Anciens malentendus et nouvelles erreurs productives dans la première expérience du théâtre arabe moderne

Autor(en): **Langone, Angela Daiana**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): **- (2017)**

Heft 46: **Produktive Fehler, konstruktive Missverständnisse = Erreurs productives, malentendus constructifs**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1006233

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Angela Daiana Langone

Anciens malentendus et nouvelles erreurs productives dans la première expérience du théâtre arabe moderne

The erroneous translation of Aristotle's *Poetics* by the famous Andalusi philosopher Averroes seems to be one the fundamental reasons why an autochthon Arab theater appeared quite late, namely after the Napoleonic campaign of 1798 in Egypt which started an extensive process of acculturation between the Arab countries and the West. Our contribution will explore the first theatrical experience in the Arab world, that of the Lebanese Mārūn Naqqāš (1817-1855): as every initial experiment, his attempt is inevitably voted to errors and misunderstandings. The analysis of errors will allow us to reflect on the new readings and interpretations of Western theatrical heritage made by the first Arabic drama.

Je préfère l'infidélité du mot pour le mot
à la fidélité de la pierre pour la pierre
Adonis

Introduction

Comme le rappelle l'écrivain palestinien Ǧabrā Ibrāhīm Ǧabrā (1926-1994), l'histoire entre les Arabes et l'Occident est longue et complexe et, comme toute histoire complexe qui se respecte, elle comporte un grand nombre de conflits ainsi que beaucoup d'amour et de haine[1] : il s'agit, par conséquent, d'une histoire de malentendus susceptibles d'illustrer l'âpreté de la friction qui existe au sein de l'altérité. Au XIXe siècle, les Arabes ont commencé à se tourner vers l'Europe parce qu'ils désiraient rattraper sa modernité et qu'ils espéraient trouver le talisman qui leur permettrait d'accéder aux secrets du savoir et du progrès de l'Occident, sans pour autant mettre en danger leurs propres traditions et leur manière de vivre.[2] L'Occident, qui apprécia cette attitude, était – pour reprendre encore une fois les mots de Ǧabrā – plutôt intéressé à établir des colonies, des marchés et des sphères d'influences.[3]

1 « A long and complicated story and like a good complicated story it has plenty of conflict in it, and plenty of love and hate ». *Cf.* Jabra Ibrahim Jabra, « Modern Arabic Literature and the West », *Journal of Arabic Literature*, 2, 1971, p. 76.

2 Nous avons repris la métaphore du talisman de Bernard Lewis, *The Muslim Discovery of Europe*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1982, p. 41.

3 « Interested in colonies, markets, and spheres of influence». *Cf.* Jabra Ibrahim Jabra, « Modern Arabic Literature and the West », *op. cit.*, p. 76.

Tandis que dans le monde arabe les Européens, pour des raisons stratégiques et économiques, étaient en train de se substituer aux Ottomans, les Arabes, eux, redécouvraient l'idée de nation, non seulement à travers leur passé glorieux, mais également et surtout à travers l'histoire moderne des nations occidentales. Les idéaux de la Révolution Française, le libéralisme et la démocratie parlementaire de l'Angleterre, l'unification de l'Italie et de l'Allemagne étaient tous des exemples à suivre. Pour mieux comprendre l'équivalence « Europe-modernité » perçue par les Arabes de l'époque et leur fort désir de rattraper le progrès occidental, on pourrait citer l'écrivain libanais Amīn al-Rīḥānī (1876-1940) qui avait affirmé qu'il aurait aimé faire le troc de la poésie de l'Orient pour les techniques de l'Occident.[4] Pour s'emparer de ces techniques, le monde arabe entame, durant la période de la *Nahḍa*[5], une vaste opération de traduction du patrimoine européen[6] et notamment français.[7]

Le cas analysé

En ce qui concerne la littérature, traduire les chefs-d'œuvre européens signifiait essentiellement introduire des genres littéraires qu'à l'origine le monde arabe ne connaissait pas, tels que le roman, la nouvelle et le théâtre.

---

4 Cité dans Jabra Ibrahim Jabra, « Modern Arabic Literature and the West », *op. cit.*, p. 76.

5 Le terme qui signifie littéralement « renaissance, réveil » désigne un mouvement graduel de renaissance sociale, politique et littéraire, dont le début remonte conventionnellement à l'année 1798, suite à la campagne napoléonienne en Egypte. Sur la littérature arabe à l'époque de la *Nahḍa*, voir, entre autres : Boutros Hallaq et Heidi Toelle (éds.), *Histoire de la littérature arabe moderne*, Arles, Actes Sud, 2007, t. I ; Isabella Camera d'Afflitto, *Letteratura araba contemporanea. Dalla* nahḍah *a oggi*, Roma, Carocci, 2007.

6 Il s'agit en fait du deuxième grand mouvement de traduction dans le monde arabe, le premier remontant à la période abbasside et plus particulièrement à l'institution du *Bayt al-Ḥikma* (Maison de la Sagesse), fondée par le calife al-Ma'mūn (786-833), qui s'occupait de la traduction des ouvrages grecs. Voir, à ce propos : Dimitri Gutas, *Pensée grecque, culture arabe. Le mouvement de traduction gréco-arabe à Bagdad et la société abbasside primitive : IIe-IVe/VIIIe-Xe siècles*, Paris, Editions Flammarion, Aubier, 2005.

7 Pour une vue d'ensemble du matériel traduit pendant la première phase de la *Nahḍa*, voir en particulier Ibrahim Abu-Lughod, *The Arab Rediscovery of Europe. A Study in Cultural Encounters*, London, Saqi, 2011, p. 60-75 ; Maria Avino, « The Encounter between the West and the Arab world in the age of *Nahḍah* (Renaissance). The translation movement in the Arab literary reviews », dans C. Buffagni, B. Garzelli, S. Zanotti (éds.), *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*, Berlin, Lit Verlag, 2011, p. 211-222.

