

NAGUIB MAHFOUZ, LE SHAKESPEARE DES ARABES : LE SECRET DE L'ÉTERNITÉ ET LA CRÉATION DE LA BEAUTÉ

DOI: 10.46522/CT.2026.01.02

Tarik ABU SOUGHAIRE

Université des Arts de Târgu Mureș, Roumanie

tarekamine64@yahoo.com

Abstract

Naguib Mahfouz, the Shakespeare of the Arabs: The Secret of Eternity and the Creation of Beauty

This study examines Naguib Mahfouz's theatrical work and the reasons why he may be described as the "Shakespeare of the Arabs". It first outlines Mahfouz's biography and literary career, then considers his transition from the novel to drama and the eight plays collected in "Les Pièces". The analysis focuses on recurrent features of his theatre: the anonymity of characters, thematic symbolism, limited spatial description, chronological configuration, and the relationship between dramatic writing and the social and political context of Egypt after 1967. A final comparative section identifies points of convergence between Mahfouz and Shakespeare, especially the lasting reception of their works, the role of dialogue and characters, and their treatment of major social and political issues. The study argues for renewed attention to Mahfouz as a dramatist within both Arabic and world theatre.

Keywords:

Naguib Mahfouz; theatre; Shakespeare; Arabic literature; symbolism; Egyptian theatre

Le point de départ de cette étude est issu de notre réflexion sur l'influence du théâtre mondial sur le théâtre arabe et vice-versa tout en nous demandant s'il existe une étude, une recherche ou bien un ouvrage critique qui s'intéresse à un tel sujet. Après une recherche qui a duré presque deux mois pendant lesquels nous avons pu fréquenter les bibliothèques et les médiathèques et consulter des sites fiables sur Internet afin de trouver n'importe quel fil conducteur qui pourrait nous guider vers la découverte de telle ou telle étude, nous n'avons malheureusement trouvé ni références critiques ni études réalisées à cet égard. C'est la raison pour laquelle nous avons décidé d'entreprendre la réalisation de la présente étude qui fera partie d'une série de recherches ayant pour titre général *Initiation au théâtre arabe, visions et impacts*. Cette série aura pour but de mettre en lumière les auteurs du théâtre arabe, surtout les auteurs égyptiens, qui ont été influencés, d'une façon ou d'une autre, par les écrits de leurs homologues occidentaux en général et qui ont ensuite acquis un énorme écho non seulement sur la scène de leur littérature nationale, mais aussi sur la scène de la littérature mondiale.

Une telle série de recherches pourrait, aussi, atteindre certains objectifs dont le plus important est d'attirer l'attention sur un monde plus ou moins négligé même si des auteurs ou des dramaturges lauréats du prix Nobel y appartiennent, comme celui qui fait l'objet de la présente étude. De même, l'un de nos objectifs est de montrer comment les dramaturges, qui ne partagent ni la même langue, ni le même milieu social, ni la même culture, ni parfois la même époque peuvent s'influencer mutuellement. Comment chacun d'eux peut-il s'inspirer des idées à travers les écrits de l'autre et les évoquer, à sa manière, dans les siens ? Comment peuvent-ils interagir entre eux pour produire, enfin, des œuvres théâtrales visant à créer une sorte de théâtre basé sur l'intégralité, l'interaction, voire l'harmonie ? En plus, elle pourrait attirer l'attention des chercheurs dans le domaine du théâtre et leur inspirer de nouvelles idées qu'ils pourront mettre en œuvre dans leurs futurs projets de recherche ; le fait qui, à son tour, pourrait combler un certain manque dans les bibliothèques et les médiathèques universitaires, que ce soit en Occident

ou en Orient. En bref, chaque recherche de cette série aura pour sujet l'un des grands dramaturges arabes connus au niveau international dans la mesure où nous allons aborder certains extraits de leur vie personnelle et de leur formation professionnelle, leurs grands ouvrages, surtout ceux traduits en d'autres langues étrangères, leurs perspectives, ainsi que leurs influences, qu'elles soient sur leur théâtre d'origine ou bien sur le théâtre mondial.

De là, notre choix est tombé sur l'une des personnalités les plus réputées non seulement dans le monde arabe, mais aussi dans le monde occidental, à savoir Naguib Mahfouz. Le titre que nous avons choisi pour la présente étude, c'est *Naguib Mahfouz, Le Shakespeare des Arabes, le secret de l'éternité et la création de la beauté*. Ce titre comporte, en effet, certains mots-clés dont chacun nous permet de déchiffrer et de toucher de près une partie particulière de la vie de l'auteur en question, qu'il s'agisse de sa vie personnelle, de sa carrière professionnelle, de la création et de la poétique de ses ouvrages, qu'ils soient romanesques ou dramatiques, et enfin le surnom qu'il a acquis et par lequel il était connu tout au long de sa vie.

1. Naguib Mahfouz, qui est-ce ?

Connu comme le père tutélaire de la littérature contemporaine égyptienne et l'auteur d'une œuvre extrêmement féconde, que ce soit sur le plan stylistique ou artistique, Naguib Mahfouz est né le 11 décembre 1911 au Caire, plus précisément dans le quartier de Gamaleya et mort au Caire le 30 août 2006. Le nom, par lequel il était connu tout au long de sa vie, il l'a reçu par coïncidence dans la mesure où son père lui a donné ce nom composé, Naguib Mahfouz, en signe de gratitude et d'appréciation envers le célèbre médecin égyptien Naguib Pacha Mahfouz qui lui a sauvé la vie lors d'un accouchement difficile. C'est dans une maison sans électricité que ce romancier et dramaturge a passé une enfance presque isolée puisqu'il avait quatre sœurs et deux frères beaucoup plus âgés que lui. Cependant, il a connu des moments de bonheur inoubliables dans ce vieux quartier, ainsi que dans cette maison simple. Voyons ainsi l'extrait suivant dans lequel il nous rapporte un peu de ses souvenirs :

Les soirs de Ramadan, les lumières étincelaient partout, comme dans un festival. Les enfants promenaient leurs lanternes en chantant, à travers les rues illuminées. Les réjouissances se prolongeaient jusqu'à l'aube. Durant les jours de fête, impatiemment attendus, la joie de tous, notamment des enfants, était inimaginable (Solé 2017, 313-314).

Ayant grandi dans une famille où personne ne lisait à la maison, il s'en est séparé tout en terminant ses études de philosophie à l'Université du Caire en 1934. Puis, il s'est engagé à préparer son master ayant pour sujet *La poétique de la philosophie islamique*. Le choix de Mahfouz de la philosophie islamique comme domaine de recherche est né des intérêts et des tendances publiques de son époque où « le roman ne jouit pas d'un grand prestige dans le monde arabe » (Francis-Saad 1991, 241-252). Mais Mahfouz a interrompu, au bout d'un an, la rédaction de ce master, comme s'il voulait aller à l'encontre du goût public qui s'intéressait à la philosophie et prenait la poésie pour « l'art honorable par excellence » (*ibidem*, 241-252). Il s'est ensuite consacré au roman et il a maîtrisé les compétences de l'écriture jusqu'à ce qu'il devienne le père de la littérature romanesque contemporaine dans la mesure où certains d'entre les pionniers du roman de cette époque ont été des penseurs « et ceux d'entre eux que Mahfouz admirait le plus, comme Taha Hussein et Al-Aqqâd, méprisaient le roman, selon les termes de Mahfouz, et n'écrivaient de roman que durant la période des vacances » (*ibidem*).

Certes, il était un étudiant assidu et brillant, mais il a connu une adolescence singulière où nous découvrons un excellent footballeur qui, d'après le témoignage de l'un de ses amis, aurait pu faire carrière dans ce sport s'il en avait envie. Aussi, il était attiré par les plaisirs et il fréquentait souvent les boîtes de nuit et les hôtels de passe où s'est formée sa vision naïve des femmes qui s'exprime dans le passage suivant :

Je ne voyais dans la femme qu'un objet sexuel, qui ne suscitait aucun sentiment, même si cette perception s'imprégnait d'un certain respect. Puis, ma vision a évolué, et j'ai pensé à me marier et à mener une vie stable » (Solé 2017, 314).

Après la révolution égyptienne de 1952, il s'est marié avec Attiyatullah Ibrahim à qui il est resté uni toute sa vie. Son choix est tombé sur cette jeune fille en particulier puisqu'il a trouvé en elle l'épouse idéale qui comprend sa mentalité en tant qu'homme particulier qui a sacrifié toute sa vie à la littérature. C'est à propos de son mariage qu'il dit :

Notre mariage n'était pas le dénouement d'une histoire d'amour. J'avais besoin d'une épouse en mesure de me ménager une existence tranquille, propice à mon activité littéraire, une épouse qui ne m'empoisonne pas la vie et qui comprenne que je n'étais pas un être social, que je n'aimais ni rendre des visites ni en recevoir et que j'avais fait don de ma vie à la littérature (*ibidem*, 213-214).

C'est avec cette jeune fille qu'il a mené un mariage discret pendant dix ans. Chaque fois qu'il était interrogé à ce propos, il disait qu'il se préoccupe de sa mère, de sa sœur veuve et de ses enfants à elle et qu'il n'a pas assez d'argent afin de fonder une famille. Mais, grâce à son engagement à l'écriture des scénarios de films, il a pu accumuler une énorme richesse et il n'a plus pu cacher la nouvelle de son mariage. Tout le monde a appris qu'il était marié lorsque sa fille, Om Kulthum, s'est disputée avec l'une de ses camarades à l'école. Le poète Salah Jahin (1930-1986) a été le premier à découvrir le secret du mariage de Mahfouz à partir du père de l'élève avant que la nouvelle ne devienne, enfin, répandue parmi toutes ses connaissances.

2. Sa carrière littéraire

En passant de sa vie personnelle à son héritage littéraire, il faut dire que Naguib Mahfouz a été passionné par l'écriture depuis son enfance. Il est intéressant de savoir qu'il recopiait, à sa manière, les romans et les pièces de théâtre de ses prédécesseurs sur un cahier d'écolier tout en « y apportant quelques variations, avant de calligraphier sur la couverture : *Une œuvre de Naguib Mahfouz*, avec un nom d'éditeur imaginaire » (Solé 2017, 213-214). À l'âge de 17 ans, il a réussi à rédiger et à éditer ses premiers essais dans les revues littéraires des années 1930. Vu l'austérité et la misère qui prévalaient à son époque, il a accepté, si nous osons le dire, de mettre sa

licence de philosophie en poche en acceptant un poste de fonctionnaire pour gagner sa vie. Il a travaillé comme secrétaire au *ministère des Affaires religieuses et des Waqfs*. Cependant, il n'a pas pu résister très longtemps et il s'est, enfin, soumis à son talent d'écrivain tout en décidant de se consacrer à la réécriture romanesque de l'histoire de l'Égypte.

