

**CRITIQUE DE LA SOCIÉTÉ ÉGYPTIENNE DANS
AL-TARIKAH (L'HÉRITAGE) ET AL-JABAL (LA MONTAGNE)
DE NAGUIB MAHFOUZ**

DOI: 10.46522/CT.2026.01.04

Sami MANDOUR

Université de l'Azhar, Égypte
samimandour@yahoo.fr

Abstract:

*Critique of Egyptian Society in "Al-Tarikah" ("The Inheritance")
and "Al-Jabal" ("The Mountain") by Naguib Mahfouz*

Theater can serve as a privileged medium of social criticism because it engages with concrete social issues and may encourage audiences to reflect on the tensions represented on stage. This research analyzes how Naguib Mahfouz portrays Egyptian society after the defeat of June 1967 through two complementary plays: "Al-Tarikah" and "Al-Jabal". The aim is to reveal weakened social structures and moral tensions associated with social modernization and historical circumstances. In "Al-Tarikah", Mahfouz depicts a generation inheriting books and money without understanding their meaning, while also questioning certain forms of spiritual authority and inherited religious practice. In "Al-Jabal", he portrays a despotism hidden behind a mask of justice and the erosion of moral principles within a group undergoing a process of radicalization. The characters appear caught between the weight of the past, uncertain visions of the future, and processes of radicalization. The research adopts an analytical, comparative, and socio-critical approach, using stylistic, symbolic, and semantic analysis. It seeks to reassess Mahfouz's theatrical work and bring greater attention among French-speaking readers to this relatively underexplored aspect of Mahfouz's work.

Keywords:

*social criticism; theatre; Naguib Mahfouz;
Egyptian society; radicalization*

Dans l'œuvre de Naguib Mahfouz, le théâtre constitue un espace privilégié d'observation et de mise en question des tensions sociales, politiques et culturelles qui traversent la société égyptienne. Il met en scène les contradictions qui traversent cette société et peut permettre au public de se reconnaître dans les situations représentées. À travers ses dispositifs, il cherche à mettre au jour les enjeux sociaux et peut contribuer à développer une conscience critique de ces enjeux. Dans ce contexte, Naguib Mahfouz critique la société égyptienne durant la période qui précède et suit la révolution de 1952. Il aborde des questions sociales et politiques majeures à travers ses personnages, ses intrigues et ses dispositifs dramatiques.

Cette recherche se propose d'analyser la manière dont Naguib Mahfouz dépeint la société égyptienne et ses maux à la suite de la défaite de juin 1967. Elle adopte une approche dramatique à travers deux pièces qui, bien que différentes par leur forme, se complètent par leur contenu intellectuel et leur dimension symbolique. L'objectif est de mettre en lumière les structures sociales fragilisées ainsi que les tensions morales liées aux transformations de la modernité et aux circonstances historiques. La recherche tente également de répondre à la question suivante : dans quelle mesure la structure dramatique de chaque pièce permet-elle de critiquer la société égyptienne dans toute sa diversité et d'en brosser un portrait fidèle ?

L'étude de cette problématique dans deux pièces de Naguib Mahfouz, *Al-Tarikah* (*L'Héritage*) et *Al-Jabal* (*La Montagne*), adopte une approche analytique et comparative, en s'appuyant sur la sociocritique et en mobilisant les outils de la stylistique ainsi que de l'analyse symbolique et sémantique dans un contexte dramatique, notamment à travers l'étude des personnages et de l'intrigue.

Cette approche consiste à examiner la manière dont le social se manifeste dans le texte et dans la représentation théâtrale, en étudiant la « socialité » de l'œuvre, c'est-à-dire

les répertoires lexicaux, les discours et les représentations qui la constituent. Elle replace ainsi l'œuvre dans son contexte social, historique et culturel, tout en analysant les relations bidirectionnelles entre le texte théâtral et la « sémiosis sociale » (ensemble des signes sociaux et culturels) qui l'entoure, afin de mieux comprendre la relation problématique entre l'individu et la société (Popovic 2011, 7-38). Le texte apparaît alors à la fois comme un produit de la société – le social se manifestant dans l'œuvre – et comme un agent capable de la façonner, le texte contribuant à créer ou à transformer le social.

L'objectif est d'analyser « la socialité du texte » (Duchet 1973, 446-454), c'est-à-dire de montrer comment le social – normes, valeurs et conflits – est représenté dans les deux pièces. Nous étudierons également les éléments constitutifs propres au texte dramatique, tels que les dialogues, les personnages, l'intrigue et les indications scéniques, afin d'identifier les manifestations du social inscrites dans la structure même de l'œuvre. Cette analyse devrait permettre de mettre au jour les dynamiques sociales, les tensions et les idéologies à l'œuvre dans la société égyptienne, ainsi que les modalités de leur représentation.

1. Naguib Mahfouz, dramaturge

Le lecteur peut être surpris d'apprendre que Naguib Mahfouz, principalement reconnu comme un grand romancier, a également écrit des pièces de théâtre, lesquelles n'ont toutefois pas connu le même succès que ses romans. Cela s'explique notamment par le fait que Mahfouz s'est tourné vers l'écriture dramatique relativement tardivement. Ses pièces, généralement composées d'un acte unique, bien qu'elles comportent plusieurs scènes, ont par ailleurs été publiées dans divers recueils de nouvelles.

Il écrit en effet pour le théâtre entre 1967 et 1979, soit vingt-huit ans après ses débuts littéraires avec son premier roman, *Le Jeu des destins*, publié en 1939. Ainsi, son recueil de nouvelles *Sous le parapluie* (première édition en 1969) comprend cinq pièces : *Il donne la vie et il donne la mort*, *L'Héritage*, *La survie*, *projet à débattre* et *La Mission*. Sa sixième pièce, *La Poursuite*, a ensuite été publiée dans le recueil *Le Crime*

(première édition en 1973). Enfin, son recueil *Le Diable fait la morale* (première édition en 1979) comprend deux pièces : *La Montagne* et *Le Diable fait la morale*.

