

# **L'effet-miroir, quand le théâtre se profite de l'antiquité pour refléter notre actualité : cas de « Le retour d'Hulagu » de Sultan Bin Mohammed Al-Qasimi<sup>1</sup>**

DOI : 10.46522/S.2025.01.20

**Tarik ABOU SOUGHAIRO PhD**

Université des Arts de Târgu-Mureş, Institut de Recherches Théâtrales et Multimédia  
e-mail: tarekamine64@yahoo.com

**Abstract: The Mirror Effect, When the Theatre Takes Advantage of History to Reflect Our Current Actuality: Case of “The Return of Hulagu” by Sultan Bin Mohammed Al-Qasimi**

*In the complex world of theatre, every word, every idea, every gesture, as well as every line influences the spectators or readers. In the piece entitled "The Return of Hulagu", written by Sultan Bin Mohamed Al-Qasimi, the idea of the mirror effect is omnipresent and imposes itself as a centripetal notion. The characters, whether they are protagonists or secondary, their speeches, the chrono-spatial indications, the events, the themes addressed, even the declarations made by the playwright in this historical drama, all these elements are intertwined, in a one way or another, in order to show us how History can play the role of a mirror by evoking facts from the past inviting the reader to reflect on their own experiences, the crises of which are, without the least, in resemblance with these facts. The problem of this article is expressed, thus, by highlighting and addressing the dramatic techniques that the playwright used within his play, sometimes in a subtle way, sometimes in an explicit way, in order to create a space of confrontation with oneself, a space where the public is not invited to discover the historical events given to be represented to such an extent that it is summoned to understand the symbolic interpretation of these events, or even to determine their relationships with its daily.*

**Key words:** *mirror effect; history; theatre; historical; Hulagu.*

Pour mener une étude documentaire visant à clarifier les critères de la pièce historique et à démontrer son effet-miroir visant à refléter la réalité dans laquelle nous vivons actuellement, il nous paraît nécessaire de nous lancer, tout d'abord, d'un aperçu biographique de l'auteur de la pièce mise en question. Né en juillet 1939, Sultan Bin Muhammed Al-Qasimi est un dramaturge arabe, poète, historien et professeur des Universités. Il est, aussi, un homme d'État, puisque, après l'assassinat de son frère, Khaled Bin Muhammed Al-Qasimi, il a pris le relai du pouvoir en janvier 1972 et il est, désormais, devenu le gouverneur de l'émirat de Sharjah, aux Émirats Arabes Unis, à

---

<sup>1</sup> Articol realizat în cadrul proiectului CNFIS-FDI-2025-F-0168 - "Cercetarea artistică în secolul XXI: crearea unui ecosistem de excelență academică".



l'exception de quelques jours entre 17-23 juin 1987 lorsque son jeune frère a essayé de le renverser du trône et de prendre son siège. Obtenu un Doctorat en Histoire de l'Université d'Exeter en Angleterre et un autre Doctorat en géographie politique du Golfe de l'Université de Durham, il est devenu le président de l'Université de Sharjah depuis 1997 jusqu'au présent. Sa passion pour le théâtre en général et pour le théâtre historique en définitive nous a menés à le considérer comme l'un des dramaturges les plus connus non seulement dans le monde oriental, mais aussi en Occident. Multiples sont ses pièces théâtrales dont la majorité a été traduite en plusieurs langues étrangères et d'entre lesquelles notre choix est tombé sur sa pièce intitulée *Le retour d'Hulagu*, laquelle a été traduite en neuf langues étrangères : l'anglais, le français, l'espagnol, le russe, l'allemand, le polonais, l'ourdou, le bengali et récemment le roumain.

En ce qui concerne l'idée de cette recherche, « l'effet-miroir » n'est qu'une notion qui a frappé notre esprit dès que nous avons lu le précieux poème qu'avait prononcé le célèbre poète préislamique Tarfa Ibn Alabd<sup>2</sup> (539- 569) devant le roi Amr Ibn Hind afin de lui reprocher ses compagnons qui l'avaient abandonné. C'est dans ce poème très court, composé seulement de six vers, qu'il a dit :

Mes gens m'ont abandonné et ne se sont pas irrités de l'iniquité honteuse  
Qui a été commise au milieu d'eux.  
Puisse Allah ne laisser aucune dent  
À tout homme dont j'avais cultivé l'amitié !  
Ils sont tous plus rusés que le renard ;  
Comme cette nuit ressemble à celle d'hier !

Santa-Maria 1901, 114

C'est à partir du dernier vers de ce poème que nous avons inspiré l'idée de l'effet-miroir que nous entendons mettre en évidence à partir de la présente étude puisque nous nous interrogeons s'il existe des pièces de théâtre visant à nous stimuler à réfléchir sur notre présent à travers les événements du passé. La mise en analyse de cette idée vise à expliquer comment le passé pourrait être considéré comme un simple miroir qui reflète tous les actes d'aujourd'hui. Plusieurs sont les gens qui recourent à répéter, involontairement, le dernier vers de ce poème-là dans leur discours quotidien quand il s'agit d'une certaine similarité ou ressemblance entre les événements qu'ils ont déjà vécus et ceux qu'ils vivent aujourd'hui, ou pour en mieux dire quand ils voient que leur quotidenneté

<sup>2</sup> Tarfa Ibn Alabd Ibn Sofian Ibn Saad Ibn Malek Ibn Bakr Ibn Wael (en arabe طرفة بن العبد بن سفيان) (بن سعد بن مالك بن وائل) est un poète qui appartient à la tribu de Bakr qui habitait dans le Bahreïn. Connu par son surnom Tarfa, ce poète est né en 539 après J.C. et mort en 569 dans le même pays. Il est issu d'une famille célèbre par ses nombreux poètes. Il est vécu orphelin et a été élevé par son oncle maternel puisque ses oncles lui ont interdit de prendre sa part de l'héritage de son père. Mais malgré tout cela, il faisait partie de la plus haute classe de poètes grâce à la splendeur de sa poésie et à l'éloquence de sa langue. Pour en savoir plus, consultez.



n'est qu'un reflet ou une simple répétition de l'antériorité. C'est dans ce vers que le poète tend à nous déclarer jusqu'à quel point est articulée l'analogie entre les événements antérieurs et ceux de l'actualité, bien sûr avec la mise en considération du changement du temps, de l'espace, voire des personnalités. Pour cela, les hommes d'aujourd'hui reviennent à se profiter de l'Histoire et à en tirer des leçons afin de pouvoir éviter les problèmes contemporains. C'est de ce principe que nous avons décidé d'illustrer les racines de cette idée-là dans le théâtre et de démontrer ses effets sur les écrits dramatiques d'aujourd'hui.

Certes, le théâtre est l'une des formes de divertissement, mais il représente en même temps le miroir à travers lequel nous pouvons nous donner sur l'Histoire, la fenêtre envers les époques antérieures, les faits historiques, les luttes politiques, ainsi que les conflits sociaux qui ont aidé à tracer notre présent. Il s'agit, ici, du drame historique dont les racines remontent à l'Antiquité Grecque. Ce genre-là – avant que Shakespeare le prenne pour un prototype en enfilant la majorité de ses écrits dramatiques, comme c'est le cas de sa pièce intitulée « *Jules César* » publiée en 1599 et dans laquelle il a illustré les événements conduisant au meurtre de ce Général romain, les conséquences de sa mort, ainsi que les réformes politiques qu'il a effectuées en Rome Antique et qui ont été la cause de son meurtre – a été connu avec les dramaturges grecs dans la mesure où ils l'ont exploré avec l'apparition de « *Les Perses* » d'Eschyle. Celle-ci, jouée en 472 avant J.C., évoque la bataille navale de Salamine, la bataille de Psyttalie, ainsi que la retraite de l'armée perse. L'histoire du drame historique en est profonde et riche, mais ce qui est plus important que de nous pencher sur la chronologie de ce genre, c'est de nous inférer au fond de la nature de cette forme théâtrale et de ses caractéristiques tout en déchiffrant son effet-miroir qui nous permet, à la fois, de nous porter sur les événements du passé et d'en tirer des leçons qui nous aident à interpréter notre propre actualité, mais aussi à envisager notre avenir.

