

SACRÉ, POUVOIR ET RÉSISTANCE DANS LE THÉÂTRE DE NAGUIB MAHFOUZ

DOI: 10.46522/CT.2026.01.06

Oussama NABIL

Université de l'Azhar, Égypte

eltaweel1958@hotmail.com

Abstract:

Sacred, Power and Resistance in Naguib Mahfouz's Theatre

This article examines the representation of the sacred, power and resistance in Naguib Mahfouz's theatre through two major plays, "Il fait mourir, il fait vivre" and "Le diable fait la morale". It shows that Mahfouz develops a "theatre of unveiling and spiritual resistance" grounded in a critique of the political and ideological instrumentalization of religion. Through symbolic reversals in the titles, a metaphysical dramaturgy of time and space, and allegorical characters, the playwright opposes an authoritarian faith based on fear to a poetic faith founded on love, freedom and individual responsibility. Language becomes a site of confrontation between domination and resistance, while stage signs visually articulate the conflict between light and darkness. Mahfouz ultimately proposes a humanist vision of the sacred in which the search for truth, freedom of conscience and hope form the basis of an authentic spiritual experience.

Keywords:

sacred; power; spiritual resistance; Naguib Mahfouz's theatre; poetic faith

Parmi les écrivains arabes du XX^e siècle, Naguib Mahfouz occupe une place singulière pour avoir profondément redéfini la relation entre la littérature et

la pensée, entre l'art et l'existence. Si sa renommée mondiale repose essentiellement sur son œuvre romanesque – couronnée par le Prix Nobel de littérature en 1988 – son expérience théâtrale demeure un champ moins exploré de sa création, bien qu'elle constitue un espace d'une grande richesse philosophique et symbolique.

Entre les années 1960 et 1980, Mahfouz a composé huit pièces de théâtre qui peuvent être envisagées comme un laboratoire intellectuel de ses idées sur l'homme, la foi et la liberté. Le théâtre lui offre un lieu d'expérimentation où il peut exprimer des interrogations existentielles, métaphysiques et spirituelles que la forme romanesque ne permettait pas toujours d'aborder directement.

L'univers dramatique de Mahfouz ne peut être compris sans tenir compte des influences européennes modernes, notamment celles de Luigi Pirandello (*Six personnages en quête d'auteur*, 1921), Albert Camus (*Caligula*, 1944), Samuel Beckett (*En attendant Godot*, 1952), et Eugène Ionesco (*La Cantatrice chauve*, 1954). De Pirandello, Mahfouz retient la conception du théâtre comme espace de fragmentation du moi et de quête de sens, telle qu'elle se manifeste dans *Six personnages en quête d'auteur* (1921), où les figures scéniques cherchent leur identité et leur vérité, à l'image des personnages mahfouziens en quête de foi et de signification.

De Camus, il emprunte la dimension philosophique de l'absurde et de la révolte, inspirée du *Mythe de Sisyphe* (1942) et de *Caligula*, où la confrontation avec l'absurde devient moteur de conscience plutôt qu'appel au désespoir. De Beckett, il retient la représentation du temps suspendu et de l'attente sans issue, évoquant *En attendant Godot*, tandis que l'influence d'Ionesco se manifeste dans l'usage d'une langue paradoxale et subversive, capable de déconstruire les discours figés du pouvoir et du religieux.

Toutefois, Mahfouz assimile ces apports pour les réinscrire dans un cadre culturel et spirituel proprement arabe et égyptien. Il transforme les problématiques existentielles occidentales en réflexion métaphysique enracinée dans la tradition islamique, conférant à son théâtre une portée à la fois universelle et locale. Son œuvre dramatique se situe ainsi

à la croisée du réalisme symbolique et du théâtre existentiel, combinant analyse sociale et méditation spirituelle.

Parmi ses pièces, *Il fait mourir, il fait vivre* et *Le diable fait la morale* occupent une place centrale. Ces deux textes condensent la critique la plus incisive de Mahfouz à l'égard de l'instrumentalisation idéologique du sacré et du discours religieux. À travers elles, l'auteur met en évidence la dérive spirituelle d'une société qui glorifie la mort au détriment de la vie, et interroge la perversion du religieux lorsqu'il devient instrument de domination.

La présente étude se propose d'analyser la structure dramatique et la portée philosophique de ces deux pièces à travers six axes principaux :

1. La subversion du sacré dans les titres : une stratégie d'inversion symbolique ;
2. Temporalité et espace scénique : vers une dramaturgie métaphysique ;
3. Les personnages : typologie d'une crise du religieux ;
4. Le langage et le pouvoir : la parole comme instrument de dévoilement et de résistance ;
5. Les signes scéniques et les codes visuels : esthétique et spiritualité de la mise en scène ;
6. Résistance spirituelle et absurdité existentielle : vers une foi poétique et libre.

Cette recherche part de l'hypothèse fondamentale que Mahfouz a fondé, à travers son théâtre, ce que l'on peut appeler un « théâtre de la révélation et de la résistance spirituelle », c'est-à-dire un théâtre qui réinterroge à la fois le discours religieux et le discours politique, à la lumière d'une vision humaniste selon laquelle l'essence de la foi est la liberté, et où le conflit entre la lumière et les ténèbres est d'abord un conflit intérieur avant d'être un affrontement entre les hommes.

1. Le reflet du sacré dans les titres des pièces : stratégie de renversement sémantique

Chez Naguib Mahfouz, les titres constituent une entrée interprétative essentielle : l'auteur ne les choisit jamais au hasard, mais en fait un signe intellectuel qui précède le texte et en oriente la lecture. Bien souvent, ils portent une position

critique ou subversive à l'égard du discours dominant, comme c'est le cas dans les pièces *Il fait mourir, il fait vivre* et *Le diable fait la morale*, qui représentent deux exemples particulièrement significatifs de l'usage du titre par Mahfouz comme outil de déconstruction du sacré et de sa réinterprétation.

1.1. Renversement de l'ordre coranique : critique de la domination du discours de la mort

Mahfouz emprunte le titre de sa pièce *Il fait mourir, il fait vivre* au verset coranique : « Et c'est Lui qui donne la vie et donne la mort » (sourate Ghafir, verset 68). Cependant, il opère un renversement dans l'ordre des verbes, en plaçant « Il fait mourir » avant « Il fait vivre ». Cette modification, apparemment minime, porte une signification intellectuelle profonde : elle inverse l'ordre divin qui fait de la vie l'origine et de la mort l'aboutissement, afin de révéler une société qui en est venue à glorifier la mort avant la vie et à idéologiser l'anéantissement comme voie de salut, tandis que la valeur de l'existence humaine et le sens positif de la vie se trouvent relégués au second plan.