Pourquoi a-t-il écrit des pièces de théâtre ? Dans un dialogue consacré au théâtre avec le critique Mohamed Barakat, publié dans la revue *Al-Hilal* en février 1970, Mahfouz déclare : « À vrai dire, je n'ai pas délibérément pensé à écrire pour le théâtre, mais je me suis retrouvé devant ses grandes portes. Cela s'est produit naturellement et progressivement, au point que j'ai été amené à utiliser le dialogue de manière importante dans un nombre non négligeable de mes dernières nouvelles et de mes romans » (Barakat 1970, 198-209).

2. Le théâtre peut-il représenter la socialité ?

L'objectif de l'écriture dramatique de Naguib Mahfouz, comme il le déclare lui-même, est de répondre aux besoins de son époque et de représenter une réalité qui « nécessite une discussion permanente » (*ibidem*). Cette écriture s'inscrit dans le contexte d'un événement historique à la fois marquant et tragique pour l'Égypte : la défaite de 1967. Cette période est caractérisée par des conflits aigus ayant conduit à des affrontements directs et à la guerre. Elle est également riche en idées et en problématiques qui ne peuvent, selon lui, être véritablement discutées qu'à travers le théâtre. Ses pièces sont ainsi essentiellement construites autour du dialogue. Pour Mahfouz, le dialogue théâtral ne se limite pas à un échange écrit ; il constitue aussi un dialogue entre le théâtre et la société à un moment donné, dans un espace particulier et dans des conditions spécifiques (*ibidem*).

Il ne s'agit pas d'une représentation littérale et réaliste de la société de cette époque, mais plutôt d'une représentation abstraite, c'est-à-dire d'un mode de représentation qui s'affranchit de la fidélité à la réalité concrète pour se concentrer sur les idées, les concepts ou les émotions. Lorsqu'on lui demande ce que signifie le fait que ses pièces se déroulent dans un temps absolu, que leurs personnages présentent des traits généraux – il s'agit le plus souvent d'un homme et d'une femme, ou d'un garçon et d'une fille – et que le lieu soit généralement une grotte ou un espace qui s'en rapproche, il répond :

J'ai écrit du théâtre et ce que j'appelle des "œuvres dialoguées" sous la pression du moment historique que nous vivons. Cela signifie que j'ai eu recours au dialogue et à la discussion pour participer aux événements et donner mon opinion. [...] Je reviens toutefois pour dire que, dans mes dernières œuvres, je recherche effectivement un certain degré d'abstraction dans l'expression afin d'atteindre une signification humaine universelle (Dāwūd 2020, §2).

3. La structure sociale dans les deux pièces

Le théâtre a toujours constitué un moyen privilégié d'exprimer les tensions politiques, les injustices sociales et les mutations culturelles propres à une époque donnée. Il met ainsi en scène des dilemmes moraux et des questions éthiques, confrontant le public aux valeurs de son temps. En matérialisant les idées sur scène, il leur donne une forme concrète et sensible. Il associe la puissance émotionnelle du spectacle à des discussions guidées par une réflexion philosophique, invitant ainsi le public à approfondir sa compréhension des enjeux présentés. Considéré comme un outil de philosophie participative, le théâtre associe un spectacle qui éveille les sens à un espace de discussion où les spectateurs peuvent partager leurs interprétations, leurs émotions et leurs questionnements. La pensée spontanée se transforme alors en discours réfléchi. Les thèmes abordés sont variés : la jalousie, la violence, la nature, la vérité, entre autres.

Naguib Mahfouz le dit lui-même :

Le théâtre m'est apparu très vite comme le média le mieux adapté pour éveiller ou exprimer les idées. [...] Il a également pour fonction d'alléger, de dédramatiser, de surprendre, d'éveiller l'émotion et la réflexion. En réalité, le théâtre joue un rôle philosophique caché, puisqu'il suscite l'étonnement. Parce qu'il déstabilise et qu'il est un art de l'expérience sensible, le théâtre est un support merveilleux à la pensée (*ibidem*).

Dans ces deux pièces, l'auteur critique les structures sociales. Dans *La Montagne*, il dénonce la corruption, l'inefficacité et l'incapacité des institutions, notamment juridiques, de la société égyptienne. Le groupe justifie ses crimes par la

lutte contre l'exploitation : « Tu es un criminel, et tu sais que tu es un criminel » (Mahfouz 2006a, 204). Raison pour laquelle le groupe de jeunes hommes (Assaf, leur chef, et les cinq autres) a décidé de se faire justice lui-même en condamnant certaines catégories sociales (les représentants des classes possédantes). À ce propos, et en réponse à l'homme respecté (l'oncle Farag) de leur quartier qui leur dit : « Vous n'êtes pas des juges », ils ont répondu : « Nous sommes des juges tant que la justice ne trouve personne pour l'appliquer » (203-204), sans même laisser à leur victime le droit de se défendre, et en croyant que c'était une mission. Leur prétexte est qu'ils souffrent de l'injustice, mais ils y font face en tuant. Cette phrase résume le prétexte sociologique fondamental de leur action : la délégitimation des institutions officielles. Cette expression se répète avec tous les prétendus criminels à leurs yeux. Ils vont même jusqu'à déclarer qu'ils ne respectent pas la loi, comme le confirme leur chef, Assaf, face à la deuxième victime : « Nous sommes les hommes de la Loi suprême. Défends-toi ». Hosni proteste : « Nous allons passer d'un crime à l'autre, nous allons devenir des criminels professionnels sans nous en rendre compte. J'ai commencé à me sentir malade » (208). Leur bonne intention de lutter contre les injustices sociales s'est malheureusement transformée en maladie, et ils se sont habitués à tuer. Il s'agit d'« une maladie de la volonté et de l'esprit » (208).

La violence, et notamment le meurtre, est banalisée, car la fin justifie les moyens, jusqu'à ce que ces derniers corrompent la fin. Les deux citations suivantes démontrent clairement cette attitude de Hosni : « Tuer un être humain est un acte vraiment terrible. [...] J'ai l'impression d'être mort avec lui » (205). Il représente, ainsi, la conscience morale individuelle étouffée par la logique du groupe.

