

**DU ROMAN À LA SCÈNE : LE DIABLE FAIT LA MORALE
DE NAGUIB MAHFOUZ, UNE ALLÉGORIE THÉÂTRALE
DES PARADOXES DU MONDE ARABE**

DOI: 10.46522/CT.2026.01.05

Khalil BABA

Université Mohammed Premier, FS d'Oujda – Maroc

khalilbaba@ump.ac.ma

Abstract:

From the Novel to the Stage: Naguib Mahfouz's "The Devil Preaches Morals", a Theatrical Allegory of the Paradoxes of the Arab World

This article reassesses the place of theatre in Naguib Mahfouz's work through "The Devil Preaches Morals", a hybrid text published in 1979. Drawing on the imaginary world of "The Thousand and One Nights" and on the symbolic setting of the "City of Brass", the study shows how Mahfouz turns the marvellous into a critical device. The petrified city, the silenced people, the deified queen and the preaching devil form an allegory of post-Nasser Arab societies marked by authoritarianism, the manipulation of religion and the failure of modernity's promises. The article therefore argues that Mahfouz the playwright extends his social realism by transposing it onto a symbolic stage where tradition, power and the future are put on trial. The play thus appears as a central and still relevant text on freedom, collective responsibility and the refusal of silence.

Keywords:

Naguib Mahfouz; Arab theatre; allegory; power; religion

Quand on parle de Naguib Mahfouz, on pense immédiatement au romancier, à l'immense peinture qu'il a consacrée à la société égyptienne à travers la *Trilogie*

du Caire (*Impasse des deux palais, Le Palais du désir, Le Jardin du passé, Le Voleur et les Chiens, Les Fils de la Médina, etc.*). Mais Mahfouz n'a pas seulement écrit des romans ; il s'est aussi aventuré, plus discrètement, du côté du théâtre. *Le diable fait la morale* (*ash-Shayt'ânu ya'iz'u*), œuvre éponyme publiée en 1979 dans un recueil de nouvelles, est sans doute l'un de ses textes les plus singuliers dans ce domaine. Dans cette pièce, Mahfouz choisit l'allégorie : un diable qui prend la parole comme prédicateur moral, une ville figée dans un sortilège, une reine divinisée. L'intrigue est simple : trois voyageurs découvrent une cité ensorcelée où le peuple, réduit au silence, vit sous la domination d'une souveraine idolâtrée et d'un diable qui sermonne. Ces images ne sont pas sans rappeler l'univers fabuleux des *Mille et une Nuits*, avec leurs *djinn*s, leurs villes enchantées, leurs souverains despotiques... Le décor choisi n'est d'ailleurs pas anodin : l'action se déroule au Maroc, dans la légendaire *Ville de Cuivre*, lieu déjà inscrit dans l'imaginaire des *Mille et une Nuits* (*Le Conte de la Ville de Cuivre* (ou *La ville d'Airain*). En plaçant son intrigue aux confins du Maghreb, Mahfouz crée une distance avec son Égypte natale tout en élargissant son propos : ce qu'il raconte n'est pas seulement l'histoire d'un pays, mais une parabole sur le destin de tout le monde arabe. Là où Shéhérazade racontait pour retarder la mort, lui utilise la fable pour interroger la mort symbolique d'une société paralysée. À travers ce mélange de merveilleux hérité et de critique contemporaine, il déplace son réalisme habituel vers une scène symbolique qui dit, autrement, les paradoxes du monde arabe.

Ce qui frappe en lisant ou en voyant cette pièce, c'est à quel point elle résonne avec son époque. Nous sommes dans l'après Abdel Nasser : une Égypte et, plus largement, un monde arabe traversés par la désillusion, le doute, la confrontation entre des aspirations modernes et des traditions qui résistent. La ville morte que découvrent les trois protagonistes (*Moussa Ibn Nussayr, Talib Ibn Sahl et Abdessamad*), les dialogues tendus avec ses habitants, traduisent métaphoriquement cette paralysie historique : on parle de changement, mais tout semble figé. Mahfouz fait du théâtre un lieu de dévoilement : il nous oblige à regarder en face l'inachèvement de la sécularisation, les

contradictions entre discours religieux et pratiques sociales, la difficulté de construire un avenir autonome.