Ce renversement de formulation reflète ainsi une transformation spirituelle et morale de la réalité décrite par Mahfouz : une société où l'on exalte le martyr et la mort au nom d'idées abstraites, alors que la vie, en tant que valeur divine fondamentale, est marginalisée. Par ce simple déplacement textuel, Mahfouz exerce une critique à la fois religieuse et philosophique d'un discours qui interprète les textes sacrés de manière à en vider la dimension profondément humaine et universelle.

1.2. Le paradoxe rhétorique dans *Le diable fait la morale* : inversion des rôles symboliques

Quant au titre de la seconde pièce, *Le diable fait la morale*, il repose sur un paradoxe linguistique et intellectuel saisissant, puisqu'il associe deux pôles contradictoires : le Diable, symbole du mal et de la désobéissance, et la prédication, symbole de guidance et de vertu.

Par cette association discordante, Mahfouz construit un oxymore dramatique qui soulève la question de savoir qui détient réellement le droit de parler au nom de la vérité. Le

titre pose ainsi une interrogation méditative : la prédication peut-elle provenir d'une source inattendue ? Et le monopole du discours religieux par le pouvoir ou par l'institution en fait-il nécessairement le porte-parole de la vérité ?

À travers cette formulation déroutante, Mahfouz dépouille le discours religieux officiel de son caractère sacré, montrant que la vérité peut parfois surgir en dehors du système établi, voire de la bouche même du Diable. C'est ici que se révèle l'horizon philosophique de la pièce, où le Diable devient un miroir de l'homme, lui révélant ses contradictions et ses dérives morales.

1.3. Le titre comme manifeste critique

Dans les deux pièces, le titre n'est pas utilisé comme un simple ornement esthétique, mais comme une véritable clé interprétative de l'ensemble du texte dramatique. Le premier titre met en lumière un déséquilibre dans le rapport entre la mort et la vie, tandis que le second révèle une déformation de la relation entre le bien et le mal. Tous deux préparent ainsi la déconstruction des mécanismes d'un discours religieux exploité pour justifier l'oppression ou pour conférer une légitimité au pouvoir.

On peut dire que Mahfouz fait de ses titres une stratégie de renversement symbolique qui invite à reconsidérer les évidences religieuses et sociales, et pousse le lecteur ou le spectateur à repenser la notion même de sacré : s'agit-il d'une essence divine immuable ou d'un discours humain susceptible d'être instrumentalisé et détourné ?

Ainsi se révèle l'importance du titre dans le théâtre de Mahfouz : il ne constitue pas seulement un seuil textuel, mais un manifeste dramatique et intellectuel qui annonce, dès l'ouverture, la nature du conflit autour duquel vont se structurer l'action et les personnages.

2. Le temps et l'espace dramatiques : traits d'une dramaturgie métaphysique

Dans le théâtre de Naguib Mahfouz, le temps et l'espace constituent des éléments fondamentaux dans la construction de la vision dramatique et intellectuelle. Ils ne remplissent pas

seulement une fonction décorative ou narrative, mais se transforment en symboles philosophiques incarnant la crise de la conscience humaine et l'angoisse existentielle qui marque son univers théâtral. Mahfouz ne traite donc pas le temps et l'espace comme de simples cadres extérieurs ; il en fait de véritables personnages dramatiques qui reflètent l'impasse de l'homme arabe dans sa relation à l'histoire et à l'absolu.

2.1. Le temps suspendu : de l'histoire à l'absurde

Dans la pièce *Il fait mourir, il fait vivre* (1969), le temps paraît arrêté ou répété en cycles fermés. Les événements ne progressent pas selon une logique linéaire ; ils se répètent plutôt en boucles d'attente et de retour en arrière, rapprochant ainsi le temps de celui de l'absurde ou du non-sens.

Le personnage principal – le jeune homme – vit dans un état d'égarement, entre un passé qui a perdu son sens et un avenir qui n'est pas encore né, demeurant suspendu dans un moment permanent d'attente.

Cette structure temporelle fragmentée rappelle les procédés du théâtre de l'absurde chez Samuel Beckett dans *En attendant Godot*, où les frontières entre le commencement et la fin s'effacent et où le temps devient la simple expression d'un état d'aliénation spirituelle.

Mahfouz fait dire au jeune homme, dans l'un des dialogues de la pièce :

Le jeune homme s'avance vers le cimetière et dit : « Qu'avez-vous fait de la mort, et que vous a-t-elle fait ? » (Mahfouz 2008, 13).

Cette déclaration simple résume l'essence existentielle de la pièce : l'homme suspendu entre la vie et la mort, entre la foi et l'incertitude, dans un monde qui a perdu son centre moral et spirituel. Dans *Le diable fait la morale*, le temps prend, en revanche, une dimension mythique et ouverte. Les événements semblent se dérouler dans un temps symbolique impossible à situer historiquement, où passé, présent et futur se confondent. La ville où se déroule l'action – la « Cité de Cuivre » – est présentée comme un espace mythique hors du temps, conférant à la pièce une dimension métaphysique qui la rend interprétable dans tout contexte humain. Mahfouz

dépouille ainsi le temps de son réalisme pour le transformer en temps de l'esprit et de l'idée, où le conflit entre la lumière et les ténèbres n'est lié à aucune époque précise. En ce sens, il n'écrit pas sur l'Égypte ni sur une période déterminée, mais sur l'homme universel au moment de son épreuve spirituelle face aux forces de la corruption et de la tyrannie.

2.2. L'espace dramatique : de la géographie au symbole

Chez Mahfouz, l'espace acquiert une dimension symbolique manifeste : il ne constitue pas seulement un décor pour les événements, mais un espace de signification qui reflète la nature du conflit des valeurs au sein du texte.

Dans *Il fait mourir, il fait vivre*, l'espace scénique se divise en deux zones opposées : une zone de lumière, où apparaissent le palmier, la noria et l'eau en mouvement, symboles de la vie, de la pureté et de la fécondité ; et une zone d'ombre, dominée par le cimetière et la plate-forme de pierre, espace de la mort, de l'immobilité et d'une religiosité réduite à des formes extérieures.

Entre ces deux pôles se déplace le jeune homme, dans un parcours symbolique oscillant entre espoir et désespoir, entre l'amour de la vie et la soumission à la mort. Cette dualité spatiale constitue ainsi une sorte de carte spirituelle de la conscience humaine au moment de sa division entre une foi authentique et une foi falsifiée.