Quant à Assaf, il utilise le sophisme pour justifier l'escalade de la violence, en la présentant comme le moindre des deux maux en disant à ses amis du groupe : « S'habituer à l'injustice est plus terrible que de s'habituer au meurtre ». Il justifie alors de manière illogique son crime : « J'ai commis ce crime pour vous défendre, vous et la mission. Je suis une victime de la tristesse et de la douleur » (211). Cette procédure reflète la façon

dont ce groupe de jeunes égarés se radicalise progressivement et facilement, avec une vision figée et une conviction de la corruption de la société tout en croyant que la violence, voire le meurtre, est la seule solution. La loi du groupe (la cohésion du groupe) passe avant tout, y compris la morale : « Nous sommes les hommes de la Loi suprême » (211). Cette phrase fait allusion à une autorité morale transcendante qui légitime leurs actes ; un trait commun aux groupes qui s'érigent en justiciers.

Ce groupe est régi par la loi de la soumission et de l'attachement à la mission, même la plus vile. Ils passent de l'idéalisme révolutionnaire à la criminalité en adoptant la violence comme moyen de réaliser leurs intérêts, ou comme ils le prétendent, de lutter contre les injustices sociales. L'individu et le collectif ne font alors plus qu'un, et la responsabilité personnelle se cache derrière la décision du groupe : « Nous travaillons comme une unité indivisible » (211). L'individu s'efface alors devant la volonté du collectif.

Nous sommes donc face à une crise des valeurs et à un effondrement des repères moraux traditionnels : les jeunes luttent contre l'ordre établi dans leur société. Une telle décision les mène à s'éloigner de la société, comme le montre l'espace où ils se retirent (la grotte). Leur séjour dans cet endroit sombre et isolé les conduit progressivement à se détacher de leurs liens avec le social et l'humain, comme le confirme la scène finale de *Hiba*, qui met en cause l'idéologie révolutionnaire représentée par Assaf (le chef du groupe) et les relations personnelles, surtout entre lui et *Hiba*. Enfin, cette pièce pose une question fondamentale : quand les institutions échouent, quelle légitimité reste-t-il à la violence révolutionnaire ? Et à quel moment la lutte pour la justice devient-elle injuste ? Ce texte fonctionne comme « un microcosme de la société » (Schaffner 2014, 143-154).

Quant à la pièce *Al-Tarikah* (*l'Héritage*), on y retrouve la même technique et le même objectif, mais l'auteur y aborde également d'autres aspects de la société égyptienne contemporaine, notamment la crise des valeurs et la dégradation des liens familiaux, représentée ici par les relations entre un père et son fils. Le fils a abandonné le père, nourrissant également

de la rancune à son égard : « Il m'a chassé quand j'étais jeune, sans un sou en poche » (Mahfouz 2006b, 43).

Au lieu de symboliser une transmission souple et une transition logique et calme entre les deux générations, l'héritage devient une source de mal, de corruption, de tension et de conflit. Même après la mort du père, sa figure reste omniprésente, représentant une autorité traditionnelle en crise. La pièce met en scène la tension entre l'esprit scientifique, représenté par l'ingénieur, et le poids des traditions spirituelles, représenté à la fois par le père et par la maison, ou *al-tarika*. Il s'agit plutôt de la stagnation traditionnelle face au progrès social.

Le personnage est confronté à un héritage traditionnel – spirituel, familial et culturel – qu'il perçoit comme un poids paralysant. Il rêve d'avancer grâce à la science, mais se retrouve empêtré dans un passé figé... L'ironie du titre suggère que cet héritage est plus aliénant que libérateur.

Au début, le jeune homme se remémore sa rupture avec son père et se demande pourquoi celui-ci l'a convoqué : « Dis-moi, pourquoi m'a-t-il appelé après cette longue séparation ? », demande-t-il à la jeune fille qui se présente comme son épouse (43).

Selon lui, c'est la fortune qui apporte la sérénité : « Rends-moi ma fortune et je te noierai dans un océan de sérénité » (58). « La fortune nous aurait élevés au-dessus de tout cela », répond-il à la jeune fille (58). L'antithèse entre l'obscurité et la lumière met en scène la psychologie de ces deux personnages qui souffrent d'un déchirement intérieur dans cette situation de crise personnelle. L'obscurité et la lumière, même matérielles, symbolisent le conflit entre le bien et le mal. Le jeune homme, qui ne sait pas distinguer le bien du mal, est aveuglé par sa cupidité et affirme : « Il n'y a pas de différence entre la lumière et l'obscurité » (58). Ces propos reflètent la situation délicate de la société égyptienne après la défaite de juin 1967, une société qui attendait le salut, d'où qu'il vienne, tout comme la jeune fille et le jeune homme, pris au piège : « Nous devons attendre que le salut vienne d'où nous ne l'attendons pas, ou que la mort vienne » (59). La société et les personnages aspirent à se libérer, mais leurs tentatives sont vaines.

4. Les éléments des deux pièces et la socialité du texte

L'écriture dramatique est à l'origine conversationnelle. Chaque réplique doit exprimer les émotions, les intentions et la personnalité du personnage, tout en faisant progresser l'action. Il sert à développer les relations entre les personnages et à révéler leurs caractéristiques :

Au niveau énonciatif, un dialogue dramatique, sur la base du contrat « de feintise » sur lequel je ne reviens pas, simule la forme d'interactions verbales (ancrage déictique, récursivité dialogique, mimèmes conversationnels...), assumées par les personnages (Petitjean 2003, 69-90).

Dans les deux pièces en question, le dialogue joue un double rôle : d'une part, il expose des opinions philosophiques, faisant de la pièce un « philo-théâtre », et reflète en même temps les opinions propres à l'auteur ; d'autre part, il présente les tensions et les conflits, aussi bien individuels que sociaux. L'aspect moral et éthique de la société domine.