Et c'est là, nous croyons, que réside la force de la pièce. Ce n'est pas une œuvre secondaire, mais un texte qui complète le Mahfouz romancier. Au théâtre, il se permet une critique plus frontale, plus crue, en donnant corps aux illusions et aux impasses de son temps. Lire ou mettre en scène cette pièce aujourd'hui, c'est se confronter non seulement aux défis de l'Égypte des années 1970, mais aussi à des questions universelles : comment exercer le pouvoir sans le dénaturer ? Comment croire sans être trompé ? Comment aimer sans s'aveugler ? En ce sens, Mahfouz, héritier de la tradition narrative des *Mille et une Nuits*, mais aussi son critique, nous parle encore avec une étonnante actualité — et son choix du Maroc comme décor symbolique rappelle que c'est bien l'ensemble du monde arabe qui est concerné par ce procès théâtral.

1. Mahfouz, dramaturge : du roman à la scène

Il faut rappeler que ce texte paraît dans un recueil de nouvelles, aux côtés d'autres récits, tout en relevant de l'écriture dramatique : cette insertion est intéressante, parce qu'elle montre que Mahfouz cherchait un autre espace d'expression, un lieu où il pouvait condenser ses idées, les rendre plus directes, plus tranchantes. Et quel meilleur cadre que la scène pour confronter un démon devenu prédicateur, une ville morte qui s'anime, ou une reine qui se prend pour une déesse ?

Le théâtre, chez Mahfouz, n'est pas une simple activité secondaire. Là où le roman multiplie les descriptions, les personnages et les fils narratifs, le théâtre oblige à se concentrer sur l'essentiel, sur la tension dramatique et le choc des répliques. Dans cette pièce, chaque dialogue devient une petite thèse, chaque confrontation une parabole. Prenons par exemple l'entrée des personnages dans la ville de cuivre : en quelques échanges très courts, le décor est planté, et le spectateur comprend déjà qu'il ne s'agit pas seulement d'un voyage fabuleux, mais bien d'une plongée dans l'allégorie politique. À travers ce dispositif théâtral, Mahfouz va droit au but et met ses personnages dans des situations extrêmes en les confrontant à des choix décisifs, et nous met, spectateurs ou lecteurs, face à nos propres contradictions.

Justement, à notre sens, c'est cela qui fait la singularité de Mahfouz dramaturge. Il ne cherche pas à imiter un théâtre réaliste à l'occidentale (un théâtre qui cherche à représenter fidèlement la vie quotidienne, avec des personnages et des situations crédibles, des décors détaillés...), ni à reproduire les modèles classiques du théâtre arabe (l'usage de la musique, du chant ou du récit poétique, des personnages stéréotypés ou allégoriques...). Il invente une forme dramatique à sa mesure, qui est en fait une extension de son réalisme social, mais transposée dans une clé symbolique. Le théâtre devient pour lui le lieu où les grandes questions peuvent être posées sans détour : le rapport au pouvoir, le rôle de la religion, la liberté du peuple, la tentation de l'illusion... Bref, ce passage du roman à la scène n'est pas un accident, c'est une nécessité : Mahfouz avait justement besoin du théâtre pour aller plus loin que ce que le roman pouvait dire.

2. L'allégorie de la ville morte : une métaphore des sociétés arabes

Lorsque *Moussa Ibn Noussayr*, *Talib Ibn Sahl* et *Abdessamad* pénètrent dans la *Ville de Cuivre*, leur premier sentiment est l'étrangeté absolue. Le silence règne, rien ne bouge, et pourtant tout semble intact : maisons, marchés, palais. C'est une ville qui a l'apparence de la vie, mais dont l'âme a disparu. Cette mise en scène n'est pas gratuite. Mahfouz fait de cette ville un miroir du monde arabe, une société habitée par des hommes et des femmes, mais privée de souffle et de liberté.