La problématique est, ainsi, délicate dans la mesure où nous allons essayer de démontrer, tout en comptant sur l'analyse de la pièce intitulée *Le retour d'Hulagu* de Sultan Bin Mohammed Al-Qasimi, quand et comment le drame historique pourrait avoir l'effet-miroir sur le lecteur. Pour en mieux expliquer, il est à dire que, dans telle ou telle pièce historique, le lecteur n'est pas invité à découvrir les événements historiques donnés à représenter à tel point qu'il est convoqué à comprendre l'interprétation symbolique de ces événements, voire à déterminer leurs relations avec le présent. Avant d'en aller plus loin et afin de mieux comprendre la nature et les caractéristiques essentielles de ce genre dramatique, dit le drame historique ou le « miroir de concentration » (Fix 2010, 14), comme le nomme Victor Hugo, il nous paraît intéressant de préciser, tout d'abord, ce que nous entendons par le terme *Histoire* dont « sont empruntés la physiognomie générale du temps et les personnages réels, et tout le reste est laissé à l'imagination du dramaturge » (Montini 2015, 281-291).

En fait, l'Histoire représente la réalité à laquelle nous recourons dans la perspective de nous retrouver, ou pour en mieux dire dans la tentative de nous échapper à une actualité



lité falsifiée ou à un avenir inconnu, comme l'affirme cet adage africain, « lorsque on ne sait pas où l'on va, on retourne d'où l'on vient » (Bassidiki 2009, 115-127). Si nous tendons à définir l'Histoire, nous pouvons la résumer en un mot : « *La vérité* ». Ce terme-ci reflète tout ce que nous pouvons dire de la réalité de l'Histoire dans la mesure où celle-ci nous présente, sous la plume d'un historien, les événements tels qu'ils se sont passés. Un tel propos est affirmé par Bernard Guenée, dans son article intitulé *Histoire et Culture historique dans l'Occident Médiéval*, puisqu'il dit : « *L'Historia* est en effet par définition un récit vrai car elle est l'exposition de ce qui s'est passé dans l'Histoire, de la réalité historique telle qu'elle se constitue sous l'action et le regard de Dieu » (Guenée 1981, 281-282).

Dans cette perspective, il est à confier que le métier de l'historien représente l'un des métiers les plus raffinés dans la mesure où il s'attache toujours à nous rapporter les vérités, seulement les vérités. Qu'en est-il donc lorsque le dramaturge veut endosser le rôle de l'historien et il se penche à créer de l'Histoire ou d'un récit historique la thématique principale de son œuvre théâtrale ? La réponse à cette question fait, en effet, partie de la problématique de notre recherche dans la mesure où nous allons essayer de mettre en lumière les raisons qui ont stimulé le dramaturge Sultan Bin Mohammed Al-Qasimi à reconstituer, dans sa pièce mise en étude, l'histoire d'Hulagu et de son raid contre l'État abbasside.

Quoi qu'elle en soit la définition l'Histoire, il y a une prise en compte de l'effet historique dans la pièce au cas où celle-ci vise à reconstituer un fait passé qui a eu lieu en réalité. C'est ce qu'affirme Patrice Pavis, dans son ouvrage intitulé *Dictionnaire du théâtre*, dans la mesure où il dit : « la dramaturgie aborde l'Histoire dès que la pièce reconstitue un épisode passé qui s'est vraiment déroulé » (Pavis 2015, 160). Il indique, quand même, que le rapport *dramaturgie-histoire* est établie dans toute œuvre dramatique, quoi qu'elle soit sa nomination, historique ou non, du fait qu'y est installée, une temporalité reflétant, à son tour, un moment historique. C'est à ce propos qu'il indique : « toute œuvre dramatique, qu'elle s'intitule ou non pièce historique, fait intervenir une temporalité et représente à ce titre un moment historique de l'évolution sociale : le rapport est, en ce sens, un élément constant et constitutif de toute dramaturgie » (*Ibidem.*). Il est, donc, essentiel de constater que le drame est dit historique au moment où le dramaturge vise à y impliquer un fait passé qui est arrivé en réalité et qui lève un coin de voile sur l'histoire d'une personnalité remarquable, d'un peuple ou d'une civilisation intégrale, comme c'est le cas de la pièce mise en question.

Dans *Le retour d'Hulagu*, le rapport à l'Histoire, ainsi qu'à la vérité, est effectivement articulé dès le titre dans lequel le dramaturge fait référence à une personnalité réelle ayant une résonance dans l'Histoire mongole, mais aussi dans celle arabe, à savoir Hulagu (1217-1265). L'apparition du nom de ce Général, connu comme le fondateur de la Dynastie mongole des Houlagides qui a pu gouverner la Perse et l'Iraq à partir du XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle, vise à déclarer, dès le début, la dimension historique de la présente pièce, voire à maintenir un contrat avec le lecteur qu'il sera impliqué dans



un drame chronologique dont le tissage exige la présence de certains critères, à savoir : l'authenticité du cadre chrono-spatial, l'évocation des événements et des personnages véridiques, la souveraineté narratologique, le reflet de la société et la dimension éducative. La fusion de tous ces éléments nous permet, ainsi, de nous interroger sur toutes les particularités et les ambiguïtés du texte mis en question, de mettre en lumière la façon de traiter l'historique, de découvrir minutieusement une intrigue de création et de réflexion, de nous enfiler dans certains événements qui articulent, d'une façon ou d'une autre, l'idée de l'effet-miroir puisqu'ils sont en lien solide avec les problématiques de notre actualité, et d'en tirer tant de profits et de leçons.

### **L'authenticité du cadre chrono-spatial :**

En fait, l'authenticité de telle ou telle action dramatique, surtout historique, se garantit, en premier lieu et sans le moindre doute, par l'indication de tel ou tel cadre chrono-spatial véritable, comme c'est le cas dans le drame mis en question. De ce principe, nous nous penchons à révéler comment le temps et l'espace, ces deux axes centripètes dans *Le retour d'Hulagu*, s'enchevêtrent et constituent l'un des facteurs qui nous permet de percevoir et d'interpréter les événements historiques, évoqués à l'intérieur de ce drame, dans une optique de miroir ayant pour but de refléter de présentes préoccupations ou de tintinnabuler avec des luttes d'actualité. En vue d'illustrer la véridicité du cadre chrono-spatial dans *Le retour d'Hulagu*, Al-Qasimi a eu recours à deux moyens. En premier lieu, il a octroyé à cette pièce de théâtre un titre qui ne laisse, devant le lecteur, aucune porte ouverte à ne pas croire que les événements qu'il va lire sont encadrés dans un cadre chrono-spatial réel. Dès la première vue portée sur le titre dans lequel est mentionné le nom d'Hulagu, ce personnage historique, le lecteur a l'impression qu'il est sur le point de s'enfiler dans un drame dont le composant tempo-spatial est en liaison directe avec l'époque réelle de ce Général mongol, voire avec les lieux qu'il a conquis. D'ici, l'une des particularités du drame historique est accentuée, c'est ce que le dramaturge a effectivement créé un lien solide entre le temps, l'espace et les personnages de sorte que la réalité de l'un de ces axes exige la véridicité de deux autres.

En outre, l'un des moyens dont s'est sert le dramaturge afin d'articuler la réalité du cadre chrono-spatial de sa pièce, c'est qu'il a indiqué clairement et littéralement l'époque concernée et l'espace où se déroule l'action. En tête du premier acte de la pièce, l'auteur a mentionné certaines indications scéniques à partir desquelles il nous a fournis de quelques informations concernant le cadre temporel de l'histoire et l'espace où se trouvent les personnages qui vont prendre le relai actionnel, puisqu'il dit :

Le temps : Année 653 de l'hégire / 1255 Ap. J.-C.

L'espace : L'Assemblée du calife abbasside Al-Musta'sim, à Bagdad.

Le calife est entouré de son ministre Ibn Al-Alqamî et de Duwaydâr, commandant de l'armée.