D'abord, sur le plan idéologique, le dialogue est un outil de justification. Il vise à maintenir la cohésion du groupe d'*Al-Jabal*, confronté à des problèmes et à des contestations de la part de certains de ses membres après chaque crime perpétré. À chaque contestation d'un acte de meurtre par l'un de ses membres, leur chef, Assaf, rétorque : « Nous sommes des juges tant que la justice ne trouve personne pour l'appliquer » (Mahfouz 2006a, 204), « Te tuer est une miséricorde pour les serviteurs de Dieu » ou encore « S'habituer à l'injustice est pire que de s'habituer au meurtre » (205). Il s'agit d'un manifeste du groupe, d'une propagande intellectuelle et idéologique qui trouve sa justification dans la réalité amère de leur quartier. Ils essaient de se présenter non pas comme des criminels, mais comme des révolutionnaires.

Le dialogue illustre également le fonctionnement et le dynamisme de la pensée extrémiste—au sein du groupe : cette pensée rigide confère au chef le pouvoir d'imposer une ligne directrice aux actes collectifs et de marginaliser ou d'exclure les dissidents osant contester les meurtres et protester contre la décision collective. En réponse à ses amis, Assaf affirme : « Nous sommes une unité indivisible » (211).

Et à Assaf qui veut sauver sa bien-aimée, Ramzi rétorque que c'est une décision unanime de la tuer et qu'il n'a pas le droit de la contester.

Ces dialogues nous permettent de mettre au jour les conflits opposant différentes catégories sociales, notamment la jeune génération – représentée par le groupe des jeunes révolutionnaires désireux de transformer la société en s'appuyant sur une légitimité idéologique révolutionnaire – et les personnages considérés comme coupables et corrompus, représentants des classes aisées. Ces derniers contestent cette légitimité révolutionnaire en lui opposant une légitimité morale. Hiba, l'une des victimes, résume cette opposition lorsqu'elle s'adresse à Assaf : « Je te connais dans ta vérité. Tu es un meurtrier ?! » (215).

Ils représentent également le contexte social dans lequel vivent les membres du groupe, marqués par la lutte entre la classe pauvre, à laquelle ils appartiennent, et la classe riche, qui a la mainmise sur la société. À propos de l'un d'entre eux, Ramzi dit : « C'est un vieillard et elle a seize ans. Il a profité de sa pauvreté » (212).

Quant à *Al-Tarikah*, le dialogue y révèle le conflit entre les générations : le père, qui a laissé un héritage particulier, s'oppose diamétralement à son fils. Le premier est absent en tant qu'acteur, mais il est omniprésent en tant que « sujet d'un discours ». C'est autour de sa *Tarikah* que se déroule la scène. Le jeune homme dit à propos de son père : « Il m'a chassé quand j'étais jeune, sans un sou en poche ! » (Mahfouz 2006b, 43) et encore : « C'était un charlatan, comme son fils unique » (58).

Il représente, de même, la situation de la femme dans la société et les rapports entre les deux sexes. Le dialogue suivant entre le jeune homme et la jeune fille le confirme en révélant ainsi une certaine inégalité de genre au moins dans la représentation des rapports entre les sexes :

- Et parce que tu es un homme, tout péché te sera pardonné.
- Et parce que tu es une femme, tout péché te sera imputé (43).

Le dialogue permet de critiquer certains aspects de la société égyptienne, notamment les apparences sociales

trompeuses : « Me présenter à lui accompagné de ma femme vaut mieux que de venir seul, comme un célibataire, et subir les soupçons des gens, dit la jeune fille » (43).

Il fait également allusion à la corruption des institutions *étatiques*, représentée par le faux indicateur de police qui dit au jeune homme : « Tout dépend de l'importance que tu accordes à ta liberté » (54).

Il dépeint également différents types sociaux : l'indicateur de police, l'ingénieur, symbole du progrès technique, le tenancier de bar (le jeune homme), le père (le superstitieux ou le *waliyy*).

Ces dialogues reflètent également la dégradation morale progressive et l'évolution de leur idéologie. Au début d'*Al-Jabal* (la Montagne), ils se présentent comme des juges : « Nous sommes des juges » (Mahfouz 2006a, 204). Puis, au milieu de l'histoire, le meurtre devient la seule solution pour eux afin de mettre en œuvre leur idéologie : « Elle est innocente, malchanceuse, mais il n'y a pas d'autre issue que de la tuer ! », dit Hosni (216). Et lorsque Assaf décide de défendre sa bien-aimée et d'empêcher ses amis de la tuer, Ramzi lui dit : « Alors, que cela se fasse quand tu seras mort ». L'idéal initial s'est progressivement transformé en pure barbarie.

Dans *Al-Tarikah*, on observe également l'opposition entre la spiritualité et le matérialisme, comme le démontre ce dialogue entre un jeune homme et une jeune fille :

LE JEUNE HOMME – Les saints de Dieu ne traitent pas avec les banques (Mahfouz 2006b, 45).

LA JEUNE FILLE – Et quand l'heure arrive, on peut récupérer l'héritage loin des griffes du fisc (46).

Cette opposition concrétise même celle entre tradition et modernité : le vieux serviteur du père s'oppose au jeune couple moderne qui veut se libérer de la tradition, incarnée par la *tarika* (les anciens livres jaunes et la vieille maison). Le premier déclare son attachement à la tradition en obéissant à son maître :

LE GARÇON – Je ne désobéirai à aucun ordre de mon maître (46).

Le dialogue est alors un procédé technique qui permet au dramaturge de dramatiser et d'exprimer la tension à la fois idéologique et physique entre les personnages, surtout à la fin, comme dans le dialogue entre Assaf et sa bien-aimée Hiba, ou entre Ramzi et Assaf. Ce dernier refuse, en gardant le silence, que le groupe tue Hiba; Ramzi dit alors à Ismā'il et Ḥilmy : « Parlez, Assaf. Que signifie ce mutisme dans une situation qui exige des explications ? » (Mahfouz 2006a, 217).

Échange final :

– Non.

– Non ?! Que veux-tu dire ?!

– J'ai dit non ! » (216).

De telles répliques annoncent la rupture imminente au sein du groupe. Dans *Al-Tarikah*, le dialogue atteint son paroxysme et les deux personnages se livrent à une violence verbale croissante à travers des répliques courtes et blessantes :

– Tu es un vaurien, dit le jeune garçon.

– Et toi, un salaud, répond la jeune fille » (Mahfouz 2006b, 60).