2.1. Une société médusée

Dès leur arrivée, les trois personnages observent :

TALIB IBN SAHL – Je n'ai jamais connu un silence aussi profond.

ABDESSAMAD – Est-ce le silence du sommeil ?

TALIB IBN SAHL – Aucun chien n'aboie, aucun coq ne chante ?

TALIB IBN SAHL – Regarde bien... ils ne bougent pas.

ABDESSAMAD – En effet.

TALIB IBN SAHL – Aucun mouvement, aucun son... ce sont des statues.

MOUSSA IBN NOUSSAYR – Ce sont des êtres humains, pas des statues.

TALIB IBN SAHL – Tu as raison... vont-ils se mettre à bouger soudainement ?

ABDESSAMAD – Aucun être vivant ne peut rester figé avec une telle perfection... même pas un battement de paupière ?

MOUSSA IBN NOUSSAYR – Penses-tu que ce soit la mort ?

ABDESSAMAD – J'en sens l'odeur.

MOUSSA IBN NOUSSAYR – Aucune réaction, absolument aucune.

ABDESSAMAD – Des morts... mais quelle sorte de mort ? (Mahfouz 1979, 222-223).

La formule est saisissante : l'absence de voix et de mouvement suggère un peuple réduit au silence, incapable d'agir ou de s'exprimer. Le mot « *as'nâm* » (idoles) résonne fortement dans une culture arabe et islamique. Il évoque non seulement la pétrification physique, mais aussi la soumission à des figures de pouvoir qui ont pris la place du sacré. La critique est double : le mutisme du peuple et l'idolâtrie des dirigeants.

Ce passage peut être lu comme une allusion à l'Égypte post-nassérienne, mais aussi, plus largement, aux sociétés arabes où la modernité promise par les indépendances s'est transformée en paralysie politique. Le silence des habitants rappelle le poids de la censure, la peur du pouvoir, et l'acceptation forcée d'un ordre établi.

2.2. L'illusion de la vie et la répétition du cycle

Mahfouz ajoute une dimension encore plus cruelle : cette ville apparemment morte s'anime par moments, mais toujours pour rejouer les mêmes scènes — commerce, corruption, débauche, oppression... Ainsi, lorsqu'un vieil homme aveugle prend la parole dans le marché, sa voix résonne comme celle d'un prophète sans écho :

LE VIEIL AVEUGLE – Je suis aveugle...

UNE FEMME (*interrompant*) – Ça, c'est évident.

LE VIEIL AVEUGLE – Mais je vois mieux que vous.

(*Rires*)

LE VIEIL AVEUGLE – Je vois des choses belles, autres que le commerce, le profit, la débauche, l'ivresse et la possession d'esclaves.

UN VIEUX NOTABLE – Quel aveugle tu fais !

LE VIEIL AVEUGLE – Et je vois la mort plus proche de vous que de vos propres corps.

DES VOIX – Maudit sois-tu ! (Mahfouz 1979, 228).

Cet aveugle voit ce que les habitants, eux, refusent de voir : la domination des puissants, la corruption des élites, l'aliénation du peuple... Mais sa voix est étouffée, moquée, et finalement ignorée. C'est le portrait d'intellectuels ou de penseurs arabes qui, tout au long du XX^e siècle, ont dénoncé les dérives des régimes, mais dont la parole n'a pas transformé la réalité.

La société, ici, vit dans une boucle. Elle répète ses erreurs, rejoue son asservissement, sans possibilité de briser le cercle. On pense aux révoltes arabes étouffées par des retours autoritaires, en Égypte après la révolution de 2011, en Syrie où le rêve de liberté s'est heurté à une guerre destructrice, ou encore en Irak, paralysé entre occupation, dictature et fragmentation, etc.

