque d'affliction et de laideur*).

Qarrād à Hind: Laisse-moi, quitte-moi, abandonne-moi à ma religion, je vais mourir! (*Il lui indique l'état de mort, en mordant sa langue et en fermant ses yeux*).

Qarrād à Hind: Ma mort et aucun sou devant moi/sois triste, souffre, mon cœur s'est arrêté.

Hind à Qarrād: Malédiction, si tu as vécu, et dans tes biens je jouis/Ton héritage avec un autre je le savoure.

Qarrād à Hind: Je suis âgé et ma patience a diminué.

Hind à Qarrād: La lune est arrivée et la promesse s'est dégagée.

Qarrād à Hind: Je ne suis pas un garçon et mon corps est fatigué.

Hind à Qarrād: La saison est arrivée et les noces, quand allons-nous les fixer?

Qarrād à Hind: Tout est facile avec l'argent/Accumuler est doux et dépenser est cruel.

Hind à Qarrād: Organisez les fêtes, préparez les réceptions, payez payez payez!

Qarrād à Hind: Le poids de la troupe de domestiques est plus lourd que le poids du scorpion et dévaste ma maison!

Hind à Qarrād: Soyez heureux, soyez content, on va boire et fêter!

Qarrād à Hind: Mon projet s'est annulé en toi/dans tes calamités, voilà ton père.

Hind à Qarrād: Dis-moi qui tu fréquentes et je dirai qui tu es²².

22 Litt.: 'Décris-moi ta nature dans tes tapis et tes compagnons'. Hind et Qarrād prononcent ensemble cette phrase, mais – comme Niqūlā Naqqāš le souligne – le lecteur «doit réfléchir sur l'antithèse de ces expressions. A la fin de ce deuxième acte, on comprend que Hind a réussi dans son but en trompant Qarrād qui maintenant est choqué par les frais et voudrait annuler le mariage. Pour compléter son projet, Hind fait comprendre qu'elle veut devenir riche à travers lui et qu'elle ne veut pas se séparer de lui».

7.2.4 Acte III. (Encore dans la maison d'at-Ta'labī)

7.2.4.1 Scène I. at-Ta'labī, Nādir

Nādir à Ta'labī: Je l'ai rencontrée en passant/Elle a promis de venir ici. La voilà, cette vieille experte/Des choses du monde.

Ta'labī à Nādir: Ce qu'elle pense seul Dieu le sait/Jusqu'à maintenant je ne l'ai pas vue. Amène-la ici/Peu importe où elle se trouve.

Ta'labī et Nādir: La voilà, elle s'est approchée par ruse.

7.2.4.2 Scène II. at-Ta'labī, Umm Rīša

Umm Rīša à Ta'labī: Je peux vous aider, Monsieur?

Ta'labī à Umm Rīša: Je voudrais, ô Umm Rīša...

Umm Rīša à Ta'labī: ...de bien vouloir m'apporter de la *knāfe*...

Ta'labī à part: Si seulement elle voulait...

Ta'labī à Umm Rīša: Tu n'as pensé qu'à cela!

Umm Rīša à Ta'labī: Qu'est-ce que vous avez, chéri?

Ta'labī à Umm Rīša: J'ai besoin de ton aide/Tu dois t'occuper de cette question.

Hind, têtue, a rejeté Qarrād/Tu dois la convaincre parce que je le désire

Umm Rīša à Ta'labī: Ô diables, qu'est-ce que c'est que ce souci?/L'intention de Qarrād est monstrueuse/Il veut tuer ma maîtresse, il veut s'enrichir.

7.2.4.3 Scène III. at-Ta'labī, Ġālī, 'Īsā, Orchestre

Ġālī à 'Īsā: L'arme est dans sa poche/La trahison est cachée.

L'Orchestre à part: Dieu connaît les choses invisibles. Nous devons découvrir son vice sans qu'il le sache/Ce stupide a détourné l'héritage de Ta'labī. Il ne s'est pas étonné de cette ruse.

Ta'labī à tous: Cet homme-là est un usurpateur ou un voleur.

Tous à Ta'labī: Ah, nous ne le savons pas.

Ta'labī à tous: Attention à cet hypocrite.

Tous à Ta'labī: Votre beau-fils, le plus généreux.

Ta'labī à tous: Je ne peux pas y croire/Ce que vous venez de me dire est invraisemblable.

Ta'labī à part: Mais j'ai un doute/Lorsqu'il est venu me voir il me semblait coupable. Il a immédiatement touché sa poche/Il n'a fait semblant de rien, comme s'il s'agissait d'argent.

Ta'labī à tous: Expliquez-moi bien cette situation.

Tous à *Ta'labī*: Nous vous comprenons/Maintenant on va vous expliquer un fait que vous devez savoir/restez tranquille²³.

7.2.4.4 Scène IV. aṭ-Ta'labī, Ġālī, 'Īsā, Orchestre, Umm Rīša

Ta'labī aux trois: Mon cœur s'est brisé.

Umm Rīša à *part*: Mon cerveau est parti et mes dents ont été arrachées. Jamais dans ma vie, je n'ai mangé d'herbe, je ne suis pas un animal.

Ġālī et *'Īsā*: Quelle est la situation, ô tante?/Certainement tu connais tout.

L'Orchestre à *Umm Rīša*: Qu'est-ce qui s'est passé secrètement?/Dévoile-nous les secrets.

Umm Rīša à *Ġālī*: Je ne sais pas parler (...).

Ta'labī à *part*: Donc il faut croire à l'in vraisemblable...

Les trois à *part*: A-t-il toujours été raisonnable?

Ta'labī à *Ġālī*, *'Īsā* et *l'orchestre*: Mais informez-moi et dites-moi pourquoi me tuer si mon gendre ne peut pas hériter de moi?

Les trois à *part*: C'est une chose étrange.

Les trois à *Ta'labī*: Et lui, il représente Hind dans son héritage/Et avec la force elle doit obéir Sinon son sort sera comme le tien.

Ta'labī à *part*: Eh oui, non, non, eh oui, non, non (*et il va dans sa chambre*).

L'Orchestre à *part*: Tu as perdu ta raison (*et ils le suivent*)²⁴.

7.2.4.5 Scène V. Ġālī, 'Īsā

'Īsā à *Ġālī*: Vu que Qarrād a des doutes sur Hind grâce à ton intrigue/Nous avons atteint notre but.

Ġālī à *'Īsā*: Mais l'accord de mon père est encore valable (*il entend quelqu'un qui frappe à la porte*). Qui est-ce?

²³ D'après une note de Niqūlā Naqqāš: «L'intention du groupe ici est celle de convaincre aṭ-Ta'labī que Qarrād entend le tuer pour hériter son argent. Au début aṭ-Ta'labī n'y croit pas. Toutefois, il se rappelle que lorsque Qarrād l'avait salué il avait caché sa poche comme s'il avait une arme pour le tuer. Au contraire, Qarrād avait caché sa poche pour protéger son portefeuille, comme dans la scène VII de l'acte I».

²⁴ Note de Niqūlā Naqqāš: «Umm Rīša essaie de terroriser aṭ-Ta'labī en accord avec le groupe. Aṭ-Ta'labī ne sait pas quoi penser parce que son héritage ne peut pas passer à son beau-fils».

7.2.4.6 Scène VI. at-Ta'labī, Ġālī, 'Īsā, Nādir

Ta'labī à Nādir: Qui est arrivé?

Nādir à Ta'labī: Notre cher ami qui est partie prenante est fâché et triste.

Ġālī, 'Īsā et Nādir à Ta'labī: Celui qui outrage, qui impose, qui décide d'anéantir ton amitié et qui n'accepte pas ta parentèle.

7.2.4.7 Scène VII²⁵. at-Ta'labī, Ġālī, 'Īsā, Qarrād, Nādir, Hind

Ta'labī à Hind: à Dieu...

Qarrād à Ta'labī: à Dieu...

Ta'labī à Hind: ...pourquoi tu te conduis comme ça, ma fille...

Les quatre à part: La joie est pour nous tous qui sommes de compagnie et qui agissons en accord.

Qarrād aux quatre: Je n'ai pas cr.. (*Hind lui apparaît avec des gestes de rage*).

Qarrād à Hind: ...u sinon à vos mots (*il bouleverse la signification de son discours de peur de Hind*).

Qarrād aux quatre: Soyez maudits...

Qarrād à Hind: Que Dieu soit avec vous...

Turkci, arabi, françi... je ne sais rien sinon que tout est argent...

Les quatre à Hind: Rien n'est son argent en comparaison au bonheur de son épouse...

Qarrād à Hind: Viens oh ...

Ta'labī à Hind: ...aimée...

Hind à tous: pour votre nature, accusée...L'aimé est venu et nous a rendus riches...

Ta'labī à Hind: ...De modèles...

Hind à tous: ...De modèles. Bienvenue aux gens généreux...

Ta'labī à Hind: ...et aux pauvres.

Hind à tous: ...et aux pauvres. Oh mon âme, mon fiancé a sacrifié sa vie et ses biens pour moi...

Qarrād à Hind: Qu'il ne vive pas...

²⁵ Niqūlā Naqqāš résume ainsi cette scène dans une note: «Qarrād est terrorisé par Hind, il ne sait pas quoi faire et il parle d'une façon incompréhensible. Lorsque Qarrād entend insulter ou dénigrer Hind, son père Ta'labi change la signification de ses mots en faisant allusion à leur accord. Lorsque Qarrād dit 'ton père', il montre toute son hostilité contre Ta'labī. A la fin de la scène, Qarrād entend laisser une somme pour rompre les fiançailles mais le groupe n'accepte pas».

Ta'labī à Hind: ...celui qui te déteste...

Qarrād à Hind: ...celui qui te déteste. Tu m'as tué

Ta'labī à Hind: ...par ton amour

Qarrād à Hind: ...par ton amour, j'en ai marre de...

Ta'labī à Hind: ...ton indifférence

Qarrād à Hind: ...ton indifférence. Que soit déshonoré ton p...

Ta'labī à Hind: ...tes ennemis...

Qarrād à Hind: ... ton père...

Ġālī et 'Īsā à Qarrād: Que tu sois déshonoré ô malin

Qarrād à 'Īsā: Et toi, pourquoi tu m'insultes?

'Īsā à Qarrād: Je suis votre rival, je vous emmènerai en enfer. Que Dieu me mette à votre place.

Qarrād à part: Et comment! Pour toujours!

Qarrād à 'Īsā: Et si seulement, que le diable te terrorise comme il m'a terrorisé!

Tous à Qarrād: Voulez-vous rompre les fiançailles?

Qarrād à tous: Pour un montant de deux moi...trois... quatr... dix monnaies.

Tous à Qarrād: Nous n'acceptons même pas cent monnaies.

Qarrād à Ta'labī: Laisse-moi et écoute-moi.

Ta'labī à tous: Laissez-moi avec ce malin (Hind va avec eux puis elle retourne et s'arrête derrière Qarrād).

7.2.4.8 Scène VIII. at-Ta'labī, Qarrād, Hind

Qarrād à Ta'labī: Cette fille est dissolue, c'est congénital/Et moi, je n'entends pas contribuer.

Si tu m'excuses, tu ne seras pas blâmé, tu es mon cher ami. Vu que je ne peux pas mener à bonne fin le contrat/Je porterai plainte chez le ḥākīm Reste avec ta fille à tenir compagnie à la postérité des libertins.

Ta'labī à Qarrād: Dégage, fils d'un avaricieux, sors de chez moi et ne reviens plus ici!²⁶ (Ta'labī pousse Qarrād et Qarrād voit Hind derrière lui et il tremble)

²⁶ Dans une autre note, Niqūlā Naqqāš dit que: «à partir de la phrase 'cette fille, etc.' on comprend que Qarrād demande de rompre ses fiançailles avec Hind. Cette phrase souligne toute son hostilité contre Ta'labī. De son côté, ce dernier exprime son inimitié contre Qarrād par la phrase suivante: 'Dégage, sors de chez moi'».

Qarrād à part: Il est sûr et certain que je ne reviendrai plus là. (*Qarrād sort et Hind s'arrête dans un coin*).

7.2.4.9 Scène IX. at-Ta'labī, Hind, Ġālī, 'Īsā

Ġālī et 'Īsā à part: Ce stupide est tombé dans notre piège

Ġālī à Ta'labī: Mon père! Guérissons nos cœurs!

Ta'labī à Ġālī: Fais ce que tu veux, je lui ai préparé un piège.

Ġālī à 'Īsā: Dis-lui ce que tu as dans ton cœur. C'est le bon moment.

Ġālī à Ta'labī: J'ai une condition pour vous, mon père/Soyez cordial avec mon ami. Le voilà, il fait la révérence devant vous.

Ġālī à 'Īsā: Comme il faut.

'Īsā à Ta'labī: Je vous en prie, Monsieur. J'ai le cœur brisé. Je vous supplie de bien vouloir m'accepter en tant que beau-fils. Je suis comme un servent tout fier de vous et demandez à votre fille si elle va refuser.

Hind à Ta'labī: Je voudrais bien et j'ai preuve de son amour.

Ta'labī à Hind: Et vos désobligeances ont provoqué ma honte.

Ta'labī à 'Īsā: Lève-toi, insolent. Lève-toi sans fanfaronnades.

Ta'labī à Hind: Tes actions ont blessé mon cœur. Tu as trouvé un accord avec 'Īsā sans me le dire. Qu'est-ce que tu entends faire, m'emmener au tombeau?

Ġālī à Ta'labī: Mon père, leur sentiment est pur. Lui, il est comme un frère pour moi. Et voilà ma sœur, ô père.

Tous à Ta'labī: Nous sommes à vos ordres/Acceptez l'entremise. Jugez comme vous voulez/Nous sommes tous à vos ordres.

Ġālī à Ta'labī: Moi, je suis d'accord (*il s'incline devant Ta'labī*).

'Īsā à Ta'labī: Moi, je suis d'accord (*il suit son exemple*).

Hind à Ta'labī: Moi, je suis d'accord (*elle suit leur exemple*).

Ta'labī à tous: et moi aussi je suis d'accord (*ici Hind, 'Īsā, Ġālī se lèvent et manifestent leur joie*).

Tous à Ta'labī: Maintenant, notre bonheur est complet.

7.2.4.10 Scène X. at-Ta'labī, Ġālī, 'Īsā

Ġālī et 'Īsā à Ta'labī: Nous te prions de nous soutenir dans notre action.

Celui qui adore l'argent, tombe dans la faillite. Nous nous soucions de l'épouse/mais nous prendrons également la bourse.

*Ta'labī à Ġālī et 'Īsā: C'est bon*²⁷.

7.2.5 Acte IV. (Dans une maison louée, une chambre bien meublée)

7.2.5.1 Scène I. Ġālī

(Il a changé de vêtements et il s'est habillé comme un ḥākīm turc)

Ġālī à part: Une belle maison chère et les meubles sont élégants, mais son loyer est exorbitant, son propriétaire ne fait pas de cadeaux. Si l'objectif est atteint, c'est la récompense. Car 'Īsā hésite, bien sûr, il est en train de se changer.

7.2.5.2 Scène II. Ġālī, 'Īsā, Qarrād.

('Īsā aussi change de vêtement et il s'habille comme un kātīb égyptien auprès du Aġa)

Ġālī à part: Le voilà.

'Īsā à Ġālī: Le voilà²⁸.

'Īsā à Ġālī: Quelqu'un est venu chez moi. Bonsoir, efendi.

Qarrād à part: ndi, ndi... libère-moi de lui.

Ġālī à 'Īsā: Je suis allé chercher, ô insolent, et j'en ai amené un qui n'a pas d'argent (...).

Qarrād à part: L'Agha est malade, il est maniaque de l'or. Sa main dissipatrice, porteuse de bois²⁹.

'Īsā à Ġālī: Voilà, il faut parler comme ça, mon seigneur. Un homme étrange vous a cherché, je l'ai conduit ici pour cela.

Ġālī à 'Īsā: Tu n'aurais pas dû, il ne trouvera pas ce dont il a besoin/J'ai cent autres services (*'Īsā murmure quelque chose à Ġālī*).

²⁷ Niqūlā Naqqāš résume ainsi cette scène: «aṭ-Ta'labī a enfin accepté d'accorder Hind à 'Īsā. A la fin de l'acte III, on comprend que le groupe veut tromper Qarrād pour lui voler un peu d'argent».

²⁸ En arabe égyptien.

²⁹ «Porteuse de bois» est le verset 4 de la sourate CXI du Coran.

Qarrād à part: Sa surdité s'est aggrav  e.

Ġ  l        s  : Ne crie pas! J'ai bien compris.

7.2.5.3 Scène III. Ġ  l  , Qarr  d

Qarr  d à part: Il entend seulement quand on murmure et pas lorsqu'on crie (*Qarr  d murmure    Ġ  l  *).

Ġ  l      Qarr  d: Lève un peu ta voix!

Qarr  d    Ġ  l  : J'ai une affaire avec une fille.

Ġ  l      Qarr  d: Parle-moi du fond de ton cœur.

Qarr  d    Ġ  l  : Dans le fond de mon cœur, il n'y a pas de canon.

Qarr  d à part: Mon Dieu, il n'entend rien.

Ġ  l      Qarr  d: Qu'est-ce que cela signifie mon Dieu?

Qarr  d    Ġ  l  : J'ai dit que Dieu puisse vous donner une longue vie!

Ġ  l      Qarr  d: Lève un peu ta voix, je n'ai rien entendu.

Qarr  d    Ġ  l  : La chose est pass  e, j'en ai marre. (*Qarr  d voudrait sortir mais Ġ  l   le bloque*).

Ġ  l      Qarr  d: Raconte!

Qarr  d    Ġ  l  : Aidez-moi un peu pour le discours.

Ġ  l      Qarr  d: Je n'ai pas entendu, lève un peu ta voix!

Qarr  d à part: Lève ta voix! Maudit soit ton père! (*Qarr  d prononce cette phrase en dansant*).

7.2.5.4 Scène IV. Ġ  l  , Qarr  d,   s  , L'Orchestre (*dont les membres sont masqués comme des gendarmes*)

  s      Ġ  l  : Quelle est son affaire?

L'Orchestre    Ġ  l  : Il veut rompre les fiançailles/nous voulons tous le battre jusqu'à le massacrer.

Qarr  d à part: Oh mon Dieu que tu facilites... cache mon portefeuille (*Il cache son portefeuille et   s   murmure    Ġ  l  *).

Ġ  l   à l'orchestre: Calmez-vous, ou partez!

7.2.5.5 Scène V. Ġālī, Qarrād, ‘Īsā

Qarrād à ‘Īsā: Vous m’avez accordé des faveurs que je n’oublierai jamais. Que Dieu m’envoie de l’argent et de l’astuce pour vous donner une récompense.

7.2.5.6 Scène VI. Ġālī, Qarrād

Ġālī à Qarrād: Bon, raconte-moi tout de suite ton affaire/il n’y a pas de temps, je veux dormir. Paie ta dette, donne-moi ton argent/Reste un an en prison.

Qarrād à Ġālī: Et sois content avec les boissons.

Ġālī à Qarrād: Et si toi, tu as tiré profit des jeux de hasard, donne-moi ton profit, ô âne! Ensuite, je te donne un traitement: mille et un coups de bâton. Et si tu l’as volé, apporte ici cet argent sans rien dire. Et je coupe ta main comme le prévoit la charia.

Qarrād à Ġālī: La loi islamique le prévoit à coup sûr.

Ġālī à Qarrād: Et si tu as tué, donne-moi l’argent de celui que tu as assassiné Et danse et mange et bois un verre et puis je coupe ta tête.

Qarrād à Ġālī: C’est gentil de votre part, merci.

Ġālī à Qarrād: Bon, raconte-moi tout de suite ton affaire, il n’y a pas de temps, je veux dormir.

Qarrād à Ġālī: Ecoutez-moi un peu et donnez-moi votre attention. Vous pourriez gagner cinquante lires *maḡīdī*.

Ġālī à Qarrād: Je ne suis pas sourd, mon cher, pourquoi tu cries comme ça? Tu as bien compris mon discours? Tu as raison. Qu’est-ce que tu as?

Qarrād à Ġālī: Pour quelle raison alors étiez-vous sourd auparavant?

Ġālī à Qarrād: Comme ça, après le repas (...).

Qarrād à Ġālī: et maintenant...

Ġālī à Qarrād: digestion...

Qarrād à Ġālī: ...avec un super reconstituant...

Ġālī à ‘Īsā: Secrétaire, viens ici!

7.2.5.7 Scène VII. Ġālī, Qarrād, ‘Īsā

‘Īsā à Ġālī: Désirez-vous quelque chose?

Ġālī à Qarrād: Assieds-toi, mon cher!

Ġālī à ‘Īsā: Apporte-nous du café, des boissons et un narguilé.

Qarrād à Ġālī: Je vous en prie.

Ġālī à Qarrād: J'avais oublié, tu n'es pas bien élevé. Fais comprendre mon discours au secrétaire, il va l'écrire.

Ġālī à 'Īsā: Ecris-le bien sinon je vais te battre.

Qarrād à 'Īsā: Ecris!

Ġālī à Qarrād: Dis-lui quel est ton nom le plus généreux.

Qarrād à Ġālī: Avant cela, dites-lui quel est votre nom le plus excellent.

Ġālī à Qarrād: Je m'appelle Ḥankīr³⁰.

Qarrād à Ġālī: Je m'appelle comme vous.

Ġālī à Qarrād: Mon ami, comme moi, ce nom te convient.

Qarrād à Ġālī: Mon nom est Hawā...

Ġālī à Qarrād: Voilà, il n'y a pas de différence. Tout est égal.

Ġālī à 'Īsā: Ouvrez la porte, on va inscrire le compte-rendu dans le livre (*Ġālī s'en va*).

7.2.5.8 Scène VIII. Qarrād, 'Īsā, Nādir

(Nādir entre, lui aussi est habillé comme un sergent)

'Īsā à Nādir: Sergent, venez ici. Amenez ici le rival!

'Īsā à Qarrād: Dis-moi le nom de ton rival.

Qarrād à 'Īsā: Il s'appelle at-Ta'labī, c'est le père de Ġālī.

Nādir à Qarrād: Ce trompeur, je le connais. Donnez-moi deux qirsh pour le faire venir ici.

'Īsā à Nādir: Vous êtes fou ('Īsā pousse Nādir jusqu'à le faire sortir).

7.2.5.9 Scène IX. Qarrād, 'Īsā, Ġālī

Ġālī à Qarrād: J'ai contrôlé dans mon registre devant toi, ton nom n'a pas d'égal.

Qarrād à Ġālī: Mille fois merci.

Ġālī à Qarrād: Crois-moi, tes mots sont éloquentes.

Qarrād à Ġālī: L'argent est bien plus éloquent dans la prononciation et plus clair. Et les villas plus larges (*il voudrait sortir mais Ġālī le bloque*).

Ġālī à Qarrād: Reste tranquille, mon cher. Assieds-toi ici, amusons nous.

Qarrād à Ġālī: Je vous informe que j'avais demandé une fille en mariage.

30 Probable jeu de mots entre *Changiz* et *Ḥanzīr*, ce mot en arabe signifie 'porc'.

Ġālī à Qarrād: Pas besoin de compliments. On se rendra au buffet sans invitation.

Qarrād à part: De nature vile, il acceptera mon projet.

Qarrād à 'Īsā: Ecris que je pensais que ma fiancée était un être humain. Mais lorsque j'ai des familiarités avec elle/Je me suis aperçu que c'était un djinn.

Ġālī à Qarrād: Calme-toi.

Qarrād à Ġālī: Je ne veux pas que vous me racontiez des histoires/Ou que vous m'aidiez en me donnant des indications. Votre jugement est suffisant. Je voudrais ma libération mais elle ne veut pas sinon la monnaie/et sa couleur est comme le soleil.

Un rude caractère/je l'ai servie comme un esclave.

Elle porte malheur/en elle, il y a la vie des êtres humains.

Que Dieu déshonore son père/qu'elle soit bénie.

Mal élevée et scandaleuse/ tapageuse et brillante.

Que Dieu fasse périr son frère/gardée dans des portefeuilles.

Impure et impie/une compagne excellente.

Elle a un ami hypocrite/ elle nettoie la rouille de l'angoisse.

Elle s'empare des âmes/ Elle est la plus belle parmi les belles.

Ġālī à Qarrād: Oh mon cher, je n'ai pas bien compris. Ton discours est un pot-pourri³¹.

Qarrād à Ġālī: Excusez-moi, j'ai l'enfer dedans. Ma question concerne Hind, fille d'aṭ-Ta'labī.

'Īsā à Ġālī: J'ai appelé ici son père selon vos ordres/Lorsqu'il viendra, mettez-le en prison pour cent ans.

Ġālī à Qarrād: Viens, allons dormir (*il le prend du côté du portefeuille en voulant s'en emparer et Qarrād le pousse*).

Qarrād à Ġālī: Ça suffit avec ce litige (*Qarrād s'en va et Ġālī le suit*), ça suffit (*'Īsā s'assied tout seul en écrivant sur un papier, c'est le même papier qui apparaît au cours de l'acte V*).

7.2.5.10 Scène X. 'Īsā, Orchestre

L'Orchestre à 'Īsā: Sois heureux, parce qu'il s'est passé ce que tu désirais, 'Īsā/Les mots sont devenus des faits concrets. Toi, tu n'a pas besoin d'enseignements/Et Ġālī aussi a été très convaincant.

³¹ Niqūlā Naqqāš explique ainsi ces vers dans une note: «Une fois le sujet est l'argent si cher à Qarrād, une autre fois le sujet est Hind qu'il déteste. Le faux Agha avoue de n'avoir rien compris du discours de Qarrād et pour cette raison il dit que c'est un 'pot-pourri'. Et il a raison de n'avoir rien compris puisque il utilise un langage étrange: l'Agha ne comprend que très peu l'arabe et les mots que Qarrād prononce ne peuvent être compris que par des publics éloquentes et cultivés».

‘Īsā à l’Orchestre: J’ai prié Dieu d’aider votre effort contre cet oppresseur dépravé (*il se tourne vers la porte*). Nous avons prié un moment et aṭ-Ta‘labī est arrivé (*L’Orchestre aussi se tourne vers la porte*).

L’Orchestre à ‘Īsā: Et Ġālī saisit même le diable!

7.2.5.11 Scène XI. ‘Īsā, Qarrād, aṭ-Ta‘labī, Ġālī, Nādir

Ġālī à Qarrād: Je suppose que ce crétin est ton rival (*il indique aṭ-Ta‘labī*).

Ġālī à aṭ-Ta‘labī: Bravo, pourquoi b... bi...

Ġālī à Nādir: Mettez-le en prison.

Qarrād à Ġālī: Oui, c’est mon rival et son fils est un trompeur. Et l’amant de sa fille et sa famille et ses compagnons surtout Hind la fille d’ aṭ-Ta‘labī le mensonger.

Les deux à aṭ-Ta‘labī: Tu es le rival et Hind et dinde et tous les gens.

Qarrād à Ġālī: Que sa fille arrive immédiatement, qu’elle arrive.

Les deux à aṭ-Ta‘labī: Appelez votre fille.

aṭ-Ta‘labī à Ġālī: Ma fille est recluse et ne peut pas venir.

Qarrād à aṭ-Ta‘labī: Tu mens! Elle n’est pas timide, elle aime boire le vin.

Les deux à aṭ-Ta‘labī: C’est un mensonge qu’un âne devient noble lorsqu’il mange de la colosse.

Qarrād à Ġālī: Qu’il aille tout de suite la chercher!

Ġālī à aṭ-Ta‘labī: Allez la chercher!

aṭ-Ta‘labī à Ġālī: Cela est difficile/Je ne peux pas y aller.

Qarrād à aṭ-Ta‘labī: Pour l’Agha rien n’est difficile.

Les deux à Qarrād: Nous irons chez elle, nous irons la voir.

aṭ-Ta‘labī à Ġālī: Regarde, regarde, regarde, regarde, regarde, regarde, regarde, regarde et comment faire si elle dort?

Qarrād à Ġālī: Mais non! Elle ne dort pas... toutes les nuits elle a bien d’autres choses à faire! Attention, attention, attention, Oh lala, oh lala, oh lala! Elle aime les scandales.

aṭ-Ta‘labī à Qarrād: Mais elle est plus pure que toi.

Qarrād à aṭ-Ta‘labī: Tu mens et tu trompes.

Ġālī à aṭ-Ta‘labī: Assez, assez, assez, assez, assez, assez, assez, assez!

Ġālī aux deux: Emprisonnez-le pour toujours.

7.2.5.12 Scène XII. Ġālī, Qarrād

Ġālī à Qarrād: Il ment et son discours est scandaleux. C'est comme ça, comme ça....

Elle a besoin de coups de bâton. Nous y allons et nous la battons comme il faut

Paf paf paf paf paf paf paf paf (*Il bat Qarrād par son bâton pour lui faire comprendre comme il battra Hind. Qarrād est ainsi battu*).

Qarrād à Ġālī: Merci.

7.2.6 Acte V. (*Encore dans la maison louée*)

7.2.6.1 Scène I. Qarrād, Nādir

Nādir à Qarrād: Je ne peux pas supporter ça, je te donnerai le bâton. Amène tout de suite Ḥankīz, qu'il parle.

Qarrād à Nādir: Vous êtes un mauvais sergent, vous parlez très mal la langue arabe.

7.2.6.2 Scène II. Nādir, aṭ-Ta'labī

Nādir à aṭ-Ta'labī: Ma tâche est terminée et elle m'a rempli de joie.

aṭ-Ta'labī à Nādir: Nādir, tu es exceptionnel³², un servent fidèle. Tu m'as plu vraiment, et occupe-toi de ce qu'il faut en vitesse. Va vite à la maison et prépare quelque chose de facile! Nous arriverons plus tard.

Nādir à aṭ-Ta'labī: Volontiers, je suis devenu expert.

7.2.6.3 Scène III. aṭ-Ta'labī, Ġālī

Ġālī à aṭ-Ta'labī: 'Īsā et Qarrād sont déjà arrivés pour compléter l'effort. Permettez-nous de nous isoler.

aṭ-Ta'labī à Ġālī: Pas de soucis.

7.2.6.4 Scène IV. Ġālī

Ġālī à part: Quelle joie ce travail et maintenant nous pouvons espérer. Qarrād est dans mes mains et ce stupide est récompensé par une catastrophe. Et je dois lui prendre de l'argent de cette catastrophe. Et après je le livrerai à ses compagnons malgré...³³

32 Littéralement *nādir* signifie justement 'exceptionnel, précieux'.

7.2.6.5 Scène V. Ġālī, Qarrād, 'Īsā, l'Orchestre

Ġālī à l'Orchestre: Il n'a pas amené sa fille, dommage! Vous irez la chercher tout de suite (...). Allons, allons. Allons, allons les gendarmes, s'il vous bat, criez!

7.2.6.6 Scène VI. Ġālī, Qarrād, 'Īsā

Qarrād à Ġālī: Comment...

Ġālī à Qarrād: Cette fille mérite le bâton, ne lui cachez pas le bâton (*il indique le bâton qu'il a entre les mains*). Moi je suis le *ḥākīm* ici, et pas un charlatan, lorsqu'elle arrivera, vous verrez ma puissance. On va lui donner une punition exemplaire (...). Comme ça: Bats, bats, tik, trak, ha, ha! (*il bat Qarrād*).

Qarrād à Ġālī: Non, non, nous avons doublé, ça suffit!

'Īsā à Qarrād: Ô mon frère, laissez-le, qu'il maudisse son père!

Qarrād à 'Īsā: Soyez maudits! La moitié m'est tombée dessus!

7.2.6.7 Scène VII. Ġālī, Qarrād, 'Īsā, Orchestre

L'Orchestre à part: Ah, ça y est! Les coups sont finis, la paix! (*ils disent ça tandis qu'ils entrent*).

Ġālī à Qarrād: Sois patient, écoute. Cette nuit, j'étais chez moi, j'avais faim et j'ai mangé. J'ai dévoré deux tiers de pain mais sans œufs et huile.

Qarrād à Ġālī: Il ne faut pas craindre. Il est mieux de manger léger.

Ġālī à Qarrād: Attends, je n'ai pas encore fini de parler (...). Après je suis allé dormir jusqu'au lendemain et voilà.

Qarrād à Ġālī: C'est une chose épouvantable et terrifiante: après avoir mangé et dormi, vous avez rêvé d'un djinn/Il voulait (*il poursuit en indiquant le fait de tuer*). Je ne veux pas.

Qarrād à part: Soyez maudit dès maintenant

Ġālī à Qarrād: Pourquoi tu as dit dès «maintenant»?

Qarrād à Ġālī: J'entends dire dès le moment de la disgrâce.

Ġālī à Qarrād: Chut! Je t'ordonne de m'obéir. Toutes les fois que je dors, je crains que les djinns me mangent. Et toi, tu m'as raconté que Hind n'est qu'un djinn. A ce point là, je veux comme condition de ta part cinquante lires. Laisse-moi voir la propriété des oliviers, que son père soit maudit!

33 En réalité – comme Niqūlā Naqqāš l'explique dans une note - le piège de Ġālī et de ses compagnons n'est pas un vol, mais une bonne action «puisque'ils entendent rendre aux vrais propriétaires l'argent amassé par Qarrād à travers l'usure».

Qarrād à Ġālī: C'est la dernière nouveauté. Il n'y a rien à craindre, je donne cinq liras à une magicienne (*Ġālī prend sa montre*).

Ġālī à Qarrād: Ce sont des horloges dont la valeur est quarante.

'Īsā à Ġālī: Ô Agha, ce sont des objets sans valeur.

7.2.6.8 Scène VIII. Ġālī, Qarrād, 'Īsā, Orchestre, aṭ-Ta'labī

Ġālī à l'Orchestre: Pourquoi met-il cent ans à arriver?

Ġālī à aṭ-Ta'labī: Pourquoi es-tu arrivé en retard?

Ġālī à l'Orchestre: Prenez-le et mettez-le à mort par pendaison.

aṭ-Ta'labī à Ġālī: Quelle est ma faute? Voilà, ma fille est arrivée avec moi.

Ġālī à aṭ-Ta'labī: Il vient en paix (*il démontre sa peur*)³⁴.

'Īsā à Ġālī: Ne tremblez pas, mon seigneur.

Ġālī à 'Īsā: Lorsqu'il vient, je le bats (*et il bat Qarrād*).

7.2.6.9 Scène IX. Ġālī, Qarrād, 'Īsā, Orchestre, Hind, Umm Riša

Hind à Ġālī: Voilà, je suis arrivée maintenant. Qui me dérange et me veut?

aṭ-Ta'labī à Hind: Tais-toi, parbleu! Ce noble célèbre, ce monsieur est Ḥankir, le grand Agha!

Hind à aṭ-Ta'labī: Vive celui qui l'a rendu noble!

Hind à Ġālī: Ordonnez, vous qui êtes le prince!

Ġālī à Hind: Lève ton voile, avant tout j'aimerais voir la marchandise! (...).

Hind à Ġālī: Voilà, à votre service.

Ġālī à Hind: Ah, mon œil! Quels mots gentils, joue rouge!

Pourquoi vous voulez battre et tirer sur ce désespéré? (*il indique l'Orchestre*).

Hind à Ġālī: Pour l'amour de Dieu, pour l'amour de Dieu, quel discours clairvoyant! Soyez confiant en celui qui vous garde et celui qui est à votre gauche vous rend misérable. (*Qarrād est à la gauche de Hind puis il se déplace à la gauche de Ġālī et laisse aṭ-Ta'labī à sa place*).

Umm Riša à Ġālī: Regardez ce monsieur qui vient chez toi.

Ġālī à Umm Riša: Je ne veux pas le voir (...).

34 D'après une note de Niqūlā Naqqāš: «Ġālī entend dire ici que Hind est un djinn, selon les mots de Qarrād prononcés à la scène IX de l'acte IV».

7.2.6.10 Scène X. Ġālī, Qarrād, at-Ta'labī, 'Īsā, Hind, Umm Rīša

Hind à Ġālī: Grâce à Dieu, il s'est montré, a cru à mes mots et il les a ébruités/Je m'en vais mon temps est expiré.

Ġālī à Hind: Patiente, s'il-te-plaît.

Hind à Ġālī: Y-a-t-il quelque chose de nouveau?

Ġālī à Hind: Il y a une petite chose.

Hind à Ġālī: Parlez, vite!

Ġālī à Hind: Il y a un homme qui veut mettre fin à sa folie.

Hind à Ġālī: Dites-lui qu'il perd son temps.

Ġālī à Qarrād: Tu perds ton temps, elle ne veut pas se séparer. Qu'est-ce qu'on peut faire?

'Īsā à Ġālī: Ce n'est pas un discours. (...)

Ġālī à Hind: Chérie, quitte-le pour ma barbe.

Hind à Ġālī: (elle complète la phrase avec un mot sans signification, avec des lettres de l'alphabet qui indiquent des termes pour vol).

Ġālī à Qarrād: (Ġālī fait comme Hind).

Qarrād à part: (Qarrād fait comme Hind et danse en se moquant d'eux).

'Īsā à Ġālī: (Il répète la même phrase en sifflant avec ostentation).

Ġālī à 'Īsā: (Ġālī fait comme 'Īsā).

Ġālī à Hind: Qu'est ce que je dis, s'il ne m'entend pas?

Hind à Ġālī: (Hind complète la phrase en faisant signe de le battre).

Ġālī à Hind: (Il fait la même chose avec un mouvement de la bouche qui indique un bisou).

Ġālī à Qarrād: (Il fait signe de le battre). Moi, je ne comprends pas pourquoi tu ne veux pas, elle est la reine de la beauté.

Qarrād à Ġālī: En elle il y a faute et bassesse.

Ġālī à Qarrād: Et quel bonheur!

Qarrād à part: Je sais qu'il ouvre un espoir.

Ġālī à Qarrād: Son cerveau est unique.

Qarrād à Ġālī: Je vous supplie: je ne la veux pas (et il se jette devant les pieds de Ġālī). Acceptez les lires si elles sont cent.

Ġālī à Qarrād: Ton idée est géniale.

'Īsā à Ġālī: Les choses sont restées «lait de veau».

Ġālī à Hind: Il est très fatigué. J'ai un compte ouvert avec ce cher (*il indique Qarrād*). Je veux que tu l'affranchisses.

Hind à Ġālī: Lorsque vous le pendrez (...) (*Hind donne un papier à Ġālī et il le lit avec tremblement: il s'agit du papier que 'Īsā avait rédigé précédemment*).

Ġālī à part: La science avance/Et l'intelligence est une force.

Ġālī à Qarrād: Oh toi, comment tu t'appelles, il n'y a plus de conditions/C'est écrit dans mon cachet et le cachet de notre seigneur. Notre seigneur est grand.

Qarrād à Ġālī: Je dis la vérité sauf les fautes. Voulez-vous que je le communique avec liberté, en langue correcte et sans honte? Pour vous, je dévoile les choses cachées et l'intention.

Qarrād à Ġālī: Je comprends.

Ġālī à Qarrād: Je comprends.

Ġālī à Qarrād: Tu veux arranger les choses en vitesse. Je suis un singe, tu l'as compris par mon aspect (...). Tu dois faire la paix.

Qarrād à Ġālī: Je ne désobéis pas.

Ġālī à Hind: J'ai vu que celui-ci veut faire la paix. Tu dois quitter ton fiancé et faire la paix avec lui. Il va te payer pour cela comme une dot.

Umm Rīša à Qarrād: Il n'y a personne comme Qarrād (...).

Qarrād à Umm Rīša: Et toi, chérie, libère-moi de toi/Notre séparation est une joie (*il la pousse à l'extérieur*).

7.2.6.11 Scène XI. Ġālī, Qarrād, aṭ-Ta'labī, Hind

Hind à Ġālī: Il est impossible qu'il me donne dix bourses.