Entre 1939 et 1945, Mahfouz a rédigé sa 1^{re} trilogie historique composée des trois romans suivants : *La malédiction de Râ*, *L'amante du Pharaon* et *La lutte de Thèbes*. Étant influencé par le romancier écossais Walter Scott (1771-1832) qui traitait de l'histoire anglaise dans ses romans, Mahfouz a voulu, lui aussi, aborder l'histoire égyptienne à partir de sa trilogie historique qui a reçu un énorme succès. Tout en s'attachant à romancer l'histoire de l'Égypte, Naguib Mahfouz a pu nous transmettre les moindres détails concernant l'héritage pharaonique à partir de ces trois romans dans lesquels il a choisi un cadre spatial déterminé, à savoir l'Égypte antique. Dans *La malédiction de Râ* (1939), il a abordé la vie politique à l'époque du roi Khéops, le roi de la IV^e dynastie, alors qu'il a consacré l'histoire de son roman intitulé *L'amante du Pharaon* (1943) à la vie des élites pendant la VI^e dynastie. À l'instar de Gustave Flaubert (1821-1880) dans *Salammbô* (1862), Mahfouz a pu traiter la relation entre le souverain et ses sujets dans *L'amante du Pharaon* qui a remporté le prix de *Qout Al-Qulub Al-Demerdashiya*, représentant le premier prix qu'il a reçu dans sa vie. Quant à *La lutte de Thèbes* (1944) qui a remporté le prix du *ministère de l'Éducation*, l'auteur y a évoqué la lutte d'anciens pharaons, menée par le roi Ahmosis I, fondateur de la XVIII^e dynastie, contre les envahisseurs (Hyksos). Certains critiques estiment que Mahfouz est fortement influencé, dans ce roman, par le roman intitulé *Talisman* (1825), qui représente le seul roman écrit par Walter Scott sur les Croisades et dans lequel l'auteur a créé un tableau magnifique où les héros sont des nobles se disputant entre eux tels que Salah Aldin, le leader des musulmans, et Richard, le roi d'Angleterre, connu par *Cœur du lion*.

Malgré les deux prix qu'a reçus Mahfouz grâce à sa première trilogie, celle-ci n'était pas bien appréciée de la part des critiques de son époque, comme s'ils ne voulaient lui confier la naissance d'un nouveau romancier. Raison pour laquelle

Mahfouz a délaissé cette veine historique, ayant pour intérêt l'Égypte pharaonique, tout en lançant un nouveau projet qui lui permet de se plonger dans l'histoire contemporaine. Désormais, à l'exception de *Miramar* dont les événements ont comme espace l'Alexandrie, ses romans avaient pour théâtre le Caire contemporain que fréquentait l'écrivain pendant son enfance et tout au long de sa vie. En 1950, il a commencé la rédaction d'une nouvelle trilogie, dite *Trilogie du Caire*, qui a été publiée en 1956-1957. Cette trilogie représente indubitablement son chef-d'œuvre puisque son ensemble est composé de plus de mille cinq cents pages. Chacun des trois romans, dont se forme la trilogie, porte le nom d'une rue où l'écrivain a passé des moments inoubliables de sa vie : *Impasse des deux palais*, *Le palais du désir* et *Le jardin du passé*. Dans ce contexte, il est à mentionner que la bonne description de l'espace, qui permet à l'étranger de connaître les rues du Caire sans les visiter, l'étendue du cadre temporel employé dans les trois romans, qui dure de la période de la Première Guerre mondiale jusqu'au renversement du roi Farouq (de 1914 à 1953), la multiplicité des personnages, qu'ils soient les protagonistes ou les personnages secondaires, et aussi la richesse de l'étude sociale, tout cela a permis à Mahfouz de rappeler ses prédécesseurs dans le genre romanesque tels qu'Honoré de Balzac (1799-1850) et Marcel Proust (1871-1922).

À la suite de la trilogie du Caire, Naguib Mahfouz a réussi à faire tomber la barrière de l'ignorance que lui dressaient certains critiques de son temps et c'est à l'âge de 45 ans que son nom devient, enfin, répandu dans toute l'Égypte avant qu'il soit connu dans le monde entier. Son succès dépasse les limites et les imaginations dans la mesure où nous avons hérité de lui une production romanesque assez large qui dépasse 34 romans, tous traduits dans d'autres langues, surtout en français. Aussi, il a rédigé plus de 300 nouvelles, une demi-douzaine de pièces de théâtre, ainsi que des dizaines d'adaptations au cinéma et à la télévision. Raison pour laquelle, Naguib Mahfouz n'a cessé de gagner les prix littéraires tout au long de sa vie dont le plus important était le prix Nobel qu'il avait acquis en 1988 et dont nous allons parler dans les lignes suivantes.

3. Naguib Mahfouz, de la mortalité à l'immortalité (éternité)

Il est certain que Naguib Mahfouz a remporté de nombreux prix tout au long de son parcours littéraire, mais il ne fait aucun doute qu'il a dû goûter certaines difficultés et faire face à de nombreuses embûches en vue de les remporter. À cet égard, il faut dire que ce n'est pas seulement sa naissance qui était difficile, ni l'ignorance des critiques à son égard, mais il y avait aussi ce qui était plus amer que tout cela : le moment où il était le sujet d'un attentat. Les racines de cette histoire remontent à 1959, l'année où il a publié, pour la première fois, son roman allégorique intitulé *Les fils de la Médina* dans le journal *Al-Ahram*, l'un des grands quotidiens nationaux les plus connus en Égypte. Lors de sa publication en feuilleton dans les pages de ce quotidien, ce roman a agité une large controverse dans la société égyptienne tout en provoquant les foudres des Oulémas dans la mesure où ceux-ci l'ont considéré comme « une atteinte aux religions et aux prophètes » (Francis-Saad 1991, 241-252) en raison de la similitude des noms des personnages qui y sont inclus avec ceux des prophètes. L'histoire de ce roman se déroule dans un « quartier du Caire qui est sous la coupe d'intendants avides et de bandes violentes faisant régner la terreur. Plusieurs protagonistes, qui évoquent Moïse, Jésus et Mohamed, s'y succèdent et rencontrent la ferveur du petit peuple : l'un personnifie la force, l'autre la charité et le troisième la communauté » (Solé 2017, 319). De même, certains critiques ont vu que Mahfouz a abordé dans cet ouvrage, tout en adoptant le symbolisme, l'injustice divine qui a frappé les êtres humains, surtout les pauvres, et que cette injustice vise à perturber les particularités du Seigneur. Pour cela, les religieux, les critiques, ainsi que les savants ont réclamé l'interdiction de publication de ce roman et cela a poussé, à son tour, Mahfouz à s'engager à ne pas l'éditer en Égypte pour calmer l'avis public.

Malgré tous ces appels à interdire la parution du roman en Égypte, il a été publié, en 1962, au Liban par la Maison d'Édition des Arts et de nombreux exemplaires sont entrés, d'une façon à la fois discrète et illégale, en Égypte. Cela a suscité, de nouveau, la colère des hommes religieux, surtout après la

publication de l'un des ouvrages de Salman Rushdie. Dans ce contexte, il convient de signaler que ce dernier a publié, en 1988, la même année où Mahfouz est devenu lauréat de Nobel, son roman intitulé *Les versets sataniques* dont certains passages ont été perçus comme offensants envers le prophète Mahomet, le Coran et l'islam. Cela a conduit à de grandes manifestations dans le monde entier afin d'empêcher la publication de ce roman. Ces manifestations se sont intensifiées jusqu'à entraîner des pertes en vies humaines. Aussi, en Iran, il était l'objet d'un décret religieux (Fatwa) du guide suprême iranien, l'ayatollah Ruhollah Khomeini, qui a appelé à la mise à mort de Salman Rushdie à cause de la publication de sa narration fictionnelle. Ensuite, plusieurs ont été les attentats contre sa vie. En août 1989, un homme préparant un engin explosif destiné à Rushdie est mort dans l'explosion prématurée de la bombe dans un hôtel londonien. De même, le traducteur japonais du roman, Hitoshi Igarashi, a été assassiné en 1991, tandis que le traducteur italien, Ettore Capriolo, a été grièvement blessé mais a survécu. En 1993, l'éditeur norvégien William Nygaard a été atteint par plusieurs coups de feu à Oslo, mais a survécu. La même année, le traducteur turc Aziz Nesin a échappé à l'incendie criminel de l'hôtel Madımak à Sivas, qui a fait 37 morts.

Pourtant, il convient de noter que la référence à Salman Rushdie dans le contexte de notre discours sur Naguib Mahfouz, c'est l'appel à les tuer qu'a promulgué contre eux Omar Abdelrahman (1938-2017), l'un des leaders extrémistes égyptiens, connu en Égypte sous le nom de *l'Imam aveugle*. Voici un extrait de son discours, édité par l'éditeur espagnol, Federico Arbos, dans lequel il dit :

Du point de vue islamique, aussi bien Rushdie que Mahfouz sont apostats. Donc, la fatwa de Khomeini est correcte et Rushdie doit être exécuté. Mais il ajoutait avec une subtilité d'inquisiteur : « Si cette sentence avait été dictée lorsque Mahfouz publia *Les fils de la médina*, Salman Rushdie en aurait peut-être tiré une bonne leçon » (Arbos 2006, 103-106).

L'affaire ne s'arrête pas jusque-là, mais elle en va plus loin puisque les deux écrivains ont été l'objet des attentats. « Le 14 octobre 1994, en sortant de chez lui, le romancier, âgé de 83

ans, atteint du diabète, malentendant et à moitié aveugle, est agressé par un extrémiste qui lui porte un coup de poignard dans le cou » (Solé 2017, 323). Quant à Salman Rushdie, il a été attaqué, le 12 août 2022, sur la scène d'un théâtre à New York, de la part d'un jeune homme âgé de 24 ans. Bien que ces deux attentats aient échoué, Mahfouz a continué à en souffrir énormément jusqu'au dernier jour de sa vie puisqu'il n'arrivait plus à écrire qu'une heure par jour, tandis que Rushdie a perdu l'un de ses yeux et il souffre encore de plusieurs blessures dans la poitrine, voire une paralysie dans l'une de ses mains.