Sur le plan psychologique, le dialogue met en scène les conflits intérieurs des personnages, déchirés entre leur conviction idéologique et leur conscience morale. Hosni, en particulier, est déchiré par ce sentiment face au meurtre de celui que le groupe a décidé d'éliminer, le considérant comme un corrupteur et un être injuste. Le personnage le déclare ainsi : « Tuer un être humain est un acte vraiment terrible... J'ai l'impression d'être mort avec lui » (Mahfouz 2006a, 205). Ou : « Je dois te confesser que la défense de l'homme m'a convaincu ! » Assaf, le chef, le considère comme faible car il estime que sa conviction idéologique manque de fermeté : « J'ai l'impression que tu n'es pas encore guéri de ta faiblesse » (208).

Dans les deux pièces, le dialogue joue donc un rôle essentiel en faisant avancer l'action, en présentant l'idéologie et les convictions, en révélant des aspects particuliers de la société et en mettant en scène les personnages avec leurs conflits et leurs problèmes intérieurs. Ces personnages peuvent même aider à représenter la socialité.

5. Les personnages et la socialité

« Le personnage [du théâtre] est un révélateur de premier ordre de la médiation qu'opère le champ littéraire entre le texte et la société » (Petitjean 2003, 67-90). Il reflète la société en incarnant des archétypes sociaux, des types de personnalité, des conflits et des valeurs humaines. Son rôle, qu'il s'agisse du protagoniste ou des personnages secondaires, aide le dramaturge à construire l'univers de la pièce et à susciter chez le public des émotions ainsi qu'une réflexion.

Le théâtre de Mahfouz se présente comme une fresque allégorique dans laquelle chaque personnage, chaque objet et chaque posture traduisent un aspect de la société égyptienne contemporaine après la défaite de 1967. Les personnages relèvent ainsi davantage d'une typologie symbolique que d'une psychologie réaliste :

Aucun personnage n'est cependant désigné comme narrateur, aucun discours n'est vraiment porteur de marqueurs linguistiques décisifs qui désigneraient un indiscutable spécialiste du récit. Ils ont collectivement à prendre en charge la totalité du texte, ce qui leur donne un statut hybride (Ryngaert 2008, 103-112).

Mahfouz tâtonne dans les dédales de la défaite (la *Naksa*), sans nous offrir de personnages aux traits nets. Preuve en est qu'il omet de nommer les personnages dans nombre de ses pièces, se contentant de mentionner leurs caractéristiques générales ou choisissant des noms évoquant la généralité et l'universalité. Il a tendance à isoler les personnages des situations vitales et complexes, qui ont des dimensions politiques et sociales, pour les placer dans des situations générales qui transcendent ou annulent ces dimensions (Dāwūd 2020, §2). Selon le chercheur Adib Nayef Diab, dans son étude sur Naguib Mahfouz intitulée *L'Humain face à l'édifice et à l'aliénation*, l'humain aliéné dans ces textes est un « humain à une seule dimension... », un « humain-outil », alors qu'il n'est qu'un « moyen » ou une « chose » dans sa vie réelle, et non un « être humain » à part entière. C'est un humain qui fuit sa propre essence, sa société ou sa véritable mission ; il ne croit pas en ses capacités intrinsèques et est incapable d'initiative face aux défis.

Les personnages des deux pièces sont peu nombreux, mais dans l'une d'entre elles (*Al-Tarikah*), ils ne sont pas identifiés : aucun n'est nommé. Ils représentent tous une catégorie sociale : la jeune fille, le jeune homme, le faux indicateur de police, l'ingénieur, le père et le garçon.

Les événements de *L'Héritage* se déroulent au crépuscule, à la tombée de la nuit, dans un lieu unique, et traitent du thème central de la vie et de la mort. L'obscurité et le noir règnent dans la pièce. Le silence les accompagne également. L'imprécision est également de mise, car les personnages principaux sont l'Homme et la Femme. Ces deux personnages n'ont pas d'identité connue. Les autres personnages, marginaux ou comparses, ne sont pas non plus désignés ou nommés. Ils interviennent pour renforcer la thèse de la pièce, incarnée par les deux protagonistes. Les dialogues entre ces deux types de personnages tournent autour de l'idée centrale de la pièce, symbolisée par son titre : *Al-Tarikah*. Les deux personnages principaux s'attachent scrupuleusement à leur *tarikah* du mal, alors que la *tarikah* que le père lègue représente un autre niveau à deux dimensions : l'une matérielle et matérialiste, concernant l'argent qu'il a laissé et que le fils désire pour réaliser des ambitions personnelles maléfiques pour lui-même et pour la société ; l'autre dimension est celle des livres, qui représentent le savoir et la sagesse. Toutefois, l'ingénieur qui vient acheter la maison faisant partie de l'héritage met en lumière la contradiction entre le père et le fils. Le dialogue entre le fils et le garçon qui servait son père est également significatif et emblématique à cet égard.

D'abord, le jeune homme incarne le conflit des générations, l'opposition entre tradition et modernité, l'échec de l'ascension sociale par les voies traditionnelles, ainsi que la quête d'identité à travers la révolte. Il l'exprime à maintes reprises : « Il m'a chassé quand j'étais jeune, sans un sou en poche ! », « C'était un charlatan, comme son fils unique » (Mahfouz 2006b, 58), ou encore : « Je suis tenancier de bar, ce qui témoigne de ma condition sociale marginale » (44).

Quant à la jeune fille, elle incarne la condition des femmes dans la société patriarcale égyptienne de l'époque. Elle est aliénée : « Et parce que tu es une femme, tout péché t'est

imputé » (43). Elle est manipulée et instrumentalisée par le jeune homme qui lui dit : « Joue ton rôle d'épouse à la perfection », mais elle résiste par l'ironie (43).

De son côté, le père représente la tradition ou l'autorité traditionnelle. Par son intermédiaire, le dramaturge critique certaines formes d'hypocrisie religieuse, en ayant recours au sarcasme : « Un saint parmi les saints de Dieu » (44). Le garçon/serviteur, quant à lui, incarne la soumission à l'ordre établi et à l'autorité traditionnelle, ainsi que le respect des valeurs ancestrales. Il exprime son dévouement et sa loyauté envers son maître en répétant à plusieurs reprises la phrase suivante : « Je ne désobéirai à aucun ordre de mon maître » (63). Et : « Il te recommande de ne pas dépenser un seul centime avant d'avoir assimilé ce qu'il y a dans ces livres » (49).

