

NAGUIB MAHFOUZ – UN THÉÂTRE SUR LUI-MÊME

DOI: 10.46522/CT.2026.01.09

Sorin CRIȘAN

Université des Arts de Târgu Mureș, Roumanie
si_crisan@yahoo.com

Abstract:

Naguib Mahfouz – A theatre about himself

The article reads Naguib Mahfouz's "Project for Debate" ("Mashrū' li-l-munāqaša") as a form of strategic metatheatre shaped by the post-1967 crisis. Set in a theatre's administrative office, the play lifts the curtain on production mechanisms and converts plot into a debate on the aims and limits of representation. Its five figures – Playwright, Director, Actor, Actress, and Critic – operate as theatrical functions competing for symbolic hegemony, hybridizing "theatre-within-the-theatre" and "theatre-about-the-theatre". The analysis stages a tension between the Playwright's text-centrism and the Actor's stage-centrism (the primacy of presence), engaging Sartre, Pirandello, Ionesco, and – at a theoretical horizon – Artaud and Brecht. The play unsettles single-center realism, builds a *mise en abyme* of making a show, and positions the spectator as a co-constructor of meaning. It ultimately frames Mahfouz's modernity as an open negotiation of artistic powers and as an "anti-cogito" of the stage – presence before idea – deliberately keeping truth plural, partial, and provisional.

Keywords:

metatheatre; theatre-within-the-theatre; performativity; modern Arabic theatre; existentialism

1. Hypothèse et contexte post-1967

P eu, voire pas du tout, connu comme dramaturge dans l'espace théâtral et littéraire roumain¹, Naguib Mahfouz s'inscrit – du moins du point de vue de la pièce qui nous occupe, *Projet à débattre* (*Mashrū' li-l-munāqaša*) – dans une tradition de la métathéâtralité, en s'inscrivant dans l'écosystème théâtral égyptien de la seconde moitié du XX^e siècle, aux côtés de Tawfiq al-Ḥakīm et Yūsuf Idrīs. Écrite dans le contexte de la guerre et de la crise politique, sociale, existentielle et culturelle ouverte en Égypte en 1967, la pièce *Projet à débattre* peut être lue comme une stratégie dramaturgique où les personnages ne sont que des « voix » dépourvues de psychologie individuelle, soutenant un dialogue porté par les incertitudes de ce moment historique. Par les dispositifs discursifs et métaphoriques qu'elle met en place, la pièce articule poétique et éthique, en thématissant non seulement les conditions de réalisation d'un spectacle, mais aussi la négociation du pouvoir entre les instances qui le produisent. Le rôle de la métathéâtralité, nous le verrons, est avant tout stratégique : il ouvre des voies vers un « événement » à strates multiples, dont les réponses élargissent, sans le refermer, l'horizon de réflexion sur le rôle et les fonctions de l'art. Bien entendu, Pirandello, avec *Six personnages en quête d'auteur* (Pirandello 1978), constitue un repère comparatif important dont il faut tenir compte dans l'analyse de l'œuvre dramatique de Mahfouz. Ionesco (par l'évacuation du sujet) et Brecht (par la fonction sociale de la lucidité, et non nécessairement par la théorie de la distanciation) peuvent également être mobilisés comme repères comparatifs, tant pour l'option de l'absurde que pour la formule du « théâtre dans le théâtre » (Riad 2017). Le recours à une poétique autoréflexive, où la scène parle d'elle-même par elle-même, permet à l'auteur d'avancer la thèse d'un théâtre comme effort perpétuel de négociation de la condition artistique. Les questions fondamentales que



1. Il s'agit de cinq pièces en un acte – *Il fait mourir, il fait vivre*, *L'Héritage*, *La Survie*, *Projet à débattre* et *La Mission* – réunies dans le volume *Sous l'ombre* (*Taḥt al-Miẓalla*).

la pièce soulève sont les suivantes : qu'est-ce que le théâtre et comment naît-il ? quel est le but de cet art de la représentation ? À la manière des dialogues socratiques – mais, attention, plutôt par la technique de l'ironie du philosophe antique que par une méthode explicitée –, des questions sont posées et des contre-arguments formulés, sans qu'une définition ultime ne se dessine.