Ġālī à Hind: Laisse qu'il te donne neuf cent, ô épouse!

Qarrād à Ġālī: Je n'ai pas voulu qu'ils me donnent une lire de peur qu'ils me considèrent un méchant.

'Īsā à Ġālī: Etes-vous un imbécile, mon seigneur, ou quoi? Pourquoi cette folie?

Ġālī à Qarrād: Bien, il faut le saluer pour moi.

Ġālī à Hind: Toi aussi contente-toi de mon jugement.

Hind à Ġālī: Je suis contente de ma manière si tu me rends heureuse.

'Īsā à Ġālī: Pour la vie de votre père, n'acceptez rien de lui.

Ġālī à 'Īsā: Je veux rompre ses fiançailles... pour cent portefeuilles...

Ġālī à Hind: Pour cent lires pour l'aimée.

Ġālī à Qarrād: Donne-lui l'argent avant qu'elle s'en aille.

Qarrād à Ġālī: Mon cœur est blessé. Prenez. Voilà les cent lires (...).

Hind à Ġālī: J'ai une affaire (*elle veut sortir puis elle fait retour*).

Ġālī à Qarrād: Elle a fait retour. Donne-lui encore cent lires, et vite.

Qarrād à part: Si le *ḥākim* n'était pas juste, qui aurait assuré mon droit face à cette question?

Qarrād à Ġālī: Prenez, vous les dépenserez le jour du jugement.

Ġālī à Qarrād: Tais-toi!

Ġālī à aṭ-Ta'labī: Il nous reste encore une affaire à régler: donne ta fille au secrétaire.

Qarrād à 'Īsā: L'argent s'en va et ton âme?

'Īsā à Qarrād: Ne craignez pas, monsieur, pour mon âme et ma conscience. Patience! Laisse-moi avec elle deux nuits. Ensuite je ferai sortir son âme, je te remettrai ton argent, je te le jure!

Qarrād à 'Īsā: Attention à ne pas échouer!

'Īsā à Qarrād: Pour la vie d'Abū Sayfayn³⁵, de la Vierge et de mes yeux! Attends quelques deux-trois jours, je te rendrai ton argent, je te le jure!

Qarrād à 'Īsā: Il vaut mieux préférer peu mais certain que beaucoup mais incertain.

Qarrād à Ġālī: C'est bien dit, dépêchez-vous, Agha, chez le secrétaire. (...)

Hind à 'Īsā: Vous prendrez sa barbe (*elle prend la barbe de Qarrād*). Il faut rendre justice à ma beauté. Payez deux mille bourses ma dot payez-moi tout de suite ou allez-vous en!

Qarrād à Hind: Non, non, mille lires et ça suffit.

Ġālī à Qarrād: Il faut conclure au plus vite (...). Paie-la de ta poche.

Qarrād à part: Qu'est ce que je peux faire si mon argent est parti? (...). Dans ces ruses, il y a la damnation.

Qarrād à Ġālī: Prenez, prenez vingt lires, non, non, pour ma vie c'est trop.

Hind à Qarrād: Que Dieu nous pardonne, merci.

Ġālī à Qarrād: Donne-lui aussi cent bourses.

Qarrād à Ġālī: C'est tout ce que je possède.

Ġālī à Hind: Prends-les et ça y est.

Hind à Ġālī: Ce n'est pas encore tout le montant.

Ġālī à Hind: Regarde un peu ce qui reste.

Qarrād à part: Tous mes sous sont partis!

35 Abū Sayfayn ('celui qui a deux épées') est l'appellatif du Saint Mercure de Césarée (vécu au III^e siècle). L'archange Michel lui aurait donné la seconde épée.

aṭ-Ta'labī à *Hind*: Ça suffit maintenant.

Hind à *aṭ-Ta'labī*: D'accord.

aṭ-Ta'labī à *Ġālī*: Ça suffit.

Ġālī à *aṭ-Ta'labī*: Nous avons fini de payer.

'Īsā à *aṭ-Ta'labī*: Le voilà, il ne reste que ça. (*'Īsā* et *Ġālī* contrôlent *Qarrād*).

Qarrād à *'Īsā*: Laissez-les, mon ami, pour mes frais en route.

Ġālī à *aṭ-Ta'labī*: Laisse-le payer ses frais.

aṭ-Ta'labī à *Ġālī*: Et pourquoi?

aṭ-Ta'labī à *Hind*: Rappelle-toi, ma fille, la mauvaise affaire.

Ġālī à *Qarrād*: Regarde, je voudrais bien résoudre cette affaire.

Ġālī à *'Īsā*: Emmène donc ici deux témoins croyant en Dieu.

7.2.6.12 Scène XII. *Ġālī*, *Qarrād*, *Hind*, *aṭ-Ta'labī*

Hind à *Ġālī*: Nous avons bien reconnu l'astuce de votre ruse.

Que Dieu vous garde pour toujours et rende malchanceux ceux qui sont à votre droite (*Qarrād qui est à sa droite se déplace à gauche et met aṭ-Ta'labī à sa place*) Je lui demande alors de déshonorer ceux qui sont à votre gauche (*Qarrād se déplace derrière Ġālī et met aṭ-Ta'labī à la gauche de Ġālī*)/Et qu'Il prolonge votre existence en faisant disparaître ceux qui sont derrière vous.

Ġālī à *Hind*: Quels mots! C'est *ḥarām!* Mais voilà les témoins sont arrivés.

7.2.6.13 Scène XIII. *Ġālī*, *Qarrād*, *aṭ-Ta'labī*, *Hind*, *'Īsā*, les deux témoins

Ġālī à *Qarrād*: Prends ce document et lis!

Ġālī à *Hind*: Et toi, aussi!

Ġālī aux trois: Acceptez-le donc. (...) Les deux aux trois: Signez!

Les deux aux témoins: Et vous, déposez votre témoignage vite!

Les témoins aux trois: Est-ce que nous témoignons contre vous?

Les trois aux témoins: Avec votre permission, l'affaire est à vous. *Les deux aux témoins*: Terminez!

Tous à part: La fin du malheur est le début du bonheur.

7.2.6.14 Scène XIV. Ġālī, Qarrād, aṭ-Ta'labī, Hind, 'Īsā, l'Orchestre

L'orchestre à Ġālī: Nous voulons dévoiler notre identité, prépare un bazar!(...).

Les mots ne servent à rien si le héros ne se marie pas (...). Regardez, on trouve un arrangement. (*Umm Riša entre*).

Umm Riša à Ġālī: Et pour moi aussi, trouvez-moi un quelque mari, je vous en prie!

Ġālī à Umm Riša: Il n'y a que moi, viens, prends-moi.

Umm Riša à Ġālī: Ô mon Dieu, ô mon Dieu, d'accord!

L'Orchestre à Ġālī: S'il n'y pas de mariage, nous ne travaillons pas.

'Īsā à Ġālī: Depuis soixante ans personne ne travaille, chassez ces malins (...).

L'Orchestre à Ġālī: C'est une épée. Déshabille-toi. Prends aussi cette robe de chambre. Trucs, dents, prends ces affaires aussi. (*Ils déshabillent les déguisés*).

Qarrād à part: Ô ma condition, ô mon argent!

Qarrād à Ġālī: Ô Agha, vous êtes faux, quel jeu, j'en suis étonné. Et voilà vos compagnons dissimulateurs³⁶ (*il indique aṭ-Ta'labī*). Dans la charia, tous sont des hypocrites. Ils nous ont attaqués avec la ruse comme les rapaces, une telle tromperie n'est pas une coïncidence.

Ġālī à Qarrād: Finalement, j'ai terminé de jouer le rôle de ḥākīm!

Qarrād à part: La pire des situations!

Qarrād à 'Īsā: Ce garçon est Ġālī, le fils d'aṭ-Ta'labī. Comme il m'a trompé, comme un imbécile!

'Īsā à part: Mon Dieu, ces mots sont vrais, est-ce un rêve?

Tous à part: C'est la récompense pour les avares. Que les hommes y réfléchissent.

'Īsā à part: Et maintenant, c'est mon tour (*'Īsā aussi se déshabille*).

Qarrād à tous: Il faut faire attention aux êtres humains.

Qarrād à part: Ils m'ont trompé et ça y est! Celui qui a vécu comme moi dans cette ignominie mérite cette fin.

Qarrād à tous: Je vous pardonne, soyez toujours heureux. Vous, sans un long commentaire, vous méritez davantage beaucoup d'argent.

Tous à part: Que tout avare puisse le reconnaître. Voilà la fin.

36 Mot utilisé en arabe *al-munāfiq* ('l'hypocrite'). Dans le Coran, la sourate LXIII, *al-Munāfiqūna*, est entièrement consacrée aux hypocrites.

8 Annexes. *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi* de Ya‘qūb Ṣannū‘

8.1 Préface

Le *ṣayḥ* auteur de cette pièce a parlé aux lecteurs en arabe égyptien: «Chers messieurs, veuillez agréer mes salutations, mes hommages et mes respects. Et je souhaite à tous, *efendi, monsieur*¹ et *signor*, succès, santé et bonheur. Et je vous prie, chers frères, musulmans, juifs et chrétiens, de bien vouloir remplir mon cœur de votre amour, comme mes enfants, et de m’excuser pour les fautes que vous trouverez dans cette pièce.

Que Dieu vous accorde tout ce que vous désirez. Et maintenant permettez-moi de vous raconter ce que j’ai enduré pour organiser le théâtre que j’ai institué il y a quarante ans, à l’époque d’Ismā‘il, qui me considérait, à cette époque-là, un de ses plus chers amis. Vous allez des fois rire, d’autres pleurer, des fois remercier, d’autres blâmer pour la pièce que je vais vous présenter, monsieur le lecteur, afin que vous connaissiez la réalité du théâtre arabe et ma façon de penser. Cette pièce que nous allons voir a été jouée pendant deux mois jusqu’à ce que les jeunes gens l’aient apprise par cœur en y travaillant pendant des soirées entières et en la jouant devant leurs proches.

Et maintenant, déployez vos oreilles, Fils de la langue arabe, et entendez ma séduisante pièce qui est tout un délice».

8.2 Noms des personnages de la pièce

James: Initiateur et fondateur du Théâtre Arabe en 1870 de l’ère chrétienne

Mitrī: Acteur excellent imitateur des paysans

Ḥabīb: Acteur très bon imitateur des marchands

Stéphane: Acteur bon imitateur des dandys

‘Abd al-Ḥāliq: Clown

Ḥanīn: Imitateur des Européens

Ilyās: Garçon ingénu et simple

Buṭrus: Homme malin

Ḥasan: Domestique du théâtre

Mathilde: Première actrice

Lise: Seconde actrice

1 En français dans le texte.

8.3 Acte I

8.3.1 Scène I. Maison de Mitrī

(*Mitrī et Ḥasan conversent*)

Mitrī: Cher Ḥasan, je t’attendais. Donne-moi de tes nouvelles, mon garçon. As-tu placardé les affiches, mon cher, et distribué les tracts aux familles et aux personnalités?

Ḥasan: Je suis au travail depuis l’aube. Je distribue les invitations dans les bureaux et aux autorités. Je n’ai oublié ni Ḥamzāwī, ni Ġūriyya², ni Mūski³ ni Ṣarrāfiyya. J’ai informé Juifs, Chrétiens et Musulmans que cette nuit une nouvelle pièce sera jouée, à laquelle assisteront les *pachas* de ‘Ābdīn⁴.

Mitrī: Mon vieux Ḥasan, tu es vraiment devenu malin et tu as appris la ruse de Molière l’Enchanteur.

Ḥasan: Mitrī, en bon chrétien que tu es, parfume ta bouche et parle-moi de Molière Abū Ġammūs. Oublie tout lieu et laisse tomber tous les lieux qui vivifient l’esprit. Le cœur de cet homme, Dieu en est témoin, est vraiment généreux. Il nous a transmis les profits du théâtre et en a payé les frais de sa poche. Il a été compréhensif envers nos caractères nobles et moins nobles et la réalité est que nous ne sommes que des canailles alors que lui seulement est le prince.

Mitrī: Tu dis vrai, Ḥasan! Le cher James que le Khédiva a surnommé ‘le Molière d’Egypte’ est un homme bon. Mais il n’a pas de chance avec sa compagnie. Les garçons font les fanfarons avec lui et les filles font les capricieuses. Et bon Dieu, il n’a d’égal ni à Londres ni à Paris. Il est à la fois compositeur, enseignant, agent et chef.

Ḥasan: Mais tout cela ne doit pas vous irriter: demain vous aurez un nouveau chef qui vous désunira. Regarde, Mitrī, toi qui es si intelligent. Donne des conseils à la troupe sinon nous serons obligés de jouer les rôles tout seuls! Nous sommes là depuis midi et les autres ne sont pas encore arrivés! Et comment seront-ils à même de jouer une pièce nouvelle s’ils ne l’ont pas encore apprise?

Mitrī: Hier soir ils m’avaient promis d’être présents avant midi!

Ḥasan: Ils ne sont pas arrivés et le pauvre Monsieur James est déjà au théâtre dans l’attente des acteurs. Je l’ai vu et il m’a dit: «Cours, mon cher, va chez Mitrī, là-bas tu trouveras les garçons». Il leur a dit que je n’étais pas leur serviteur. Cela fait deux heures que je les attends.

Mitrī: Chut! J’ai entendu quelqu’un frapper à la porte: c’est notre cher Stéphane. File, et amène-nous James, ivrogne!

² Quartier qui s’étend de rue al-Azhar jusqu’à Bāb Zuwēla et où se trouvent marchés et monuments historiques.

³ Un des quartiers les plus anciens du Caire.

⁴ ‘Ābdīn est un quartier du Caire (centre-est) connu pour le palais éponyme.

Ḥasan: Avec plaisir, monsieur! (*il sort*).

8.3.2 Scène II. Mitrī et Stéphane

Mitrī: Bonjour, Monsieur Stéphane⁵! Je vous en prie, seigneur des gazelles, séducteur de tourterelles, charmeur d'honnêtes femmes! Que Dieu vous bénisse, ô tombeur des femmes! Ô fascinateur! Ô séducteur!

Stéphane: Quel beau jour que de voir votre visage! Comment ça va, fraîcheur de mes yeux, joie et réjouissance de mon cœur? Quelle joie de vous voir! J'espère que tout va bien!

Mitrī: Parfaitement! Et vous, comment allez-vous aujourd'hui? Si vous êtes encore plongé dans la mer de l'amour, nagez!

Stéphane: Quel amour! Quelle nage! Ecoute plutôt les importantes nouvelles que j'apporte. Tout cela a fait disparaître la frivolité et fait place au sérieux. Et demain des larmes couleront sur les joues.

Mitrī: Qu'à Dieu ne plaise, monsieur Stéphane!

Stéphane: Il lui en a plu, et les choses sont ce qu'elles sont!

Mitrī: Mais cheikh, vous m'inquiétez. Dites-vous la vérité ou plaisantez-vous?

Stéphane: Prenez et lisez. C'est un journal très connu à Alexandrie. Il dénigre, attaque et critique les théâtres arabes, parce qu'ils ne respectent pas la grammaire et parce que leurs pièces sont écrites en patois.

Mitrī: Et qui a écrit cela? C'est un Egyptien ou un Européen?

Stéphane: C'est un Italien qui a écrit cela et le journal est également italien.

Mitrī: Je le connais, ce monsieur, il est très jaloux de notre chef James. Chaque fois qu'il passe chez nous et assiste à une de nos nouvelles représentations, sans même nous saluer, il nous dit que la représentation est scandaleuse et honteuse, qu'elle n'amuse ni les grands ni les petits. Un jour, nous lui avons dit: «Montre-nous donc tes si belles pièces!». Il nous a apporté un texte atroce qui nous a fait mourir de rire. Le jour suivant, nous le lui avons jeté au visage. Il nous rétorque qu'il l'avait écrit en arabe classique, avec des *qāf* et des *nūn*⁶. Par exemple, *naḥnu yadḥulūna wa-yalbasu l-baṭāḥīn* 'Nous entrent et il porte un pantalon' et *intu yaṣrabūna wa-yarkusūna wa-yazḥakūna* 'vous boivent, et dansent et rient'. Et après cela, nous sommes tous partis.

Stéphane: Cet homme est un fou et personne n'accorde de l'attention à ses paroles. Nous avons du succès, lui n'a que des clous!

⁵ En français dans le texte.

⁶ Le *tanwīn*, c'est-à-dire la nunnation qui est à la base de la déclinaison nominale de l'arabe classique et qui est disparue en arabe parlé.

Mitrī: Nous pouvons lui répondre en deux mots et lui fermer son caquet. Il s’enfuira et ira se réfugier dans le giron de sa mère. La comédie inclut tout ce qui se passe entre les gens.

Stéphane: Bravo, Mitrī! Tes mots sont comme des diamants.

Mitrī: Et les gens, qu’est-ce qu’ils utilisent dans leurs discours, les règles grammaticales, c’est-à-dire la langue classique?

Stéphane: Les cheikhs, les érudits et les artistes ne parlent jamais en *qāf* et en *nūn*.

Mitrī: Notre censeur italien est un homme fou, tout comme ceux qui critiquent les pièces de notre chef James.

Stéphane: Quant à notre James, il est suffisant de constater les applaudissements des journaux orientaux et occidentaux, qui témoignent qu’il est unique à son époque. Personne avant lui n’avait fait de théâtre arabe en Egypte. Que Dieu lui donne santé et bonheur. Lorsque notre Efendi nous a vus jouer, il l’a appelé Molière. Or Molière est le fondateur du théâtre français, au même titre que notre James l’est pour le théâtre arabe. A partir de ce moment-là, personne ne l’appelle plus James, mon cher, mais tous l’appellent Monsieur Molière.

Mitrī: Et vraiment il a du mérite parce qu’il a dû endurer bien des difficultés lors de la fondation du grand théâtre arabe. Draneht Pacha⁷, directeur de l’Opéra et du Théâtre Français, qui à l’origine était un pharmacien qui faisait ses piqûres à ‘Abbās Pacha, était l’ennemi et l’adversaire le plus acharné de la fondation du théâtre arabe. Comme James est très intelligent, il a réussi à le fâcher.

Stéphane: Comme le khédive Ismā‘il a ri le soir où nous avons joué à Qaṣr an-Nīl la pièce Rāstūr, Cheikh al-Balad et al-Qawwāṣ! Et il a dit à Draneht que James n’était pas un arlequin, mais qu’au contraire il a obtenu un grand succès en enseignant l’art du théâtre aux garçons et aux filles qui n’avaient aucune connaissance du théâtre auparavant.

Mitrī: Et le soir où nous avons joué à la Comédie Française la pièce Helwan, al-‘Alīl e la Princesse d’Alexandrie, il s’est beaucoup amusé, tout comme sa cour. Les femmes ont ri et les applaudissements se sont prolongés pendant une heure.

Stéphane: Ismā‘il Pacha Sadiq, Khairī Pacha et Omar Pacha al-Latif lui ont dit: «Bravo Molière. Tes pièces sont vraiment plaisantes!».

Mitrī: Toutefois notre chef James est le symbole de la modestie. Il n’aime pas que quelqu’un le complimente et il nous dit toujours que le talent n’est pas dans l’écriture d’une pièce mais dans son exécution devant vous, Princes. Ce discours est arrivé aux oreilles de notre seigneur et pour cette raison le Khédive nous aime. Et voilà pourquoi il nous a offert gratuitement le théâtre d’al-Azbakiyya que fréquentent les nobles de ‘Abdīn et d’Ismā‘īliyya.

Stéphane: Il aurait été préférable qu’il ne nous l’ait pas donné. Ce cadeau va nous diviser, parce que les acteurs et les actrices veulent un salaire mensuel du gouvernement, sinon personne ne va jouer, ni grand ni petit. Parce que les gens qui vont au théâtre ne sont pas très nombreux. Moi, je les ai vus ce matin et je les ai entendus dire ça.

7 Sannū‘ fait référence à Paolino/Pavlos/Paul Draneht.

Mitrī: Chut! J’entends monter quelqu’un dans les escaliers, fort probablement les acteurs.

Stéphane: Tu as raison, ce sont les acteurs. Maintenant nous allons écouter leurs requêtes. Moi, je suis le diable et toi, tu es Satan. Si nous sommes convaincants, nous allons les vaincre et faire gagner notre chef Molière.

8.3.3 Scène III Ḥanīn, ‘Abd al-Ḥāliq, Ilyās, Buṭrus et les susmentionnés

Ḥanīn: Bonjour Mitrī et bonjour Stéphane.

Mitrī: Bonjour⁸? ... Il est midi, ivrogne!

‘Abd al-Ḥāliq: Et si ça avait été le coucher du soleil, que se serait-il passé, mon cher?

Stéphane: Vous n’auriez pas pu apprendre la nouvelle pièce par cœur et nous aurions joué dans l’angoisse.

Ilyās: Jouez-la, vous, Mitrī et Stéphane, et partagez-vous l’argent, grands malins.

Buṭrus: Parce que nous et les filles nous nous sommes juré de ne pas jouer si nous ne touchions pas un salaire mensuel. Ce monsieur James est un sot. S’il était comme Draneht Bey, le directeur étranger, il aurait octroyé un salaire comme celui des acteurs de l’Opéra et du Théâtre Français.

Ḥanīn: Nous en avons assez et lorsque notre seigneur entendra que nous avons interrompu la pièce faute d’argent il satisfera notre requête!

Ilyās: Avez-vous bien compris l’enjeu de la situation, monsieur Stéphane?

‘Abd al-Ḥāliq: Et vous, Mitrī, avez-vous bien compris ce que nous voulons?

Stéphane: Vous êtes une bande d’ingrats. Après la *bīṣāra*⁹ de ce matin, Monsieur James vous donnera aussi de la viande. Et celui qui mange le pain du *kāfir*, périra de son sabre. La noblesse d’âme dure toute la vie, le vil fait à sa guise.

‘Abd al-Ḥāliq: C’est moi qui ai mangé la *bīṣāra*, monsieur Stéphane. Vous, mes frères, vous êtes témoins.

Stéphane: La *bīṣāra* est chère. Ta nourriture, auparavant, n’était que du pain et de l’oignon, misérable!

Ḥanīn: Alors que c’est moi qui mangeais la *bīṣāra*, pauvre diable!

Stéphane: Tais-toi! Tu mangeais du poisson salé et des olives!

⁸ Ḥanīn a employé le salut du matin, comme s’il avait dit en anglais *Good morning*.

⁹ Plat de petits pois cuits avec des épices et des herbes.

Mitrī: C’est bientôt fini avec les oignons, le poisson salé, les olives et la *bīṣāra*. Brailler et râler, bravo pour le talent!

Ilyās: Mitrī a raison. Le talent se soumet aux ordres de James son ami, il joue pour lui, il joue pour lui gratuitement, il le rend célèbre et nous ne l’oublions jamais.

Mitrī: Pardon, crème des hommes. Tu vois les chats manger et tu le nies. James est absent, mais disons la vérité: il prend en considération nos humeurs et arrange nos affaires. Et nous, voilà deux ans que nous jouons. Nous avons mangé et bu, nous avons vu gloire et bien-être.

Stéphane: Tandis que James n’a gagné que fatigue et hostilité, insomnie et perte de temps.

Buṭrus: Ne vous avais-je pas dit, les amis, que Mitrī, Ḥabīb et Stéphane sont comme des frères pour James?

‘Abd al-Ḥālīq: Ce ne sont que palabres. Nous parlons sérieusement parce que dans ce monde, par le Prophète, c’est chacun pour soi. Que les théâtres arabes périclitent! Moi, je ne joue pas si on ne me donne pas un salaire fixe!

Buṭrus: ‘Abd al-Ḥālīq, tu as bien parlé. Et nous aussi te suivons, Ilyās, Ḥanīn et moi. Allons, Ḥanīn, allons, Ilyās. On va voir son spectacle sans jeu ni casse-tête.

Stéphane: Tu vois, Mitrī, toute la troupe pense qu’en Egypte il n’y a pas d’autres acteurs. Mais Mitrī, Ḥabīb et moi, avons trouvé pendant ces deux derniers jours des acteurs parmi les jeunes Egyptiens, des enfants du Pays bien aimables. Vos menaces ne nous font pas peur. Et Monsieur James m’a parlé d’un des ses amis, un pacha: il a obtenu deux domestiques blanches qui lisent, écrivent et apprennent par cœur les pièces les plus compliquées. Vous pouvez continuer avec vos palabres. Voilà ce que vous avez gagné de votre fourberie. Bon Mitrī, voilà, le temps est passé et James nous attend. Allons le réconforter par nos nouvelles.

‘Abd al-Ḥālīq: Vous nous avez joué un beau coup, ô étrangers! Vous avez trouvé pour James des garçons et des filles?

Ilyās: Nous allons jouer cette nuit et nous vous dérangerons même sans un sou. Et demain nous vous montrerons les hommes et ce que font les gens.

Ḥanīn: Tu penses que nous dormons, Stéphane? Nous sommes bien plus malins que toi, Mitrī.

Buṭrus: Avant de venir ici, nous avons emmené les filles au théâtre et nous leur avons dit: «Si vous ne respectez pas la pièce, nous vous offrons un salaire». Nous avons vu Monsieur James de loin et nous avons entendu dire: «Bonjour».

Ḥanīn: Mon cœur me dit que les filles Mathilde et Lise par deux mots gentils laissent James monter et aller à ‘Abdin. Et il dit au khédive: «Mon Seigneur, la compagnie est contre moi et serait heureuse de jouer seulement si vous lui donniez un salaire». Comme le khédive aime beaucoup James, il lui donne immédiatement ce qu’il veut. Et il nous donnera un salaire, braves gens!

Mitrī: Ah, cette affaire est difficile. Et comme James est fatigué!

Buṭrus: Laissez-nous faire notre affaire et taisez-vous tous les deux!

Ilyās: Pourquoi devraient-ils se taire? Laissez-les qu’ils nous aident par deux mots!

Buṭrus: Allons au théâtre, parce que le temps presse.

'*Abd al-Ḥālīq*: Si nous sommes unis, nous gagnerons sans aucun doute!

Mitrī: Allons jouer une répétition devant James, jeunes gens!

Ilyās: Oui, et après nous lui dirons que s'il accepte, la représentation de ce soir durera une heure.

Buṭrus: Il ne nous a pas donné de nouvelles sur les salaires.

'*Abd al-Ḥālīq*: Aucun de nous ne jouera, ni garçons ni filles.

Stéphane: C'est un discours intéressant. Toutefois, cette nuit nous avons à jouer de nombreuses comédies: la pièce *al-Ḥaššāš*, la pièce *al-Barbarī* et la nouvelle pièce. Il s'agit d'une comédie dont le titre est *al-Būrṣa al-Miṣriyya*, une petite comédie dont les significations sont magnifiques.

'*Abd al-Ḥālīq*: Moi, je l'ai apprise par cœur, Stéphane.

Ilyās: Et moi aussi, je l'ai apprise par cœur, mes frères!

Buṭrus: Moi, j'ai seulement deux pages. Je vais les apprendre pour vous en un quart d'heure.

Mitrī: Dans cette pièce, votre entrée est brève. Toute la structure repose sur nous, Stéphane et moi.

'*Abd al-Ḥālīq*: Nous vous connaissons, cher frère, vous être très doué. Vous apprenez les leçons parfaitement. Toi, Mitrī, qui as les yeux noirs, tu as dans la pièce *al-Būrṣa* un beau rôle.

Buṭrus: Et ce rôle est plein de rimes.

Ilyās: Mitrī l'a appris parce que son intelligence est pure et sa mémoire est claire.

Mitrī: Bon, vu que vous m'avez donné ce rôle, je vous fais un affront parce que personne parmi vous n'apprend les pièces par cœur comme moi.

Stéphane: Et nous, allons-nous nous disputer encore?

'*Abd al-Ḥālīq*: Que Dieu ne le permette pas. Nous avons trouvé une solution et nous avons trouvé un accord entre nous.

Ilyās: S'il te plait, Mitrī, c'est excellent. Fais-nous écouter ce rôle aux paroles étranges.

Mitrī: Monsieur Ilyās, à vos ordres. Mais n'interrompez pas mon discours. J'entrerai dans la comédie dans le rôle d'un employé de banque qui dans la pièce *al-Būrṣa*, n'a jamais rien vu de bon.

Buṭrus: Qu'attends-tu, Mitrī? Montre-nous ton talent, perle de notre pays!

Mitrī: Je parlerai après un long soupir qui coupe le rocher et courbe le fer... ô Bourse, que la personne qui t'a créée soit maudite! L'homme y entre compétent et désireux et en sort en réclamant les 10.000 guinées égyptiennes qu'il avait épargnées avec honnêteté grâce à ses proches ou à son commerce dans le coton et les céréales à Assiout et à al-Maḥalla. Moi, j'étais jadis un homme heureux et je passais mes nuits en toute quiétude. Je riais toujours, nuit et jour. J'aimais raconter des blagues et des histoires sympas. Tous les dimanches, je sortais avec

ma femme et avec mes enfants en carrosse. Nous nous promenions rue Choubra et entrions à al-Azbakiyya. Et nous écoutions au café de ‘Omar Aga la mélodie des instruments musicaux de Muḥammad Sālīm, aš-Şanṭūrī et de Dāwud surnommé « Le meilleur des rôles ». Après le dîner, nous nous rendions au magnifique théâtre arabe et nous nous amusions beaucoup grâce aux représentations de Mitrī, de Stéphane, de Ḥabīb, de ‘Abd al-Ḥālīq, de Buṭrus, d’Ilyās et de Ḥanīn. Nous applaudissions et nous disions: «Bravo!». Et enfin nous rentrions chez nous, buvions un très bon café et fumions le chibouk au jasmin. Or, désormais les choses ont changé. Nos idées lumineuses se sont confondues. Que Dieu maudisse la bourse et le jour où j’y suis entré. Que Dieu soit miséricordieux avec ses créatures et punisse l’agent de bourse qui m’a tenté, m’a poussé à y entrer, m’a rendu aveugle par sa ruse et m’a incité à acheter et vendre du papier en quittant ainsi mon travail. Les choses que j’avais achetées devenaient bon marché et les choses que j’avais vendues devenaient chères. C’était ainsi le désastre pour mes poches. Je n’ai jamais gagné une fois pendant deux ans. Au contraire, mon ami l’agent avait plus de chance. Il mangeait, descendait et sortait et il s’enrichissait de plus en plus, tandis que moi, je désespérais. Je mérite de faire ce métier parce que les agents viennent chez moi continuellement. Un jour un des agents me dit: «Bonjour. Aujourd’hui nous avons de bonnes nouvelles. Nous voulons lancer un nouveau projet et grâce à lui nous pouvons compenser l’ancienne faillite. Chut, richard! De nos jours, les communications sont magnifiques! Le Prussien a été battu et le Français a gagné. Donne-moi l’autorisation d’acheter 100.000 rentes françaises grâce à lesquelles nous mangerons amandes et sucre! Crois-moi, je ne suis pas un bavard. Je suis un agent qui aime faire gagner ses clients. Je ne suis pas comme l’agent félon. J’en suis sûr et certain. Je l’ai entendu dire par un pacha très respectable. Mais ne le dis à personne. Je te confie cette bonne nouvelle: notre ami français est en grâce auprès du ministre. Ce dernier lui présentera le grand général et il travaillera pour lui. Il lui empruntera et paiera son coupon. Comme ça, les prix s’envoleront. Permits-moi d’acheter chez l’Egyptien des actions d’un million. Voilà deux travaux dans une période de deux semaines où tu pourras gagner au moins 20.000 guinées!». Abū Ḥalīl, j’ai cru à tout ce bavardage! En moins de deux ans, j’ai perdu tout ce que j’avais derrière et devant moi et me suis endetté. Pire encore: la dot de ma fille aînée, qui s’est fiancée, s’élevait à 2000 livres. De plus, hier l’oncle du président, monsieur Ḥabīb m’a dit: «Mon cher, comme le mariage de nos enfants approche, il faudrait que le paiement de la dot soit versé à la fin du mois. Prépare-nous 50.000 francs. Nous les retirerons demain à la banque»... 50.000 francs, je n’ai que 50.000 sous. Que Dieu maudisse la bourse d’où je n’ai gagné que la ruine... et pas seulement la ruine, mais également la transformation du corps, la disgrâce et le scandale ainsi que le discrédit du nom. Sois généreux et tolérant avec moi, ô Clément! La mort est bien meilleure que cette vie qui n’est que du goudron.

Ilyās: Cette nuit tous les agents de bourse seront fâchés et jetteront contre toi des épis de maïs et siffleront.

Stéphane: Si les agents lui jettent les épis et sifflent, cela signifie que Mitrī est un acteur habile parce qu’il a réussi, à travers son interprétation, à les fâcher et qu’il a ouvert les cœurs des gens à travers leur antipathie.

Ḥanīn: Chut! Voilà Ḥasan, Monsieur! On espère qu’il va nous communiquer de bonnes nouvelles!

Stéphane: Ô Ḥanīn, que Dieu ne nous envoie que du succès.

8.3.4 Scène IV. Ḥanīn et les susmentionnés

Ḥasan: Bonjour, ô étrangers.

Stéphane: Bonjour, donne-nous de bonnes nouvelles.

Mitrī: James ne t’a rien dit lorsqu’il était avec toi?

Ḥasan: Je l’ai vu au théâtre en compagnie de Ḥabīb et des filles. Il m’a recommandé de vous dire à tous de vous rendre chez lui sans tarder.

Mitrī: ‘Abd al-Ḥālīq, Ḥanīn, Buṭrus, Ilyās, allons au théâtre, les amis! Vous connaissez la méchanceté des actrices. Et vous connaissez James, un homme libre qui ne tolère pas les mots vides des filles.

Stéphane: Dépêchez-vous, la troupe! Il est tard. Allez, vite, au théâtre!

Ḥanīn: Stéphane a raison. Allons au théâtre!

(*Le groupe sort*).

8.4 Acte II. Au théâtre arabe

8.4.1 Scène I. James à part

Ça suffit avec le théâtre arabe! Ce que j’ai obtenu après tout ce que j’ai fait pour lui n’est que l’épuisement et la ruine! Quel est mon profit? C’est comme une terre qui ne donne pas de fruits. Grâce à Dieu, j’étais auparavant un homme tranquille et heureux. Je n’avais pas de soucis. Mais depuis que je suis entré dans les théâtres et que j’ai commencé à écrire des pièces, je me suis effacé, isolé, j’ai maigri et je me suis anéanti. Les élèves m’ont quitté et je n’ai plus de travail. Je n’ai que des censeurs et des envieux qui ne cessent d’écrire contre moi dans les journaux. Peu importe, j’endure la rancune et l’irritation des ennemis pour les yeux des enfants de mon Pays. Depuis trois ans par exemple, j’enseigne au Polytechnique et tous les élèves sont heureux et satisfaits de moi. ‘Alī Bāšā Mubārak était jaloux de moi, notamment lorsque notre Efendi lui a commandé de me fournir un salaire. Il a immédiatement ordonné de me bannir des écoles royales. Tant pis! Ô Seigneur bon et généreux. Que Dieu récompense l’honnête et le fidèle et punisse le méchant. La troupe n’est pas encore arrivée.

Pourquoi n’entrent-ils pas? J’ai envoyé chez eux Ḥasan qui leur aura dit: «James vous attend au théâtre depuis l’aube». Sans aucun doute, le fils d’une vieille sorcière les aura poussés à me désobéir. Que Dieu me laisse l’emporter sur lui et que je puisse le fouler aux pieds. Qui arrive maintenant? Voilà Ḥabīb, un garçon très gentil et excellent, qui porte bonheur.

8.4.2 Scène II. Ḥabīb et le susmentionné

Ḥabīb: Santé! Que Dieu rende heureuse votre journée! Et qu’Il augmente votre progrès et votre succès! Mon cœur me dit que vous allez prochainement être célèbre en Europe de même qu’en

Egypte. Mes mots ne sont pas des panégyriques. Vous me connaissez très bien, Monsieur James, je suis un ami fidèle. Si vos élèves vous quittent, je reste à vos ordres car Ḥabīb préfère être à vos côtés jusqu'à la mort.

James: Vis, mon ami, vis! Dieu ne me privera pas de toi.

Ḥabīb: Que Dieu vous préserve, mon cher. Je voudrais vous dire deux mots, mais j'ai peur de votre réaction.

James: Que Dieu te préserve, lumière de mes yeux. Tes mots sont doux pour mon cœur, mon gentil ami. Il est vrai que les mots d'un ami peuvent attrister tandis que les mots d'un ennemi peuvent réjouir. Toutefois, malgré leur amertume, j'accepte les mots d'un ami parce qu'ils proviennent d'un cœur pur et libre. Laisse-moi écouter tes mots en toute liberté, ô orgueil du théâtre arabe.

Ḥabīb: Je vous en prie, n'écrivez plus de pièces où figurent des termes tels que «liberté», «amour pour la patrie» et «résistances». Sinon dites adieu au théâtre arabe. A bon entendeur, salut! On reprend les vieilles méthodes.

James: Tu dis des choses étranges mais belles, monsieur Ḥabīb. Toutefois, tout fondateur de théâtre et dramaturge obéit à une éthique et à des règles très claires, Ḥabīb. C'est-à-dire, dans mon cas, que derrière le théâtre se trouvent des valeurs comme la civilisation, le progrès et l'éducation.

Ḥabīb: Dans vos comédies il y a tout cela. Mais je vous en prie, ne mentionnez pas les mots «liberté», «patrie» et «indépendance». Vous m'entendez?

James: Demain on reprendra ce discours. Rappelle-moi ça et parle-moi avec courage. Où sont les acteurs? Il nous ne reste que deux heures avant midi.

8.4.3 Scène III. Ḥasan et les susmentionnés

Ḥasan: (Il entre et dit à James) Monsieur Mitri vous passe son bonjour et il vous demande de bien vouloir vous rendre chez lui. Vous y trouverez tous les acteurs réunis.

Ḥabīb: N'y allez pas, écoutez-moi. Les récitations et l'enseignement ne se passent qu'ici. Voilà, les filles sont passées par le jardin.

Ḥasan: Eh, oui! Elles viennent chez nous. Je vais appeler la troupe. La maison de Mitri n'est pas près d'ici, il leur faudra une heure pour y parvenir. (Il sort)

8.4.4 Scène IV. James, Ḥabīb, ensuite Mathilde et Lise

Ḥabīb: Monsieur James, accueillez les deux filles avec votre belle tolérance. Acceptez-les pour le succès de la pièce *Wādī an-Nīl* car sans aucun doute Ilyās, Buṭrus et toute la troupe les ont poussées contre nous. Et moi je les ai vues entrer avec colère dans le jardin.

James: Tu sais bien que je suis généralement très indulgent. Et par ma tolérance je vains les ennemis, avec la permission de Dieu. Chut! Les voilà, elles s'approchent. Elles veulent faire un scandale. Mais nous les soumettrons par la politique.

Mathilde et Lise: (Elles entrent et s'adressent à James avec colère) Si vous ne nous donnez pas un salaire chaque mois, comme le fait le théâtre français avec ses actrices, nous ne jouerons plus!

James: Avec plaisir! Rien n'est plus important que votre satisfaction, mesdames! A partir du début de ce mois, vous recevrez non seulement un salaire mensuel mais également une robe en soie pour chacune d'entre vous. Mais ne le dites pas à Ilyās, Buṭrus, 'Abd al-Ḥāliq et Ḥanīn, autrement ils vont me dire: «Donnez-nous un salaire, comme vous l'avez fait pour les filles». Et vous savez très bien que j'ai des difficultés économiques en ce moment. Cachez la chose.

Ḥabīb: (A part) Mon Dieu, comme il est malin! James, bien qu'il soit un garçon, est très éloquent!