Bien que *Les fils de la Médina* ait agité l'avis public contre Mahfouz et bien que cet homme fût sur le point de perdre sa renommée en tant qu'écrivain aussi bien que sa vie en tant qu'être humain à cause de cette fiction audacieuse, ce roman était l'un d'entre les six ouvrages sélectionnés pour lesquels il était couronné du prix *Nobel*. C'est avec une sorte d'incrédulité que l'écrivain apprend, en octobre 1988, que le Nobel lui a été accordé. Il a reçu cette énorme surprise avec une grande humilité dans la mesure où il s'est exclamé : « Ce prix est trop grand pour moi » (Solé 2017, 321). Mais son humeur reprend vite le dessus lorsqu'il dit : « On ne m'appellera plus Mahfouz [qui signifie Protégé en arabe], mais Mahzouz [dont le sens est Chanceux] » (Solé 2017, 321). Sa modestie s'exprime encore quand il a reçu l'ambassadeur de Suède venu pour lui annoncer officiellement la nouvelle et quand il a refusé la proposition du président égyptien Hosni Moubark qui a voulu lui donner son avion personnel afin d'aller à Stockholm pour recevoir personnellement le prix. Mais, le modeste écrivain a préféré déléguer ses deux filles pour le recevoir et un jeune écrivain, Mohamed Salmawy, pour prononcer à sa place son discours en arabe. Voyons, ainsi, un extrait de son discours dans lequel il a essayé de démontrer l'importance et la grandeur de sa langue maternelle d'écriture :

Mesdames et Messieurs, je tiens, tout d'abord, à remercier l'Académie suédoise et les membres du Comité *Nobel* pour l'attention qu'ils ont accordée à mes longs et persistants efforts, et j'espère que vous accepterez gracieusement que je vous prononce mon discours en utilisant une langue inconnue pour plusieurs d'entre vous. Mais, cette langue est le

véritable gagnant du prix, et ses mélodies doivent flotter, pour la première fois, au sein de votre siècle de civilisation. Et j'espère tellement que cela ne sera pas la dernière fois, et que les littérateurs de ma nation seront heureux d'avoir dignement une place parmi vos écrivains internationaux qui ont répandu la joie et la sagesse dans notre monde plein de tristesse (<https://www.mahfouzmuseum.gov.eg/?q=node/2535>).

En un mot, après que Mahfouz a obtenu ce prix, le parcours de sa vie a complètement changé, d'un écrivain ignoré par les critiques à celui qui réussit à avoir accès au marché mondial puisque les traductions de ses ouvrages se comptent aujourd'hui par centaines dans plusieurs dizaines de langues étrangères, d'un auteur méprisé par les religieux à celui protégé par leur soutien, d'un écrivain qui a fait face à une tentative de mortalité à celui dont le nom jouit toujours d'une certaine éternité. De là, il nous paraît intéressant de mentionner ce qu'a dit Louis Awad, l'un des critiques arabes les plus connus pour ses satires adressées envers Naguib Mahfouz et ses ouvrages : « Je n'ai jamais connu d'écrivain, de qui la Droite et la Gauche se contentaient et de qui les Anciens et les Modernes sont satisfaits, comme Naguib Mahfouz » (Asfour 1981, 161-179).

Aussi, il a écrit : « Pour Moi, Naguib Mahfouz est l'un de ces rares écrivains de l'histoire de la littérature de l'Orient et de l'Occident. Chaque fois où je le lis, je vis un moment particulier parmi les gloires de l'Homme et je me dis : il n'y a pas d'art supérieur que le sien et je ne peux pas m'élever au-dessus de ces sommets imposants » (*ibidem*).

En foi de quoi, en remportant le prix Nobel de littérature, Naguib Mahfouz a confirmé la capacité et le statut de la littérature arabe au niveau international. Ce prix est venu non seulement pour couronner le long parcours de notre grand écrivain avec le mot, mais aussi en reconnaissance de l'universalité de cette haute littérature qui s'appuie sur la réalité et qui dépeint avec cœur, l'authenticité et la finesse de la société égyptienne.

4. Le parcours théâtral de Mahfouz

Beaucoup d'entre nous connaissent Naguib Mahfouz comme romancier, mais la plupart d'entre nous ne le

connaissent pas en tant que dramaturge. Cette réalité s'exprime minutieusement via des études littéraires, des ouvrages, des thèses universitaires et des conférences arabes et internationales qui ont traité Naguib Mahfouz en tant que romancier et nouvelliste et dont le nombre dépasse l'imagination. Mais ce qui est frappant, c'est que les études consacrées à Mahfouz en tant que dramaturge sont très rares. Il convient ici de mentionner que l'un des obstacles auxquels nous avons confronté pendant la réalisation de la présente étude a été la documentation concernant le théâtre de ce grand écrivain. C'est la raison pour laquelle nous consacrons les lignes suivantes à l'étude de son parcours théâtral tout en nous concentrant sur ces ouvrages qui ont été écrits purement pour le théâtre.

Bien que le champ dramatique de Naguib Mahfouz soit moins riche que son œuvre romanesque, il témoigne de son talent en tant que dramaturge et de ses contributions remarquables au théâtre arabe. Certes, Mahfouz est connu essentiellement pour son intérêt pour le roman, il a toutefois consacré certains de ses propres ouvrages à l'écriture dramatique. Le nombre de ses pièces a déjà suscité une sorte de différend entre les critiques puisque certains d'entre eux disent qu'il a écrit six pièces, tandis que d'autres ont doublé ce nombre à une douzaine. Ce différend a été, enfin, résolu par le responsable de la Maison d'Édition Dar Al-Shorouq qui a affirmé que Naguib Mahfouz n'avait rédigé que 8 pièces de théâtre qui ont été éditées dans différents recueils de nouvelles, mais cette maison d'édition les a rééditées, entre 2006-2008, dans un volume unique intitulé *Les pièces*.

Par retour au début, nous constatons que Mahfouz a commencé à écrire effectivement pour le théâtre à partir de 1967. Depuis cette date, le vrai parcours théâtral de Mahfouz, c'est-à-dire les pièces qu'il a personnellement écrites, a commencé puisqu'il a rédigé son volume intitulé *Sous l'ombre*. Ce recueil, qui porte comme sous-titre « Recueil de Récits », comporte, entre autres récits, cinq pièces de théâtre qui s'attachent toutes à « la forme brève » ou à ce que nous appelons « pièces en un acte » (Sakr 2008, 150-157). Avant d'aller plus loin et de nous concentrer sur la poétique de ces pièces, ainsi que sur les trois autres pièces que Mahfouz a rédigées,

il nous paraît intéressant de nous interroger sur la raison qui a empêché Mahfouz de consacrer un volume spécial à ses pièces : Pourquoi Mahfouz insérait-il toujours ses pièces dans des volumes romanesques ? Plusieurs sont les hypothèses que nous pouvons évoquer ici comme des réponses à cette question.

La première hypothèse, c'est que Mahfouz, connu tout au long de sa vie en tant que romancier, essayait de passer de l'écriture romanesque à celle dramatique tout en imitant les grands romanciers de son époque qui essayaient d'expérimenter différents modèles créatifs. Par-là, il a voulu présenter ses pièces à son public sans induire une grande transformation des formes. Pour cela, il préférait les présenter à travers ses recueils de nouvelles avant d'y consacrer un volume particulier. Mahfouz qui « écrit avec un style plein de vie, de naturel et d'humour, avec un sens inné du dialogue qui lui a permis d'aborder le genre théâtral », comme le souligne Nicole Chardaire dans la préface du roman mahfouzéen intitulé *Impasse des deux palais*, il essayait de mesurer la satisfaction de son public tout en combinant ses pièces avec d'autres de ses nouvelles qui ont été, sans le moindre doute, tellement appréciées à cette époque-là, comme c'est le cas de son Recueil des Nouvelles *Sous l'ombrelle* dans lequel ont été insérées cinq pièces et d'autres recueils sur lesquels nous allons mettre l'accent dans les pages qui viennent.

Une deuxième hypothèse pourrait simplement être évoquée à ce propos, c'est que Mahfouz voulait se réfugier avec ses pièces et se protéger à l'intérieur de ses récits, surtout que ce moment de l'histoire attestait la présence de grandes plumes théâtrales fertiles et prestigieuses de son époque tels que Ahmed Shawqi (1868-1932), Aziz Abaza (1898-1973), Tawfiq Al-Hakim (1898-1987), Salah Abdel-Sabour (1931-1981) et d'autres grands dramaturges. Dans ce sens, Mahfouz, qui s'est engagé tardivement dans le monde théâtral, ne voulait prendre aucun risque en cherchant à conquérir son statut dans ce monde et de perdre, en même temps, sa position en tant qu'écrivain, nouvelliste et romancier face à cette élite de dramaturges qui occupait, à cette époque-là, non seulement la scène arabe, mais aussi la scène mondiale.

La dernière hypothèse que nous pouvons avancer ici est que les pièces de ce dramaturge se distinguent par une forme de narrativisation. C'est pourquoi, il les a combinées avec ses récits puisqu'il y donne la priorité au texte et non pas à la scène, ou, pour mieux dire, il [Mahfouz] accorde une certaine préférence à la structure de la diégèse et non pas à celle de la diérèse. En d'autres termes, ce sont des pièces qui se prêtent mieux à la lecture qu'à la représentation sur scène. « Leur point de départ est un texte, de brève durée, qui présente des personnages dans des lieux différents parlant entre eux d'un thème que l'on comprend plus ou moins » (Sakr 2008, 150-157). C'est pour ces raisons que Mahfouz n'était pas connu comme dramaturge qu'il était comme romancier.

Quelle que soit l'hypothèse retenue parmi ces trois hypothèses, l'expérimentation théâtrale de Mahfouz reste alors une réalité indéniable. Il a écrit des ouvrages purement dramatiques qui sont au nombre de huit pièces et qui ont été insérés dans trois volumes. Le premier volume, intitulé *Sous l'ombre*, paru en 1969, comprend cinq pièces : *Il fait mourir*, *il fait vivre*, *L'héritage*, *La survie*, *Projet à débattre* et *La mission*. Dans la table des matières de ce volume-là, Mahfouz a annoncé la présence de ces cinq pièces auxquelles il a donné un sous-titrage « Pièces en un acte », alors que les deux autres recueils ne contiennent pas de telle indication. Le deuxième volume, intitulé *Le Crime*, paru en 1973, comporte une seule pièce qui porte le même titre de ce volume et qui vient en tête de tous les autres récits qui y sont inclus. Quant au dernier volume intitulé *Le diable fait la morale*, publié en 1979, il contient deux pièces dont la première est *La Montagne*, tandis que l'autre porte le même titre du volume. Les huit pièces ont été réunies dans un seul ouvrage intitulé *Les Pièces*, comme nous venons de l'indiquer. C'est sur ce volume que nous allons nous appuyer et nous allons le prendre pour le corpus de référence tout en essayant de mettre en lumière les aspects et les particularités du théâtre de Mahfouz et de présenter ce dernier au lecteur en tant que dramaturge et non pas en tant que romancier.