Dans *Le diable fait la morale*, l'espace adopte au contraire une structure verticale et hiérarchisée dominée par la logique du pouvoir : le palais, le tribunal et la prison s'opposent à la rue et au désert. Il s'agit d'une géographie qui traduit la structure sociale et politique : le pouvoir se situe en haut, enfermé dans son palais de pierre, tandis que l'homme ordinaire demeure en bas, en quête de liberté et de sens. Mahfouz décrit, dans l'une des scènes, la salle du trône en ces termes : « Dans la salle du trône, la reine Termouzin siège sur le trône, entourée de chambellans et de gardes » (Mahfouz 2022, 238). Cette image théâtrale dépasse la simple indication scénique : elle devient une représentation visuelle de la tyrannie et de l'immobilisme, où le lieu lui-même devient l'équivalent de l'oppression spirituelle et politique.

2.3. *Le temps et l'espace comme outils de compréhension de la métaphysique dramatique*

L'effacement des frontières temporelles et la dualité de l'espace dans le théâtre de Mahfouz transforment le texte en un véritable laboratoire philosophique où se réfléchit la relation de l'homme à l'absolu. Les personnages n'évoluent pas dans un « temps réaliste », mais dans un temps de la conscience, c'est-à-dire dans l'instant où l'être humain se confronte à lui-même et à ses grandes interrogations. De même, l'espace scénique devient l'image du monde intérieur des personnages, où lumière et obscurité, ascension et chute ne sont que des représentations du voyage de l'âme entre doute et foi.

On peut ainsi dire que Mahfouz construit ce que l'on pourrait appeler une dramaturgie métaphysique : un théâtre qui ne recherche pas tant l'événement que le sens, qui ne poursuit pas le mouvement, mais révèle l'essence même de l'immobilité et de l'attente. Dans ce théâtre, le temps et l'espace deviennent des symboles de l'épreuve existentielle et des miroirs reflétant l'impasse de l'homme face à lui-même et face à Dieu.

3. Les personnages dramatiques : manifestations de la crise religieuse et de ses représentations symboliques

Les personnages dans le théâtre de Mahfouz ne sont pas présentés selon la structure traditionnelle du personnage dramatique doté de dimensions psychologiques ou sociales précises ; ils prennent plutôt la forme de figures symboliques exprimant des idées ou des forces en conflit au sein de la conscience humaine. Ce sont des personnages intellectuels qui évoluent dans un espace davantage spirituel que réaliste, à travers lesquels se manifeste la crise de l'homme arabe et musulman dans sa relation au sacré, au pouvoir et à la liberté.

3.1. *Les personnages de la pièce Il fait mourir, il fait vivre : le conflit entre lumière et ténèbres*

Dans cette pièce, Mahfouz présente trois personnages principaux : le Géant, la Jeune fille et le Jeune homme. Chacun d'eux incarne une facette de l'expérience religieuse contemporaine.

Le Géant (le Tyran) représente le fanatisme religieux et le discours qui confisque, au nom de la foi, la liberté de l'être

humain. Il s'exprime sur un ton autoritaire et absolu, multipliant les slogans qui effraient plus qu'ils ne convainquent. Il déclare à un moment : « Et n'accorde pas non plus aux morts plus d'importance qu'ils n'en méritent » (Mahfouz 2008, 23). Ce discours transforme la religion en instrument de pouvoir et sacralise la mort comme une fin en soi, au lieu d'en faire un passage vers une autre vie. Le Géant n'est pas un individu, mais le symbole d'une institution religieuse dominatrice qui monopolise l'interprétation du texte sacré et réduit la foi à l'obéissance et à la soumission.

La Jeune fille incarne, au contraire, une foi pure, affranchie de toute idéologisation et de tout enfermement dogmatique. Elle représente la voix d'une spiritualité originelle, presque instinctive, qui rappelle que la religion, dans son essence, est d'abord liée à l'amour, à la compassion et à l'espérance, plutôt qu'à la peur ou à la contrainte. Par ses paroles, elle s'oppose implicitement aux discours qui instrumentalisent la foi pour justifier la violence ou l'exclusion. Lorsqu'elle déclare « Viens à moi, car je ne connais pas le désespoir » (Mahfouz 2008, 9), elle apparaît comme une figure d'accueil et de consolation, capable d'ouvrir un espace où la souffrance peut être dépassée. Elle devient ainsi une médiatrice entre la douleur humaine et la possibilité d'un renouveau. De même, la réplique – « Si tu veux la vie, renonce au passé – ne te retourne pas » (Mahfouz 2008, 14) – souligne que la survie, dans un contexte tragique, exige une rupture avec ce qui enferme le personnage dans la culpabilité, la perte ou la mémoire destructrice. La Jeune fille incarne ici une force de mouvement, opposée à l'immobilité tragique des personnages prisonniers de leurs blessures. Enfin, lorsqu'elle affirme que « L'amour ne peut exister que du côté de la vie » (Mahfouz 2008, 25), elle établit un lien indissociable entre amour et vitalité. Dans la logique dramatique de la pièce, l'amour devient impossible dès lors que le personnage s'abandonne à la mort intérieure, à la haine ou à la résignation. Ainsi, la Jeune fille ne représente pas seulement un personnage, mais une orientation existentielle : choisir la vie malgré la souffrance.

Son langage, marqué par une grande transparence et proche d'une sensibilité mystique, restitue à la religion

sa dimension humaine, esthétique et poétique. Sa parole tranche avec les discours doctrinaux rigides en redonnant à la foi sa fonction première : soutenir l'homme dans son désir de vivre. La Jeune fille devient ainsi la figure d'une foi poétique et libératrice qui résiste au durcissement idéologique et rappelle que l'existence conserve, même dans la tragédie, une possibilité de beauté et de sens. Elle fonctionne comme une promesse fragile mais persistante de renaissance au cœur même du drame.

Le Jeune homme : la pièce met en scène, à travers le personnage du Jeune homme, l'expérience d'un profond désenchantement existentiel. Ses paroles traduisent moins une simple plainte qu'une conscience accablée par l'échec, la fatigue et la perte de sens. Lorsqu'il affirme que « Rien n'est bon, absolument rien » (Mahfouz 2008, 9), il exprime un regard désormais vidé de toute espérance, où l'expérience vécue conduit à une négation globale du monde et de l'avenir.