Mathilde: Monsieur James, votre discours est sublime. Mais est-ce que vous pouvez nous dire le montant de ce salaire?

James: Il n'y aucune différence, Mathilde, entre vous et moi. Chaque fois que tu en auras besoin, je te le donnerai avec plaisir.

Lise: Merci beaucoup, Monsieur James! Vous êtes comme notre père, vous nous aimez et nous éduquez. Mais s'ils le découvrent, ils vont nous battre.

Ḥabīb: Et ensuite ils vous quitteront comme toujours en vous demandant vos salaires.

Mathilde: Tu es comme nous, Ḥabīb. Tu es fasciné par Monsieur James et tu l'admires.

Ḥabīb: N'oublie pas qu'il y en a d'autres qui l'aiment: nos camarades Mitri et Stéphane. Et si le reste de la troupe le quitte, nous jouerons la pièce *al-Barbarī*, vous quatre et moi. Nous les irriterons et les dérangerons. Et les gens riront. Et toi, Mathilde, rappelle-nous ton rôle dans la belle pièce *al-Barbarī*. Ce sont des mots merveilleux et gentils.

Mathilde: Je m'en souviens très bien et je le connais par cœur. Et si Monsieur James le désire, je peux les répéter devant lui.

James: (A Mathilde) Montre-moi ton talent. O spectacle de tout lieu, ô rossignol des théâtres!

Mathilde: Pour la pièce d'*Abū Riḍā al-Barbarī*, je joue le rôle de madame Benbé et *Abū Riḍā* est mon domestique. Quant à toi, Ḥabīb, joue le rôle d'*al-Barbarī*, et suis mes mots!

Ḥabīb: Je connais par cœur le rôle d'*al-Barbarī*. Et je me souviens très bien de tes mots qui sont plus beaux que l'ambre gris.

Mathilde: (Elle imite Benbé et dit) *Abū Riḍā*, tu n'as pas encore nettoyé la chambre et le temps passe.

Ḥabīb: (Il interprète Abū Riḍā) Mais je la nettoie et la balaye depuis ce matin. Je vous le jure, les mots d'*Abū Riḍā* sont vrais. Voilà votre maison, vous dont le visage est si beau!

Mathilde: Est-ce que je suis ton amoureuse, ô esclave? Je suis ta patronne, malin. Je suis une femme libre, ô *barbarī* méchant! Je ne suis pas comme ceux qui ne font aucune distinction entre le noir et le blanc.

James: (A *Mathilde*) Bravo, ma fille! Cette nuit, les gens t'applaudiront et jetteront des fleurs pour toi!

Ḥabīb: (Il interprète *al-Barbarī* et dit à *Mathilde*) Nous sommes sur votre terre, Madame, pardonnez-moi mes fautes, mon amour¹⁰.

Mathilde: (Elle interprète *Benbé* et dit à *Ḥabīb* qui joue le rôle d'*al-Barbarī*) Voilà Abū Riḏā, tu m'as mise au courant de tes affaires. Tu fais le coquet avec la servante au lieu de travailler.

Ḥabīb: Nous travaillons toujours, pendant le Ramadan et les autres fêtes aussi! Vous n'avez jamais entendu de nous un mot, madame. Et nous ne vous avons jamais dit non plus, Madame *Benbé*, que nous ne dormions pas de la nuit à cause de l'amour. L'amour, Madame *Benbé*, entre dans le cœur comme *Iblīs*. L'amour tuera Abū Riḏā. J'aime le *ḥalāl* et je n'aime pas le *ḥarām*¹¹. Laissez-moi me marier avec Ka'b al-Ḥayr dans un mois, je vous en supplie!

Mathilde: Au diable! Marie-toi avec Ka'b al-Ḥayr, femme aux yeux noirs et aux dents blanches!

James: Bravo, *Mathilde*! On agira de la sorte cette nuit si le groupe désobéit!

Lise: On pourrait également mettre en scène la comédie *aṣ-Ṣadāqa*, avec cinq personnages. Je jouerai le rôle de Madame *Warda*. Je le connais par cœur, comme un singe. Je vous le dis, Monsieur *James*, je connais tellement cette pièce, que c'est comme si je l'avais écrite et composée moi-même.

James: Très bien, *Lise*. Montre-moi. Que Dieu te récompense, ma chère.

Lise: Comme les adieux sont amers pour les amoureux! Dès le départ de Na'ūm, chaque jour me semble un an. Où es-tu mon amour? Nous étions tous les deux petits. J'avais douze ans et Na'ūm en avait seize. Nous avons été heureux ensemble sept ans, sans jamais se séparer. Nous allions jouer ensemble dans le jardin. Et les roses et les jasmins nous couvraient.

Mathilde: Qu'est ce que vous appreniez sous le jasmin?

James: Ne l'interromps pas! Laisse-la répéter avant que les autres n'arrivent.

Lise: Monsieur *James*, *Mathilde* est jalouse de moi parce que, quand je joue, tout le monde m'admire!

Mathilde: Elle est vraiment méchante cette fille-là! Pour elle, je suis la sotte et elle est la diva. Monsieur *James*, même si on me couvre de diamants, je ne veux plus interpréter *Benbé*! Les

¹⁰ Jeux de mots. Ce domestique noir n'arrive pas à prononcer certains sons de la langue arabe tels que *ḡ*, *h* et *q*.

¹¹ Pour la mauvaise prononciation de certains sons de l'arabe, la phrase «J'aime le licite, je n'aime pas l'illicite» peut être entendue «J'aime le croissant de la lune, je n'aime pas les pyramides»!

gens n'aiment que le rôle de Lise. Laisse-la et elle jouera toute seule. Qu'elle fascine les esprits des gens par ses joues jaunes!

Lise: Mon visage devient plus beau grâce à mon éloquence tandis que le tien est défiguré par ta stupidité.

Ḥabīb: Ce n'est pas une vie! C'est une maladie, une peine douloureuse! James, le pauvre, reste bouche bée devant vous. Pour le moindre détail, vous ouvrez la bouche, vous parlez et osez dire des choses injurieuses!

James: Chut! Je les supporte encore, Ḥabīb. Mathilde et Lise ont un bon caractère mais s'embrasent vite. Patience! Tout vient à point à qui sait attendre. Que notre Seigneur me donne la patience. Mes filles, ma vie dépend de vous. Embrassez-vous et pardonnez-vous!

Lise: (*Elle embrasse Mathilde*) Je le fais seulement parce que James me l'a demandé.

Mathilde: Moi aussi!

Ḥabīb: Bien. On a trouvé un accord, Mesdames. Vous ne direz rien aux rebelles à propos de vos salaires. Si ce groupuscule entend désobéir, Monsieur James va les chasser et nous, avec Mitri et Stéphane, allons jouer les deux comédies *al-Barbari* et *aṣ-Ṣadaqa*.

8.4.5 Scène V. Ḥasan, Mitri, Stéphane, Ilyās, Ḥanīn, 'Abd al-Ḥāliq, Buṭrus et les susmentionnés

Ḥasan: Monsieur James, voilà que la troupe est arrivée. Il est midi moins le quart. Toutefois, s'ils t'obéissent, un quart d'heure est quand même suffisant.

Ḥabīb: Ne t'inquiète pas, Ḥasan, pour notre chef: même s'ils étaient de petits diables, James les vaincrait toujours.

Mitri: (*Il entre derrière la troupe et dit*) Avant tout, bonjour et mes meilleurs vœux de succès, de santé et de réussite. Deuxièmement, je vous informe, ô vous qui avez beaucoup de qualités estimables, que nous avons appris par cœur la pièce *al-Būrṣa*. Cette nuit nous la jouerons et nous en serons heureux. Nous tous recevrons une guinée en guise de pourboire, avec la permission de notre seigneur.

Stéphane: En Egypte, personne n'est aussi généreux que James. Pour lui, rien n'est précieux ni *qrūš* ni guinées. J'espère bien qu'il ne sera pas obligé de nous octroyer les salaires du gouvernement.

'Abd al-Ḥāliq: Sans compliments, Stéphane, sans éloges.

Ilyās: Stéphane a parlé de «salaire», ô lumière!

Ḥanīn: Nous l'espérons depuis un an.

Buṭrus: Et jusqu'à maintenant notre désir n'a pas été satisfait.

James: Ô Dieu généreux et tolérant. La patience est une grande chose, soyez patients avec moi comme le font Mitri, Stéphane et Ḥabīb.

Mathilde: Pas seulement Ḥabīb, Mitrī et Stéphane. Ma sœur et moi, nous aussi, nous sommes patientes avec vous.

‘Abd al-Ḥāliq: (Il murmure à Ilyās, Buṭrus et Ḥanīn) Ce monsieur James et Ḥabīb ont fait un lavage de cerveau à ces deux filles. Et peut-être, cette nuit, joueront-elles avec leurs camarades sans nous. Ils vont nous déranger et leurs poches seront pleines d’argent. Quant à nous, cachons le sang sous la blessure, si nous en sommes capables. Jouons avec eux et demain nous leur montrerons le travail des chevaliers.

Ilyās: ‘Abd al-Ḥāliq ton conseil est rusé.

Buṭrus: Suivons tous son conseil!

Ḥanīn: (Il dit à tous à voix haute) Combien de comédies faut-il jouer cette nuit bénie?

James: Les comédies *al-Ḥaššāš* et *al-Barbarī* et la pièce *al-Būrṣa*.

Stéphane: La pièce *al-Būrṣa* est très jolie. Nous sommes sans crainte parce que Mitrī la connaît très bien.

Ḥabīb: Et la merveilleuse comédie *al-Barbarī*, Madame Mathilde l’a jouée devant nous. En ce qui concerne la pièce *al-Ḥaššāš*, elle est axée sur Ilyās. Il l’a jouée souvent et les bachas, les beys et les efendis l’ont beaucoup appréciée.

‘Abd al-Ḥāliq: Montre-nous ton talent, monsieur Ilyās. Répète-nous deux beaux mots qui nous réjouissent.

Ilyās: Dans cette pièce, j’interprète le rôle du roi de la tribu des Banū Şaddād, un roi qui chante pour sa *gōza*¹², un rôle qui fend les cœurs.

James: Silence! Le temps passe vite! Laissez-le jouer! Nous attendons.

Ilyās: (Il chante) Une *gōza* richement décorée qui réunit les amis/Toute parée des coquilles et des pierres. J’ai perdu ma raison pour elle/Ô ma nuit, ô ma chérie, ô ma nuit.

‘Abd al-Ḥāliq: Ô roi, vous qui fumiez le chanvre indien, vous méritez maintenant une bouffée de tabac.

Ilyās: (Il interprète le fumeur de haschich et dit) J’ai quitté les deux femmes et je me sens soulagé, ni l’ancienne ni la nouvelle. Je dispose de la liberté de moi-même et la liberté est grande. La vie de célibataire est belle, personne ne te dit ce que tu dois faire ni ne te demande «où étais-tu?» ni non plus «pourquoi sors-tu?». Mais, ô roi, si je meurs à soixante ans, c’est ça la vie? Quelle chance si je meurs pendant la nuit du ‘*Īd al-kabir*! Si je dois mourir, je veux mourir comme un prince, au cours de Ramadan! Ce serait génial. Mais seulement l’important est que j’entre au Paradis alors que je jeûne! Les gens mangent les fruits tandis que je suis debout et endormi. Voilà, je vois devant moi les fruits du Paradis et je ne peux étendre mes mains pour saisir une pomme.

James: Ça suffit! Il est évident que tu connais bien ton rôle, Ilyās. Et sans aucun doute, le public sera satisfait ce soir. Alors, mes enfants, espérez en Dieu. Qu’Il vous protège et vous aide,

¹² Sorte de grande pipe à eau avec un réservoir en noix de coco et un tuyau en canne.

amen. Je vous attends cette nuit à une heure pile. Si Dieu le désire, vous accèderez à ce que vous voulez.

‘*Abd al-Ḥālīq*: Que Dieu soit avec vous, Monsieur James. Ne nous décevez pas comme jamais vous ne le faites. Depuis notre adhésion au théâtre arabe, nous avons perdu nos espoirs.

Buṭrus: Ses mots sont justes et sincères. Celui qui joue sans salaire devient fou.

Ḥanīn: Est-ce qu’il y a quelqu’un au monde qui joue gratuitement?

Ḥabīb: Pourquoi, Ḥanīn, tu oublies tous les beaux moments qu’on a passés ensemble lors de la mise en scène de la pièce *Qaṣr an-Nīl*? La nuit où James a reçu le titre de «Molière» après avoir joué les comédies *al-Qawwās*, *Ṣayḥ al-balad* et *Rāstūr* devant le khédiva Ismā‘īl? Notre efendi lui a donné cent guinées, qu’elles soient bénies! James les a partagées entre nous. Il faut dire la vérité, ô vil! Si James nous quitte, nous ne trouverons jamais un chef digne de lui!

Ḥanīn: Ainsi je serais le vil et vous les témoins? A vrai dire, personne n’est vil, hypocrite et maudit autant que toi!

Ḥabīb: Moi je serais maudit et hypocrite, ô Ḥanīn? Tu dois remercier James si je ne te donne pas de gifles.

James: Alors, vous êtes venus ici pour répéter ou pour vous bagarrer?

Lise: Ô Monsieur James, laissez-les! Nous jouerons tous seuls *al-Barbarī* et *aṣ-Ṣadāqa* avec Mitri, Stéphane et Ḥabīb, et avec notre Seigneur généreux et protecteur. Nous espérons en Lui et nous ne serons pas déçus.

‘*Abd al-Ḥālīq*: Ilyās, Buṭrus et Ḥanīn, n’avez-vous pas encore compris qu’ils se sont mis d’accord avant notre arrivée avec les deux filles?

Mathilde: Oui, c’est ça. Nous avons trouvé avec Monsieur James un accord selon lequel il nous donnera un salaire mensuel et fera cadeau à chacune d’entre nous d’une magnifique robe en soie.

Mitri: Est-ce vrai, Monsieur James?

Stéphane: Vous aidez les filles tandis que nous sommes en colère?

Ilyās: Mitri, Stéphane, ni pièce ni maux de tête.

Buṭrus: Venez avec moi et écoutez le conseil d’Ilyās.

Ḥanīn: Chef, on vous laisse tranquille avec ces dames respectables qui apprécieront vos robes, votre soie et un salaire mensuel!

‘*Abd al-Ḥālīq*: Ô Ḥanīn, en fait, ces dames n’auront rien. Demain ce bacha donnera à James deux actrices qui lisent, écrivent, jouent des pièces et James vous chassera tout de suite, mesdames!

Mathilde: Lise, est-ce que tu as entendu ce qu’il vient de dire?

Lise: Monsieur James, il est bien compréhensible que nous vous quitions aujourd’hui. Allons-y, frères, partons. Notre foi est en Dieu.

James: Ô Ḥasan, blesse-moi par un poignard, tire contre moi un coup de pistolet, ou prends un bout de corde et pends-moi! Je meurs et je me repose de cette vie parce que je n’arrive pas à supporter une telle souffrance! O Seigneur laisse-moi mourir, ô Seigneur des mondes! Je vais me libérer de cette troupe. Mais comment puis-je vous donner un salaire mensuel, d’où le prendrais-je, de la maison de mon père? Où les revenus du théâtre vont-ils, je ne les partage pas avec vous? Ne parlons pas de ce que je dépense de ma poche. S’il te plaît, mon Dieu, laisse-moi mourir.

Ḥabīb: (*Il dit aux acteurs*) Vous avez confondu Monsieur James. S’il se plie à tous vos caprices, sa fin sera à l’asile des fous! Chaque jour, vous avez des requêtes, un jour une robe nouvelle, le lendemain un salaire mensuel. Et enfin on se bagarre et on crie. Tout cela déprime et attriste l’âme. Moi, si j’étais à sa place, je ne pourrais nullement supporter cette situation. Je vous abandonnerais et je ne serais pas si courtois avec vous. Vous auriez devant vous une personne tout à fait différente de James! Et par rapport à lui, vous êtes vraiment insignifiants.

Mitrī: Lui, il est perplexe, nous, nous sommes fatigués. Comme la vie des acteurs est difficile! Frères, les acteurs n’ont pas de chance. Leurs poches sont toujours vides et malgré ça, tout le monde est envieux. S’ils se promènent dans la rue, tout le monde se moque d’eux et les ridiculise. Et si un acteur aime quelqu’un et désire lui exprimer son affection, on lui demande: «Sommes-nous au théâtre, mon cher?».

‘Abd al-Ḥāliq: Sans trop parler, Mitrī. Le temps passe vite. Allons, tu n’as pas entendu que James veut une arme?

James: J’ai demandé une arme à cause de mes souffrances, parce que le nombre de mes ennemis a augmenté et le nombre de mes amis a diminué. Camarades, je suis avec vous. Trouvez-moi une mort simple. Ce que vous voulez, exécutez-le après cette nuit. Ne décevez pas vos ennemis. Demain je me rendrai à ‘Ābdīn et je demanderai à mon ami Ḥayrī Bacha de bien vouloir parler à Efendi pour vous fournir un salaire mensuel. Je suis toujours à votre côté. Amusez les amis et dérangez les ennemis!

Lise: Ô mon pauvre James! Vos mots ont déchiré mon cœur! Restez tranquille, je serai patiente et je resterai avec vous. Lise est toujours fidèle à son père James.

Mathilde: Je suis avec toi, Lise. Je ne le laisse pas tout seul.

Ḥabīb: (*Il dit à la troupe*) Le cœur des filles a démontré une grande tendresse. Et vous, êtes-vous cléments? Si votre cœur n’a pas de tendresse pour James, au moins jouez cette nuit pour les enfants de votre cher Pays qui s’amuse beaucoup lors de la mise en scène de nos pièces!

(*Tous les acteurs et les actrices parlent à l’exception de Ḥabīb*).

Nous allons jouer cette nuit pour les yeux de Monsieur James, notre père, pour notre Efendi, sa cour et nos familles qui nous aiment. Si tous leurs regards n’étaient pas portés sur nous et s’ils n’étaient pas présents avec nous à chaque soirée, le théâtre arabe n’existerait pas. Et notre Khédive en est fier.

James: Que Dieu vous protège, mes enfants. Tant que vous êtes avec moi, je ne crains pas les ennemis.

(*Le rideau se baisse sur la pièce de Molière d’Egypte Abū Nazzāra*).

9 Annexes. *Le Maréchal* de Nouredine Kasbaoui

9.1 Acte I

(Un grand salon très fleuri, avec de nombreuses fenêtres, sur les fenêtres, des tentes brodées en or aux couleurs multiples et brillantes et de beaux meubles en désordre. Des escaliers à la droite du spectateur qui conduisent au reste du palais, une porte à la gauche du spectateur qui mène au jardin - nous laissons la liberté au metteur en scène de choisir le scénario qui lui convient en fonction de ses possibilités artistiques - une multitude de domestiques qui sont en train de nettoyer et de mettre en ordre le salon, d'autres domestiques se précipitent, provenant d'autres lieux, chacun d'entre eux disposant d'un outil de nettoyage différent).

Le chef des domestiques: Allons, dépêchez-vous! Le Maréchal est sur le point d'arriver, encore dix minutes environ et il dira: «Me voilà! Déplace ce vase et mets-le là-bas... et toi, ouvre ces rideaux! Et toi, fais attention, ne tache pas tes vêtements!» Vous savez qu'il aime passer contrôler tous les jeudis et celui qui n'est pas en ordre, il le renvoie pour quinze jours, comme il dit.

Un domestique: Ou il le mettra à éplucher des pommes de terre.

Un autre domestique: Ou il l'obligera à nettoyer le jardin.

Un autre domestique: Ou il lui ordonnera de faire le tour de garde sur le toit en plein soleil ou en plein froid.

Le chef des domestiques: Eh, oui. De toute façon, vous êtes sujets à la loi des punitions plus que moi. Vous savez qu'il est un homme qui a servi dans l'armée et l'ordre en vigueur dans cette maison est un ordre à cent pour cent militaire (*il entend un coup de sonnette*). Ce doit être le musicien. C'est son tour. (*A un domestique*) Va et dis-lui d'entrer (*il sort*). Voilà, les bonnes choses arrivent dès le matin. C'est quelqu'un de la troupe qu'on a démasqué. Vous savez bien que les pauvres sont des personnes naïves, comme on dit. Comme s'il connaissait quelque chose en musique! Il doit joindre les deux bouts, comme tout le monde. Mon patron, Monsieur le Maréchal, dit qu'il faut vivre comme les gens de la ville. Il a de l'argent, et bénie soit la guerre qui lui en a procuré (*le domestique entre*).

Le domestique: Le maître de musique est arrivé, le voilà derrière la porte.

Le chef des domestiques: Fais-le entrer.

Le domestique: Monsieur le Maître, entrez, s'il vous plaît (*le maître de musique entre accompagné de deux personnes, l'une portant la ṭablā¹, l'autre le krir²*).

Le chef des domestiques: Soyez les bienvenus. C'est un honneur.

Le maître de musique: Do, ré, mi, fa... Bonjour à tous.

1 Instrument à percussion.

2 Instrument musical à vent.

Le chef des domestiques: Do, la, si, do... ça suffit comme ça... dites la vérité. Vous lui avez mené les deux musiciens qu'il vous a conseillés?

Le maître de musique: Les voilà (il indique les deux hommes) à la somme de Mozart et Beethoven, ça fait trois jours et trois nuits que je leur apprend et finalement j'y suis arrivé. Tu ne sais pas que la marche des tirailleurs est difficile et qu'elle demande un temps prolongé pour l'apprendre. Remercions le Seigneur de nous avoir envoyé ces deux gars intelligents et épris de bonne musique...

Le chef des domestiques: Soyez bref, que Dieu vous apaise.

Le maître de musique: En bref... Le joueur de *krîrû*, de *nây*³ et de *'ūd*⁴ est Ḥasan; le joueur de *tabal*, de *ṭâr*⁵ et de *darbûka*⁶ est Ḥusayn.

Le chef des domestiques: (avec sarcasme) vous les avez amenés ici ces deux-là... et le reste.

Le maître de musique: Non, ils sont compétents et valables en toute chose. Si le Maréchal désire qu'ils jouent des morceaux militaires, ils joueront des morceaux militaires, s'il veut qu'ils jouent du *mâlûf*⁷ et des chansons de la tradition tunisienne, ils le feront...

Le chef des domestiques: (en regardant les deux musiciens) C'est parfait, le Maréchal va les adorer.

Les musiciens: (ils parlent entre eux) Ḥasan et Ḥusayn sont tisserands et cardeurs⁸.

Le maître de musique: (aux deux musiciens) Allez, préparez-vous. Chacun d'entre vous avec son instrument... Toi, Ḥasan, tu vas jouer du *krîrû* aux résonnances angéliques. Et toi, Ḥusayn, tu vas jouer du tambour bien rythmé. Je veux que Monsieur le Maréchal soit satisfait de vous et qu'il sache qu'il n'y a qu'un maître de musique dans le pays, c'est-à-dire...

Le chef des domestiques: (il l'interrompt) ... Vous! Nous le savons (aux musiciens), vous êtes venus expressément le moment où il arrive (il les invite à s'asseoir). N'oubliez pas d'être prêts, vous devez savoir qu'aujourd'hui est un grand jour pour nous, c'est-à-dire le jour du contrôle: le Maréchal inspecte tous ses domestiques comme si l'on était dans une caserne (il sonne la clochette) (les musiciens se mettent debout et entonnent la marche militaire)... Non, non, les enfants, ce n'est pas lui, c'est la clochette de la porte... écoutez les instructions. Mettons-nous d'accord, si je tape des mains, cela signifie qu'il vous faut jouer.

3 Instrument musical à vent d'origine persane semblable à une flûte.

4 Sorte de luth. Le terme français 'luth' vient d'ailleurs de ce mot arabe.

5 Instrument à percussion dont le cadre est en bois de cèdre, de hêtre ou de micocoulier sur lequel est tendue une membrane en peau de poisson ou de chèvre.

6 L'un des principaux instruments à percussion du monde arabo-musulman.

7 Type particulier de musique arabo-andalouse, le *mâlûf* est la principale musique traditionnelle tunisienne.

8 L'expression tunisienne *ḥūkî w-ḥrāyri* signifie littéralement 'celui qui se sait tisser la laine et la soie à même temps', et indique celui qui sait tout faire selon l'occasion.

Le maître de musique: Bonne idée! Excellente chose: je tape des mains deux fois... comme ça... (il tape des mains et les deux musiciens jouent). Mes enfants, patientez un peu, il n'est pas encore arrivé et j'ai encore des choses à vous expliquer.

Le chef des domestiques: Où avez-vous donc déniché ces deux garçons? De toute évidence, ils sont fort intelligents.

Les musiciens: (ils parlent ensemble) Au conservatoire. Voilà Hasan et voilà Husayn... âgés de vingt ans... nous habitons ensemble... nous mangeons ensemble... nous dormons ensemble... nous parlons ensemble... nous chantons ensemble... nous touchons de l'argent ensemble... (au public) comme on dit on est cul et chemise⁹...

Le chef des domestiques: (avec sarcasme) Et si l'un d'entre vous est renversé par un train?

Les musiciens: (ils parlent ensemble) La vie est dans les mains de Dieu... et la mort est bien aveugle.

Le chef des domestiques: (en riant) Ces deux-là sont décidément bien étranges, des pièces rares du Musée du Bardo¹⁰. Ils parlent toujours ensemble comme ça?

Le maître de musique: Toujours, depuis leur enfance (un domestique entre).

Un domestique: (à voix haute) Le Maître de danse.

Le chef des domestiques: C'est un comble, Sîdî Ben 'Arûs¹¹. (au domestique) Dis-lui d'entrer, vite!

Le domestique: Maître de danse, entrez vite (le maître entre en dansant).

Le maître de danse: Une, deux, trois, tournez! (il fait une pirouette et se retrouve devant le visage du chef des domestiques). Bien le bonjour!

Le chef des domestiques: Ce truc, je le connais depuis longtemps... Qu'y a-t-il? Vous êtes arrivé en avance aujourd'hui? Tout va bien? Ce n'est pas votre habitude de vous rencontrer au même instant.

Le maître de danse: C'est juste. Il y a une part de vérité dans ce que vous dites. Je suis venu ici tôt parce qu'hier pendant la nuit j'ai inventé une nouvelle danse, «La danse maréchale», à cause de laquelle je n'ai pu dormir, et c'est pourquoi je me suis hâté de venir pour la montrer au Maréchal afin qu'il puisse l'apprendre avant tous les autres, qu'il soit le premier à la connaître dans le pays. Et je n'en attends que peu d'argent.

Le chef des domestiques: Ouais, c'est ça! Comme ça vous êtes venu... (un domestique descend du théâtre et se met au garde-à-vous).

Le domestique: Le Maréchal est arrivé (on entend des voix de l'intérieur qui crient):

9 Litt. 'le maltais et son copain'.

10 Le musée le plus important de Tunisie, très célèbre pour sa collection de mosaïques. Il est situé à quatre kilomètres à l'ouest de Tunis.

11 Saint et savant tunisien, né à la fin du XIV^e siècle.

Voix: Le Maréchal... le Maréchal... le Maréchal... (les domestiques arrivent de tous les côtés et se mettent en rang comme s'il s'agissait d'une patrouille, chacun portant son outil de travail comme une arme).

Le chef des domestiques: (aux deux maîtres) Debout là-bas l'un en face de l'autre.. Le voilà qui arrive (ils se mettent en place) et vous (aux musiciens), venez ici l'un à côté de l'autre... vite, vite et n'oubliez pas d'attendre les battements de mains avant de jouer.

Les musiciens: (ensemble) Ḥasan et Ḥusayn (à part) Funérailles d'honneur pour un chien écrasé¹².

Voix d'un domestique: Le Maréchal... le Maréchal... le Maréchal.

Le chef des domestiques: (à tous les domestiques) le Maréchal 'Ammār (les domestiques rangent comme des militaires; il tape des mains deux fois, les musiciens entonnent la marche militaire. Le Maréchal apparaît dans l'escalier vêtu d'une robe de chambre aux couleurs criantes, rouge, bleue, verte, des bagues sur les doigts, un bâton à la main, un tarbouch sur le chef. Un domestique l'accompagne avec un plat chargé de toutes sortes de fruits. Il passe devant ses domestiques en les inspectant l'un après l'autre, puis il s'arrête au milieu de la scène et montre du doigt le chef des domestiques).

Le chef des domestiques: (en indiquant les deux musiciens) Musique, stop! (les musiciens cessent de jouer). Chef... une pause. Approchez-vous du Maréchal (il avance au pas de l'oie).

Le Maréchal: Quels mets nous avez-vous préparés aujourd'hui?

Le Chef: Monsieur le Maréchal... consommé de poulet, rôti de viande, agneau farci, salade verte et pain biscuit.

Le Maréchal: Dis-moi, chef. Est-ce que les gens de la ville mangent-ils cela?

Le Chef: Tout à fait, Monsieur. Ce sont les plats des personnalités de la ville.

Le Maréchal: Ecoute, chef, prépare-moi un peu de *bsisa*¹³ et un plat¹⁴ d'orge grillé.

Le Chef: (perplexe) De la *bsisa* et de l'orge grillé avec le gâteau, la salade verte et le poulet?! A vos ordres, Monsieur le Maréchal (le Maréchal lui fait signe de s'en aller).

Le chef des domestiques: Jardinier! Attention... Rompez! Approchez-vous du Maréchal (le jardinier avance au pas de l'oie).

Le Maréchal: Et toi, qu'as-tu fait de nouveau dans le jardin?

Le Jardinier: Moi, Monsieur le Maréchal, j'ai planté pour vous dans le terrain qui se trouve derrière la fenêtre de votre chambre à coucher un jasmin et du muguet, si vous dormez avec la fenêtre ouverte, l'odeur des jasmins pénétrera dans votre chambre.

¹² Expression tunisienne exprimant un soin excessif pour quelque chose ou quelqu'un qui ne le mérite pas. A peu près équivalent à «beaucoup de bruit pour rien», ou «donner de la confiture au cochon».

¹³ Gâteau à base de semoule, huile et sucre cuits traditionnellement dans une tajine.

¹⁴ En arabe *qaṣ'a*, un plat traditionnel en bois d'olivier dans lequel on roule le couscous.

Le Maréchal: Tu as dit quand que je dors l'odeur entre dans mes narines?

Le Jardinier: Ben oui, M'sieur le Maréchal.

Le Maréchal: Les gens de la ville font-ils comme cela?

Le Jardinier: Oui, Monsieur.

Le Maréchal: Alors, jardinier, j'aimerais bien que tu plantes devant ma fenêtre un peu de marjolaine et de romarin.

Le Jardinier: (*perplexe*) De la marjolaine et du romarin?! (*moqueur*) La volonté des sultans est un ordre. Ne voudriez-vous pas ajouter des fois un peu d'*acacia gummifera*¹⁵?

Le Maréchal: Quoi? De l'acacia qui me fera quoi?

Le Jardinier: (*avec sarcasme*) C'est une fleur nouvelle qui s'ouvre le matin et se fane au coucher du soleil.

Le Maréchal: Plante-la. Je veux voir ça.

Le Jardinier: A vos ordres (*il regagne sa place*).

Le Maréchal: (*au chauffeur*) Chauffeur. Garde à vous! Au pas! Avance, le Maréchal te l'ordonne.

Le Chauffeur: (*il avance au pas de l'oie*) Monsieur le Maréchal. Les voitures sont prêtes. Je les ai toutes nettoyées. Dans quelle voiture désirez-vous que l'on sorte, Mercedes, Ford, Traction ou Jeep?

Le Maréchal: Nous allons «Cedes» pour aller donner les restes et les os aux chiens.

Le Chauffeur: (*perplexe*) Une Mercedes pour aller donner les restes et les os aux chiens? ... A vos ordres! Où aimerait-il se promener, le Maréchal?

Le Maréchal: Les gens de la ville, comment sortent-ils?

Le Chauffeur: (*moqueur*) Les plus sages préfèrent le vélo.

Le Maréchal: Alors, je voudrais faire un tour en jeep.

Le Chauffeur: A vos ordres. On prépare la jeep (*il regagne sa place*).

Le Maréchal: Caporal. Autre chose... J'ai une démangeaison aux pieds. Les chaussettes que le vendeur de pantoufles m'a vendues me font transpirer et me font gratter.

Les musiciens: (*ensemble*) Hasan et Husayn (*à part*) Le velours gratte celui qui est habitué au chanvre¹⁶.

Le Maréchal: Caporal chef (*au chef des domestiques*).

Le chef des domestiques: (*il s'approche*) A vos ordres.

15 Plante malodorante.

16 Litt. 'Les vêtements de celui qui n'est pas habitué à l'encens brûlent'. Ce proverbe tunisien signifie que si on n'est pas habitué à quelque chose, on risque de se faire du mal.

Le Maréchal: Avons-nous reçu des lettres de la part des gens de la ville?

Le chef des domestiques: Oui. Il y a une lettre de votre frère où il dit que...

Le Maréchal: (il l'interrompt) Déchire-la et jette-la. Je t'ai dit de la part des gens de la ville. (aux musiciens) Et ces deux-là?

Le chef des domestiques: Ce sont deux musiciens que le maître de musique a amenés ici.

Le maître de musique: (il avance) Mes respects, mon Maréchal. DO¹⁷... domaines des cercles culturels... RE... réputation des gens de la ville... MI... mille heures sans boire ni manger ni dormir pour leur apprendre, et enfin j'y suis arrivé.

Le Maréchal: Ces deux garçons? (aux musiciens) A vrai dire, ils ont l'air vraiment bien, ils jouent de la musique comme des zouaves¹⁸... A vrai dire, mon Dieu, lorsque j'ai entendu leur musique, j'ai senti ma peau se durcir et des larmes couler et j'ai pensé aux jours où j'étais caporal dans l'armée, ah!

Le maître de musique: Donc ils vous ont plu!

Le Maréchal: Bravo! Dis-moi, maître de musique, Peuvent-ils exécuter des chansons ad hoc? Je voudrais les emmener à la réception que j'organiserai pour les gens de la ville. Ils joueront des chansons pendant le repas.

Le maître de musique: Bien sûr! Comme vous le désirez.... Marche militaire, *mālūf*, chansons tunisiennes et orientales...

Les musiciens: (ensemble) Ḥasan et Ḥusayn... Vous ne savez pas tout... Nous connaissons un peu de musique classique et de folklore.

Le Maréchal: C'est quoi, plastique et chlore¹⁹?!

Le chef des domestiques: Cela veut dire de la musique militaire et des chansons tunisiennes.

Le Maréchal: Quelqu'un sait-il jouer de la *šabbāba*²⁰?

Le maître de musique: On fera tout ce que vous désirez.

Le Maréchal: Très bien!

Le maître de musique: Lorsque vous voulez qu'ils jouent, vous n'avez qu'à taper des mains deux fois comme ça (il tape des mains et les musiciens jouent). Non, non, mes enfants. Je voulais simplement lui montrer le signal convenu.

¹⁷ Jeux de mots avec les notes de la gamme.

¹⁸ Les zouaves étaient historiquement des bataillons composés de soldats kabyles. Pendant les permissions, ils avaient l'habitude de jouer de la musique dans la rue pour gagner quelques sous.

¹⁹ Dans le texte original, le jeu de mots est entre *klāsīk* 'classique' et *kāsīk* 'ton verre' et entre *fulklūr* 'folklore' et *klūr* 'chlore'.

²⁰ Fifre.

Le Maréchal: Bien... Dis-leur, toi qui es leur chef (*au maître de musique*). Dorénavant, je désire qu'ils restent ici avec moi dans ma maison, qu'ils soient respectés et bien traités, et si je suis éloigné d'eux et ils voient quelque étranger entrer chez nous, qu'ils jouent de la musique, de façon que je comprenne qu'il y a un hôte qui désire me rencontrer. Et lorsqu'ils me voient rentrer et taper des mains, qu'ils jouent de la musique. Ils joueront également à la vue de Madame Dūġa la Maréchale, qui arrive bientôt.

Le maître de musique: Avez-vous bien entendu ce qu'il a dit? Avez-vous tout compris?

Les musiciens: (ensemble) Ḥasan et Ḥusayn ont compris. Obéis à celui qui t'emploie²¹.

Le Maréchal: (au maître de musique) Que disent-ils? Qu'est ce qu'ils ont à parler et marmonner ensemble? Qu'est-ce qui leur prend?

Le maître de musique: Ils sont faits ainsi. Ils mangent ensemble, ils dorment ensemble, ils parlent ensemble...

Le Maréchal: Mon Dieu!

Le chef des domestiques: (moqueur) Et comment meurent-ils? Ensemble?

Les musiciens: Ḥasan et Ḥusayn... celui qui maltraite l'orphelin, paiera un jour ou l'autre. (*Dūġa, la femme du Maréchal, descend des escaliers*)

Dūġa: Quel est ce bruit? Mon cher, cette maison est devenue une caserne.

Le chef des domestiques: (à voix haute) La Maréchale Dūġa.

Les domestiques: (ils répètent) La Maréchale Dūġa (*le chef des domestiques tape des mains deux fois et les musiciens se mettent à jouer*).

Dūġa: (elle essaie d'arrêter les musiciens) Silence! Quelle torture! J'allais me griffer le visage à cause de vous (*le chef des domestiques fait signe aux musiciens de cesser de jouer*). Mon cher (*au Maréchal*), cette maison, tu en as fait un hôpital psychiatrique²²?

Le Maréchal: Dūġa, je t'ai dit Maréchal non despotique²³.

Dūġa: Reviens à la raison! Assez, tu es devenu très fatigant! Tu m'as rempli de domestiques et tu les as distraits de leurs devoirs. Mon cher, qu'est-ce que tu as, que s'est-il passé?

Le Maréchal: Dūġa, je t'ordonne de te taire, quelle honte devant les gens de la ville! Va dans ta chambre. Ne t'immisce plus dans la conversation sinon je vais te battre devant mes hommes.

Dūġa: Quoi? Me battre? Alors là... il ne manquerait plus que ça. Va dans ta chambre immédiatement. Et change tes vêtements, tu as l'air d'un *karagöz*²⁴! Et vous (*aux domestiques*) allez-vous-en, chacun avec son outil!

21 Signification de ce proverbe tunisien: il faut obéir à son seigneur.

22 En arabe *maristān*.

23 Jeux de mots en arabe et de rime entre *maristān* 'hôpital psychiatrique' et *sulṭān* 'sultan'.

Le Maréchal: (en criant) Que personne ne quitte les lieux! C'est moi qui commande!

Dūġa: Reviens à la raison! Les gens de la ville, modèles auxquels tu aspirés, ne se comportent pas comme ça. Si tu sens encore la nostalgie de l'armée, peu importe que tu te fâches. Dégonfle ta colère! La maison n'est pas une caserne.

Le Maréchal: Les gens de la ville, tu as dit, Dūġa, ne se comportent pas comme ça?

Dūġa: Non, Monsieur. Tu te trompes sur toute la ligne.

Le Maréchal: J'allais changer de chaussettes (*au maîtres de musique et de danse*), et vous attendez un peu que je revienne, et je suivrai vos leçons (*au chef des domestiques*). Commandant, défilé!

Le chef des domestiques: (à voix haute) Parade devant le maréchal et la maréchale!
(*Il tape des mains deux fois, les musiciens jouent, les domestiques passent devant le maréchal comme une patrouille. Le maréchal prend la main de sa femme et monte les escaliers, le chef des domestiques les suit, les domestiques sortent*).

Les musiciens: Ḥasan et Ḥusayn (*à part*). Que Dieu veuille sur nous, qu'on ne perde jamais la raison. (*Ils sortent*).

Le maître de danse: (au maître de musique) Hein? Qu'est-ce que tu en penses? Notre ami est sorti et il va de mal en pis.