5. Caractéristiques des pièces de Mahfouz

5.1. L'anonymat des personnages

L'une des caractéristiques les plus remarquables des pièces de Mahfouz, c'est l'anonymat de ses personnages. Avant d'aller plus loin, il est à mentionner que, dans le théâtre en général, le personnage, qu'il soit un être humain, homme ou femme, est celui qui entre sur la scène pour jouer un rôle dans tel ou tel spectacle. Pour les spectateurs, le personnage est toujours un signe ou un ensemble de signes. « Le signifiant de ce signe est la personne physique que nous regardons et écoutons, le signifié en est l'idée d'un personnage de la pièce donnée » (Kowzan 2000, 269-282). Il a souvent un nom que nous apprenons de sa bouche, ou bien de la bouche de l'un de ses partenaires. Parfois, au contraire, l'identité du personnage n'est pas articulée dès le début de la pièce jusqu'à la fin, comme c'est le cas dans le théâtre de Naguib Mahfouz. Dans une perspective plus restreinte et tout en nous focalisant sur les cinq pièces que comporte son recueil intitulé *Sous l'ombrelle*, ainsi que sur son spectacle intitulé *Le crime*, s'impose effectivement ce procédé puisqu'il accorde à ses personnages une sorte d'anonymat du fait que le spectateur n'arrive pas à déchiffrer l'identité de tel ou tel personnage. Dans ces pièces-là, « les personnages définitivement anonymes s'imposent comme des figurants essentiels qui, comme l'ont montré Philippe Hamon ou Vincent Jouve, aident à confronter la hiérarchie actionnelle autant qu'à restituer l'effet du réel » (James Raoul 2007, 135-144). Plusieurs sont les manières qu'a utilisées Mahfouz afin d'exprimer l'anonymat de ses personnages. Parfois, ces derniers n'ont pas de nom et sont simplement désignés par des termes génériques tels que (le garçon, la fille, l'homme, la femme, etc.). Dans d'autres cas, ils sont identifiés par des statuts sociaux ou des fonctions plutôt qu'un nom propre, comme (le médecin, l'officier, le secrétaire, l'ingénieur, le metteur en scène, l'acteur, le critique, le dramaturge, le secrétaire, le délégué, etc.). Aussi, le recours aux attributifs est l'une des techniques qu'a utilisées Mahfouz afin de démontrer l'absence onomastique de ses personnages puisqu'il les a identifiés, dans certaines pièces, par des attributifs génériques comme (le mendiant, le géant, l'ami)

ou par des attributifs de couleur tels que (le blanc et le rouge). L'identification des personnages, qu'elle soit par une discrimination du genre ou un attributif, occupe une place majeure dans les pièces intitulées *Il fait mourir, il fait vivre, L'Héritage, La Survie* et *La Mission*. Voyons, ainsi, l'extrait suivant :

LE GARÇON – Rien du tout n'est beau

LA FILLE – Au moins, il fait beau ! Calme-toi !

LE GARÇON – Impossible qu'il fasse beau aujourd'hui !

(*Elle l'attire doucement et avec tendresse*)

LA FILLE – Viens ! Je ne connais pas le désespoir » (Mahfouz 2008, 9).

Quant à la désignation du personnage par l'articulation de sa position sociale, elle apparaît en général dans les six pièces, mais d'une façon particulière dans la pièce intitulée *Projet à débattre* dont la traduction bilingue franco-roumaine a été publiée en 2025 par l'université des Arts de Târgu-Mureș. Dans cette pièce où le méta-théâtre s'articule d'une façon évidente dès le début, les personnages sont, en majorité, réduits à des fonctions théâtrales, comme dans le passage suivant :

LE METTEUR EN SCÈNE – Nous devons inaugurer cette saison avec un spectacle brillant.

L'ACTRICE (*en soupirant*) – L'art est vraiment une beauté et un tourment à la fois.

L'ACTEUR (*en regardant sa montre*) – Quand le dramaturge sera-t-il là ?

LE CRITIQUE – Il est en route (Mahfouz 2025, 21).

« L'ombre de l'anonymat » (James-Raoul 2005, 135-144) devient, de plus en plus, complexe dans la pièce intitulée *La Poursuite* dans laquelle Mahfouz se contente d'accorder à ses personnages, pour les identifier, les couleurs de leurs chemises. Prenons, à titre d'exemple, un extrait du dialogue établi entre les deux personnages, le blanc et le rouge :

LE BLANC – C'est un endroit convenable où se trouve tout ce dont on a besoin.

LE ROUGE – De toute façon, c'est un endroit et nous avons besoin d'un endroit.

LE BLANC (*comme s'il s'en souvient*) – Il me semble que nous y ayons déjà joué.

LE ROUGE (*en se moquant de lui*) – Tu le dis toujours (Mahfouz 2008, 170).

Il convient ainsi de mentionner que le théâtre de Mahfouz n'est pas le premier où l'absence onomastique des personnages se révèle comme une particularité puisque cette technique remonte à l'Antiquité grecque où les masques étaient souvent utilisés pour représenter différents personnages sans révéler leur identité réelle. Cette pratique-là a évolué au fil du temps avant de devenir une caractéristique importante de la représentation théâtrale dans le théâtre de William Shakespeare où apparaissent des personnages sans noms, tels que l'aubergiste qui apparaît dans *Les Joyeuses Commères de Windsor* (1602), les trois assassins qui sont employés dans *Macbeth* dont la date est inconnue, mais nous pouvons le situer entre 1599 et 1606, voire le clown qui apparaît dans les trois pièces : *Le Conte d'Hiver* (1610-1611), *Antoine et Cléopâtre*, dont la première représentation a eu lieu en 1606 ou 1608 et la première publication en 1623 dans *Le Premier Folio*, et *Titus Andronicus* (1594). C'est aussi dans le théâtre de Shakespeare que l'anonymat des personnages se fixe via « un lien relationnel rattachant à un individu nommé » (James-Raoul 2005, 135-144) tel que le prince d'Aragon qui apparaît dans *Le marchand de Venise*, écrit entre 1596 et 1597.

Quelle que soit la chronologie de la première mise en fonction de cette pratique et quelle que soit la manière par laquelle les précédents l'ont démontrée, il faut dire que le recours de Mahfouz à cette technique créative n'était pas par hasard, mais plutôt intentionnel et fonctionnel. D'une part, il a voulu créer un certain mystère dans les intrigues de ses pièces dans la mesure où l'anonymat du nom du personnage peut susciter la curiosité du spectateur et l'inciter à se demander « Qui il est ? » et « Quelle est son histoire ? ». Aussi, cette technique permet au spectateur de s'identifier plus facilement aux personnages puisqu'ils deviennent des représentations plus générales de la condition humaine. Dans ce sens, il faut dire que les pièces de Mahfouz visent à attirer l'attention du spectateur sur les relations et les situations plus que la

singularité des individus. Cela lui permet de s'impliquer avec des thèmes plus universels et de pouvoir commenter la société de manière plus large. En bref, en omettant les noms des personnages, Mahfouz a pu donner une ambiance particulière à ses pièces dans la mesure où il a créé une atmosphère plus symbolique tout en mettant l'accent sur les idées, les émotions ou les enjeux de manière plus abstraite plutôt que l'individualité de ses sujets. Le personnage a implicitement perdu ses attributs personnels, y compris son nom, et il se trouve au premier plan de la discussion comme dans le théâtre de l'absurde de Samuel Beckett et d'Eugène Ionesco. Dans les pièces de ces deux derniers, l'anonymat des personnages n'est là que pour indiquer que le sujet est le protagoniste, puis l'espace et le temps, alors que les acteurs ne sont que des figurants liés entièrement au service de l'action dramatique.

5.2. La thématique et le symbolisme

Dès le premier regard porté aux pièces de Mahfouz, nous observons qu'elles se distinguent d'une certaine richesse thématique, complexe et difficile à comprendre dans la mesure où les thèmes, qui structurent les événements, se combinent, d'une façon ou d'une autre, avec le symbolisme. Dans ce contexte, il est à mentionner que le dramaturge aborde, dans la plupart de ses pièces, une énorme variété de thèmes visant effectivement à refléter non seulement les différentes préoccupations et réalités de la société égyptienne, mais aussi l'histoire d'autres territoires, comme c'est le cas de sa pièce, intitulée *Le diable fait la morale*, dans laquelle le lecteur est invité à découvrir la réalité historique de la ville du Cuivre, située au Maroc. Afin de faire émerger la relation entre la thématique abordée dans telle ou telle pièce et le symbolisme qu'elle représente, Mahfouz a utilisé ses personnages au service de cette relation articulatoire. Pour mieux comprendre, l'homme ou la femme, le garçon ou la fille, ces personnages-là qui occupent la place primordiale dans les écrits dramatiques de ce dramaturge à l'exception de ses deux pièces, *Le diable fait la morale* et *La montagne*, dans lesquelles les personnages sont nommés, ils ne visent pas à tisser une histoire d'amour à titre d'exemple, mais l'existence de chacun d'eux pourrait exprimer, ou, pour

mieux dire, symboliser un thème particulier. Cela exige, sans le moindre doute, une attention particulière et une compréhension nécessaire de la part du lecteur pour les conditions et les situations qui ont conduit Mahfouz à écrire telle ou telle pièce, sinon les sujets seront pris au pied de la lettre et la réception de l'histoire dramatisée, ainsi que la compréhension des thèmes abordés se retrouveront, enfin, confrontées à une forme de banalité et le public n'arrivera point à bien déchiffrer les codes symboliques que le dramaturge essaie de transmettre à travers telle ou telle thématique.

Parmi les thèmes récurrents dans les pièces de Mahfouz, la condition féminine occupe une place centrale. Si les femmes – mères, filles ou épouses – sont d'une importance capitale et au cœur de ses ouvrages romanesques, elles ne tiennent pas de rôles principaux dans ses pièces théâtrales. Ceci s'explique par le fait que la plupart de ses spectacles cherchaient à refléter la réalité de la société égyptienne de l'époque, où les femmes, en réalité, n'occupaient pas une position prépondérante. Contrairement à Tawfiq Al-Hakim, dont les pièces font preuve d'une satire mordante, voire d'un mépris manifeste, envers les femmes, Mahfouz, comme nous le verrons dans les paragraphes suivants, leur confère une place plus importante dans ses drames. Mais son intérêt pour la question des femmes consiste à ne pas considérer les femmes comme un être social opprimé, ou un être déficient qui dépend toujours d'un tuteur masculin, que ce soit son père, son frère, son mari ou un autre homme, comme dans la pièce de Tawfiq Al-Hakim intitulée *La femme moderne*, où ce dernier exprime « sa dérision à l'égard de la modernité de la femme sous prétexte qu'elle porte des influences sur la stabilité de la vie maritale et familiale » (Abou Soughaire 2023, 195-217).

De ce point de vue, la présence des femmes dans les pièces de Mahfouz révèle une démarche particulière : elles ne sont pas réduites à de simples personnages jouant, par exemple, le rôle de l'amante, mais apparaissent comme des symboles dont la signification incarne la vie, ou plus précisément, l'Égypte moderne. Avant d'expliquer comment cette présence féminine met en lumière cette dimension symbolique dans la plupart des pièces de Mahfouz, il est essentiel de souligner

que ce dramaturge, même s'il n'a pas manifesté la même forme de raillerie envers les femmes qu'Al-Hakim dans ses écrits dramatiques, a adopté la même tendance, créant ainsi un théâtre intellectuel fondé avant tout sur la pensée et le symbolisme, et non sur l'action scénique. Autrement dit, les pièces de Mahfouz sont des textes dramatiques à lire, et non des représentations à donner sur scène. Nous sommes donc face à un théâtre où les personnages sont toujours présents pour symboliser des idées spécifiques que le dramaturge entend critiquer ou transmettre à son public.