Al-Qasimi 2021, 11



Ces indications chrono-spatiales nous ont menés à consulter, en réalité, les œuvres de l’Histoire afin de constater et de savoir si les événements évoqués dans la pièce mise en analyse s’attachent à une histoire réelle que l’auteur a dramatisée, ou bien s’ils sont liés à une fiction historisée. Pourtant, par recours aux ouvrages historiques, nous avons constaté que la bataille entre les Abbassides et les Mongols a eu lieu durant les années 656 de l’hégire / 1258 Ap. J.-Christ. Parmi les meilleurs volumes historiques, que nous avons consultés et qui ont abordé, en détail, la chute du califat abbasside sur les mains des Mongols, nous pouvons mentionner *Histoire des Mongols et chute de Bagdad*. Ce qui est attristant dans ce volume, écrit par Ragab Bichet, c’est ce que cet historien a démontré tant de réalités que, si nous osons de l’avouer, Al-Qasami a déposées dans sa pièce selon une vision dramatique. Le meilleur exemple en est, donc, l’extrait suivant dans lequel Bichet, outre qu’il accentue la période du calife Al-Musta’sim et qu’elle fasse la référence à quelques lieux que nous allons rencontrer effectivement dans la pièce mise en étude, met en évidence les caractéristiques de ce calife que nous pouvons découvrir facilement lors de la lecture des événements :

Après que Hulagu eut détruit les châteaux de Haschisch en Perse, les forces mongoles se sont déplacées pour atteindre le deuxième objectif de la campagne, qui était d’attaquer Bagdad et de renverser le califat abbasside. Durant cette période, le calife Al-Musta’sim Billah (1242-1285 Ap. J.-C. / 640-656 de l’Hégire), devenu le dernier calife abbasside de Bagdad, espérait restaurer à nouveau la gloire du califat, mais il était un homme faible et se concentrat uniquement sur la satisfaction de ses instincts. À cela s’ajoute le conflit sectaire qui a eu lieu, au sein de la Cour, entre le ministre chiite, Muayyad al-Din ibn al-Alqami, et le scribe sunnite du calife, Aybak al-Duwaydâr. Cela a fait traverser au califat les pires périodes de sa vie, comme un malade attendant la mort

Bichet 2010, 209

De là, il est à dire que le temps indiqué au début de la pièce revient à une époque réelle, ou pour en mieux dire à l’époque de l’avant-bataille entre les Mongols et les Abbassides. Aussi, le cadre spatial de l’incipit, les personnages qui y sont configurés, ainsi que tous les autres personnages mentionnés tout au long de la pièce, ne sont que de vrais reliefs affirmant la vérité de tout ce que nous allons lire dans ce drame historique. La question qui se pose alors : comment l’authenticité du cadre chrono-spatial a-t-elle accentué la notion de l’effet-miroir ? En fait, afin de démontrer comment le temps et l’espace aident, dans telle ou telle pièce historique, à jouer le rôle du miroir de notre actualité, il nous paraît nécessaire de ne pas détacher ces deux axes de tous les autres facteurs du drame, surtout les personnages et les événements qui s’y déroulent. Dans ce sens, le cadre chrono-spatial de la pièce ne pourrait jamais accentuer tout seul l’effet-miroir reflétant notre présent, ou pour en mieux dire sans le prendre pour un point crucial visant à inciter le spectateur à s’identifier aux personnages et aux événements qui s’y passent. De cette optique, nous ne pouvons pas juger jusqu’à quel point le temps et l’espace de la pièce concernée visent à refléter des problématiques contemporaines sans



prendre en considération les détails historiques qui s'y déroulent et les mettre en parallèle avec ceux de l'époque actuelle.

### **La souveraineté narratologique :**

Aborder une pièce historique, c'est se lancer dans un monde très vaste où les indications narratologiques résonnent fort, un monde où ces indications apparaissent d'une façon plus ou moins prédominante, ou pour en mieux dire un monde où la narration représente l'une de ses particularités essentielles dans la mesure où le trait distinctif de l'intrigue de la pièce mise en question, c'est qu'elle évoque une réalité historique. Tant qu'il s'agit de l'Histoire, l'apparition narratologique devient, d'une manière ou d'une autre, une nécessité incontournable. Même si *Le retour d'Hulagu* représente, à l'essence, un texte mimétique ou dialogique, le narrateur y semble prédominant dans la mesure où ses instructions narratives apparaissent presque dans chaque page en vue de clarifier, au lecteur, le cadre tempo-spatial dans lequel se trouvent les personnages ou de lui éclaircir quelques informations concernant les événements de la fable. Dans ce sens, il est à dire que ce drame historique distingué d'une certaine omniprésence des commentaires narratifs visant, comme nous allons le constater, à aider le lecteur à mieux comprendre le déroulement de l'action. De même, nous allons voir comment le narrateur interrompt, de temps en temps, le discours des personnages afin de mettre en lumière leurs caractéristiques, leurs pensées, leurs sentiments ou tout ce qu'il s'agit de leur monde intérieur, ce monde mystérieux que les personnages eux-mêmes n'arrivent pas à nous délivrer à partir de leur propre discours. Raison pour laquelle, le choix du terme *Souveraineté* n'est pas par hasard puisque nous avons voulu utiliser un terme qui évoque, d'une part, la nature historique du drame où nous sommes impliqués et qui articule, d'autre part, la prédominance de la narration sur tous les actes, les événements, voire toute la mimésis des personnages.

Tant qu'il s'agit de la narratologie, la mise en relief des didascalies devient indubitablement une nécessité inévitable puisqu'elles représentent l'une des pratiques par laquelle le dramaturge essaie d'accorder à son texte dramatique une sorte de créativité, celle que nous pouvons nommer la créativité mimé-diégétique du fait qu'il tente de mettre la lecture de son ouvrage sur la même ligne de l'importance de sa représentation, ou pour en mieux dire « de telle sorte que la lecture de son œuvre soit parfaitement équivalente à sa représentation » (Lochert 2004, 43-67). Dans telle ou telle pièce, les didascalies désignent, effectivement, l'espace où nous sommes invités à lire telle ou telle information narrative et non pas à voir une représentation théâtrale, le lieu où apparaissent abondamment le narrateur et ses commentaires, alors qu'y disparaissent les personnages et leur propre discours.

Non loin du début du premier acte où sont mentionnées certaines indications narratologiques articulant le cadre temporel, celui de l'espace, ainsi que les noms des personnages, le narrateur nous amène, de nouveau, à découvrir plusieurs autres de ses commentaires qui pénètrent les dialogues des personnages et à partir desquels il nous délivre



la place importante qu'occupe l'une de ses pratiques qui lui permet d'apparaître sans cesse et d'interrompre le déroulement de l'action, à savoir la forme épistolaire. Il s'agit, ici, de la mise en évidence des lettres échangées entre les personnages et leurs effets sur la fable mise en question. Bien que *Le retour d'Hulagu* vise à privilégier le dialogue, l'intégration des lettres permet d'explorer, dans l'intrigue, une sorte du suspense. L'exemple typique en est, à ce propos, la lettre envoyée de la part d'Hulagu au calife Al-Musta'sim et dans laquelle il lui demande le soutien militaire dans sa guerre contre les citadelles musulmanes qu'il assiège. Même si la déclaration de cette lettre a eu lieu par le narrateur, la délivrance de son contenu a été mis en lumière par l'intervention de l'un des personnages, à savoir le ministre Ibn Al-Alqami. Voyons, ainsi, le passage suivant dans lequel le calife lui demande de lire la lettre d'Hulagu :

*(Ibn Al-Alqamî saisit la lettre. Le calife Al-Musta'sim lui demande d'en faire la lecture)*

AL-MUSTA'SIM : Ibn Al-Alqamî... Lisez-la. (Ibn Al-Alqamî lit la lettre, puis dit) :  
IBN AL-ALQAMÎ : Sire, Hulagu vous demande d'envoyer un détachement de soldats pour contribuer à sa guerre contre les citadelles musulmanes qu'il assiège.

Al-Qasimi 2021, 12

Sur le plan de la fiction, l'insertion des échanges épistolaires dans le premier acte nous a donné l'opportunité de découvrir certaines révélations dans l'intrigue tout en suivant les perspectives des personnages. Dans la dernière réplique de l'extrait ci-dessus, nous observons qu'Hulagu demande aux Abbassides de l'aider militairement dans son combat contre les citadelles musulmanes. Mais, en revenant aux perspectives des personnages présumées dans leur dialogue subséquent, nous découvrons que ce Général mongol cache d'autres intentions malveillantes. À cet égard, il est à dire que le discours, tenu entre le calife Al-Musta'sim, son ministre Ibn Al-Alqamî et son commandant en chef de l'armée, Duwaydâr, n'est qu'un moyen qui nous permet de toucher de près leurs différentes focalisations à propos de la lettre d'Hulagu et d'observer comment ces trois personnages se sont mis en discorde : l'un d'eux, Ibn Al-Alqamî, voit la nécessité d'aider militairement les Mongols, l'autre, le calife, hésite de prendre cette décision, alors que le dernier, le commandant en chef de l'armée, prend la lettre d'Hulagu pour une astuce dont l'objectif est d'éviter Bagdad d'une partie de ses forces armées, le fait qui facilite, à son tour, la mission d'Hulagu et de ses soldats d'avoir l'accès aux territoires sans la moindre résistance de la part des Abbassides. C'est ce que nous pouvons lire dans leur long dialogue suivant :

AL-MUSTA'SIM : Et Qu'en pensez-vous, Ibn Al-Alqamî ?