Le présent travail se concentre en particulier sur l'importation du théâtre et notamment sur l'expérience du précurseur de cet art, le libanais Mārūn ibn Ilyās ibn Mīḫā'īl Naqqāš (1817-1855). En 1847, il écrit la première pièce en langue arabe, *al-Baḫīl* (L'Avare), dont le titre évoque le rôle considérable joué par Molière dans la naissance d'un théâtre autochtone.[8] Bien évidemment, Molière ne surgit pas sur une terre complètement vierge : la littérature arabe est extrêmement riche et a produit ses propres formes de spectacle généralement qualifiées de pré- ou para-théâtrales.[9] Mārūn Naqqāš ne se limite pas à adapter une pièce occidentale, il essaie parallèlement de récupérer le patrimoine littéraire très vaste et multiple de la littérature arabe classique. Ses choix textuels sont essentiellement le produit d'une négociation entre le *'iḥyā'* et l'*iqtibās*, deux procédés indiquant respectivement la « vivification » du patrimoine arabo-musulman et l'« adaptation » du répertoire européen.

Naqqāš est bien conscient d'être un novateur et d'introduire pour la première fois dans le monde arabe un art jusqu'alors inconnu. Afin que son public puisse l'accueillir et pour éviter le choc et l'échec, il a besoin de contrebalancer l'effet de nouveauté en puisant le plus possible dans des arguments connus, dans un patrimoine partagé et dans la tradition arabe classique.

Or, tout transfert culturel – c'est-à-dire tout passage d'un objet culturel (tant de textes transposés ou traduits, que d'objets matériels) d'un contexte à un autre[10] – sous-entend une transformation profonde du sens liée à la conjoncture changeante de la structure d'accueil et peut impliquer un certain nombre d'erreurs, de malentendus, de mélectures : c'est particulièrement le cas dans ce qui va être présenté s'agissant de la création de la première pièce arabe. C'est sur ces aspects que cette contribution se concentrera dans les lignes suivantes.

---

8 Pour une réflexion sur le succès de Molière dans le monde arabe, nous renvoyons à Angela Daiana Langone, *Molière et le théâtre arabe. Réception moliéresque et identités nationales arabes*, Berlin, De Gruyter, 2016.

9 « The idea that there is no theater outside the building is another logocentric fallacy that implies a sort of privileging of certain performances (say, tragedy, Opera...) at the expense of other folk performing traditions ». *Cf.* Khalid Amine, *Moroccan Theater between East and West*, Tétouan, Le Club du Livre de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Tétouan, 2000, p.17.

10 Pour une définition de « transfert culturel », nous renvoyons à : Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1/2013, in https://rsl.revue.org/219 [date de dernière consultation: 09/12/2016] ; Michel Espagne et Michael Werner, « La construction d'une référence culturelle allemande en France. Genèse et histoire (1750-1914) », *Annales Ésc*, 4, 1987, p. 969-992.

L'angoisse de l'erreur

Heureusement, pour mieux comprendre le contexte où la pièce *al-Baḫīl* (L'Avare) a été conçue, nous disposons d'une *Muqaddima* (Préface) au recueil d'*Arzat Lubnān* (Le Cèdre du Liban), le recueil de trois pièces qui contient *al-Baḫīl,* publié à titre posthume en 1869 par le poète et avocat Niqūlā Naqqāš (1825-1894), frère de Mārūn.

A lire la *Muqaddima*, véritable essai théorique sur le théâtre, Mārūn Naqqāš semble parfaitement conscient des risques que représentent l'erreur et le malentendu. Pour ce premier dramaturge, l'angoisse de l'erreur – pour paraphraser le titre d'un célèbre essai de Harold Bloom[11] – concerne essentiellement deux domaines fondamentaux, à savoir la mise en scène de la pièce et le registre de la langue employée.

La mise en scène

Mārūn Naqqāš s'attribue explicitement la responsabilité de toute erreur, en l'expliquant par son inexpérience dans le domaine théâtral et en demandant aux spectateurs de le corriger. La *Muqaddima* nous transmet ses propres mots[12] :

> Il faut au contraire attribuer tous les défauts à mon ignorance parce que j'ai entrepris un domaine nouveau et j'ai monté un cheval que je ne connaissais pas. Malgré cela, j'espère que les spectateurs me signaleront ce qui est exagéré et qu'ils m'indiqueront ensuite les fautes commises, parce que cet art est une mer qui déborde et une sphère qui tourne. Quant aux acteurs qui sont avec moi pour former cette expression incisive, qui m'ont aidé pour ce travail et m'ont soutenu pour réaliser l'espoir en ne cessant de répéter encore et encore, alors qu'ils n'ont jamais vu auparavant un art comme celui-ci, il est possible qu'ils tombent dans quelques difficultés et s'affligent pour quelques erreurs remarquées par celui qui lit les détails des vérités répandues. Mais les acteurs sont justifiés parce qu'il s'agit de leur première expérience, parce qu'ils n'ont pas eu de guide et surtout parce qu'ils ont manqué de lieux adéquats, de costumes et d'équipements convenables. Malgré cela, l'espoir est resté intact.

11 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

12 Les traductions des extraits de la préface à *Arzat Lubnān* et de la pièce *al-Baḫīl* présents dans cet article sont les miennes.

Malheureusement, on ne dispose d'aucune information sur la réception des pièces de Mārūn Naqqāš parmi ses contemporains, exception faite pour la relation de voyage du diplomate écossais David Urquhart (1805-1877).[13]

Le 13 janvier 1850, Urquhart assiste à une pièce de Mārūn Naqqāš, *Abū Ḥasan al-Muġaffal aw Riwāyat Hārūn ar-Rašīd* (Abou Hasan le Simplet ou Pièce d'Haroun Rachid), écrite en 1849-1850, et converse ensuite avec lui. Il note ce dialogue dans le second volume de sa relation de voyage, dans un chapitre intitulé « An Interlude, an Arab Theatre ».