Dans les pièces de Mahfouz, un lien évident se dessine entre la féminité indéfinie – qu'elle soit femme, fille ou autre – et la représentation objective de l'Égypte moderne que cette féminité symbolise invariablement. Nada Toumichi a souligné ce lien entre les femmes et les thèmes qu'elles représentent dans l'introduction de son ouvrage intitulé *La femme et l'Égypte moderne dans l'œuvre de Naguib Mahfouz (1939-1967)*, puisqu'elle dit :

Quel théâtrant sérieux oserait jouer sur la conjonction et affirmer d'emblée et sans analyse démonstrative que la femme est l'Égypte moderne dans bon nombre de livres de cet auteur, qu'elle en est le symbole, quelles que soient ses formes, de la pure et fière jeune fille à la prostituée cynique ou exploitée (Al Ashmawi-Abouzeid 1985, 7).

Dans la pièce intitulée *Il fait mourir, il fait vivre*, la cohésion entre les personnages, la thématique et le symbolisme apparaît clairement puisque le garçon n'y est qu'un signe dont le signifiant est la symbolisation de la jeunesse ou de la force avec toute sa vigueur, alors que la fille n'est là que pour symboliser l'Égypte moderne avec toute sa beauté éclatante. C'est un dialogue, plein de codes qui nécessitent, de la part du lecteur, plus de concentration et de compréhension des circonstances de cette époque pour que le discours ne soit pas pris au pied de la lettre et qu'il ne perde pas sa véritable signification, que le symbolisme se prononce d'une façon claire. Voyons, ainsi, lorsque le garçon avoue son amour à la fille en disant : « Je t'aime, mais je déteste me vautrer dans la saleté » (Mahfouz 2008, 11). Ici, le dramaturge ne fait pas allusion à l'amour en

soi, mais plutôt à l'hésitation du garçon – représentant sans doute le jeune soldat – entre son attachement à sa patrie, l'Égypte moderne, et l'acceptation de la défaite, qu'il considère comme une honte. Quant à la jeune fille, qui incarne assurément cette modernité avec tous ses attraits à cette époque, elle répondit en disant : « Cela signifie que tu ne m'aimes pas » (*ibidem*). Cependant, le garçon lui exprime son désir de tirer une leçon de l'histoire pour qu'il puisse surmonter l'amertume de cette défaite, en lui disant : « Laissez-moi tirer une leçon des défunts », tandis que la fille lui a affirmé qu'elle « n'aime pas s'intéresser aux morts » (*ibidem*). Le conflit persiste entre ces deux personnages, ou plutôt entre ces idées – jeunesse, modernité et tradition – et continue de s'intensifier progressivement jusqu'à la fin de la pièce, où le garçon s'en va envers le passé tout en affirmant que tel ou tel ne peut résister aux crises de l'actualité qu'en recourant aux leçons tirées du passé.

En bref, le symbolisme de Mahfouz se révèle pleinement lorsque les thèmes ne sont pas pris au pied de la lettre et lorsque les personnages s'incarnent dans les préoccupations sociales et politiques de l'époque. Ici, le garçon n'est pas perçu comme un amoureux transi, mais comme un jeune soldat courageux, pourtant accablé par la récente défaite de son pays. Parallèlement, l'apparition de la jeune fille vise à donner un sens à sa vie, incarnant la patrie qui l'accueille et s'efforce de l'arracher à l'amertume du passé pour le conduire vers le bonheur de la modernité.

5.3. Le manque de description spatiale

Malgré la diversité des thèmes abordés dans les pièces de Mahfouz, celles-ci se caractérisent également par la sobriété de leurs descriptions de lieux. Contrairement à ses romans, riches en descriptions spatiales et où l'Égypte – sa capitale, ses villes, ses vieux quartiers et ses ruelles – sert de toile de fond urbaine aux événements, offrant au lecteur des informations essentielles sur les différentes strates de la société égyptienne, Mahfouz confine ses pièces à un cadre spatial généralement clos et peu descriptif. L'examen de ses pièces révèle que la description spatiale occupe systématiquement les premiers actes et n'apparaît pas de manière aléatoire.

Autrement dit, toutes les pièces de Mahfouz débute par une didascalie spécifiquement conçue pour décrire le lieu où se trouvent les personnages. On observe également que cette description spatiale est toujours liée à un lieu clos et familier, comme une maison, ou plutôt ses dépendances, à l'instar de la salle d'attente qui apparaît au début de la pièce intitulée *L'Héritage*, à propos de laquelle le dramaturge déclare :

C'est une salle d'attente antique. Il y a une console dans le coffre, une porte à droite et une autre à gauche. Ses côtés sont bordés de canapés séparés par des chaises. Des nattes décorées sont accrochées aux murs à des endroits précis (Mahfouz 2008, 42).

À l'instar de cette pièce, Mahfouz a utilisé le même décor spatial – la salle d'attente ou le salon – dans sa pièce *La Survie*. Mais cette fois-ci, il le décrit différemment tout en nous permettant d'observer plus attentivement tout son entourage. Voyez, par exemple, lorsqu'il dit :

Un salon. Au centre, une cheminée murale en feu. À droite, la porte de la chambre à coucher. À gauche, la porte du bureau. Au bout du côté droit du salon, la porte de l'appartement. À gauche, un bar et une télévision. Un homme, vêtu d'un peignoir, est assis sur un fauteuil devant la cheminée et lit dans un livre (Mahfouz 2008, 74).

Par ailleurs, c'est dans sa pièce intitulée *Projet à débattre* que Mahfouz a inséré un autre espace qui lui est, peut-être, familier, mais non pour le lecteur. Ce n'est ni la maison ni ses dépendances qui apparaissent dans cette pièce, mais plutôt l'une des particularités de l'édifice théâtral, à savoir la salle administrative qui appartient à un théâtre dont le nom n'est pas mentionné dans le texte. Voyons, ainsi, l'extrait suivant dans lequel le dramaturge décrit le décor de l'intérieur de cette salle :

Une salle administrative d'un théâtre. Au centre, un large bureau. Devant, deux grands fauteuils qui se font face. À gauche, une bibliothèque et une porte donnant sur l'extérieur. À droite, un canapé, deux chaises et une petite table. L'actrice et l'acteur sont assis sur le canapé. Le metteur en

scène et le critique occupent les deux chaises. Ils sont tous d'âge mûr (Mahfouz 2025, 21).

Ceci soulève une question : pourquoi Mahfouz a-t-il choisi cet espace précis pour ses pièces ? La réponse réside simplement dans la démonstration du lien étroit qui unissait le dramaturge au lieu évoqué. Autrement dit, Mahfouz a utilisé l'agencement spatial de cette pièce pour exprimer son amour ou son attachement à un lieu particulier, révélant ainsi l'importance profonde que revêtait le théâtre à ses yeux. À la lecture de *Projet à débattre*, nous constatons aisément que cette pièce vise à démontrer que le théâtre n'est que le cadre spatial au sein duquel se déroulent les événements, que ses personnages ne sont que des acteurs et que ses événements ne sont qu'un drame à jouer. Ainsi, nous pouvons affirmer que les pièces de Mahfouz exprimaient non seulement son amour pour sa patrie et les lieux qui l'ont façonné, mais révélaient également son attachement particulier au théâtre en tant que structure physique. Mahfouz, auteur d'un nombre incroyable de romans et considéré comme le père de la littérature de son temps, et même des époques suivantes, a su révéler, par la moindre allusion à un lieu dans ses pièces, l'immense valeur que le théâtre revêtait pour lui.

Malgré le succès de Mahfouz à exprimer ses sentiments envers les lieux qui lui étaient chers, l'absence de descriptions spatiales détaillées demeure une caractéristique marquante de son théâtre. Mais comment rendre compte de cette lacune ? La réponse pourrait bien révéler l'un des aspects dramatiques de ce grand dramaturge. Mahfouz, dont les romans constituent une véritable encyclopédie de l'Égypte pour ceux qui ne la connaissent pas, a fait preuve d'une certaine négligence descriptive à l'égard des environnements utilisés dans ses pièces, préférant se concentrer sur ses personnages, leurs émotions, leurs dialogues, et même leur symbolisme. Cette approche minimaliste de la description des lieux témoigne de l'intérêt du dramaturge pour les aspects psychologiques et émotionnels de ses personnages, et de l'importance qu'il leur accorde. Autrement dit, il se contente de mettre en lumière les relations et les conflits entre les personnages plutôt que

de s'attarder sur la description des lieux. Dans ses pièces, les lieux ne sont pas primordiaux. Ce sont plutôt les interactions entre les personnages, les dilemmes auxquels ils sont confrontés et les thèmes qu'ils symbolisent qui caractérisent son œuvre. Ainsi, en privilégiant les personnages et les thèmes qu'ils incarnent plutôt que les lieux, Mahfouz a réussi, grâce à cette technique artistique, à mettre en lumière l'universalité des dilemmes et des relations humaines, indépendamment du contexte spatial. De ce fait, le lecteur peut se concentrer sur les personnages et rester captivé par les idées qu'ils véhiculent, plutôt que de s'attarder sur le décor d'une pièce en particulier.

5.4. La configuration chronologique

Même si le théâtre de Mahfouz se distingue par une pauvreté remarquable sur le plan de la description spatiale, une certaine articulation chronologique s'y impose clairement dans la mesure où les événements de chaque pièce s'attachent, d'une façon ou d'une autre, à un acte historique déterminé. Dans ce sens, il faut souligner que le récepteur, qu'il soit lecteur ou spectateur, n'arrive pas à comprendre les pièces de ce dramaturge sans les enchaîner, chacune, à son cadre historique. En nous focalisant sur les cinq pièces, réunies dans son recueil intitulé *Sous l'ombrelle*, ainsi que sur celle intitulée *La Mission*, nous remarquons qu'elles s'attachent toutes, d'une façon claire, à une chronologie réelle : c'est le temps après la défaite des Arabes en 1967. Même si le dramaturge ne l'a pas confié, d'une façon explicite, dans ses pièces, nous pouvons le comprendre à travers la symbolique qu'il a accordée à ses personnages et dont nous avons parlé en abordant la thématique et le symbolisme. À cet égard, nous avons vu jusqu'à quel point la fille a été utilisée dans le cadre dramatique pour symboliser l'Égypte. De même, le garçon n'était là que pour exprimer et symboliser la condition des Arabes de cette époque-là. La complexité de ces pièces résulte ainsi du fait que le symbolisme, le réalisme, voire l'historisme s'y articulent à la fois. En bref, le lecteur, ou plutôt le spectateur doit déterminer, en premier lieu, les idées que symbolisent les personnages en réalité afin d'en arriver, ensuite, à déchiffrer le cadre historique des événements.

