

DOSSIER THÉMATIQUE :

Quel avenir pour le théâtre dans le monde arabe ?

Pratiques, formes et perspectives de la pérennisation du courant théâtral dans le monde arabe

MOLIÈRE CHEZ LES HOMMES DE THÉÂTRE DE LA NAHDA ET TAYEB SADDIKI

Mahfoud KECILI

Université Jean Moulin Lyon 3

Résumé | Dans cet article, nous étudions la présence de Molière dans le théâtre de Mārūn al-Naqqāš et dans celui de Tayeb Saddiki. Nous montrons comment al-Naqqāš s’est approprié le théâtre de Molière pour introduire un nouveau genre littéraire dans le monde arabe qui est le théâtre à l’occidentale. Il emploie le comique et la satire du théâtre de Molière comme un outil de réflexion. Dans sa pièce *al-Baḥīl*, il traite du thème de l’avarice et celui des conflits de générations qu’il expose avec la veine comique et la satire. Ce faisant, il exhorte ses concitoyens à innover dans les arts à partir de l’*adab* classique et du passé glorieux du monde arabe.

La deuxième partie, nous la consacrons à l’appropriation du vécu et de la comédie de Molière par Tayeb Saddiki dans ses deux pièces de théâtre *Molière ou pour l’amour de l’humanité* et *Nous sommes faits pour nous entendre*. Dans la première, Saddiki s’approprie la comédie de Molière ainsi que ses personnages pour revivre le patrimoine culturel marocain, revendiquer la pluralité de son pays et surtout combattre l’intégrisme qui a déjà rongé son pays voisin et a fait des victimes, dont son ami Abdelkader Alloula. Dans la deuxième, il traite des relations politico-culturelles entre le Maroc et la France, une pièce dans laquelle la figure de Molière est employée à la fois comme un garant de ces relations et comme un personnage commun aux deux cultures marocaine et française.

Mots clés | Molière, théâtre arabe, Nahda, al-Naqqāš, Saddiki, patrimoine culturel marocain.

ABSTRACT | In this paper, we study the presence of Moliere in the theatre of Mārūn al-Naqqāš and of Tayeb Saddiki. We show how al-Naqqāš appropriated Moliere’s theatre to introduce a new literary genre in the Arab world of Western-style theatre. He employs the comedy and satire of Moliere’s theatre as a tool for reflection. In his play *al-Baḥīl* deals with the theme of avarice and that of generational conflicts which he exposes with the comic vein and satire. In doing so, he urges his fellow citizens to innovate in the arts from the classical adab and the glorious past of the Arab world.

The second part is devoted to Tayeb Saddiki’s appropriation of Moliere’s life and comedy in his two plays *Moliere and love of humankind* and *We are created for mutual understanding*. In the first, Saddiki appropriates the comedy of Moliere and its characters to revive the cultural heritage of Morocco, claim the plurality of his country and, especially, fight against fundamentalism that has already eaten away at his neighbouring country and has claimed victims, including his friend Abdelkader Alloula. In the second, he deals with political and cultural relations between Morocco and France, wherein the figure of Moliere is used both as a guarantor of these relations and as a character common to both Moroccan and French cultures.

Keywords | Moliere, Arab theatre, Nahda, al-Naqqāš, Saddiki, the Moroccan cultural heritage.

Introduction

Plusieurs études sur le théâtre arabe avancent que ce dernier est né en grande partie de la traduction ou de l'inspiration du théâtre occidental. À l'époque de la Nahda, période de renouveau intellectuel et littéraire dans le monde arabe, des auteurs se sont mis à traduire et à adapter le théâtre occidental vers l'arabe. Dans la plupart des cas, ils adaptent ces textes en leur procurant une dimension locale, probablement pour répondre aux goûts et aux exigences de leur public. Ils acclimatent ces textes à l'environnement et à la réalité socioculturelle de leur public, mais aussi les entremêlent avec des formes de représentation déjà pratiquées dans le monde arabe. Dans son article «Le théâtre dans le monde arabe», Eve Feuillebois-Pierunek commente comme suit l'avis de la chercheuse Monica Rucco sur la naissance du théâtre à l'occidentale dans les sociétés arabes :

Le théâtre arabe naquit au XIXe siècle dans le cadre de la Nahda dont l'un des efforts porta sur l'adaptation d'un répertoire étranger aux exigences d'un nouveau public, même s'il est indéniable que des formes pré- ou parathéâtrales influencèrent le développement de l'art dramatique arabe, lui donnant une identité originale¹.

Dans ce mouvement de traduction et d'adaptation, la comédie moliéresque est très largement présente et son influence perdure jusqu'à nos jours. Les trois pionniers de la dramaturgie arabe, à savoir Mārūn al-Naqqāš, Ya'qūb Ṣannū' et 'Uṭmān Ġalāl ont commencé l'écriture théâtrale en s'inspirant en grande partie des œuvres de Molière. Leurs textes ont ainsi contribué à la naissance d'un genre littéraire nouveau, jusque-là méconnu dans le monde arabe. C'est pour cela que la critique considère souvent la pièce *al-Baḥīl*, inspirée de *L'Avare* de Molière par Mārūn al-Naqqāš² et publiée à titre posthume en 1869, comme le point de départ du théâtre arabe à l'occidentale. Depuis, la production de l'auteur français n'a cessé d'influencer le développement du théâtre arabe dont le répertoire a intégré nombre de pièces occidentales, essentiellement françaises.

Au début du XX^e siècle, le Maghreb découvre le théâtre grâce aux troupes théâtrales égyptiennes et syro-libanaises qui se produisaient en Tunisie, en Algérie et au Maroc. Influencés par ce nouveau genre littéraire, des intellectuels comme Muḥammad Ġ'aybī³ et 'Alī Bin 'Ayyād⁴ en Tunisie, 'Alī Ṣarīf Ṭāhir⁵, Rašīd

1- FEUILLEBOIS-PIERUNEK Eve, « Le théâtre dans le monde arabe », archives hal-00652080, 2011, p. 2. Lien : <https://hal.science/hal-00652080> (Consulté le 8 février 2023).

2- (1815-1855), homme de théâtre libanais, avec sa pièce de théâtre *al-Baḥīl*, qui est une inspiration de l'œuvre de Molière *L'Avare*, il inaugure la première pièce de théâtre en arabe.

3- (1880-1938), auteur de la première pièce de théâtre tunisienne *السلطان بين جدران يلدز*, « Le Sultan entre les murs de Yildiz », écrite en 1908 et jouée pour la première fois en 1910.

4- (1930-1972), acteur, auteur et réalisateur de théâtre tunisien. Il a étudié le théâtre à Paris puis au Caire avant de retourner en Tunisie et de travailler en tant qu'acteur-réalisateur du théâtre et du cinéma.

5- Un des pionniers du théâtre en Algérie, membre fondateur de l'École de musique andalouse *المطربة* « La chanteuse » avec Mahieddine Bachtarzi.