> The piece, for the opening of the first Arab theatre, was written by the son of one of the members of the Megilis : – was to be acted by the family, which was a large one, in their house in the suburbs. They were Maronites and their name Maron. It was curious to find the cognomen of Virgil in this attempt to renovate the Arab muse. The subject announced was « Aroun el Raschid and Jaffer » ; the piece was said to be composed in the high Arab style, and interspersed with poetry, which was to be sung [...] The room was strewed with roses, lights blazed in all directions ; we were overpowered with expressions of gratitude, and served with hot sherbet of cinnamon. They had seen in Europe footlights and prompter's box, and fancied it an essential point of theatricals to stick them on where they were not required [...] As regards the women, that is the boys dressed up as such, with perfect success. As there were no women on the stage, so were there none in the court, and not even at the windows which opened on the stage [...] The acting was awkward, the singing abominable ; but the piece was evidently managed with considerable art.[14]

L'accueil réservé à la pièce traduit une forte tension provoquée par la rencontre de deux cultures différentes. D'ailleurs, comme l'affirme Franco La Cecla, « le culture sono incommensurabili. Le si può mettere accanto, ma non coincidono, né 'combaciano'. Da qui l'inestinguibilità dei malintesi ».[15]

Le premier point qu'il est intéressant d'observer concerne le nom du dramaturge libanais. Le diplomate écossais confond le prénom du dramaturge avec le nom de famille lorsqu'il écrit « their name Maron », et affirme ensuite qu'il est étrange de trouver le *cognomen* de Virgile dans l'effort de renouveler la 'muse arabe'. Pour lui, le nom de famille est donc Mārūn (« Maron ») et, à cet égard, il fait référence à la littérature latine qui lui est familière, en

13 Sur l'importance de ce document en tant que source pour la biographie de Mārūn Naqqāš, voir Angela Daiana Langone, « Fonti per un ritratto di Mārūn Naqqāš, pioniere del teatro arabo », *Itinerari,* 2/3, 2010, p. 201-220.

14 David Urquhart, *The Lebanon (Mount Souria). A history and a diary*, London, Thomas Cautley Newby, 1860, t. II, p. 178-180.

15 « Les cultures sont incommensurables. On peut les mettre les unes à côté des autres, mais elles ne coïncident pas et ne correspondent pas entre elles. D'où une source inépuisable de malentendus. » *Cf.* : Franco La Cecla, *Il malinteso. Antropologia dell'incontro*, Bari, Laterza, 2009, p. 8.

citant le poète Virgile dont le *cognomen* était justement Maro – une erreur que l'on serait tenté d'interpréter comme un effort de translation proximisante.[16] Ensuite, le diplomate remarque avoir été accablé de remerciements. Cela lui semble assez étrange, peut-être parce qu'il est plutôt habitué aux édifices européens, tandis que les deux premières pièces arabes ont été jouées dans l'habitation de Mārūn Naqqāš à Beyrouth[17] : encore de nos jours, les Arabes sont renommés pour leur accueil chaleureux dans leur maison et les premiers lieux théâtraux demeurent des maisons avec leurs règles et normes.

L'abondance de lumière et le foisonnement de trous de souffleur sont des éléments qui surprennent Urquhart qui ressent leur emploi comme démesuré et non justifié. Cependant, aux yeux de Mārūn Naqqāš, ces mêmes éléments représentent la nouveauté et symbolisent la modernité. L'usage répété qu'il en fait correspond à une volonté de s'approprier les techniques du théâtre.

Enfin, le jugement négatif prononcé par Urquhart (« The acting was awkward, the singing abominable ») est évidemment le résultat de la comparaison avec la tradition théâtrale européenne et se base sur le fait qu'il ne connaît que très peu la langue arabe.

La question de la langue

Le second souci de la famille Naqqāš concerne la langue employée sur scène. Dans la préface, Niqūlā consacre une large partie de son propos à la question de la langue et essaie de justifier les choix opérés par son frère dans ses trois pièces :

> Le dramaturge Mārūn Naqqāš n'a pas été irréprochable dans l'usage de la langue arabe dans la pièce qui suit, mais il a seulement attiré l'attention sur le contenu. Il a rappelé cela dans la pièce al-Ḥasūd as-Salīṭ où il a dit qu'il n'a pas pris soin de la langue arabe dans la pièce al-Baḫīl. Nous vous prions d'observer

16 D'ailleurs, les noms et les prénoms restent même de nos jours des éléments étranges à corriger selon les usages locaux. En Italie, par exemple, un homme dont le prénom est Ahmed, se voit « corrigé » en Amedeo, un Moustapha peut se transformer en Stefano, etc. dans la tentative d'intégrer l'autre et de cacher, dans une certaine mesure, l'extranéité. L'erreur naît de par la nécessité de retrouver des repères dans notre univers culturel. Comme Philippe Hamon l'affirme, « serait lisible quelque chose qui nous donnerait la sensation du déjà vu (ou déjà lu ou déjà dit), par le texte ou par l'extra-texte diffus de la culture ». *Cf.* Philippe Hamon, « Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique », *Littérature*, 14, 1974, p. 120.

17 C'est seulement en 1851, en effet, que le dramaturge libanais arrive à réaliser son rêve: bâtir une salle de théâtre à côté de son habitation, où il représente la pièce *al-Ḥasūd as-Salīṭ* (L'envieux impertinent).

> ce fait dès le début et d'excuser le dramaturge parce qu'il s'agit de sa première pièce. L'absence de soin pour la langue dans certains discours ne signifie pas une carence de connaissance de la part du dramaturge mais il s'agit probablement de donner une impulsion aux autres écrivains dans cet art. S'il n'en était pas ainsi, je n'aurais jamais osé composer la pièce aš-Šayḫ al-Ǧāhil, *pleine de fautes de grammaire*, parce que je l'avais écrite avant d'amasser toutes les informations sur les règles de la langue arabe. Et ceux qui en doutent doivent reprendre la pièce al-Ḥasūd as-Salīṭ où ils pourront constater la maîtrise de la part du dramaturge de la langue arabe et de ses règles.

