

NAGUIB MAHFOUZ : POUR UNE ALLÉGORIE THÉÂTRALE DU MONDE ARABE

DOI: 10.46522/CT.2026.01.03

Abdellah ZINE EL ABIDINE

Université Mohammed V, Rabat, Maroc

abdellahzineelabidine@gmail.com

Abstract:

*Naguib Mahfouz: Toward a Theatrical Allegory
of the Arab World*

Naguib Mahfouz: for a theatrical allegory of the Arab world. In his theatrical works, Naguib Mahfouz moves beyond the alleyways of Cairo to engage with a broader stage: that of the collective crises and aspirations of the Arab world. Written in the wake of the 1967 Arab defeat, his dramatic oeuvre emerges from a historical rupture and interrogates, with remarkable austerity, the erosion of shared ideals. Through symbolic figures, archetypal settings - desert, house, apartment building, mountain and cave - and condensed dialogues, Mahfouz explores the fragility of meaning and the persistent desire for justice and dignity. This minimalist theatre transcends Egypt's borders to articulate a message of human solidarity and broader significance. Far from being a mere extension of his novelistic work, it constitutes a space in which memory, dignity and collective consciousness are placed under critical scrutiny.

Keywords:

theatre; Naguib Mahfouz; Egyptian society; Arab world; defeat; symbolism; allegory

L'œuvre d'un écrivain peut parfois dépasser les frontières de sa langue, de son pays et de son époque. Naguib Mahfouz est de ceux-là. Romancier d'envergure mondiale, lauréat du

prix Nobel de littérature en 1988, il est principalement connu pour son exploration des quartiers du Caire et des drames intimes qui composent la géographie sociale de l'Égypte contemporaine. Une part plus discrète de son œuvre, sa production théâtrale, amorcée tardivement en 1967 après près de trois décennies d'écriture romanesque, mérite cependant une attention particulière. Modeste par son volume, elle se distingue par la densité de ses significations et par sa capacité à condenser les interrogations politiques, sociales et existentielles de son temps.

Ce théâtre émerge dans le contexte traumatique de la défaite arabe de juin 1967 et du désenchantement politique et culturel qui l'accompagne. Il répond à une question esthétique et historique : comment traduire, autrement que par le roman, l'effritement d'un idéal collectif et la fragilisation des espoirs nés des indépendances ? Dans une écriture épurée, Mahfouz met en scène des personnages qui portent le poids d'une expérience historique sans être toujours individualisés. Les motifs de la maison, de la vie et de la mort, de l'héritage ou du siège dépassent leur fonction narrative pour acquérir une dimension symbolique liée à la mémoire collective, aux traumatismes politiques et aux dilemmes de la condition humaine.

Dès lors, il convient de se demander si ce théâtre doit être lu uniquement comme le reflet d'une réalité spécifiquement égyptienne ou s'il vise plus largement les fractures, les aspirations et les impasses des sociétés du monde arabe. Autrement dit, la dramaturgie de Naguib Mahfouz demeure-t-elle ancrée dans un contexte national précis ou ouvre-t-elle cet ancrage vers une réflexion transversale, susceptible d'acquiescer une portée plus universelle ?

La présente étude entend répondre à cette interrogation en analysant les ressorts symboliques, les structures dramaturgiques et les fonctions du dialogue dans plusieurs pièces de Mahfouz. Il s'agira moins d'identifier des équivalences politiques univoques que de montrer comment l'histoire égyptienne et arabe devient, dans ces textes, la matière d'un espace allégorique où se croisent mémoire, identité, dignité et responsabilité collective.

1. Aux origines d'une dramaturgie de la conscience

Bien avant que le roman ne s'impose comme son principal mode d'expression, Naguib Mahfouz avait développé une familiarité réelle avec l'univers théâtral. Le théâtre ne fut pas pour lui un simple genre littéraire abordé tardivement, mais une expérience formatrice dès l'enfance, liée à l'observation, à l'écoute et au dialogue. Alors qu'il accompagnait son père dans les salles de spectacle du Caire, il découvrit les représentations de Naguib El-Rihani, Ali El-Kassar et d'autres figures de la scène égyptienne. Ces expériences contribuèrent à sa familiarisation avec le jeu scénique et avec les dimensions humaines et sociales de la représentation¹.