IBN AL-ALQAMÎ : Sire, je pense qu'il faut envoyer notre armée pour participer à la destruction de ces citadelles.

AL-MUSTA'SIM : Je suis de votre avis !



DUWAYDÂR : Moi, je m'oppose à l'envoi d'une force armée pour participer à cette guerre !

IBN AL-ALQAMÎ : (*s'adressant à Al-Duwaydâr*) En premier lieu, ces gens sont en désaccord avec nous, aussi bien sur le plan doctrinal que sur l'orientation politique. En second lieu ils constituent un danger pour toute la région ! N'avez-vous pas entendu parler de la liste de leurs victimes ? Alors, pourquoi blâmerions-nous les Mongols pour avoir assiégié ces citadelles ? Ne constituent-elles pas des foyers de terrorisme dans leurs territoires et une menace pour la sécurité de leur pays et pour tous les chefs mongols eux-mêmes, sans exception ?

AL-MUSTA'SIM : Alors, quel est votre avis, Duwaydâr ?

DUWAYDÂR : Envoyez-lui quelques cadeaux, plutôt que des soldats...

*(Duwaydâr sort. Al-Musta'sim reste en tête avec son ministre).*

Al-Qasimi 2021, 12-13

De là, il est à mentionner que l'évocation de cette lettre d'Hulagu, dans ce drame historique, pourrait être pris pour « un moyen simple de porter le débat [entre les trois personnages] devant le public » (Simonet-Tenant 2004, 35-42). Une autre lettre rédigée par une nécessité apparaît, aussi, dans le premier acte de la pièce d'Al-Qasimi. Outre la lettre d'Hulagu, ce dramaturge a indiqué la présence d'un autre message, mais cette fois-ci de la part du calife envers ce Général mongol. Tout en suivant la même technique, il a créé une certaine harmonie entre cette apparition épistolaire, dite en sorte de didascalie, et le discours des personnages du fait que chacun de ces deux éléments vise à élucider ce qu'a dissimulé l'autre. Pour mieux expliquer cette technique, le dramaturge a impliqué son public dans un drame où toutes les composantes se complètent mutuellement du fait que le public n'arrive pas à comprendre ce que dit le narrateur à propos de la lettre du calife sans recours au discours de ce dernier et vice-versa. De ce principe, il est à mentionner que cette sorte de complémentarité, créée entre ces deux facteurs, n'est là que pour donner une vie au texte dramatique d'Al-Qasimi et afin que le lecteur puisse, en même temps, accéder à des niveaux supérieurs de signification. Dans les indications scéniques concernant la lettre du calife, le dramaturge a attribué au narrateur le fait de nous annoncer de la présence des échanges épistolaires, alors qu'il a accordé aux personnages le rôle de nous délivrer le contenu de cette lettre. Cela signifie, en bref, que le public doit être toujours en contact direct avec toutes les composantes du texte dramatique, qu'il s'agisse des instructions narratologiques ou bien du discours principal des acteurs. Le passage suivant en est, donc, la meilleure épreuve dans la mesure où le narrateur nous a informé, dans la didascalie, que le calife avait donné à son ministre l'ordre d'écrire une lettre à Hulagu, tandis que les détails de cette lettre ont été insérés dans le discours de ces deux personnages. Voyons, ainsi, jusqu'à quel point s'enchevêtrent complètement et s'achèvent réciproquement les propos du narrateur – qui démontrent les réactions de ces deux acteurs, leurs attitudes, ainsi que leurs gestes au moment où ils rédigent la lettre à Hulagu - et leur propre discours qui met en évidence, d'une part, l'état de l'humiliation du calife, et d'autre part sa caractéristique d'avare :



*(Ibn Al-Alqamî saisit une feuille et une plume. Al-Musta’sim tente de lui dicter la lettre en disant) : Écrivez... Écrivez...*

IBN AL-ALQAMÎ : Sire, permettez que je rédige moi-même la lettre. *(Il commence à écrire tout en disant à haute voix ce qu'il écrit) : De la part du calife abbasside Al-Musta’sim au Grand Hulagu... Je vous demande pardon et excuse de ne pas être en mesure de vous venir en aide en envoyant les forces que vous me demandez.*

*(Ici, le calife s'emporte et dit) :*

LE CALIFE : Moi, le calife abbasside, je m’humilie devant cet infidèle !

IBN AL-ALQAMÎ : Sire... C'est une lettre morte, sans effet. Personne n'en prendra connaissance. Duwaydâr est absent ; il ne pourra donc pas s'y opposer.

AL-MUSTA’SIM : Bien ... Continuez, finissez la lettre ! *(Ibn Al-Alqamî achève la rédaction de la lettre, la remet à al-Musta’sim qui la relit et la signe. Ensuite, il se lève, soulève un tapis qui recouvre plusieurs offres remplis de bijoux pour en choisir quelques-uns afin de les offrir à Hulagu. Il ouvre les coffres un par un, et commence à choisir. A chaque fois, il hésite à transmettre les bijoux choisis à Ibn Al-Alqamî en disant) : Non, ça c'est trop, celui-ci suffit... Celui-là non plus... Ni celui-là... Celui-ci seulement... Cet ensemble aussi, c'est trop... Ni celui-là... Celui-là seulement.*

Al-Qasimi 2021, 13-14

Bien que les échanges épistolaires ne cessent d'apparaître tout au long de ce drame historique, qu'ils soient à travers les commentaires du narrateur, ou bien qu'ils soient inclus dans le discours des personnages, le dramaturge y met un terme dans le 3<sup>ème</sup> acte. C'est là que les lettres entre Hulagu et le calife Al-Musta’sim trouvent leur apogée. D'entre les lettres qui occupent une place majeure dans cet acte, nous pouvons mentionner la dernière lettre qu'a adressée Al-Musta’sim envers Hulagu et qui nous démontre le pouvoir doux de ce calife. À l'envers de sa lettre mentionnée ci-dessus affirmant son humiliation, Al-Musta’sim a essayé, dans sa dernière lettre, de revêtir l'apparence du courage et de faire semblant audacieux vis-à-vis de ce Général mongol qui lui demandait, dans un message, de transmettre la direction des affaires du pays à son fils et de venir comparaître en personne devant lui. Mais, le calife a refusé la demande d'Hulagu en le menaçant d'écraser sa force dans le cas où il décide de faire la guerre contre son califat. Lisons, ainsi, cet extrait de la lettre d'Al-Musta’sim :

Hulagu... Je vous mets en garde contre la colère de Dieu, qui s'abattra sur vous si vous venez à agresser les Abbassides... Tous les musulmans, d'Orient comme d'Occident sont à ma disposition et n'attendent qu'un signe de moi pour marcher sous mon commandant contre les envahisseurs mongols.