Le faux policier représente les institutions corrompues. La corruption est un système social : « Tout dépend de l'importance que tu accordes à ta liberté » (54). « Sois généreux, comme le sont tous les assassins et les voleurs » (54).

L'ingénieur, quant à lui, représente la modernité capitaliste : il veut acheter la maison, symbole de la tradition, pour la transformer en usine, symbole de la modernité. Il affirme : « Non, le progrès, ô mon maître, même par l'effort et l'angoisse » (70). Et : « Je souhaite acheter cette vieille maison pour construire une usine à sa place » (68).

Ainsi, chaque personnage représente une position sociale particulière et son interaction avec les autres met en lumière les conflits et les tensions au sein de la société égyptienne.

En revanche, *Al-Jabal* (*La Montagne*) repose sur une technique tout à fait différente. Les personnages principaux, qui agissent et parlent sur scène, sont désignés par des noms significatifs, expressifs, voire connotés (Assaf, Hosni, Ramzi, Ismā'il, Hilmy et Hiba). Le *ḥāra* (le quartier) et les *futuwwāt* (les chefs de bande) y apparaissent également, mais le dramaturge les transpose cette fois sur scène pour aborder une question sociale précise : un groupe de jeunes gens décide de libérer leur quartier des criminels, des corrupteurs et de l'hégémonie de certains *futuwwāt*. Ils se réfugient alors dans la montagne, qui leur sert de base pour leurs activités. Chaque jour, ils tuent un homme, jusqu'à ce qu'ils s'habituent à cette

routine. Chacun se met alors à rendre des jugements et à amener quelqu'un pour l'éliminer selon ses propres inclinations. La situation perdure jusqu'à ce qu'ils se divisent, suivant leurs caprices et leurs intérêts personnels, ce qui déséquilibre leur justice et rompt leurs engagements. Le chaos et les luttes internes s'installent alors, mettant fin à leurs rêves, jusqu'à ce que la fiancée de l'un d'entre eux découvre leur secret. Presque tous meurent, et il ne reste qu'un seul survivant pour prononcer leur oraison funèbre.

En effet, chacun de ces personnages représente un aspect particulier de la société égyptienne d'après la défaite de 1967, et adopte une attitude sociale et morale spécifique. Assaf, par exemple, dont le nom symbolise la rudesse, la rigueur et le pouvoir sur les autres, incarne l'intellectuel révolutionnaire dont la conviction idéologique se transforme en fantasme. Il se présente comme une réponse radicale à l'échec des institutions sociales, passant ainsi du statut de révolutionnaire à celui de tyran, pour montrer comment un pouvoir politique peut devenir absolu et corrompu : « Nous sommes des juges tant que la justice ne trouve personne pour l'appliquer » (Mahfouz 2006a, 204). Quant à Hosni, dont le nom évoque la beauté et la bonté, il incarne la voix de la conscience morale collective et les valeurs humaines établies, en disant : « Tuer un être humain est un acte vraiment terrible... J'ai l'impression d'être mort avec lui » (205). Ses propos montrent jusqu'où la révolution peut aller sans dépasser les limites éthiques. Quant aux victimes, elles représentent à la fois le système économique injuste et corrompu et symbolisent la lutte des classes. Hiba, dont le nom signifie « don » et « donation », et qui représente la femme dans la pièce, symbolise la société civile innocente, victime des idéologies extrémistes. Son meurtre incarne la fin de l'innocence par la violence politique. Ramzi incarne les intérêts individuels masqués en intérêts collectifs, ainsi qu'une forme de radicalisme pragmatique. Enfin, chaque personnage représente, à sa manière, une part authentique de la réalité sociale, mais leur interaction produit un résultat destructeur pour tous.

En bref, Mahfouz utilise ces figures typiques pour brosser le portrait critique d'une société tiraillée entre ses valeurs traditionnelles et les tentations de la modernité, dans laquelle

chaque individu est à la fois produit et acteur des transformations sociales.

6. Le théâtre entre le sociolecte et l'intellect

Il s'agit donc d'un drame intellectuel qui nous invite à la réflexion et à reconsidérer les choses, mais qui peine à susciter notre empathie, car il évite l'introspection des personnages. Le dialogue est sec, presque dépourvu de monologues intérieurs et de poésie, et les traits des personnages s'estompent dans les ombres du dialogue dominant. Nous percevons alors à peine leurs caractéristiques individuelles ou leur ancrage dans le temps et l'espace. C'est une recherche, une expérimentation et une discussion autour des problèmes humains à travers un dialogue hésitant entre théâtre et philosophie.

Nous sommes donc face à un « théâtre philosophique » ou « philo-théâtre » (Kintzler 2018, 147-150), utilisé comme outil pour susciter la pensée philosophique. En analysant une pièce de théâtre, on aborde des concepts philosophiques. Le spectacle et la discussion philosophique y sont associés pour explorer des questions existentielles.

La dimension scénique et spectaculaire offerte par la production théâtrale permet de mettre en scène les idées de manière ludique et accessible. Le théâtre, art de l'interprétation et de l'incarnation, rend les idées et les questions sensibles. Il lève le voile des apparences. La question du sens se pose doublement : « le sens désigne à la fois le sensible, voire la sensation, et la signification des choses » (Geoffrion 2017, 1-9).

7. Espace, temps et socialité du texte dramatique

« Toute pièce de théâtre, parce qu'elle est une fiction, possède un cadre, un espace-temps ou encore un chronotope, pour reprendre l'expression de M. Bakhtine (1978), dans lequel se déroulent les événements qui constituent l'intrigue » (Petitjean 1992, 105-125). Ce sont les dialogues et les indications scéniques ou didascalies qui participent conjointement à l'élaboration de la référence spatiale et temporelle (*ibidem*).