Cette familiarité précoce s'inscrit ensuite dans une culture théâtrale nourrie par une double tradition : d'une part, la scène populaire égyptienne ; d'autre part, le théâtre antique et les grandes traditions européennes. Mahfouz évoque lui-même ses lectures des auteurs grecs, de Shakespeare, Corneille, Racine, Goethe, Ibsen, Shaw ou Tchekhov². Son engagement dans l'écriture dramatique demeure néanmoins tardif : il devient manifeste après la défaite de juin 1967, dans une conjoncture historique et politique particulièrement tendue.

Le recours de Mahfouz à l'écriture théâtrale s'explique en grande partie par le rythme des bouleversements politiques et sociaux de l'époque. Dans un entretien consacré à son théâtre, il affirme que la période contemporaine lui paraît appeler une forme capable de soutenir le débat et d'accompagner rapidement les événements (Barakat 1970, 198-209). Le théâtre devient ainsi, pour lui, un mode d'expression plus



1. « Ma relation avec le théâtre, en tant que spectateur, est très ancienne. Dès l'enfance, j'ai assisté, en compagnie de mon père, à certaines représentations des séries de Naguib El-Rihani et Ali El-Kassar. À partir de l'année 1925, j'ai découvert le chemin de Rawḍ al-Faraj [...] », « Entretien avec Naguib Mahfouz », *Revue Al-Masrah (Le Théâtre)*, novembre 1979, p. 32-33. Traduction de l'auteur.

2. « J'ai lu tout ce que je pouvais, en commençant par les auteurs anciens tels que ceux de la Grèce antique, Goethe, Shakespeare, Corneille, Racine, puis les auteurs contemporains de cette époque, comme Ibsen, Shaw, Tchekhov... », *ibidem*. Traduction de l'auteur.

immédiat que le roman : sa brièveté et sa structure dialogique lui permettent d'intervenir dans le présent sans renoncer à la complexité des situations historiques.

Mahfouz nuance toutefois cet ancrage circonstanciel en affirmant qu'il part toujours de la réalité mais cherche progressivement une forme d'abstraction susceptible d'exprimer l'humain au-delà des seules situations particulières (Barakat 1970, 198-209). Cette tension entre l'événement concret et la recherche d'une portée plus générale constitue l'un des principes structurants de son théâtre.

Attentif aux évolutions du théâtre arabe contemporain, Mahfouz adopte fréquemment la forme de la pièce en un acte. Mahmoud Kahila considère que cette brièveté lui permet de traiter des situations perçues comme absurdes dans une réalité marquée par la défaite et la désorientation (Kahila 2016, 37). La notion d'absurde doit cependant être maniée avec prudence : chez Mahfouz, elle ne désigne pas une adhésion totale à une esthétique de l'absurde, mais une manière de représenter une réalité devenue instable et contradictoire.

La fluidité de son dialogue est également soulignée par Nicole Chardaire, qui évoque un style « plein de vie, de naturel et d'humour » ainsi qu'un « sens inné du dialogue » (Mahfouz 1989, 7). Après 1967, cette écriture s'appuie davantage sur le symbolisme et l'ambiguïté, procédés que la critique associe à une représentation indirecte de la corruption, de la censure et de la répression (Douara 2007, 484). Mahfouz relie lui-même l'obscurité croissante de certains textes à une expérience historique devenue énigmatique et imprévisible (Barakat 1970, 198-209).

Le choix de la pièce en un acte inscrit enfin Mahfouz dans une pratique largement attestée dans les théâtres moderne et contemporain. Tchekhov, Strindberg, Beckett, Ionesco ou Pinter ont exploré cette forme brève ; dans le théâtre arabe, Tawfiq al-Hakim, Youssef Idris, Saad Eddin Wahba, Mahmoud Diab, Alfred Farag, Salah Abdel-Sabour ou Saadallah Wannous en ont également éprouvé les possibilités. Chez Mahfouz, la condensation dramaturgique favorise la concentration du conflit, l'économie des personnages et la densité symbolique.