Par conséquent, l'angoisse de l'erreur concerne essentiellement l'emploi de la *fuṣḥā*, c'est-à-dire de la « langue arabe classique ». Niqūlā Naqqāš admet que le langage employé par son frère dans *al-Baḫīl* n'est pas soigné et raffiné en comparaison avec celui de sa dernière pièce *al-Ḥasūd as-Salīṭ*. Il tient à préciser que Mārūn maîtrise très bien la langue arabe classique mais qu'il ne veut pas faire étalage de son érudition pour ne pas gêner les éventuels dramaturges en herbe et que son objectif est d'inciter quiconque à aborder ce nouvel art.

Son angoisse des fautes peut s'expliquer par le souci de se différencier de la littérature de la *ʿāmma* (du « peuple », opposé de la *ḫāṣṣa*, l'« élite ») qui comprenait des ouvrages tels les *siyar* (sg. *sīra*, litt. « biographie »). Parmi les traits caractéristiques des *siyar* qui leur ont valu l'opprobre de la *ḫāṣṣa*, il y a justement la langue, dont les écarts avec la norme de l'arabe littéral classique sont évidents. En tant que matière littéraire des conteurs populaires, ces *siyar* sont des romans populaires transmis par des conteurs professionnels (*ḥakawātī*) et leur pratique, relevant de l'oralité mixte, consistait à théâtraliser la lecture d'un support écrit, en l'agrémentant de commentaires ou d'explications. Il s'agissait par conséquent d'une de ces formes de spectacle autochtones généralement appelées 'para-théâtrales' (*aškāl mā qabla masraḥiyya*).

Cette angoisse de l'erreur linguistique peut s'expliquer par la tentative d'insérer cette première expérience de théâtre dans le cadre de la littérature de la *ḫāṣṣa*. Il n'est dès lors pas étonnant de lire, dans la préface de Naqqāš, un appel à un auteur classique tel qu'al-Ǧāḥiẓ (776-868)[18], plutôt qu'à la littérature populaire, par exemple, d'une *sīrat Baybars*[19]. D'ailleurs, Qarrād – le

18 L'un des plus grands prosateur abbasside est al-Ǧāḥiẓ, *laqab* de ʿAmr ibn Baḥr, auteur, entre autres, du *Kitāb al-Ḥayawān* (Livre des Animaux), recueil encyclopédique sur les animaux, avec des informations scientifiques mais également populaires et traditionnelles ; du *Kitāb al-bayān wa-t-tabyīn* (Le livre de l'éloquence et de l'exposition), une anthologie de poésie et de prose oratoire rédigée pour démontrer la supériorité des Arabes sur les autres peuples ; du *Kitāb al-Buḫalāʾ* (Livre des Avares).

19 Roman populaire qui raconte les exploits du sultan mamluk Baybars qui régna sur la Syrie et l'Egypte de 1260 jusqu'à sa mort en 1277. Les manuscrits du roman qui s'étalent du XVIe siècle au milieu du XXe siècle, se répartissent en

protagoniste de la pièce, l'Harpagon libanais – est en effet, d'une part, l'avare qui veut se marier avec la jeune Hind, mais, d'autre part, il représente également l'ancienne façon de jouer les spectacles dans le monde arabe. Qarrād, dont le nom signifie 'celui qui fait jouer les singes' dans les places publiques, est une forme de spectacle para-théâtral du passé qui serait, selon la vision de Naqqāš, dépassée par le théâtre à l'italienne.

La littérature cultivée classique s'exprimant en général en arabe littéraire et non pas en arabe dialectal, Niqūlā Naqqāš se voit dans l'obligation d'ajouter, dans *Arzat Lubnān*, une note finale concernant la langue de la pièce pour éclaircir le choix de son frère Mārūn qui, à côté de la *fuṣḥā*, se sert de l'arabe libanais.

La postface de Niqūlā Naqqāš s'adresse principalement au lecteur non libanais, en ces termes :

> Probablement la nature du discours et le langage d'Umm Rīša resteront obscurs à ceux qui ne sont pas libanais, c'est pourquoi il faut écrire une note à ce propos pour avertir notre cher lecteur que le dialecte de ce discours est employé par le peuple commun dans certaines localités du Liban et que la servante citée plus haut a commencé à parler comme si elle faisait partie du peuple. Pour cette raison, le dramaturge a jugé nécessaire de la faire parler selon son appartenance. Tous ceux qui connaissent les habitudes linguistiques de ces gens s'amusent et rient beaucoup toutes les fois où ils entendent parler Umm Rīša et aussi lorsqu'ils entendent 'Īsā déguisé parler selon les dialectes des Egyptiens et Ġālī et Nādir parler comme des Turcs qui ne connaissent que très peu l'arabe.

La fiction du malentendu

Composée pour la plus grande partie en arabe littéraire (avec des écarts de la norme éparpillés dans le texte), *al-Baḫīl* ne contient qu'un seul personnage qui s'exprime dans le dialecte de l'auteur, la servante Umm Rīša. Toutefois, à partir du quatrième acte, d'autres personnages qui se déguisent en responsables et dignitaires turcs, parlent dans un mélange d'arabe égyptien et de langue turque.