Al-Qasimi 2021, 29



Bien que les échanges épistolaires prennent fin dans le 3<sup>ème</sup> acte, les indications narratologiques continuent de se manifester jusqu'à l'énoncé final de la pièce. Tout au long du dernier acte du drame, elles sont toujours prédominantes les didascalies où le narrateur ne cesse de commenter les actes des personnages, de démontrer leurs réactions et d'articuler leurs caractéristiques. Au début de cet acte, le narrateur insère l'une de ses indications qui délivre au lecteur la présence d'Ibn Al-Alqamî assis dans son siège du ministre après la chute de Bagdad et tourné de quelques notables :

*(Ibn Al-Alqamî est assis dans son fauteuil de ministre, en compagnie de quelques notables)*

Al-Qasimi 2021, 43

Même si le dramaturge a pu articuler, à travers cette indication scénique, la trahison d'Ibn Al-Alqamî envers son calife et l'État Abbasside, il a eu recours au discours des personnages afin de combler au lecteur les lacunes qui peuvent être produites par la didascalie seule. À ce propos, il convient de mentionner que le dramaturge ne cesse de créer une sorte d'harmonie entre les deux couches de son texte dramatique, les didascalies et le discours des personnages, en vue d'avouer au lecteur les moindres détails concernant ses sujets. À titre d'exemple, la thématique de la trahison de ce ministre est incluse dans le passage narratif cité ci-dessus, mais elle n'est pas littéralement prononcée. Raison pour laquelle, le dramaturge a donné le relai de la parole à l'un des notables, qui entouraient ce ministre, afin de confirmer au lecteur l'infidélité de ce dernier dans la mesure où il dit :

UN NOTABLE : Ibn Al-Alqamî ... les sépultures des califes ont été profanées, leurs os dispersés... Tant d'endroits ont été incendiés... on a porté atteinte à l'honneur des gens, pillé la bibliothèque de Bagdad et jeté les livres dans le fleuve pour en faire un pont, afin que les chevaux des Mongols le traversent...

Ibidem.

En somme, les indications narratologiques ont joué un rôle majeur dans la pièce historique d'Al-Qasimi dans la mesure où le dramaturge les a fonctionnées en faveur de l'interprétation des émotions et des pensées de ses personnages. La prédominance de ces indications était toujours là afin d'articuler l'importance du non-joué de fait qu'elles nous ont fournis, d'une part, des informations sur le contexte dans lequel se trouvent et évoluent les personnages. D'autre part, nous avons vu comment elles ont aidé à organiser l'intérieur du drame mis en question tout en créant un certain équilibre mutuel avec le discours des personnages de sorte qu'elles évoquent, parfois, une sorte de suspense tout en donnant aux personnages l'occasion de déchiffrer les codes de ce suspense, et parfois, elles déchifrent au lecteur ce que les personnages n'arrivent pas à délivrer à travers leur discours, comme c'était le cas des échanges épistolaires.



## L'évocation des événements et des personnages réels :

Lire *Le retour d'Hulagu*, c'est s'enfiler dans une vaste intrigue dont l'action principale est basée sur les détails historiques de la bataille entre les Mongols et les Abbassides. Cette pièce est, en effet, tissée en quatre actes qui se tournent, tous, autour de différents combats menés par Hulagu contre les territoires arabes de cette époque-là et les tentatives incessantes de ce Général mongol afin d'occuper Bagdad. Plusieurs y sont les personnages qui évoquent la vérité de cette époque avec les moindres détails. Le premier acte est concentré sur le blocus de trois citadelles musulmanes par les forces mongoles « dans les régions de Tûn, de de Tarkashîz et de Kâmili » (Al-Qasimi 2021, 11). Dans cet acte, le dramaturge a démontré les mesures qu'a prises Hulagu afin de pouvoir mettre les mains sur ces trois forteresses tout en demandant au calife Al-Musta'sim de l'aider dans sa guerre. Mais, ce dernier a refusé de lui envoyer des renforts en soldats en préférant de lui donner quelques trésors, comme l'a conseillé son ministre Al-Duwaydâr.

Quant au deuxième acte, le dramaturge y dessine la stratégie qu'a faite Hulagu en vue d'entreprendre la conquête d'une autre forteresse, celle « de Maymûn à Bistam, au nord de l'Iran, où se trouve l'imam ismaïlien Rukn Al-Din Khûrshâh, chef de l'État nizarite<sup>3</sup> » (Al-Qasimi 2021, 19). Tout au long de cet acte, le dramaturge ne cesse, tout en comptant sur le discours des personnages et les indications narratologiques interrompant ce discours de temps en temps, de nous délivrer l'intelligence de ce Général mongol qui a pu tomber cette citadelle et d'humilier son gouvernant Rukn Al-Din Khûrshâh. Lequel a finalement accepté la proposition d'Hulagu de convaincre, envers sa vie, les trois autres citadelles de se rendre. Mais, après que celles-ci se sont rendues, Hulagu n'a pas respecté son alliance avec le chef des nizârites puisqu'il a ordonné à l'un de ses militaires de le tuer. C'est par un excipit ouvert que le dramaturge a conclu cet acte tout en provoquant le suspense chez le lecteur par le fait de lui déclarer que Bagdad est la destination suivante pour Hulagu et son armée. Voyons, ainsi, le propos de ce Général :

HULAGU : Ha... Ha... Ha... À Bagdad donc... pour le châtier ! (*Il brandit son épée et quitte la scène en criant*) : À Bagdad... À Bagdad... !... La force prime le droit, c'est toujours notre devise.

Al-Qasimi 2021, 23

Tant qu'il s'agit de la représentation des conquêtes de ce leader mongol, le changement du cadre chrono-spatial devient, indubitablement, une nécessité dans le troisième

<sup>3</sup> L'État nizârite ismaïlien est un groupe secret mais éphémère de musulmans chiites. Les origines des Nizârites remontent au schisme originel de l'islam en l'an 632 de notre ère, lorsque la succession du prophète Mahomet a divisé la communauté musulmane en Chiites et Sunnites. Puis, au IXe siècle, un autre désaccord a éclaté parmi les Chiites. Les adeptes d'Ismaël, prophète de l'islam et patriarche biblique, ont formé la communauté chiite ismaïlienne. (Pour en savoir plus, veuillez consulter ce site : <https://www.nationalgeographic.fr/histoire/la-secte-des-assassins-a-t-elle-vraiment-existe-legendes-monde-musulman>) (Dernière visite le 17-12-2024, à 1h. 25).



acte où le lecteur est invité à revenir sur le même espace par lequel le dramaturge a débuté la pièce. Dans ce sens, le palais du calife abbasside représente ici le cadre spatial où se retrouvent et évoluent les trois mêmes personnages que nous avons rencontrés dans le 1<sup>er</sup> acte de cette pièce : Al-Musta'sim, Al-Duwaydâr et Ibn al-Alqamî. Même si l'espace et les personnages sont, ici, habituels pour le lecteur, l'action lui est différente puisqu'il se trouve en face des menaces directement menées de la part de Hulagu envers le calife Al-Musta'sim. Dans ce sens, il est à confier que le troisième acte représente l'acte centripète de toute la pièce dans la mesure où l'intrigue arrive à son apogée. Par conséquent, une analyse détaillée de notre part sera portée sur cet acte dans lequel les personnages sont plusieurs, les thématiques sont maintes et le dramaturge y a produit une variété de techniques afin de mettre en valeur l'idée de l'effet-miroir.

L'une des images intéressantes dans le troisième acte de la présente pièce, c'est ce que le dramaturge ne s'intéressait pas seulement à évoquer les événements liés au calife Al-Musta'sim et à la chute de Bagdad aux mains des Mongols, mais il s'est également penché à articuler certaines affaires liées à la classe populaire de cette époque-là. Dans ce contexte, il convient de mentionner que les paroles de petits ou de simples gens résonnent fort tout au long de la pièce. Leur représentation y occupe une place majeure dans la mesure où le dramaturge ne cesse de démontrer leurs souffrances vis-à-vis de l'autorité, du vice et de l'abus de la cour du Calife ou de leurs prédominants. À titre d'exemple, Al-Qasimi a inséré, dans le 1<sup>er</sup> acte, le discours tenu entre un groupe de jeunes-hommes et Al-Sharâbî, le supérieur de la Cour, lorsque ces jeunes se sont adressés au calife Al-Musta'sim afin de lui confier leurs problèmes. L'apparition de ce groupe des simples et l'insertion de leurs paroles ne sont là que pour émerger deux échos dont le premier est lié au niveau du réel, alors que le deuxième s'attache à l'univers dramatique. D'un côté, par le recours à ce discours, il nous paraît indubitable que le dramaturge avait voulu indiquer les moindres détails de l'époque concernée dans la mesure où il n'a pas émergé seulement l'image des prédominants, mais plutôt il a donné une certaine priorité à celle des dominés. D'autre part, tout au long de ce discours, le dramaturge ne cesse de démontrer l'une des particularités du calife Al-Musta'sim, à savoir sa faiblesse et son incapacité de diriger son royaume. C'est là que s'affirme seulement la prédominance de l'entourage, alors que le calife est caractérisé par une faiblesse insoluble qui le fait agir avec un égoïsme absolu envers ses sujets. Il ne se souciait pas de la résolution de leurs problèmes à tel point qu'il s'intéressait à ses propres envies, à ses femmes, voire à ses divertissements. Voyons, ainsi, l'extrait suivant :

UN JEUNE : Nous désirons parler à Sharâbî, le supérieur de la cour.