2. Le théâtre mahfouzien : allégories dramatiques des tensions du monde arabe

Entre octobre et décembre 1967, Naguib Mahfouz publie dans le journal *Al-Ahram* cinq pièces en un acte : *Il fait mourir, il fait vivre* (*Yumīt wa yuhyī*), *L'Héritage* (*Al-Tarika*), *Le Salut* (*Al-Najāt*), *Projet à débattre* (*Mashrū' lil-munāqasha*) et *La Mission* (*Al-Muhimma*). Ces textes sont ensuite réunis dans *Taḥta al-Miṣalla* (*Sous l'ombrelle*) (Mahfouz 1969). Ils constituent une première étape du théâtre mahfouzien, souvent rapprochée du théâtre de l'absurde, sans toutefois s'y réduire.

Cette première série s'inscrit dans le contexte traumatique de 1967 et dans un paysage théâtral arabe déjà traversé par l'expérimentation. Mahfouz recourt à un nombre restreint de personnages, à des espaces fortement condensés, à l'anonymat onomastique et à un dialogue bref, rapide et symbolique. Il explique lui-même avoir écrit des œuvres « absurdes en apparence » sans s'être pour autant « soumis à l'absurde », son engagement critique l'ayant conduit à chercher à le dépasser (Dowara 1996, 380). Son théâtre ne constitue donc pas un pur exercice formel : il met l'absurde en représentation afin d'interroger les conditions qui le produisent.

Le titre *Sous l'ombrelle* condense déjà une ambivalence : l'espace associé à la protection devient aussi un lieu où l'insécurité et la violence se révèlent. Cris, poursuites, coups de feu, paroles fragmentées et relations affectives fragilisées s'y mêlent. Dans *Le Salut*, un échange réduit brutalement la frontière entre l'intérieur et l'extérieur :

L'HOMME – Mais..., que se passe-t-il à l'extérieur, en ce moment ?

(*Silence*)

L'HOMME – Mais..., que se passe-t-il à l'extérieur ?

LA FEMME – Ce qui se passe à l'intérieur. L'HOMME – Que veux-tu dire ?

LA FEMME – Des crimes commis avec soin..., et du sexe pratiqué sans soin.

LA FEMME – Et sans amour (Mahfouz 2006, 88).

2.1. *Il fait mourir, il fait vivre : une allégorie dramatique de la défaite arabe*

Dans *Il fait mourir, il fait vivre* (Mahfouz 2006, 7-39), l'Égypte apparaît comme un espace où se condensent plusieurs tensions du monde arabe : violence, aliénation, défaite et difficile reconstruction du sens collectif. Le titre constitue une première clé symbolique. Faisant écho à une formulation coranique associant la vie et la mort, il transpose cette relation dans un contexte historique où la mort, la mémoire et le sacrifice deviennent des enjeux politiques. Plutôt que d'affirmer une « subversion » théologique du texte coranique, il est plus juste de constater un déplacement de registre : une formule religieuse est réinscrite dans un drame de l'histoire contemporaine.

La pièce déploie alors une méditation poétique et politique sur le monde arabe après la Naksa, c'est-à-dire la défaite de juin 1967. Deux personnages anonymes, un jeune homme et une jeune femme, évoluent dans un espace désertique. Le dépouillement scénique peut être lu comme une image de l'errance et de la suspension de l'histoire. La jeune femme incarne la vie, la tendresse et la continuité de l'existence ; le jeune homme, quant à lui, refuse l'apaisement et demeure attiré par la confrontation avec la mort. Cette opposition met en tension une logique de préservation de la vie et une logique de révolte, sans imposer une lecture morale univoque.

LA JEUNE FEMME – Je n'aime pas regarder les morts.

LE JEUNE HOMME – Mais ils sont vivants tant que nous sommes vivants (Mahfouz 2006, 11).

Cette réplique peut être rapprochée du verset 169 de la sourate 3, Âl-Imrân, où les morts « dans le sentier d'Allah » sont dits vivants auprès de leur Seigneur³. Il ne s'agit pas d'établir automatiquement une intertextualité intentionnelle, mais de constater que la scène mobilise un imaginaire où la mémoire des morts peut devenir une ressource symbolique



3. Sourate 3, Âl-Imrân (La Famille d'Imran), verset 169, *Le Noble Coran et la traduction en langue française de ses sens*, Complexe du Roi Fahd pour l'impression du *Noble Coran*, p. 155.

pour les vivants. La réplique suivante prolonge cette dialectique temporelle :

LA JEUNE FEMME – Si tu veux vraiment vivre, ne regarde pas en arrière.