Qsanṭīnī⁶, Muḥyī al-Dīn Bašṭārzi⁷, ‘Abd al-Qādir ‘Allūla⁸ en Algérie, Muḥammad al-Zġārī⁹, Maḥdī Mannā‘ī¹⁰, Ṭayyib Ṣiddīqī¹¹ au Maroc, contribuent brillamment à l’enracinement de la production théâtrale dans leurs pays respectifs. Tous ces hommes de théâtre portent un intérêt particulier à la comédie moliéresque, comme en témoigne le nombre important de pièces de Molière qui ont été traduites ou adaptées en arabe depuis le XIX^e siècle. Des chercheurs comme Louis Awad (1915-1990), Ons Trabelsi, Eve Feuillebois-Pierunek, Nada Tomiche (1923-2019), parlent de la libanisation de Molière par Mārūn al-Naqqāš, de son égyptianisation lorsqu’il s’agit des traductions de ‘Uṭmān Ġalāl (1829-1898) et de celles de Ya‘qūb Ṣannū‘ (1839-1912). Ahmed Cheniki évoque aussi l’algérianisation de Molière par les traductions de Muḥyī al-Dīn Bašṭārzi et de ‘Allālū. De leur côté, Angela Daiana Langone et Omar Fertat utilisent le terme de «marocanisation» lorsqu’il s’agit des œuvres de Tayeb Saddiki.

Le dramaturge marocain Tayeb Saddiki est le premier à afficher son admiration des œuvres de l’auteur français, mais aussi de son vécu et de son combat contre l’obscurantisme sous toutes ses formes. Il devient ainsi le premier dramaturge arabe à utiliser le nom de Molière dans les titres de ses pièces et à en faire un personnage dans ses textes. Pour ce qui est des personnages, il emploie tantôt le nom Molière, comme dans la pièce *Molière ou pour l’amour de l’humanité*¹², et tantôt celui de Jean-Baptiste Poquelin, comme dans les deux pièces *Le Dîner de Gala*¹³ et *Nous sommes faits pour nous entendre*¹⁴. Ce faisant, il donne de la consistance à ses personnages et légitime son discours et les idées qu’il souhaite transmettre. Tayeb Saddiki semble donc davantage inspiré des expériences personnelles et du combat de Molière que de ses œuvres. Dans les deux textes dont nous traitons, il emploie l’auteur français comme un outil de combat contre l’injustice et la loi du plus fort. Ce qui n’est pas le cas de Mārūn al-Naqqāš qui semble inspiré davantage de la satire de Molière et de la manière dont ce dernier met en évidence les défauts de sa société. L’auteur libanais emploierait

6- (1887-1944), son vrai nom est Rachid Belakhdar, chansonnier et acteur de théâtre algérien. En 1927, il crée avec son ami Djelloul Bachdjerrah une troupe de théâtre qui est dissoute peu après sa création par les autorités coloniales en raison de l’engagement des pièces qu’elle représente.

7- (1897-1986), homme de théâtre algérien. Il est l’un des premiers acteurs, auteurs du théâtre et chanteurs d’opéra en Algérie. Depuis 1992, le Théâtre national algérien porte son nom.

8- (1939-1994), acteur, metteur en scène et auteur de théâtre algérien, assassiné dans un attentat terroriste au Palais de la Culture de la ville d’Oran.

9- (1902-1969), homme politique marocain ayant contribué à l’essor du théâtre au Maroc durant la période coloniale.

10- Homme de théâtre marocain, il est l’un des premiers acteurs et adaptateurs de théâtre au Maroc. Ses premières pièces de théâtre sont principalement des adaptations d’œuvres de Molière.

11- Né en 1939 au Maroc, il est considéré comme l’un des grands hommes de théâtre contemporains dans le monde arabe. Il décède en 2016 après un parcours riche de production culturelle, notamment dans le théâtre, le cinéma et la peinture. Pour les prochaines transcriptions du nom et du prénom de l’auteur, nous utiliserons la transcription la plus commune dans la langue française qui est : Tayeb Saddiki.

12- SADDIKI Tayeb, *Molière ou pour l’amour de l’Humanité*, Casablanca, EDDIF, 1994.

13- SADDIKI Tayeb, *Le Dîner de Gala*, Casablanca, EDDIF, 1990.

14- SADDIKI Tayeb, *Nous sommes faits pour nous entendre*, Casablanca, EDDIF, 1997.

la comédie moliéresque comme un outil pédagogique qui vise à critiquer les fondements de sa société et ses mœurs dans le but de la moderniser. Il voulait ainsi faire du divertissement un moyen permettant de corriger sa société en incitant ses compatriotes à innover dans les arts.

Dans notre étude, nous allons nous interroger sur les raisons pour lesquelles Molière demeure incontestablement présent dans la réflexion théâtrale arabe jusqu'à nos jours. Pour cela, d'un côté, nous prendrons comme exemples le discours liminaire que Mārūn al-Naqqāš (1815-1855) a prononcé avant la première représentation d'*al-Bahil* et le texte de cette dernière. De l'autre, nous prendrons comme exemples les deux pièces de Tayeb Saddiki *Molière ou pour l'amour de l'humanité*¹⁵ et *Nous sommes faits pour nous entendre*¹⁶. En premier lieu, nous nous intéresserons à l'usage du théâtre et surtout celui de Molière comme un outil de réflexion par Mārūn al-Naqqāš. Nous repèrerons les éléments qui montrent comment le dramaturge libanais s'approprie le texte de Molière et l'acclimate à son environnement socioculturel. La seconde partie de cette étude portera sur l'usage de Molière comme outil de contestation dans la pièce de Tayeb Saddiki, *Molière ou pour l'amour de l'humanité*. Une pièce dédiée à son ami Abdelkader Alloula, assassiné le mars 1994 alors qu'il se rendait au théâtre pour y finir l'adaptation du *Tartuffe* de Molière. Dans la seconde pièce, nous soulignerons comment la figure de Molière est utilisée comme un garant des relations politico-culturelles entre l'Orient et l'Occident. Nous montrerons également comment la figure de l'écrivain français devient un symbole de la lutte des intellectuels arabes, à travers l'appropriation et la réécriture de la comédie moliéresque par ces deux dramaturges. Nous aborderons aussi les environnements historiques et socioculturels dans lesquels ces œuvres ont émergé.

I. Mārūn al-Naqqāš et les prémices d'un théâtre à l'occidentale

A. Le manifeste du théâtre arabe et le besoin d'innover dans les arts

L'époque de la Nahda, au XIX^e siècle, se caractérise par le besoin de réformes dans bien des domaines, notamment ceux de la culture, de la politique et de la religion. Durant cette période, la culture occidentale est vue comme un modèle à suivre dans un Empire ottoman en décadence. Des auteurs et des artistes tentent d'apporter leur contribution à ces réformes en prônant l'ouverture à d'autres cultures. Pour la plupart, ils s'inspirent des littératures européennes et y voient un outil pour sortir les sociétés arabes des crises culturelles et identitaires, du conformisme et de l'immobilisme qui les rongent. L'envie de changement et la volonté de moderniser la société ne cessent de grandir dans les esprits des intellectuels de cette époque. En ce qui concerne le théâtre, Nada Tomiche explique que celui-ci répond parfaitement aux besoins de changement

15- SADDIKI Tayeb, *Molière ou pour l'amour de l'Humanité*, op.cit.

16- SADDIKI Tayeb, *Nous sommes faits pour nous entendre*, op. cit.

des sociétés arabes et c'est pour cette raison que des intellectuels arabes s'y intéressent. L'introduction du théâtre était l'un des marqueurs de la Nahda, comme l'affirme Jacob Landau : « l'un des symptômes de cette Renaissance fut la création du théâtre arabe contemporain »¹⁷. À l'instar des intellectuels de son époque, Mārūn al-Naqqāš voit dans la culture et le mode de vie européens une référence en matière de progrès et de pratiques sociales. Pour ces intellectuels, l'innovation en matière d'art doit se faire à partir de l'inspiration de la culture occidentale et en puisant dans la culture ancestrale et dans le passé glorieux du monde arabe.