2. L'espace et la fonction des personnages

L'action de la pièce *Projet à débattre* se déroule dans le bureau administratif d'un théâtre. L'auteur propose de lever le rideau qui dissimule les « coulisses » afin de jeter un regard sur le processus de création – ou, mieux, sur son moment inaugural, lorsque se décident l'intrigue, la distribution, le message artistique, les relations entre protagonistes et celles de toutes les personnes impliquées dans la production. Placés ainsi dans un « espace liminaire », les personnages adoptent un langage à dimension quasi rituelle, dans une tentative fébrile de trouver les mots justes, en explorant la condition du sujet pris entre instincts et normes. Dépourvus de biographies propres, les protagonistes – le Dramaturge, le Metteur en scène, l'Acteur, l'Actrice et le Critique – ne débattent pas d'une pièce « achevée », mais des potentialités d'écriture d'une œuvre dans laquelle chacun revendique un rôle prépondérant. Ils sont en quête de sens dans un univers marqué par l'incertitude et la désagrégation des repères. Ainsi, l'art dramatique n'est pas seulement le produit fini de la création, mais aussi la discussion et le conflit qui en rendent possible l'avènement. Le théâtre, en tant que tel, devient à la fois sujet et actant de cette création. Les cinq personnages principaux ne se présentent pas comme des figures dotées de biographies psychologiques consistantes, mais comme des archétypes théâtraux, à fonctions méta-expressives et symboliques, incarnant des positions antagonistes dans le mécanisme du spectacle. En un mot, le conflit se convertit en un débat d'idées et de visions portant sur le théâtre et sur son rôle. Tandis que le Dramaturge réclame une reconnaissance absolue au nom de la création à laquelle il aspire, le Metteur en scène affirme sa liberté de choisir la solution artistique. De son côté, l'Acteur revendique d'occuper

la place centrale du spectacle, tandis que l'Actrice rappelle sans cesse l'amour comme valeur universelle et catalyseur du drame. Tous deux sont partisans d'un théâtre de l'expérience vécue, où l'amour et l'héroïsme – vecteurs de sens du théâtre classique – sont mis en jeu.

3. Filiations européennes – contexte arabe

Le discours du Critique, que l'on peut rapprocher de certaines préoccupations brechtiennes concernant la fonction critique et sociale du théâtre (Brecht 1970) – par lequel sont défendues la lucidité et la maîtrise de la forme, assignant ainsi au théâtre une fonction sociale – ne paraît pas apaiser les esprits ; bien au contraire, il pousse le dialogue vers un paroxysme conflictuel au terme duquel tous s'effondrent, épuisés, sur leurs chaises. Traité sur un mode parodique, l'humour du Critique renvoie au théâtre de l'absurde, où le récepteur de l'acte scénique cesse d'occuper une position purement réceptive pour devenir partie prenante du dispositif scénique, sans se perdre pour autant dans l'illusion, demeurant conscient d'assister à une convention. D'ailleurs, dans les scènes de querelle entre protagonistes, le spectacle produit peut être rapproché de certaines logiques dramaturgiques à l'œuvre dans *Les Chaises* d'Ionesco (Ionesco 1954), où le théâtre se vide de sujet pour faire place à l'absurde de la communication et au non-sens.

Cependant, si chez Pirandello nous avons affaire à des personnages de fiction qui paraissent plus réels que les acteurs, chez Mahfouz, ce sont des fonctions théâtrales personifiées qui accèdent au statut de protagonistes et revendiquent leur autonomie, dans le cadre d'une répétition qui brouille la frontière entre plan fictionnel et plan réel. De même, si chez l'auteur italien le conflit est de nature ontologique – chaque personnage revendiquant sa place dans le processus de création, jusqu'à devenir plus réel que l'acteur qui l'incarne –, chez l'auteur qui nous occupe, le spectateur est témoin de ce qui se passe en coulisses : luttes de pouvoir et événements marqués par une profonde incertitude existentielle. Si, chez Pirandello, le conflit est métaphysique, mettant en jeu tout en déstabilisant les structures ontologiques de la création, chez Mahfouz la

préoccupation porte sur une analyse minutieuse des structures internes de l'œuvre et des mécanismes qui la rendent possible, ouvrant l'espace de négociation des pouvoirs artistiques.

Chez l'auteur égyptien, le procédé du « théâtre dans le théâtre » se rapproche aussi de celui d'Ionesco qui, dans *La Leçon*, *Jacques ou la Soumission* et *Les Chaises* (Ionesco 1954), propose une métathéâtralité absurde, par un langage vidé de sens et une prolifération des conventions théâtrales. Le théâtre comme spectacle du non-sens – tel qu'on le voit chez l'auteur français – devient, dans *Projet à débattre*, un miroir des tensions entre les rôles, tensions qui, en fin de compte, promeuvent la vitalité de l'art scénique. Enfin, on ne saurait négliger la tension entre certaines traditions dramatiques arabes à dominante textuelle et des formes modernes de théâtralité privilégiant davantage la scène.