LE JEUNE HOMME – Mais l'arrière, c'est l'avant !

LA JEUNE FEMME – Et ne regarde pas l'avant (Mahfouz 2006, 14).

La mémoire cesse ainsi d'être seulement un fardeau : elle peut devenir une condition de l'action future. Cette lecture dépasse le seul cadre égyptien et peut être mise en relation avec d'autres expériences de défaite, de conflit et de dépossession dans le monde arabe. L'anonymat des personnages contribue à cette extension : désignés comme le jeune homme, la jeune femme, le médecin, le mendiant ou le géant, ils échappent à une individualisation onomastique stricte et acquièrent une dimension plus générale.

La didascalie d'ouverture renforce cette indétermination : une jeune fille marche entre un palmier et un ruisseau, dans des vêtements difficiles à situer géographiquement (Mahfouz 2006, 8). Le choix de costumes dépourvus de marqueurs locaux précis contribue à élargir la portée symbolique de la scène. Le palmier et le ruisseau dépassent leur fonction décorative : ils peuvent être associés, respectivement, à la résilience et à la continuité, d'une part, au flux vital et au renouveau, d'autre part. Il convient toutefois d'éviter de transformer ces associations en significations fixes ; leur intérêt réside précisément dans leur disponibilité métaphorique.

La maladie du jeune homme acquiert à son tour une valeur symbolique. Lorsque le médecin affirme que « l'épidémie vient toujours de l'extérieur » (Mahfouz 2006, 17), la phrase peut être lue comme une allusion aux pressions et ingérences extérieures, mais aussi comme une manière ironique de déplacer la responsabilité. Le tableau clinique devient ainsi la métaphore possible d'un corps social traversé par la peur, le fanatisme, l'indifférence et l'hypocrisie. Le remède proposé par le médecin – marcher sur les mains, entendre par les yeux, voir par les oreilles, se souvenir par l'esprit et raisonner par la mémoire – inverse volontairement

les fonctions ordinaires (Mahfouz 2006, 21). Cette inversion peut être interprétée comme une invitation à réviser les habitudes de perception et à réactiver l'exercice critique de la raison.

La seconde moitié de la pièce met en avant la figure du géant, personnage ambigu qui revendique des droits anciens sur le lieu et accroît progressivement ses exigences. Sa rhétorique peut être rapprochée, dans le contexte historique de l'œuvre, de certains discours de légitimation territoriale et de domination liés au conflit israélo-arabe, sans que le personnage puisse être réduit à une équivalence politique unique. Il convoite également la jeune femme, que l'on peut lire comme une figure symbolique de la patrie :

LE JEUNE HOMME – Ma bien-aimée ?

LE GÉANT – Elle est un cœur vaste, assez grand pour contenir tout le monde.

LE JEUNE HOMME – Et peut-être s'élargira-t-il aussi pour inclure notre ennemi commun ? (Mahfouz 2006, 27).

La scène met ainsi en tension un discours de coexistence et une relation de domination. Mahmoud Amin Al-'Alim (1970, 22) propose, dans une lecture historiquement située, d'interpréter le géant comme une métaphore des États-Unis, puissance alors engagée dans les équilibres du conflit israélo-arabe. Cette interprétation critique doit être rapportée à son contexte de 1970 et comprise comme une hypothèse historiquement située, non comme une équivalence imposée par le texte. Le géant peut également être compris, de manière plus générale, comme une figure de la puissance médiatrice qui limite l'autonomie du sujet.

De son côté, le jeune homme refuse successivement plusieurs formes de médiation ou de compromis. Chez lui, l'instinct de lutte finit par l'emporter et se traduit par une action effective. Ibrahim Hamadeh (1996) propose de lire la pièce en deux mouvements : un diagnostic des maux engendrés par la défaite, puis la recherche de remèdes possibles. Il souligne lui-même l'instabilité des correspondances symboliques : le géant peut évoquer une grande puissance, la raison ou la sagesse ; le jeune homme, Abdel Nasser ou plus largement

le combattant vaincu ; le mendiant, les pays pauvres ou la liberté individuelle. L'intérêt de cette lecture tient précisément au maintien de plusieurs hypothèses concurrentes plutôt qu'à l'établissement d'une clé politique définitive.