Avant la présentation de sa pièce, al-Naqqāš a tenu un discours d'une importance capitale pour les études sur les débuts du théâtre arabe. Au début de son discours, il rappelle à son public les raisons de la décadence des sociétés arabes, surtout dans le domaine de la culture et de la production littéraire. Dans ce discours liminaire, il raconte ses voyages en Europe et évoque la différence entre les sociétés arabes et occidentales en matière de production artistique. Pour lui, les Occidentaux sont plus créatifs en matière d'art, car le public européen encourage les artistes et les auteurs débutants. Il explique que, contrairement aux Européens, les sociétés arabes sont en régression et ne suivent pas la modernité. Il évoque les raisons de cette régression et de cet immobilisme dans lequel baigne le monde arabe où l'innovation peut être mal jugée, voire condamnée.

تخافون أن تخرعوا أمرا فلا يطرب أو تترجموا كتابا فلا يعجب فيقعدهم الزعل ويمنعكم الخجل [...] الأوربيين عندما ينظرون أحدا من أقوامهم مبتدعا قضية لنفع عامهم فيرغبونه لإتقان ذلك المراد ويتعصبون على مساعدته والانجاد فإن نجح وساد فينال إكليل المكافأة ويطنبون بمدحه والشكر وإن عجز وعاد لا يفترتون من دوام المساعدات ويقيمون عنه الحجج والعدر فيزداد عندهم بهذا الوجه التقدم العظيم ويتراكم في ديارهم النمو العميم [...] وإنما أهل هذه البلاد [...] فبالضد فقد عودوا مواضيع أقوالهم على ثلب وإعابة تأليفات أمثالهم فمنهم من يشين ويتهمك [...] فيجرحون المصنف بسيف التوبيخ والخجالة¹⁸.

Par crainte de la désapprobation publique, vous ne traduisez pas de livres et vous ne créez rien ; le dépit et la honte vous paralysent [...]. Les Européens encouragent tout créateur qui se rend utile à la communauté ; s'il réussit, c'est la gloire, ils le récompensent ; s'il échoue, on l'aide, on le conseille, on l'excuse [...]. Dans notre pays, nos compatriotes font tout le contraire. Ils attaquent, jugent, condamnent, raillent les auteurs débutants.¹⁹

17- LANDAU Jacob, *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1965, p. 61.

18- AL-NAQQĀŠ Niqūlā, *Arzat Lubnān*, Beyrouth, al-Maṭba'a al-'umūmiyya, 1869, pp. 14-15.

19- Traduit par mes soins.

Par la suite, il raconte sa rencontre avec le théâtre occidental et évoque le rôle de cet art dans le progrès des sociétés européennes. Al-Naqqāš décrit cette rencontre et son importance dans son entreprise. Pour lui, le théâtre serait un outil pour le progrès des sociétés arabes, comme c'était le cas en Europe. Pour justifier sa démarche, il explique le rôle du théâtre dans le progrès des sociétés occidentales. « Éducation des mœurs » تهذيب الطبايع « comique » مزاح « sérieux » « instructif » المواعظ « les conseillent, les modernisent et les éduquent » حقيقة « les conseillent, les modernisent et les éduquent » sont des termes avec lesquels il qualifie la pratique théâtrale chez les Occidentaux, surtout la comédie moliéresque où le comique et la satire sont très présents. Il explique que le théâtre peut représenter un moyen pédagogique qui permettrait aux jeunes Arabes de sortir de l'imitation aveugle des mœurs. Il en rapporte :

عند مروري بالأقطار الأوروبية وسلوكي بالأمصار الإفرنجية قد عاينت فيما بينهم الوسائط والمنافع التي من شأنها تهذيب الطبايع مراسحا يلعبون بها ألعابا غريبة ويقصون فيها قصصا عجيبة [...] من ظاهرها مجاز و مزاح وباطنها حقيقة وصلاح [...] فأنتم أيضا ستنتظرون عند كثرة تكرارها منافع تعجب الألسن عن وصف مقدارها لأنها مملوءة من المواعظ والآداب والحكم والإعجاب لأنه بهذه المراسح تكشف عيوب البشر فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر وعدامتها اكتساب الناس التأديب ورشفتهم رضاب النصايح والتمدن والتهذيب.

Lors de mon passage par l'Europe, j'ai trié entre le bon et le mauvais, j'ai vu des pratiques bénéfiques, des théâtres où d'étranges histoires sont contées [...] la forme est comique, mais le fond est sérieux, véridique et moral [...]. Vous aussi, vous découvrirez, à la longue, tout ce que cet art comporte d'instructif, de moral et de sage. Ces théâtres exposent les défauts des gens, les conseillent, les modernisent et les éduquent²⁰.

Avant de présenter sa pièce, il prévient son public quant au manque de moyens pour sa représentation. Il leur rappelle que la représentation d'une pièce théâtrale doit se dérouler dans un lieu spécifique, ce qui n'est pas le cas pour lui dans la mesure où il représente sa pièce dans sa maison. Malgré cette entrave, le manque de moyens ne doit pas empêcher la production théâtrale dans le monde arabe, car l'Europe qu'il évoque comme exemple ne disposait pas de grands moyens dans les débuts de la pratique théâtrale.

لكون الإفرنج من ساعة كشفهم هذا الكنز المنجلي لم يكن عندهم مثل مراسح ميلانو و نابولي.

Parce que les Occidentaux, lorsqu'ils ont découvert ce trésor, ne disposaient pas de scènes comme celles de Milan ou de Naples²¹.

20- Al-NAQQĀŠ Niqūlā, *Arzat Lubnān*, op. cit., pp. 15-16-18. Traduit par mes soins.

21- Al-NAQQĀŠ Niqūlā, *Arzat Lubnān*, op. cit., p. 18. Traduit par mes soins.

Dans la suite de son discours, il explique que désormais les jeunes Arabes sont appelés à être créatifs et qu'ils doivent éviter de céder à la critique et aux jugements du public ou des autorités. Il finit son allocution en montrant que lui-même œuvre en ce sens et innove, quelles que soient les critiques ou la réception de son travail.

وها أنا متقدم دونكم إلى قدام متحملا فداءً عنكم مكان الملام... ومبرزا لهم مسرحاً أدبيا
وذهبا إفرنجيا مسبوكا عربيا.

Quant à moi, je vais de l'avant, supportant les critiques à votre place... Pour leur présenter un théâtre de qualité : de l'or européen coulé dans un moule arabe.²²

Ce discours prend véritablement la forme d'un manifeste du théâtre arabe dans lequel l'auteur affirme la nécessité de la création et l'innovation dans le domaine des arts. Le théâtre y est envisagé comme un outil d'émancipation et de réforme sociale. Molière a exposé dans ses pièces les contradictions de la société de son époque, a osé critiquer la bourgeoisie, a fait face à l'austérité religieuse, ce qui fait de lui une source d'inspiration pour Mārūn al-Naqqāš.

B. Molière, un outil de réflexion

En s'inspirant des œuvres de Molière, Mārūn al-Naqqāš se voit en mesure d'aborder des sujets qui préoccupent sa société. Le mariage arrangé, l'avarice, les conflits de générations... peuvent être exposés et le public peut s'y intéresser grâce à la veine comique. Les bourgeois, les autorités religieuses et les décideurs politiques peuvent aussi être critiqués grâce à la satire. C'est pour cette raison que Molière séduit plus qu'aucun autre auteur occidental. Les thèmes qu'il aborde sont familiers aux auteurs et au public arabes, probablement en raison de l'universalité des valeurs que mobilise ce théâtre. Les problèmes sociaux, le clivage social, le rapport entre l'individu et la religion, les mœurs, le vice, l'hypocrisie... sont des thèmes qui intéressent toutes les catégories de la société. À la manière de Molière, al-Naqqāš expose ces thèmes avec humour et dérision et les personnages importants dans la société se voient parodiés et ridiculisés. Le public arabe ne pouvait être que fasciné par cette importation, certes étrangère, mais qui traitait de sujets qui lui sont familiers.