LE CHAMBELLAN : Il est à l'intérieur, avec le calife.

(*Un tumulte monte, venu des jeunes. À ce moment, le supérieur de la Cour entre, venu des appartements du calife*)

AL-SHARÂBÎ : Qu'est-ce que ce désordre ? Qui êtes-vous ?

UN JEUNE : Nous sommes un groupe de jeunes musulmans. Nous désirons voir le calife.



AL-SHARÂBÎ : LE calife est occupé à présent.

(*On entend la musique et des rires de femmes*)

UN JEUNE : Vous êtes le malheur de cette nation. Vous avez arrangé l'élection de ce calife faible et vous avez entrepris de le corrompre par les femmes, la danse et les divertissements, afin que vous puissiez, vous et vous semblables, le dominer et prendre ainsi le contrôle des leviers du pouvoir... Vous avez jeté dans les prisons de nombreux membres de la dynastie des Abbassides. Et lorsqu'ils ont refusé de lui faire allégeance, vous les avez torturés jusqu'à les forcer de le reconnaître.

AL-SHARÂBÎ : Sortez ! le calife ne désire recevoir personne ...

(*Ces voix des jeunes montent*) (*De l'intérieur, on entend*) :

LE CALIFE : Sharâbî ... Qu'est-ce que c'est ?

AL-SHARÂBÎ : C'est un groupe de racailles.

LE CALIFE : Chassez-les !

(*Sharâbî et des soldats armés de lances poussent les jeunes dehors, tandis qu'on entend de la musique et des éclats de rires de femmes*)

Al-Qasimi 2021, 15-16

La négligence du calife envers les intérêts de ses sujets apparaît claire dans cet extrait. Cependant, la description de cette négligence ne s'arrête pas à ce point-là puisque le dramaturge a démontré que le désintérêt d'Al-Musta'sim a abouti à une sorte de regret et de remord. Dans le 3<sup>ème</sup> acte, pendant que le calife tentait d'empêcher les Mongols d'avancer envers l'occupation de Bagdad, ces jeunes musulmans ont été les premières victimes. Leur mort, ou plutôt leur martyre a fait regretter le calife de tout ce qu'il avait déjà fait à leur égard. Après leur martyre, Al-Musta'sim s'est rendu compte s'il avait déjà prêté attention à leurs demandes, peut-être que les conséquences de la guerre auraient été différentes et que son État abbasside ne serait pas tombé sous le commandement des Mongols. C'est ce qu'il a vivement exprimé dans les lignes suivantes :

(*Abû Al-Abbas sort ; Al-Musta'sim reste seul ; agité, il déambule dans la salle. Des coulisses, émanent des bruits de guerres de guerre qui s'approchent ; puis une voix off dit*)

UNE VOIX OFF : Le fort d'al-Ajamî est tombé dans les mains des Mongols...

(*Bruits de guerre*)

UNE VOIX OFF : Les Mongols pénètrent dans Bagdad...

(*Bruits de guerre*)

UNE VOIX OFF : Duwaydâr est tué ! Duwaydâr est tué !

(*Bruits de guerre*)

UNE VOIX OFF : Les jeunes musulmans, vêtus de linceuls blancs, meurent en martyrs dans les combats qui se déroulent sur le pont...

AL-MUSTA'SIM : Ah, si j'avais reçu ces jeunes musulmans !... Si je les avais écoutés et si j'avais suivi leurs conseils ..., mais à ce moment-là je m'amusais avec les femmes.

Al-Qasimi 2021, 36-37



Multiples sont les remarques qui attirent notre attention dans ce passage et dont nous pouvons nous concentrer sur des deux observations. La première constatation, il s'agit de l'apparition de la *voix off* au sein du texte dramatique. Par recours à la définition de ce terme, il convient de mentionner ce qu'en dit le théâtrologue français, Patrice Pavis, qui déclare que :

De l'anglais *voice off*: terme employé au cinéma où il désigne une voix entendue hors champ, à différencier de la *voice over*, voix qui est entendue, mais n'appartient pas aux personnages, visibles ou invisibles, de la fiction, et qui est la voix d'un narrateur extérieur ou intérieur à la fiction. [...]

La *voix off* n'est donc pas celle d'un personnage de la fiction et d'un acteur de la représentation, invisible par le spectateur, elle provient d'une instance extra-fonctionnelle incarnée par le metteur en scène, par l'auteur disant des didascalies, par un narrateur commentant l'action scénique, par un personnage dont on entend ou dont un autre personnage imagine les pensées ou le monologue intérieur.

Pavis 2015, 406

Tout en observant cette définition, il est à dire que le dramaturge a utilisé la *voix off* comme un procédé qui lui permet de se présenter à l'intérieur de son texte dramatique et d'y participer comme un personnage invisible jouant un rôle aussi bien que les autres personnages. En général, la *voix off* est considérée comme une technique théâtrale dont l'objectif est d'approcher entre deux mondes, le monde de la réalité auquel appartient l'auteur et celui de la fiction où se trouvent les autres personnages. Pour éviter toute confusion, il nous paraît nécessaire, à ce propos, de distinguer aussi entre la *voix off* et les didascalies, lesquelles représentent l'une des techniques permettant, elles aussi, à l'auteur de se configurer dans son texte dramatique et qui contiennent, comme l'indique Patrice Pavis, « plutôt des renseignements sur les pièces, leurs dates et lieux de composition et de représentation » (Pavis 2015, 92). Bien que les deux techniques affirment l'intervention de l'auteur dans la pièce qu'elle écrit et bien qu'elles soient sur la même ligne de l'importance puisqu'elles comportent des instructions données aidant le lecteur à comprendre l'action, les manières dont elles sont formulées au sein de la pièce se diffèrent l'une de l'autre. De sa nomination, la *voix off* rend audibles les paroles de l'auteur, alors que les didascalies les rendent lisibles. En un mot, les didascalies sont toujours formulées en mode diégétique et cela exige la présence d'un narrateur, tandis que la *voix off* est souvent indiquée en mode mimétique, ce qui permet à l'auteur d'être sur le même niveau des personnages. Allant de la narration à l'expression orale, les deux notions sont, ainsi, là en vue d'affirmer la présence du dramaturge à l'intérieur de son texte dramatique afin de fournir le lecteur des informations importantes à propos de l'intrigue tout en lui déchiffrant des émotions ou des pensées que les personnages n'arrivent pas, eux-mêmes, à transmettre via leurs discours.

Sans aller très loin et tout en revenant à l'extrait déjà cité, il nous paraît intéressant de mentionner que l'idée de la *voix off* dépasse les limites de ses emplois dans le texte d'Al-Qasimi. À cet égard, il est à déclarer que ce dramaturge a fonctionné cette



technique, à l'instar de tous ces précédents, afin de fusionner deux mondes, mais cette fois-ci la fusion n'est pas réalisée entre un monde réel et un autre imaginaire, mais plutôt entre deux mondes réels : le monde véridique de l'histoire évoquée dans la pièce où sont embuchés le calife Al-Musta'ism, Hulagu et les autres personnages et le monde réel de l'actualité auquel appartient l'auteur. De ce principe, se traduit effectivement l'idée de *l'effet-miroir* qui apparaît dans le titre de notre étude dans la mesure où le dramaturge, influencé par les faits de l'historicité, a pu traverser le temps, par le biais de *la voix off*, tout en participant dans l'épopée entre les Abbassides et les Mongols. Son apparition au même rang des personnages lui a donné l'opportunité de nous exprimer tout ce que ces derniers n'arrivent pas à nous déclarer. Au moment où les soldats d'Al-Musta'ism ont été occupés dans leur combat contre la force d'Hulagu et pendant qu'ils buvaient l'amertume de la défaite, *la voix off*, représentant l'auteur, résonnait fort d'entre les bruits de la guerre afin de nous transmettre les moindres détails de la bataille. Tantôt elle nous démontre la chute de la force d'al-Ajami entre les mains des Mongols, tantôt elle déclare la démolition du mur d'enceinte. Aussi, elle nous informe de l'occupation de Bagdad par les Mongols et de l'assassinat de Duwaydâr avant de nous annoncer, enfin, le martyre du groupe des jeunes musulmans que le calife avait déjà expulsé tout en refusant de prêter aucune attention à leurs demandes. En bref, en utilisant *la voix off*, Al-Qasimi a réussi de nous refléter tout ce que ni les personnages ni les didascalies insérées dans cet extrait n'arrivent à déchiffrer. Nous disons, donc, si les indications scéniques évoquées par les didascalies ont affirmé la présence des bruits de la bataille, l'apparition de *la voix off* a permis au lecteur d'entendre clairement l'écho de simples détails qui sortent d'entre tous ces bruits afin de déclarer la chute, la démolition, l'occupation, la mort, voire le martyre ; la fait qui, à son tour, lui donne (c'est-à-dire au lecteur) l'impression qu'il est présent sur le champ de la guerre, ou bien que la rencontre entre les deux forces se déroule sous ses yeux au moment de la lecture de la pièce.