Le maître de musique: Qu'il persévère dans sa cécité, et que l'on puisse en tirer des bénéfiques, et que le travail augmente davantage.

Le maître de danse: Espérons-le bien. Si Dieu le veut.

Le maître de musique: Mais notre ami est un oiseau rare, il est fait comme ça, il est naïf: je te dis la vérité, je n'ai peur que de cette vipère de sa femme qui pourrait lui ouvrir les yeux et nous priver de notre gagne-pain.

Le maître de danse: Non, ne t'inquiète pas. A vrai dire, pour quelqu'un comme moi ou comme toi, il sera très difficile d'en trouver un autre comme notre frère le Maréchal... tu as compris?

Le maître de musique: Je n'ai pas compris. Qu'est-ce que tu entends par là?

Le maître de danse: Je veux dire, mon cher, qu'il faut que nous inventions quelque chose. On a trouvé le bon pigeon et je ne pense pas qu'une troisième guerre mondiale puisse produire des Maréchaux comme le nôtre.

Le maître de musique: Tu as bien dit. Aujourd'hui tous les yeux sont ouverts et toute initiative a son prix, et les gens de ce genre sont un nuage d'été, c'est-à-dire qu'au début ils tombent dans le piège, puis ils ouvrent les yeux ou bien quelqu'un les ramène dans la bonne voie. Pour cette

24 Du turc 'yeux noirs', ce terme désigne le théâtre d'ombres. Forme d'art populaire, le trait commun aux personnages du *Karagöz* est l'absence, pour la marionnette, d'une existence propre, en dehors de la volonté de celui qui tire les ficelles dans l'ombre. Ces personnages sont en peau d'animal colorisée. En arabe tunisien un *kārākūz* est un pauvre diable, un gueux, un pitre.

raison, ceux qu'on appelle «les riches de la guerre», nous les avons vus gaspiller leur argent en cinq ou six ans, et après quoi ils retournent d'où ils sont venus.

Le maître de danse: C'est vrai... et nous finirons au café de Bāb Swīqa²⁵ où nous attendrons l'apparition d'un autre distrait et nostalgique comme notre cher Maréchal. Je te dis la vérité, mon frère, je compte perfectionner les bonnes bases, car un jour ou l'autre il risque d'ouvrir les yeux.

Le maître de musique: Ton discours est tout à fait correct. Et moi, comme toi, mon frère, j'en ai assez de cette vie de mensonges. Demain notre pays sera indépendant. Et je t'assure que l'artiste aura sa juste place, et notre gouvernement s'occupera de nous et notre rôle sera celui des artistes dans les pays avancés. Nous ne resterons pas comme notre frère, beau au dehors et laid à l'intérieur.

Le maître de danse: Au moins il a son argent qui masque son ignominie, mais nous, qu'avons-nous? Nous l'avons gaspillé et bientôt nous serons ruinés.

Le maître de musique: Tu as raison à ce propos. Trop d'histoires et de ragots planent autour de la figure de cet homme. Quelqu'un a dit qu'il a découvert un trésor, quelqu'un d'autre a dit qu'il a hérité d'une grande fortune d'un oncle lointain; quelqu'un enfin dit qu'il a fait fortune pendant la guerre des Allemands contre l'armée française. Qui sait la vérité?

Le maître de danse: Mon cher, la voilà la vérité: il s'était engagé dans l'armée française, et au cours de cette dernière guerre contre les Allemands nous avons vu tout et son contraire. Il a combattu à son côté, il a été frappé par un éclat, on l'a emmené à l'hôpital et je ne connais pas la nature de sa blessure. Lorsque les Anglais, les Américains et les Français ont attaqué les Allemands qui étaient sur le point d'occuper Tunis, notre chef s'est remis et est sorti de l'hôpital, puis il a gagné une grande fortune: c'est-à-dire un tas d'argent. Il est devenu fou et il ne savait qu'en faire, et il a investi en maisons, fermes et potagers.

Le maître de musique: Il est devenu fou au point qu'il ne savait plus quoi faire, il a perdu la raison: il n'est qu'un simple soldat qui se fait appeler Maréchal et transforme sa maison en caserne, il contrôle tous ses domestiques, qui se réveillent toujours à la même heure, dorment toujours à la même heure, mangent toujours à la même heure. Celui qui en fait plus que les autres, il l'appelle Caporal. S'il arrive, mets-toi au garde à vous comme il faut.

Le maître de danse: Que Dieu augmente sa cécité ou mieux sa stupidité, qui est le vrai motif de notre gagne-pain. Vive la Maréchale.

Le maître de musique: Vive la Maréchale (*il entend une voix qui appelle le Maréchal*). Le voilà! (*il entend une autre voix qui appelle le Maréchal, les musiciens sortent et s'arrêtent devant les escaliers*).

Chef des domestiques: (*il sort et tape deux fois des mains, les musiciens jouent, le Maréchal apparaît du haut des escaliers vêtu d'une robe de chambre rouge et très longue, deux domestiques l'accompagnent*). Le Maréchal 'Ammār!

25 Quartier du centre-ville de Tunis, près de la Médina.

Le Maréchal: (il fait signe aux deux musiciens de cesser de jouer) Ça y est, que Dieu bénisse votre maître.

Les musiciens: (ensemble) Ḥasan et Ḥusayn... je vous en prie. Que Dieu bénisse celui qui est capable de bien travailler.

Le Maréchal: Je suis arrivé en peu en retard. Quoi?

Le maître de musique: Ce n'est rien.

Le maître de danse: Ce n'est rien. Même quand vous êtes absent, vous êtes toujours avec nous.

Le Maréchal: Que Dieu bénisse ton père. Vous avez dû attendre parce que je voulais m'habiller comme les gens de la ville. Que pensez-vous de cet habit?

Le maître de danse: Très beau.

Le maître de musique: Comme Hārūn ar-Rašīd à son époque²⁶.

Le Maréchal: Sur lui la prière et la paix. Regardez, ne partez pas avant que le vendeur de pantoufles n'amène le costume que nous porterons pour la cérémonie avec les gens de la ville. Voilà 'Alī, voilà Ṣāliḥ, où étiez-vous?

Les deux domestiques: Nous sommes là, monsieur. Que désirez-vous?

Le Maréchal: Rien, je voulais seulement savoir si vous m'écoutez ou non. Que dites-vous? Ne suis-je pas un vrai citoyen, 'Alī, Ṣāliḥ, mes domestiques?

Le premier domestique: Monsieur le Maréchal.

Le second domestique: Monsieur.

Le Maréchal: Venez ici, soulevez mon vêtement, sinon je le piétine.

Les deux domestiques: A vos ordres, Monsieur (*ils soulèvent le vêtement*).

Le Maréchal: Comme ça afin que je puisse marcher, il allait me faire tomber. (*il s'assied*). La leçon doit commencer. Mais laquelle, la leçon de musique ou la leçon de danse?

Le maître de danse: On va commencer par la danse.

Le Maréchal: (il se lève) On commence par la danse.

Le maître de musique: Non, non, il est préférable de commencer par la musique parce que la musique est la perfection de la danse.

Le Maréchal: (il s'assied) Oui, commençons par la musique parce qu'elle est l'«infection» de la danse. (*au maître de danse*) Il vaut mieux attendre encore un peu car celui qui me prépare les costumes va terminer le pardessus et comme ça tu m'apprendras la danse des gens de la ville.

26 VIII-IX^{es} siècle. Hārūn ar-Rašīd était un calife abbasside populaire par ses guerres contre les Byzantins. Personnage légendaire des *Mille et une nuit*, il entretenait, à Bagdad, une cour fastueuse.

Le maître de danse: Comme vous le désirez. Un ordre est un ordre (*il va dans un coin et s'assied*).

Le maître de musique: Continuons, on commence à travailler.

Le Maréchal: Attends un peu. Je lis la prière que monsieur l'enseignant de l'école coranique a récité pour moi: «Mon Dieu aie miséricorde de moi, le Prophète, le Sceau des prophètes...», attends, laisse-moi me lever (*il se lève*) non, laisse-moi m'asseoir (*il s'assied*). «Mon Dieu, aie miséricorde de mon père et de ceux qui ont été enterrés à côté de lui. Par Sidī Būm'īza²⁷ et ses enfants, Seigneur, illumine mon visage et ouvre mon cerveau afin que la leçon puisse entrer dans ma tête et que je puisse devenir comme les gens de la ville».

Le maître de musique: (*il l'interrompt*) Amen, Dieu des mondes, etc... ça suffit, ça suffit.

Le Maréchal: Laisse-moi terminer... Seigneur, mon créateur... ô...

Le maître de musique: Mon cher, ça suffit. Autrement tu nous fais échapper les démons.

Le Maréchal: Pour l'amour de Dieu, ô Satan... ça suffit. Cette leçon, l'enseignant d'école coranique de lettres l'a récité pour moi.

Le maître de musique: Non... que Dieu vous bénisse. Une leçon, vraiment. Oui, monsieur, maintenant je vous enseignerai la mélodie de la *qaṣīda*²⁸ que vous m'avez demandé de mettre en musique et de vous l'apprendre par cœur.

Le Maréchal: Qu'est-ce que tu m'as dit, tu veux me montrer les abeilles dans la *'aṣīda*²⁹?

Le maître de musique: Non, Maréchal. La mélodie, c'est-à-dire le vers que vous m'avez demandé de chanter.

Le Maréchal: Ah... les vers et les chants, j'aurais voulu les apprendre aujourd'hui... ce soir je voudrais organiser une réception avec un groupe de gens de la ville et parmi eux - que le bon Dieu soit généreux avec toi - une fille très charmante.

Le maître de musique: A vos ordres, Monsieur le Maréchal. Mais avant de commencer, je vous demande d'ordonner à vos domestiques de nous laisser seuls vu qu'il est très difficile pour une personnalité comme vous d'apprendre une mélodie lorsqu'il y a trop de monde.

Le Maréchal: (*aux domestiques*) Allez, allez... rentrez dans vos chambres, si j'ai besoin de vous je vous appellerai (*le chef des domestiques et les domestiques sortent*).

Les musiciens: (*à part*) Ḥasan et Ḥusayn... il veut la ville pour lui tout seul³⁰. (*ils sortent*).

Le Maréchal: On commence par la lire sérieusement, voilà qu'ils sont partis. Sinon, attends un peu, je dis la prière de Monsieur le maître de l'école coranique... mon Dieu..

²⁷ Saint et savant tunisien.

²⁸ Composition poétique.

²⁹ Espèce de bouillie épaisse faite de farine délayée d'un peu d'eau bouillante, avec du beurre et du miel.

³⁰ Litt. 'il veut la ville vide pour appeler à la prière'.

Le maître de musique: (il l'interrompt) Non, il ne faut pas... commençons... Do... ré...mi... fa... sol... la... si...do... *(il dit cela en chantant)*.

Le Maréchal: Non... monsieur... Ces deux là je les ai assimilés et vous me les avez lus comme ça. Je te les lis: DO... dortoir, RE... régiment, MI... mitraillettes, FA... frontières, SOL... soldats, LA... l'avion, SI... section, DO... Dūğa la Maréchale.

Le maître de musique: Superbe, superbe! *(il applaudit)* Bravo! Bravo! *(Les musiciens entrent et jouent)*... Mes enfants, ce n'est pas pour vous. Allez, retournez où vous étiez.

Le Maréchal: (en criant) Retournez où vous étiez, disparaissez! Allez au diable. Allez dormir chacun dans sa chambre, sinon je vous mets en punition pour deux semaines.

Les musiciens: (à part) Hasan et Husayn... C'est le dessein du bon Dieu... tirillés entre deux choses, entre le clou et le marteau³¹.

Le maître de musique: Quelle patience, un homme ne peut pas applaudir en paix dans sa propre maison. Monsieur, on va commencer. Ecoutez:

Petit, ses paupières ont dormi

O musique, joue pour lui

Il s'est réveillé.

Et il se réveille du sommeil *(il récite ces vers avec une mélodie triste)*

Le Maréchal: Non, mon cher, cette chanson fait pleurer et dormir. J'ai préparé pour la fille charmante une autre chanson. Lorsqu'elle m'écouterà, elle s'enflammera et le sang embrasera ses joues.

Le maître de musique: Oui, monsieur le Maréchal. La mélodie doit être accommodée aux paroles.

Le Maréchal: Non, non, mon cher. Ça suffit avec tes abeilles. Ecoute, et comme on dit, elle se mettra à transpirer à peine je lui réciterai mes vers. Voilà, écoute-moi bien et avec toi le maître de danse.

Ronde comme une pomme de terre/ses jambes comme un canon de fusil

Dès qu'elle apparaît on dirait un papillon/ou une monnaie japonaise

Le Maréchal est tombé amoureux de toi, chérie/je suis blessé et la blessure est encore fraîche.

Le maître de musique: Splendide, splendide! La *qaşıda* la plus belle que j'aie entendue tout au cours de ma vie!

Le maître de danse: Quelle merveille! Bravo, bénie soit la femme qui a accouché de vous. Dites, est-ce que vous pouvez la chanter?

Le Maréchal: Donc, écoutez *(il chante la qaşıda avec l'accent bédouin)* Dommage, mon maître, dans ma vie je n'ai jamais appris à jouer de la musique.

Le maître de musique: Ah... Il faudrait que vous l'appreniez et l'étudiez et il faudrait que vous l'étudiez avec la danse, parce que le chant sans la danse ne sert à rien, et la danse sans le chant revient à prendre des photos dans l'eau.

31 Litt. 'Nous sommes restés comme un ballon entre les mains des hommes'.

Le Maréchal: Vous avez raison. Lorsque je chante je dois danser simultanément? (*au maître de danse*). Prépare-moi un ballet pour cette chanson.

Le maître de danse: Bien entendu (*il avance vers lui*). Monsieur, vous devez me suivre et chanter afin que les pas soient en harmonie avec la mélodie (*le Maréchal chante la qaşıda avec l'accent bédouin, le maître de danse danse et le Maréchal l'imité*). Une, deux, trois, pirouette (*il tourne*) chassé (*il applaudit*) une... (*Il applaudit, les musiciens entrent et jouent*). Non, mes enfants, non. Quel dommage, vous nous avez fait perdre le rythme et la mélodie.

Le Maréchal: On a perdu les abeilles... Allez-vous-en!

Le maître de musique: Mes enfants, qu'est-ce qu'il vous prend? Vous êtes collés à un battant de la porte? Rentrez dans vos chambres. Si on a besoin de vous, on vous appellera.

Le Maréchal: Mes enfants, j'aimerais bien les enchaîner ou les rendre sourds.

Le maître de danse: C'est ce qu'il faut faire avec des gens qui sont têtus.

Les deux musiciens: (à part) Hasan et Husayn... le morceau de l'orphelin est mesuré (*ils sortent*).

Le maître de danse: On continue la danse?

Le Maréchal: Au nom de mes ancêtres (*il se prépare à danser*). Mon Dieu, mes ancêtres... Dites-moi, mes maîtres, est-ce que les gens de la ville font comme ça? Est-ce qu'ils mélangent musique et chant ensemble?

Le maître de danse: Il n'y a rien qui soit si utile au monde que la danse.

Le maître de musique: Sans la musique, aucun Etat au monde ne peut subsister.

Le maître de danse: Sans la danse, un homme ne saurait rien faire.

Le maître de musique: Toutes les guerres qui éclatent de par le monde sont provoquées par l'ignorance des règles de la musique de la part des gens.

Le Maréchal: (perplexe) Tu as dit que la guerre dérive de la musique.

Le maître de musique: Oui, comme je vous l'ai dit, parce que les gens ne connaissent pas les bases de la musique.

Le Maréchal: Donc les Allemands, les Américains, les Français ont fait éclater la guerre à cause de la musique?

Le maître de danse: Oui et à cause de la danse aussi.

Le Maréchal: Et vous qu'est-ce que vous êtes en train de faire? Non... les musiciens et les danseurs n'ont-ils pas été éduqués? Les voilà, ils ont fait l'armistice.

Le maître de musique: Si le gouvernement s'était occupé de nous et s'ils étaient venus chez nous au nom de Chopin, il n'y aurait pas eu de guerres.

Le maître de danse: Lorsque l'être humain commet un manquement dans sa conduite, soit aux affaires de sa famille ou au gouvernement d'un Etat, ou au commandement d'une armée, ne dit-on pas toujours qu'il s'agit d'une erreur d'Untel, qu'il a fait un mauvais pas dans telle affaire? Et pourquoi? Parce qu'il ne sait pas danser.

Le Maréchal: Joli discours... Maintenant je vais enrichir mes connaissances de chant et de danse pour ne pas trébucher (*le chef des domestiques entre*). Qu'est-ce que tu as?

Le chef des domestiques: Le maître de sport est arrivé.

Le Maréchal: Ah, à mon côté le maître des cabrioles et de la sueur. (*au chef des domestiques*) Dis-lui d'entrer. (*Aux deux maîtres*) Allez. Si vous voulez vous reposer un peu, regardez-moi. (*Au chef des domestiques*) Dis-lui d'entrer.

Le chef des domestiques: Monsieur le maître de sport, avec l'autorisation du Maréchal, entrez! (*le maître entre*).

Le maître de sport: Bonjour. Les savants disaient: «Une âme saine dans un corps sain».

Le Maréchal: Que Dieu ait miséricorde de mon père Salim³².

Le maître de sport: Que Dieu vous protège et ait miséricorde de vos parents. On compte sur le bon Dieu. Déshabillez-vous de votre robe de chambre (*il se déshabille et apparaît avec sa chemise de nuit*). Arrêtez-vous ici. Votre corps est proportionné... Vos jambes précisément dans la même ligne, levez vos mains, poitrine en avant, respirez... Suivez-moi, une, deux, trois, quatre. Une, deux, trois, quatre, Monsieur le Maréchal (*il répète et imite ce que le maître de sport lui ordonne de faire*).

Le Maréchal: O enseignant coranique de sport. Je perds mon souffle et la sueur sort de mon corps.

Le maître de sport: Vous devez patienter. Je ne vous avais pas dit que le vrai citoyen doit avant tout apprendre à entraîner son corps au sport et s'il veut entrer dans le cercle des vraies personnalités citoyennes, il doit exposer son corps à la fatigue. Il doit supporter la sueur et la chaleur afin que son corps devienne proportionné et harmonieux. Et s'il désire manger c'est qu'il a de l'appétit, alors cela veut dire que son corps est devenu sain. Il n'a pas besoin de médecins.

Le Maréchal: Tu viens de dire: tant que je tombe et que je transpire je ne fais pas entrer le médecin.

Le maître de sport: Oui, c'est comme ça. Voilà pourquoi je vous ai dit que j'enseigne le sport. Parce que le monde est plein d'imbéciles. Une fois que vous aurez complété votre formation, ce sera moi l'auteur de votre formation. Quand j'aurai complété votre formation en matière d'éducation physique, si un criminel essaie de vous porter préjudice, grâce à votre agilité vous l'éviterez et vous lui donnerez un coup de poing sur le visage. Bref grâce au sport et à l'agilité de votre corps, lorsque vous vous disputerez avec quelqu'un, vous le frapperez et vous ne serez pas frappé.

Le Maréchal: (*perplexe*) C'est un discours très important. Si j'étudie avec toi je peux frapper et étendre n'importe qui? Même Dūġa la Maréchale?

Le maître de sport: Oui, aussi.

Le Maréchal: Alors, enseigne-moi davantage afin que je puisse frapper et battre.

³² Jeu de mots entre *salīm* ('sain') et le prénom masculin *Salīm*.

Le maître de sport: A tout moment, vous pouvez étendre Dūğa la Maréchale et lui donner une gifle, à elle et à tous ceux qui la suivent. Et cela est une preuve tangible du fait que le sport est bien plus important que les arts tels que, par exemple, la danse et le chant...

Le maître de danse: Ah, dans votre tête, mon cher maître de la mesure et de l'équilibre. S'il vous plaît, ne parlez de la danse qu'avec respect et mangez votre morceau de pain bien volé.

Le maître de musique: J'apprécierais pour ma part un peu plus de respect pour la musique.

Le maître de sport: Pour l'amour de Dieu, vous me faites rire lorsque vous comparez votre art au mien.

Le maître de musique: Vous êtes très arrogant, monsieur de l'agitation et de la sueur, comme dit le Maréchal.

Le maître de danse: Ce chacal devrait être au zoo.

Le maître de sport: Vous exagérez. Maintenant je vais vous apprendre comment on danse... et vous qui défendez la musique, je suis là pour vous faire chanter mieux qu'auparavant.

Le maître de danse: Je suis là pour vous enseigner votre discipline avec les justes règles.

Le Maréchal: (au maître de danse) Mon cher maître de danse, qu'avez-vous? Vous êtes devenu fou, vous voulez frapper et étendre une personne?

Le maître de danse: Ça suffit avec les mots vides.

Le Maréchal: (debout entre eux) Mes maîtres, restez tranquilles.

Le maître de sport: Eloignez-vous un peu, mon Maréchal, laissez-moi donner une leçon à cette bête craintive!

Le Maréchal: Mes chers, de grâce! Mon Dieu! Arrêtez-vous!

Le maître de danse: Quel mulet!

Le Maréchal: Mon cher, que Dieu protège ton papa l'âne.

Le maître de sport: Si seulement je pouvais te donner un coup de poing...

Le Maréchal: Non, non, non...

Le maître de danse: Si seulement je pouvais mettre ma main sur toi...

Le Maréchal: Allons, asseyez-vous et soyez tranquilles, pour l'amour de Dieu!

Le maître de sport: Mon Dieu, si le Maréchal me le permet, je vais en étrangler un des deux.

Le Maréchal: (en criant) Assez! Vous m'avez cassé les pieds! (*le chef des domestiques entre*).

Le chef des domestiques: Le professeur de lettres, de philosophie, de mathématiques et de tout ce que le bon Dieu a créé est arrivé.

Le Maréchal: Dis-lui d'entrer et de trouver une solution, ils vont se battre.

Le chef des domestiques: Monsieur le maître de lettres, avec la permission du Maréchal, entrez et trouvez une solution (*le maître de langue entre*).

Le maître de langue: Bonjour!

Le Maréchal: Monsieur le maître de lettres au nom des lettres qui sont dans votre âme, mettez la paix entre ces personnes, il s'en faut de peu qu'ils se mangent entre eux et qu'ils m'épuisent.

Le maître de langue: Que s'est-il passé?³³ Celui qui aimerait parmi vous l'épuisement du Maréchal soit maudit et que le sabot d'un âne le frappe.

Le Maréchal: Que Dieu bénisse votre père et vos enseignants, parlez-leur des lettres afin que Dieu les calme. Regardez, mon maître, ils s'insultent et chacun d'entre eux affirme d'être le meilleur et il s'en faut de peu qu'ils s'arrachent les cheveux.

Le maître de langue: Qu'y a-t-il³⁴, Messieurs? Pourquoi cette colère? Vous n'avez pas lu la lettre de Sénèque qui dit qu'un Musulman qui se bagarre avec un autre Musulman «entre en Enfer et son sort est pénible»?

Le Maréchal: Tu as raison. Est-ce que vous avez entendu ce que le professeur de lettres vient de dire? Il vous a dit «enfer», vous entrerez en enfer et Monsieur Tchèque³⁵ vous frappera... Ayez honte... Si vous aviez été de mon temps à l'armée, je vous aurais battus un mois entier jour pour jour.

Le maître de danse: (au maître de langue) Vous n'avez pas entendu ce qu'il a dit?

Le maître de langue: Non... malheureusement j'étais absent. Qu'est ce qu'il a dit?

Le maître de musique: Il nous a insultés et a ridiculisé notre discipline. Il a dit qu'il ne la considère pas comme une discipline indispensable.

Le maître de langue: Et alors? Qu'il vous insulte... Celui qui possède un trésor de musique et de danse se moque des insultes.

Le maître de sport: Ecoutez, mon cheikh, les deux personnes qui sont devant vous ont eu l'impudence de me surnommer chacal et ils ont dit au Maréchal que leur science est meilleure que la mienne.... la science du sport.

Le maître de danse: Et j'affirme encore une fois que la science de la danse est une science noble.

Le maître de musique: Et je lui ai démontré par plusieurs moyens que la science de la musique est une science raffinée que tous les peuples respectent.

Le Maréchal: Et moi je vous ai dit de vous calmer!

Le maître de langue: Non... Cessez de déblatérer... qu'est-ce que c'est la science? ... Vous êtes une bande d'idiots et de stupides, exception faite pour le Maréchal bien entendu... Comment osent-ils me parler dans un dialecte impertinent? Et en outre ils qualifient des choses inutiles de «science»! ... Des choses qui ne méritent pas même le nom d'art! Des choses comme ça, je ne les appellerais pas science, c'est le travail de ceux qui n'ont pas de travail.

33 Il répète la même phrase en arabe classique et en arabe tunisien.

34 Il répète la même phrase en arabe classique et en arabe tunisien.

35 Jeux de mots, par assonance, entre «Tchèque» et «Sénèque».

Le maître de sport: Tais-toi, chien, tu as exagéré.

Le maître de musique: Il est mieux que tu te taises sinon on va te battre.

Le maître de danse: Je baisse ta chéchia³⁶ ...

Le maître de langue: (il les regarde) Que Dieu vous maudisse! (*ils l'agressent*).

Le Maréchal: (il se mêle à eux) Monsieur le Professeur, ils vont te frapper.

Le maître de langue: Bêtes... méchants... criminels!

Le Maréchal: Ils t'ont rossé... Mes domestiques venez voir, ils ont rossé le professeur. Calmez-vous!

Le maître de sport: Que tu es ignoble et stupide, professeur.

Le Maréchal: (il crie) Chef... Mes domestiques... Venez voir! (*il applaudit*). Chef! (*il applaudit, les musiciens entrent et jouent*).

Le maître de danse: Que l'enfer mange tes os (*les domestiques sortent de plusieurs endroits et avec eux le chef des domestiques*).

Le Chef des domestiques: Que s'est-il passé? Qu'est-ce que c'est que cette bagarre?

Le Maréchal: (en criant) Alerte! La situation part en vrille... Caporal! (*les deux musiciens continuent à jouer*).

Le Chef des domestiques: (il cherche à les séparer) Mes enfants, ça suffit, ça suffit! (*Dūġa la Maréchale et sa fille sortent*).

Le maître de musique: Laissez-moi le frapper, laissez-moi le cogner!

Le Maréchal: Dūġa est arrivée, ô fous! Dūġa la Maréchale... la journée s'annonce mal.

Le maître de langue: Imposteurs, bêtes.

Le Chef des domestiques: Oui, messieurs. S'il vous plaît, tout le monde dehors (*il les fait sortir*).

Dūġa: (elle attaque les musiciens) Si vous ne cessez pas je vais vous battre. Peste soit des maîtres! (*les musiciens cessent de jouer*) Allez, messieurs, sortez!

Les musiciens: (ensemble) Ḥasan et Ḥusayn (*à part*) Le crâne du chauve est proche de Dieu (*ils sortent*).

Dūġa: Dis-moi, que s'est-il passé? (*aux domestiques*) Allez, sortez... que chacun aille reprendre son travail... qu'est-ce qu'ils regardent? (*ils sortent*) Qu'est-ce qu'il se passe, mon cher, la maison a été transformée en bistrot ou en café chantant... quel beau chant, frapper et être frappé...

Le Maréchal: Dūġa Maréchale, personnellement je ne les ai pas battus... ils se sont mis à se battre à propos des études.

36 Couvre-chef en laine rouge.

Dūġa: A propos des études! Mais quelle étude excellente! ... trois pelés et un tondu de criminels qui prennent ton argent... Tu n'es pas bien et il n'y aucun médicament...

Le Maréchal: Non, Dūġa, tu n'as pas étudié la médecine, tu as étudié la danse et le chant.

Dūġa: Mais avec qui je parle!? Ecoute, mon cher. Je ne te tolère plus: ou tu reviens à la normalité ou ça suffit comme ça. (*La domestique Zohra entre*).

Zohra: Madame, je repasse le linge ou je vous attends?

Dūġa: Attends! J'arrive. (*au Maréchal*) Tu as entendu ce que je t'ai dit? Je ne veux plus voir personne mettre pied dans la maison sinon je prends le balai et je les bastonne (*elle sort avec sa domestique*).

Le Maréchal: Que le diable l'emporte! Elle ne sait pas parler citadin. (*Le maître de langue sort*). Monsieur le Maître, ça va?

Le maître de langue: Qu'ils soient maudits, bêtes, imbéciles! Quelle avidité!

Le Maréchal: Monsieur le Maître, au nom de Dieu et de Sīdī Būm'īza, je suis désolé pour ce qui s'est passé, et pour les coquins qui t'ont frappé.

Le maître de langue: Pas de problème, monsieur le Maréchal. L'homme savant comme moi doit savoir aussi bien faire face aux coups de poings qu'aux situations. Et je composerai pour tous les criminels du monde un poème d'invective, je les couperai en morceaux. Mais maintenant qu'on les laisse tomber. On se moque d'eux. Dites-moi, monsieur le Maréchal, qu'est-ce que vous aimeriez apprendre aujourd'hui?

Le Maréchal: Tout ce que je pourrai, mon maître, car mon père ne m'a pas fait bien étudier quand j'étais jeune et maintenant je voudrais apprendre pour devenir un grand citadin.

Le maître de langue: A ce propos, le philosophe «Cartouza» a dit.... et «Maurice Couzakou» a dit... vous avez compris ce que je viens de dire?

Le Maréchal: Oui, tu as dit «Couzaka», j'ai tout compris. Mais mon maître, au nom de mon père «Cournouzou», explique-moi ce que cela veut dire.

Le maître de langue: Eh bien, Monsieur le Maréchal... cela veut dire «recherchez la connaissance du berceau au tombeau»³⁷. Et tout cela signifie qu'il faudrait apprendre même à l'âge de cent ans.

Le Maréchal: Mon père «Cournouzou» a parlé ainsi. Ses mots sont vrais.

Le maître de langue: Oui, monsieur. Nous allons continuer notre leçon.

Le Maréchal: Un instant, monsieur le maître, j'étudie la prière qui m'a été enseignée par... Mon Dieu, Créateur, Seigneur, ouvre mon cerveau et fais entrer les proches.

Le maître de langue: (*il l'interrompt*) Rectifiez: ouvre mon cerveau afin que l'étude³⁸ puisse entrer, etc. Que Dieu vous aide.

37 Proverbe arabe très connu.

Le Maréchal: On va continuer, monsieur le maître... on va étudier le discours et la prose... et l'alphabet.

Le maître de langue: Attendez, monsieur le Maréchal, une chose à la fois. On commence par dire que le discours qui se déroule entre deux, trois ou quatre hommes est appelé prose.

Le Maréchal: Le discours et les mots sont appelés prose?

Le maître de langue: Oui, aussi. Par exemple, mes mots et vos mots maintenant comme nous les formons, sont appelés prose.

Le Maréchal: La forme des mots que nous donnons, on l'appelle prose?

Le maître de langue: Oui, par exemple, maintenant vous dites de la prose.

Le Maréchal: Vraiment je dis de la prose? (*il l'embrasse sur son front*). Que Dieu bénisse ton père, mon maître, parce que tu m'as ouvert les yeux et tu m'as enseigné la prose.

Le maître de langue: Pas de quoi, avec la faveur de Dieu. Maintenant, monsieur, après avoir étudié la prose et ses règles, et après avoir appris quatre lettres de l'alphabet, on se consacre aux sciences naturelles.

Le Maréchal: Quoi? Sciences «tambourelles»³⁹?

Le maître de langue: Non, monsieur le Maréchal, «les sciences naturelles», c'est-à-dire la science qui explique les principes de la nature et les caractéristiques de l'être humain. Elle éclaire également les raisons des phénomènes atmosphériques tels que l'éclair, les tempêtes, les foudres, la pluie, la neige et les cyclones.

Le Maréchal: Non, mon maître, cette science de l'éclair et de la pluie est trop difficile pour moi. Apprends-moi la science de l'alphabet.

Le maître de langue: Comme vous désirez, comme vous préférez. Si nous parlons de la science des lettres alphabétiques, il faut distinguer deux classes: premièrement les consonnes labiales qui sortent des lèvres, enfin les consonnes gutturales, qui sortent de la gorge.

Le Maréchal: Vive l'étude de la gorge et des moustaches!

Le maître de langue: Et l'alphabet est composé de vingt-deux lettres⁴⁰. Je vous ai enseigné le premier groupe des *alif, bā', tā', tā'*⁴¹ et je vous les ai expliquées selon la méthode militaire.

Le Maréchal: Oui, maître... écoute: *a...* armée, *bā'...* bataillon, *tā'...* tirailleur, *tā'...* trois.

Le maître de langue: On continue. Voilà le reste: *dāl, ḍāl, zā, sīn, šīn, ṭād, zād, fā, kāf, lām, mīm, wāw, yā'*⁴².

38 Jeu de mots entre *qarāba* 'proches' et *qirāya* 'étude'.

39 Jeu de mots entre *ṭabī'iyāt* 'nature' et *ṭabūlāt* 'tambourins'.

40 L'alphabet arabe est en réalité composé de vingt-huit lettres.

41 Premières lettres de l'alphabet arabe.

Le Maréchal: *bā, bā, wāw, wāw, hā, hhh, hhh. Wāw, wāw...* Mon maître, ce *wāw* est à mon goût et me plaît.

Le maître de langue: Très bien, si vous voulez la prononcer bien, vous devez ouvrir vos lèvres et faire apparaître votre lueite et pliez-les comme ça: *wāw... wāw*.

Le Maréchal: *Wāw... wāw*. Tu as raison, vive l'étude, monsieur le maître!

Le maître de langue: Si vous voulez vous moquer de quelqu'un, vous ne devez que lui dire devant son visage *wāw... wāw*. Et comme ça, il aura peur de vous.

Le Maréchal: Si je dis et je crie contre quelqu'un *wāw*, il s'enfuira et aura peur de moi?

Le maître de langue: Oui.

Le Maréchal: Si je l'avais étudié auparavant... *Dūḡa* aurait eu peur de moi! Merci, monsieur le maître pour ce que tu m'as enseigné.

Le maître de langue: (il regarde sa montre) Voilà, c'est suffisant. Rendez-vous demain, si Dieu le veut: je vous enseignerai comment prononcer les autres lettres de l'alphabet.

Le Maréchal: Monsieur le maître... il faut que je vous fasse une confidence, mais j'ai honte.

Le maître de langue: Dites-moi ce que vous voulez me dire sans avoir honte.

Le Maréchal: Ce soir j'aurai chez moi un groupe de citadins. Je voudrais organiser pour eux une réception, et parmi eux il y a une fille très charmante. Mais j'ai quelques problèmes... Qu'est ce que je dirai à cette occasion? Je suis tombé amoureux de la fille... Avant de manger, je voudrais lui faire un «dicours»⁴³ comme celui que les gens de la ville font généralement, comme ça elle sera contente de moi.

Le maître de langue: C'est quoi un «dicours»?

Le Maréchal: Un «dicours», monsieur le maître, comme celui que les gens de la ville font sur le papier et déclament oralement et que les gens applaudissent. Le «dicours» commence par «Mesdames et Messieurs».

Le maître de langue: J'ai compris, vous voulez dire «discours». Bien...

Le Maréchal: Oui, «dicours».

Le maître de langue: Soyez les bienvenus... Vous pouvez commencer par cela... maintenant je l'écris... mais vous ne pouvez pas lire l'écriture, vous ne savez pas comment... Alors, je récite et vous répétez après moi.

Le Maréchal: Je fais ce que tu me dis... Tu fais toujours bien.

⁴² Le maître de langue omet plusieurs lettres de l'alphabet arabe et déforme le nom de certaines.

⁴³ Le Maréchal prononce mal le mot «discours» et y omet le s. Nous avons essayé ainsi dans notre traduction de rendre la faute de prononciation du Maréchal dans le texte arabe: il dit *ḡubṭa* au lieu de *ḡuṭba* 'discours'.

Le maître de langue: Bien... Monsieur. Très chère Madame...

Le Maréchal: «Bien, M'sieur. Chère Maâme...».

Le maître de langue: Mon cher, je vous en prie. Vous avez honoré ma maison par votre présence...

Le Maréchal: (il l'imité) Ma fille, je vous prie, «ma raison par votre aisance».

Le maître de langue: Non, monsieur! Ma maison par votre présence...

Le Maréchal: Non, monsieur! «Ma raison par votre aisance»...

Le maître de langue: Au nom de Dieu, nous continuons... cette réception...

Le Maréchal: Au nom de Dieu, «nous clouons... réception cette...».

Le maître de langue: Mon cher, écoutez-moi, s'il vous plaît...

Le Maréchal: «Chéri, écoutez-moi, il vous plaît»...

Le maître de langue: Vous êtes atteint d'hystérie?

Le Maréchal: «Vous connaissez l'épicerie?».

Le maître de langue: Monsieur (*il le saisit*), vous m'effrayez.

Le Maréchal: Monsieur (*il le saisit*), «vous me frayez».

Le maître de langue: Mon Dieu, j'ai commencé à avoir des attaques de rage depuis que j'ai commencé ce travail.

Le Maréchal: «Mon Dieu, j'ai commencé à avoir une douleur aux pieds depuis que j'ai commencé ce métier».

Le maître de langue: (Il le saisit) Monsieur le Maréchal, vous êtes devenu fou. (*Il le soufflette*).

Le Maréchal: (Il le saisit) «Monsieur le Maréchal, vous êtes devenu mou». (*Il le soufflette*).

Le maître de langue: Ah... je ne tolère pas ceci.

Le Maréchal: «Ah... je ne tolère pas ce-ça».

Le maître de langue: (il court terrifié et le Maréchal le suit) Au secours! Le Maréchal a perdu la tête!

Le Maréchal: «Au séjour! Le chacal s'est rendu à la fête!».

Le maître de langue: Mon Dieu, mon Dieu! (*il tape des mains*) par pitié!

Le Maréchal: «Mon Dieu, mon Dieu! (*il tape des mains*) par piliers!».

(*Les musiciens entrent et jouent*).

Le maître de langue: (il essaie de se sauver) Gens de la maison, il veut me tuer!

Le Maréchal: (derrière lui) «Gens de la maison, qui veut s'approcher?» (*Les domestiques sortent de lieux différents et parmi eux le chef des domestiques*).

Le chef des domestiques: Tout va bien? Que s'est-il passé?

Le Maréchal: *Wāw, ah...* Ne m'interrompez pas! Nous sommes en train d'étudier!

Le maître de langue: Ce monsieur est devenu fou à cause de l'étude.

Le Maréchal: «Ce monsieur se fout de l'étude».

Le maître de langue: (*il s'enfuit à toutes jambes*) Au secours, gens de la maison!

Le Maréchal: (*il court en le suivant*) Mon maître, venez, venez m'enseigner ici.

(*Le Maréchal sort en courant, suivi du chef des domestiques et tous les domestiques à l'exception des deux musiciens*).

Les deux musiciens: (*à part*) Ḥasan et Ḥusayn, les gens intelligents se reposent.

9.2 Acte II

(*Même scénario qu'à l'acte I. Le Maréchal est assis au milieu, à sa droite Ḥasan et à sa gauche Ḥusayn avec leurs instruments musicaux. Il les instruit*).

Le Maréchal: Oui, comme je vous ai dit... Avant de dîner, je taperai des mains et vous commencerez à jouer. Ensuite, vous direz: «Le Maréchal veut tenir un *discours*». Alors, je me dresserai et je tiendrai un «discours». Vous m'applaudirez, jouerez et nous mangerons. Monsieur al-Fāḍil m'a dit que les gens de la ville font comme ça. Vous avez bien entendu? Montrez-moi ce que vous avez compris.