L'œuvre adaptée est mise au service du projet de son auteur et doit correspondre au goût du public arabe, conduisant l'auteur à prendre beaucoup de libertés avec l'œuvre originale. Il joue ainsi avec la situation de diglossie dans le monde arabe, utilisant les registres du littéral et du dialectal dans la pièce. Il s'inspire même, par moments, d'autres œuvres de Molière et les intègre dans *al-Baḥīl*. On retrouve les mêmes procédés dans *al-Ḥasūd al-salīḥ* (*Le Tartuffe*) qui comporte

22- AL-NAQQĀŠ Niqūlā, *Arzat Lubnān*, op. cit., p. 15. Traduit par mes soins.

des passages tirés du *Bourgeois gentilhomme* et des *Précieuses ridicules*. La pièce est également ponctuée de chants et de mélodies orientales, raison pour laquelle Jacob Landau considère qu'elle relève du registre de « l'opéra-comique »²³.

Il est clair que l'on ne peut pas parler de traduction quand on évoque le travail de Mārūn al-Naqqāš ; la pièce est bien une inspiration ou une « adaptation » libre, selon les critères retenus par Patrice Pavis :

Coupures, réorganisation du récit, adoucissements stylistiques, réduction du nombre de personnages ou des lieux, concentration dramatique sur quelques moments forts, ajouts et textes extérieurs, montage et collage d'éléments étrangers, modification de la conclusion, modification de la fable en fonction du discours de la mise en scène²⁴.

Depuis la toute première pièce, au Machrek comme au Maghreb, la pratique de l'adaptation est courante dans le théâtre arabe, comme le signale Mohamed Aziza :

On « libanise », on « irakinise », on « syrianise », on « égyptianise », on « tunisienise », on « marocanise », un peu tous les auteurs, mais c'est Molière qui se révèle la providence de tous les adaptateurs parce que les personnages sont les plus ouverts, ses situations les plus transposables et ses préoccupations les plus partagées²⁵.

Pour sa démarche d'importation de cet art nouveau dans le monde arabe, Mārūn al-Naqqāš a choisi l'adaptation de *L'Avare* de Molière. Le choix de la pièce est probablement influencé par le sujet de l'avarice qui est familier au récepteur arabe. En plus du thème, la veine comique omniprésente dans la pièce de Molière garantit le divertissement, ce qui est la première fonction du théâtre. Outre le divertissement, la pièce traite du sujet de l'avarice en caricaturant et en se moquant du personnage de l'avare. Ainsi, le public peut s'identifier dans les situations que présente le texte, ce qui pourrait l'inciter à prendre part dans le sujet et surtout à avoir des réflexions quant à la critique sociale ; ce qui s'inscrit dans le projet de al-Naqqāš.

C. La libanisation de Molière

En ce qui concerne l'adaptation de *L'Avare*, al-Naqqāš a dû recourir à l'acclimatation de la pièce dans un environnement libanais. Pour cela, il a situé les événements de l'histoire dans la ville de Beyrouth et a choisi des noms arabes pour ses personnages et surtout, a intégré dans son texte des passages en dialecte libanais (ویش هلبلشه بتشوف، par exemple).

23- LANDAU Jacob, *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1965, p. 61.

24- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

25- AZIZA Mohamed, *Regards sur le théâtre arabe contemporain*, Tunis, Maison tunisienne, 1970, p. 74.

1. Le thème

Dans la langue arabe, l'avarice (البخل) est le contraire de la générosité (الكرم) qui est une caractéristique dont se vantent les Arabes depuis des temps immémoriaux. L'avarice est un thème ancré dans l'imaginaire collectif du récepteur arabe et constitue un topo dans la littérature arabe classique qui a été illustré par de grands noms comme celui d'al-Ġāhiz, célèbre pour son *Livre des avarés* (كتاب البخلاء). Outre al-Ġāhiz, d'autres célèbres auteurs comme al-Mutanabbi, al-Ḥuṭay'a, Abū al-Aswad Adū'alī l'ont également abordé au même titre que la générosité (الكرم). Dans la littérature française, le sujet est abordé par Jean de La Fontaine, Honoré de Balzac, Jules Verne... Cet état d'esprit qu'est l'avarice est tellement considéré comme nuisible à l'individu et à la société, qu'il est devenu un sujet dans plusieurs œuvres dans les littératures arabe et occidentale. L'universalité du thème associée à son enracinement dans la culture arabe peut expliquer l'attrait des spectateurs de la pièce d'al-Naqqāš.

2. Les personnages

Contrairement à la pièce en français où le seul avare est Harpagon, le texte en arabe met en scène deux avarés : al-Ṭa'labī qui incarne le rôle d'Harpagon en ce qu'il est le père de Ġālī et Hind, et Qarrād, quinquagénaire avare et laid, qui ressemble à Harpagon par son caractère et ses manières. Plusieurs personnages de Molière (Dame Claude, Maître Simon, Frosine et Maître Jacques) sont absents pour des raisons sans doute liées aux conditions spécifiques de la mise en scène au milieu du XIX^e siècle. La pièce étant montée dans la maison de Mārūn al-Naqqāš avec les membres de sa famille, l'auteur a limité le nombre de personnages. Il n'y a que deux femmes, Hind et Umm Rīšā. Les noms des personnages sont aussi modifiés et sont pour la plupart en rapport avec le monde animalier, marquant un ancrage clair dans le patrimoine culturel arabe.

Le choix des noms des personnages n'est donc pas fortuit et manifeste également la volonté d'appropriation de l'auteur. Ainsi, la plupart des personnages prennent des noms d'animaux. Ce procédé fait penser aux fables dans *Le livre des animaux* (كتاب الحيوان) d'al-Ġāhiz et aux maqāmat où l'on retrouve des animaux qui parlent ou des personnages ayant des noms d'animaux. Ce choix confirme la volonté de l'auteur de renvoyer à l'adab classique qu'il a évoqué dans son allocution. Il commence sa pièce par :

إنه فاز بوعد
ظبية في فخ قرد
ويلى ويلى يا ويلاه
فالدواء مستصعب
قد رماها ثعلب
قصة تستغرب²⁶

Il a gagné une promesse
Une antilope, bernée par un renard
Oh là là, oh mon Dieu

et la solution devient compliquée
tombe dans le piège d'un signe
quelle étrange histoire

26- Al-NAQQĀŠ Niqūlā, *Arzat Lubnān*, op. cit.

Ainsi, Qarrād et al-Ta‘labī font référence à des animaux. Qarrād (dresseur de singes) peut être interprété comme une référence à la maqāma du singe d'al-Hamaḍānī où son rôle est clairement évoqué dans les chansons d'Ibrāhīm al-Mawṣilī (742-806). Quant à al-Ta‘labī, il renvoie au renard (ta‘lab); comme dans l'imaginaire occidental, il est souvent associé à la ruse. C'est un personnage important dans *Kalīla wa Dimna*.