Les dialogues entre les faux dignitaires turcs provenant d'Egypte et le protagoniste, Qarrād (L'Harpagon libanais), ne peuvent qu'être sujets à des malentendus. Ces malentendus nous permettent de réfléchir sur au moins deux aspects. La rencontre avec l'autre (le théâtre occidental) signifie

---

trois groupes : ceux d'Alep, de Damas et du Caire. *Cf.* Angela Daiana Langone, « Elementi medio-arabi nel nucleo egiziano della Sīrat Baybars », *Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature*, 6/1, 2015, p. 37-50.

l'introduction de techniques particulières telles que l'aparté, par exemple, puis le *quiproquo* qui nous intéresse ici davantage.[20]

Plusieurs exemples tirés de l'hypertexte restituent le malentendu, avec un usage ludique et subversif, où la surdité se mêle à la stupidité[21] :

> *Qarrād à part* : Il entend seulement quand on murmure et pas lorsqu'on crie (*Qarrād s'adresse à Ġālī en murmurant*).
> *Ġālī à Qarrād* : Hausse le ton de ta voix !
> *Qarrād à Ġālī* : J'ai une affaire avec une fille.
> *Ġālī à Qarrād* : Parle-moi du fond de ton cœur.
> *Qarrād à Ġālī* : Dans le fond de mon cœur il n'y a pas de canon.
> *Qarrād à part* : Mon Dieu, il n'entend rien.
> *Ġālī à Qarrād* : Qu'est-ce que cela signifie mon Dieu?
> *Qarrād à Ġālī* : J'ai dit que Dieu puisse vous donner une longue vie !
> *Ġālī à Qarrād* : Parle plus fort, je n'ai rien entendu.
> *Qarrād à Ġālī* : La chose est passée, j'en ai marre.
> (*Qarrād voudrait sortir mais Ġālī le bloque*).
> *Ġālī à Qarrād* : Raconte !
> *Qarrād à Ġālī* : Aidez-moi un peu pour le discours.
> *Ġālī à Qarrād* : Je n'ai pas entendu, parle plus fort !
> *Qarrād à part* : Parle plus fort ! Maudit soit ton père !
> (*Qarrād prononce cette phrase en dansant*).[22]

L'autre aspect concerne la signification de ces phénomènes, c'est-à-dire la portée de ces malentendus volontaires basés sur un tel artifice linguistique : faire parler aux dignitaires turcs un arabe écorché, en les ridiculisant et en les dissociant du peuple libanais et arabe, ne serait-il pas le signe d'une profonde critique politique de la part de l'auteur ?

Pour mieux comprendre cet aspect, il convient d'esquisser en quelques points l'histoire de la région. A l'époque de Mārūn Naqqāš, la Grande Syrie est, de par sa position géographique, un pays stratégique où se concentrent les intérêts des puissances européennes. La France veut y créer un état

---

20 Dans la littérature arabe classique, en particulier, c'est plutôt le contraire : l'écriture arabe du fait qu'elle ne transcrit pas les voyelles, est susceptible de malentendus. C'est pour cette raison que les grands poèmes classiques et – surtout – le Coran, ont été vocalisés pour éviter toute ambigüité. Dans la littérature populaire, par contre, les erreurs et les malentendus sont plus fréquents mais ne sont jamais systématisés comme pour l'art théâtral.

21 Un peu comme cela se passe dans plusieurs comédies françaises. *Cf.* Christine Noille-Clauzade, « Du malentendu considéré comme vice : pour une morale classique de la lecture », dans B. Clément et M. Escola (éds.), *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 59.

22 Acte IV, scène 3.

moyen-oriental arabe indépendant des Ottomans et le soumettre à son contrôle afin de bloquer la route de l'Angleterre vers l'Inde, tandis que l'Angleterre a tout intérêt à maintenir le *statu quo* avec la Syrie qui reste une province de l'Empire Ottoman, malgré sa faiblesse. Au XVIIIe siècle, la France a déjà commencé à établir des missions religieuses au Liban et, parallèlement, le pays abrite également des missions anglaises et américaines protestantes ainsi qu'une mission russe orthodoxe, preuve que les intérêts pour cette région sont multiples.

Appuyé par la France et par la bourgeoisie des marchands chrétiens syriens, le gouverneur de l'Egypte, Muḥammad 'Alī, envoie ses armées en Syrie en 1831. La campagne d'Ibrāhīm Bāšā, fils de Muḥammad 'Alī, qui parvient à occuper la Syrie, ne se justifie pas en termes religieux : elle invite en effet les Arabes à s'unir pour lutter contre les Turcs, en se fondant sur le facteur linguistique comme élément unitaire.

Selon George Antonius, les ferments des idées nationalistes arabes ont été cultivés pour la première fois justement par Ibrāhīm Bāšā pendant son occupation de la Syrie.[23] A ce propos, Albert Hourani cite un discours du fils de Muḥammad 'Alī qui se décrit avec les mots suivants : « Je ne suis pas un Turc. Je suis arrivé en Egypte quand j'étais enfant et, depuis lors, le soleil d'Egypte a changé mon sang et m'a rendu tout Arabe ».[24]

Pendant l'occupation égyptienne de la Syrie, Beyrouth devient la capitale de la province. En suivant le modèle égyptien, Ibrāhīm Bāšā engage des innovations et des réformes dans le territoire syrien : il instaure l'équité des impôts entre musulmans et chrétiens, ainsi que la possibilité pour les chrétiens d'entrer dans l'armée ; il centralise et sécularise le système de gouvernement et l'administration, et prive les dynasties féodales de leurs pouvoirs économiques et sociaux. L'un des instruments les plus efficaces de la politique d'Ibrāhīm Bāšā est l'introduction d'un système d'école moderne, qui a permis également aux missions chrétiennes de travailler librement.

---

23 George Antonius, *The Arab Awakening: The Story of the Arab National Movement*, London, Hamish Hamilton, 1938, p. 31.

24 Cf. Albert Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798–1939*, Cambridge, University Press, 1983, p. 261. Yasir Suleiman recommande de ne pas interpréter cette affirmation comme preuve de l'existence d'idées nationalistes en Syrie dans la première partie du XIXe siècle, toutefois il admet que ce genre d'affirmations constitue « a recognition of the latent power of the language in promoting the idea of Arabness ». *Cf.* Yasir Suleiman, *The Arabic Language and National Identity*, Washington, Georgetown University Press, 2003, p. 80. Paul Kahle, au contraire, souligne la grande habileté d'Ibrāhīm Bāšā dans l'unification des différents groupes en Syrie sous le slogan « liberation from the Turkish yoke ». *Cf.* Paul Kahle, « Ibrāhīm Pasha », *The Encyclopaedia of Islam*, Leyden, Brill, 1986, t. III, p. 999.