Si nous analysons les deux pièces en question, *Al-Tarikhah* (*L'Héritage*) et *Al-Jabal* (*La Montagne*), nous découvrirons que les dialogues et les didascalies jouent un rôle de premier plan

dans la présentation de l'espace-temps, qui représente à son tour la société égyptienne.

Dans *Al-Tarikah (L'Héritage)*, l'action se déroule dans la maison d'un homme malade et mourant, et de son fils ingrat, venu seulement dans les derniers instants de sa vie. Non pas pour s'enquérir de son état, mais pour obtenir l'héritage : une vieille maison, des biens modestes, un peu d'argent et des livres ancestraux sur la magie et la sorcellerie. Cette maison est présentée comme un « microcosme social » (Fringant 2023, 1). La première didascalie nous en informe : « Une salle d'attente dans la maison de Wali Allah », « une pièce de caractère, avec une porte à droite et une autre à gauche » (Mahfouz 2006b, 42), un lieu « intermédiaire » (Hamon 1981, 235), selon l'expression de Philippe Hamon. D'autres didascalies nous révèlent la contradiction entre deux espaces : l'espace sacré « cette vieille pièce bénie » et un autre profane « le petit bar qui se transformerait en boîte de nuit internationale » (Mahfouz 2006b, 44). Il y a également une antithèse entre l'espace traditionnel, la maison, et l'espace moderne prévu à sa place, qui est l'usine : « Je souhaite acheter cette vieille maison pour construire à sa place une usine. » (68). Les descriptions de la maison dans les dialogues montrent à quel point elle reflète la tradition ou la société ancestrale patriarcale. Nous en citons quelques-unes :

- Votre maison est vieille, et les ruelles qui y mènent semblent avoir été creusées du temps de Noé (42).
- La maison est silencieuse comme une tombe (42).
- Nous sommes ligotés dans une maison aux portes et fenêtres fermées (56).

Cette antithèse entre les deux espaces met en scène des temporalités sociales en conflit. L'espace traditionnel est associé à un temps traditionnel, cyclique, qui symbolise des rituels immuables « Il avait fait vœu depuis longtemps de rencontrer son Seigneur en plein air » (47) et une temporalité sacrée « après la prière de l'aube », allant même jusqu'à mystifier le temps « du temps de Noé ». Le temps de la modernité, quant à lui, est linéaire. Il reflète le capitalisme et le projet futuriste : « commencer par récupérer cet argent » (49),

marquant ainsi une rupture entre les générations « Je croyais que le passé ne reviendrait pas ». Cette dualité nous entraîne dans un autre temps, celui de la crise, lorsque la situation devient sombre et obscure pour le jeune homme et la jeune fille, comme ils l'expriment clairement :

- Le présent passe et le passé revient.
- L'obscurité va venir.
- Mes nerfs ne peuvent plus supporter cela.
- Des générations sont mortes et il est toujours en vie.
- Le quartier ne parle plus que du tueur caché (43).

L'espace-temps représente les différentes couches sociales : le chronotope traditionnel représente les élites de la société avec des expressions telles que « la maison ancienne comme capital symbolique », « le temps long de l'héritage et de la transmission » ou encore « les saints de Dieu ne traitent pas avec les banques » (45). On trouve également un chronotope qui représente les classes marginales, comme le bar et le temps court de l'acquisition facile de l'argent. Le personnage a toutefois un projet spatial précaire : « transformer en boîte de nuit ». Le serviteur représente quant à lui un espace domestique et un temps ritualisé, tandis que le faux indicateur de police incarne un espace de corruption et un temps de l'opportunité.

Le chronotope traduit enfin les différentes catégories sociales : l'espace du pouvoir est représenté par le serviteur de la maison qui dit : « Je suis le serviteur de la maison » (46). Ce garçon est soumis à l'autorité à la fois absente et omniprésente du père. Cela représente également l'enfermement social. En revanche, le jeune homme incarne le temps des dominés : temps d'attente : « Je me demande pourquoi il m'a appelé » (42), temps suspendu : « Nous devons attendre » (46) ou temps de la soumission : « Je ne désobéirai à aucun ordre de mon maître » (63).

Le décor devient alors un langage symbolique. Dans *Al-Tarika*, la maison du père symbolise l'héritage, avec ses aspects matériels et spirituels, sa lumière et son obscurité, son mal et son bien, sa vertu et son vice. Le jeune homme, qui oscille entre ces deux pôles, apparaît comme la figure d'une conscience en quête d'argent. Tout ce qui se passe matérialise l'univers.

Dans *L'Héritage*, l'espace et le temps ne sont pas de simples décors, mais des opérateurs essentiels de la représentation sociale. Mahfouz construit une géographie morale dans laquelle les positions spatiales et les temporalités différenciées révèlent les hiérarchies, les conflits et les impasses d'une société en pleine mutation. La maison devient le théâtre du drame de la transmission, tandis que le temps manifeste la crise des temporalités sociales, entre tradition immobile et modernité frénétique.

Chez Naguib Mahfouz, le décor d'*Al-Jabal* n'est pas un simple cadre ; c'est un espace à la forte résonance symbolique qui renvoie systématiquement à la difficulté, à l'extrémisme et à l'isolement. Il incarne tantôt le refuge, tantôt le lieu du crime.

Les indications scéniques dépeignant ce paysage utilisent le chronotope pour délimiter les contours d'un univers social. L'action se déroule dans une grotte située au sommet de la colline d'al-Muqattam, un lieu en marge, à la fois caché et élevé, qui s'oppose à l'espace social traditionnel. Elle devient le sanctuaire secret d'un groupe vivant dans la clandestinité.

Dès l'incipit, la description de deux passages est emblématique de la dichotomie qui déchire le groupe. Le passage de gauche, qui s'élève, mène à la mort et scelle une rupture définitive, symbolisant un idéal meurtrier. À l'inverse, le passage de droite, qui descend vers la ville, représente le lien périlleux avec une société que les personnages prétendent rejeter, mais à laquelle ils sont irrémédiablement attachés.