Dans cette pièce de théâtre, le personnage qui a attiré le plus notre attention est celui de Ġālī. Dans la langue arabe, le nom vient d'un adjectif qui signifie «cher, de valeur». On peut trouver dans le personnage des correspondances qui l'identifient à al-Naqqāš : il évoque dans la pièce des voyages en Europe, où il a découvert le théâtre, et il manifeste la volonté d'importer cet art à Beyrouth. Jeune homme intelligent et conscient du danger de l'enfermement, il incarne l'esprit novateur et l'ouverture à d'autres cultures. Le choix fait par l'auteur de son nom lui confère une importance particulière et permet de donner du poids à ses propos. Dans le texte, il est souvent en conflit avec Qarrād qui, lui, incarne l'avarice, le repli sur soi et l'immobilisme. Le spectateur s'en rend notamment compte lorsque le jeune Ġālī invite Qarrād à payer quelques pièces pour aller voir un spectacle de théâtre. Ainsi, le discours de Ġālī dans la pièce ressemble à celui de al-Naqqāš et le personnage reprend les idées du discours liminaire que nous avons évoqué précédemment.

غالي قراد : فيها يفضحون قبائح لهوا للجاهل ثم يشرحون نصايح وعظا للعاقل. فن يمتاز على الأرباح يحيي الأجساد مع الأرواح يحكون الجد بنوع مزاح²⁷.

Ġālī à Qarrād : Là où ils démasquent les malversations pour distraire l'ignorant, puis ils donnent des conseils pour avertir le conscient... Il s'agit d'un art qui n'a pas de prix, il ressuscite les corps et les âmes, le sérieux est raconté avec un divertissement²⁸.

قراد غالي : اسكت اسكت هذا اسراف ... أجدادك عاشوا في بيروت من غير مراسم فعليكم أن تحيا وتموت كأبيك وإلا عد فارجع²⁹.

Qarrād à Ġālī : Taisez-vous, taisez-vous, ceci c'est du gaspillage. Vos ancêtres ont vécu à Beyrouth sans théâtre... Vous devrez vivre et mourir comme votre père, sinon retournez-y!³⁰

Al-Naqqāš se fond dans le personnage de Ġālī et se mêle à l'intrigue pour exprimer ses idées. Il explique le rapport entre l'homme et l'argent : il considère que l'avarice n'est pas seulement un mal pour la personne, mais pour toute la société. Ce caractère peut être une source de problèmes familiaux, comme c'est

27- Ibid.

28- Traduit par mes soins.

29- Al-NAQQĀŠ Niqūlā, *Arzat Lubnān*, op. cit.

30- Traduit par mes soins.

le cas du père qui veut marier sa fille à une personne riche, sans demander son consentement. Outre les problèmes familiaux, l'avarice peut être une menace pour la société et la vie en commun dans la mesure où elle empêche le partage. En s'appropriant le personnage de Ġālī, al-Naqqāš s'insurge contre le mariage arrangé en sauvant sa sœur.

Dans ce dialogue entre Ġālī et Qarrād, Niqūlā al-Naqqāš, le frère de Mārūn al-Naqqāš et auteur de *Arzat Lubnān*, explique dans une note le ton avec lequel l'acteur a exprimé la phrase; une note qui peut servir de didascalie pour les représentations ultérieures à la publication de la pièce.

بأسلوب لطيف قد شرح رحمه الله بالإختصار عن المراسح في الأروبا وما تتضمنه من الفوائد³¹.

Le défunt a expliqué gentiment et en résumant la situation l'importance des théâtres en Europe³².

Niqūlā al-Naqqāš utilise, en parlant de l'acteur, l'expression الله رحمه الله «Que Dieu ait son âme», une expression que nous retrouvons à plusieurs reprises dans l'introduction du livre et par laquelle il désigne son frère défunt. Mārūn al-Naqqāš s'est non seulement approprié le personnage de Ġālī dans le texte de la pièce, mais il a également joué son rôle lors de cette première représentation.

3. La terminologie théâtrale

Lors de son adaptation des pièces de Molière, Mārūn al-Naqqāš a dû inventer une terminologie nouvelle pour mettre en scène et jouer ses pièces. Angela Daiana Langone rapporte que dans la plupart des cas, il se contente d'emprunter des termes, surtout de l'italien, et de les transposer dans la langue arabe. Il utilise ainsi le terme كوميديا pour désigner la comédie, بروزه pour renvoyer à la prose وأوبره pour l'opéra, الشينة pour la scène, جزء pour acte... Il utilise également d'autres termes propres à la littérature arabe comme رواية, un terme par lequel il désigne la pièce de théâtre, مؤلف pour désigner le dramaturge (littéralement l'auteur), لاعب pour l'acteur, دور pour renvoyer au rôle. Pour ce qui est du lieu dans lequel la représentation se déroule, il le nomme مسرح. La prononciation de ce terme a évolué vers مسرح et qui est devenu un terme admis par tous les auteurs de théâtre arabe à partir des années 1950³³.

31- Al-NAQQĀŠ Niqūlā, *Arzat Lubnān*, op. cit.

32- Traduit par mes soins.

33- HALLAQ B. et TOELLE H., *Histoire de la littérature arabe moderne; 1800-1945*, t1, Arles, Actes Sud, 2007, p. 158.

II. Tayeb Saddiki, Molière et le patrimoine culturel du Maroc

A. La patrimonialisation des œuvres de Molière.

Au Maroc, le public a connu le théâtre à l'occidentale pour la première fois sans doute à partir de 1913, après l'installation de la salle *Gran Teatro Cervantes* (Théâtre Cervantes) dans la ville de Tanger. La première troupe du théâtre arabe à y avoir représenté ses spectacles est la troupe égypto-tunisienne النهضة العربية جوق (la Compagnie de la Renaissance arabe) dirigée alors par 'Azz al-Dīn al-Masrī. Selon le chercheur Omar Fertat, ce fut en 1923 qu'une troupe, dirigée par Ḥasan Bannān et al-Šādīlī Bin Friḥa, joua la première adaptation en langue arabe d'une œuvre de Molière : *Le Médecin malgré lui*. Dans la même tournée, elle joua aussi les pièces *Saladin*, qui est une adaptation du *Talisman* de Walter Scott, et *Les Martyres de l'amour*, qui est une adaptation de *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Le chercheur avance également qu'après la tournée de cette troupe, de jeunes Marocains se sont mis à adapter des pièces de théâtre occidentales. Il précise qu'une fois de plus, la toute première pièce de théâtre produite par des Marocains est l'adaptation en arabe classique de *L'Avare* de Molière par les deux jeunes Mahdī al-Mannā'ī et Muḥammad Twīmī. Elle précède celle de *Tartuffe*, une pièce qui sera très vite interdite par l'administration française qui la voit d'un mauvais œil³⁴. Les premiers hommes de théâtre marocains optent donc pour la comédie moliéresque et l'utilisent certes comme un moyen de divertissement, mais aussi, comme un outil pour un éveil politique dans le pays.

B. Entre Tayeb Saddiki et Molière

« À partir de 1944, les autorités coloniales interdisent le théâtre scénique »³⁵ et optent pour un encadrement de la pratique théâtrale. Des « centres d'expression dramatique » ont été créés et la mission d'animation et de formation de jeunes comédiens et dramaturges est confiée à André Voisin (1903-1964). C'est alors que Saddiki a ses premiers contacts avec le théâtre.

En effet, l'aventure théâtrale de Tayeb Saddiki commença dès 1954 quand il fut engagé par André Voisin pour faire partie de la troupe de la Jeunesse et des Sports. Son premier rôle fut Joha, l'homologue de Scapin, dans *Amayel Joha* (*Les Fourberies de Joha*)³⁶.

Il joue dans cette pièce en 1956, au festival de Paris où la représentation obtient un retour très élogieux dans les colonnes du *Figaro* du 28 mai 1956. Quant à la performance de Saddiki, Jean Duvignaud (1921-2007) s'est émerveillé devant le

34- FERTAT Omar, « Molière, un auteur arabe... ? », *Horizons/Théâtre*, 3, 2013, p. 88-108.