Cette vision se prolonge dans l'évocation du « poids de la folie », de « l'affaissement des muscles » et du « relâchement des volontés », où la souffrance atteint à la fois l'esprit et le corps. La fatigue physique devient le symptôme d'un épuisement moral plus profond : la volonté, moteur de l'action et de la résistance, se dissout progressivement. Le Jeune homme apparaît ainsi comme une figure d'usure intérieure, marquée par l'impossibilité de se libérer d'un passé oppressant.

LE JEUNE HOMME - Je garde plutôt, avec amertume, le souvenir du poids de la folie, des corps qui se flétrissent et des volontés qui s'éteignent (Mahfouz 2008, 10).

Face à cette parole désabusée, la Jeune fille incarne une orientation contraire. En invitant à renoncer au passé et en affirmant que l'amour ne peut exister que du côté de la vie, elle représente une possibilité de dépassement que le Jeune homme peine à accepter. La tension dramatique repose alors sur cette opposition : d'un côté, la conscience enfermée dans la mémoire douloureuse ; de l'autre, l'appel à une renaissance qui exige une rupture difficile.

La tragédie de la pièce naît précisément de cette incapacité à opérer ce passage vers la vie. Le Jeune homme demeure

prisonnier d'une fatigue morale qui entrave toute projection vers l'avenir, tandis que la Jeune fille incarne une espérance fragile mais persistante. La pièce apparaît ainsi comme une réflexion sur l'épuisement intérieur de l'homme confronté à la souffrance, tout en laissant entrevoir la possibilité, toujours menacée, d'un renouveau.

3.2. Les personnages de la pièce *Le diable fait la morale* : le pouvoir et la conscience rebelle

Dans *Le diable fait la morale*, la dimension symbolique s'élargit pour englober à la fois les structures du pouvoir politique et religieux, à travers des personnages à la tonalité quasi mythique : la reine Termouzin, le cheikh Abd al-Samad, Moussa ibn Nusayr et le Diable lui-même.

La reine Termouzin incarne la sacralisation du pouvoir politique à travers l'exploitation du discours religieux destiné à légitimer son autorité. Son langage, marqué par un ton hautain et une rhétorique imprégnée de références théologiques, vise à consolider une domination présentée comme nécessaire, voire sacrée. Elle déclare ainsi :

LA REINE TERMOUZIN – Vous craignez que la puissance asservie n'avilisse vos peuples ; mais moi, je m'en servirai pour m'élever au trône de la divinité et régner sur la terre. L'amour lui-même, ô Talib (ibn Sahl), ne me fera pas trahir ma cité sacrée (Mahfouz 2022, 242).

Par cette parole, la reine apparaît comme la figure du souverain qui s'approprie le langage de la révélation afin de fonder et de justifier son pouvoir terrestre. La transcendance religieuse se trouve ainsi détournée au profit d'un projet politique où la domination se présente comme une mission supérieure.

La reine Termouzin incarne dès lors une forme de pouvoir théocratique où se mêlent séduction, autorité et sacralité, permettant d'assujettir les consciences tout en conférant au pouvoir une apparence d'incontestable légitimité. La féminisation de cette figure n'adoucit pas le pouvoir ; elle en souligne au contraire la capacité à conjuguer fascination et contrainte dans une même stratégie de domination.

Le cheikh Abd al-Samad incarne la figure d'une sagesse religieuse préservée de la corruption du pouvoir. Sa parole, mesurée et calme, contraste avec les discours dominés par la volonté de domination ou la manipulation du sacré. Dans son dialogue avec la reine, il rappelle les limites de l'homme face au divin et réinscrit le religieux dans une perspective d'humilité et de responsabilité spirituelle. Il affirme ainsi :

LE CHEIKH ABD AL-SAMAD – Celui qui étend son pouvoir au moyen des versets de Dieu n'a nul besoin de la magie des djinns (Mahfouz 2022, 221).

LE CHEIKH ABD AL-SAMAD – Ton démon est esclave de Dieu ; il se mettra en colère pour Lui et t'abandonnera, même s'il devait perdre son dernier espoir de liberté (Mahfouz 2022, 242).

Par ces paroles, il oppose la clarté de la foi à la superstition et rappelle que toute puissance demeure soumise à une autorité supérieure. Sa posture introduit une distance critique face aux tentatives d'instrumentalisation du religieux et dénonce implicitement la confusion entre spiritualité et domination politique.

Moussa ibn Nusayr incarne la figure du chercheur de vérité en révolte, un personnage qui refuse l'obéissance aveugle et ose interroger aussi bien l'histoire que la doctrine. Sa parole traduit une volonté de rompre avec les certitudes figées et de confronter l'héritage reçu à l'exigence d'une réflexion personnelle. Il affirme ainsi :

MOUSSA IBN NUSAYR – Comment un mort pourrait-il encore faillir ou se transformer ? (Mahfouz 2022, 223).

Cette interrogation remet en cause la tendance à figer le passé dans une forme d'intangibilité qui empêche toute relecture critique. Moussa Ibn Nusayr devient ainsi la voix d'une conscience inquiète, qui réclame pour l'homme le droit de revisiter son héritage avec lucidité et liberté. Cependant, cette quête le conduit à une confrontation avec le Diable, lequel n'apparaît pas seulement comme la figure du mal, mais comme un révélateur des faiblesses humaines et de la responsabilité individuelle. Le conflit ne se situe donc plus

uniquement entre le bien et le mal, mais à l'intérieur même de l'homme, partagé entre désir de vérité et tentation de renoncer à sa propre responsabilité.

Le diable, dans cette pièce, se présente comme une figure métaphysique qui dépasse la simple opposition entre le bien et le mal. Il affirme : « Croyez-moi, aucun mal n'a été commis par un djinn sans avoir d'abord été voulu par un homme » (Mahfouz 2022, 247).

Par cette déclaration, Mahfouz dépouille le Diable de sa représentation traditionnelle pour en faire non le créateur du mal, mais le révélateur de la responsabilité humaine dans son accomplissement. Le mal cesse ainsi d'être une force extérieure pour apparaître comme le produit des choix et des faiblesses de l'homme lui-même. La pièce transforme dès lors le Diable en une voix paradoxale de vérité, qui met au jour les contradictions humaines, dévoilant à la fois les mensonges du pouvoir et ceux d'une religiosité dévoyée. Cette figure cesse d'être seulement l'ennemi à combattre pour devenir le miroir dérangeant d'une humanité confrontée à sa propre responsabilité morale.