2.2. *L'Héritage* et *Le Salut* : de l'espace privé à l'espace collectif

La deuxième pièce, *L'Héritage* (Mahfouz 2006, 41-71), approfondit la réflexion sur les rapports entre mémoire, transmission et modernisation. La société n'y apparaît pas comme une simple toile de fond : elle se matérialise dans les personnages, les objets et surtout dans le lieu de l'action. La « grande maison, superbement située en lisière du désert » et dotée de « meubles anciens et rares » (Mahfouz 2006, 70) peut être lue comme une métaphore d'un héritage collectif menacé de fragmentation. Le désert, sans renvoyer à une identité unique et homogène, inscrit la pièce dans un imaginaire régional de l'espace, de la mémoire et de la frontière.

La maison renferme un double héritage : matériel, à travers l'argent, et symbolique, à travers les livres. Lorsque la jeune fille piétine certains livres (Mahfouz 2006, 49), le geste peut être interprété comme le signe d'un savoir négligé ou d'une mémoire dévalorisée. Le contraste entre le père, cheikh respecté et porteur d'une tradition spirituelle, et son fils, propriétaire d'un bar, met en scène deux rapports au passé : l'un attaché à la transmission, l'autre davantage orienté vers la consommation et le profit.

La menace de dépossession est associée à l'Ingénieur, personnage impliqué dans le vol de l'argent et porteur d'un projet de modernisation radicale. Il souhaite acheter la vieille maison pour construire à sa place une usine d'appareils électroniques (Mahfouz 2006, 68). Ce projet peut être lu comme une volonté d'effacement de l'ancien au nom de l'efficacité économique. La pièce ne condamne pas nécessairement toute modernité ; elle met plutôt en tension une modernisation qui détruit ses propres conditions de transmission et une fidélité au passé qui risque, elle aussi, de se rigidifier.

Les enjeux de *L'Héritage* se prolongent dans *Le Salut* (Mahfouz 2006, 73-101), où l'espace domestique s'élargit à

celui d'un immeuble occupé par des troupes : « L'immeuble est occupé par des troupes. Tu ne ressens rien ? » (Mahfouz 2006, 79). Ce changement spatial peut refléter un élargissement du siège, de la maison au tissu urbain, et par extension à une collectivité plus vaste. L'immeuble devient ainsi la figure possible d'une communauté encerclée et menacée de l'intérieur comme de l'extérieur.

La présence d'un western à la télévision et la mention d'un « bar américain » (Mahfouz 2006, 95 et 98) peuvent évoquer un imaginaire de l'influence américaine dans le contexte culturel de l'époque. Ces indices ne suffisent toutefois pas à identifier les États-Unis comme un « ennemi » explicite de la pièce. Ils contribuent plutôt à un réseau de signes où l'extérieur, les modèles importés et la peur de l'encerclement deviennent des éléments de la crise collective. Le salut prend alors la forme d'une résistance à la capitulation, sans que le texte n'impose une lecture géopolitique unique.

2.3. Projet à débattre : une allégorie des dissensions politiques du monde arabe

Après les figures du siège et de l'héritage, *Projet à débattre* (Mahfouz 2006, 103-137), dont une traduction bilingue franco-roumaine a été publiée en 2025 à Târgu-Mureș, déplace la réflexion vers les divisions internes. Le dispositif est métathéâtral : un dramaturge, un metteur en scène, un acteur, une actrice et un critique se réunissent pour élaborer une nouvelle pièce. Très vite, les divergences éclatent et transforment le projet commun en conflit de positions.

Le dramaturge revendique une place centrale dans la création, tandis que les autres participants contestent son monopole symbolique. Le conflit peut être lu comme une opposition entre une conception autoritaire de l'œuvre et une vision collective du travail théâtral. L'acteur souhaite un rôle héroïque, l'actrice une histoire d'amour, le metteur en scène une liberté artistique propre, le critique la reconnaissance de sa fonction. Cette pluralité des intérêts peut être rapprochée, sur le plan allégorique, des dissensions politiques et idéologiques qui empêchent la construction d'un projet commun.

LE DRAMATURGE – Je pourrais rédiger une pièce pour moi !
LE CRITIQUE – Juste parole ! Comment peut-on prouver qu'il s'agit d'une pièce de théâtre si elle n'a ni metteur en scène, ni acteurs, ni public, ni critiques ?