Toutefois, les dynasties féodales n'acceptent pas facilement ces changements et, en obtenant le soutien des *oulémas*, elles se révoltent contre Ibrāhīm Bāšā qui devient très impopulaire auprès de la population musulmane et druze à cause des privilèges accordés aux Chrétiens.[25] La Grande-Bretagne, quant à elle, menacée par le projet français d'un grand état oriental, oblige l'armée égyptienne à quitter la Syrie en 1840 et bombarde Beyrouth le 11 septembre de la même année. Mais les innovations égyptiennes laissent leur empreinte dans l'esprit des Syriens[26], à tel point qu'il est évident que l'émergence de la première génération de nationalistes arabes est étroitement liée aux changements de la structure sociale et à l'ouverture de la Syrie à l'influence européenne.[27]

Le sultan ottoman qui reprend le pouvoir en Syrie est 'Abd al-Maǧīd I (1823-1861). Après l'impact de l'invasion égyptienne, conseillé par son ministre Rašīd Bāšā, il accomplit une série de réformes importantes dans l'administration, l'armée, l'éducation et la monnaie, la *maǧīdiyya*, connues sous le nom de *tanẓīmāt*.[28]

L'attitude de Mārūn Naqqāš vis-à-vis des Ottomans qui ont repris le pouvoir au moment de la gestation et de la mise en scène d'*al-Baḫīl* est double. Afin de permettre la mise en scène de sa première pièce, le dramaturge libanais doit inviter les autorités ottomanes au spectacle et, dans sa représentation, il doit faire l'éloge du sultan au travers des panégyriques et des louanges adressés à l'autorité.[29] Le dramaturge est tenu à s'y plier de gré ou de force car il est conscient du danger, tout au moins potentiel, de cet art : c'est justement l'autre volet de la négociation. Mais il faudrait pourtant se poser des questions sur l'habileté de Naqqāš à émettre des critiques voilées. Pendant les siècles du gouvernement ottoman, le turc est la langue du pouvoir dans

25 « The enhanced status of the Christians alarmed the Muslims and Druzes, and disturbed the traditional *modus vivendi* ». *Cf.* Paul Kahle, « Ibrāhīm Pasha », *op. cit.*, p. 1000.

26 Pour plus d'informations historiques sur le Liban au début du XIXe siècle voir, entre autres, Georges Corm, *Il Libano contemporaneo. Storia e società*, Milano, Jaca Books, 2006, p. 79-90.

27 Pour approfondir la question de la genèse du nationalisme arabe, voir, entre autres, Bassam Tibi, *Arab Nationalism. A critical Enquiry*, Hong Kong, The MacMillian Press, 1990.

28 La période des *tanẓīmāt* commence avec la promulgation, en 1839, après la mort de Maḥmūd II, d'un édit impérial visant à réformer graduellement la législation. Cette période se poursuit avec les innovations entamées par les sultans 'Abd al-Maǧīd et 'Abd al-'Azīz.

29 « As in many works of contemporary literature Mārūn is careful to praise the Ottoman sultan and the local Ottoman authorities in his plays ». *Cf.* Philip C. Sadgrove, « Mārūn al-Naqqāš », dans R. Allen (éd.), *Essays in Arabic Literary Biography 1850-1950*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2010, p. 248.

le monde arabe au détriment de l'arabe, qui reste cantonné à la sphère religieuse perdant ainsi sa fonction de langue d'administration de l'empire. Or, malgré son statut officiel, la plupart des Arabes ne comprennent pas la langue turque.[30] Dans la pièce, les dignitaires turcs sont ridiculisés pour leur incapacité à maîtriser la langue arabe et pour les malentendus dont ils font l'objet : souligner cette caractéristique ne fait qu'amplifier la distance entre l'autorité non-arabe et la population arabe. La pièce de Naqqāš représente d'ailleurs une première prise de conscience du rôle de la langue en tant qu'élément identitaire, perception qui sera à la base des revendications successives en faveur de l'adoption de l'arabe comme langue officielle de l'Empire ottoman, contre les Turcs qui sont désormais considérés comme des étrangers.[31]

La poursuite d'un grand malentendu ?

Une partie de la *Muqaddima* nous semble très intéressante pour son ambigüité, à savoir la description que Mārūn Naqqāš esquisse à propos de l'histoire du théâtre :

> Je sais que la présence de cet art dans le monde est très ancienne, au point que certains historiens disent qu'il remonte à l'époque de notre père Abraham. Si cela nous semble une exagération, nous ne pouvons pas douter du consensus complet des historiens selon lequel il remonterait à l'époque des Rūmāniyyīn [Romains ?] et plusieurs générations avant notre Seigneur Jésus-Christ.

Quel historien a fait remonter le théâtre à l'époque du patriarche Abraham ? Pourquoi Naqqāš cite-t-il ce personnage biblique ?

Il n'existe, à notre connaissance, aucune étude sur l'histoire du théâtre qui mentionnerait l'époque d'Abraham, mais on peut admettre qu'Abraham est un personnage fortement évocateur. Figure centrale du Livre de la Genèse, Abraham est un personnage fondateur du judaïsme, l'un des personnages majeurs du christianisme, et l'un des cinq grands prophètes de l'islam (avec Noé, Moïse, Jésus et Mahomet) ; il est présenté comme l'ancêtre du peuple

---

30 « When at the end of the nineteenth century nationalism began to emerge in the Arab world, it was invariably linked with the Arabic language ». *Cf.* Kees Versteegh, *The Arabic Language*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997, p. 175.