D'ailleurs, semblable à l'utilisation du symbolisme des personnages aidant le lecteur à décoder le cadre temporel réel de l'histoire dramatisée, Mahfouz revient parfois à fonctionner l'espace, ainsi que les personnages afin de nous guider vers la découverte du temps réel de son drame, comme c'est le cas dans sa pièce intitulée *Le diable fait la morale*. Le premier indice que le dramaturge a utilisé dans cette pièce en vue d'informer le lecteur sur la chronologie réelle de l'histoire, c'est l'indication nominale d'une ville très ancienne dans le sous-titre de cette pièce, à savoir la ville du Cuivre. L'insertion de cette ville dans le sous-titre de la pièce nous conduit, à son tour, à découvrir l'autre indice concernant quelques noms des personnages qui s'y attachent solidement, que ce soit au niveau de la fiction ou bien en réalité, tels que Musa Ibn Nusayr¹ et Taleb Ibn Sahl, Messager du Calife Abd Al-Malik Ibn Marwan². Ces deux indices ne sont là que pour nous affirmer que nous sommes devant un drame dont le cadre chronologique s'attache effectivement à l'époque de l'État Omeyyade représentant le grand État et le deuxième califat de l'histoire de l'Islam, voire l'un des plus grands États dirigeants de l'Histoire en général. À cet égard, il faut dire que si l'anonymat des personnages produit, dans certaines pièces de Mahfouz, une sorte d'absurdité, comme nous l'avons déjà



1. Musa Ibn Nusayr (640-716/17) : Général omeyyade qui s'illustre dans la conquête du Maroc et de l'Espagne. D'abord haut fonctionnaire en Orient, Musa ibn Nusayr est nommé gouverneur de l'Ifriqiyya (Tunisie actuelle) aux environs de 698. Il organise alors plusieurs campagnes et, aidé de ses fils, soumet les Berbères du Maroc. Il a l'habileté de pratiquer une large politique d'assimilation, faisant entrer des Berbères dans l'armée et leur confiant des postes de commandement. (Pour en savoir plus, veuillez visiter ce site : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/musa-ibn-nusayr/>).

2. Abd Al-Malik ou Abou Al-Walid Abd Al-Malik ibn Marwan, né en 646 et mort en 705, est le cinquième calife omeyyade. Il succède à son père Marwan 1er en 685. Le règne de Abd Al-Malik est spécifiquement marqué par l'apparition des premières pièces de monnaie omeyyades, ainsi que par différentes réformes, notamment dans les domaines de l'agriculture et du commerce. (Pour en savoir plus, veuillez visiter ce site : https://dbpedia.org/page/Abd_al-Malik_ibn_Marwan).

démontré, l'indication des noms des personnages joue un rôle important dans la pièce mise en question. Afin de mieux comprendre leur importance, ainsi que leur intérêt au sein du texte, il convient de mentionner ce qu'a indiqué Michel Erman à ce propos puisqu'il dit : « Les noms ne sont jamais neutres. Ils signifient toujours quelque chose. [...] Nommer un personnage est toujours une étape importante de sa création » (Erman 2006, 37).

C'est ici qu'apparaît nécessaire une réflexion théorique sur le rapport entre les noms des personnages et l'univers dramatique qu'ils représentent. Le choix de Mahfouz d'octroyer à ses personnages des noms propres à l'intérieur de sa pièce, *Le diable fait la morale*, n'est pas fortuit dans la mesure où cette nomination représente, d'une part, « l'un des instruments les plus efficaces de l'effet du réel » (Jouve 2001, 56) dont l'indication du temps concret de l'histoire dramatisée représente, sans le moindre doute, l'un des éléments qui stimulent notre curiosité. Dans ce contexte, il faut souligner que Mahfouz a adopté ici la même technique qu'il avait suivie dans la majorité de ses romans, mais cette fois-ci il vise à persuader son récepteur de l'authenticité des événements qu'il va lire dans l'une de ses pièces.

D'autre part, ce qui est attirant en observant minutieusement les noms de ces personnages insérés dans *Le diable fait la morale*, c'est que Mahfouz n'a pas choisi pour ses figures de simples noms propres, mais plutôt des noms ayant pour but de refléter, dès le premier regard, l'histoire arabe à proprement dite. Dès que nous avons vu les noms des personnages, ainsi que le nom de cette ville du *Cuivre* que nous avons mentionné ci-dessus, une question nous est venue à l'esprit : Pourquoi Mahfouz a-t-il inséré, dans cette pièce, de tels personnages et un tel cadre spatial ? Autrement dit, pourquoi n'a-t-il pas choisi des personnages et un décor spatial appartenant à son milieu social, ou à sa patrie, comme c'est le cas dans toutes ses autres pièces, voire dans tous ses romans ?

En fait, nous n'avons trouvé une réponse à cette question que l'affirmation que Naguib Mahfouz n'était pas un simple auteur, mais plutôt un phénomène extraordinaire, un dramaturge multiculturel. Il n'était pas l'auteur qui s'intéresse

seulement à accentuer les lieux qu'il a déjà fréquentés en réalité, mais les autres territoires occupaient aussi son esprit. Cette simple indication de la ville du *Cuivre*, ainsi que la déclaration de ces noms des personnages nous ont poussés à arrêter, pour quelques instants, notre promenade dans ce monde dramatique et à réfléchir, effectivement et sérieusement, sur la réalité topographique de cette ville, voire sur la relation qui existe, en réalité, entre les personnages et cette cité. Le résultat de notre recherche sur la réalité de ces personnages et de cet espace et les informations que nous avons découvertes ne sont que des détails qui, si nous osons le dire, peuvent faire grisonner les garçons. Combien d'entre nous savent que la ville du *Cuivre* a été construite par les *djinn*s ou les *Satans* sous le règne du prophète Salomon ?

C'est à partir de la réponse, que nous avons donnée à cette question et avant d'en aller à mettre en évidence quelques réalités sur l'existence de la ville du *Cuivre*, que se traduit clairement le génie de Mahfouz dans la mesure où il a choisi pour sa pièce un titre évoquant une réalité. *Le diable fait la morale* est une pièce qui vise, dès le début, à mener le lecteur à découvrir une histoire concernant un univers mystérieux, ou, pour mieux dire, un univers diabolique, le fait que le dramaturge affirme aussi via l'indication de la ville du *Cuivre* dans le sous-titre de sa pièce puisqu'il dit : « Une histoire inspirée de la ville du *Cuivre* » (Mahfouz 2008, 234). Tout en cherchant la réalité de l'existence topographique de cette ville, nous avons découvert qu'elle était complètement construite du cuivre, comme l'affirme Diya Al-Kaïbey dans son ouvrage intitulé *Récits anciens, Modèles culturels et problèmes d'interprétation*. Dans ce contexte, il convient de mentionner que l'histoire qu'a insérée Mahfouz dans sa pièce ne s'éloigne pas tellement de celle qu'a évoquée Al-Kaïbey sur la réalité topographique de cette ville. C'est sous le règne d'Abd Al-Malik Ibn Marawan, le cinquième calife omeyyade, qu'a effectivement commencé le voyage vers la découverte de cet espace. Après qu'il a reçu quelques nouvelles sur son existence, il a, sur-le-champ, transmis une mission dirigée par Musa Ibn Nusayr afin de vérifier la réalité de cette ville légendaire. En route, cette mission a rencontré tant d'obstacles, de dangers et d'aventures

à tel point que certains soldats ont perdu la vie. Dès leur arrivée, ils ont trouvé une ville entourée complètement par un grand mur qui ne semble pas construit par les hommes, mais plutôt par les *djinns*. Surpris, ils ont essayé de trouver une porte ou une entrée dans ce mur, mais tout était en vain. Un ingénieur, qui faisait partie de cette mission, a proposé de faire un trou au-dessous du mur et d'en pénétrer dans la ville, mais ils ont quand-même échoué puisqu'ils ont découvert que les fondations de ce mur du cuivre sont plus solides qu'ils ne l'imaginaient. Enfin, ils ont décidé de construire un mur de hauteur similaire qu'ils peuvent surmonter et entrer dans la ville. Le premier soldat, qui a monté le mur, s'est jeté dans la ville et de hautes voix terribles et terrifiantes ont été ensuite lancées de l'intérieur et elles ont duré trois jours. Après que ces voix-là se sont abaissées, Musa Ibn Nusayr et les autres soldats ont commencé à appeler le soldat qui est entré, mais malheureusement aucune réponse vient de l'intérieur. Un autre soldat décide de monter le mur, mais la même tragédie se répète dans la mesure où il s'est jeté à l'intérieur après avoir lancé quelques rires hystériques suscitant l'horreur et l'étonnement chez toute la mission avant qu'il tombe mort puisque son corps s'est tranché en deux parties – l'une est tombée à l'intérieur, alors que l'autre est rejetée à l'extérieur – en raison du tirage fort de la corde qu'il attirait. À ce moment-là, le leader, voire ses soldats ont compris que ces actes sont effectués par les *djinns*. Enfin, après que Musa Ibn Nusayr a promis de verser une récompense à celui qui réussit à pénétrer dans cette cité, l'un des soldats a pu achever cette mission difficile en montant ce mur à grande hauteur et ils ont découvert le monde mystérieux de la ville du cuivre dans laquelle l'un des objets trouvés représentait un tableau du cuivre pour un homme portant une plaque sur laquelle l'un des *djinns* avait gravé cette inscription : « Je n'ai aucune doctrine. Revenez et n'accédez pas à cette terre, sinon vous serez ruinés » (Diya Al-Kaïbey 2005, 97).

En foi de quoi, l'histoire de cette ville s'est transmise d'une génération à une autre et une controverse est née entre les historiens à propos de sa réalité. Certains disent qu'elle n'est pas réelle, alors que la majorité d'entre eux affirme qu'elle

existe et qu'elle représente actuellement la ville andéolaise connue par le nom de Tétouan, au Maroc. Cette ville, située au bord de la Méditerranée entre la montagne de Darsa et la chaîne de montagnes de Rif, se distingue par la couleur jaune émanée du cuivre qui couvre tous ses bâtiments. Quelle que soit la réalité de cette ville et quelle que soit la distinction entre son histoire réelle et celle évoquée dans la pièce, nous ne pouvons pas négliger que l'indication de cet espace représente, sans le moindre doute, l'un des procédés dramatiques qu'a utilisés le dramaturge afin de nous guider à découvrir, voire à déterminer en définitive le cadre temporel réel dans lequel a eu lieu l'histoire.