Les deux musiciens: (*ils s'arrêtent, puis ils parlent ensemble*) Ḥasan et Ḥusayn, il tape des mains, nous nous dressons et disons: «Mesdames et messieurs, le Maréchal va tenir un *discours*». Après le discours, nous tapons des mains comme ça (*ils tapent des mains*). Après l'applaudissement, nous disons: «Ḥasan et Ḥusayn vous présentent des chansons tunisiennes». Nous tapons des mains tout seuls (*ils tapent des mains*).

Le Maréchal: Non, sans taper des mains. Vous chanterez sans bruit.

Les deux musiciens: (*ils s'adressent aux spectateurs ensemble*) Ḥasan et Ḥusayn, comme une armée de zouaves à la guerre et en retard pour le salaire.

Le Maréchal: Chantez-moi les chansons maintenant, je veux vérifier comment vous les présentez.

Les deux musiciens: (*ils prennent les instruments ensemble*) «Mise comme le chocolat sur...».

Le Maréchal: (*il les interrompt*) Non, ô jumeaux! Je n'ai pas dit cela. J'ai dit «Mise comme la pomme de terre»... pourquoi le chocolat? Vous n'avez pas étudié comme moi? Regardez: «pomme de terre»... *Po...* Dites ... *Po... Po... Po... Po...*

Les deux musiciens: (*ensemble ils imitent le Maréchal*) *Po... Po... Po... (aux spectateurs)* Ḥasan et Ḥusayn, il a passé la nuit avec les voisins et il est devenu bavard.

Le Maréchal: Malheureusement, ô ‘Ammār, ô Maréchal, tu as commencé à vivre avec des bêtes... Regardez: *Po... Po... Po...* ouvrez les lèvres et fermez-les ensemble et vous obtenez *Po... Po... Po...*

Les deux musiciens: (ils font des mouvements amusants) Ḥasan et Ḥusayn, nous avons ouvert les lèvres et nous les avons fermées et nous avons obtenu *Po... Po... Po...* Que Dieu bénisse celui qui a bien fait son métier.

Le Maréchal: Oui, comme ça, vous pouvez dire «pommes de terre», «pommes de terre»... *Po...Po...Po.*

Les deux musiciens: (ils imitent le Maréchal) *Po.. po.. (aux spectateurs)* Ḥasan et Ḥusayn, prenez la connaissance des têtes des tortues.

(Le chef des domestiques entre).

Le chef des domestiques: Monsieur le Maréchal, le maître tailleur vous a apporté votre habit.

Le Maréchal: Il est arrivé? Je le cherche depuis ce matin! Qu’il entre! *(aux deux musiciens)* Et vous, allez dans le jardin pour apprendre par cœur vos leçons et vos chants. Si vous voyez un étranger à la porte, jouez et j’arrive.

Les deux musiciens: (ils s’adressent ensemble aux spectateurs) Ḥasan et Ḥusayn, obéis à celui qui te sert *(ils sortent)*.

Le chef des domestiques: Monsieur le tailleur Breïtou, entrez avec l’autorisation du Maréchal.

Breïtou: Bonjour, mon cher, je ne suis pas à votre hauteur... Quelle beauté, quelle allure et quelle taille! Personne ne vous égale! Et, au nom de Dieu, tous les gens parlent de vous dans tout le pays... Mes respects, monsieur le Maréchal, mes hommages, mon cher.

Le Maréchal: Que Dieu ait miséricorde de votre père! Dis-moi, Breïtou, est-ce que tu m’as apporté mon habit? Je me suis dit que j’allais me coucher comme tu n’arrivais pas et qu’il était trop tard.

Breïtou: Et vous avez dormi ou vous étiez trop préoccupé? Remercions Dieu... Monsieur le Maréchal⁴⁴, le vêtement que je vous ai préparé a nécessité le travail de vingt garçons qui ont travaillé jour et nuit pour vous. Le voilà... regardez... comme il est beau! *(il ouvre sa mallette et sort l’habit)*. Vous ne trouverez un vêtement pareil ni chez les gens de la ville ni chez les beys.

Le Maréchal: Montre-le-moi *(il l’examine)*. Dis-moi, Breïtou, pourquoi est-il si sombre? Pourquoi n’y as-tu pas ajouté du bleu ou du rouge?

Breïtou: Non, mon cher. Les marchands et les beys s’habillent comme ça lorsqu’ils sont invités à une soirée ou à une fête. Vous m’avez commandé un vêtement de soirée et c’est justement ce que j’ai préparé. Allons, monsieur le Maréchal, il vous va parfaitement. Une couleur seule est

⁴⁴ Le dialectal employé révèle l’identité juive du personnage, surtout en ce qui concerne le passage *z > ž* et vice-versa (par exemple le tailleur prononce *zyāb* au lieu de *žyāb* ‘poches’) et le passage *s > š* et vice-versa (par exemple le tailleur prononce *sūf* au lieu de *šūf* ‘regarde’ et *šīdī* pour *sīdī* ‘monsieur’).

suffisante, ce serait dommage d'y ajouter du bleu et du rouge. Cet habit s'appelle un frac. Otez votre robe de chambre et mettez-le.

Le Maréchal: Tu as dit que les gens de la ville portent le «crac» noir? (*au chef des domestiques*). Allons, viens, Caporal, prends la robe de chambre (il se déshabille et donne la robe de chambre au chef des domestiques. Il reste en chemise de nuit).

Breïtou: (*il l'habille*) Quelle beauté! Faites demi-tour!

Le Maréchal: (*il tourne et s'approche*) Comme ça? Dis-moi, Breïtou, couds-moi un tas de poches dedans afin que je puisse y mettre mon argent.

Breïtou: Non, monsieur le Maréchal, je ne peux coudre que deux poches: la poche extérieure pour le mouchoir et la poche intérieure pour un paquet de cigarettes.

Le Maréchal: Ajoute une fermeture-éclair à la poche extérieure pour que j'y mette mes gants. Dans la poche intérieure, je veux mettre l'argent et le mouchoir.

Breïtou: Non, monsieur le Maréchal, on ne peut pas changer la configuration de ce vêtement. Si on la modifie, on risque de gâter son aspect et son étoffe. Il faudrait en outre ajouter de l'étoffe. Et j'ai fait le tour du monde pour trouver une pareille étoffe, elle est très rare, il est très difficile de s'en procurer. Je l'ai trouvée au marché noir de la guerre, mais maintenant on n'en trouve plus. En plus, monsieur le Maréchal, les gens respectables ont une poche extérieure comme celle-ci et une poche intérieure.

Le Maréchal: Les gens de la ville font comme cela? Ont-ils une poche extérieure et une poche cachée? Mais, Breïtou, où puis-je accrocher mes médailles?

Breïtou: (*en indiquant un endroit quelconque de l'habit*) Ici.

Le Maréchal: Les gens de la ville mettent-ils ici leurs médailles?

Breïtou: Oui.

Le Maréchal: (*il s'approche*) Penses-tu que Madame Farīda frémira pour moi?

Breïtou: (*avec ironie*) Non seulement elle frémira, mais elle s'évanouira devant un tel spectacle, mon grand seigneur.

Le Maréchal: Tu dis que je suis un grand citoyen?

Le chef des serviteurs: Ah ça, oui. Lorsque vous portez cet habit, vous ressemblez à un des beys les plus grands et les plus respectables.

Le Maréchal: Lorsque je porte cet habit je deviens tel que tu le décris? Bien, Caporal, j'ajoute 3.000 livres à ton salaire.

Breïtou: (*au chef des domestiques*) Cinq pour cent pour moi.

Le chef des serviteurs: Toute peine mérite salaire.

Le Maréchal: Allez, Caporal Chef! Appelle le chauffeur et dis-lui que je veux faire un tour dans les environs en costume afin que les gens de la ville me voient.

Breïtou: Attendez un peu! Vous devez mettre le pantalon!

Le Maréchal: Non, laisse comme ça.

Breïtou: Quoi? C'est dommage, monsieur! Voilà, mettez-le!

Le Maréchal: Donne-moi le pantalon, je vais le mettre (*Breïtou habille le Maréchal en mettant le pantalon sur sa chemise de nuit*). Breïtou, tu m'étouffes, tu me serres, tu me fais mal au ventre, Breïtou.

Breïtou: Montrez-moi ça (*il le secoue un peu*). Vous dites qu'il est trop serré, ce pantalon?

Le chef des serviteurs: Vous devez avoir un peu de patience, monsieur, si vous voulez devenir comme les gens de la ville.

Breïtou: (*il examine le pantalon*) Ça ira... d'ici demain, je vais découdre deux points au pantalon et je vais préparer deux ouvertures aux jambes.

Le Maréchal: Que Dieu ait miséricorde de ton père! (*au chef des domestiques*) appelle les domestiques, je veux qu'ils me voient maintenant que je porte le pantalon. Et appelle aussi Zohra, je voudrais lui parler. Prépare-moi enfin mes chaussures et mes chaussettes.

Le chef des serviteurs: A vos ordres, Maréchal! (*il sort et emporte la robe de chambre du Maréchal*).

Breïtou: Monsieur le Maréchal, s'il vous plaît, accordez-moi un peu d'argent comme avance.

Le Maréchal: Tu veux de l'argent?

Breïtou: Oui, pour payer mes couturiers qui ont travaillé pour votre habit.

Le Maréchal: Tu peux y aller, je voudrais que tu profites de mon chauffeur. Mais je voudrais aussi que tu y ajoutes une toile cirée qui protège mon habit. Comme ça s'il pleut alors que je suis avec les gens de la ville, mon habit ne se mouillera pas.

Breïtou: Une toile cirée? Je peux préparer un pardessus... un paletot.

Le Maréchal: «Ciré ou têt», tu le prépares comme tu veux (*il entend des pas*). Bien, tu peux t'en aller maintenant.

Breïtou: Au revoir, cher ami. Demain je viendrai chez vous pour l'argent et je prendrai vos mesures pour le paletot. Aucun client ne vous égale, vous augmentez ma renommée (*il sort*).

Zohra: (*elle entre et regarde le Maréchal habillé d'une façon extravagante*) C'est quoi ça? hi! hi! Hi! Qu'est ce que vous désirez, Maréchal? Hi! Hi! Hi!

Le Maréchal: Qu'as-tu à rire?

Zohra: (*en riant*) Hi! Hi! hi!

Le Maréchal: Que le diable t'emporte! Qu'y a-t-il donc, ô malheureuse!

Zohra: Quel goût et quelle beauté! Hi! Hi!

Le Maréchal: Il te plaît, mon costume?

Zohra: Il est très beau! Hi! Hi!

Le Maréchal: Qu'est ce que tu as? Pourquoi ris-tu? Maudit celui qui t'a amenée ici.

Zohra: Non, monsieur. Pardonnez-moi si je vous ai ri au nez. Hi... hi!

Le Maréchal: Je te donnerai des coups si tu continues à rire.

Zohra: Je ne puis pas m'en empêcher. Hi! Hi!

Le Maréchal: Assez! Arrête sinon je te punis avec trente nuits de corvée.

Zohra: Monsieur, je vous demande pardon, je n'arrive pas à me retenir. Votre aspect me fait mourir de rire. Hi, hi!

Le Maréchal: Regardez cette *ġinniyya*⁴⁵, que le diable l'emporte!

Zohra: Quel spectacle! Hi, hi!

Le Maréchal: Que ton père soit maudit, fille de porcs!

Zohra: Je m'excuse, monsieur... Hi, hi!

Le Maréchal: Sidi Būm'iza avait raison: «Je vais te fouetter jusqu'à ce que ton sang ne devienne bleu».

Zohra: D'accord, voilà, j'ai fini. Je ne rirai plus.

Le Maréchal: Bien. Ecoute, Zohra, il faut que tu mettes les chaussettes....

Zohra: Hi, hi!

Le Maréchal: Encore? Je t'ai dit de mettre mes chaussettes et mes chaussures dans ma chambre.

Zohra: Entendu, Monsieur, hi, hi!

Le Maréchal: (*il prend son bâton et la frappe*) Comme ça tu riras davantage.

Zohra: (*elle s'enfuit*) Ecoutez, monsieur, tout ce que vous m'avez demandé est prêt, mais laissez que je rie un peu.

Le Maréchal: (*il la suit*) Viens ici, fille de porcs.

Zohra: (*pendant qu'elle court*) Pardonnez-moi, monsieur, hi, hi.

Le Maréchal: Par mon grand-père, si je t'attrape... Regardez, elle est pire qu'un scorpion (*il la saisit*) misérable! (*il la souffle*) voilà, prends! Je te bats et tu ris encore avec la bouche grande ouverte? Qu'est-ce que tu as? Tu es devenue folle?

Zohra: Ça va, ça va... j'ai fini. Excusez-moi, qu'est-ce que je dois faire?

Le Maréchal: Je t'ai dit de mettre dans ma chambre mes chaussettes et mes chaussures. Je voudrais les mettre avec mon habit pour recevoir Monsieur al-Fāḍil et avec lui... (*Dūġa entre*).

Dūġa: Mon Dieu, qu'est-ce qu'il y a? Comment tu t'es ficelé? Il ne manquait plus que ça. Dis-moi, mon cher, tu veux que tout le pays se moque de toi? Ce que tu es en train de faire n'est-il pas suffisant?

45 Djinn, diablesse, démon femelle.

Le Maréchal: Dūḡa, seuls les gens qui ne possèdent pas un tel costume, un «crac», se moqueront de moi.

Dūḡa: Laisse tomber les sottises et le «crac»... un homme comme toi devrait avoir une *sebḥa*⁴⁶ et un tapis de prière et non pas se comporter comme un gamin.

Le Maréchal: Moi, je fais ce que les gens de la ville font. Je fais ce que je veux, l'argent est à moi... et j'en remercie la guerre! Grâce à cet habit, je suis devenu un grand citoyen. Si tu veux, tu peux me suivre... sinon, vous restez comme vous êtes, toi et ta fille.

Dūḡa: Tu es tombé sur la tête. Deviens citoyen tout seul! Mais la faute reste la mienne. L'attrait de l'argent m'a poussée... Je ne t'appartiens pas et toi, tu ne m'appartiens pas non plus... Je ne tolère plus les ragots des gens. Notre maison est montrée du doigt, on dirait le cirque 'Ammār, et les titis du quartier se réunissent dans notre maison tout le jour: «Qu'est-ce qu'il a dit? Qu'est-ce que tu as dit? Nous voulons voir le Maréchal, etc.».

Zohra: Madame, vous avez mille fois raison. Comment permet-il que ces deux bêtes restent dans la maison? «Mange-moi ou je te mange». Si quelqu'un se trompe et tape des mains sans le vouloir, ils sortent de n'importe où et jouent et tapent sur leurs tambours au point d'effrayer les voisins.

Le Maréchal: Ferme la bouche sinon je te bats. Il s'agit de mes musiciens, les miens et ceux de la Maréchale.

Dūḡa: Non, Monsieur, je ne possède ni maison, ni musiciens, ni tambours. Ils viennent de m'effrayer... je sortais de ma chambre et j'ai vu des gens qui guettaient, ils se sont mis à jouer. Alors j'ai pris le manche du balai et je leur ai tapé dessus. Mais qu'est ce que tu as dans le cerveau? Tu veux abrutir tous les gens qui sont autour de toi?

Le Maréchal: C'est assez! Vous n'êtes que des vaches.

Dūḡa: Nous sommes des vaches? Et toi, alors? Tu n'arrives même pas à comprendre ce que tu es en train de faire... Tu devrais penser à ta fille et lui trouver un mari comme il faut.

Le Maréchal: La fille est à toi. Moi je n'ai pas d'enfants!

Dūḡa: Comme c'est étrange! N'était-ce pas une condition de notre contrat de mariage que d'accepter aussi bien ma fille que moi-même, ainsi que de lui trouver un mari respectable?

Le Maréchal: Oui, j'avais écrit comme ça. Mais tu ne m'avais pas dit de lui chercher un mari... Et tu veux maintenant que je lui trouve un homme... Dūḡa, j'ai pensé à la marier au maître de lettres afin qu'il puisse lui enseigner à devenir une femme de la ville.

Dūḡa: Non, chéri... garde pour toi ton maître de lettres et accepte que ma fille reste ignorante comme moi...

Le Maréchal: Dūḡa, tu veux que les gens de la ville disent que la fille de la Maréchale est un âne?

Dūḡa: Cela n'est pas important. Son père a étudié l'arabe et le français aussi!

⁴⁶ Sorte de chapelet, semblable au *kombolos* grec.

Le Maréchal: Non, je n'ai étudié que l'arabe et seulement l'alphabet... *wāw... wāw...*

Dūġa: Bravo! Si cela n'était pas blâmable, j'aurais engagé quelqu'un pour te battre et te remettre sur la juste voie.

Le Maréchal: Laisse-le me battre de cent coups de fouet devant tout le monde afin que je commence à lire toutes les lectures et je dise ah... *wāw...*

Dūġa: Et qu'il te fasse réfléchir sur le comportement à suivre dans ta maison et dans tes affaires...

Le Maréchal: Non, ce sont mes affaires! Mes affaires, on les appelle de la prose... O âne bâté!

Dūġa: (*à part*) Que le diable t'emporte!

Le Maréchal: Qu'est-ce qu'on venait de dire?

Dūġa: On parlait du bon sens et de la juste voie.

Le Maréchal: Non, Madame la Maréchale, on parlait de la prose... la prose... Dis-moi, Zohra, comment appelle-t-on les mots?

Zohra: On les appelle mots.

Le Maréchal: Qu'une chèvre t'encorne! On les appelle prose, âne bâté! Et l'écriture du *wāw* et du *bā'* s'appelle alphabet. Le discours, on l'appelle prose... Tout cela le maître me l'a enseigné – que son père soit béni! Etudiez, permettez que Dieu vous sauve.

Dūġa: Le dialogue avec toi fait des trous partout, il manque de signification.

Le Maréchal: Non, Madame la Maréchale, c'est l'étude des personnes importantes. Si vous étudiez, vous deviendrez comme moi. Si tu étudies, Zohra, j'augmente ton salaire.

Zohra: Si vous augmentez mon salaire, je me mets à étudier, je me mets à étudier n'importe quoi.

Le Maréchal: Non, que le diable t'emporte. Moi et Madame la Maréchale, nous te donnerons la punition que tu mérites!

Zohra: Bien, Monsieur. Ne vous fâchez pas. Maintenant on va étudier, Madame et moi, à condition que vous achetiez quelque chose pour elle pour la distraire et dissiper sa colère.

Dūġa: Oui, on y va. Laissons-le tout seul, Zohra. Tu crois à l'histoire de l'argent? Il le dépense pour les autres qui se moquent de lui mais pour nous il n'y a toujours rien.

Zohra: (*en chuchotant*) Madame, qu'est ce que vous perdez? Ne voulez-vous pas arranger les choses? Faisons semblant d'étudier et tout se passera bien. Comme ça, vous oubliez tout. Avec les gens comme lui, il faut faire comme ça.

Le Maréchal: Qu'est-ce que vous faites? Vous vous acoquinez? Vous allez étudier sans maître?

Zohra: Non, Monsieur. Mais Madame a dit qu'elle étudiera à une condition: que vous lui achetiez un collier et des boucles d'oreilles.

Le Maréchal: Qu'elle commence à étudier et je jure sur mes ancêtres que je lui achèterai des bijoux et des boucles d'oreilles qui brillent comme ça.

Zohra: Et moi, si je commence à étudier, est-ce que vous augmenterez mon salaire?

Le Maréchal: Si tu étudies et ouvres ton cerveau, j'augmenterai ton salaire et te donnerai une prime.

Zohra: Oui (*elle lit*) prose... w...w... alphabet... w... alphabet.

Le Maréchal: Non, espèce d'âne! Qu'est-ce que tu fais? Tu parles comme une chèvre!

Zohra: J'étudie afin que Dieu ouvre mon cerveau et que vous augmentiez mon salaire!

Le Maréchal: Attends, prononce comme moi: wāw... wāw...

Zohra: (*elle imite le Maréchal*) w...w... Madame, prononcez pour gagner quelque chose.

Dūḡa: W...w... Peste soit de mon sort et de mes jours noirs.

Le Maréchal: Non, cela c'est de la prose, Madame la Maréchale! Prononce comme ça: ah...ah... wāw... wāw... ouvre la bouche et serre tes lèvres et tu obtiens wāw... wāw...

Dūḡa: Ecoute, mon cher, je suis une femme intelligente, je ne peux pas faire des choses pareilles.

Le Maréchal: Etudie, Madame, comme ça notre Seigneur t'ouvrira la tête!

Zohra: Je le ferai à sa place. w... wāw... augmentez mon salaire... ah... alphabet... achetez à Madame un collier et des boucles d'oreilles... la prose... bā, ah...

Le Maréchal: Qu'est-ce qui te prend? Tu es devenue folle? Regarde, fais comme ça: ouvre la bouche et la luette apparaît. Frappe ton ventre, bouge un peu et voilà le wāw... wāw...

Zohra: (*elle l'imite*) aw...aw...aw... J'ai appris tout ce que vous m'avez enseigné... augmentez-moi mon salaire! wāw... wāw... mon ventre va éclater!

Dūḡa: Zohra, Zohra... Qu'est-ce que tu as? Tu es devenue folle comme lui?

Le Maréchal: Laisse-la étudier. Mieux vaut pour elle que de rester un âne.

Dūḡa: Est-ce qu'elle étudie? Son ventre va éclater! Zohra, est-ce que tu crois qu'il augmentera ton salaire?

Le Maréchal: Comme Sidi Būm'īza dit: «Si tu étudies, j'augmente ton salaire et je te donne une prime». Allons, Zohra, étudie! Notre Seigneur t'ouvrira les yeux (*les deux musiciens entrent et jouent*). Que faites-vous? Vous voulez étudier vous aussi?

Les deux musiciens: (*ensemble*) Non, non... Un étranger est entré sans prévenir et nous ne nous en sommes pas aperçus. Il a l'air d'un citadin et vous nous avez enseigné que nous devons jouer la marche lorsque nous voyons un étranger (*à part*).

Ni héraut ni messager ne doivent être en danger (*al-Fāḡil entre*).

Le Maréchal: (*avance vers lui et lui tend la main*) Allez étudier vous deux (*aux deux musiciens*). Allez dans le jardin et étudiez la musique et les chants!

Les deux musiciens: (*à part*) Il est la viande et nous sommes le couteau (*ils sortent*).

al-Fāḍil: (étonné de ce qu'il s'est passé autour de lui) Que s'est-il passé, Monsieur le Maréchal? Tout va bien? Et vous, Madame la Maréchale, ça va?

Dūḡa: Ça va, comme vous pouvez le voir... Même s'il y a quelqu'un qui ne s'en est pas encore aperçu... Certains êtres humains s'apparentent à la menthe qui croît tous les jours davantage: ainsi, chaque jour survient un problème supplémentaire.

al-Fāḍil: Madame, dans sa vie le Maréchal ne s'est jamais trompé et a toujours agi pour le mieux (*il examine l'habit du Maréchal*). Mon Dieu, quelle beauté et quelle splendeur! Quelle allure et quelle proportion! Quel prestige!

Le Maréchal: Tu as aimé mon vêtement?

al-Fāḍil: Et comment! Cet habit ne convient parfaitement qu'à vous: si l'on fait un tour dans toute la Tunisie, on ne trouvera personne à votre égal, habillé de la sorte.

Dūḡa: (à Zohra) Que va-t-il lui demander celui-là, à ton avis?

Zohra: Ce sont des mots vains et vides. Je vais faire mes courses. (*elle se prépare pour sortir*).

Dūḡa: Non, laisse tomber les courses! Il y a anguille sous roche.

al-Fāḍil: (murmure au Maréchal) Monsieur, je suis venu chez vous pour vous donner des nouvelles de la bague que vous me mîtes entre les mains pour en faire cadeau, de votre part, à Farīda... Voilà, Monsieur, elle l'a acceptée et Dieu est témoin de tous les efforts que j'ai déployés afin qu'elle la reçût...

Le Maréchal: Baisse ta voix: Dūḡa est debout et ses oreilles sont comme des antennes de radio. Viens, allons ailleurs pour parler (*il l'amène dans un autre endroit*). Dis-moi, Fāḍil, qu'est-ce qu'elle t'a dit lorsqu'elle a vu briller la bague?

al-Fāḍil: (en chuchotant) Elle l'a beaucoup aimée et elle ne cessait de vous remercier. Et enfin elle a dit: «Cet homme m'a donné cette bague parce qu'il m'aime vraiment et qu'il tient à moi».

Dūḡa: (à Zohra) Tu les as vus? Ils ne font que papoter. Que Dieu les sépare! Mon cœur me dit qu'ils cachent quelque chose d'important, que nous devons découvrir.

Zohra: Je vais faire un tour, j'enquête comme d'habitude et je vous révèle la vérité.

Le Maréchal: Je t'en suis vraiment reconnaissant, monsieur al-Fāḍil, parce que tu es un homme qui travaille pour moi gratuitement. Même Dūḡa, la personne qui m'est plus proche, n'a jamais fait tout cela pour moi. Que Dieu bénisse celui qui t'a enseigné la bonne voie.

al-Fāḍil: Il n'y a pas de quoi, Monsieur. Je suis venu chez vous pour prendre les cinquante mille dinars à donner à Farīda pour lui acheter une robe pour la réception de ce soir.

Dūḡa: (à Zohra) Ecoute, ce chien fils de chien, pourquoi est-il venu ici?

Le Maréchal: Tu as dit cinquante mille dinars? Bien, mon frère, avant de sortir d'ici tu prendras l'argent. Dis à Farīda de se mettre un peu de *ḥarqūs*⁴⁷ ou un peu de *dabġa*⁴⁸. Je veux sentir l'odeur du henné et de la *dabġa*, non pas comme ce scorpion de Dūġa: chaque fois que je lui demande de se mettre de la *dabġa* ou du *ḥarqūs*, elle refuse en éclatant de rire.

al-Fāḍil: Donnez-moi l'argent, et elle se mettra *dabġa*, *ḥarqūs* et henné.

Dūġa: (à Zohra) Il n'a pas l'air d'avoir l'intention de s'en aller.

Le Maréchal: Ecoute, monsieur al-Fāḍil, dis-lui de ne pas sortir de chez elle. Je lui envoie mon chauffeur et tu resteras avec elle.

al-Fāḍil: Entendu, elle ne sortira qu'avec votre voiture. Et maintenant dites-moi: qu'est-ce que vous avez pensé faire de votre femme? Est-ce un problème si elle vous aperçoit en compagnie d'une autre?

Le Maréchal: Mon Dieu! Dieu nous en garde! Les mitraillettes se soulèveraient... je lui ai dit d'aller avec sa fille à la maison de son frère et de passer la nuit là-bas.

Dūġa: (à Zohra) Il doit s'agir d'une chose importante... ils sont encore là à bavarder... Zohra, remue-toi et écoute ce qu'ils se racontent.

Zohra: Oui (*elle s'approche d'eux*).

Le Maréchal: Farīda, ma bien-aimée... j'ai passé trois jours et trois nuits sans dormir à cause d'elle, mon cœur brûle pour elle... Que Dieu la laisse entrer dans mon cœur et y demeurer...

al-Fāḍil: (avec ironie) Non, pas comme ça. Qu'elle entre dans ton cœur, y demeure et se repose... Mon pauvre, vous êtes éperdument amoureux. Dites-moi, avez-vous demandé aux domestiques de préparer le dîner et tout ce qui suivra pendant la nuit?

Le Maréchal: Non, mais j'ai agi différemment: j'ai créé un «rassemblement» (*il s'aperçoit de la domestique qui écoute leur propos et lui donne une gifle*). Que ton père soit maudit! (*à al-Fāḍil*) Allons dans ma chambre, on va continuer là-bas (*ils montent l'escalier*).

Dūġa: Que le diable vous emporte! (*à Zohra*) S'il te plaît, que se passe-t-il?

Zohra: Voilà l'histoire que j'ai entendue et pour laquelle il m'a battue: Monsieur le Maréchal est tombé amoureux, et l'entremetteur est Monsieur al-Fāḍil...

Dūġa: Mon cœur ne m'a pas menti... J'avais compris qu'il s'agissait d'un homme perfide... où toute cette ambition mènera-t-elle notre monsieur? Il me cache quelque chose de mauvais...

Zohra: Et ajoutez, Madame, que ce soir il l'amènera ici pour créer un problème.

Dūġa: Ici? Que le diable l'emporte! «La vieille femme est entraînée par le fleuve et elle annonce gaiement que cette année il y aura une bonne moisson!» Et moi, alors que je me fais du souci pour lui, lui me dit de me préparer pour aller chez mon frère. Et comment ferai-je avec le gar-

47 Tatouage fait avec un mélange de noix de Galle, de clous de girofle, d'écorce de noyer et de sulfate de cuivre.

48 Teinture noire utilisée par les femmes pour le maquillage et la parure du corps.

çon qui m'a cherchée pour demander la main de ma fille? J'ai apprécié ce garçon, c'est un brave type et je ferai de mon mieux pour le marier à ma fille. Que Dieu nous aide!

Zohra: Madame, c'est la chose la meilleure que vous puissiez faire. Je vais les appeler et tout leur expliquer. Bon gré mal gré, ce soir on va tous se marier!

Dūġa: Qui faut-il appeler et à qui faut-il expliquer qui se mariera?

Zohra: Monsieur Farḥāt épousera Mademoiselle Ilhām et moi, j'épouserai al-Hādī, l'ami de Farḥāt. Il m'écrit toujours des lettres et quand je passe devant lui il me donne des fleurs.

Dūġa: Je ne connaissais pas cette histoire.

Zohra: Non, Madame. al-Hādī, le pauvre, n'a personne, juste comme Monsieur Farḥāt. Que Dieu rende heureux ce garçon et votre fille. Je vous montrerai mon amoureux.

Dūġa: Non, laisse tomber l'histoire de l'amoureux. Appelle-les et que Dieu soit notre guide. En ce qui concerne mon séjour chez mon frère, voilà ce que nous allons faire: tu me prépareras une place à côté de toi dans ta chambre et tu me donneras un vieux balai quelconque... et au nom de Dieu, je te montrerai ce dont les femmes sont capables! (*elle sort*).

Zohra: (*à part*) La pauvre! Elle a bon cœur et c'est une femme bonne. Regardez ce qu'elle endure à cause d'un mari si grossier. Si c'en était une autre, elle lui aurait arraché les dents. C'est une femme généreuse qui veut le reconduire sur la bonne voie. Mais lui, il est complètement aveugle! (*elle se rend à la sortie et va heurter contre Farḥāt*). Dieu vous a guidé ici... j'étais sur le point de venir vous appeler!

Farḥāt: (*la saisit par un bras*) Chut! Baisse la voix... tu venais nous appeler?

al-Hādī: (*entre accompagné du chef des domestiques*) Mais je te l'ai dit... ce que nous gagnons nous te le donnerons... trois ou quatre mille...

Farḥāt: Quoi? Les cinq mille n'étaient-ils pas suffisants?

Le chef des domestiques: Monsieur Farḥāt, si vous étiez passé comme d'habitude par le jardin, il n'y aurait eu aucun problème... mais ce rendez-vous au cœur de la maison tandis que le Maréchal est dans sa chambre... s'il s'en aperçoit, une guerre va éclater et durer une bonne demi-heure... et les deux musiciens, s'ils vous avaient vus, ils auraient commencé à jouer et ça aurait causé un scandale... donnez-moi plus d'argent!

al-Hādī: Fais attention à ces deux types. Nous avons commencé à monter la garde pour le Maréchal. Si tu t'aperçois d'un péril, siffle ou tousse, et nous serons dehors.

Farḥāt: (*à Zohra*) Remue-toi, appelle Ilhām! Qu'est-ce que tu fais, tu restes bouche bée?

Zohra: Bouche bée? Qu'est-ce qu'il se passe? Vous pouvez m'expliquer?

al-Hādī: (*il fait semblant d'être fâché*) T'expliquer? Tu comprendras après.

Zohra: Oh... au nom de Dieu vous m'avez effrayée. Vos yeux brillent... alors... c'est comme ça que l'on vient demander la main d'une jeune fille? Qu'est-ce que tu as, mon cher Hadhūd⁴⁹?

al-Hādī: Le cher Hadhūd que tu évites? Ecarte-toi de mes yeux et laisse-moi en paix, ce sera mieux.

Zohra: Qu'est-ce que tu as?

Farḥāt: Il t'a dit de t'éloigner de nous... aujourd'hui c'est notre jour (à *al-Hādī*) où est le pistolet? Appelle ta patronne.

al-Hādī: (il fait semblant d'être fâché et cherche dans ses poches) le pistolet... le voilà, dégage et emmène-la sinon aujourd'hui nous allons nous entretuer et ça causera un scandale dans tout le pays.

Zohra: (apeurée) Nous en sommes arrivés au pistolet... Attendez, je vais l'appeler (*elle sort*).

al-Hādī: Très bien, que Dieu ne t'effraie pas... (à *Farḥāt*) Mais tu as exagéré un peu lorsque tu l'as appelée.

Farḥāt: Ça y est, s'il te plaît. Tu as aimé ce qui s'est passé aujourd'hui? Depuis ce matin j'envoie des lettres et je n'ai reçu aucune réponse ni de sa part ni de la part de sa mère pour me tranquilliser et me dire de venir ou de renvoyer à plus tard... Sans compter les deux qui sont dans le jardin!

al-Hādī: Op... op... qu'ils sont sympathiques! Que le diable les emporte! C'est incroyable: nous allons dans le jardin, ils se mettent à jouer et ils ne s'arrêtent qu'au moment où nous descendons.

Farḥāt: Et si l'homme caché est le type louche qui est entré et sorti, et qui était dedans avec le chef des domestiques? Hādī, je t'avoue la vérité: mon cœur me dit que quelque chose ne marche pas avec ce type-là qui vient d'entrer. Ça fait longtemps que je le surveille et j'ai remarqué qu'il entre et sort continuellement de cette maison.

al-Hādī: Tu t'es aperçu de quelque chose?

Farḥāt: Oui, c'est bien ça. La fille est habituée à me rencontrer tous les jours. Mais depuis ce matin, je dois déléguer des personnes et envoyer des messages... Le Maréchal veut la marier au type louche qui va et vient.

al-Hādī: Moi aussi, je crois la même chose. Elle n'est pas habituée à disparaître. Mais il faut dire que la journée est encore longue. Je t'avoue un truc: depuis que j'ai vu ces deux musiciens, je suis préoccupé. Je crains qu'un des deux ne veuille se marier avec elle, et moi je reste gros-jean comme devant.

Farḥāt: Assez! Au moins toi tu pourras t'enfuir avec elle, mais moi comment puis-je me mettre d'accord avec ce type fils de sa mère? (*Farḥāt est nerveux, avance quelques pas et regarde sa montre*). Hādī, tu as vu: nous étions au milieu de la cour, mais elle n'a voulu ni venir ni se montrer. Je t'ai dit: elle m'a quitté pour ce type-là.

49 Diminutif du prénom al-Hādī.

al-Hādī: Pense alors à ma situation! Aie pitié de moi... mon aimée est littéralement partie!

Farḥāt: Ô mon frère Hādī! Un chef-d'œuvre comme Ilhām s'est envolée...

al-Hādī: Une fleur comme Zohra⁵⁰ est cueillie par deux musiciens.

Farḥāt: Après tous les sacrifices et les soupires qui sont sortis de mon cœur blessé par elle?

al-Hādī: Après le bouquet de jasmins et la bague d'argent que je lui ai donnés?!

Farḥāt: Et les larmes que j'ai versées quand j'ai appris qu'elle était malade?

al-Hādī: Et mes mains qui se sont écorchées à force de l'aider à peler les pommes de terre quand le Maréchal la punissait?

Farḥāt: Et toute ma jalousie! Avec combien de gens ne me suis-je pas disputé pour elle!

al-Hādī: Et comment je sentais l'oignon et l'ail pour lui éviter de sentir ces mauvaises odeurs sur elle!

Farḥāt: Elle s'enfuit et ne veut pas me rencontrer?

al-Hādī: Elle me tourne le dos et s'en va à l'improviste?

Farḥāt: Elle mériterait une réprimande.

al-Hādī: Elle mériterait que quelqu'un remplît son jardin de caoutchouc.

Farḥāt: Ecoute, ne prononce plus son nom devant moi!

al-Hādī: Moi aussi, je ne veux pas que tu me réveilles pour aller appeler Zohra.

Farḥāt: Si tu veux que j'aille la chercher, je t'en prie, coupe-moi la gorge.

al-Hādī: Je te couperai la gorge.

Farḥāt: Si mon visage rencontre encore le visage de cette fille, coupe-moi le cou.

al-Hādī: Je te couperai le cou.

Farḥāt: Si mes mains continuent à la toucher, coupe-moi la chair en morceaux.

al-Hādī: Je couperai ta chair en morceaux mais maintenant c'est assez! Tu n'as que les os, les intestins, le foie, le cœur et la rate.

Farḥāt: Tu as envie de rigoler, seul Dieu sait comme je me sens. J'ai commencé à la détester. Dis-moi, pour quelle raison devrais-je l'aimer?

al-Hādī: Elle n'a rien; des milliers de filles sont meilleures qu'elle. En plus, ses yeux sont trop petits.

Farḥāt: C'est vrai, elle a les yeux petits mais très beaux, et lorsque je croise son regard, mon cœur prend feu.

50 Jeux de mots avec la racine *z-h-r* du prénom Zohra qui signifie justement 'fleur'.

al-Hādī: Et maintenant la bouche... sa bouche est trop grande.

Farḥāt: Oui, elle est grande mais quand même séduisante. Ses lèvres sont minces et ses dents sont comme de l'ivoire. Lorsqu'elles brillent dans sa bouche je sens mon corps qui frissonne.

al-Hādī: (à part) Bien... Et maintenant... la taille... elle est trop petite...

Farḥāt: C'est vrai, elle est petite... mais j'adore sa taille.

al-Hādī: Et sa façon de parler... elle parle très mal.

Farḥāt: Mais elle est quand même délicieuse et raffinée.

al-Hādī: Sans parler de son caractère...

Farḥāt: S'il te plaît, il n'y a rien à dire sur son caractère...

al-Hādī: (à part) Je n'en démords pas... et sa voix...

Farḥāt: Magique et charmante.

al-Hādī: Et tout le jour elle reste couchée comme un pacha, sans rire ni pleurer.

Farḥāt: (il explose) J'en ai assez! Qu'est-ce que tu prétends? Qu'elle reste tout le jour à rire, jouer et sauter comme toutes les filles inconstantes? Il n'y a pire qu'une femme qui se mette à rire et à jouer à tout instant.

al-Hādī: Mon frère, s'il te plaît, pourquoi cette comédie? Dis-moi, tu l'aimes encore?

Farḥāt: L'aimer? Je préfère me tuer pour ne pas l'aimer. Maintenant je la déteste et je l'aime.

al-Hādī: Mon frère, j'en suis étonné. J'ai essayé d'extirper ta passion mais je n'y arrive pas. Pourquoi aimes-tu toute chose en elle?

Farḥāt: Mon frère, je n'arrive pas à la déraciner de mon cœur. Et je n'arrive pas même à oublier ce chien fils de chien qui veut prendre ma place... Tais-toi! Les voilà, elles arrivent (*Ilhām et Zohra entrent*).

Zohra: C'est vrai, Mademoiselle. Ce que je vous ai raconté est réel.

Ilhām: Je te dis la vérité: je suis étonnée par tes paroles.

Zohra: Maintenant vous allez l'entendre par vos oreilles, les voilà.

Farḥāt: (à *al-Hādī*) Je ne lui adresserai pas la parole.

al-Hādī: Je ferai de même.

Ilhām: Qu'est ce que tu as, *Farḥāt*? Ce que *Zohra* m'a raconté est-il vrai?

Zohra: Tu t'es calmé, mon *Hadhūd*?

Ilhām: Qu'est ce que tu as, tu es fâché, *Farḥāt*?