35- FEUILLEBOIS-PIERUNEK Eve, « Le théâtre dans le monde arabe », *op. cit.*, p. 37. (Consulté le 8 février 2023).

36- Entretien avec Tayeb Saddiki réalisé par Omar Fertat et cité par ce dernier dans FERTAT Omar, « Molière, un auteur arabe... ? », *Horizons/Théâtre*, 3, 2013, p. 88-108.

talent d'acteur du jeune Marocain. Nada Tomiche écrit quant à elle que « De son côté, Tayeb Saddiki présentait *Les fourberies de Scapin* de Molière, dans une version marocaine moderne et la pièce de Molière, grâce à lui, trouvait une vivacité et une jeunesse nouvelles »³⁷. Le hasard fait que la première pièce que Tayeb Saddiki a jouée était de Molière, un auteur qui l'inspirera tout au long de sa carrière. Le premier rôle qu'il a interprété est celui de Joha, un personnage du patrimoine arabe, que le comédien considère comme indispensable pour créer un théâtre arabe. Après cela, sa troupe cesse ses activités pendant plus de deux ans. Il se sent perdu et le théâtre lui manque. Pour cette raison il se lance dans l'adaptation de théâtre. Dans un entretien avec Omar Fertat, Tayeb Saddiki lui confie :

C'est Molière qui m'est venu au secours [...]. Au début j'étais dans le noir total. Il fallait que je travaille sur des sujets ou des pièces faciles. J'ai choisi les premières pièces de Molière. Les courtes pièces comme *Le Médecin volant*, *La Jalousie du barbouillé*³⁸.

À la différence de ses prédécesseurs, Tayeb Saddiki se distingue dans ce domaine par son réinvestissement du patrimoine arabe, suivant ainsi les conseils de Jean Vilar et André Voisin qui lui suggéraient de puiser dans les formes de représentation locales, surtout dans le folklore marocain. Il intègre d'abord la forme du conte (mystique, poétique, comique...) dans son théâtre, ainsi que la poésie populaire, en particulier celle de 'Abd al-Rahmān al-Mağdūb³⁹. La popularité du poète, la qualité de ses poèmes et surtout les thèmes qu'il traite font de lui un personnage idéal pour attirer et influencer le public marocain. La halqa⁴⁰, le plus souvent présentée par des conteurs, fait également partie intégrante du théâtre de Saddiki. À ce propos, dans sa pièce *Nous sommes faits pour nous entendre*, il établit un lien direct entre les conteurs marocains de la célèbre place de Jemaa el-Fna⁴¹ et Molière.

Ben Aïcha (à ses compagnons) : Ce Molière est un peu comme nos amuseurs de la place Jamaï el Fna à Marrakech⁴².

Ben Aïcha : Ce Molière-là est formidable! [...] Ce que je sais c'est que ce Molière est un peu comme notre Jouha⁴³.

37- TOMICHE Nada et KHAZNADAR Chérif, *Le théâtre arabe*, Paris, UNESCO bibliothèque numérique, 1969, p. 204.

38- FERTAT Omar, « Molière, un auteur arabe... ? », *op. cit.*

39- Le poète le plus populaire au Maroc, il est né en 1506 et décédé en 1565. Il est connu pour sa poésie soufie qui dénonce le mal et les inégalités sociales. Sa poésie a inspiré beaucoup d'artistes dans le Maghreb.

40- De l'arabe حلقة ou « théâtre en rond ». Le nom renvoie à l'espace déterminé par l'acteur pour jouer son spectacle. Les spectacles représentés à la place Jāmā al-fna dans la ville de Marrakech en sont le parfait exemple.

41- Célèbre place au sud de la ville de Marrakech, elle est très animée, surtout la nuit où artistes, conteurs, danseurs, charmeurs de serpents... se côtoient et donnent des représentations. La place est inscrite au patrimoine mondial de l'UNESCO depuis 1985.

42- SADDIKI Tayeb, *Nous sommes faits pour nous entendre*, *op. cit.*, p. 46.

43- *Ibid.*, p. 49.

L'universalité de Molière, les idées qu'il défend et la qualité de ses textes sont autant de facteurs qui peuvent expliquer cette fascination. Vers la fin d'un dialogue entre les deux personnages Molière et Ben Aïcha, ce dernier, qui tout au long de la pièce identifie Molière aux figures emblématiques de la culture marocaine, s'adresse à son homologue en l'appelant Jha : « Adieu Molière... Adieu Jha »⁴⁴. Dans les textes de Tayeb Saddiki, l'auteur français apparaît en renvoyant à ses textes et à ses opinions, mais aussi en tant que protagoniste, comme c'est le cas des deux pièces *Molière ou pour l'amour de l'humanité* et *Nous sommes faits pour nous entendre*.

C. Molière dans le théâtre de Tayeb Saddiki

1. Molière, un exemple de la lutte contre le fanatisme et l'ignorance

Des critiques du théâtre arabe, comme Angela Daiana Langone et Omar Fertat, sont d'accord sur le fait que l'œuvre majeure du théâtre de Tayeb Saddiki est *Molière ou pour l'amour de l'humanité* (1994). Dans cette pièce, il rend hommage à son auteur préféré et expose les dangers qui guettent les sociétés arabes. Cette pièce regroupe les personnages de différentes œuvres de Molière. Elle met en scène le conflit qui a opposé le dramaturge à l'Église et à l'Inquisition durant toute sa carrière. Malgré son état de santé inquiétant, il fait face à ses détracteurs et continue à combattre l'obscurantisme et à défendre la pluralité et la tolérance. Dans cette étude, nous allons nous concentrer dans un premier temps sur les personnages de la pièce, avant de présenter les procédés littéraires utilisés pour faire allusion aux problèmes des sociétés arabes modernes.

Les personnages de cette pièce sont au nombre de 24. Pour la plupart, ils sont tirés de son œuvre ou de son entourage. Nous retrouvons ainsi Dom Juan, Tartuffe, Arnolphe, Orgon... ainsi que sa femme Armande Béjart (1640-1700), le célèbre La Grange (1639-1692), un des comédiens les plus connus de la troupe de Molière, Madeleine Béjart (1618-1672), une comédienne avec laquelle Molière aurait eu une relation, Mauvillain (1620-1685), médecin ami de Molière et doyen de la faculté de médecine de Paris de 1666 à 1668. Elle intègre également des personnages qui sont définis par leur fonction ou leur statut social : le pauvre, l'Envoyé du Roi, l'Abbé, l'Archevêque et l'Inquisiteur.

Les faits narrés dans la pièce se déroulent au 17^{ème} siècle, mais Tayeb Saddiki utilise des termes anachroniques pour établir un lien avec la période contemporaine. Ainsi, on trouve dans la pièce les mots de « préservatifs », « ayatollah », « Marocains », « théâtre des Nations », « Masrah al-nās »⁴⁵, « Tee-shirt »..., qui ont pour fonction d'indiquer que le personnage de Molière et

44- *Ibid.*, p. 71.

45- Le nom de la troupe théâtrale que Saddiki a créée en 1970 et a dirigée jusqu'à son décès en 2016. Actuellement, la troupe est dirigée par la fondation Tayeb Saddiki.

les idées qu'il défend sont universels⁴⁶. Molière devient ainsi l'incarnation de l'intellectuel engagé combattant pour les valeurs universelles malgré son état de santé dégradé. Le contexte historique du Maghreb est convoqué à travers l'évocation des hommes de religion obscurantistes fanatiques. En effet, durant cette période en Algérie, au nom de la religion, des cinémas, des théâtres sont fermés et des intellectuels, chanteurs, écrivains et hommes de théâtre assassinés. Parmi eux, il y a notamment l'ami de Tayeb Saddiki, Abdelkader Alloula à qui la pièce est dédiée. Dans les répliques de cette pièce, comme l'explique Omar Fertat, Molière mène un combat pacifique et sans relâche contre ses détracteurs malgré son état de santé critique.