3.3. La structure des personnages comme miroir de la crise religieuse

À travers ces personnages, Mahfouz dresse une cartographie symbolique de la crise spirituelle dans la société arabe contemporaine. Le Géant et la Reine incarnent un pouvoir sacralisé qui confisque la liberté de l'homme au nom de la religion, tandis que la Jeune fille et le Cheikh représentent une foi humaine et tolérante. Le Jeune homme et Moussa figurent, quant à eux, la conscience en quête d'un nouveau sens du sacré, alors que le Diable apparaît comme la conscience rebelle qui redéfinit le bien et le mal selon une perspective humaine. Par cette construction dramatique, Mahfouz ne met pas en scène un conflit entre croyants et incroyants, mais entre différentes formes de foi : une foi autoritaire fondée sur la peur et une foi poétique fondée sur l'amour. Les personnages deviennent, ainsi, des instruments de connaissance permettant à l'auteur d'interroger de l'intérieur les discours religieux et sociaux, à travers un langage symbolique qui interpelle l'être humain dans son essence même.

4. Le langage et le pouvoir : la parole comme outil de dévoilement et de résistance

Dans le théâtre de Naguib Mahfouz, le discours linguistique constitue une structure centrale qui n'est pas moins importante que les personnages ou les événements. La parole n'y est pas seulement un moyen de communication, mais un véritable champ de conflit où s'exerce le pouvoir et où se construit, en même temps, la résistance. Mahfouz comprend que celui qui possède la langue possède aussi la capacité de façonner la conscience. C'est pourquoi la langue devient, dans son théâtre, un instrument de déconstruction de l'idéologie et de dévoilement des faux-semblants du discours religieux et politique tout à la fois.

4.1. Le discours du pouvoir : la langue comme instrument de domination

Dans *Il fait mourir, il fait vivre* comme dans *Le diable fait la morale*, le discours du pouvoir se déploie à travers une langue emphatique, marquée par des formules générales et des justifications solennelles qui se parent d'une apparente sacralité tout en restant éloignées de toute préoccupation humaine concrète. Le pouvoir s'y exprime moins par l'argumentation que par l'autorité du ton et la référence à une légitimité transcendante.

Ainsi, dans la première pièce, le Géant s'exprime dans une langue autoritaire qui tend à neutraliser toute contestation en invoquant des principes métaphysiques. Interrogé sur l'origine de sa mission, il répond d'abord par une référence vague à la « Providence divine », avant de fonder son autorité sur sa fonction d'instance chargée d'« établir la balance de la justice » (Mahfouz 2008, 22), qu'il présente finalement comme le résultat d'un choix personnel. Cette oscillation entre légitimation divine et affirmation individuelle entretient une ambiguïté qui rend son autorité difficile à contester.

La parole du Géant illustre, ainsi, un usage du langage religieux comme instrument d'intimidation symbolique, produisant ce que l'on peut qualifier de « rhétorique de domination ». Il s'agit d'une langue verticale et hiérarchique qui ne reconnaît pas l'interlocuteur comme sujet libre et rationnel, mais tend à le réduire à une position d'obéissance. Alors, Mahfouz met en

lumière l'un des mécanismes du despotisme linguistique : le détournement du sacré en outil de pouvoir, où la parole religieuse cesse d'éclairer la conscience pour devenir un moyen de contrôle et de soumission.

4.2. Le discours de la résistance : la langue comme acte de dévoilement

Face au discours du pouvoir, Mahfouz met en scène un langage alternatif, plus discret et plus sincère, issu des profondeurs de l'expérience humaine. Il s'agit d'une parole de résistance spirituelle qui s'exprime à travers les figures marginales de ses œuvres, notamment la Jeune fille, le cheikh Abd al-Samad et le Diable lui-même.

Dans *Il fait mourir, il fait vivre*, la Jeune fille s'exprime dans une langue simple, mais chargée d'une pureté intérieure qui contraste avec la rhétorique autoritaire du Géant : « Les vraies vertus ne mûrissent que sur l'arbre de l'amour » (Mahfouz 2008, 33). Par sa brièveté et sa limpidité, cette phrase mine implicitement le discours dogmatique qui oppose le monde terrestre à la spiritualité et sépare le corps de l'âme. La parole de la Jeune fille réhabilite au contraire la vie comme espace d'accomplissement spirituel et rappelle la dimension miséricordieuse du message religieux. Sa voix devient ainsi une forme de résistance symbolique face au discours de mort et de soumission propagé par le pouvoir.

Dans *Le diable fait la morale*, le cheikh Abd al-Samad adopte un langage fondé sur la retenue et la lucidité plutôt que sur l'autorité. Face à la reine Termouzin, qui revendique un contrôle absolu, il oppose une parole humble mais ferme. Son affirmation selon laquelle la révolte demeure dans les cœurs, même lorsqu'elle est réduite au silence, dévoile les limites du pouvoir politique, incapable de régner sur les consciences. Son attitude transforme le silence apparent en une forme de résistance intérieure : la parole n'est pas un cri, mais le rappel serein d'une vérité qui échappe à toute domination. Le silence devient alors non pas faiblesse, mais signe d'une connaissance qui dépasse le tumulte du pouvoir pour rejoindre une vérité spirituelle plus profonde.

La figure du Diable incarne, quant à elle, une autre forme de résistance linguistique. Loin de nier le sacré, il met en

lumière la responsabilité humaine dans la production du mal. Lorsqu'il affirme qu'aucun mal n'est accompli sans avoir d'abord été voulu par l'homme, il renverse la croyance qui fait du démon l'unique source du mal. Paradoxalement, sa parole devient révélatrice des mensonges humains, dénonçant l'écart entre discours religieux et pratiques réelles. Ce langage, chargé de paradoxes, agit comme une force déconstructive qui dévoile de l'intérieur les contradictions du discours dominant sans remettre en cause l'existence du sacré lui-même

LA VOIX DE L'ÉFRIT – Chaque fois que j'ai exercé un pouvoir sur un homme, je suis devenu une bénédiction pour lui et pour ceux qu'il aime, mais un fléau pour des millions d'autres. Croyez-moi : jamais un éfrit parmi nous n'a commis de mal sans exécuter d'abord la volonté d'un être humain (Mahfouz 2022, 247).