Zohra: (à *al-Hādī*) Pourquoi ton sourcil est-il froncé et tes moustaches sont-elles tendues, mon *Hadhūd*?

Ilhām: Pourquoi te tais-tu, *Farḥāt*?

Zohra: As-tu perdu la parole⁵¹, mon Hadhūd?

Farḥāt: Il vaut mieux que je me taise.

al-Hādī: Laisse-moi en silence, Zohra.

Ilhām: Peut-être parce que nous ne nous sommes pas rencontrés ce matin?

Farḥāt: Tu chauffes!

Zohra: Peut-être parce que nous ne nous sommes pas vus sous l'arbre comme d'habitude?

al-Hādī: Tu brûles!

Ilhām: Dis-moi, ce n'est pas cela la cause de ton humeur, Farḥāt?

Farḥāt: Non... oui... mais il y a des choses pires que ça. Ne t'en préoccupe pas parce que je romprai tout lien entre nous. Puisque de toute ma vie je n'ai jamais vu personne me trahir d'une telle manière et si rapidement, tel que tu l'as fait.

al-Hādī: Et je crois exactement la même chose.

Ilhām: Merci. Baisse ta voix sinon mon père va t'entendre et gâter ma journée.

Farḥāt: Ton père... ton père est la cause de tout.

Zohra: Doucement, sinon mon patron va m'entendre et me frapper.

al-Hādī: Ton patron... ton patron... quel criminel! Nous avons payé un homme pour le contrôler.

Farḥāt: Et s'il y a un danger, il siffle ou tousse. De toute façon, je voudrais qu'il comprenne ce qu'il y a entre nous. J'ai décidé qu'on résoudrait aujourd'hui la question.

Ilhām: Ecoute, Farḥāt.

Farḥāt: (il fait semblant de sortir) Je ne veux rien entendre. Depuis ce matin j'envoie des messages à ta mère et à ton père et enfin j'ai trouvé deux gardiens dans le jardin et Dieu sait comment nous avons fait pour entrer.

Zohra: Ces deux musiciens? Qu'ils chantent!

al-Hādī: C'est assez, mademoiselle! Tu veux venir avec moi?

Ilhām: Voilà pourquoi, Farḥāt, je n'ai pu te rencontrer aujourd'hui: parce que mon père a demandé aux deux musiciens de jouer et de l'appeler lorsqu'ils voient quelqu'un. Tu le connais: il est têtue.

Farḥāt: Bien. Et le freluquet qui va et vient?

Zohra: Bon... c'est Monsieur al-Fāḍil, il est invité au dîner de ce soir.

Farḥāt: ... s'il n'est pas tué avant...

51 Litt. 'ta langue est devenue lourde'.

Ilhām: Ecoute.

Farḥāt: Non, je t'ai dit que non.

Zohra: Mon Hadhūd, attends, je t'explique.

al-Hādī: Ecoute, je te préviens: à partir de maintenant ne m'appelle plus «mon Hadhūd».

Ilhām: Farḥāt!

Farḥāt: Rien... je suis devenu sourd.

Zohra: Merci, al-Hādī.

al-Hādī: Je suis redevenu al-Hādī d'un seul coup.

Ilhām: Crois-moi, l'histoire d'al-Fāḍil ne signifie rien.

Farḥāt: Va raconter ça à quelqu'un d'autre.

Zohra: Je ne me souvenais pas de l'histoire des deux musiciens.

al-Hādī: C'est assez!

Ilhām: Ecoute-moi, s'il te plaît.

Farḥāt: (un instant de silence) Bon... qu'est-ce que tu veux?

Ilhām: (elle s'écarte de lui) Non, rien...

al-Hādī: (il s'adresse à Zohra) Bon... qu'est-ce que tu veux me dire?

Zohra: (elle s'écarte de lui) Moi aussi, comme Mademoiselle!

Farḥāt: Ilhām, dis-moi!

Ilhām: Non, je ne veux rien dire.

al-Hādī: Parle-moi des deux musiciens.

Zohra: Je les aime et je les adore.

Farḥāt: Ilhām, parle-moi d'al-Fāḍil.

Ilhām: Je l'aime et je suis folle d'amour pour lui.

al-Hādī: Lequel aimes-tu davantage, celui qui joue du tambourin ou celui qui joue du *krīrū*?

Zohra: Je suis fiancée avec tous les deux.

Farḥāt: Tu es heureuse de me quitter et de te fiancer avec quelqu'un comme lui?

Ilhām: C'est toi qui l'as voulu.

al-Hādī: Tu remplaces ton cher Hadhūd avec deux musiciens?

Zohra: Oui, parfois ils me réconfortent par leurs chansons et leurs fifres.

Farḥāt: Ilhām, réponds-moi.

Ilhām: Je t'ai dit tout ce que je pouvais te dire.

al-Hādī: Je commence à m'énerver.

Zohra: Prends un verre d'eau froide.

Farḥāt: Maintenant je me tire un coup de pistolet.

Ilhām: Donne-le-moi, je te le charge.

al-Hādī: Je vais me pendre.

Zohra: Attends, je te donne la ceinture de ma robe.

Farḥāt: Tu ne veux pas prouver ton innocence... Ton visage ne doit plus rencontrer le mien dorénavant. (*Il fait semblant de s'en aller*) Au revoir, reine de beauté, je vais vraiment me tuer.

al-Hādī: (*il le suit*) Je vais me pendre et trouverai finalement mon soulagement.

Ilhām: (*elle se jette sur lui*) Farḥāt!

Zohra: Mon Hadhūd!

Farḥāt: (*il s'arrête*) Qu'est-ce qu'il y a?

al-Hādī: Qu'est-ce qu'il y a? Mois aussi je te demande ce qu'il y a.

Ilhām: Où vas-tu?

Farḥāt: Là où je t'avais dit.

al-Hādī: Nous allons mourir et nous reposer.

Ilhām: Tu veux vraiment te suicider, Farḥāt?

Farḥāt: Je ne suis pas en train de rigoler, je vais mourir puisque tu le veux!

Ilhām: Moi, je veux que tu te suicides?

Farḥāt: Oui, parce que tu n'as pas voulu me dire la vérité et éclaircir mes doutes.

Ilhām: Donc, c'est de ma faute. J'aurais voulu tout te dire mais tu n'as pas voulu m'entendre. Ecoute: mon père a fait entrer dans la maison ces deux musiciens. Il leur a donné l'ordre de jouer lorsqu'ils voient un étranger qui désire entrer et rencontrer mon père.

al-Hādī: D'accord, mais où les deux musiciens passent-ils la nuit?

Zohra: Il leur a accordé la cave, ils dorment là.

al-Hādī: Mais ils ne dorment pas dans le jardin à côté de ta chambre?

Zohra: A côté de ma chambre? Il ne manquerait plus que cela!

Farḥāt: (*en riant*) Quelle belle compagnie! Et l'histoire de Monsieur al-Fāḍil?

Ilhām: Finis-en une fois pour toutes! Qu'est-ce que tu as? S'il y avait quelque chose, aurais-je envoyé ma mère t'appeler? Dieu sait ce que ce monsieur et papa fabriquent.

Farḥāt: Pardonne-moi! Tu as raison (*il l'embrasse*). Tu m'aimes, Ilhām?

Ilhām: Tu as encore des doutes?

al-Hādī: Qui est-ce qui blanchit et nourrit les musiciens?

Zohra: Mais enfin! Ils ont commencé à travailler aujourd'hui!

al-Hādī: Aujourd'hui et c'est fini! Je ne veux plus qu'ils restent dans le jardin à côté de ta chambre.

Zohra: Mon Hadhūd, si je les rencontre encore devant ma chambre, je prends un bâton d'olivier et je les attrape.

al-Hādī: Viens, il faut faire comme eux.

Zohra: (*elle va et l'embrasse*) Je suis à tes ordres, mon chéri. (*Elle voit sa patronne qui rentre*). Euh... Mademoiselle Ilhām, Madame Dūġa est arrivée (*à Farḥāt*). Eloignez-vous là-bas. Nous partons.

Ilhām: (*nerveuse*) Viens, Zohra, entrons ici pour tout écouter (*elles entrent*).

Dūġa: (*elle entre*) Bonjour, bienvenus. Asseyez-vous, je vous en prie. Ça fait longtemps que vous êtes là?

al-Hādī: (*nerveux*) Non, Madame, nous venons d'arriver.

Dūġa: Mon fils, je vous cherchais depuis ce matin pour résoudre la question... Monsieur 'Ammār va bientôt arriver et je te soutiens.

Farḥāt: Merci, que Dieu vous bénisse. Depuis que je vous ai rencontrée à la maison de mon cousin, je n'ai pensé que du bien de vous.

Dūġa: Mon fils, Dieu est grand. Je n'ai pas cessé de le remercier et de le louer (*le chef des domestiques descend en sifflant*).

al-Hādī: (*nerveux et à voix basse à Farḥāt*) Farḥāt, le Maréchal est arrivé.

Le chef des domestiques: Le Maréchal 'Ammār est arrivé et est derrière moi (*il sort et le Maréchal entre en scène en compagnie d'al-Fāḍil*).

Le Maréchal: (*à al-Fāḍil*) A très bientôt. Comme je t'ai dit... au coucher du soleil.

al-Fāḍil: (*il prend congé*) Soyez heureux, Monsieur, nous ne sommes pas des gamins (*il sort*).

Le Maréchal: (*il regarde Farḥāt, al-Hādī et sa femme*) Et vous, vous êtes entrés par où? (*à sa femme*) Madame la Maréchale, est-il encore tôt pour toi? Allez, va chez ton frère, la voiture t'attend dehors.

Dūġa: J'y vais, ne t'inquiète pas. Cette nuit je dors chez mon frère.

Le Maréchal: Et ces types-là (*à Farḥāt et al-Hādī*). Qu'est-ce qu'ils font ici? Vous êtes entrés par où?

al-Hādī: (*nerveux*) Nous... nous sommes venus de chez nous... en ce qui concerne la question de l'accès, nous sommes entrés par la porte du jardin.

Dūġa: Tais-toi, laisse-moi parler. (*au Maréchal*) C'est le garçon dont je t'avais parlé et qui est venu ici pour te demander la main d'Ilhām. L'autre garçon est son ami.

al-Hādī: Il n'est pas seulement un ami, il est plus qu'un frère pour moi. Une âme qui est issue de l'autre... mais nous l'avons dit, nous sommes venus chez vous, Sergent...

Le Maréchal: Sergent?! Je suis Maréchal!

Farhāt: (à *al-Hādī*) Tais-toi! Tu n'as pas honte? (*au Maréchal*) Monsieur le Maréchal, je suis venu chez vous aujourd'hui et, à vrai dire, je n'aurais pas dû, mais je suis seul, je n'ai personne, ni mère, ni frère, ni père qui puisse parler à ma place.

al-Hādī: Il a seulement la femme de son cousin, bancal dans un coin.

Le Maréchal: Ferme la bouche, idiot.

Farhāt: (à *al-Hādī*) Tais-toi! (*au Maréchal*) Ne lui attachez pas d'importance, Monsieur le Maréchal, un rien l'amuse.

Dūġa: (à *Farhāt*) Commence à lui raconter...

Farhāt: Bref, Monsieur le Maréchal, je suis venu chez vous demander la main de votre respectable fille Ilhām et je suis vraiment très honoré de vous rencontrer.

Le Maréchal: Tu veux vraiment te marier avec la fille de la Maréchale, ma fille, et devenir mon gendre?

Farhāt: Oui, Monsieur le Maréchal.

Le Maréchal: Dis-moi, gamin, premièrement as-tu été à l'armée? Et deuxièmement, es-tu citadin?

Farhāt: Je n'ai pas encore été à l'armée. Quant aux gens de la ville, Monsieur le Maréchal, c'est n'est qu'un faux problème, une question sans aucun sens: un homme est un homme, qu'il vienne du centre de la capitale ou qu'il provienne de la campagne. Le point essentiel est qu'il sache comment vivre. Moi, je suis fils de la campagne, mais j'ai étudié, j'ai appris et je suis venu ici dans la capitale, j'ai vécu parmi les gens de la ville, ils m'ont beaucoup appris, ils m'ont éduqué et j'ai fréquenté toutes les couches sociales. Maintenant j'ai un bon emploi mais l'histoire des noms, de la vie luxueuse et opulente ne sert à rien.

Le Maréchal: (étonné) Est-ce qu'il délire, ce gamin? Je te dis que je veux donner ma fille à un homme respectable comme moi.

Farhāt: Monsieur, si vous voulez que je devienne un citadin, m'y voilà prêt. Mais sachez que ce sont une clique de fripons avarés et hypocrites. Mais permettez-moi de m'expliquer: avant tout, mon désir d'épouser votre fille est pur et n'est avide ni d'argent, ni de propriété, ni de titres. Je vous prie de croire, Monsieur le Maréchal, au fait que les gens de la ville ne font pas les choses que vous faites: leurs cerveaux sont brûlés. Flanquez à la porte ces gens vulgaires qui vous entourent et qui vous poussent à des situations dangereuses. Parmi ces gens vulgaires, il y a al-

Fāḍil. A vrai dire, je vous avoue que je ne suis pas un citoyen, je suis originaire du Kef⁵², je ne fais pas partie des grands citoyens que vous aimez.

Le Maréchal: Ferme la bouche. Dis-moi, ô rustre du Kef, que prétends-tu m'enseigner? Je t'ai dit que ma fille n'épousera qu'un grand citoyen couvert de médailles. Maintenant dégage!

Dūḡa: Je ne peux plus me taire! Dis-moi, Monsieur, ô spahi, qu'est-ce que tu veux dire avec la question des gens de la ville et des notables? D'où venons-nous? Ne sommes-nous pas originaires de Duriya Ḥusīn Ben 'Alī?

Le Maréchal: Dūḡa, aie honte! Ne dis pas de choses ignobles sur nos proches.

Dūḡa: Sois sincère... alors, mon père et ton père, d'où sont-ils originaires? Ne proviennent-ils pas de la campagne la plus profonde?

Le Maréchal: Silence! Ne dis pas de sottises sur mon père devant les garçons. Ton père était un paysan tandis que mon père à moi était un grand citoyen et ma fille ne se mariera qu'avec un citoyen comme moi. Je veux que tous les gens l'appellent «Madame». Qu'est-ce que tu veux, d'ailleurs tout le monde t'appelle la «Maréchale»?

Dūḡa: Non, Monsieur, je n'aime pas ces surnoms insensés et je ne veux pas qu'on m'appelle «Maréchale» ou «Sergente». Si je tourne le dos, tout le monde se moque de moi et j'en souffre. Et tout cela est de ma faute. Une femme, mon cher, doit choisir un homme de sa même couche sociale. Bref, je te dis que ma fille épousera Farḥāt, celui qui vient du Kef. Ce jour n'est pas un jour néfaste.

Le Maréchal: (il entend de l'extérieur la marche militaire) C'est un citoyen qui désire me rencontrer (il sort).

Dūḡa: (elle s'approche de Farḥāt et d'al-Hādī) Ecoutez, restez ici. Aujourd'hui, c'est à prendre ou à laisser, on risque tout (elle sort en direction du Maréchal).

Farḥāt: (nerveux) Mon Dieu, mon Dieu! (il tape des mains) Mon Dieu (il tape des mains) (Les deux musiciens entrent et jouent) Mon Dieu, mon Dieu, que le diable vous emporte! Chut!

al-Hādī: Qui est-ce que vous a fait entrer? Vous nous suivez toujours!

Les deux musiciens: (ensemble) Ḥasan et Ḥusayn... nous sommes venus pour vous. Celui qui est avec Dieu est toujours victorieux. (Ils jouent. Zohra et Ilhām entrent. Ils cessent de jouer, puis ils s'adressent aux spectateurs). «Est-elle détériorée de sa porte à son mihrab»?

Ilhām: J'ai tout entendu, Farḥāt. Espérons!

Farḥāt: Courage! Je ne t'abandonnerai jamais.

Zohra: Et toi, mon Hadhūd?

al-Hādī: J'ai un couteau pour tuer les deux musiciens.

52 Bourgade tunisienne située au nord-ouest du Pays, à 175 kilomètres à l'ouest de Tunis et 40 kilomètres à l'est de la frontière avec l'Algérie.

Les deux musiciens: (ensemble adressés aux spectateurs) Celui qui maltraite l'orphelin, doit le trouver.

al-Hādī: Ecoutez, j'ai eu une idée lumineuse!

Tous: Laquelle?

al-Hādī: Nous participerons à un jeu de rôle.

Farḥāt: C'est-à-dire?

al-Hādī: Je veux dire que les deux musiciens m'ont inspiré une idée fabuleuse qui n'aura du succès et ne se réalisera que grâce à notre frère le Maréchal... Allons, Farḥāt, je finis de t'expliquer notre programme. (*A Zohra et Ilhām*) Et vous, attendez un moment et ne faites pas de bêtises... Si Dieu le veut, cette nuit nous serons tous mariés (*il sort avec Farḥāt*).

Les deux musiciens: (ils jouent et se dirigent vers le milieu de la scène. Ilhām et Zohra sortent). Cette nuit est la nuit; danse, ô flambeau de l'épouse, la porte de la maison est petite.

9.3 Acte III

(*Même scénario; le Maréchal est avec ses domestiques et leur donne des indications*).

Le Maréchal: Vous avez entendu ce que je vous ai dit? (*au chef des domestiques*) Et toi, chef, ouvre les yeux. Si quelqu'un fait un mauvais pas devant les gens de la ville tandis que nous sommes en train de manger, frappe-le violemment avec le bâton. Je veux que cette nuit soit une grande fête comme le quatorze juillet!

Le Chef des domestiques: Soyez tranquille, Monsieur le Maréchal! Tout ira au mieux, si Dieu le veut. Monsieur le Maréchal que préférez-vous boire pour le dîner?

Le Maréchal: Apporte tout! Si tu as trois ou quatre bouteilles d'Orangina... Dès que nous aurons terminé le repas, apporte-nous du thé rouge plein de mousse. (*à tous les domestiques*) Allez dehors, que chacun prenne sa place et y reste jusqu'au moment où nous l'appellerons.

Les deux musiciens: (ensemble adressés aux spectateurs) Ḥasan et Ḥusayn... Ils ont demandé: «Où est ton argent, ô ânier?». Ils ont répondu: «Dans la tôle et dans le clou».

Le Maréchal: Et vous, taisez-vous! Vous ressemblez à une sonnette d'alarme. Ecoutez, je vous dis que dès que vous les entendez, vous devez jouer... attention à jouer la marche militaire comme vous l'avez fait pendant que j'étais avec les deux garçons... J'ai couru parce que je pensais que c'était Monsieur al-Fāḍil mais ce n'était que le facteur qui distribuait le courrier.

Les deux musiciens: (ensemble) Non, non, c'est fini... Ḥasan et Ḥusayn... Discipline... nous sommes la viande et vous êtes le couteau.

Le Chef des domestiques: (il entre) Monsieur le Maréchal, ils sont arrivés.

Le Maréchal: (inquiet) Ils sont arrivés... arrivés... (*au chef des domestiques*) viens avec moi dans la chambre et mets-moi l'imperméable... ou non, reste ici et je m'habille tout seul. Dès qu'ils entrent, fais-les prendre place... ou non... laisse-les debout jusqu'à ce que j'arrive. (*il sort*).

Le Chef des domestiques: Le pauvre! (*al-Fāḍil et Farīda entrent*) Bienvenus! Vous avez illuminé la maison! (*les deux musiciens jouent*).

Farīda: (*après avoir examiné le lieu*) Oh... c'est très beau... très joli⁵³.

Le Chef des domestiques: Monsieur le Maréchal est monté se changer, il vient tout de suite... veuillez vous asseoir! Une minute et il sera avec vous. (*aux deux musiciens*) Et vous, rentrez dans votre chambre, lorsque le Maréchal arrive je taperai des mains (*il sort en direction du Maréchal*).

Les deux musiciens: (*ensemble adressés aux spectateurs*) Ḥasan et Ḥusayn... (*ils indiquent al-Fāḍil et Farīda*) Une fève rongée, un corbeau bigleux l'a becquetée (*ils sortent*).

Farīda: (*elle regarde les deux musiciens*) Merci. Qui sont-ils? Ils sont à mourir de rire.

al-Fāḍil: Ce sont les deux musiciens du Maréchal. Ce dernier ne se couche ni ne se réveille sans eux. Ils le suivent partout comme deux anges gardiens⁵⁴. Ce n'est qu'un petit avant-goût de ce que tu verras dans cette maison.

Farīda: (*elle rit*) Je te connais, Fāḍil. Tu m'amènes toujours dans des endroits très amusants.

al-Fāḍil: Et où veux-tu que je t'emmène, lumière de mes yeux, sinon dans des endroits beaux et splendides? Je te dis: suis-moi et tu en gagneras!

Farīda: Fāḍil, je ne devrais pas entrer dans une maison dont je ne connais pas les propriétaires.

al-Fāḍil: Mais non... qu'est-ce que tu as? Tu doutes toujours de moi? Ce monsieur, le propriétaire de la maison, est mon ami intime, plus qu'un frère, et me donne toute la liberté de faire ce que je veux.

Farīda: (*elle s'approche d'al-Fāḍil*) Fāḍil, j'ai honte parce que chaque jour qui passe tu me prouves ton amour par tes cadeaux. Et plusieurs fois j'aurais voulu les refuser mais tu insistes à tel point que j'ai honte et je suis obligée de les accepter... et hier j'ai réfléchi et je me disais qu'à la première occasion nous devons aborder la question du...

al-Fāḍil: Quelle question?... Ah, tu veux dire la question du mariage? Je t'ai dit qu'il fallait attendre un peu. Après avoir arrangé mes affaires et encaissé le montant de mes droits, nous pourrions nous marier. Donc, tu ne me fais pas confiance?

Farīda: Si, je te fais confiance mais tu sais que les gens parlent et ont une langue bien pendue qui n'épargne personne.

al-Fāḍil: Que nous importent les gens et leurs ragots?! Changeons de sujet... Qu'est-ce que tu penses de cette bague bien faite? Tu l'as aimée?

53 Farīda parle en arabe tunisien avec parfois un lexique ou des expressions en français. Elle dit ici par exemple «très joli» en français.

54 Litt. 'comme la question des anges'. En effet, selon la tradition islamique, chaque être humain est accompagné de deux anges: un 'ange de la droite' qui note ses bonnes actions et un 'ange de la gauche' qui note les mauvaises. On dit aussi que l'ange de droite écrit beaucoup plus vite que l'ange de gauche.

Farīda: Tu me demande si je l'aime?! Je l'adore (*elle regarde la bague*). La valeur de cette bague n'est pas l'argent... et tu me demandes si je l'aime?!

al-Fāḍīl: (*il l'embrasse*) Rien ne vaut l'amour que j'éprouve pour toi (*il essaie de lui donner un baiser mais il entend une voix de l'intérieur qui crie*).

La voix: Le Maréchal... le Maréchal...

al-Fāḍīl: Le Maréchal arrive... prépare-toi!

Des voix: Le Maréchal... le Maréchal... (*Les deux musiciens entrent et s'arrêtent devant la porte à côté de l'escalier, le chef des domestiques descend en vitesse et annonce*).

Le chef des domestiques: Le Maréchal 'Ammār al-Burnī est arrivé (*tous les domestiques entrent*). Est arrivé le Maréchal 'Ammār al-Burnī (*Le Maréchal apparaît au sommet de l'escalier portant un vêtement officiel en s'adressant à tous les domestiques*) Domestiques... Rompez! Garde-à-vous! (*il tape des mains, les deux musiciens jouent*).

Le Maréchal: (*il regarde Farīda avec admiration et ordonne aux deux musiciens de cesser de jouer*) Ces yeux, qu'ils sont beaux! (*à al-Fāḍīl à part*). Dis-moi, Fāḍīl, je voudrais la saluer. Comment puis-je faire?

al-Fāḍīl: Je vous le montre... Faites deux pas en arrière, avancez de deux pas et ensuite penchez-vous, prenez la main de la demoiselle, effleurez-la d'un baiser, et enfin dites-lui ce que vous voulez lui dire.

Le Maréchal: (*mal à l'aise*) Tu as raison... Je sens que les forces me manquent.... Que voilà de beaux pieds! (*il s'approche d'elle*) Que Dieu soit avec moi et me donne la force... (*il accomplit plusieurs mouvements, ensuite il lui prend la main et l'effleure d'un baiser*). Mademoiselle, que Dieu garde votre jeunesse. Vous avez illuminé ma maison par votre présence! (*il la regarde avec admiration*). Que vous êtes belle, Mademoiselle!

Le chef des domestiques: Monsieur le Maréchal, nous commençons à dresser la table pour le dîner.

Le Maréchal: (*tandis qu'il regarde fixement le visage de Farīda*) Faites ce que vous voulez... Vos joues, qu'elles sont rouges, on dirait deux tomates!

Le chef des domestiques: (*à tous les domestiques*) Domestiques, attention! Dressez la table pour le dîner du Maréchal et de ses hôtes (*certaines domestiques sortent et d'autres se mettent à dresser la table*).

Farīda: Monsieur, je suis très heureuse de vous rencontrer. (*à al-Fāḍīl*) Il a l'air vraiment très sympathique⁵⁵.

al-Fāḍīl: Oh... oui, très sympa... Tu n'as pas encore vu...

Le Maréchal: Qu'est ce qu'elle a dit, ô Fāḍīl? J'ai entendu qu'elle parle français.

al-Fāḍīl: Elle a dit qu'il y a peu d'hommes comme vous dans notre Pays.

55 Elle dit «très sympathique» en français.

Le Maréchal: (à Farīda) Que Dieu vous bénisse, vous êtes vraiment charmante.

Farīda: (elle rit) Merci⁵⁶.

Le Maréchal: (à part) Quelle blancheur ces dents! (*à al-Fāḍil*) ô Fāḍil, elle a dit «voici»⁵⁷ ... Je ne tiens plus debout...

al-Fāḍil: Résistez, Monsieur.... (*au Maréchal à part*) Ecoutez, prenez bien garde de ne point lui parler de la bague et des deux-cent mille dinars pour le peignoir...

Le Maréchal: Ne pourrais-je pas seulement lui demander si elle a agréé mes cadeaux?

al-Fāḍil: Mais non! Faites attention, vous ne devez pas aborder ces questions... selon elle, un homme impatient n'est pas un vrai citoyen.

Le chef des domestiques: (au Maréchal) La table est prête... asseyez-vous, je vous en prie (*il indique aux domestiques de partir à l'exception des deux musiciens*).

Le Maréchal: (à Farīda) Mademoiselle, asseyons-nous et mangeons!

Farīda: Oh, merci... merci beaucoup⁵⁸! (*elle s'assied*).

Le Maréchal: Moi aussi «beau cou» «beau cou». (*à part*) Je n'ai jamais vu une fille pareille en Tunisie (*il s'assied, il tape des mains deux fois et les musiciens jouent*).

Les deux musiciens: (après avoir joué) Mesdames et Messieurs, nous avons l'honneur de vous présenter le «discours» du Maréchal (*ils jouent, ensuite ils s'adressent ensemble aux spectateurs*) Ḥasan et Ḥusayn, sur la victime il y a un porc-épic... (*ils indiquent le groupe*).

Farīda: Qu'est-ce que c'est? Il veut faire un «discours»?

al-Fāḍil: Ecoute, tais-toi et ris!

Le Maréchal: (il s'arrête, se met debout sur la chaise et puis descend) Messieurs... charmante Mademoiselle, tu as illuminé ma maison par ta présence... Ce banquet est pour vous... Et les poulets «ampoulés» (*il indique la nourriture*) les coqs «cocus»... et ce gâteau, Mademoiselle... un gâteau «bateau»... Bon appétit... ma chère... qu'est-ce que je peux dire, mon Dieu... Mais je vous ai dit... Messieurs je suis le Maréchal 'Ammār... j'avais été blessé dans la période de la guerre... mais j'ai été blessé par vous, Mademoiselle... Bon appétit de la part de 'Ammār le Maréchal... Maintenant je réciterai des vers.

al-Fāḍil: Dites et reprenez haleine.

Farīda: (à al-Fāḍil) Qu'est ce qu'il a? ... il est tout en nage...

Le Maréchal: (à Farīda) Ecoutez, Mademoiselle.

Ronde comme une pomme de terre/ses jambes comme un canon de fusil
Dès qu'elle apparaîtrait on dirait un papillon/ou une monnaie japonaise

56 En français.

57 Paronomase entre «merci» et «voici» qui souligne encore une fois l'ignorance du Maréchal.

58 En français.

Le Maréchal est tombé amoureux de toi, chérie/je suis blessé et la blessure est encore fraîche
al-Fāḍil: Mon Dieu, vous êtes un poète!

Farīda: Bravo, bravo⁵⁹! Que Dieu vous bénisse (*elle rit*). Vous êtes vraiment très sympa, très sympathique⁶⁰.

Le Maréchal: Que Dieu ait miséricorde de votre père et qu'Il prolonge vos jours.

al-Fāḍil: (*moqueur*) Bravo, bravo (*il tape des mains deux fois*).

Les deux musiciens: (*ils s'arrêtent et jouent*) Et maintenant pour vous Ḥasan et Ḥusayn qui présentent des chansonnettes (*ils indiquent le Maréchal, puis les spectateurs*). Un requin fait des manières avec une tortue. (*Le Maréchal, Farīda et al-Fāḍil commencent à manger. Les deux musiciens prennent chacun un instrument musical et chantent*)...

Ronde comme une pomme de terre/ses jambes comme un canon de fusil

Dès qu'elle apparaisse on dirait un papillon/ou une monnaie japonaise

Le Maréchal est devenu fou, Farīda/sa tête brûle, il a perdu la tête

(*Le Maréchal et tous applaudissent*).

Les deux musiciens: Et maintenant pour vous de la part de Ḥasan et Ḥusayn, une chanson composée, mise en musique et chantée par nous deux:

Celui qui te suit/Monsieur le Maréchal

Le pauvre, tu as perdu la tête/ce sont des affaires folles

Celui qui est derrière toi te trompe/veut seulement un peu d'argent

al-Fāḍil: C'est assez! J'ai mal à la tête.

Farīda: (*elle met sa main sur ses oreilles*) Oh... ça va, ça suffit⁶¹! Assez, j'ai mal à la tête.

Le Maréchal: (*il s'arrête*) Assez! Elle vous a dit «papa, c'est fini»⁶².

Les deux musiciens: (*ensemble adressés aux spectateurs*) L'expert son compagnon le critique. (*Entrent Dūġa et Zohra qui a dans ses mains un balai*).

Dūġa: Chiens impertinents... voilà pourquoi tu m'as envoyée dormir chez mon frère: pour faire une farce et emmener ce qui n'a aucune valeur dans ma maison?

Le Maréchal: Dūġa, d'où viens-tu?

Farīda: C'est qui celle-là?

al-Fāḍil: (*à Farīda*) Tais-toi, elle est furieuse!

Dūġa: (*elle se jette contre Farīda*) Et toi, salope? N'as-tu pas honte d'entrer dans la maison d'autrui comme si elle était celle de ton père?

59 En français.

60 En arabe et puis en français.

61 En français.

62 Jeux de mots visant à souligner l'ignorance crasse du Maréchal.

al-Fāḍil: (il lui coupe le chemin) Madame Dūḡa, calmez-vous, je peux vous expliquer!

Le Maréchal: Retiens-la, Fāḍil.... elle veut la rosser à vif.

Dūḡa: Je ne veux pas la rosser, je veux simplement couper sa chair en morceaux et vous (*à al-Fāḍil*), responsable de cette affaire, ce que vous volez de son argent, n'est-il pas suffisant? ... Vous avez commencé également à lui offrir des femmes, en organisant des dîners et en faisant de joyeuses libations?

al-Fāḍil: Lui offrir des femmes? Qui vous a dit ça? Celle-ci est ma fiancée et moi-même j'ai payé le dîner et cette affaire ne regarde pas le Maréchal.

Dūḡa: Va raconter cette histoire à quelqu'un d'autre qui ne te connaît pas... (*à Farīda*) Et toi, ma fille, dégage, sors d'ici, je ne veux pas d'un meurtre cette nuit...

Le Maréchal: Dūḡa, je n'ai rien fait. Tout cela est à Monsieur al-Fāḍil.

Farīda: Madame, s'il-vous-plaît... vous vous êtes trompée... je vous jure que je suis venue ici sans arrière-pensées... (*à al-Fāḍil*) Ce que tu as arrangé n'est-il pas suffisant? Tu me provoques un scandale pareil? (*elle sort furibonde*).

al-Fāḍil: (il court derrière elle) Farīda, Farīda, attends, je peux t'expliquer!

Le Maréchal: Mon Dieu, ô 'Ammār, ô Maréchal, la soirée est gâchée... Mademoiselle Farīda, Monsieur al-Fāḍil... Non, Dūḡa, il ne faut pas s'adresser comme ça aux gens de la ville!

Dūḡa: Cesse la plaisanterie! Tu es ridicule parmi ces gens. Ecoute, je t'avertis: ou tu te ranges ou bien nous divorçons. (*à Zohra*) Allons, Zohra, je prends toutes mes affaires, je ne veux plus rester dans cette maison (*elle sort avec sa domestique*).

Le Maréchal: Seigneur, aide-moi et arrange-moi cette affaire... dès le matin je sentais que ce jour était un jour néfaste. (*au chef des domestiques*) D'où es-tu rentré? Pourquoi ne me l'avez-vous pas dit? Que Dieu ait miséricorde... Appelle sa fille, est-ce qu'il y a quelque chose qui puisse la raisonner?

Le chef des domestiques: Bien, Monsieur, Dieu nous indiquera le bon chemin... (*il sort vers Dūḡa*)

Le Maréchal: (aux deux musiciens) Et vous, pourquoi n'avez-vous pas joué lorsque vous l'avez vue? (Les deux musiciens regardent al-Hādī qui porte un vêtement étrange et ils jouent) Qui est venu ici chez moi? (*aux deux musiciens*). Allez, partez!

Les deux musiciens: (ils s'adressent ensemble aux spectateurs) Ḥasan et Ḥusayn, l'histoire s'est compliquée, que Dieu puisse l'éclaircir! (*ils sortent*).

al-Hādī: (déguisé) Je ne sais pas, Monsieur le Maréchal, si j'ai l'honneur d'être connu de vous...

Le Maréchal: Non, je ne te connais pas...

al-Hādī: Cela n'est pas important... de toute façon, je vous connais. Vous êtes l'homme le plus respectable de tous.

Le Maréchal: Moi?!

al-Hādī: Vous, Monsieur le Maréchal! Vous étiez le plus bel enfant du monde et toutes les femmes se chamaillent pour vous embrasser.

Le Maréchal: Les femmes veulent-elles m'embrasser? Tu me fais rougir, ne me parle plus comme cela.

al-Hādī: J'étais un ami de feu Monsieur votre père.

Le Maréchal: Tu as connu mon père?

al-Hādī: Bien sûr, c'était un des gens de la ville les plus illustres.

Le Maréchal: Mon père?

al-Hādī: Bien sûr, je le connaissais fort bien.

Le Maréchal: Tu as dit que mon père était un citadin à cent pour cent?

al-Hādī: Assurément!

Le Maréchal: On m'avait dit que mon père était un paysan qui possédait un lot de terrain et quelques chèvres.

al-Hādī: Lui, un paysan! C'est pure médisance! Votre père était un des plus grands marchands, un modèle pour le commerce et un parmi les rares gens de la ville existants.

Le Maréchal: Que Dieu te bénisse! Viens, tu es un vrai homme, un brave homme, viens, approche-toi, je te donne ma main et je bats la paume. J'aimerais que tu témoignes devant les autres que mon père était un grand citadin.

al-Hādī: C'est justement comme ça. Je le témoigne et le témoignerai devant tout le monde!

Le Maréchal: (*il lui serre la main*) Que Dieu te récompense! Dis-moi, mon cher, quel sujet t'amène?

al-Hādī: Monsieur le Maréchal, après la mort de votre père, j'ai voyagé par tout le monde...

Le Maréchal: Vraiment? Tu as dit «par tout le monde»?

al-Hādī: Oui, j'ai fait le tour du monde, le tour du monde en long et en large... et depuis trois jours je suis ici pour vous chercher et vous annoncer une chose magnifique et une nouvelle qui vous réjouira.

Le Maréchal: Veux-tu vraiment m'annoncer une telle nouvelle? Allons, dis-moi!

al-Hādī: Monsieur, connaissez-vous le fils du Sultan de Ğarmāṭa⁶³?

Le Maréchal: Tu as dit le fils du Sultan de Ğarmāṭa? Non, je ne le connais pas.

al-Hādī: Comment? Vous n'en avez jamais entendu parler? Ça fait quelque temps qu'il est chez nous en Tunisie.

Le Maréchal: Le fils de Ğarmāṭa est ici? Dis-moi, où se trouve Ğarmāṭa?

63 Invention, mais le nom a une assonance avec *ğarmāna* 'canard'.

al-Hādī: Ğarmāṭa... Ğarmāṭa... elle est à côté de Ğarāmṭa.... il faut monter sur la montagne des pierres, regarder en bas et voilà le pays de Ğarmāṭa est là-bas.

Le Maréchal: Tu as dit de monter sur la montagne des pierres et on peut la voir?

al-Hādī: Oui... je vous ai dit que le fils du sultan de ce pays est venu ici, vous l'avez vu? Il porte un habit en or qui brille... et on a organisé pour lui de grandes réjouissances. Vous n'avez pas entendu?

Le Maréchal: Je te le jure sur mes ancêtres, je n'en savais rien.

al-Hādī: Mais il est là... et il a rencontré par hasard votre fille tandis qu'elle allait au hammam. Il en est tombé amoureux et voudrait vous demander sa main.

Le Maréchal: Le fils de Ğarmāṭa voudrait épouser ma fille?

al-Hādī: Et il voudrait s'apparenter avec vous.

Le Maréchal: Le fils du Sultan de Ğarmāṭa voudrait devenir mon gendre?

al-Hādī: Oui, il voudrait obtenir la main de votre fille. Vu que je maîtrise bien leur langue, lorsque je me suis rendu dans leur pays il en était très ravi. Alors, je suis allé chez lui, je l'ai rencontré et il a abordé la question de votre fille dans leur langue ğarmāṭiyya: «*Janich bina alla... ouhidha tiḥlāh jamilāh smous Marichala 'Ammārāh*»⁶⁴. Cela signifie qu'il a jeté ses yeux sur une fille très belle, fille d'un grand citadin qui s'appelle Maréchal 'Ammār.

Le Maréchal: Le fils de Ğarmāṭa a parlé de moi en ces termes? Et toi, qu'est-ce que tu lui as répondu?

al-Hādī: Je lui ai répondu que je vous connaissais bien et que ma mère connaissait votre fille parce qu'elle l'avait rencontrée au hammam. Il m'a dit dans sa langue ğarmāṭiyya: «*Nhibbiyya-haha ou nmoutouha alihaha*» et cela signifie qu'il l'aime et qu'il est amoureux d'elle.

Le Maréchal: «bhahaha ou nmoutahaha» signifie qu'il l'aime?

al-Hādī: Oui, et vous savez la signification de «*yahya tihaha ya ğharamihaha*»?

Le Maréchal: «*hatihaha mihaha*»? Non...

al-Hādī: En ğarmāṭiyya, cela signifie «Ma vie, ma douceur!».

Le Maréchal: «*hatiha mihaha*» ... «Ma vie, ma douceur!». Leurs mots sont très beaux. Je dois demander au maître d'alphabet de me les enseigner.

al-Hādī: Et enfin pour compléter ma mission, j'ai l'honneur de vous informer qu'il demandera la main de votre fille et qu'il l'épousera. Et vu qu'il veut être le gendre d'un homme important comme lui, il vous nommera «Mamouchi»⁶⁵. «Mamouchi» est un grand titre, un des plus importants dans leur pays.