4. Théâtre dans / sur le théâtre

La polémique, aux accents socratiques, interroge le sens de l'art et de l'énonciation scénique. Pour cette raison, le personnage du Dramaturge (en tant qu'auteur implicite) et, à ses côtés, l'auteur de la pièce (en tant qu'auteur réel) ne visent pas à faire passer les personnages à l'action, mais seulement à construire une trame, mais seulement à construire une trame à partir des conditions mêmes de son apparition scénique. Une femme et un homme, dans une forêt, sont entourés de dangers mal définis et de peurs intérieures indéchiffrables. La dispute porte sur le « sens » de la trame – on convoque l'héroïsme, l'amour, le conflit dramatique, la fin ouverte, etc. –, c'est-à-dire sur un sens difficile à condenser en une formule univoque. L'identification à laquelle aspirent l'Acteur et l'Actrice est tournée en dérision par le Dramaturge au moyen d'une mise à distance défendue par le Metteur en scène et le Critique.

Le refus du Dramaturge de céder quoi que ce soit de l'autorité qu'il estime lui revenir de droit véhicule l'idée d'un théâtre où l'impossibilité même du consensus constitue l'essence de l'art scénique, en dépit de la fragilité des structures dramatiques invoquées. En réclamant pour le théâtre un fondement « clair et distinct », le Dramaturge formule une exigence qui peut être lue, par analogie, à la lumière du modèle cartésien

de la clarté et de la distinction (Descartes 2016), sans que la pièce n'adopte pour autant une position philosophique explicitement cartésienne. Le théâtre ne repose ni sur une bonne entente entre personnages ni sur un dialogue de complaisance, mais sur la lutte, sous toutes ses formes – expression d'un pouvoir que chaque membre de l'équipe de création désire et revendique haut et fort. L'écriture de Mahfouz prend ponctuellement une dimension parodique dans les scènes de querelle ou d'affrontement physique.

Les personnages « de second rang » – projections d'acteurs aspirant à devenir des personnages – bâtissent un « spectacle » de la répétition, ou plutôt une *mise en abyme*, où le conflit dramatique traditionnel – le conflit fictionnel – est remplacé par le processus théâtralisé de la négociation de la structure dramatique. Concrètement, en sapant l'illusion théâtrale, il ne s'agit ni de revendiquer une distanciation brechtienne ni de restaurer l'illusion, mais de confronter les présents – acteurs et spectateurs – à l'« artificialité » de la création, au moyen d'un intense auto-commentaire. Même le dialogue sur l'amour entre le Dramaturge et l'Actrice relève de cette même logique de la métathéâtralité. Ainsi, l'auteur attire l'attention sur la rigidification des conventions théâtrales, par laquelle l'expression scénique risque de figer la représentation au stade de projet.

5. Présence vs. idée : anti-cogito scénique

Commentaire sur la condition du théâtre d'hier et d'aujourd'hui, *Projet à débattre* met en discussion : l'absence du tragique et de l'héroïsme classique, le détournement de la fonction dramatique, la crise de sens du théâtre contemporain, le compromis des productions scéniques et le mirage du succès. Ce faisant, la métathéâtralité de l'œuvre de Mahfouz est résolument critique : en et par elle sont examinées à la fois les limites, les tensions et les illusions de l'art lui-même. L'absurde naît d'un conflit où la tension « vive » des personnages est entravée par des instances esthétiques, essentialisées en personnages-types, incapables de réconcilier le différend. Enfin, même la formule du « théâtre dans le théâtre », particulièrement développée chez Pirandello, est hybridée chez Mahfouz

avec celle d'un « théâtre sur le théâtre ». Autrement dit, tout ce qui aurait pu se passer sur scène se déroule hors d'elle, dans un espace éthéré, affiné par des idées et des concepts, fonctionnant comme une réflexion sur les mécanismes du théâtre et de la théâtralité. Tout ce qui advient sur la scène – en réalité, comme on l'a vu, dans ses « coulisses » – a lieu sous le signe du doute, où aucun personnage ne parvient à imposer définitivement son point de vue. On peut y lire, par analogie, une forme de « doute méthodique » d'inspiration cartésienne (Descartes 2016) – « Je suis sur scène, donc le théâtre existe », dit l'Acteur –, sans toutefois déboucher sur la solution de Descartes, c'est-à-dire la certitude du cogito. Chez Mahfouz, la proposition cartésienne « Cogito, ergo sum » est réinterprétée et théâtralisée ; autrement dit, elle peut être décrite, dans la perspective critique adoptée ici, comme une forme d'« anti-cogito scénique » par laquelle la recherche de certitude se transforme en interrogation continue sur la vérité de l'art : le doute, s'inscrivant dans le cycle sans fin de l'interrogation du théâtre, alimente le conflit dramatique :

LE DRAMATURGE – C'est l'histoire d'un homme et d'une femme.