31 Pour une analyse des placards apparus clandestinement à partir de 1880 à Beyrouth, Damas, Tripoli et Sidon qui dénonçaient l'injustice et l'oppression des Turcs qualifiés de *ʿulūǧ* (pl. de *ʿilǧ* litt. âne ; tout barbare, non arabe, qui n'est pas musulman, ou tout homme à l'état de barbarie et sans religion quelconque; personne qui ne parle pas l'arabe ou parle l'arabe avec un accent étranger), voir Yasir Suleiman, *The Arabic Language and National Identity*, *op.cit.*, p. 82-85.

arabe et comme le père du monothéisme. Par conséquent, on peut avancer l'hypothèse que Mārūn Naqqāš a mentionné Abraham pour signifier que le théâtre est commun à tous les peuples, toutes religions confondues. Cet élément souligne encore une fois la prépondérance de la langue arabe sur le facteur religieux. Les chrétiens arabes ont joué un rôle déterminant dans cette renaissance linguistique[32], très probablement parce qu'ils sont prêts à distinguer les deux éléments identitaires d'arabité d'un côté et de confession religieuse de l'autre, en soulignant l'importance de la langue plutôt que celle de l'élément religieux. L'Empire ottoman, en revanche, fondait sa construction identitaire de façon exactement inverse, c'est-à-dire sur l'affiliation religieuse plutôt que sur une langue commune.[33]

Enfin, on peut s'interroger sur les raisons qui poussent le dramaturge libanais à faire remonter le théâtre à l'époque des *Rūmāniyyīn*. En effet, Mārūn Naqqāš aurait certainement pu continuer la tradition arabo-musulmane classique qui employait le toponyme *Rūmā/Rūmiya* pour indiquer aussi bien la ville de Rome que celle de Constantinople, confusion assez répandue chez les géographes et chez les savants arabes du Moyen Âge. D'ailleurs, le monde de l'Antiquité tardive et du Moyen Âge connaissait deux villes nommées 'Rome' : la première fondée par Romulus, et la seconde, Constantinople, fondée par l'empereur Constantin, et dénommée *Nea Rome* et *Roma secunda*. Chez les Arabes, le terme *Rūm* a eu, pendant des siècles, une signification extensive et parfois ambiguë car il a été employé pour indiquer à la fois les anciens et les nouveaux Romains, mais surtout les Byzantins.[34]

Par l'ethnonyme *Rūmāniyyīn*, Mārūn Naqqāš pourrait par conséquent laisser entendre un terme générique 'les Anciens', voire « les Grecs et les Romains » ensemble, en exploitant l'équivoque onomastique susmentionnée déjà bien consolidée dans la tradition arabe.

A notre avis, toutefois, en fin connaisseur de l'Europe, Naqqāš pouvait difficilement se référer à l'époque des Romains sans une réelle conviction. Mais il va aussi sans dire que si l'on croit que Naqqāš a employé le mot *Rūmaniyyīn* délibérément, une autre série de questions se pose à nous : pourquoi Mārūn Naqqāš citerait-il les Romains et non pas les Grecs ? S'agirait-il bel et bien d'une faute, d'une négligence, ou bien d'une omission volontaire ?

---

32 Voir Pierre Rondot, *Les Chrétiens d'Orient*, Paris, Peyronnet, 1955, p. 34.

33 Sur le fait que dans les états pré-modernes, il n'y avait aucune corrélation entre langue et nation, voir Catherine Miller, « Linguistic policies and the issue of ethno-linguistic minorities in the Middle East », dans A. Usuki et H. Kato (éds.), *Islam in the Middle Eastern studies: Muslims and minorities*, Osaka, Japan Center for Area Studies, 2003, p. 149-174; Reem Bassiouney, *Arabic Sociolinguistics*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, p. 208.

34 Pour un approfondissement des termes *Rūm*, *Rūmā* et *Rūmiya*, nous renvoyons à : Adalgisa De Simone et Giuseppe Mandalà, *L'immagine araba di Roma. I geografi del Medioevo (secoli IX-XV)*, Bologna, Pàtron, 2002.

Il nous semble difficile de croire à une simple erreur, surtout si l'on tient compte de la grande connaissance des théâtres européens de Mārūn Naqqāš. Une autre hypothèse nous paraît plus probable : le premier dramaturge arabe aurait omis de mentionner les Grecs pour contribuer à alimenter la fécondité d'un malentendu très célèbre, celui d'Averroès (Ibn Rušd) qui, à cause d'une mauvaise traduction, avait manqué « le rendez-vous avec le théâtre », « avec Eurydice ».[35]

En effet, Averroès – ou plutôt les traducteurs syriaques comme Abū Bišr Mattā (Xe siècle) – avait eu recours au mot arabe *madīḥ* (litt. « louange, panégyrique ») pour indiquer la « tragédie » et au mot *hiǧā'* (litt. « invective, satire ») pour la « comédie », deux termes empruntés au patrimoine de la littérature arabe classique. Le *madīḥ* et le *hiǧā'* étaient bien connus dès l'époque préislamique : les deux genres faisaient partie du *ġaraḍ* (litt. « but, objectif ») de la *qaṣīda*, ancien poème arabe tripartite et monorime, visant le premier à faire l'éloge de la tribu d'appartenance, le second à attaquer un ou plusieurs membres d'une tribu rivale. Le philosophe andalou avait opté ainsi pour une traduction infidèle à la signification originelle, à tel point que, dans sa version arabe, ce texte avait perdu tout son sens.[36]

Ce malentendu, qu'Abdelfattah Kilito considère comme « grave »[37] et qu'Umberto Eco n'a pas hésité à qualifier d'« esempio più vistoso di fraintendimento culturale »[38], a privé pendant neuf siècles la culture arabe d'une rencontre possible avec le théâtre.

En 1847, Mārūn Naqqāš a eu le courage de mettre en scène la première pièce arabe, mais il n'a pas vraiment osé dissiper le grand malentendu d'Averroès.

---

35 Pour reprendre les mots d'Abdelfattah Kilito, *Les Arabes et l'art du récit. Une étrange familiarité*, Arles, Acte Sud, 2009, p. 151 et p. 154.