2.3. L'asservissement par le pouvoir et la religion

Un moment clé survient lorsque le *djinn* raconte comment la reine *Tarmouzine* a utilisé le pouvoir de la bouteille enchantée pour asservir son peuple :

LA VOIX DU DIABLE – (*aux trois hommes*) : Seule la reine, sa cour, les forces de sécurité et les marchands ont accédé à la souveraineté dans la ville. Ils ont réduit le peuple en esclavage et l'ont exploité. Et lorsque la bouteille enchantée est tombée entre les mains de la reine, elle a décidé d'asservir toutes les tribus de la terre (Mahfouz 1979, 227).

Ici, Mahfouz met en scène la logique du pouvoir arabe moderne : celui-ci ne s'appuie pas uniquement sur la force militaire, mais aussi sur la manipulation symbolique, religieuse et idéologique. La reine n'est pas seulement une dirigeante, elle est divinisée, transformée en déesse que les habitants doivent adorer. Le texte l'explique :

LE GRAND CHAMBELLAN – Annonce solennelle de Sa Majesté la Reine Tarmouzine à son peuple loyal et fidèle. (*Silence*) Grâce à la puissance illimitée que nous avons obtenue en soumettant les forces des djinns au service de notre

peuple et à l'établissement de notre souveraineté sur la terre, et animés par notre intention sincère d'exercer cette puissance avec sagesse, justice, et souci du bonheur de notre peuple en particulier, et des peuples de la terre en général, le Dieu vénéré nous a honorés de sa faveur, et a décrété de descendre de son trône céleste pour nous le confier sur terre. En obéissance à cette décision sacrée, il nous incombe désormais de devenir la seule divinité sur terre, et il est du devoir de notre peuple de nous vénérer et de nous offrir des sacrifices lors des fêtes religieuses. À cette occasion sacrée, j'invite notre peuple à assister à la cérémonie du couronnement divin sur cette place, au coucher du soleil (Mahfouz 1979, 230).

C'est une critique directe des régimes qui utilisent le religieux pour légitimer leur domination. On pense ici à la sacralisation des leaders dans de nombreux pays arabes — de Saddam Hussein à Hafez al-Assad, de Kadhafi à Nasser lui-même, où le chef devient une figure quasi divine, entourée d'un culte qui dépasse la politique.

2.4. Une allégorie de la paralysie arabe

La Ville de Cuivre devient ainsi une allégorie puissante : un peuple pétrifié, un cycle d'oppression qui se répète, et un pouvoir qui s'appuie sur la manipulation religieuse pour se maintenir. Mahfouz ne parle pas d'un pays en particulier, il parle de tous. L'Égypte, la Syrie, l'Irak, mais aussi d'autres pays arabes traversés par la même équation. Des peuples avides de liberté, mais tenus par des régimes autoritaires qui transforment la modernité promise en immobilisme.

Le drame, pour Mahfouz, est que cette ville semble condamnée à l'éternité. Comme si le monde arabe ne pouvait s'extraire de ce cycle. À travers la bouche de ses personnages, il laisse entendre une inquiétude qui résonne encore aujourd'hui : la modernité arabe n'est pas une marche en avant, mais une boucle sans cesse rejouée, entre ouverture et fermeture, entre illusion et désillusion.

3. Le diable prédicateur : paradoxe et critique du religieux

Nous pensons que, dès le titre de la pièce *Le diable fait la morale*, Mahfouz nous tend un piège. Il nous place face à un oxymore, une contradiction choquante : comment imaginer que la figure du mal, le démon, se transforme en prédicateur moral ? Tout est renversé : celui qu'on attend du côté de la tentation et du vice se met à donner des leçons, à prononcer des paroles qui ressemblent à des exhortations religieuses. Et c'est précisément dans ce paradoxe que réside la puissance critique de la pièce. Car ce renversement n'est pas un simple effet de scène, c'est une allégorie. Le démon qui prêche, c'est la métaphore des discours religieux instrumentalisés. C'est l'image de cette parole sacrée qui, au lieu de libérer, sert à enfermer, à manipuler, à maintenir l'ordre établi.