Ce contraste apparaît d'autant plus nettement que, dans la même pièce, la reine Termouzin mobilise le langage religieux pour légitimer sa domination, affirmant que Dieu aurait choisi certains hommes pour gouverner en Son nom. Le discours du pouvoir s'appuie ainsi sur une sacralisation politique qui transforme la parole religieuse en instrument de contrôle. Ce mécanisme rejoint ce que Michel Foucault désigne comme un « ordre du discours » (Foucault 1971, 7) selon lequel le pouvoir ne s'exerce pas uniquement par la contrainte, mais aussi par le contrôle des paroles autorisées, des sujets légitimes et des modes d'expression reconnus. Mahfouz met, ainsi, en lumière une intuition proche de la pensée philosophique contemporaine : contrôler la langue revient en grande partie à contrôler la conscience collective.

4.3. Dialectique de la parole et du pouvoir : le théâtre comme espace de dévoilement

À travers cette opposition entre le discours de domination et celui de la résistance, Mahfouz transforme le théâtre en un espace de dialogue dialectique entre la parole mensongère et la parole authentique. La première cherche à consolider le pouvoir, tandis que la seconde s'efforce de le déconstruire.

Entre les deux naît la véritable dramaturgie, conçue comme un conflit à la fois linguistique et existentiel, sans cesse renouvelé.

Dans le théâtre de Mahfouz, la parole retrouve ainsi sa fonction première : être un moyen de dévoilement plutôt que de dissimulation. Elle met en évidence la contradiction entre le dire et le faire, et place le spectateur devant sa propre responsabilité morale dans la distinction entre vérité et mensonge. Le théâtre devient alors une sorte de tribunal du discours, où le pouvoir se révèle non par la violence, mais par la parole elle-même. On peut dire que Mahfouz restitue à la langue sa dimension spirituelle comme espace de libération, plutôt que comme instrument de contrainte.

Lorsque le spectateur écoute les paroles de la Jeune fille, du Cheikh ou même du Diable, il comprend que la vérité ne triomphe pas par le volume de la voix, mais par la sincérité, et que la parole peut devenir un acte de dévotion lorsqu'elle est authentique, tout comme elle peut devenir une faute lorsqu'elle est employée pour dominer.

5. Les signes scéniques et les significations visuelles : esthétique de la mise en scène et sens spirituel

La dimension scénique dans les œuvres de Naguib Mahfouz constitue un élément structurel qui dépasse le simple aspect esthétique pour atteindre une portée symbolique et philosophique. La signification visuelle dans son théâtre n'est pas moins importante que le dialogue ou l'action dramatique : l'éclairage, le mouvement, le décor et même le silence deviennent des signes porteurs de sens, exprimant le conflit intérieur entre la lumière et l'obscurité, entre la foi et le doute, entre la vie et la mort.

5.1. *L'espace visuel dans Il fait mourir, il fait vivre :* *la dialectique de la lumière et de l'ombre*

Mahfouz ouvre cette pièce par une description précise du dispositif scénique, faisant de la lumière l'élément dominant de la vision théâtrale. Il indique dans ses didascalies :

Le théâtre est divisé en deux espaces : une avant-scène occupant environ les deux tiers du plateau, clairement éclairée. En

son centre est planté un palmier ; sur l'un des côtés se trouve une noria (Sâqiya) silencieuse. Le fond de scène, surélevé en gradins à la manière d'une terrasse, demeure plongé dans l'ombre ; on y distingue des silhouettes étendues, endormies ou mortes. L'ensemble relève d'une esthétique abstraite (Mahfouz 2008, 4).

Cette description instaure un contraste visuel saisissant entre l'espace de la vie à l'avant et celui de la mort à l'arrière. L'éclairage ne relève donc pas d'une simple technique de mise en scène, mais devient un langage symbolique exprimant la tension entre le désir de lumière et l'abandon de l'homme aux ténèbres. Le palmier et la noria deviennent ainsi des symboles de fécondité et de continuité, tandis que les ombres à l'arrière représentent l'immobilité et l'extinction. Par cette dualité visuelle, Mahfouz place le spectateur face à une scène métaphysique incarnant le conflit de la conscience entre vie et mort, transformant le théâtre en un espace spirituel où se rejoue le combat de l'existence. Cette image est complétée par la gestuelle scénique, qui exprime des états psychologiques impossibles à traduire par les mots seuls. Lorsque le Jeune homme se bouche les oreilles pour ne plus entendre le Géant, il n'accomplit pas un simple geste, mais affirme une position existentielle contre un discours qui sème la peur dans les esprits. De même, lorsque la Jeune fille avance lentement vers la lumière, le texte précise qu'elle s'avance d'un pas calme, effrayée et lève les yeux vers l'horizon en disant :

Seigneur des cieux... quand ces sons disparaîtront-ils du monde ? Quand ton soleil brillera-t-il sur une terre paisible, au cœur tranquille ?

(Elle écoute les bruits avec une inquiétude croissante, puis dit :)

Est-ce là l'expiation d'une ancienne faute ? Ou un fléau ancré dans mon sang ? Ou bien des fautes commises... sans volonté sincère de les corriger ? (Mahfouz 2008, 8).

Ce mouvement prend une dimension rituelle, proche de la prière ou d'une marche vers la délivrance. Par cette performance silencieuse, la Jeune fille devient le symbole d'une âme en quête de la lumière divine. Ainsi, Mahfouz réussit à faire du

corps et de la lumière deux langages spirituels capables d'exprimer la foi de manière indirecte, transformant le théâtre en un temple symbolique de la recherche de la vérité.

5.2. *L'espace scénique dans Le diable fait la morale : géographie du pouvoir et paradoxe*

Dans cette pièce, les signes scéniques acquièrent une dimension politique explicite, où la configuration de l'espace et l'éclairage expriment la structure fermée du pouvoir. Mahfouz décrit la salle du trône en ces termes : « La reine Termouzin est assise sur un trône élevé, entourée de courtisans et de gardes, tandis que les lumières demeurent faibles aux extrémités de la salle » (Mahfouz 2022, 238).

Cette composition scénique consacre la structure hiérarchique du pouvoir : un centre lumineux situé en hauteur et des périphéries plongées dans l'ombre. L'éclairage concentré sur le trône met symboliquement en évidence la centralisation de la force, tandis que les zones obscures représentent le silence et la soumission de la collectivité. À cet espace clos s'oppose un autre espace, celui de la rue ou du désert, où se déroulent les dialogues entre Moussa ibn Nusayr et le Diable. Là, la lumière s'ouvre sur un horizon plus vaste, symbolisant la liberté et la connaissance. Entre le trône et l'espace public, Mahfouz passe ainsi de l'obscurité politique à la lumière existentielle, suggérant que la vérité ne se dit pas dans les palais, mais à découvert.