Quant à la deuxième constatation, il s'agit des indications dites par cette *voix off*. Tout en observant minutieusement la place où apparaissent les déclarations de la *voix off*, nous remarquons qu'elles sont toutes suivies par des indications scéniques formulées en sorte de didascalies déclarant les bruits de guerre. Cela nous affirme que l'intégration de l'auteur à l'intérieur de son texte se change d'une place à l'autre, d'une situation à l'autre, d'une déclaration à l'autre, ou d'un statut à l'autre. Nous le retrouvons assumer le rôle du narrateur quand il vise à généraliser les événements en accentuant, entre parenthèses, les bruits de la bataille, alors qu'il s'adapte au rôle de l'un de ses personnages au moment où il cherche à détailler ces événements en déclarant les différents détails que nous venons de mentionner ci-dessus. Mais, ce qui est attirant dans toute cette interaction entre les différentes apparitions de l'auteur, c'est ce que – après que la *voix off* a déclaré le martyre de jeunes musulmans dans les combats qui ont lieu sur le pont – le dramaturge a cessé son processus d'être convoqué au temps véridique de l'histoire évoquée tout en revenant à son temps d'actuel. Cela a créé, à son tour, une sorte du recullement dans la mesure où ont provisoirement disparu toutes les indications scéniques qu'il a avait produites, qu'il soit en tant que narrateur ou bien une



*voix off*, tout en donnant le relai aux autres personnages afin de continuer leur histoire. C'est ainsi que nous nous interrogeons : pourquoi Al-Qasimi a-t-il choisi cet espace en définitive afin de se reculer de son histoire en donnant à ses personnages l'opportunité de s'exprimer ? Pourquoi n'a-t-il pas continué tout en suivant la méthode de la *voix off* ?

En vue de répondre à ces questions, il est à mentionner que même si les didascalies, ainsi que la technique de *la voix off*, visent à faire articuler les pensées et les émotions intérieures que les personnages n'arrivent pas à déclarer via leur discours, certains sentiments ne trouvent pas leur écho ou leurs efficacités sur l'esprit du lecteur sauf dans le cas où ils sont reformulés ou produits par les personnages eux-mêmes. L'exemple typique à ce propos, c'est le cas du regret qui a frappé le calife Al-Musta'sim après qu'il avait connu que les jeunes musulmans se sont martyrisés. L'illustration de cette image du regret vise, d'une part, à créer une sorte de cohérence entre les événements, ou plutôt une ambiance intégrale dans laquelle chaque périple apparaît comme un facteur complémentaire de l'autre. L'émotion du regret qu'a exprimée le calife lors le martyre des jeunes musulmans n'est qu'une conséquence émanée de son introspection envers son attitude de l'indifférence et du désintérêt pour leurs affaires lorsqu'ils se lui adressaient afin de lui demander de l'aide. D'autre part, l'articulation du calife de son sentiment du regret n'est qu'un moyen visant à illustrer la place particulière dont se jouit l'idée du martyre. Quand *la voix off* a annoncé les autres péripéties, tels que la chute de la force d'Al-Ajamî, la démolition du mur d'enceinte, l'entrée des Mongols dans Bagdad, voire la tuerie du commandant en chef de l'armée, tout cela n'avait stimulé le protagoniste à intervenir dans l'action ou à empêcher cette *voix off* de fournir des informations nécessaires aidant le public à comprendre l'intrigue. Mais, dès que *la voix off* a déclaré le martyre des jeunes musulmans, le calife a été motivé sur-le-champs tout en prenant le relai verbal. Autrement dit, *la voix off* s'est reculée tout en laissant la place au personnage principal pour exprimer son regret envers le martyre de ces jeunes-hommes. Comme si Al-Qasimi avait, ainsi, voulu démontrer que ce martyre résonne plus fort que le meurtre ou la perte de tous les autres.

Il est, aussi, à savoir que le dramaturge a mis en évidence la place majeure de l'idée du martyre à travers le choix des vocabulaires insérés ci-dessus. Pendant l'annonce de la mort du commandant en chef de l'Armée Al-Duwaydâr, *la voix off* a déclaré que Duwaydâr est tué, alors qu'elle a utilisé l'expression verbale (mourir en martyrs) afin de révéler la mort de ces jeunes-gens. Même si les deux énoncés - « Duwaydâr est tué » et « Les jeunes musulmans, vêtus de linceuls blancs, meurent en martyrs » - affirment la perte de la vie, la distinction terminologique en est claire. Puisque le choix des termes n'est pas effectué par hasard dans ces deux extraits et afin de ne pas mener une sorte de confusion entre les deux concepts ou d'identifier le meurtre par le martyre ou vice-versa, se voit alors nécessaire une certaine réflexion sur la sémantique de ces deux notions. Quand se rencontrent deux forces militaires dans une guerre, le meurtre n'est qu'une affaire attendue dans la mesure où chacune de ces deux forces s'attache à tuer les sujets de l'Autre et le meurtre du commandant en chef représente, pour l'autre, un grand objectif puisque la chute du Général signifie la défaite de toute son armée. C'est



ici que le meurtre qu'a subi Al-Duwaydâr représente l'un des objectifs qu'ont réalisés les Mongols dans leur combat contre les Abbassides. Quant à l'image du martyre dans cette guerre, il apparaît « en tant que phénomène de groupe, le martyre est au cœur des problématiques sociales. La figure du martyr cristallise le sentiment d'appartenance à une communauté [...] , car son sacrifice démontre un engagement ultime vis-à-vis d'une cause. Le martyr fait le choix du sacrifice » (Sei 2015, 1-10). C'est de la même façon du meurtre que le martyre est considéré comme un objectif, mais cette fois-ci un objectif cherché par le mort, ou pour en mieux dire par le martyr lui-même et non pas par son ennemi. Le départ de ces principes nous permet, ainsi, de toucher de près tant de secrets concernant les personnages et leur rôle actionnel dans leur combat contre Hulagu et sa force. Bien que le nom d'Al-Duwaydâr ne cesse de se configurer tout au long de la pièce puisque le dramaturge lui ait accordé un rôle particulier et même si l'apparition de ce groupe des jeunes musulmans dans l'intrigue n'était pas sur la même ligne de l'importance de ce personnage, la description terminologique accordée à leur mort nous déchiffre que leurs participations dans la guerre contre Hulagu et sa force se diffèrent l'une de l'autre. Al-Duwaydâr a participé dans ce combat par le fait qu'il est l'un des conseillers du Calife et le commandant de son armée, alors le groupe des jeunes musulmans y ont participé par le fait de sauver leur califat contre le vice des mongoles. La guerre en est unique, alors que les motifs s'y diffèrent. Raison pour laquelle, la mort d'Al-Duwaydâr, celui dont le métier est de protéger le calife et de diriger son armée et qui reçoit un salaire envers son métier, a été insérée dans l'intrigue en forme de la tuerie, alors que celle des jeunes musulmans, ceux qui sont stimulés par la fidélité et la défense de leur État abbasside, y a été déclarée en sorte du martyre. Ainsi, le meurtre n'exprime point le martyre et la différence en est évidente. Raison pour laquelle, le regret du calife a été articulé envers le martyre des jeunes-musulmans et non pas envers le meurtre de son commandant en chef de l'armée.