LE DRAMATURGE – (*en colère*) Mon métier est la création, pas la dispute. Celle-ci est le métier de ceux qui ne savent pas créer (Mahfouz 2025, 26-27).

Le dialogue aboutit à une impasse. La fin suggère que le conflit intérieur se prolonge tandis qu'une menace demeure à l'extérieur (Mahfouz 2025, 42). La pièce transforme ainsi un désaccord esthétique en image d'une incapacité à construire un projet commun. Cette dimension justifie une lecture politique, à condition de la maintenir au niveau de l'allégorie plutôt que de chercher des équivalences directes entre chaque personnage et un acteur historique précis.

3. La Poursuite : *allégorie de la condition arabe* *entre quête existentielle et tensions sociopolitiques*

Avec *La Poursuite* (*Al-Muṭārada*) (Mahfouz 2006, 169-212), publiée en 1973 dans le recueil *Al-Jarīma* (*Le Crime*), Mahfouz ouvre une nouvelle étape de son écriture théâtrale, davantage marquée par une réflexion existentielle. La pièce paraît peu avant la guerre d'Octobre, dans un contexte de fortes tensions politiques et sociales. Elle est traversée par une présence persistante de la mort, qui peut évoquer à la fois la finitude individuelle et l'angoisse collective⁴.

Le dialogue entre les deux protagonistes, le Blanc et le Rouge, organise la pièce autour d'oppositions fondamentales : vie et mort, bien et mal, contentement et avidité, certitude et doute. L'une des scènes les plus significatives mobilise l'image du mariage. Dans un premier mariage, la mariée est entourée d'un cheikh et d'un policier ; cette configuration peut symboliser une société prise entre autorité religieuse et pouvoir sécuritaire. Dans un second mariage, le cheikh porte



4. Dans la présente étude, l'expression « présence de la mort » désigne une fonction symbolique récurrente de la pièce et non un personnage explicitement nommé comme tel. Elle renvoie à la finitude, à l'angoisse et à la menace qui structurent l'action.

un costume américain : le détail peut être interprété comme l'indice d'une influence étrangère au sein d'institutions locales, sans que cette influence doive être automatiquement comprise comme une dénonciation d'un pays particulier.

La défiance à l'égard des institutions apparaît plus explicitement dans les échanges consacrés aux forces de sécurité : les personnages expliquent qu'ils ont fait appel aux responsables sans résultat et qu'ils continuent à les craindre (Mahfouz 2006, 201). La pièce construit ainsi une atmosphère dans laquelle l'autorité censée protéger est elle-même perçue comme fragile, ambivalente ou dépendante de réseaux de pouvoir.

Au-delà de la politique, *La Poursuite* interroge également les normes sociales à travers la représentation du mariage. Le Rouge le conçoit comme une stratégie d'alliance et formule une conception explicitement patriarcale de la place des femmes : il préfère une épouse très jeune et peu instruite, considérant que l'instruction risque de la détourner de son rôle domestique (Mahfouz 2006, 180-182). Ces propos doivent être attribués au personnage et non assimilés à la position de Mahfouz. Ils permettent au texte de mettre en scène des normes de genre et des représentations sociales qui peuvent être soumises à la critique.

Le dialogue sur la couleur de peau, la corpulence et la jeunesse de l'épouse renvoie également à des normes esthétiques et patriarcales. La pièce ne les présente pas comme des vérités sociales générales : elle les fait apparaître dans la parole de personnages déterminés, dont les préférences et les contradictions participent à la satire. De même, la seconde épouse, plus libre dans son rapport à la sexualité, ne doit pas être réduite à un signe de « corruption » ; sa parole introduit plutôt une remise en cause des repères traditionnels et permet d'interroger les rapports de pouvoir au sein du couple.

Dans *La Poursuite*, Mahfouz ne se limite donc pas à un théâtre politique. Il met en scène une société traversée par le mensonge, le repli et les faux-semblants, mais aussi par le désir de recommencement. Le mariage devient l'un des dispositifs symboliques d'une crise où les tensions entre passé, présent et avenir se condensent dans des alliances fragiles, des normes contestées et des valeurs en transformation.