L'ACTEUR – Il y a place pour l'héroïsme.

L'ACTRICE – Et surtout pour l'amour.

LE DRAMATURGE – Ils se rencontrent dans une forêt.

LE CRITIQUE – Forêt ?

LE DRAMATURGE – Oui, ils se rencontrent dans une forêt.

LE CRITIQUE – Pourquoi une forêt ?

LE DRAMATURGE (*en colère*) – Je suis libre.

LE METTEUR EN SCÈNE – C'est moi qui suis libre (Mahfouz 2025, 27-28).

La discussion se poursuit sur l'espace, les dangers et « l'abri ». Puis :

LE DRAMATURGE – Je ne reconnais pas votre soi-disant créativité.

LE METTEUR EN SCÈNE – J'interprète, donc je suis libre.

LE DRAMATURGE – Ta liberté peut-elle changer la fin ?

LE METTEUR EN SCÈNE – La liberté du metteur en scène est la source de la créativité théâtrale, crois-moi ! (Mahfouz 2025, 29).

Dans la pièce de Naguib Mahfouz, la condition de l'acteur est, pour une large part, liée à la présence corporelle et à l'action scénique, en amont du texte et de l'idée dramatique : « Je suis la scène... Je suis le public... », s'exclame l'Acteur, autorisant une lecture ponctuellement éclairée par la pensée sartrienne, avec des ouvertures possibles vers la pensée d'Antonin Artaud, pour qui la scène accorde au corps, à la voix et à la présence une fonction déterminante (Artaud 1985), sans qu'il s'agisse ici d'assimiler la pièce au *Théâtre de la cruauté*². Assumant sa présence et refusant de laisser un autre (le Dramaturge, en l'occurrence) lui donner contour, l'Acteur affirme sa liberté à l'égard du texte dramatique : « Nous sommes toujours présents avant que toute idée n'existe », déclame-t-il. Il refuse de s'inscrire dans le canon de la tragédie grecque pour répéter l'héroïsme antique. De ce point de vue, le théâtre existe par l'acteur, avant que l'auteur dramatique n'établisse un fil narratif et n'assigne un sens à la pièce. Cette configuration peut être rapprochée, à titre comparatif, du primat sartrien de l'existence sur l'essence (Sartre 1996), autrement dit de la présence scénique (corps, voix, geste) sur le discours dramatique. Chez Sartre, avec Garcin de *Huis clos* (Sartre 1972) et Goetz du *Diable et le Bon Dieu* (Sartre 1972), les personnages se définissent largement par leurs choix et leurs actes plutôt que par une essence fixe.

De même, chez Mahfouz, dans *Projet à débattre*, le dialogue ne se constitue pas en dispute sur « qui a raison », mais en réflexion profonde sur la condition du théâtre moderne, où la position textocentriste et essentialiste du Dramaturge rencontre



2. La thématique de la connaissance peut également être analysée par référence à une autre pièce inscrite dans la tradition de l'absurde (celle de la rupture entre le réel et le conventionnel, voire l'illusion) – *Ô, toi qui grimpes aux arbres*, de Tawfiq al-Ḥakīm (*Yā Ṭālī' al-Shajara*), publiée au début des années 1960 ; voir Hafeez et El-hafeez (2025, 384-394) pour le contexte dramaturgique.

la position scénocentriste et existentialiste de l'Acteur. Ainsi, l'auteur égyptien permet de lire le dialogue comme une mise en tension, au niveau métathéâtral, de problématiques proches de l'existentialisme, par laquelle le théâtre devient le lieu où se mettent en scène la tension entre existence et essence et où le sens est ajouté a posteriori, par l'intention du dramaturge, la vision du metteur en scène et, en fin de compte, le regard critique du spectateur. Ce dernier devient un co-constructeur du sens de la représentation. Dans une lecture sartrienne (Sartre 1943), le Dramaturge peut être interprété comme une figure de la « mauvaise foi », puisqu'il cherche à se retrancher derrière des essences préfabriquées, le « donné artistique », afin de bloquer la liberté d'expression – la liberté de l'existence, en définitive. L'Acteur peut, à l'inverse, être lu comme une figure de l'« authenticité », non dissimulée, non conditionnée par des normes préétablies ; c'est pourquoi il refuse le statut d'« instrument » de la production scénique, affirmant sa prééminence dans une formulation que l'on peut rapprocher d'une perspective existentialiste : sa présence concrète est le théâtre même. En un mot, l'acteur selon Mahfouz transpose, au niveau métathéâtral, cette idée de l'acteur vivant, qui devance l'« essence » du texte et sa prétendue qualité démiurgique.