On retrouve cela dans la bouche de la reine *Tarmouzzine*, figure du pouvoir autoritaire, qui impose à son peuple une religion artificielle : « Il est du devoir de notre peuple de nous vénérer et de nous offrir des sacrifices lors des fêtes religieuses ».

Dans ce passage, la religion n'est plus une foi, c'est un outil politique. La reine détourne le sacré pour se faire adorer comme une déesse. Et qui vient légitimer cette situation ? Le démon lui-même, celui qui, au lieu d'inciter au péché, devient celui qui fixe la morale et la loi.

Mahfouz ne dit pas directement « la religion est manipulée par le pouvoir », il ne pouvait pas l'écrire frontalement dans le contexte de l'Égypte post-nassérienne. Il le dit par l'allégorie. En montrant un démon qui prêche, il dénonce ces prêches politiques où l'on confond foi et domination, vérité et manipulation.

Ce n'est pas un hasard si, à plusieurs moments, les personnages eux-mêmes s'interrogent. *Moussa Ibn Noussayr*, par exemple, refuse le silence complice face à cette imposture en criant : « Se taire devant le mensonge, c'est déjà une forme d'impiété ».

Cette phrase est capitale, nous semble-t-il. Elle ne s'adresse pas seulement aux personnages de la pièce, mais à nous tous, spectateurs ou lecteurs. Elle dit que le vrai blasphème, ce n'est pas de contester un pouvoir injuste, c'est au contraire de se taire, de fermer les yeux. Voilà le cœur de la critique de Mahfouz, il pointe la responsabilité collective et le rôle du silence des peuples face aux régimes qui manipulent la religion.

Et là, nous élargissons vers le monde arabe. Ce paradoxe du démon-prédicateur se retrouve dans de nombreux contextes. Dans les années 1970-1980, plusieurs régimes arabes ont utilisé la religion comme instrument de légitimation politique. Dans certains pays, le discours religieux a été mis au service de l'État ; ailleurs, le culte du dirigeant s'est mêlé à des rituels quasi religieux ; d'autres encore ont vu leurs chefs se présenter comme les défenseurs de la foi tout en gouvernant par la terreur. Plus récemment, certaines mouvances islamistes ont détourné le langage de la morale pour justifier la violence politique.

Et Mahfouz, par son théâtre, avait déjà vu cela. Il avait compris que le danger, ce n'était pas seulement l'oppression politique, mais aussi la falsification du sacré. Car quand le démon prêche, quand la voix du mal s'habille des habits du bien, alors tout devient confus. Le peuple ne sait plus distinguer le vrai du faux, le juste de l'injuste, la foi de la superstition.

Voilà pourquoi *Le diable fait la morale* reste d'une actualité vive. Parce qu'il met en scène cette confusion, parce qu'il nous avertit : attention, la parole religieuse peut être détournée, et c'est peut-être la pire des trahisons.

Ce procédé de renversement – faire parler un démon comme un moraliste – n'est pas l'apanage de Mahfouz ; plusieurs œuvres dramatiques ont interrogé le rôle ambigu du religieux et du pouvoir. On pense par exemple au *Tartuffe* de Molière, où l'hypocrisie d'un faux dévot sert à dénoncer les manipulations de la religion dans la société française du XVII^e siècle. Plus près de Mahfouz, certains écrivains arabes ont également exploré cette tension : Tawfiq al-Hakim dans *Les Gens de la caverne*, qui met en scène le conflit entre foi, temps et pouvoir. Ce parallèle montre que la thématique n'est pas propre à Mahfouz, elle traverse les littératures arabes et mondiales. Mais ce qui distingue *Le diable fait la morale*, c'est la radicalité de son choix allégorique. Au lieu de masquer la contradiction, Mahfouz la place au cœur même de son intrigue, donnant au démon le rôle du prédicateur, et forçant le spectateur à douter de toutes les paroles d'autorité.