6. Naguib Mahfouz, le Shakespeare des Arabes

De fait, les critiques ont surnommé Naguib Mahfouz « le Shakespeare des Arabes », bien qu'il n'ait pas vécu à la même époque que le grand écrivain anglais. Certains attribuent ce titre au fait que Mahfouz, à l'instar de Shakespeare, utilisait fréquemment des proverbes et des maximes dans ses romans et ses pièces de théâtre – des citations qui restent gravées dans la mémoire des lecteurs et que la plupart d'entre nous répètent sans en connaître l'origine. D'autres critiques l'attribuent aux similitudes entre ces deux auteurs et à leur approche des thèmes dans leurs œuvres, qu'il s'agisse de romans ou de pièces de théâtre. Ainsi, on peut dire que Naguib Mahfouz a mérité ce titre pour deux raisons : les proverbes et les maximes hérités de ces deux grandes figures littéraires, et les similitudes frappantes entre leurs œuvres.

D'un premier point de vue, certains critiques estiment que le surnom de Naguib Mahfouz, « Shakespeare », tient à son génie littéraire et à ses œuvres, qui se caractérisent par la transmission de sagesse et de proverbes à ses lecteurs. En effet, son génie l'a conduit à créer des mots qui, au fil du temps, sont devenus des proverbes comparables à la sagesse de Shakespeare, lui valant ainsi le titre de « le Shakespeare des Arabes ». Ses proverbes restent profondément ancrés dans les esprits, certains les utilisant au quotidien sans même savoir qu'ils sont de Mahfouz. Nombreux et variés, ses proverbes abordent des thèmes tels que la morale, la vie, la mort, la femme en général

et la mère en particulier, la haine, l'amour et la colère. Parmi les célèbres aphorismes de Mahfouz, transmis de génération en génération, figurent les suivants : « La morale n'est pas simplement un système de relations entre les personnes, mais bien le système qui organise la société tout entière et la protège du chaos », « La peur n'empêche pas la mort, mais elle empêche la vie » (Mahfouz 1986, 113), « Voici la vie : on abandonne peu à peu ses plaisirs jusqu'à ce qu'il n'en reste plus rien, et alors on sait que le moment de partir est venu », « Vous vous interrogez sur le secret de l'épanouissement du théâtre. Le connaissez-vous ? Le secret, c'est que nous sommes tous devenus acteurs » (Mahfouz 1972, 85).

Si nous adhérons à la deuxième perspective des critiques et sans entrer dans les moindres détails puisque, tout en parlant de cette « hypothèse qui prétend tout expliquer finit par ne plus rien expliquer du tout » (Ost 2011, 131-175), chaque aspect de similitude entre les deux auteurs suffit à produire une quantité considérable d'ouvrages et d'études, il convient de souligner qu'il existe effectivement une ressemblance significative entre leurs œuvres, notamment leurs pièces de théâtre. Bien que Shakespeare et Mahfouz n'aient pas appartenu au même milieu social, n'aient pas partagé la même culture et n'aient pas vécu à la même époque, leurs vies, leurs œuvres et leurs styles d'écriture ont toujours reflété des approches similaires, que nous examinerons plus en détail dans les paragraphes suivants.

Le premier point commun entre Mahfouz et Shakespeare est l'importance durable de leurs œuvres. Bien que ces deux écrivains ne soient plus de notre époque, leurs noms résonnent encore fortement à travers le monde et leurs œuvres continuent de susciter un vif intérêt chez les lecteurs, les traducteurs et les chercheurs de tous âges. Tous deux ont produit des œuvres intemporelles, accessibles en tout lieu et en tout temps. Il convient de reconnaître que nous avons affaire à deux écrivains « immortels », comme l'a dit le dramaturge Ben Jonson (1564-1616), contemporain de Shakespeare : « Shakespeare n'appartient à aucune époque, car il est intemporel » (Avner 2010, 7-23). De son côté, le journaliste libanais Nidal Ayoub a affirmé la pérennité de l'héritage de

Mahfouz dans son article *intitulé Mahfouz l'immortel*, paru le 26 octobre 2015 dans le quotidien *L'Orient-Le Jour*. Dans son article, il démontre comment l'attrait durable de Mahfouz tient à la simplicité de son style, à son mélange d'arabe classique et d'arabe populaire dans ses romans et ses pièces de théâtre, à son usage du silence dans ses pièces, un silence qui surpasse l'impact des paroles des personnages, et à sa transparence jusque dans les moindres détails de son époque. À l'instar de Shakespeare, Mahfouz maîtrisait l'art de manipuler la langue, enrichissant ses pièces de dialogues méticuleusement ciselés qui font un usage évident de jeux de mots, de métaphores et d'images poétiques. Tout cela a mis Mahfouz au même rang que le génie créatif de Shakespeare, car ses pièces, dans leur ensemble, offrent un récit dramatique riche et captivant qui invite le public à s'immerger dans son univers. À ce sujet, Nidal Ayoub déclare :

Son style est si facile à lire, bien qu'il négocie un constant aller-retour entre le parler populaire et l'arabe littéraire, propose des trames dramatiques élaborées et provoque des surprises au détour de chaque phrase. Paradoxes encore et toujours : Naguib Mahfouz, fondamentalement sédentaire, nourrit un sentiment d'exil tenace et déchirant. Maître de la langue, il s'exprime par son silence. En bref, cet Égyptien intrinsèque a été la « conscience de son temps » (Ayoub 2015).

De même, l'une des principales similitudes entre les deux auteurs réside dans la richesse de leurs personnages. Cette multiplicité ne posait pas de problème dans les pièces de Shakespeare, où les personnages sont généralement connus du lecteur, tandis qu'elle engendrait une certaine difficulté dans celles de Mahfouz, entrant parfois en conflit avec la technique consistant à dissimuler l'identité des personnages. Cela a poussé Mahfouz à numériser ses personnages dans certaines de ses pièces, comme c'est le cas de sa pièce intitulée *La mission* dans laquelle le dramaturge a inséré, vers la fin, un dialogue entre trois personnages anonymes parmi lesquels figurait un jeune homme et deux autres ont été numérisés par le 1^{er} homme et le 2^e homme. Considérons donc l'extrait suivant :

LE JEUNE HOMME – Qui êtes-vous ? Que voulez-vous ?

LE 1^{er} HOMME (*en s'adressant au 2^e homme, ironiquement*) – Il ne nous connaît pas !

LE 2^e HOMME (*aussi ironiquement*) – Sûr ! c'est la 1^{ère} fois qu'il nous rencontre.

LE 1^{er} HOMME (*en s'adressant au jeune-homme*) – N'est-ce pas, espèce d'escroc voyou ?

LE 2^e HOMME – Tu ne nous connais pas, hé ? » (Mahfouz 2008, 162).

En retraçant le parcours dramatique de ces deux auteurs, nous avons constaté qu'ils partagent une caractéristique essentielle : leur talent pour doter leurs personnages de dialogues visant à exprimer leurs émotions, voire leurs intentions. Dans les pièces de Shakespeare, aussi bien que dans celles de Mahfouz, « le dialogue ne se limite pas à la simple transmission d'informations ou à l'avancement de l'intrigue. Il devient un véritable instrument de caractérisation, permettant aux personnages de s'exprimer de manière authentique et multidimensionnelle. Par exemple, dans *Hamlet*, les échanges entre les personnages révèlent les doutes, les peurs et les ambitions qui les animent, contribuant ainsi à la richesse et à la profondeur de l'œuvre » (<https://piecedetheatre.be/levo-lution-du-dialogue-theatral-a-travers-les-siecles>). De sa part, Mahfouz a réussi, dans sa pièce intitulée *Projet à débattre*, à rendre l'univers dramatique à la fois créatif et vivant dans la mesure où il a pu mettre en valeur ses composantes essentielles, y compris le dialogue visant à articuler, surtout dans les coulisses, les émotions et les interactions entre les personnages propres à cet univers tels que le dramaturge, le critique, l'acteur, l'actrice, voire le metteur en scène :

LE DRAMATURGE – Honte !

(L'acteur jette un regard de menace au dramaturge et, l'actrice s'approche rapidement de lui, elle pose la main sur son bras en le caressant.)

L'ACTRICE – Vous ne devrez pas vous disputer tous les deux !

LE CRITIQUE – Pensez-vous que notre théâtre est frappé par la malédiction ?

LE DRAMATURGE – Que chacun d'entre vous respecte ses limites !

LE METTEUR EN SCÈNE – Calmez-vous et ne me poussez pas au désespoir !

L'ACTRICE – Tu dois te contrôler ! Sinon, on va échouer et le public nous tourner le dos.

L'ACTEUR – Celui qui détruit ma gloire détruit ma dignité et ma vie.

LE DRAMATURGE – À toute époque sa propre gloire ! (Mahfouz 2025, 32-33).

Il est important de préciser que les pièces de ces deux auteurs n'exprimaient pas seulement les sentiments et les angoisses de leurs personnages ; elles cherchaient également à éclairer l'image réaliste de leurs sociétés, de leurs conflits sociaux et politiques, voire les grandes questions dont ces sociétés se sont préoccupées et parmi lesquelles les guerres occupent une place importante. À l'instar de Shakespeare dont « la guerre est en effet présente, peu ou prou, dans quasiment toutes les pièces » (Jamet 2021, 199-206), Mahfouz a lui aussi exploré l'image de l'Égypte des années 1960 dans ses trois pièces : *Il fait mourir, il fait vivre, L'Héritage et La Survie*. Tout en s'appuyant sur le symbolisme, qu'il soit émané des personnages, de l'espace ou du temps, Mahfouz a pu accentuer, dans ces trois pièces, les conflits qu'ont vécu les Égyptiens, voire tous les Arabes, après la défaite de 1967. Prenons, à titre d'exemple, cet extrait de la pièce intitulée *Il fait mourir, il fait vivre*, configurant le conflit entre le désir de vengeance après la défaite et l'appel à mettre fin à la guerre et à l'effusion de sang :

LE GARÇON – La lâcheté restera le plus grand problème troublant la paix des hommes.

LA FILLE – C'est une honte que tu éprouves de la nostalgie pour la rudesse de la liberté.

LE GARÇON – J'aspire vivement à la lueur de l'ampoule de la vie au bord de l'abîme du danger imminent.

LA FILLE – Cela signifie que tu aspires encore au sang, à l'itinérance, ainsi qu'à la poussière.

LE GARÇON – C'est plutôt au pouvoir de la fierté exploitée au vent.

LA FILLE – Et quand tu prends un pas faux, la poussière tombe sur l'un des hommes.

LE GARÇON – J'ai à cœur d'entendre les cris forts suivis de souris disparaissant dans les trous et le plaisir de s'interroger rempli d'anxiété face aux possibilités de vie et de mort.

LA FILLE – Et quoi de ton visage taché de sang et terrifiant ?

LE GARÇON – C'est la pulsation du cœur, c'est la gloire de la victoire basée sur la vérité et la dignité.

LA FILLE – Tu es égoïste, tu m'as méprisée après s'être assouvi de moi et l'odeur du sang te manque.