Le silence scénique joue également un rôle significatif dans cette pièce. Dans plusieurs scènes, Mahfouz indique un silence prolongé, comme lorsqu'il écrit : « Moussa Ibn Nusayr, pris de court, regarde son interlocuteur en silence » (Mahfouz 2022, 5). Ce silence ne constitue pas un vide dramatique, mais un espace de réflexion et de prise de conscience, un moment où le dialogue matériel cède la place à une communication intérieure. Mahfouz restitue, ainsi, au silence sa valeur philosophique comme langage de la méditation face au langage du pouvoir.

5.3. *Le signe théâtral entre esthétique et signification*

La structure scénique chez Mahfouz repose sur un principe de contrastes visuels : lumière / obscurité, haut / bas, mouvement / immobilité, silence / parole. Chacune de ces

oppositions traduit un état spirituel au sein du texte, si bien que le signe scénique devient le prolongement corporel du sens. La lumière n'est plus un simple éclairage, mais l'incarnation symbolique de la vérité ou de la révélation, tandis que l'ombre n'est pas seulement un phénomène visuel, mais l'expression de l'absence de vérité.

De même, la symétrie ou l'opposition des mouvements entre les personnages exprime la dialectique du conflit spirituel. Lorsque le Géant avance vers le public en criant, le Jeune homme lui répond par un mouvement inverse, se retirant vers l'ombre. À travers cette interaction corporelle, la dramaturgie de la foi se matérialise dans toute sa force expressive.

L'ensemble de ces signes scéniques montre que Mahfouz ne compose pas seulement un théâtre du langage, mais un théâtre visuel et philosophique, où chaque élément matériel présent sur scène devient porteur d'une signification métaphysique. Ainsi, lumière, mouvement, geste et silence participent ensemble à l'élaboration d'une sorte de théologie théâtrale visuelle, qui redéfinit le lien entre beauté et spiritualité.

6. La résistance spirituelle et l'absurde existentiel : vers une foi poétique libre

Cet axe constitue le sommet de la structure intellectuelle des deux pièces étudiées, où se cristallise la vision de Naguib Mahfouz concernant l'existence et la foi face à l'absurde et au pouvoir. Après avoir mis en scène les conflits liés au langage, au temps, à l'espace et aux personnages, se révèle ici l'idée de la résistance spirituelle comme la forme la plus élevée de confrontation humaine contre la mort, qu'elle soit matérielle ou spirituelle, et contre le vide laissé par l'idéologie lorsqu'elle s'empare du sacré.

6.1. De la foi autoritaire à la foi poétique

Mahfouz ne se contente pas de défendre une « religion modérée » face à l'extrémisme ; il cherche plutôt à libérer l'essence même de la foi des chaînes de l'institution et de sa transformation en instrument de pouvoir.

Dans la pièce *Il fait mourir, il fait vivre*, cette idée se manifeste à travers la figure de la Jeune fille, qui dit au Jeune

homme : « Croyez-moi : la mort demeure l'ennemie première de toute vie » (Mahfouz 2008, 12).

Cette parole résume la conception esthétique de la foi chez Mahfouz : une foi qui relie le Créateur à la beauté de l'existence, et non à la punition. Il s'agit d'une foi poétique et libre, qui dépasse la simple opposition entre récompense et châtiment pour atteindre une forme d'acceptation esthétique de la création, proche de la sensibilité mystique. À travers cette vision, la Jeune fille devient le symbole d'un amour universel capable de sauver l'homme de la chute dans le néant. À l'opposé, le Géant, dans la même pièce, incarne une foi autoritaire fondée sur la peur. Il conçoit Dieu comme une puissance de contrainte plutôt que comme une source de miséricorde, transformant l'adoration en soumission forcée. Entre ces deux pôles – l'amour et la peur – se tient le Jeune homme, plongé dans une déchirure existentielle qui le pousse à chercher une troisième voie : celle de la conscience. Il découvre que le salut ne se trouve ni dans l'adhésion aveugle à un groupe ni dans une doctrine figée, mais dans la quête libre de la vérité. C'est ce que suggère Mahfouz en laissant la fin ouverte : ni le Géant ne triomphe définitivement, ni le Jeune homme n'est totalement vaincu ; le conflit se poursuit comme un cheminement permanent vers la lumière.

6.2. *Le diable comme symbole de la conscience rebelle*

Dans *Le diable fait la morale*, Mahfouz porte le débat philosophique à son point culminant en faisant du Diable lui-même un prédicateur. Celui-ci cesse d'incarner le mal au sens traditionnel pour devenir la voix d'une conscience critique qui dévoile les impostures religieuses et politiques. Dans l'un des dialogues, lorsque Moussa Ibn Nusayr affirme que le calife est « le plus sage des sages » (Mahfouz 2022, 247), la voix de l'éfrit rappelle aussitôt que le souverain demeure soumis aux passions et aux faiblesses humaines, soulignant qu'il répond aux arguments de ses opposants par la violence plutôt que par la raison. Cette réplique met en lumière le glissement tragique par lequel le pouvoir transforme la religion en instrument de coercition, substituant la force à la miséricorde que le discours religieux prétend pourtant défendre.

Dans cette perspective, le Diable n'appelle pas à l'impiété, mais à une prise de conscience morale : le mal ne provient pas d'une puissance extérieure, mais des choix humains eux-mêmes. Le conflit entre bien et mal se trouve ainsi déplacé du plan cosmique vers l'intériorité de l'homme, devenu responsable de ses propres dérives. Par ce renversement paradoxal, Mahfouz réactive une interrogation philosophique ancienne : l'homme a-t-il besoin d'un ennemi extérieur pour justifier ses fautes, ou doit-il affronter en lui-même la source de sa corruption ? La pièce suggère que la voix rebelle, même lorsqu'elle prend la figure du Diable, peut se révéler plus sincère qu'un prêche issu d'un pouvoir qui sacralise sa domination.

6.3. *Entre l'absurde et l'espérance : le drame comme espace de salut*

Dans ces deux œuvres, l'expérience théâtrale de Mahfouz devient une méditation sur les limites de l'homme face à l'absurde. Les personnages évoluent dans un monde privé de certitudes, oscillant entre espoir et néant, entre foi et doute, entre discours religieux dominant et quête individuelle de sens. Cependant, Mahfouz ne conduit pas à un nihilisme total ; il propose plutôt ce que l'on pourrait appeler une « espérance tragique » : persister à croire malgré l'absence de preuves, et continuer à aimer malgré la présence constante de la mort.