⁶⁴ Cette langue ğarmāṭiyya est totalement inventée et dépourvue de toute signification. Apparemment elle ressemble à une sorte de javanais.

⁶⁵ De Mamamouchi, nom inventé par Molière dans son *Bourgeois Gentilhomme*.

Le Maréchal: Vraiment? «Mamoucha»?

al-Hādī: Oui, Mamouch... Dans notre langue de citadins, cela signifie «Excellence». Bref, il n'y a pas de titre plus important dans le monde entier!

Le Maréchal: Oui, merci au fils de Ğarmāṭa... je te prie de me mener chez lui... je voudrais le rencontrer et parler avec lui.

al-Hādī: Comment? Se rendre chez lui? Il est en train de venir ici, accompagné de sa cour.

Le Maréchal: Il va venir ici? Chez moi? Maintenant? Le fils du Sultan de Ğarmāṭa?

al-Hādī: Oui, comme je vous l'ai dit, il est en train de venir ici avec tout le nécessaire pour les célébrations officielles et pour vous offrir la médaille de la «Mamouchiyya».

Le Maréchal: Il veut m'offrir la médaille de la «Mamouchiyya» maintenant, tout de suite?

al-Hādī: Oui, je vous l'ai dit: il est tombé amoureux de votre fille et ne veut pas attendre une seule minute supplémentaire.

Le Maréchal: Ecoute, mon cher, je ne veux pas refuser mais Dūġa, ma femme, veut qu'elle se marie avec un autre garçon.

al-Hādī: Non, votre femme Dūġa, lorsqu'elle verra le fils du Sultan de Ğarmāṭa changera d'avis et dira: «je ne donnerai en mariage ma fille qu'au fils du Sultan de Ğarmāṭa».

Le Maréchal: Si Dieu le veut! Que Dieu ouvre ses yeux!

al-Hādī: Monsieur le Maréchal, vous devez vous préparer pour les célébrations: le fils du Sultan de Ğarmāṭa est en route avec ses domestiques.

Le Maréchal: Tu as raison... Reste ici, attends un peu. Je veux faire un «rassemblement» de mes domestiques et je leur dirai d'être prêts devant le fils du Sultan de Ğarmāṭa (*il monte l'escalier et sort*).

al-Hādī: (*il pouffe de rire*) Le pauvre, il prend tout au sérieux... Mais je ne peux pas continuer à jouer ce rôle pour bien longtemps (*Dūġa vêtue de façon simple est accompagnée de Zohra et Ilhām*).

Zohra: Attendez, Madame, je vais vous expliquer, s'il vous plaît.

Dūġa: Je ne comprends plus rien. Je ne veux plus entrer dans cette maison.

Ilhām: Attends, maman, nous pouvons t'expliquer.

al-Hādī: (*il s'interpose*) Madame Dūġa, où allez-vous?

Dūġa: Qui est-ce? Qu'est-ce que tu portes?

Ilhām: Mon Dieu, tu m'as effrayée, Hādī, qu'est-ce que c'est?

al-Hādī: C'est ce dont je vous ai parlé avant et maintenant vous pouvez le voir... Madame Dūġa, pourquoi sortez-vous fâchée?

Zohra: Parce qu'elle s'est aperçue que mon patron amène des femmes chez lui et fait le pitre.

al-Hādī: Non, non... il ne faut pas sortir Madame, si vous sortez le jeu finit là (*à Dūġa*). Montez et assistez au spectacle de la balustrade. Et poussez des youyous: cette nuit, soit il réintègre la bonne voie soit je ne m'appelle plus al-Hādī.

Dūġa: Qu'allons-nous faire?

al-Hādī: Ce que nous allons faire maintenant je vous le montrerai (*il entend de l'extérieur le son du tambourin et du dafū⁶⁶*). Bon, c'est la troupe qui est arrivée. Allez, partez et poussez des youyous (*elles montent et un groupe de derviches constitués d'un groupe d'acteurs déguisés portant un vêtement étrange accompagné de la confrérie de la 'Īsāwiyya⁶⁷ entrent. Ils portent des drapeaux, des encensiers, des chandelles et ils chantent. Un cheikh portant un vêtement somptueux les guide. Entre Farḥāt, déguisé, accompagné de quatre domestiques qui soutiennent la traîne de son vêtement. On entend des voix provenant de l'intérieur*). Le Maréchal... le Maréchal... (*les domestiques et puis les musiciens sortent. Le Maréchal entre en scène vêtu d'un frac sur lequel il a enfilé sa robe de chambre rouge. Deux domestiques soutiennent sa traîne. Les deux musiciens jouent, des cris de joie proviennent du groupe de la 'Īsāwiyya et des derviches qui chantent dans une langue incompréhensible*);

Marchal, Marchal, jinak charchal
quiou quioura la l, jar kal kal kal
saiid bounharal, zyyou makboub kal

Le cheikh: «Ĝarmāta... Farhatata Marichalala» (*ils chantent*).

Farḥāt: (*il avance vers le Maréchal*) «Marchalala wadadadaha... Mahloulaha... kabirahaha».

al-Hādī: Cela signifie, Monsieur le Maréchal, «que Dieu rende votre cœur comme une rose toujours éclore»... Ce sont les mots de Ĝarmāta.

Le Maréchal: Mon frère, dis-lui «*karikalal... Marichal Choubal*» et cela signifie que moi et Dūġa la Maréchale, nous sommes ravis qu'il soit entré dans notre maison.

al-Hādī: (*à Farḥāt*) «Doujatou... Marchaltou... Farhanatou... bi bihatou».

Farḥāt: (*à al-Hādī*) «Rabiyat bitaamalala albakak ouzidak fi hadayak».

al-Hādī: Il vous a dit: «Que Dieu vous bénisse et augmente les cadeaux pour vous».

Le Maréchal: Dis-lui que le Maréchal vous dit: «Dieu vous bénisse et soit miséricordieux avec votre père, ô Monsieur le fils du Sultan de Ĝarmāta. *Marchal... Douia Karika*».

Farḥāt: «Rakak... rakisiyk... kamik».

Le Maréchal: Il m'a compris! Pousse des youyous, Dūġa, j'ai presque appris la langue *ġarmāṭiyya!*

Farḥāt: (*à al-Hādī*) «min ila... 'an...».

66 Grand tambour.

67 Confrérie soufie aux cérémonies fleuries (marche sur des charbons ardents, avaleur de sabres, etc.).

al-Hādī: Il a dit que vous devez vous préparer parce qu'il faut faire les célébrations pour la remise de la médaille et pour le contrat de mariage. Ensuite nous fêterons.

Le Maréchal: Tant de choses en deux mots «*min ila... 'an...?*»

al-Hādī: Oui, parce que la langue ġarmāṭiyya est comme cela: elle dit beaucoup en peu de paroles.

Le Maréchal: Vive l'étude de la langue ġarmāṭiyya!

al-Hādī: Monsieur, approchez-vous (*le Maréchal avance et s'arrête au milieu, le groupe de la 'Īsāwiyya tourne tout autour de lui et chante*):

«Yahirmarmarkah/Lila madoukukah

Kaz irfalouka/yziryayak karam»

Le cheikh: «Kaz iriouam... haram... haram».

Le groupe: «Farid maarousa... libadarouha; hadhaya karkousa... daroudar Marchal».

Le cheikh: Oui, oui...

Le groupe: «krioun ya krioun... houyoun mayoun – tahyati oujanoun... katoun katoun».

Le cheikh: Oui, oui...

Farḥāt: (*il leur fait signe de se taire et de prendre la médaille... il l'épingle ensuite sur la poitrine du Maréchal*) «karam... ouisam karkazal... Marchal...».

Le groupe: Oui «miroukaka».

Farḥāt: «Youlyou sittatan fan fantana...».

Le groupe: «Fan fan fatana...».

Farḥāt: «Koura kouraza...».

al-Hādī: (*au Maréchal*) Cela signifie «tous nos vœux et que vous soyez heureux».

Le Maréchal: Dis-lui... non... laisse-moi essayer cette fois-ci! (*à Farḥāt*) «*Saf sira krouf... farhana tana*».

Le groupe: «Farhatana».

Farḥāt: «Dar mouch... mouch dar».

al-Hādī: Il vient de dire que maintenant tu es devenu un «mamouche» et tu dois prendre la parole!

Farḥāt: «Amalah hayka... nbaouthou hayka... zouz chouhoudikah... naktoubou sadakitah».

al-Hādī: Il a demandé si nous avons appelé les deux '*adūl*'⁶⁸ pour signer le contrat de mariage.

68 Notaires de droit musulman.

Le Maréchal: Dis-lui que je suis d'accord mais qu'il faut attendre un peu, je dois en parler avec Dūḡa.

Dūḡa: (de haut) J'accepte le fils du Mamouche et de Ğarmāṭa et tout son groupe aussi.

Le Maréchal: (avec joie) Vive la Maréchale... vive la Mamouchiyya fils de Ğarmāṭa.

Farḥāt: (en indiquant un membre du groupe) «Barakila... Jasibla aadoulila» (*un membre du groupe sort*).

al-Hādī: (au groupe) Des chants... des chants... la fête va commencer... (*Le groupe chante, les femmes poussent des youyous. Dūḡa descend accompagnée de sa fille et de Zohra, elles rejoignent le Maréchal, Farḥāt et al-Hādī. Les deux 'adūl entrent. al-Hādī prend la main du Maréchal et l'entraîne à l'écart pour permettre de faire un peu de place pour la signature du contrat. Farḥāt s'approche des deux 'adūl et leur donne les chaises du groupe*).

Le Maréchal: Mon frère, ils ont donc tout fait entre eux sans moi?

al-Hādī: Signez, Monsieur, ils font comme ça dans leur pays.

Le Maréchal: D'accord, Monsieur le fils du Sultan de Ğarmāṭa, je fais ce que tu veux.

al-'Adī⁶⁹: Signez, Monsieur, félicitations!

Le Maréchal: (il signe par son doigt) Voilà. (*à al-Hādī*) Dis-lui: «Je vous souhaite une vie heureuse avec ma fille».

al-Hādī: (à Farḥāt) «Mabroukaha... mabroukaha».

Farḥāt: «Choukrana... choukrana».

al-'Adī: Oui, monsieur. Au nom de Dieu, clément et miséricordieux, la prière et la paix sur le plus noble des Envoyés, se marient, avec la bénédiction de Dieu, le Très-Haut, et la sunna⁷⁰ du Prophète, Farḥāt, fils de feu al-Kāfi et la fille de Monsieur 'Ammār al-Burnī surnommé le Maréchal.

Le Maréchal: (étonné) Pourquoi «Farḥāt al-Kāfi»? Qu'est-ce que cela signifie? Moi, je croyais l'avoir donnée au fils du Sultan de Ğarmāṭa!

al-'Adī: Monsieur, sans Ğarmāṭa, sans bavarder... il faut continuer... nous étions en train de dire...

Le Maréchal: Monsieur le Cheikh, arrêtez-vous! Qu'est-ce que vous venez de dire...?

Dūḡa: Il ne te plaît pas?

Le Maréchal: Non. Etes-vous le fils de Ğarmāṭa? Mamoucha... médaille... honneur...

Farḥāt: C'est assez, Monsieur 'Ammār! Sans radotages... c'était une blague, on ne parlait pas sérieusement.

69 Notaire, singulier du mot 'adūl.

70 Recueil des préceptes d'obligation tirés des pratiques du Prophète Muḥammad.

Dūġa: Toi, tu ne peux pas comprendre, à moins qu'on t'assène un coup sur la tête.

Le Maréchal: (il ouvre la bouche toute grande comme s'il était dans un rêve et ensuite tape des mains deux fois) Ô Maréchal... Ô Maréchal... (les deux musiciens jouent, puis ensemble adressés aux spectateurs).

Les deux musiciens: Ḥasan et Ḥusayn, celui qui agit tout seul, que Dieu l'aide⁷¹...

Le chef des domestiques: Quel jeu ai-je vu? Moi aussi, je suis resté bouche bée... les yeux ont un peu reconnu et un peu ils ont menti. (Les domestiques partent d'un éclat de rire et rient avec lui. Le Maréchal les regarde avec rage, puis il se jette contre eux en essayant de les frapper mais ils se sauvent. Le chef des domestiques continue à rire, le Maréchal avance vers lui, il se jette contre lui, il le dévisage fixement, il le saisit par le cou et lui donne une gifle. Enfin il se jette par terre. Tout le monde regarde le Maréchal. Un instant de silence).

Le Maréchal: (il regarde fixement tout le monde, puis il monte trois marches et s'adresse aux personnes présentes). Je suis 'Ammār al-Burnī, mes domestiques ont-ils commencé à se moquer de moi? Suis-je devenu un singe? Ce que je possède je l'ai obtenu tout seul par mon travail... Moi, fils de paysans et ils se moquent de moi... lorsque j'entre dans un lieu de réunion, les gens font les comptes dans mes poches... je viens ici à Tunis et je gaspille mon argent... et enfin, qu'est-ce qu'ils font? Ils se moquent de moi?

(avec affliction) Vous avez raison, je ne reproche rien à personne. Si mon père m'avait éduqué, je n'en serais pas arrivé là. Maintenant j'ai ouvert les yeux et j'ai compris que tout le monde me considère comme la poule aux œufs d'or.

Dūġa, ma chérie, viens (*Dūġa s'approche de lui*). Et vous, Farḥāt et Ilhām, venez! Je voudrais vous embrasser sur le front (ils s'approchent de lui et il les embrasse l'un après l'autre)... Vous ne vous êtes jamais moqués de moi... vous êtes venus ici pour m'ouvrir les yeux et faire me revenir la raison. Que celui qui vous a amené chez moi et celui qui vous a enseigné et est derrière vous soit béni! (les larmes aux yeux).

Farḥāt: Monsieur 'Ammār, rien ne dure et dans la vie on apprend toujours.

Le Maréchal: (au bord d'une attaque hystérique de rire) Mamouche... (il rit) fils des Sultans de Ġarmāṭa. Les médailles de lettres et de musique. (il pleure) Farīda et al-Fāḍil se sont moqués de 'Ammār al-Burnī... (il rit) *dufūf*, tambourins et encens... et ils riaient sous cape (il continue à pleurer). Que le diable t'emporte, 'Ammār, fils de paysans!

Ilhām: Papa 'Ammār, finissons-en, je t'en prie!

Le Maréchal: Papa 'Ammār, c'est très beau, prononcé par ta bouche! Que Mamoucha fils du Sultan de Ġarmāṭa soit béni parce qu'il m'a fait retrouver la raison et il m'a fait discerner le bien du mal (il se déshabille et jette son vêtement par terre). Voilà l'habit qui a engendré la dérision de la part des autres et à cause duquel les gens se sont gaussés de moi, et qui a bafoué mon honneur. Voilà maintenant je le foule aux pieds (il foule aux pieds son vêtement). Ecoutez tous, vous qui êtes ici! A partir d'aujourd'hui j'ôte les habits de citadin et je m'habille comme un paysan, terre de blé et d'orge... Et mes félicitation à toi, Farḥāt, et à ma fille, que vous vous

⁷¹ Proverbe tunisien dont la signification est «On n'est jamais aussi bien servi que par soi-même».

mariiez avec un cœur pur et fidèle. Je veux faire cadeau de ma maison à toi et à ma fille et j'y ajoute un verger qui est à la Manouba⁷²... un paysan n'a qu'une parole... Je veux retourner d'où je suis venu et travailler ma terre avec mes mains.

Dūġa: Et moi, est-ce que tu me quitteras?

Le Maréchal: J'aimerais que tu viennes avec moi, à moins que tu ne préfères rester avec notre fille.

Dūġa: Je ne t'ai pas quitté jusqu'à présent, dois-je te quitter maintenant alors que le bon sens t'est revenu?

al-Hādī: Et Zohra et moi, Monsieur 'Ammār?

Le Maréchal: Qu'est-ce que vous voulez faire?

al-Hādī: Nous voulons nous marier.

Le Maréchal: (aux 'adūl) Allez, signez leur un contrat. Je vous emmènerai avec moi dans ma ferme.

Le chef des domestiques: (il s'arrête et se jette sur la main du Maréchal pour l'embrasser) Pardonnez-moi, patron, j'ai commis une erreur, veuillez agréer mes excuses.

Le Maréchal: Mon cher, je te pardonne devant Dieu et devant les hommes.

Le chef des domestiques: Monsieur, je vous en supplie, ne me quittez pas... emmenez-moi là où vous irez.

Le Maréchal: Si tu veux, tu peux venir avec moi, j'en serai ravi. (aux deux musiciens) et vous deux, rentrez d'où vous êtes venus et racontez à tout le monde ce que vous avez vu de vos propres yeux (il monte accompagné de *Dūġa*, *Ilhām*, *Farḥāt*, *al-Hādī*, *Zohra*, *le chef des domestiques* et les deux 'adūl).

Les deux musiciens: (ils avancent au milieu de la scène et entonnent la marche militaire) Ḥasan et Ḥusayn, le daim a repris son ancienne condition.

(Ils se retournent et regardent les vêtements du Maréchal par terre. Un des deux prend la robe de chambre et l'autre prend le frac et ils s'adressent ensemble aux spectateurs).

Ḥasan: (à *Ḥusayn*) Je t'enfile cette robe de chambre?

Ḥusayn: Non, mon frère. Je ne veux pas être beau en l'apparence, Dieu sait bien ce qu'il y a à l'intérieur! Prends, mets ce frac!

Ḥasan: Pour l'amour de Dieu, Dieu nous en garde, après ce que j'ai vu! (il s'approche davantage du public). Qui voudrait prendre cette robe de chambre en soie comme cadeau? Prends-la, garçon, elle te convient parfaitement! (en indiquant un des spectateurs dans la salle).

Un spectateur: (il se lève) Non, mon fils, trouve quelqu'un d'autre! Je ne veux pas devenir objet de dérision!

72 Ville au nord-ouest de Tunis. Elle fait partie aujourd'hui du Grand Tunis.

Ḥusayn: (il s'approche lui aussi des spectateurs) Qui veut mettre ce frac magnifique gratuitement? *(en indiquant un des spectateurs)* Viens, prends, mets-le et regarde quelle beauté!

Un autre spectateur: Non, mon fils. Je n'ai besoin ni d'un beau vêtement, ni d'un cadeau! Après tout ce que j'ai vu, je m'en vais! *(il sort de la salle).*

Les deux musiciens: (ils s'adressent ensemble aux spectateurs) Personne ne veut les accepter. Tout le monde a pris conscience de ce qui lui convient. *(Ils jouent la marche militaire).* Et maintenant, Ḥasan et Ḥusayn, notre mission avec le Maréchal et les spectateurs est achevée. Et que de tout cela on puisse tirer un enseignement.

Bibliographie

- Aa.Vv.: *Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire. Arles (1989). Traduire le Théâtre*. Arles: Actes Sud 1990.
- Aarab, Mouna/Amarouchi, Sarah: El gran Teatro Cervantes de Tânger. In: *Babel* 17 (2004), p. 61–62.
- Abbassi, Driss: *Entre Bourguiba et Hannibal. Identité tunisienne et histoire depuis l'indépendance*. Aix-en-Provence/Paris: Editions IREMAM/Karthala 2005.
- Abbassi, Driss: *Quand la Tunisie s'invente. Entre Orient et Occident, des imaginaires politiques*. Paris: Editions Autrement 2009.
- 'Abbāza, Muḥammad: *Ṭaṭawwur al-fi'l al-masraḥī bi-Tūnis min an-naš'a 'ilā at-ta'sīs* [Evolution du fait théâtral en Tunisie de sa genèse à sa fondation]. Tunis: Markaz an-Našr al-Ġāmi'i 2009.
- 'Abd ar-Raḥīm, Yāsīn: *Mawsū'at al-'āmmiyya as-sūriyya* [Dictionnaire d'arabe syrien]. Damas: Wizārat at-ṭaqāfa 2003.
- Abderrahmani, Imen: Dans les Couloirs du *Maréchal*: comme au bon vieux temps. In: www.tunisia-today.com 2005 [30.09.2013].
- Abderrahmani, Imen: Troupe de la ville de Tunis: le retour du *Maréchal*. In: www.tunisia-today.com 2005 [30.09.2013].
- 'Abduh, Ibrāhīm: *Abū Naẓẓāra*. Le Caire: Maktabat al-ādāb bi-dar al-ḡamāmīz 1953.
- Abu-Haidar, Farida: Morocco, modern. In: Julie Scott Meisami/Paul Starkey (éds.): *The Routledge Encyclopedia of Arabic Literature*. London/New York: Routledge 2010, p. 531-532.
- Abu-Lughod, Ibrahim: *The Arab Rediscovery of Europe*. Londres: Saqi 2011².
- Abu-Mahfouz, Ahmad: Translation as a Blending of Cultures. In: *Journal of Translation* 4,1 (2008). In: <http://www.sil.org/siljot/2008/1/51140/siljot2008-1-01.pdf> [05.05.2012].
- Abū Murād, Nabil (éd.): *Arzat Lubnān* [Le Cèdre du Liban]. Beyrouth: Phoenix Center for Lebanese Studies 2009.
- Adad, Maurice: *Le Kitāb al-tarbī' wa-l-tadwīr d'al-Ġāḥiẓ. Extrait d'Arabica*. Leyde: Brill 1968.
- Affaya, Mohammed Nour Eddine: L'interculturel ou le piège de l'identité. In: *Revista CIDOB D'Affairs Internacionals* 36 (1997), p. 141–156.
- Ahmed, Jamal Mohammed: *The Intellectual Origins of Egyptian Nationalism*. Londres: Oxford University Press 1960.
- Alalou, Ali: Language and Ideology in the Maghreb: Francophonie and Other Languages. In: *The French Review* 80,2 (2006), p. 408–421.
- Allen, Roger: *La letteratura araba*. Bologne: Il Mulino 2006.
- Amaldi, Daniela: *Storia della letteratura araba classica*. Bologne: Zanichelli 2004.
- Amine, Khalid: *Moroccan Theater between East and West*. Tétouan: Le Club du Livre de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Tétouan 2000.
- Amine, Khalid: Crossing Borders: Al-halqa Performances in Morocco from the Open Space to the Theatre Building. In: *The Drama Review* 45,2 (2001), p. 55–69.
- Amine, Khalid: Moroccan Shakespeare and the Celebration of Impasse: Nabil Lahlou's *Ophelia Is Not Dead*, In: *Critical Survey* 19,3 (2007), p. 55–73.
- Amine, Khalid: Performance Research in the Maghreb: Interplay between Appropriation and Contestation. In: Yamna Abdelkader/Sandrine Bazile et al. (éds.): *Pour un Théâtre-Monde. Plurilinguisme, interculturalité, transmission*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux 2013, p. 293–319.

- Amine, Khalid/Fertat, Omar: La recherche dans les arts de la scène au Maghreb: entre appropriation et contestation. In: Yamna Abdelkader/Sandrine Bazile et al. (éd.): *Pour un Théâtre-Monde. Plurilinguisme, interculturalité, transmission*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux 2013, p. 321–329.
- And, Metin/Berkday, Ali: Le théâtre en Turquie. In: Michel Corvin (éd.): *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris: Editions Bordas 2008, p. 1379–1383.
- Anderson, Benedict: *L'imaginaire national, réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris: La Découverte 1996.
- Antonius, George: *The Arab Awakening: The Story of the Arab National Movement*. Londres: Hamish Hamilton 1938.
- Avino, Maria: *L'Occidente nella cultura araba*. Rome: Jouvence 2002.
- 'Awaḍ, Luwīs: *Tārīḥ al-fikr al-miṣrī al-ḥadīṯ: min 'aṣr Ismā'īl ilā ṭawrat 1919* [Histoire de la pensée égyptienne moderne: de l'époque d'Ismā'īl à la révolution de 1919]. Le Caire: Maktabat Madbūli 1987.
- Aziza, Mohamed: *Regards sur le théâtre arabe contemporain*. Tunis: MTE 1970.
- 'Azzām, Muḥammad: *al-Masrah al-maḡribī* [Le Théâtre marocain]. Damas: Editions de l'Union des Ecrivains Arabes 1987.
- Badawi, Mohammed Mustafa: Medieval Arabic Drama: Ibn Dāniyāl. In: *Journal of Arabic Literature* 13 (1982), p. 83–107.
- Badawi, Mohammed Mustafa: The Father of the Modern Egyptian Theatre: Ya'qūb Ṣannū'. In: *Journal of Arabic Literature* 16 (1985), p. 132–145.
- Badawi, Mohammed Mustafa: *Modern Arabic Drama in Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press 1987.
- Badry, Ahmed/Cheniki Ahmed: Maroc (le théâtre au). In: Michel Corvin (éd.): *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris: Editions Bordas 2008, p. 888–892.
- Balta, Paul: *L'islam dans le monde*. Paris: La Découverte 1986.
- Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*. Paris: Editions du Seuil 1973.
- Bassiouney, Reem: *Arabic Sociolinguistics*. Edimbourg: Edinburgh University Press 2009.
- Baudelaire, Charles: *Correspondances II*. Paris: Gallimard 1973.
- Bchir, Badra: *Éléments du fait théâtral en Tunisie*. Tunis: Cahiers du C.E.R.E.S. 1993.
- Belhaj, Abdessamad: *La dimension islamique dans la politique étrangère du Maroc: Déterminants, acteurs, orientations*. Louvain: Presses Universitaires de Louvain 2009.
- Belhédi, Amor: *Société, espace et développement en Tunisie*. Tunis: Publications de la Faculté des Sciences Humaines et Sociales 1992.
- Belyazid, Khalid: Le procès de Molière est d'actualité. In: *L'Economiste* 221 (1996), in: www.leconomiste.com/article/tayeb-saddiki-le-proces-de-moliere-est-dactualite [06.08.2014].
- Ben Cheikh, Slim/ Madani, Ezzedine: Tunisie (le théâtre en). In: Michel Corvin (éd.): *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris: Editions Bordas 2008, p. 1376–1378.
- Ben Elmostafa, Okacha: *Les mouvements islamistes au Maroc*. Paris: L'Harmattan 2007.
- Ben Halima, Hamadi: *Les principaux thèmes du théâtre arabe contemporain (de 1914 à 1960)*. Tunis: Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université de Tunis 1969.
- Ben Halima, Hamadi: Le théâtre arabe en Tunisie: Répertoire tunisien (1909 à 1962). In: *Arabi-ca* 16,3 (1969), p. 313–329.
- Ben Jelloun, Tahar: Défendre la diversité culturelle du Maghreb. In: *Journal of Maghrebi Studies* 1, 2–1 (1993), 4–5.

- Ben Jelloun, Tahar: Suis-je un écrivain arabe ?. In: *www.taharbenjelloun.org* (2004) [07.08.2014].
- Bencheneb, Rashid: *Masrah*: In North Africa. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. VI. Leyde: Brill 1991, p. 750–757.
- Benzakour, Fouzia/Gaadi, Driss et al. (éds.): *Le français au Maroc: lexique et contacts de langue*. Bruxelles: De Boeck 2000.
- Bereksi-Meddahi, Lamia: *Abdelkader Alloula. Culture populaire et jeux d'écriture dans l'œuvre théâtrale*. Paris: L'Harmattan 2011.
- Bernard, H./Tissot, Eugène: *Vocabulaire français et égyptien*, Paris: Maisonneuve 1877.
- Berque, Jacques: Les arts du spectacle dans le monde arabe depuis cent ans. In: Nada Tomiche (éd.): *Le théâtre arabe*. Louvain: Unesco 1969, p. 15–38.
- Berrada, Mohammed: *Le Théâtre au Maroc: tradition, expérimentation et perspectives*. Ville-neuve d'Ascq: P.U. du Septentrion 1998.
- Berrada, Mohammed / Kaddouri, Abdelmajid: *La Méditerranée marocaine*. Paris: Maisonneuve et Larose 2000.
- Bhabha, Homi K. (éd.): *Nation and Narration*. Londres: Routledge 1990.
- Bhabha, Homi K.: *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris: Payot 2007 (éd.or. 1994).
- Bilḥayrī, Aḥmad: *Al-Muṣṭalaḥ al-masrahī 'inda al-'arab* [La terminologie théâtrale chez les Arabes]. Kénitra: Boukili Impression 1999.
- Bin Zaydān, 'Abd ar-Raḥmān: *As'īlat al-Masrah al-'arabī* [Questions du Théâtre arabe]. Casa-blanca: Dār at-Ṭaqāfa 1987.
- Binebine, Mahi: *Les Etoiles de Sidi Moumen*. Paris: Flammarion 2010.
- Bonne, Marie-Paule: *Rôle de la tradition comme source de créativité contemporaine dans le théâtre d'ombres arabo-islamique*. Genève: Unesco 1985.
- Borsellino, Nino: *La tradizione del comico: letteratura e teatro da Dante a Belli*. Milan: Garzanti 1989.
- Brahimi, Denise: Le 'créole algérien', langue de théâtre (Aziz Chouaki, Fellag). In: Yamna Abdelkader/Sandrine Bazile et al. (éds.): *Pour un Théâtre-Monde. Plurilinguisme, interculturelité, transmission*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux 2013, p. 59–69.
- Braune, Walther: Beiträge zur Geschichte des neuarabischen Schrifttums. In: *Mitteilungen des Seminars für orientalische Sprache zu Berlin* 36 (1933), p. 117–140.
- Brockelman, Carl: Maḳāma. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. VI. Leyde: Brill 1991, p. 107–115.
- Brugman, Jan: *An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt*. Leyde: Brill 1984.
- Burgat, François: *Il fondamentalismo islamico. Algeria, Tunisia, Marocco, Libia*. Turin: Società Editrice Internazionale 1995.
- Burkert, Walter: *The Orientalizing Revolution: Near East Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*. Harvard: Harvard University Press 1992.
- Burtin, Tatiana: *Figures de l'avarice et de l'usure dans les comédies: The Merchant of Venice de Shakespeare, Volpone de Jonson et L'Avare de Molière*. Thèse de doctorat: Université de Montréal 2011.
- Bustānī (al-), Salīm: ar-Riwayāt al-ḥidiwiyya at-tašḥīsiyya [Les pièces khédivales]. In: *al-Ġinān* (1875), p. 694–696.
- Camera d'Afflitto, Isabella: *Letteratura araba contemporanea*. Rome: Carocci 1998.

- Campanini, Massimo: *Storia dell'Egitto contemporaneo. Dalla rinascita ottocentesca a Mubarak*. Rome: Edizioni Lavoro 2005.
- Campanini, Massimo: *Storia del Medio Oriente. 1798–2006*. Bologne: Il Mulino 2006.
- Carlier, Omar: De l'islamisme à l'islamisme: la thérapie politico-religieuse du FIS. In: *Cahiers d'Etudes Africaines* 32 (1992), p. 185–219.
- Carta, Maria Antonietta: *Fiabe siriane*. Milan: Arnoldo Mondadori Editore 1997.
- Castellano, Carolina: *Il segreto e la censura. Storia di due concetti nel Risorgimento italiano*. Trento: Tangram Edizioni Scientifiche 2010.
- Caubet, Dominique: Alternance de code au Maghreb, pourquoi le français est-il arabisé. In: *Plurilinguisme, alternance des langues et apprentissage en contextes plurilingues* 14 (1998), p. 121–142.
- Caubet, Dominique: *Les mots du bled*. Paris: L'Harmattan 2004.
- Chakroun, Abdallah: *A la rencontre du théâtre au Maroc*. Casablanca: Najah El Jadida 1998.
- Charfeddine, Moncef: *Deux siècles de théâtre en Tunisie*. Tunis: Les Editions Ibn Charaf 2003.
- Chelley, Jacques: Le Molière égyptien. In: *Abū Nazzāra* (7 septembre 1906), p. 29.
- Cheniki, Ahmed: *Le théâtre en Algérie. Histoire et enjeux*. Aix-en-Provence: Edisud 2002.
- Cheniki, Ahmed: *Théâtres arabes. Genèse, évolution et emprunts*. Oran: Dar el Gharb 2006.
- Cheniki, Ahmed: De nouveaux oripeaux pour Molière en Algérie. In: *InterFrancophonies* 4 (2010), p. 1–12.
- Chevrel, Yves: *La littérature comparée*. Paris: Puf 1989.
- Chouaki, Aziz: *Les Oranges*. Paris: Editions Mille et Une Nuits 1998.
- Chouaki, Aziz: *Une virée*. Montreuil-Sous-Bois: Editions Théâtrales 2006.
- Clément, Jean-François: Tayeb Saddiki et l'essence du théâtre. In: *Horizons Maghrébins* 58 (2008), p. 65–74.
- Cohen, David: *Le parler arabe des Juifs de Tunis*. Paris/La Haye: Mouton 1964.
- Corciulo, Maria Sofia: Nota introduttiva. In: Maria Teresa Antonia Morelli: *L'Unità d'Italia nel Teatro. Istituzioni politiche, identità nazionale e questione sociale*. Rome: Bulzoni 2012, p. I–II.
- Corm, Georges: *Il Libano contemporaneo. Storia e società*. Milan: Jaca Books 2006.
- Corvin, Michel (éd.): *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris: Editions Bordas 2008.
- Curatola, Giovanni / Scarcia, Gianroberto: *Le arti nell'Islam*. Rome: Carocci 1990.
- D'Ormesson, Jean: *Une autre histoire de la littérature française*. Vol. I. Paris: Nil éditions 1997.
- Dalle, Ignace: *Hassan II entre tradition et absolutisme*. Paris: Fayard 2011.
- Dalle, Ignace: *Maroc. Histoire, Société, Culture*. Paris: La Découverte 2013.
- Dawn, C. Ernest: The Origins of Arab Nationalism. In: Rashid Khalidi/Lisa Anderson et al. (éds.): *The Origins of Arab Nationalism*. New York: Columbia University Press 1991, p. 3–30.
- De Baignières, Paul: *L'Egypte satirique*. Paris: Imprimerie de Lefebvre 1886.
- De Prémare, Alfred-Louis: *Sidi Abderrahmane al Majdoub, mysticisme populaire, société et pouvoir au Maroc au XVI^e siècle*. Paris/Rabat: CNRS/SMER 1985.
- Demeerseman, André: Le *Malade Imaginaire* sur les planches à Tunis. In: *Ibla* 85 (1959), p. 223–225.
- Demeerseman, André: Aux frontières de la psychologie rurale. In: *Ibla* 109 (1965), p. 1–34.
- Dī Ṭarrāzī, Filīb: *Tārīḥ aṣ-Ṣiḥāfa al-'arabiyya* [Histoire du journalisme arabe]. Vol. II. Beyrouth: al-Maṭba'a al-Adabiyya 1912.

- Djaziri, Hammadi: La Situation du Théâtre en Tunisie. In: *African Arts* 1, 3 (1968), p. 40–41+92–93.
- Durand, Olivier: *L'arabo del Marocco. Elementi di dialetto standard e mediano*. Rome: Università degli Studi La Sapienza 2004.
- Durand, Olivier: Bidd-na nuktub bi-l-'āmmiyye?. In: Daniela Bredi/Leonardo Capezzone et al. (éds.): *Scritti in onore di Biancamaria Scarcia Amoretti*. Vol. II. Rome: Edizioni Q 2008, p. 577-588.
- Durand, Olivier: *Dialettologia Araba*. Rome: Carocci 2009.
- Durkheim, Yves/Prin, Dominique et al. (éds.): *Economie de la construction au Caire*. Paris: L'Harmattan Villes et Entreprises 1987.
- Dussart, André: L'empathie, esquisse d'une théorie de la réception en traduction. In: *Meta: journal des traducteurs* 39 (1994), p. 107–115.
- Duvignaud, Jean: Rencontres de civilisations et participation des publics dans le théâtre maghrébin contemporain. In: Nada Tomiche (éd.): *Le théâtre arabe*. Louvain: Unesco 1969, p. 193–210.
- Duvignaud, Jean: *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*. Paris: Presses Universitaires de France 1999.
- Ettmüller, Eliane Ursula: *The Construct of Egypt's National-Self in James Sanua's Early Satire and Caricature*. Berlin: Klaus Schwarz Verlag 2012.
- Fahd, Toufic: Sih̄r. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. V. Leyde: Brill 1986, p. 567–571.
- Faivre d'Arcier, Jeanne: *Habiba Messika. La brûlure du péché*. Paris: Belfond 1998.
- Fertat, Omar: Marun al-Naqash et l'équation du théâtre arabe moderne: la dette et l'identité. In: Ozouf Sénamin Amedegnato/Séлом Komlan Gbanou et al. (éds.): *Légitimité, légitimation*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux 2011, p. 299–314.
- Fertat, Omar: André Voisin, l'initiateur oublié du théâtre populaire marocain. In: Yamna Abdeldkader/Sandrine Bazile et al. (éds.): *Pour un Théâtre-Monde. Plurilinguisme, interculturalité, transmission*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux 2013, p. 331–353.
- Fertat, Omar: Molière, un auteur arabe... ?. In: *Horizons/Théâtre* 3 (2013), p. 86–105.
- Feuillebois-Pierunek, Eve: Panorama du théâtre turc. In: Eve Feuillebois-Pierunek (éd.): *Théâtres d'Orient et d'Asie. Traditions, rencontres, métissages*. Bern: Peter Lang 2012, p. 361–379.
- Finlay, David James/ Holsti, Ole Rudolph et al. (éds.): *Enemies in Politics*. Chicago: Rand McNally 1967.
- Forestier, Patrick: *Confession d'un émir du GIA*. Paris: Bernard Grasset 1998.
- Garfi, Mohamed: *Musique et Spectacle. Le théâtre lyrique arabe. Esquisse d'un itinéraire (1847–1975)*. Paris: L'Harmattan 2009.
- Geertz, Clifford: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books 1973.
- Geertz, Clifford: *Observer l'islam. Changements religieux au Maroc et en Indonésie*. Paris: La Découverte 1992.
- Geertz, Clifford: What Is a State If It Is Not a Sovereign? Reflections on Politics in Complicated States. In: *Current Anthropology* 45,5 (2004), p. 577–593.
- Gendzier, Irene L.: *The Practical Visions of Ya'qub Sanu'*. Cambridge: Harvard University Press 1966.
- Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil 1982.
- Gilson Miller, Susan: *A History of Modern Morocco*. Cambridge: Cambridge University Press 2013.
- Girard, Gilles: Types et *commedia dell'arte*. In: *Etudes françaises* 15 (1979), p. 109–123.