LE GARÇON – Je t'aime, mais je déteste de me vautrer dans la saleté (Mahfouz 2008, 11).

Enfin, l'une des similitudes les plus frappantes entre Shakespeare et Mahfouz réside dans leur impact sur la littérature mondiale. À cet égard, il convient de souligner que ces deux grands écrivains ont incontestablement exercé une influence considérable sur la littérature universelle. Shakespeare demeure l'un des dramaturges les plus importants de tous les temps, tandis que Mahfouz, comme mentionné précédemment, fut le premier écrivain arabe à recevoir le prestigieux prix Nobel de littérature, ouvrant ainsi la voie à une plus grande reconnaissance de la littérature arabe. En bref, Naguib Mahfouz – par sa créativité, son talent artistique et son sens esthétique – se classe au même rang que Shakespeare et Milton dans la littérature anglaise, Dante dans la littérature italienne, Cervantès dans la littérature espagnole, Goethe et Thomas Mann dans la littérature allemande, et Dostoïevski dans la littérature russe. À cet égard, de nombreux écrivains, hommes politiques, rois et présidents attestent que ce grand romancier et dramaturge a occupé une place de premier plan parmi les figures littéraires de sa génération et des générations suivantes. Le voici, à titre d'exemple, ce qu'a dit Tahar Ben Jelloun au décès de Naguib Mahfouz en juillet 2006 :

Comme Balzac et Zola, comme Tolstoï et Faulkner, Mahfouz a été le témoin de son époque, témoin à l'écoute de son peuple, celui qu'il côtoyait quotidiennement dans sa rue, dans son

café. [...] Naguib Mahfouz est un écrivain visionnaire et courageux dont l'œuvre fait honneur non seulement aux lettres arabes, mais à la littérature universelle » (<https://www.20minutes.fr/culture/105476-20060830-culture-les-reactions-au-deces-de-naguib-mahfouz>).

Il ressort clairement de cela que rien dans l'œuvre de Mahfouz n'est fortuit ; au contraire, tout y est significatif. Tous ses écrits, romans ou pièces de théâtre, insistent constamment, à l'instar de Shakespeare, sur le réalisme, la rigueur historique et même le symbolisme. Grâce à ces dimensions, il a abordé d'innombrables thèmes dans ses œuvres, qui ont rencontré un vif succès tant au niveau national qu'international. Dans ce contexte, il convient de souligner comment ce dramaturge a incarné l'égyptianité dans ses œuvres à un degré supérieur à celui de ses contemporains égyptiens, tels que Haykal, Taymour, Al-Mazini, Taha Hussein et Al-Hakim. Ayant séjourné en France pour leurs études supérieures, la plupart de ces écrivains ont été influencés par la littérature française. Dans son intitulé *L'Égypte est un théâtre* et Naguib Mahfouz est son éternel régisseur, publié en 2015 dans *Le Monde Français*, Eglal Errera, l'écrivaine et la documentariste égyptienne, a démontré que Mahfouz avait « une vision quasi autoritaire de son pays. Tel un empereur arpentant son royaume, il s'est senti capable de le résumer, le juger, de façonner sa longue histoire et la place singulière qui en font la plus ancienne, la plus fascinante et la plus convoitée des prises pour les conquérants comme Alexandre, César, Napoléon et aussi pour ses propres habitants » (Errera, 2015, <https://www.lemonde.fr>). En somme, les événements mis en scène dans les pièces de Mahfouz ont contribué à forger cette identité égyptienne authentique, qui se reflétait dans « les distorsions des structures sociales, d'un réalisme saisissant, d'une profonde sensibilité et d'un sens aigu de l'observation et de l'objectivité » (Al Ashmawi-Abouzeid 1985, 15).

Bon gré mal gré d'ailleurs, le caractère arabe des pièces de Mahfouz, le mélange linguistique entre l'arabe littéraire et l'arabe courant, ainsi que le dialecte égyptien que nous entendons à travers ses pièces, tout cela vise à articuler l'influence des pionniers sur Mahfouz de la littérature universelle tels

que Stendhal, Flaubert, Proust, Kafka et Eugène Ionesco. Il s'est constamment inspiré de ces maîtres, les a tenus en haute estime et n'a jamais hésité à les évoquer dans ses interviews, exprimant ainsi son admiration. Mais son admiration pour Shakespeare a atteint son apogée, puisqu'il a imprégné ses personnages des mots de ce géant de la littérature avant d'adopter le titre de « le Shakespeare des Arabes ». En bref, « sa langue simple, à la portée du grand public, a rendu son talent perméable à la conscience universelle » (Francis-Saad 1991, 241-252). Il est possible que certains d'entre nous se demandent maintenant en disant : Naguib Mahfouz était-il un individu ou représentait-il une institution ? Comment a-t-il réussi à parvenir à cet équilibre entre le roman et le théâtre ? Comment expliquer sa capacité et son talent à se transformer d'un fils du pays à un homme universel lauréat du Nobel ? De nombreuses questions nous font, ainsi, confier que Mahfouz était et reste encore un génie inédit dans la littérature arabe. Si nous n'avions pas vécu à son époque et suivi les étapes de son évolution créative, nous aurions pu dire que ce grand écrivain représente une entité unique portant le nom de Naguib Mahfouz, dont les pièces restent un trésor méconnu, ignoré de la plupart des acteurs du théâtre. Ses huit pièces méritent d'être redécouvertes, enrichies et jouées sur scène.

Bibliographie :

- 20 MINUTES, 2006, « Les réactions au décès de Naguib Mahfouz », 30 août 2006, en ligne : <https://www.20minutes.fr/culture/105476-20060830-culture-les-reactions-au-deces-de-naguib-mahfouz>.
- ABOU SOUGHAIRE, Tarik, 2023, « L'ironie du pouvoir féministe dans le théâtre de Tawfiq El-Ḥakim. Cas de *La Femme moderne* », *Cercetări teatrale – Corps et pouvoir dans les arts du spectacle*, pp. 195-217.
- AL ASHMAWI ABOUZEID, Fawzia, 1985, *La femme est l'Égypte moderne dans l'œuvre de Naguib Mahfouz (1939-1967)*, Paris : Labor et Fides.
- AL-KAÏBEY, Diya, 2005, *Récits anciens, Modèles culturels et problèmes d'interprétation*, Beyrouth : La fondation arabe pour l'imprimerie et l'édition.

- ALMALAH, Ihab, 2024, « Pourquoi Naguib Mahfouz ? », *ALETIHAD News Center*, en ligne : <https://www.aletihad.ae/news/%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9/4482247/>.
- ARBOS, Federico, 2006, « En souvenir de Naguib Mahfouz », *Afkar/Idées*, automne 2006, pp. 103-106.
- ASFOUR, Gaber, 1981, « Qirā'a fī nuqqād Naguib Mahfouz : mulāḥazāt awwaliyya [Lecture des critiques de Naguib Mahfouz : remarques préliminaires] », *Fuṣūl*, vol. 1, no 3, pp. 161-179.
- AVNER, Jane, 2010, « La modernité en question(s) », *Itinéraires*, no 2010-4, dossier « Modernités shakespeariennes », pp. 7-23.
- AYOUB, Nidal, 2015, « Mahfouz l'intemporel », *L'Orient-Le Jour*, en ligne : <https://www.lorientlejour.com/article/951324/mahfouz-lintemporel.html>.
- BARUT, Benoît, 2012, « Théâtralité », dans Jeanyves Guérin (dir.), *Dictionnaire Eugène Ionesco*, Paris : Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », pp. 597-599.
- ERMAN, Michel, 2006, *Poétique du personnage de roman*, Paris : Seuil.
- ERRERA, Eglal, 2015, « L'Égypte est un théâtre et Naguib Mahfouz est son éternel régisseur », *Le Monde*, en ligne : <https://www.lemonde.fr>.
- FRANCIS-SAAD, Marie, 1991, « Naguib Mahfouz. Du fils du pays à l'homme universel », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, nos 59-60, pp. 241-252.
- HAMON, Philippe, 1983, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève : Librairie Droz.
- JAMES-RAOUL, Danièle, 2005, « L'anonymat définitif des personnages et l'avènement du roman : l'apport de Chrétien de Troyes », dans *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, pp. 135-144.
- JAMET, Pierre, 2021, « La guerre, la ruse, le degree dans Henry V de Shakespeare », dans Michel Pretalli (dir.), *Penser et dire la ruse de guerre de l'Antiquité à la Renaissance*, Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, pp. 199-206.
- JOUBE, Vincent, 2001, *La poétique du roman*, Paris : Armand Colin.
- KOWZAN, Tadeusz, 2000, « Identité du personnage théâtral : de l'anonymat à l'autoréférence », *Semiotica*, vol. 130, nos 3-4, pp. 269-282.
- MAHFOUZ, Naguib, 1972, *Les miroirs*, Le Caire : Hindawi.
- MAHFOUZ, Naguib, 1986, *Les fils de la médina*, Beyrouth : Dar El-Adab.

- MAHFOUZ, Naguib, 2007, *Passage des miracles*, Antoine Cottin (trad.), Arles : Actes Sud.
- MAHFOUZ, Naguib, 2008, *Les Pièces*, Le Caire : Dar Al-Shuruq.
- MAHFOUZ, Naguib, 2025, *Projet à débattre*, éd. bilingue franco-roumaine par Tarik Abou Soughaire (trad.), Târgu-Mureș : UArtPress.
- MYASNIKOV, Andrey, s. d., « L'évolution du dialogue théâtral à travers les siècles », en ligne : <https://piecedetheatre.be/levolution-du-dialogue-theatral-a-travers-les-siecles>.
- NAGUIB MAHFOUZ MUSEUM, s. d., « Discours du prix Nobel », en ligne : <https://www.mahfouzmuseum.gov.eg/?q=node/2535>.
- OST, François, 2011, « Shakespeare. La comédie de la loi », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, vol. 66, no 1, pp. 131-175, DOI : 10.3917/riej.066.0131.
- SAKR, Mountajab, 2008, « La forme brève dans le théâtre arabe. Cas d'analyse : *La tragédie du pauvre vendeur de mélasse* de Saad Allah Wannous et *Tahta al-Mizalla* de Naguib Mahfouz », *Horizons Maghrébins – Le droit à la mémoire*, no 58, pp. 150-157, DOI : 10.3406/horma.2008.2607.
- SEVERINO, Ciel, 2022, « L'évolution du mariage dans *Passage des Miracles* de Naguib Mahfouz », *Littératures et civilisations régionales et étrangères – Études arabes*, en ligne : <https://cle.ens-lyon.fr/arabe/litterature/contemporaine/chapitre-ii-levolution-du-mariage-dans-le-passage-des-miracles-de-naguib-mahfouz>.
- SOLÉ, Robert, 2017, *Ils ont fait l'Égypte moderne*, Paris : Perrin.