À la fin de la pièce *Le diable fait la morale*, le Diable dit à Moussa Ibn Nusayr : « Qui gouverne par la foi n'a pas besoin du diable » (Mahfouz 2022, 247). Cette phrase résume le message spirituel de Mahfouz : la foi véritable dispense de l'ennemi, car elle repose sur la connaissance de soi. Elle exprime une forme de libération intérieure qui associe conscience et miséricorde, faisant du théâtre une expérience à la fois de purification intellectuelle et spirituelle.

6.4. *Vers une foi poétique libre*

À travers ces deux pièces, Mahfouz propose ce que l'on peut appeler une théologie dramatique humaniste fondée sur trois principes essentiels :

1. La critique du despotisme religieux et politique, considéré comme une déformation du sacré.

2. La réhabilitation de l'expérience spirituelle individuelle comme fondement de la foi authentique.
3. La transformation de la souffrance existentielle en énergie esthétique, que le drame exprime dans un langage symbolique mêlant philosophie et poésie.

Cette « foi poétique » chez Mahfouz est une foi sans médiation institutionnelle, une foi de liberté et de pureté qui découvre Dieu dans l'être humain plutôt que dans le pouvoir. Elle rejette la religiosité falsifiée sans nier la dimension spirituelle, et critique l'institution religieuse sans renoncer au sens du sacré. C'est ainsi que se révèle le sens le plus profond de la résistance : résister au désespoir par le sens, à la mort par l'écriture, et au mensonge par la sincérité.

Conclusion : vers un théâtre du dévoilement et de la résistance spirituelle

L'analyse des deux pièces *Il fait mourir, il fait vivre* et *Le diable fait la morale* montre que Naguib Mahfouz a élaboré, à travers son expérience théâtrale, un projet intellectuel cohérent que l'on peut qualifier de « théâtre du dévoilement et de la résistance spirituelle ». Il ne propose pas des textes dramatiques traditionnels fondés sur l'intrigue ou le conflit extérieur, mais un théâtre symbolique et réflexif qui explore les crises de l'homme arabe dans son rapport au sacré, à soi-même et au pouvoir.

Les six axes étudiés précédemment permettent de dégager les conclusions suivantes :

Au niveau des titres, Mahfouz recourt au renversement sémantique comme moyen de déconstruire le discours religieux figé : la modification de l'ordre des termes, comme dans *Il fait mourir, il fait vivre*, et le paradoxe rhétorique comme dans *Le diable fait la morale* annoncent d'emblée son projet critique de remise en question d'un sacré idéologisé.

Dans la structure temporelle et spatiale, Mahfouz dépasse le réalisme pour instaurer une dramaturgie métaphysique fondée sur la symbolique : le temps suspendu et l'espace partagé entre lumière et obscurité ne sont pas de simples procédés techniques, mais des représentations d'une conscience inquiète cherchant un sens au cœur du vide.

Dans la construction des personnages, Mahfouz abandonne la caractérisation psychologique classique au profit d'une représentation symbolique des idées : ses figures ne sont pas de simples individus, mais l'incarnation de conflits spirituels et intellectuels entre foi et doute, entre fanatisme et liberté. Le Géant et la Reine incarnent le discours de domination, tandis que la Jeune fille et le cheikh Abd al-Samad représentent une foi authentique ; le Jeune homme et Moussa ibn Nusayr expriment, quant à eux, la conscience rebelle en quête de vérité.

Au niveau du langage, Mahfouz met en scène un conflit rhétorique entre un discours autoritaire imposant l'obéissance et une parole résistante qui restitue à la langue sa fonction de dévoilement plutôt que de contrainte. La parole devient ainsi un tribunal symbolique révélant les manipulations du sacré lorsqu'il est instrumentalisé politiquement.

Dans les signes scéniques, Mahfouz exploite les esthétiques de la lumière, de l'ombre, du mouvement et du silence pour incarner la signification spirituelle. La lumière devient symbole de révélation, l'ombre signe d'égarement, le silence espace de méditation, transformant la scène en un laboratoire visuel de l'âme.

Sur le plan intellectuel et spirituel, l'expérience culmine dans la notion de foi poétique libre, qui dépasse les religions idéologisées pour proposer une expérience humaine universelle où la beauté conduit à la vérité et où l'amour ouvre un chemin vers Dieu. Dans cette perspective, la résistance n'est pas seulement politique, mais spirituelle : elle oppose le sens au néant, l'écriture à la mort et l'espérance au désespoir.

À travers ces niveaux entremêlés, se manifeste le génie de Mahfouz, capable de transformer le théâtre en un espace de connaissance et de spiritualité conciliant analyse sociale et vision mystique, critique politique et méditation existentielle.

Nous affirmons donc qu'il a contribué à redéfinir la fonction du théâtre dans la culture arabe : celui-ci ne se limite plus au divertissement ou à la simple imitation du réel, mais devient un instrument de purification intellectuelle et spirituelle, rappelant la catharsis aristotélicienne, mais dans une dimension existentielle moderne (Aristote 1990).

Le théâtre de Mahfouz apparaît, en définitive, comme une expérience d'éveil visant à replacer l'être humain au centre de la foi, après que la religion eut été réduite à un pouvoir linguistique et institutionnel. La foi, chez lui, n'est pas une appartenance collective close, mais une conscience libre et une responsabilité morale envers soi-même et envers le monde. Ainsi se révèle la valeur profonde de ce théâtre, capable d'interroger le sacré sans en altérer l'essence, et de conjuguer sens philosophique et exigence esthétique dans une même démarche créatrice.

Bibliographie :

- ARISTOTE, 1990, *Poétique*, traduction et notes de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris : Seuil.
- BECKETT, Samuel, 1952, *En attendant Godot*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- CAMUS, Albert, 1942, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris : Gallimard.
- CAMUS, Albert, 1944, *Caligula*, Paris : Gallimard.
- FOUCAULT, Michel, 1971, *L'Ordre du discours*, Paris : Gallimard.
- IONESCO, Eugène, 1954, *La Cantatrice chauve*, dans *Théâtre I*, Paris : Gallimard.
- MAHFOUZ, Naguib, 2008, *Il fait mourir, il fait vivre*, Le Caire : Dar al-Chorouk.
- MAHFOUZ, Naguib, 2022, *Le diable fait la morale*, Le Caire : Hindawi.
- PIRANDELLO, Luigi, 1924, *Six personnages en quête d'auteur*, Benjamin Crémieux (trad.), Paris : Stock.