Si la représentation de la chute de Bagdad occupe la place primordiale tout au long du 3<sup>ème</sup> acte de la pièce, c'est vers la fin de cet acte que se prononce clairement l'une des conséquences de cette chute, c'est la mort du calife Al-Musta'sim. Dans l'excipit de cet acte, le lecteur se retrouve en face d'une mort inhabituelle dans la mesure où Hulagu a ordonné à ses soldats d'écorcher vif le visage du calife après que ce dernier leur a montré le lieu où se trouvent les trésors de son royaume :

HULAGU : (*Se tourne vers le calife et dit*) : Dans quel but et pour quel jour avez-vous ramassé tout cet argent ?... Vous auriez mieux fait de consacrer ces richesses à la création d'une armée puissante, pour vous défendre et défendre votre royaume ; soldats ! Emmenez-le !... Écorchez-le vif la peau du visage et apportez-la-moi !...

(*Le calife balbutie quelques mots*)

LE CALIFE : Je voudrais faire mes ablutions... Je voudrais faire la prière... Je voudrais faire mes ablutions... Je voudrais faire la prière...

HULAGU : Allez ! Emmenez-le !



*(On traîne le calife dehors... On l'entend pousser des cris, puis c'est le silence. Un soldat entre et dit).*

UN SOLDAT : Seigneur... il est mort entre nos mains, avant que nous ayons fini de l'écorcher...

HULAGU : Écorchez la peau de son visage mort et apportez-la-moi !

Al-Qasimi 2021, 39

Ce n'était pas la seule image du meurtre horrible que nous pouvons observer à l'intérieur de la pièce puisque la mort de quarante mille personnes a été annoncée dans le dernier acte. Après la mort d'al-Musta'sim, son ministre infidèle Ibn Al-Alqami, qui travaillait toujours en faveur des Mongols et d'Hulagu, a été nommé par ce dernier afin de gérer les affaires de Bagdad. Cependant, malgré sa loyauté constante à ce Général et à ses collaborateurs, il n'arrive pas à supporter les massacres menés par les troupes mongoles contre la population d'al-Hallah et dont la conséquence a été la mort de quarante mille personnes. Après qu'il a reçu cette nouvelle, il est tombé mort sur-le-champ et son fils Ibn Al-Alqamî a pris le relai de la gouvernance :

LE PRINCE MONGOL : [...] Je suis venu pour vous annoncer que nos troupes ont massacré quarante mille personnes parmi la population d'al-Hallah, et maintenant elles marchent sur Bassora.

*(Le prince mongol s'en va) (Ibn Al-Alqamî secoue la tête en disant) :*

IBN AL-ALQAMÎ : Le destin décida autrement que je ne le souhaitais... [...]

*(Ibn Al-Alqamî, un cadavre inanimé)*

LE PRINCE MONGOL : Ibn Al-Alqamî... Je suis venu vous voir pour vous annoncer une nouvelle importante. Nous sommes parvenus à Bassora et nous nous sommes emparés de toutes les terres. Il est vrai que beaucoup de gens y ont trouvé la mort, mais qu'importe !... Ibn Al-Alqamî... M'avez-vous entendu ?!

*(Il lui donne un coup de pied. Ibn Al-Alqamî tombe, sans vie, sur le plancher)*

*(Le prince mongole ordonne à ses soldats de le transporter à l'extérieur)*

LE PRINCE MONGOL : Transportez-le dehors ; je prendrai un autre ministre.

Al-Qasimi 2021, 47-48

En foi de quoi, une harmonie est effectivement réalisée entre les quatre actes de sorte qu'ils s'enchevêtrent, tous, en invitant le lecteur à se confronter à la vieille situation des Arabes qui n'est pas du tout différente de leur situation actuelle. Ce qui est arrivé à l'État abbasside avant et après sa chute n'est qu'une image similaire à ce qui se passe aujourd'hui sur la scène arabe, comme si l'Histoire se répétait sans le moindre changement. Raison pour laquelle, *Le retour d'Hulagu* a été écrit dans une perspective historique d'une réalité douloureuse où les noms des personnages, les lieux, voire les événements sont tous réels. C'est ce qu'affirme, d'une façon claire, le dramaturge dans la préface dans laquelle il a articulé la notion de l'effet-miroir tout en démontrant jusqu'à quel points les événements de sa pièce historique s'assimilent littéralement à tout ce qui se passe sur la scène arabe d'aujourd'hui. Dans cette place d'extratextualité,



dite la préface, Al-Qasimi a pu nous confier clairement les raisons qui l'on vivement stimulé à dramatiser ces trois années qui précèdent l'invasion mongole de Bagdad dans la mesure où il dit :

À travers mes lectures sur l'histoire de la nation arabe, j'ai constaté que les événements qui précèdent la chute de l'État abbasside ressemblent fort à ceux qui se déroulent aujourd'hui sur la scène arabe, comme si l'Histoire était un éternel recommencement. J'ai donc composé ce drame afin d'évoquer une réalité douloureuse sous un angle historique. Les noms des personnages et des lieux, ainsi que les événements qui en constituent la trame sont véridiques. Chaque mot, dans ce texte, indique clairement ce que vit la nation arabe.

Al-Qasimi 2021, 7

En conclusion, *Le retour de Hulagu* n'est qu'une tentative théâtrale visant à méditer notre actualité. Toutes les composantes de cette pièce historique s'enchevêtrent, d'une façon claire, afin de refléter l'idée de l'effet-miroir. Le dramaturge a réussi, via le prisme des événements passés, les personnages, le temps, l'espace et les thématiques abordées, de nous inviter à réfléchir, d'une manière ou d'une autre, sur les événements d'actualité. En nous prolongeant dans ce drame historique, nous ne faisons pas seulement un voyage dans le chronique, mais plutôt une introspection sur notre société contemporaine. L'intrigue de ce drame pièce n'est pas liée à un simple récit de l'Histoire, mais elle est pleine des réalités sur notre passé, notre actualité, voire ce que nous devons éviter à l'avenir. En un mot, le dramaturge a pu nous déclarer, via *Le retour d'Hulagu*, que l'Histoire a resté, reste toujours et restera vivante et pertinente. Après avoir lu cette pièce, nous avons constaté que le dicton disant « Si vous voulez réussir, ne vous retournez pas envers le passé » n'est qu'un dicton erroné et il faut, donc, le modifier en disant « Si vous voulez réussir et avancer envers un avenir brillant, vous devez lire l'Histoire et retirer des leçons du passé ».

## BIBLIOGRAPHIE

- AL-QASIMI, Sultan bin Mohammed, 2021, *Le retour d'Hulagu*, Charjah : Al-Qasimi Publications.
- BASSIDIKI, Kamagaté, 2009, « De l'histoire au théâtre historique dans Les Amazoulous d'Abdou Anta Kâ », in *Études françaises*, 45 (3), Montréal : Presses universitaires de Montréal, pp. 115-127.
- BICHET, Ragab, 2010, *Histoire des Mongols et chute de Bagdad*, Le Caire : Librairie de Jizerat Edward.
- LOCHERT, Véronique, 2004, « La didascalie dans le théâtre français du XVIIe siècle : une pratique mineure ? », in *Le théâtre au XVIIe siècle : pratiques du mineur*, Toulouse : Littératures classiques, pp. 43-64



- MONTINI, Simona, 2015, « Le drame historique au théâtre libre (1887-1894) : une nouvelle typologique de héros », in *Les héroïsme de l'acteur au XIXe siècle*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, pp. 281-291.
- SANTA-MARIA, Yousef Al-Alam, 1901, *Dîwân de Tarfa Ibn Al-Abd Al-Bakri*, traduit par Max Seligsohn, Paris : Librairie Émile Bouillon.
- SEI, Julia, 2015, « Le martyre comme un processus social », article en format électronique disponible sur le site : <https://www.iris-france.org/wp-content/uploads/2015/11/Obs-religieux-Le-martyre-comme-processus-social.pdf>.
- SIMONET-TENANT, Françoise, 2004, « Aperçu historique de l'écriture épistolaire : du social à l'intime », in *Le français aujourd'hui*, Paris : Armand Colin, pp. 35-42.
- UNIVERSALIS, Encyclopædia. Biographie de ȚARAFA 'AMR IBN AL-'ABD AL-BAKRÎ. În: *Encyclopædia Universalis* [on-line]. [F.a.] [accesat la 13 noiembrie 2025]. Disponibil la: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/tarafa-amr-ibn-al-abd-al-bakri/>.