6. Performativité et pluralisation du langage théâtral

La pièce *Projet à débattre* se présente comme une véritable « école » de l'interrogation théâtrale, où la pluralité des perspectives rend possible la dispute d'idées entre instances théâtrales – des personnages aux fonctions symboliques resémantisées dans un contexte moderniste et absurde. Du conflit et de la lutte pour l'hégémonie ne peuvent naître qu'un équilibre fragile et des vérités partielles, projetés dans les miroirs d'un théâtre polyphonique, fortement spectacularisé, où la théâtralité oscille entre émotion et réflexion, sans livrer le spectateur à la seule émotion, mais en le reconduisant sans cesse au seuil de la pensée critique. *Projet à débattre* constitue, dans son ensemble, une métaphore des tensions internes irréconciliables de la représentation, où aucun des participants à l'acte scénique ne peut dominer absolument la création. Placée dans les « coulisses » de la construction scénique, la « discussion »

reflète la condition moderne du théâtre – celle d’une vie du théâtre plus dramatique que le théâtre lui-même. Par la théâtralité de la pièce de Naguib Mahfouz, nous nous détachons de la tradition du drame réaliste à centre unique et à trame clairement suivie, pour affirmer, dans le contexte du théâtre arabe moderne, la dimension performative du discours théâtral et une orientation symbolique du dialogue, tout en soulignant l’aspiration de la création à la liberté et la nécessité d’une ouverture du langage théâtral à la pluralité des voix et des positions. Ainsi, Mahfouz propose une pièce sur la condition de son propre théâtre, où le conflit d’idées se constitue en moteur éthique de la représentation, et nullement en simple ornement théorique.

Bibliographie :

- AL-ḤAKĪM, Tawfīq, 1962, *Yā Ṭālī‘ al-Shajara* [Ô, toi qui grimpes aux arbres], Le Caire : MAKTABAT MIȘR.
- ARTAUD, Antonin, 1985, *Le Théâtre et son double*, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais ».
- BRECHT, Bertolt, 1970, *Petit organon pour le théâtre*, trad. Jean Tailleur, Paris : L’Arche.
- DESCARTES, René, 2016, *Discours de la méthode*, éd. Laurence Renault, Paris : Flammarion, coll. « GF ».
- HAFEEZ, Ghada Abdel; ELHAFEEZ, Ne’am Abd, 2025, « Towards an Egyptian Theatre: Syncretic Aesthetics in the Works of Tawfīq al-Ḥakīm and Yūsuf Idrīs », *World Journal of English Language*, vol. 15, no 1, pp. 384-394.
- IONESCO, Eugène, 1954, *Théâtre I*, Paris : Gallimard.
- MAHFOUZ, Naguib, 1967, *Taḥt al-Miẓalla* [Sous l’ombrelle], Le Caire : Maktabat Mișr.
- MAHFOUZ, Naguib, 2025, *Projet à débattre*, éd. bilingue franco-roumaine par Tarik Abou Soughaire (trad.), Târgu-Mureș : UArtPress.
- PIRANDELLO, Luigi, 1978, *Six personnages en quête d’auteur*, trad. Michel Arnaud, Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
- RIAD, Mustafa, 2017, « The ‘Absurd’ in Naguib Mahfouz’s Plays », Arab World Books, 19 novembre, en ligne : <https://www.arabworldbooks.com/en/e-zine/the-absurd-in-naguib-mahfouzs-plays>, consulté le 11 septembre 2025.

- Sartre, Jean-Paul, 1943, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
- Sartre, Jean-Paul, 1972, *Huis clos*, suivi de *Les Mouches*, Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
- Sartre, Jean-Paul, 1972, *Le Diable et le Bon Dieu*, Paris : Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul, 1996, *L'Existentialisme est un humanisme*, présentation et notes d'Arlette Elkaïm-Sartre, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais ».