Le 2^{ème} Abbé : Interdisons aux Arabes de faire un rapprochement entre Molière écrivant aux abords de la Seine et le diable de Jahidh écrivant aux abords de l'Euphrate.

L'Archevêque : Empêchons les Marocains de jouer les Fourberies de Joha au théâtre des Nations...

L'Archevêque : Déclarons la guerre aux œuvres, à toutes les œuvres des libres-penseurs.

Le 2^{ème} Abbé : Dénonçons Masrah Ennas qui s'est emparé de l'École des Femmes et l'a adaptée en l'appelant Mahjouba.

L'Archevêque : Prononçons une constatation religieuse, une fetwa.

Ces déclarations qui émanent des hommes de religion contre Molière font des personnages une image des fanatiques musulmans qui considèrent que le théâtre est illicite. Le rapprochement entre le dramaturge marocain et Molière est facilité par le fait que Saddiki a traduit *l'École des femmes* en *Mahğūba* (Voilée) et qu'il est à l'origine du Masrah al-nās que le deuxième abbé dénonce. Ainsi, Saddiki également s'identifie au personnage de Molière; il exprime les mêmes idées et défend la pluralité de sa culture. Comme Molière, Saddiki représente les intellectuels contestataires en butte à la répression, qui se lancent dans des combats permanents jusqu'à la mort pour préserver une pensée libre. Il incarne le courage de ses amis, notamment en Algérie, qui ont continué la pratique théâtrale malgré les menaces et les morts.

En assimilant le combat de Molière à celui des intellectuels contemporains, il confère à la situation une valeur universelle. Quels que soient les lieux ou les époques, les intellectuels doivent continuer ce combat sans fin contre l'obscurantisme et l'intolérance. Le public, qu'il soit marocain, algérien, libanais, francophone, etc. peut facilement identifier sa communauté ou sa religion derrière l'Archevêque, Molière, le pauvre et le médecin.

46- Les termes anachroniques : *Ayatollah* et *Marocains* sont également utilisés dans la pièce *Nous sommes faits pour nous entendre*, une pièce dans laquelle il renvoie également à la période contemporaine.

2. Molière, un pont culturel entre l'Occident et l'Orient.

La seconde pièce de Tayeb Saddiki dans laquelle Molière apparaît comme un protagoniste est *Nous sommes faits pour nous entendre*. Dans cette pièce, en représentant les relations politico-culturelles entre le Maroc, gouverné par le Roi Moulay Ismaël, et la France, gouvernée par le Roi Louis XIV, il renvoie en réalité aux rapports culturels entre l'Occident et l'Orient.

La jeune fille : Il était inscrit dans le grand livre de l'histoire qu'un dialogue s'impose et qu'un échange devrait s'instaurer!⁴⁷

...

Shéhrazade : Les deux contemporains capitaux — ils ne sauraient être ni l'un ni l'autre restreints en cette dichotomie simplificatrice Orient/Occident...⁴⁸

...

Shéhrazade : Quoi qu'il en soit, malgré tous les aléas et en dépit de toutes les conjonctures passées, présentes et futures, notre hommage au Résident Lyautey serait vide s'il ne soulignait d'abord et avec force cette vérité d'évidence à savoir que vous l'Occident et nous l'Orient, nous sommes faits pour nous entendre.⁴⁹

Les relations entre les deux parties, telles qu'elles sont représentées dans la pièce, sont tantôt tumultueuses, tantôt humaines. Les échanges dont traitent les répliques concernent plusieurs domaines de la vie, comme les comportements sociaux en France et au Maroc. Outre le domaine culturel, la pièce traite également du domaine de la science, comme les emprunts linguistiques entre l'arabe et français. Dans ce dialogue entre deux ambassadeurs, Ben Aïcha représentant le Maroc et le Baron de Saint-Olon représentant la France, c'est Tayeb Saddiki lui-même qui, lors de la première représentation de la pièce en 1993 au théâtre de l'Institut du Monde arabe, a joué le rôle de Ben Aïcha. Le personnage de Molière quant à lui incarne le rôle du médiateur et du garant de cet échange entre les deux cultures marocaine et française, bien qu'il appartienne à cette dernière.

Le narrateur : Et maintenant, laissons le spectacle commencer pour qu'en images se décline la relation, pas toujours facile, entre deux souverains d'immense hauteur. Page prestigieuse d'une histoire commune sous le regard du tendre Jean-Baptiste Poquelin plus connu sous le nom de Molière⁵⁰.

Tout au long de la pièce, comme le confirment plusieurs répliques, le personnage Ben Aïcha, représenté par Tayeb Saddiki, ne cesse d'exprimer son admiration du combat de Molière et de sa comédie. L'auteur de la pièce y consacre un tableau en entier intitulé « Molière » dont le dialogue est exclusivement entre

47- SADDIKI Tayeb, *Nous sommes faits pour nous entendre*, op. cit., p. 15.

48- *Ibid.*, p. 16.

49- *Ibid.*, p. 22.

50- *Ibid.*, p. 29.

les personnages Ben Aïcha et Molière. Ce dernier explique à son homologue le rôle que doit jouer le théâtre dans toute société : selon lui, il doit consister en la correction et le divertissement des gens. L'homme de théâtre, tel que Molière le définit, doit traiter des fléaux sociaux et des vices qui constituent les malheurs de toute société, quelles que soient l'époque et l'aire géographique. C'est pourquoi il consacre sa vie et son écriture théâtrale à ce combat. Dans cet échange, le personnage Ben Aïcha constate que les détracteurs de Molière sont similaires à ceux des libres-penseurs dans les sociétés du monde arabe.

Ben Aïcha : Vous aussi, vous avez vos Ayatollahs, vos intégristes⁵¹.

Molière : Quoi Monsieur ; êtes-vous aussi victime de cet étrange entourage ? De ce Jurasique-Park (sic)⁵²?

Dans ces répliques, en employant des anachronismes comme «Ayatollahs» et «Jurasique-Park» (sic), l'auteur de la pièce renvoie sans doute à l'époque contemporaine, ce qui confirme une fois de plus que l'obscurantisme est commun à toutes les sociétés, quelles que soient leur aire géographique et leur époque. Outre l'allusion aux problèmes communs aux deux sociétés, la pièce traite également des stéréotypes que les deux sociétés orientale et occidentale se font l'une de l'autre. À la fin du tableau 5 intitulé «Versailles», l'ambassadeur Ben Aïcha, déclame un poème en arabe dialectal dans lequel il fait l'éloge du mode de vie de la société française, de son patrimoine culturel matériel et immatériel. À la fin de ce poème, il fait l'éloge de son auteur préféré Molière en évoquant certaines de ses pièces et son combat contre ses détracteurs.

واسم موليير عندهم مشهور	لعب التياترو درسوه تدریس
وما خاف شيء يفضح لفجور	عرا عيبهم من غير تدلیس
ولا شيء بخيل ماله مقبور	طبيب شحاد ورهیب خسیس
⁵³ اضمر السوء ودار الشرور	هاذو خصومه وكل ابلیس

Ils enseignent le jeu théâtral
ingénieusement

chez eux le nom de Molière est très
célèbre

Il a traité leurs défauts
sans porter atteinte

il n'a peur de rien
en dénonçant l'hypocrisie

Un médecin profiteur
et un inquisiteur lâche

ou un avare ayant
enterré sa fortune

Ce sont ses détracteurs
en forme de Satan

qui instaure le mal et qui pratique
l'injustice⁵⁴

51- *Ibid.*, p. 68.