4. Tradition, modernité et avenir : le théâtre comme jugement

Dans *Le diable fait la morale*, Mahfouz ne se contente pas de raconter une fable. Il met en scène un véritable procès. La pièce entière ressemble, nous semble-t-il, à une grande salle d'audience où sont convoqués le passé, le présent et l'avenir du monde arabe. Et le spectateur, lui, devient le juge et l'accusé à la fois.

Regardons de près : d'un côté, tout dans la pièce respire la tradition. Les personnages se déplacent dans un univers de *djinn*s, de bouteille enchantée, de villes ensorcelées rappelant *Les Mille et Une Nuits*. Le cadre n'est pas moderne, il est hérité du répertoire classique arabe et islamique. Mais à l'intérieur de ce décor, les dialogues posent des questions très contemporaines : comment gouverner avec justice ? Que faire de la liberté ? Comment sortir d'un cycle historique qui répète l'échec et l'immobilisme ? etc.

Un passage résume parfaitement cette contradiction : lorsque le personnage *Moussa Ibn Noussayr* voudrait satisfaire le désir du calife d'obtenir la bouteille enchantée, *Abdessamad* le recadre fermement, lui rappelant que le pouvoir ne se fonde pas sur la magie des *djinn*s mais sur la justice :

MOUSSA IBN NOUSSAYR – Notre seigneur le calife désire obtenir l'une de ses lampes enchantées !

ABDESSAMAD (*il se tait un instant, pensif, puis dit*) – Le désir de notre seigneur est au-dessus de toute chose, mais Allah nous a ordonné la concertation. Celui qui étend son autorité par la force du Coran n'a nul besoin de la puissance des génies (Mahfouz 1979, 220).

Autrement dit, pas besoin de *djinn*s ou de bouteille enchantée. Le vrai pouvoir, c'est celui qui s'appuie sur la justice et la consultation. Ici, Mahfouz oppose la tradition mythique — le recours aux forces surnaturelles — à une conception moderne et politique du pouvoir. Et il nous dit clairement que la sortie de crise ne peut pas venir d'une magie extérieure, elle ne peut venir que d'un choix humain, rationnel et collectif.

Mais la pièce ne se limite pas à cette critique rationnelle. Elle montre aussi l'obsession du pouvoir pour se répéter,

pour se légitimer en sacralisant le passé. C'est ce qu'exprime le personnage de *Moussa Ibn Noussayr* lorsqu'il affirme : « Je changerai le passé comme je change l'avenir ».

Cette phrase, qui paraît absurde, traduit pourtant le désespoir de son époque : le sentiment que l'avenir du monde arabe n'est pas neuf, mais une répétition du passé. Le défi, selon Mahfouz, est d'oser rompre ce cercle, de refuser de rester prisonnier de la même histoire figée.

Et là encore, la pièce résonne avec la réalité du monde arabe. En Égypte après Abdel Nasser, en Syrie avec le régime dynastique des Assad, en Irak après la chute de la monarchie, dans le Maghreb avec les promesses inachevées des indépendances... on retrouve cette impression de « ville morte » qui s'anime parfois, mais toujours pour rejouer le même scénario, avec l'illusion d'un changement puis le retour à l'immobilisme, voire à la répression. Ce qui est remarquable, c'est que Mahfouz ne se contente pas de diagnostiquer. Il propose une sorte de jugement moral. La pièce nous dit que si le monde arabe continue à sacraliser des dirigeants comme des dieux et à mêler religion et autorité pour museler le peuple, alors il restera enfermé dans la ville morte. Mais si, au contraire, il ose se réapproprier son avenir, s'appuyer sur la justice, la liberté et la responsabilité collective, alors il pourra redonner vie à cette cité médusée.