Cet espace-temps de clandestinité est renforcé par l'éclairage, car l'obscurité y règne et les événements se déroulent loin de la vie sociale, représentant ainsi la part d'ombre de l'action révolutionnaire : « La grotte est sombre. Il y a des ombres » (Mahfouz 2006a, 204) ou encore : « Je passe certaines nuits jusqu'à l'aube ! » (211). La nuit renforce d'ailleurs cette idée et représente la temporalité révolutionnaire. Elle est également un moment de subversion de l'ordre social établi. Le temps devient cyclique à cause du meurtre, devenu lui aussi un rituel. Cet acte se répète toujours de la même façon : capture d'une personne, jugement, exécution, puis retour. C'est ce que disent les propos suivants : « Ils le portent du côté droit, comme à chaque fois précédente » (214). C'est enfin un chronotope révolutionnaire.

Ce rituel prétend remplacer les institutions sociales corrompues aux yeux des membres du groupe, qui nient ainsi le temps social légal et exercent la violence politique. Cette duplicité du temps révèle la schizophrénie temporelle entre vie clandestine et vie sociale, et représente la fracture identitaire des révolutionnaires : « Nous devons oublier la montagne quand nous retournons dans le quartier » (205). Cette grotte est également un « éclatement des tensions sociales » (Dansilio 2017, 71).

Ce chronotope reflète également la dégradation sociale : au début, la grotte symbolise un espace-temps où l'on recherche une justice idéale, mais elle devient ensuite un espace de folie après plusieurs meurtres.

Nous constatons, enfin, que Mahfouz dépeint, dans *Al-Tarikah*, la crise d'une nouvelle génération qui a hérité d'une « fortune » des générations précédentes, symbolisée par des livres et de l'argent, mais qui n'en comprend ni la valeur ni l'importance. À travers cette pièce, l'auteur propose également une critique du courant spirituel soufi. Quant à sa pièce *Al-Jabal*, il y met en scène un despotisme dissimulé derrière le masque de la justice, ainsi que l'effondrement des repères moraux au sein d'un groupe engagé dans une dynamique de radicalisation. Ces deux pièces de théâtre s'efforcent de construire un espace dramatique qui met en lumière la fragilité de la société égyptienne, prise entre une consommation dépourvue de compréhension et une révolution privée de principes. L'homme s'y trouve alors égaré entre le poids du passé, les illusions de l'avenir et les courants extrémistes incarnés par certains groupes. Cela révèle la diversité et la richesse des procédés dramatiques mobilisés par l'auteur pour représenter les courants, les crises et les conflits qui traversent la société, tout en soulignant l'importance de l'équilibre nécessaire à la préservation de son identité et de son intégrité.

Bibliographie :

BAKHTINE, Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris: Gallimard.

- BARAKAT, Mohamed, 1970, « Ḥiwār ḥawl masraḥ Naguib Mahfouz (Entretien sur le théâtre de Naguib Mahfouz) », *Al-Hilal*, no 2, pp. 198-209.
- DANSILIO, María Florencia, 2017, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, thèse de doctorat, Paris : Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.
- DĀWŪD, Abdel al-Ghanī, 2020, « Limādhā kataba Naguib Mahfouz li-l-masraḥ ba'd hazimat yūniyū ? (Pourquoi Naguib Mahfouz a-t-il écrit pour le théâtre après la défaite de juin ?) », en ligne : <https://www.gocp.gov.eg/masr7na/articles.aspx?ArticleID=53053>.
- DUCHET, Claude, 1973, « Une écriture de la socialité », *Poétique*, no 16, pp. 446-454.
- DUCHET, Claude et Patrick MAURUS, 2011, « Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique », *Poétiques et esthétiques XXe-XXIe siècle*, Paris : Champion, pp. 26-27.
- FRINGANT, Matthias, 2023, « Pierre Bourdieu, Microcosmes. Théorie des champs », *Revue européenne des sciences sociales*, vol. 61, no 1, en ligne : <http://journals.openedition.org/ress/8849>, DOI : <https://doi.org/10.4000/ress.8849>, consulté le 28 mai 2023.
- GEOFFRION, Sophie, 2017, « Philo-théâtre : une expérience théâtrale et philosophique », *Revue internationale de la didactique et des pratiques de la philosophie*, no 73, pp. 1-9, en ligne : <https://diotime.lafabriquephilosophique.be/numeros/073/027/print/print.pdf>, consulté le 12 octobre 2025.
- HAMON, Philippe, 1981, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris : Hachette.
- KINTZLER, Catherine, 2018, « Théâtre et philosophie. Présentation », *Revue de métaphysique et de morale*, no 98, numéro spécial « Théâtre et philosophie », Paris : PUF, pp. 147-150.
- MAHFOUZ, Naguib, 2006a, *Al-Jabal [La Montagne]*, in *Al-Mzsrāḥiyyāt (Œuvre théâtrale)*, Dar al-Shurūq, 2^e édition, Le Caire, 2008, pp. 213-269.
- MAHFOUZ, Naguib, 2006b, *Al-Tarikah [L'Héritage]*, in *Al-Mzsrāḥiyyāt (Œuvre théâtrale)*, Dar al-Shurūq, 2^e édition, Le Caire, 2008, pp. 41-72.
- PETITJEAN, André, 1992, « La figuration de l'espace et du temps dans le dialogue théâtral », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, no 74, juin 1992, pp. 105-125, DOI : 10.3406/prati.1992.1666.

- PETITJEAN, André, 2003, « Problématisation du personnage dramatique », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, nos 119-120, décembre 2003, pp. 67-90, DOI : 10.3406/prati.2003.2012.
- POPOVIC, Pierre, 2011, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », dans *Anthropologies de la littérature*, pp. 7-38.
- RYNGARET, Jean-Pierre, 2008, « Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel "ordre" dramaturgique », *L'Annuaire théâtral*, nos 43-44, pp. 103-112.
- SCHAFFNER, Alain, 2014, « Les romans de l'immeuble de Pot-Bouille à La Vie mode d'emploi », dans Pierre HYPOLITE, Antoine LEYGONIE et Agnès VERLET (dir.), *Architecture et littérature. Une interaction en question XXe-XXIe siècles*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, coll. « Textuelles », pp. 143-154, DOI : 10.4000/books.pup.11927.