52- *Ibid.*, p. 69.

53- *Ibid.*, p. 44.

54- Traduit par mes soins.

Dans ce poème, Tayeb Saddiki associe Molière au patrimoine culturel français et au combat contre les travers de sa société. Ce faisant, comme la plupart des dramaturges de l'époque de la Nahda, non seulement il contribue à faire connaître la comédie moliéresque dans son pays, mais œuvre pour l'instauration d'une culture de théâtre à l'occidentale. Comme l'ont fait ses prédécesseurs, il acclimate le personnage de Molière ainsi que ses œuvres à l'environnement socioculturel de son pays et de son époque. Ces dramaturges profitent donc des thèmes universels que traite l'auteur français et puisent du patrimoine culturel de leur pays à la fois pour faciliter l'identification de leurs récepteurs et pour leur permettre de revivre la littérature locale. À la différence des dramaturges de la Nahda et bien qu'il soit fasciné par la qualité des textes de Molière, Tayeb Saddiki semble porté davantage par la figure de Molière et son combat. Mārūn al-Naqqāš, quant à lui, évoque dans son manifeste comme dans les répliques de sa pièce le théâtre occidental, ses vertus, les thèmes dont il traite qui sont universels, mais sans autant faire référence explicitement à Molière, à son combat ou à sa comédie.

Conclusion

Les dramaturges arabes s'inspirent de Molière pour plusieurs raisons, l'universalité des valeurs qu'il défend, le caractère comique de ses pièces, la satire sociale... Les auteurs arabes trouvent dans son œuvre des thématiques universelles comme l'avarice, l'hypocrisie, les rapports entre dominant et dominé, entre riche et pauvre. Outre les thèmes et les personnages, le comique et la satire relèvent de la logique de l'adab classique en alliant divertissement et sérieux (al-ğidd wa-l-hazl). Dans ces procédés, le dramaturge arabe trouve une aubaine, il peut ridiculiser un évêque en faisant allusion à un mufti, critiquer un gouverneur d'une contrée en faisant allusion à un décideur politique, tout en échappant à la censure et au discours direct. L'œuvre moliéresque permet également de faire revivre le patrimoine littéraire arabe et de le revêtir d'une forme de représentation nouvelle qui est le théâtre à l'occidentale. L'adaptation de Molière dans le théâtre arabe permet l'introduction de nouveaux modes d'expression qui renvoient à la modernité et qui donnent au théâtre ses lettres de noblesse en l'inscrivant dans la catégorie de la culture savante.

Bibliographie

- Al-NAQQĀŠ Niqūlā, *Arzat Lubnān*, Beyrouth, al-Maṭba‘a al-‘umūmiyya, 1869.
- AZIZA Mohamed, *Regards sur le théâtre arabe contemporain*, Tunis, Maison tunisienne, 1970.
- HALLAQ B. et TOELLE H., *Histoire de la littérature arabe moderne; 1800-1945*, t1, Arles, Actes Sud, 2007.
- CHENIKI Ahmed, *Théâtre en Algérie : itinéraires et tendances*, thèse de doctorat sous la direction de Robert Jouannay, Paris, Université Paris-Sorbonne, 1993.
- FERTAT Omar, « Molière, un auteur arabe... ? », *Horizons/Théâtre*, 3, 2013, p. 88-108.
- FEUILLEBOIS-PIERUNEK Eve, « Le théâtre dans le monde arabe », hal-00652080, 2011. Lien : <https://hal.science/hal-00652080> (Consulté le 8 février 2023).
- KECILI Mahfoud, *Difficultés dans la traduction du théâtre politique arabe vers le français; l'exemple de Saad Allah Wannous*, Lettres, Langues, Linguistique et sciences du langage et Arts, Université Jean Moulin Lyon 3, 2022.
- KHOUEIRI Joseph, *Théâtre arabe. Liban 1847-1960*, Louvain, Éd. Des cahiers théâtre, 1984.
- LANDAU Jacob, *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1965.
- LANGONE Angela Daiana, *Molière et le théâtre arabe*, Berlin, De Gruyter, 2016.
- NAĠM Muḥammad, *al-masraḥiyya fī-l-adab al-‘arabī al-ḥadīṭ*, 1847-1914, Beyrouth, Dār al-ṭaqāfa, 1967.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- SADDIKI Tayeb, *Molière ou pour l'amour de l'humanité*, Mohammedia, Éditions Eddif, 1994.
- SADDIKI Tayeb, *Nous sommes faits pour nous entendre*, Casablanca, EDDIF, 1997.
- TOMICHE Nada, *La littérature arabe contemporaine : roman, nouvelle, théâtre*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1993.
- TOMICHE Nada et KHAZNADAR Chérif, *Le théâtre arabe*, Paris, UNESCO bibliothèque numérique, 1969
- TRABELSI Ons, *Sīdī Molière. Traductions et adaptations de Molière en arabe : Liban, Égypte, Tunisie (1847-1967)*, Arts de spectacle, Université Paris Ouest Nanterre-La Défense, 2017.

ملخص | في هذا المقال سندرس توظيف موليير في الكتابة المسرحية لكل من مارون النقاش والطيب صديقي. سنبين من خلاله كيف استلهم النقاش مسرحيته البخيل المستوحاة من مسرحية موليير ليؤسس بها نوعا أدبيا جديدا في الوطن العربي والذي يتمثل في المسرح. في هذه المسرحية يجمع النقاش بين الهزل والهجاء موظفا المسرح كوسيلة تربوية ينتقد به مجتمعه. فلقد تناول موضوعا البخل وصراع الأجيال بطريقة هزلية دون أن يستثني النقد والهجاء، داعيا أبناء وطنه إلى النهوض والابتكار في جميع المجالات خاصة الثقافية منها وذلك بإحياء أمجاد الحضارة العربية وأدبها.

أما الجزء الثاني من هذا المقال فهو مخصص لتوظيف شخصية وأدب موليير في مسرحيتين للكاتب المسرحي المغربي الطيب صديقي «موليير أو من أجل حب الإنسانية» و «خلقنا لنتعايش». في الأولى يوظف الطيب صديقي موليير وشخصيات من مسرحيته كوسيلة لإبراز مدى التنوع الثقافي في بلاده، لإعادة إحياء التراث المغربي وكذلك التنديد بالتعصب الذي خلف أضرارا في بلده المجاور حيث أودى بحياة صديقه عبد القادر علولة. أما في المسرحية الثانية فلقد تناول موضوع العلاقات السياسية والثقافية بين المغرب وفرنسا أين استعمل موليير ككفيل لهذه العلاقات وأيضا كشخصية ثقافية مشتركة بين المغرب وفرنسا.

كلمات مفتاحية | موليير، المسرح العربي، النهضة، مارون النقاش، الطيب صديقي، التراث الثقافي المغربي.

Notice biographique | Mahfoud Kecili est docteur en littérature arabe, en études théâtrales et en traductologie. Il enseigne au département d'Études arabes de l'Université Jean Moulin Lyon 3. Il est membre de L'Institut d'Études Transtextuelles et Transculturelles et membre de l'Association Canadienne de Traductologie.

Mahfoud.kecili@gmail.com

Mahfoud.kecili@univ-lyon3.fr