En définitive, *Le diable fait la morale* n'est pas une curiosité marginale dans l'œuvre de Naguib Mahfouz, mais une pièce charnière où le romancier réaliste se transforme en dramaturge allégorique pour dire directement ce que le roman ne pouvait qu'insinuer. À travers la ville morte de « *Cuivre* », il montre l'immobilisme d'une société paralysée, figée dans un cycle historique qui rejoue sans cesse les mêmes erreurs. Avec la figure du démon-prédicateur, il met en lumière le danger des discours religieux instrumentalisés, capables de transformer la foi en outil de domination, et dans la reine *Tarmouzine*, il dénonce la sacralisation du pouvoir, cette tentation persistante de faire d'un chef politique un dieu vivant.

C'est là le vrai sens de cette pièce, où le théâtre devient un tribunal. Il ne s'agit pas de distraire, mais de juger. Le spectateur sort de la pièce *Le diable fait la morale* avec une question

toujours d'actualité : que faire de notre avenir ? Restons-nous prisonniers de nos idoles, de nos illusions et de nos silences, ou oserons-nous briser le cycle ? Mahfouz ne propose pas de solution magique. Pour lui, le changement ne viendra ni des *djinns*, ni d'un pouvoir divinisé, mais de la justice, de la parole et de la responsabilité collective.

Et c'est peut-être là la leçon ultime de cette pièce. Quand le démon se fait prédicateur, quand la ville s'anime sans jamais vivre, quand le pouvoir réclame des sacrifices au nom du sacré, il nous revient à nous, spectateurs et citoyens, de dire non. De refuser l'illusion. De refuser le silence. Parce que le vrai blasphème, comme le dit *Moussa Ibn Noussayr*, c'est de se taire devant le mensonge. Et peut-être qu'en relisant Mahfouz aujourd'hui, nous découvrons que ce cri, ce refus, reste encore le premier pas pour redonner vie à la ville morte qu'est devenu notre monde arabe.

Bibliographie :

- AL-HAKIM, Tawfiq, 1933, *Les Gens de la caverne (Ahl al-Kahf)*, Le Caire : Dar al-Hilal.
- BASSIOUNEY, Reem, 2014, *Language and Identity in Modern Egypt*, Edinburgh : Edinburgh University Press.
- EAGLETON, Terry, 2008, *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis : University of Minnesota Press.
- EL-ENANY, Rasheed, 1993, *Naguib Mahfouz: The Pursuit of Meaning (Arabic Thought and Culture)*, London: Routledge.
- ESSLIN, Martin, 1987, *The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*, London: Methuen.
- GALLAND, Antoine, 2005 [1704], *Les Mille et Une Nuits*. Édition établie, présentée et annotée par Aboubakr Chraïbi, Paris : Garnier-Flammarion.
- HOURLANI, Albert, 1991, *A History of the Arab Peoples*, Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press.
- IRWIN, Robert, 1994, *The Arabian Nights: A Companion*, London: Allen Lane.
- KHALIDI, Rashid, 1997, *Palestinian Identity: The Construction of Modern National Consciousness*, New York: Columbia University Press.

- MAHFOUZ, Naguib, 1985, *Al-Liṣṣ wa al-Kilāb* [*Le Voleur et les Chiens*], Khaled Osman (trad.), Paris : Sindbad.
- MAHFOUZ, Naguib, 1979, *Ash-Shayṭānu ya'īzu* [*Le diable fait la morale*], Le Caire : Maktabat Misr / Dar Misr lil-Tiba'a.
- MAHFOUZ, Naguib, 1991, *Awlād Ḥāratinā* [*Les Fils de la Médina*], Jean-Patrick Guillaume (trad.), Paris : Sindbad.
- MAHFOUZ, Naguib, 1993, *Al-Thulāthiyya* [*La Trilogie du Caire : Impasse des deux palais – Le Palais du désir – Le Jardin du passé*], Philippe Vigreux (trad.), Paris : J.-C. Lattès.
- MOLIÈRE, 1993 [1669], *Tartuffe*, Paris : Garnier-Flammarion.
- OWEN, Roger, 2000, *State, Power and Politics in the Making of the Modern Middle East*, London: Routledge.
- SHAFIK, Viola, 2007, *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, Cairo: American University in Cairo Press.