Conclusion

L'architecture dramatique de ces pièces permet de lire chez Mahfouz une interrogation de la condition arabe au-delà du seul cadre égyptien. Il ne s'agit pas d'une simple transposition théâtrale des crises nationales, mais d'une écriture qui transforme des situations historiques précises en configurations symboliques ouvertes. Chaque pièce met en évidence une dimension différente de la crise collective : perte d'unité, fragilisation des valeurs, difficulté de la transmission, défiance envers les institutions ou crise du sens.

Mahfouz ne se contente pas de représenter la crise ; il l'inscrit dans des situations dramatiques structurées par la confrontation. Une maison menacée, un héritage disputé, un immeuble assiégé, une réunion théâtrale qui échoue ou une poursuite sans résolution deviennent des dispositifs grâce auxquels le particulier s'ouvre vers une réflexion plus générale. Leur force tient moins à l'existence d'un code politique fixe qu'à la pluralité des lectures qu'ils autorisent.

Cette pluralité impose une méthode de lecture prudente. Les correspondances entre personnages, États, idéologies ou puissances extérieures doivent être présentées comme des hypothèses critiques, situées historiquement et attribuées lorsqu'elles proviennent de la réception de l'époque. Une telle précaution n'affaiblit pas la dimension politique du théâtre de Mahfouz ; elle en respecte au contraire l'ambiguïté constitutive et évite de réduire l'allégorie à une simple clé de déchiffrement.

Ces textes méritent ainsi d'être davantage intégrés à l'étude de la dramaturgie arabe moderne. Ils pensent conjointement l'expérience égyptienne, les tensions du monde arabe et certains enjeux plus généraux de la condition humaine : la dignité, la mémoire, la responsabilité, la liberté et la capacité à reconstruire un horizon commun après la crise.

Bibliographie :

AL-'ĀLIM, Mahmoud Amin, 1970, « Marḥala jadīda fī 'ālam Najīb Maḥfūz » (Une nouvelle étape dans l'univers de Naguib Mahfouz), *Al-Hilal*, no 2.

- AL-‘ĀLIM, Mahmoud Amin, 2012, *Ta’ammulāt fī ‘ālam Najīb Maḥfūz* (*Méditations sur l’univers de Naguib Mahfouz*), Le Caire : Al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb.
- BARAKAT, Mohamed, 1970, « Ḥiwār ḥawla masraḥ Najīb Maḥfūz » (*Entretien sur le théâtre de Naguib Mahfouz*), *Al-Hilal*, no 2, p. 198-209.
- DOUARA, Amr, 2007, *Shumū‘ masraḥiyya inṭafa’at bilā waddā’* (*Des bougies théâtrales qui se sont éteintes sans adieu*), Le Caire : Al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb.
- DOWARA, Fouad, 1996, « Ḥiwār ma’a Najīb Maḥfūz », dans ‘Asharat *udabā’ yataḥaddathūn* (*Dix hommes de lettres s’expriment*), Le Caire : Al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb.
- HAMADEH, Ibrahim, 1996, « Inkisār baṭal Yuḥyī wa Yumīt ‘inda Najīb Maḥfūz » (*La défaite du héros de Il fait mourir, il fait vivre chez Naguib Mahfouz*), dans *Dirāsāt fī al-drāmā wa-l-naqd* (*Études sur la dramaturgie et la critique*), Le Caire : Al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb.
- KAHILA, Mahmoud, 2016, *Najīb Maḥfūz kātiban masraḥiyyan* (*Naguib Mahfouz, dramaturge*), Le Caire : Al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb.
- MAHFOUZ, Naguib, 1969, *Taḥta al-Miḥalla* (*Sous l’ombrelle*), Le Caire : Maktabat Miṣr.
- MAHFOUZ, Naguib, 1989, *Impasse des deux palais*, préf. Nicole Chardaire, Paris : Le Livre de Poche.
- MAHFOUZ, Naguib, 2006, *Al-Masraḥiyyāt* (*Théâtre*), Le Caire : Dār al-Shurūq.
- MAHFOUZ, Naguib, 2025, *Projet à débattre*, éd. bilingue franco-roumaine par Tarik Abou Soughaire (trad.), Târgu-Mureș : UArtPress.
- LE NOBLE CORAN et la traduction en langue française de ses sens, sourate 3, Āl-‘Imrân, v. 169, Complexe du Roi Fahd pour l’impression du Noble Coran, éd. en ligne, consultée le 20.06.2025.