36 Malgré ce malentendu, le grand dramaturge Corneille avait lui aussi choisi le commentaire d'Averroès comme l'une des sources, avec les sources italiennes et hollandaises, pour mieux comprendre la *Poétique* d'Aristote, afin de répondre à l'aristotélisme superficiel de ses détracteurs, au moment de la genèse et de la mise en scène de sa pièce *Horace* (1639-1640). Plus en détail, dans le débat sur la notion de vraisemblance qui oppose Corneille aux doctes, le dramaturge français reprendra justement la définition d'Averroès de la tragédie comme « art de louer » (*ars laudandi*). Voir, à ce propos, l'analyse de Thomas Hunkeler, « Tragédie cornélienne et pouvoir cathartique : l'exemple d'*Horace* », *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, 55, vol. 1, 2008, p. 47-66.

37 *Cf.* Abdelfattah Kilito, *Les Arabes et l'art du récit. Une étrange familiarité*, *op. cit.*, p. 149.

38 « L'exemple le plus éclatant de malentendu culturel ». *Cf.* Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 165.

Bibliographie

ABU-LUGHOD Ibrahim, *The Arab Rediscovery of Europe. A Study in Cultural Encounters*, London, Saqi, 2011.

AMINE Khalid, *Moroccan Theater between East and West*, Tétouan, Le Club du Livre de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Tétouan, 2000.

ANTONIUS George, *The Arab Awakening: The Story of the Arab National Movement*, London, Hamish Hamilton, 1938.

AVINO Maria, « The Encounter between the West and the Arab world in the age of *Nahḍah* (Renaissance). The translation movement in the Arab literary reviews », dans C. Buffagni, B. Garzelli, S. Zanotti (éds.), *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*, Berlin, Lit Verlag, 2011, p. 211-222.

BASSIOUNEY Reem, *Arabic Sociolinguistics*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.

BLOOM Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

CAMERA D'AFFLITTO Isabella, *Letteratura araba contemporanea. Dalla* nahḍah *a oggi*, Roma, Carocci, 2007.

CORM Georges, *Il Libano contemporaneo. Storia e società*, Milano, Jaca Books, 2006.

DE SIMONE Adalgisa et MANDALÀ Giuseppe, *L'immagine araba di Roma. I geografi del Medioevo (secoli IX-XV)*, Bologna, Pàtron, 2002.

ECO Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

ESPAGNE Michel, « La notion de transfert culturel », Revue Sciences/Lettres [En ligne], 1, 2013, in https://rsl.revue.org/219.

ESPAGNE Michel et WERNER Michael, « La construction d'une référence culturelle allemande en France. Genèse et histoire (1750-1914) », Annales ÉSC, 4, 1987, p. 969-992.

GUTAS Dimitri, *Pensée grecque, culture arabe. Le mouvement de traduction gréco-arabe à Bagdad et la société abbasside primitive : IIe-IVe/VIIIe-Xe siècles*, Paris, Editions Flammarion, Aubier, 2005.

HALLAQ Boutros et TOELLE Heidi (éds.), *Histoire de la littérature arabe moderne*, Arles, Actes Sud, t. I., 2007.

HAMON Philippe, « Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique », *Littérature*, 14, 1974, p. 114-122.

HOURANI Albert, *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798–1939*, Cambridge : University Press, 1983.

HUNKELER Thomas, « Tragédie cornélienne et pouvoir cathartique : l'exemple d'*Horace* », *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, 55, vol. 1, p. 47-66.

JABRA Jabra Ibrahim, « Modern Arabic Literature and the West », *Journal of Arabic Literature*, vol. 2 , 1971, p. 76-91.

KAHLE Paul, « Ibrāhīm Pasha », *The Encyclopaedia of Islam*, Leyden, Brill, 1986, t. III.

KILITO Abdelfattah, *Les Arabes et l'art du récit. Une étrange familiarité*, Arles, Sindbad, Actes Sud 2009.

LA CECLA Franco, *Il malinteso. Antropologia dell'incontro*, Bari, Laterza, 2009.

LANGONE Angela Daiana, *Molière et le théâtre arabe. Réception moliéresque et identités nationales arabes*, Berlin, De Gruyter, 2016.

LANGONE Angela Daiana, « Elementi medio-arabi nel nucleo egiziano della Sīrat Baybars », *Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature*, 6/1, 2015, p. 37-50.

LANGONE Angela Daiana, « *Fonti per un ritratto di* Mārūn Naqqāš, pioniere del teatro arabo », *Itinerari*, 2/3, 2010, p. 201-220.

LEWIS Bernard, *The Muslim Discovery of Europe*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1982.

MILLER Catherine, « Linguistic policies and the issue of ethno-linguistic minorities in the Middle East », dans A. Usuki et H. Kato (éds.), *Islam in the Middle Eastern studies : Muslims and minorities*, Osaka, Japan Center for Area Studies, 2003, p. 149-174.

NAQQĀŠ Mārūn, *Arzat Lubnān* [Le Cèdre du Liban], Beyrouth, Imprimerie Publique, 1869.

NOILLE-CLAUZADE Christine, « Du malentendu considéré comme vice: pour une morale classique de la lecture », dans B. Clément et M. Escola : *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 59-75.

RONDOT Pierre, *Les Chrétiens d'Orient*, Paris, Peyronnet, 1955.

SADGROVE Philip C., « Mārūn al-Naqqāš », dans R. Allen (éd.), *Essays in Arabic Literary Biography 1850–1950*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2010.

SULEIMAN Yasir, *The Arabic Language and National Identity*, Washington, Georgetown University Press, 2003.

TIBI Bassam, *Arab Nationalism. A critical Enquiry*, Hong Kong, The MacMillian Press, 1990.

URQUHART David, *The Lebanon (Mount Souria). A history and a diary*, London, Thomas Cautley Newby, t. II, 1860.

VERSTEEGH Kees, *The Arabic Language*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997.