- Grandguillaume, Gilbert: L'arabisation au Maghreb. In: *Revue d'Aménagement linguistique* 107 (2004), p. 15–40.
- Grandguillaume, Gilbert: Abdelkader Alloula, un homme de culture algérienne. In: *Horizons Maghrébins* 58 (2008), p. 10–11.
- Greenblatt, Stephen: *Shakespearean Negotiations*. Oxford: Clarendon Press 1988.
- Greenblatt, Stephen: Culture. In: Frank Lentricchia/Thomas McLaughlin (éds.). *Critical Terms for Literary Study*². Chicago: The University of Chicago Press 1995, p. 225–232.
- Greenblatt, Stephen: *Cultural Mobility: A Manifesto*. Cambridge: Cambridge University Press 2009.
- Gutas, Dimitri: *Pensiero greco e cultura araba*. Turin: Piccola Biblioteca Einaudi 2002.
- Haarmann, Ulrich: Waṭan. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. XI. Leyde: Brill 2002, p. 174–175.
- Haddad, Youssef Rachid: *Art du conteur, art de l'acteur*. Louvain-la-Neuve: Cahiers théâtre Louvain 1982.
- Hafez, Sabry: The Quest for Freedom in Arabic Theatre. In: *Journal of Arabic Literature* 26 (1995), p. 10–36.
- Hafidi, Abderrahim: Islamisme algérien et champ politico-religieux au Maroc. In: *Politique Etrangère* 2 (1995), p. 377–387.
- Hall, Edward T.: *The Hidden Dimension*. New York: Anchor Books Editions 1990.
- Harrell, Richard S./Sobelman, Harvey: *A Dictionary of Moroccan Arabic: Moroccan-English*. Washington D.C.: Georgetown University Press 1966.
- Hassan II: *Le Défi*. Paris: Albin Michel 1976.
- Hassan II: Message au premier colloque national sur le théâtre professionnel. In: *Maroc Soir* (15 mai 1992), p. 2.
- Hassan II: *Le Génie de la modération*. Paris: Plon 2000.
- Heluin, Anaïs: Abdelkader Alloula, héraut irremplaçable? In: *Qantara* 92 (2014), p. 7–9.
- Hopes, Jeffrey/Lecossois, Hélène (éds.): *Théâtre et nation*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2011.
- Hopes, Jeffrey/Lecossois, Hélène: Introduction. In: Jeffrey Hopes/Hélène Lecossois (éds.): *Théâtre et nation*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2011, p. 15–21.
- Hourani, Albert: *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798–1939*. Cambridge: University Press 1983.
- Hulūġ, Bū Bakr/Šaraf ad-Dīn, al-Munšif et al. (éds.): *Qarn min al-masraḥ at-tūnisī* [Un siècle de théâtre tunisien]. Tunis: ad-Dār al-‘arabiyya li-l-kitāb 2001.
- Hunter, F.Robert. *Egypt under the Khedives, 1805–1872: From Household to Modern Bureaucracy*. Le Caire: The American University in Cairo Press 2000.
- Husri (al-), Sāti': L'idée de nation dans les pays arabes. Du début du XIX^e siècle à la création de la Ligue des états arabes. In: *Orient* 21 (1962), p. 117–134.
- Ibn al-Muqaffa': *Il Libro di Kalila e Dimna*. Ed. par Andrea Borruso/Mirella Cassarino. Rome: Salerno Editrice 1991.
- Ibn Khaldoun: *al-Muqaddima. Prolégomènes historiques*. Ed. par William Mc Guckin de Slane. Vol. II. Paris: Editions Quatremère 1858.
- Jabbour, Jean M.: *Grand Mounded. Français-Arabe*. Beyrouth: Librairie Orientale 2008.
- Jabra, Jabra Ibrahim: Modern Arabic Literature and the West. In: *Journal of Arabic Literature* 2 (1971), p. 76–91.
- Jadraoui, Siham: Festival international 'Théâtre et Culture': Molière dans tous ses états à Casablanca et à Rabat. In: www.aujourd'hui.ma du 30 mars 2011 [05.08.2014].

- Jahiz: *Le livre des Avars*. Paris: Editions Maisonneuve et Larose 1997.
- Jerrold, Blanchard: *Egypt under Ismail Pacha*. Londres: Samuel Tinsley and Co. 1879.
- Kağgāṭ (al-), Muḥammad: *Binyat at-ta'liḥ al-masraḥī mina l-bidāya ilā t-tamānīnāt* [La Structure du texte théâtral du début aux années quatre-vingts]. Casablanca: Dār at-Taḡāfa 1986.
- Kahle, Paul: Ibrāhīm Pasha. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. III. Leyde: Brill 1986, p. 999–1000.
- Karal, Enver Ziya: 'Abd al-'Azīz. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. I. Leyde: Brill 1986, p. 56.
- Kassab, Ahmed: *Etudes rurales en Tunisie*. Tunis: Publications de l'Université de Tunis 1970.
- Kedourie, Elie: *Afghani and Abduh: An Essay on Religious Unbelief and Political Activism in Modern Islam*. Londres/Portland: Frank Cass 1997.
- Kenny, Lorne M.: Ali Mubarak: Nineteenth Century Egyptian Educator and Administrator. In: *Middle East Journal* 21 (1967), p. 35–51.
- Khalil, Mohamed Ali Mohamed: *The Italian Architecture in Alexandria, Egypt*. Thèse de master: Université Kore Enna 2008.
- Khaznadar, Chérif: Pour la *recréation* d'une expression dramatique arabe. De l'intégration de cette expression aux moyens audio-visuels. In: Nada Tomiche (éd.): *Le théâtre arabe*. Louvain: Unesco 1969, p. 39–80.
- Kilito, Abdelfattah: *L'auteur et ses doubles. Essai sur la culture arabe classique*. Paris: Editions du Seuil 1985.
- Kilito, Abdelfattah: *Les Arabes et l'art du récit. Une étrange familiarité*. Arles: Sindbad, Actes Sud 2009.
- Kolk, Mieke: The Performance of Comedy in East and West. Cultural Boundaries and the Art of Cunning. In: Mieke Kolk/Freddy Decreus (éds.): *The Performance of the Comic in Arabic Theatre. Cultural Heritage, Western Models and Postcolonial Hybridity*. Gent: Het Centrum 2005, p. 151–162.
- Kudsi-Zadeh, Albert A.: Afghānī and Freemasonry in Egypt: *Journal of the American Oriental Society* 1 (1972), p. 25–35.
- Labat, Séverine: Islamisme et mouvement social en Algérie. In: *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire* 79 (2003), p. 3–18.
- Labat, Séverine: *Les islamistes algériens. Entre les urnes et le maquis*. Paris: Editions du Seuil 2005.
- Landau, Jacob M.: Abū Naḡḡāra, an Egyptian-Jewish Nationalist. In: *The Journal of Jewish Studies* 3 (1952), p. 33–44.
- Landau, Jacob M.: *Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes*. Paris: Maisonneuve & Larose 1965.
- Landau, Jacob M.: Prolegomena to a Study of Secret Societies in Modern Egypt. In: *Middle Eastern Studies* 1 (1965), p. 135–186.
- Landau, Jacob M.: Farmāsūniyya. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. XII. Leyde: Brill 2004, p. 296–297.
- Landau, Jacob M.: Abū Naḡḡāra. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. I. Leyde: Brill 1986, 141–142.
- Landes, David S.: *Bankers and Pashas*. Cambridge: Harvard University Press 1958.
- Langone, Angela Daiana: Jeux linguistiques et nouveau style dans la *masraḥiyya an-Naḡṣa*, Le dé clic, écrite en dialecte marocain par Taïeb Saddiki. In: Saleh Mejri (éd.): *L'arabe dialectal: enquêtes, descriptions, interprétations. Actes d'AIDA* 6. Tunis: Cahiers du C.E.R.E.S. 2006, p. 243–261.

- Langone, Angela Daiana: L'arabe dialectal passe à l'écrit. Quelques remarques sur le Maroc. In: Mena Lafkioui, Daniela Merolla (éds.): *Oralité et nouvelles dimensions de l'Oralité en Afrique*. Paris: Publications Langues O' 2008, p. 51–65.
- Langone, Angela Daiana: Fonti per un ritratto di Mārūn Naqqāš, pioniere del teatro arabo. In: *Itinerari* 49 (2010), p. 247–258.
- Langone, Angela Daiana: Quelques remarques linguistiques sur la pièce *al-Baxīl* de Mārūn Naqqāš. In: Olivier Durand, Angela Daiana Langone, Giuliano Mion (éds.): *Alf lahġa wa la-hġa. Proceedings of the 9th Aida Conference*. Wien: Lit Verlag 2014, p. 237–246.
- Lapidus, Ira M.: *Storia delle società islamiche. I popoli musulmani*. Vol. III. Turin: Giulio Einaudi Editore 1995.
- Lariège, Julien: *Islamistes algériens au cœur de l'Europe*. Paris: Ellipses 2005.
- Larif-Béatrix, Asma: Edification étatique et environnement culturel en Tunisie. In: *Arabica* 33 (1986), p. 295–324.
- Laurent, Franck: Quelle scène pour une nation vraiment républicaine? Michelet et le théâtre autour de 1848. In: Jeffrey Hopes/Hélène Lecossois (éds.): *Théâtre et nation*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2011, p. 25–37.
- Lazzarino del Grosso, Anna Maria: Risorgimento italiano e sviluppo dell'idea nazionale nell'Egitto del XIX secolo. In: *Il Veltro. Rivista della Civiltà Italiana* 4,6 (2011), p. 63–72.
- Lelong, Michel: Molière et Sidi Bou Saïd. In: *Ibla* 101 (1963), p. 261–262.
- Lelong, Michel: La Semaine du Théâtre (7–15 Novembre 1966). In: *Ibla* 116 (1966), p. 449–451.
- Lorca, Alexie: Questions à... Mohamed Fellag. In: *L'Express Culture* du 1^{er} novembre 1999. In: www.lexpress.fr/culture/livre/questions-a-mohamed-fellag_801669.html [09.08.2014].
- Macchia, Giovanni: *La letteratura francese dal Rinascimento al Classicismo*. Milan: Rizzoli 1992.
- Madanī (al-), 'Izz ad-Dīn/Saqqānġi (as-), Muḥammad: *Ruwwād at-ta'lif al-masrahī fī Tūnis 1900–1950* [Les pionniers du texte théâtral en Tunisie 1900–1950]. Tunis: aš-Šarika at-tūnisiyya li-t-tawzi' 1986.
- Maġribī (al-), 'Abd al-Qādir: *Kitāb al-ištiqāq wa-t-ta'rib*. Le Caire: Maṭba'at al-Hilāl 1947².
- Maraini, Toni: *I sogni di Atlante. Aedi, saltimbanchi, poetesse e musicanti nella tradizione di spettacolo popolare del Maghreb*. Bari: Poesis 2007.
- Martinovich, Nicholas N.: *The Turkish Theatre*. New York: Theatre Arts Inc. 1933.
- Matthee, Rudi: Jamal al-Din al-Afghani and Egyptian National Debate. In: *International Journal of Middle East Studies* 21 (1989), p. 152–153.
- Mehrez, Samia: Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North African Text. In: Lawrence Venuti (éd.): *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. New York: Routledge 1992.
- Mestyán, Adam: «A garden with mellow fruits of refinement». *Music theatres and cultural politics in Cairo and Istanbul, 1867–1892*. Thèse de Doctorat: Université de Budapest 2011.
- Mestyán, Adam: Arabic Theater in early Khedivial Culture, 1868-72: James Sanua revisited. In: *International Journal of Middle East Studies* 46 (2014), p. 117–137.
- Mettrop, Anton: Le Théâtre en Tunisie. In: *Ibla* 124 (1969), p. 301–319.
- Michellini Tocci, Franco: *La letteratura ebraica*. Milan: Edizioni Accademia 1970.
- Miller, Catherine: Linguistic policies and the issue of ethno-linguistic minorities in the Middle East. In: Akira Usuki/Hiroshi Kato (éds.): *Islam in the Middle Eastern studies: Muslims and minorities*. Osaka: Japan Center for Area Studies 2003, p. 149–174.
- Miner, Earl: *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press 1990.

- Mniaï, Hassan: *Le Théâtre marocain, de sa création à la mise en œuvre de la représentation*. Rabat: Dar El Aman 2002.
- Molière: *Œuvres complètes*. Ed. Georges Forestier et Claude Bourqui. Paris: Gallimard 2010.
- Monteil, Vincent: *L'arabe moderne*. Paris: Klincksieck 1960.
- Montgolfier-Ruyer de, Estelle: *Quand les Alliés libéraient la Tunisie (1942–1943). Une fillette de Medjez se souvient*. Paris: L'Harmattan 2012.
- Moosa, Matti: Naqqāš and the Rise of the Native Arab Theatre in Syria. In: *Journal of Arabic Literature* 3 (1972), p. 106–117.
- Moosa, Matti: Ya'qūb Ṣanū' and the Rise of Arab Drama in Egypt. In: *International Journal of Middle East Studies* 5 (1974), p. 401–433.
- Moussaoui, Abderrahmane: La violence en Algérie. Des crimes et des châtements. In: *Cahiers d'Etudes Africaines* 38 (1998), p. 245–269.
- Naef, Silvia: Las artes en el Islam: entre prohibición y figuración. In: *Boletín Hispánico Helvético* 9 (2007), p. 125–138.
- Nağm, Muḥammad Yūsuf: *al-Masraḥiyya fī l-'adab al-'arabī al-ḥadīth. 1847–1914* [Le théâtre dans la littérature arabe moderne]. Beyrouth: Dār at-Ṭaqāfa 1967.
- Naqqāš, Mārūn: *Arzat Lubnān* [Le Cèdre du Liban]. Beyrouth: Imprimerie Publique 1869.
- Nida, Eugene: Linguistics and Ethnology in Translation Problems. In: *Word* 1 (1945), p. 194–208.
- Nord, Christiane: Making the source text grow: a plea against the idea of loss in translation. In: Claudia Buffagni/Beatrice Garzelli et al. (éds.): *The Translator as Author*. Berlin: Lit Verlag 2011, p. 21–29.
- Osimo, Bruno: *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*. Milan: Hoepli 2004.
- Ouzri, Abdelwahed: *Le théâtre au Maroc. Structures et Tendances*. Casablanca: Toubkal 1997.
- Pasquier, Pierre (éd.): *Le Mémoire de Mahelot*. Paris: Champion 2005.
- Pellat, Charles: *Le milieu basrien et la formation de Ḡāḥiḥ*. Paris: Maisonneuve 1953.
- Pellat, Charles: al-Djidd wa'l-Hazl. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. II. Leyde: Brill 1991, p. 536–537.
- Pellat, Charles: Hidjā'. In: *The Encyclopaedia of Islam*². Vol. III. Leyde: Brill 1966, p. 352–355.
- Pellat, Charles: Nādira. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. VII. Leyde: Brill 1993, p. 856–858.
- Pellitteri, Antonino: *La formazione del pensiero nazionale arabo. Matrici storico-culturali ed elementi costitutivi*. Milan: Franco Angeli 2012.
- Pérès, Henri: Les premières manifestations de la Renaissance littéraire arabe en Orient au XIX^e siècle. In: *Annales de l'Institut d'Etudes Orientales* 1 (1935), p. 233–256.
- Pizzi, Giancarlo: *al-Ḡāḥiḥ e il Libro degli Animalī*. Vibo Valentia: Qualecultura 2008.
- Plauto: *La Pentola del Tesoro*. Ed. par Cesare Questa. Milan: Rizzoli 1985.
- Poissenot, Michel: Corneille et Molière devant la jeunesse tunisienne. In: *Ibla* 73 (1956), p. 205–216.
- Qaṣbāwī (al-), Nūr ad-Dīn: *al-Mārīšāl* [Le Maréchal]. Tunis: Sagittaire Editions 1997.
- Rai (al-), Ali: Le génie du théâtre arabe des origines à nos jours. In: Nada Tomiche (éd.): *Le théâtre arabe*. Louvain: Unesco 1969, p. 81–98.
- Redouane, Najib: La Littérature maghrébine d'expression française au carrefour des cultures et des langues. In: *The French Review* 72 (1998), p. 81–90.
- Rezok, Souad: *Le Théâtre au Maroc dans les années cinquante. L'expérience d'André Voisin*. Thèse de Troisième Cycle: Université Paris III 1994.

- Rigoli, Luigi: *Volgarizzamento delle favole di Esopo. Testo riccardiano inedito*. Florence: Stamperia del Giglio 1818.
- Rondot, Pierre: *Les Chrétiens d'Orient*. Paris: Peyronnet 1955.
- Ruocco, Monica: *Lingua fuṣḥā o 'āmmiyyah nel teatro arabo? L'esempio della Tunisia*. In: *Islam, storia e civiltà* 33 (1990), p. 271–285.
- Ruocco, Monica: *La Nahḍa par l'Iqtibās (1): naissance du théâtre arabe*. In: Boutros Hal-laq/Heidi Toelle (éds.): *Histoire de la littérature arabe moderne 1800–1945*. Arles: Sindbad, Actes Sud 2007, p. 151–191.
- Ruocco, Monica: *Storia del teatro arabo. Dalla nahḍah a oggi*. Rome: Carocci 2010.
- Saddiki, Tayeb: *Molière ou « Pour l'amour de l'humanité*. Mohammedia: Editions Eddif 1994.
- Saddiki, Tayeb: *al-Fil wa-s-Sarāwīl* [L'Éléphant et les pantalons]. Kénitra: Editions Boukili 1997.
- Saddiki, Tayeb: *Mogador, fabor*. Casablanca: Editions Eddif 2004.
- Sadgrove, Philip C.: *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century (1799–1882)*. Reading: Ithaca Press 1996.
- Sadgrove, Philip C.: *Mārūn al-Naqqāš*. In: Roger Allen (éd.): *Essays in Arabic Literary Biography 1850–1950*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2010, p. 244–251.
- Sadiq, Abdelhaï: *Nass el Ghiwane. Protest song marocaine*. Marrakech: Imprimerie El Watanya 2006.
- Salāwī (as-), Muḥammad Adīb: *al-Masrah al-mağribī min ayna ilā ayna* [Le Théâtre marocain, origines et perspectives]. Damas: Ministère de la Culture 1975.
- Salāwī (as-), Muḥammad Adīb: *al-Masrah al-mağribī. Ġadaliyyat at-ta'sīs* [Le Théâtre marocain. Dialectique de sa fondation]. Rabat: Editions Būruqrāq 2010.
- Salgon, Jean-Michel: *Dictionnaire de l'islamisme au Maghreb*. Paris: L'Harmattan 2012.
- Ṣannū', Ya'qūb: *Mūlyīr Miṣr wa-mā yuqāsīhi* [Molière d'Égypte et ce qu'il endure]. Beyrouth: al-Maṭba'a al-Adabiyya 1912.
- Ṣannū', Ya'qūb: *Ma vie en vers et mon théâtre en prose*. Montgeron: Imprimerie Montgeronnaise s.d.
- Santorelli, Filippo: *L'Italia in Egitto. Impressioni e Note*. Le Caire: Tipografia Italiana 1894.
- Santos, Ana Clara: *Le théâtre français à l'étranger ou l'essor de l'adaptation théâtrale*. In: *Horizons/Théâtre* 3 (2013), p. 47–57.
- Sanua, James [= Ṣannū', Ya'qūb]: *L'arabo anziano*. Le Caire: Nuova Tipografia di P. Cumbo 1869.
- Sawaie, Mohammed: *Rifa'a Rafī' al-Tahtawi and his contribution to the lexical development of modern literary Arabic*. In: *International Journal of Middle East Studies* 32 (2000), p. 395–410.
- Scarcia Amoretti, Biancamaria: *L'ambiguo statuto delle scimmie. Qualche sondaggio in ambiente islamico*. In: Olivier Durand/Angela Daiana Langone (éds.): *Il filo di seta. Studi arabo-islamici in onore di Wasim Dahmash*. Rome: Aracne 2008, p. 223–241.
- Scelles-Millie, Jeanne: *Les Quatrains de Mejdoub le sarcastique*. Paris: Maisonneuve et Larose 1966.
- Seklani, Mahmoud: *Villes et campagnes en Tunisie. Evaluations et prévisions*. In: *Population* 3 (1960), p. 485–512.
- Sharabi, Hisham: *Arab Intellectuals and the West: The Formative Years 1875–1914*. Baltimore: The Johns Hopkins Press 1970.
- Sharif al-, Maher: *Del concepto de ciudadanía en el pensamiento de los precursores de la «Nahda» o Renacimiento árabe*. In: *Awraq. Revista de análisis y pensamiento sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo* 10 (2014), p. 13–27.

- Simon, Patrick/Tapia, Claude: *Le Belleville des Juifs tunisiens*. Paris: Editions Autrement 1998.
- Sublet, Jacqueline: Les personnages du théâtre d'ombres d'Ibn Dāniyāl. In: *Arabica* 44 (1997), p. 545–552.
- Suleiman, Yasir: *The Arabic Language and National Identity*. Washington: Georgetown University Press 2003.
- Suleiman, Yasir: *A war of words. Language and conflict in the Middle East*. Cambridge: Cambridge University Press 2004.
- Suzuki, Rikie: Molière au Japon. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 16 (1964), p. 259–267.
- Tahtāwī, Rifā'a: *L'Or de Paris. Relation de voyage 1826–1831*. Ed. par Anouar Louca. Paris: Sindbad 1988.
- Tarazi Fawaz, Leila: *Merchants and Migrants in Nineteenth-Century Beirut*. Harvard: iUniverse 1999.
- Thalasso, Adolphe: *Molière en Turquie: étude sur le théâtre de Karagöz*. Paris: Tresse et Stock 1888.
- Tibi, Bassam: *Arab Nationalism. A Critical Enquiry*. Hong Kong: The MacMillan Press LTD 1990².
- Tlatli, Soraya: L'ambivalence linguistique dans la littérature maghrébine d'expression française. In: *The French Review* 72 (1998), p. 297–307.
- Tocqueville (de), Alexis: *De la Démocratie en Amérique*. Vol.2 [1835]. Paris: Garnier-Flammarion 1981.
- Toelle Heidi/Zakharia, Katia: *A la découverte de la littérature arabe du VI^e siècle à nos jours*. Paris: Flammarion 2004.
- Tomiche, Nada (éd.): *Le théâtre arabe*. Louvain: Unesco 1969.
- Toury, Gideon: *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: The Porter Institute of Poetics and Semiotics 1980.
- Toury, Gideon: *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: Benjamins 1995.
- Trifone, Pietro: *Malalingua. L'italiano scorretto da Dante a oggi*. Bologne: Il Mulino 2007.
- Ubersfeld, Anne: RACHEL Mlle, Élisabeth Rachel Félix. In: Michel Corvin (éd.): *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris: Editions Bordas 2008, p. 1129.
- Ungar, Steven: Writing in Tongues: Thoughts on the Work of Translation. In: Haun Saussy (éd.): *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2006.
- Urquhart, David: *The Lebanon (Mount Souria). A history and a diary*. Vol. II. Londres: Thomas Cautley Newby 1860.
- Veccia Vaglieri, Laura: (al-) Ḥasan b. 'Alī b. Abī Ṭālib. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. III. Leyde: Brill 1986, p. 240–243.
- Veccia Vaglieri, Laura: (al-) Ḥusayn b. 'Alī b. Abī Ṭālib. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. III. Leyde: Brill 1986, p. 606–615.
- Vercellin, Giorgio: *Tra veli e turbanti. Rituali sociali e vita privata nei mondi dell'Islam*. Venise: Marsilio 2000.
- Vermeren, Pierre: *Histoire du Maroc depuis l'indépendance*. Paris: La Découverte 2002.
- Vermeren, Pierre: *Le Maroc en transition*. Paris: La Découverte 2012.
- Versteegh, Kees: *The Arabic Language*. Edimbourg: Edinburgh University Press 1997.
- Vial, Charles/Wahba, Magdi: Contribution à l'étude du vocabulaire arabe de la critique littéraire. In: *Arabica* 17 (1970), p. 3–46.
- Vial, Charles: Rifā'a at-Tahtāwī (1801–1873), précurseur du féminisme en Egypte. In: *Maghreb-Machrek* 87 (1980), p. 35–48.

- Viala, Alain/Mesguich, Daniel: *Le théâtre*. Paris: Presses Universitaires de France 2011.
- Vignaud, Henry: Nomination de Nasri Franco Coussa. In: *Le Mémorial Diplomatique* 1, VI (2 janvier 1868), p. 488.
- Vilar, Jean: *Notes de service. Lettres aux acteurs et autres textes. 1944–1967*. Arles: Actes Sud 2014.
- Vingtrinier, Aimé: L’Egypte au XIX^e siècle: histoire d’un proscrit. In: *Abū Nazzāra* 5 (1899), p. 7.
- Viviani, Paola: Lupo Buonazia a proposito del teatro di Mārūn al-Naqqāš. In: *La rivista di Arablit* 1, 2 (2011), p. 75–88.
- Vocke, Sibylle: *Die marokkanische Malḥūnpoesie*. Wiesbaden: Harrassowitz 1990.
- Wagner, Ewald: Mufākhara. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New ed. Vol. VII. Leyde: Brill 1993, p. 308–309.
- Warolin, Christian: Armand-Jean de Mauvillain (1620–1685), ami et conseiller de Molière, doyen de la Faculté de médecine à Paris (1666–1668). In: *Histoire des Sciences Médicales* 2 (2005), p. 113–129.
- Yacine, Tassadit: Aux origines des cultures du peuple: entretien avec Kateb Yacine. In: *Awal. Cahiers d’Etudes Berbères* 9 (1992), p. 57–68.
- Zack, Liesbeth: The Use of the Egyptian Dialect in the satirical Newspaper Abū Nazzāra Zar’a. In: Olivier Durand/Angela Daiana Langone/Giuliano Mion (éds.): *Alf Lahḡa wa-lahḡa. Proceedings of the 9th AIDA Conference*. Münster/Vienne: LIT Verlag 2014, p. 465–478.
- Zaydān, Ğurġī: *Tārīḥ ’ādāb al-luġa al-‘arabiyya* [Histoire de la littérature de langue arabe]. Beyrouth: Maktabat al-Ḥayāt 1967.
- Zerrouki, Hassane: *La nébuleuse islamiste en France et en Algérie*. Paris: Editions 1 2002.
- Zhang, Xiangyun: *Traduire le théâtre. Application de la théorie interprétative à la traduction d’œuvres dramatiques français en chinois*. Thèse de Doctorat: Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, Ecole Supérieure d’Interprètes et Traducteurs 2006.

Index des noms

Cet Index présente les noms des auteurs et des personnalités qui ont été mentionnés dans le texte des chapitres 1–6. Il ne contient ni les noms appartenant aux références bibliographiques citées à l'intérieur des notes ni les noms mentionnés dans les Annexes.

Les noms arabes qui commencent par l'article défini *al-* sont rubriqués selon l'ordre alphabétique de la première lettre qui suit l'article (par ex.: «al-Mutanabbī» se trouve sous le «M»).

Certains noms arabes sont rubriqués selon leur version occidentale ou bien leur transcription francographe/anglographe (par ex.: «Ibn Rušd» → «Averroès»; «al-'Aqqād, Mušṭafā» → «Akkad, Moustapha»).

- 'Abbās Pacha 96
Abbassi, Driss 150
'Abd al-Ḥalīm (Prince) 108
'Abd al-Mağīd (Sultan) 60; 73
'Abduh, Muḥammad 108; 116
Abu-Lughod, Ibrahim 21; 78
Abū Murād, Nabīl 35
Abū Nuwās 79
Abyaḍ, Ğūrġ 119
Achard, Marcel 168
al-Afġānī, Ğamāl ad-Dīn 108; 109
al Afghani, Jafaar 179
al-'Ağrībī, Muḥammad bin 'Abd al-'Azīz 122
al-Aḥṭal 97
Alaoui Mdaghri, Abdelkebir 183
al-'Alġ, Aḥmad aṭ-Ṭayyib. Cf. Laalej, Ahmed Taieb
'Alī Āġā 58
'Alī Bāšā Mubārak 93
Alighieri, Dante 66
Alloula, Abdelkader 165; 166; 167; 168; 178; 180
'Allūla, 'Abd al-Qādir. Cf. Alloula, Abdelkader
Altavilla, Pasquale 47
Amīn, Qāsīm 104; 116
Amine, Khalid 153; 154; 155; 161; 162; 163; 165
Anouilh, Jean 168; 178
Antonius, George 72
Apulée 40
Aristophane 158
Arkoun, Mohammed 185
Arland, Marcel 124
Asselah, Ahmed 179
al-'Aṭṭār, Ḥasan 114
Averroès 6
Aziza, Mohamed 127
Badawī, Mohammed Mustafa 83; 88
al-Baġdādī, al-Ḥāṭib 49
Barrāda, Muḥammad. Cf. Berrada, Mohammed
Barthes, Roland 39
Baudelaire, Charles 199
Beckett, Samuel 158
Béjart, Armande 169
Béjart, Madeleine 169
Ben Ayed, Ali 124; 126; 127; 149
Ben Bella, Ahmed 187
Ben Elmostafa, Okacha 181
Ben Friha, Chadli 154
Ben Halima, Hamadi 122
Ben Jelloun, Tahar 185; 189; 190
Ben Tijani, Hamda 126
Ben Turkia, Mohamed 120
Ben Youssef, Salah 145
Benjelloun, Omar 183
Benzakour, Fouzia 189
Berque, Jacques 11
Berrada, Mohammed 153; 168
Bhabha, Homi K. 163
Bin 'Abdallāh, Muḥammad 164
Bin 'Ayyād, 'Alī. Cf. Ben Ayed, Ali
Bin Šayḥ, Muḥammad 155
Bin at-Tiġānī, Muḥammad. Cf. Ben Tijani, Hamda
Binebine, Mahi 183
Bonaparte, Napoléon 105; 106

- Boucebcı, Mahfoud 180
 Boughedir, Férid 162
 Boukhobza, Mohamed 180
 Bouleymane, Ahmed 120, 122
 Boumediene, Muhammad Bukharruba 166
 Boumli, Maati 182
 Bourguiba, Habib 120; 144; 145; 146; 147;
 149; 150; 198
 Bourguiba, Mohamed 120; 146
 Boursault, Edme 96
 Bouteflika, Abdelaziz 187
 Brecht, Bertolt 158
 Būlaymān, Aḥmad. Cf. Bouleymane, Ahmed
 Buonazia, Lupo 23
 al-Bustānī, Buṭrus 77
- Camus, Albert 127
 Cheniki, Ahmed 3
 Chergou, Abderrahmane 180
 Chevrel, Yves 64
 Chouaki, Aziz 18; 185; 188
 Corneille, Thomas 31; 58; 120; 123
 Čubak, Šādeq 41
- De Baignières, Paul 107
 Demeerseman, André 123; 124; 148
 Djaout, Tahar 180
 Djaziri, Hammadi 121
 Djebaili, Salah 180
 Donizetti, Gaetano 47
 Draneht Pacha 93; 94; 95; 96
 Dūnāš ben Labraṭ 97
 Duvignaud, Jean 70; 124; 156; 194
- El Fassi, Allal 183
 El Fassi, Mohamed 188
 El Hajjem, Mohammed 120
 El Khangui, Béchir 120
 Esope 45
 Ettmüller, Eliane Ursula 109; 112; 115; 116
- al-Fāḥūrī, Yūsuf 26
 Farag, Alfred 198
 Farazdaq 97
 Fellag, Mohamed 18; 187; 188
 Fertat, Omar 50
 Flici, Lhadi 180
- Forestier, Patrick 167
- Gaadi, Driss 189
 al-Ġāḥiḡ 40; 47; 48; 49; 51; 52; 67; 68; 172;
 173; 174; 194
 Garibaldi, Giuseppe 106; 107
 Ġarīr 97
 Geertz, Clifford 9; 10; 11; 19; 23; 81; 82; 116;
 144; 145; 151; 153; 155; 180; 181; 189;
 195; 196
 Genet, Jean 189
 Genette, Gérard 17; 144; 176; 177; 178; 193
 Gignoux, Hubert 159
 Giustiniani, Bartolomeo 73
 Gogol, Nikolaï 1; 158; 164; 165; 166
 Goldoni, Carlo 66; 84; 158
 Greenblatt, Stephen 16; 70; 78; 80; 82; 111
- al-Ḥaddād, Muḥammad 155
 al-Ḥaddād, Naḡīb 120
 Hafez, Sabry 7
 al-Ḥakīm, Tawfiq 198
 al-Hamaḍānī, Badī' az-Zaman 41; 163; 164
 al-Ḥamdān, Ibrāhīm 193
 al-Ḥarīzī, Yehudah 97
 Hassan II (Roi) 180; 181; 182; 183; 185; 189;
 191
 Haussmann, Georges 102
 Ḥayrī Bāšā 98
 Hayrullah Efendi 73
 Hourani, Albert 72
 al-Ḥuṣrī, Sāṭi' 72
- Ibn Dāniyāl, Muḥammad 27; 41
 Ibn al-Ġawzī 49
 Ibn Khaldoun 149
 Ibn al-Muqaffa' 40; 45; 55
 Ibn Rušd. Cf. Averroès
 Ibrāhīm Bāšā 71; 72; 73
 Ionesco, Eugène 158
 Ismā'il (Khédive) 83; 84; 88; 92; 93; 94; 95;
 98; 101; 102; 103; 104; 105; 107; 108;
 109; 110; 112; 115; 196
- Jonson, Ben 66
 Jouvot, Louis 168

- Kāmil Bāšā 75
 Kasbaoui, Nouredine 13; 15; 124; 126; 128; 129; 130; 131; 132; 133; 134; 135; 136; 137; 138; 139; 140; 141; 142; 143; 144; 149; 198
 Kibli, Chadly 147
 Kilito, Abdelfattah 79
 Kolk, Mieke 11
 Kot, Jan 125
 Kurd 'Alī, Muḥammad 17
- La Fontaine, Jean de 45
 La Grange 169
 Laalej, Ahmed Taïeb 156; 158
 Landau, Jacob M. 21; 22; 27; 49; 72; 110
 Laraki, Ezzedine 182
 Larnaout, Hédi 120
 Lelong, Michel 124; 147
 Louis XIV (Roi) 84
 Lucas, Pierre 155
 Lyabès, Djilali 180
- al-Mağdūb, 'Abd ar-Rahmān 161; 162; 164
 Maherzī, Abdelaziz 126
 al-Ma'mūn 21
 Marlowe, Christopher 66
 Mauvillain de (Armand-Jean) 169; 172
 Mazzini, Giuseppe 106
 Menaḥem ben Sārūq 97
 Ménandre 66
 Mendes Leal, José 194
 Menioui, Abderrahim 183
 Mernissi, Fatima 185
 Mestyan, Adam 83; 111
 Mettrop, Anton 125; 147
 Michelet, Jules 147
 al-Miknāsī, Muḥammad bin 'Uṭmān 57
 Mirzā, Bišāra 28
 al-Miṣrī, 'Abd al-Qādir 120
 al-Miṣrī, Muḥammad 'Izz ad-Dīn 119; 153
 Mohammed V (Roi) 181
 Molière 1; 2; 3; 4; 8; 11; 13; 14; 15; 19; 21; 27; 36; 37; 38; 39; 46; 47; 50; 51; 55; 56; 58; 64; 66; 67; 74; 79; 80; 83; 84; 85; 86; 87; 93; 95; 96; 98; 99; 101; 103; 115; 117; 120; 122; 123; 124; 125; 127; 128; 129; 131; 133; 135; 139; 153; 154; 155; 156; 157; 158; 159; 163; 164; 165; 167; 168; 169; 170; 171; 172; 173; 174; 175; 176; 177; 178; 183; 184; 190; 193; 194; 195; 199
 Montaigne, Michel Eyquem de 189
 Moussaoui, Abderrahmane 179
 Msīka, Ḥabība 7; 122
 Muḥammad 'Alī 58; 71; 72; 81; 82; 94; 114
 Muḥammad 'Azīza. Cf. Aziza, Mohamed al-Mutanabbi 97
- Naqqāš, Mārūn 9; 12; 14; 15; 16; 21; 22; 23; 24; 25; 26; 27; 28; 29; 30; 31; 32; 34; 35; 36; 37; 38; 41; 47; 49; 50; 51; 52; 53; 54; 55; 56; 57; 58; 59; 60; 61; 62; 63; 64; 67; 68; 69; 70; 71; 74; 75; 76; 77; 78; 79; 80; 81; 82; 83; 87; 89; 100; 106; 107; 133; 196; 197
 Naqqāš, Niqūlā 23; 24; 25; 26; 28; 29; 30; 35; 37; 46; 47; 48; 49; 63; 74; 75; 77
 Naqqāš, Salīm 28; 31; 36; 81
 Naṣr Allāh Franco Pasha 75
 Nida, Eugene 17
 Nouredine, Mouna 126
 Nugue, Charles 155; 168
- Oueslati, Saādia. Cf. Nouredine, Mouna
 Ouzri, Abdelwahed 153; 154; 156; 158
- Petito, Antonio 47
 Philipe, Gérard 127
 Plaute 66; 168
 Poe, Edgar Allan 199
 Poissenot, Michel 123
 Pouchkine, Aleksandr Sergueïevitch 66
- al-Qabbānī, Abū Ḥalīl 8
 al-Qašbāwī, Nūr ad-Dīn. Cf. Kasbaoui, Nouredine
 al-Qirdāḥī, Sulaymān 13; 119; 120; 121
 Queffélec, Ambroise 189
 al-Qurrī, Muḥammad 155
 Quṭb, Sayyid 183
- Racine 120
 ar-Rakrākī, Fāṭima. Cf. Regragui Fatima
 Rašīd Bāšā 73; 75

- ar-Rašīd, Hārūn 8; 136
 Regnard, Jean-François 58
 Regragui, Fatima 156
 Rimbaud, Arthur 189
 Rossini, Gioacchino 47
 Rouchdi, Fatima 154
 Ruocco, Monica 3; 150
 Rušdī, Fāṭima. *Cf.* Rouchdi, Fatima
- aš-Šādīlī bin Furayḥa. *Cf.* Ben Friha, Chadli
 Saddiki, Saïd 170
 Saddiki, Taïeb 1; 14; 15; 16; 153; 156; 157;
 158; 159; 160; 161; 162; 163; 164; 165;
 166; 167; 168; 169; 170; 171; 172; 173;
 174; 175; 176; 177; 178; 180; 183; 184;
 185; 189; 190; 191; 198
 Sahraoui, Slimane 120
 Sa'īd, Muḥammad. *Cf.* Saïd, Mohamed
 Saïd, Mohamed 167
 as-Salāwī, Muḥammad Adīb 153; 154; 157;
 163
 as-Sammān, Ġāda 41
 Sanhadri, Hafid 179
 Şannū', Ya'qūb b. Rufā'il 13; 82; 83; 84; 85;
 86; 87; 88; 89; 91; 92; 93; 94; 95; 96;
 97; 98; 101; 102; 103; 104; 105; 106; 107;
 108; 109; 110; 111; 112; 113; 114; 115; 116;
 119; 197
 Sardou, Victorien 146
 Scholl, Gottfried 119
 Scott, Walter 120
 Sènèque 141
 Shakespeare, William 1; 66; 120; 163; 164;
 165; 170
 aš-Şiddīq, Ismā'il 98
 aš-Şiddīqī, Sa'īd. *Cf.* Saddiki, Saïd
 aš-Şiddīqī, aṭ-Ṭayyib. *Cf.* Saddiki, Taïeb
 Simon, René 126
 Sophocle 1
 Sublet, Jacqueline 39
 Suleiman, Yasir 114
- aṭ-Ṭaḥṭawī, Rifā'a Rāfi' 8; 12; 58; 70; 71; 75;
 76; 82; 89; 103; 104; 113; 116
 Tarazi Fawaz, Leila 25
 Tawfiq (Khédive) 110
 Taymūr, Muḥammad 129
 Tayyān, Buṭrus Afandī 31
 Térence 168
 Thénard, Louis Jacques 94
 Thoré, Théophile 199
 Tlatli, Soraya 190
 Tocqueville de, Alexis 19
 Toelle, Heidi 67; 97
 Tomiche, Nada 3
- 'Umar Bāšā al-Laṭīf 98
 'Urābī, Aḥmad 110
 Urquhart, David 24; 25; 28; 29
- Verdi, Giuseppe 47; 94
 Versteegh, Kees 115
 Vilar, Jean 1; 124; 127; 159; 160; 166; 168
 Voisin, André 155; 156; 157; 158; 159; 160;
 168
 Voltaire 120; 189
- Wannūs, Sa'd Allāh 198
- Yacine, Kateb 185; 187
 Yāsīn, 'Abd as-Salām. *Cf.* Yassine,
 Abdessalam
 Yassine, Abdessalam 182
 al-Yāziġī, Ibrāhīm 77; 78
 al-Yāziġī, Nāşif 76; 77; 81
- Zakharia, Katia 67; 97
 Zénati, Rabah 180
 Zmirli, Ḥasan 122
 Zorgati, Mohamed 124