Carnets

Revue électronique d'études françaises de l'APEF

Deuxième série - 14 | 2018

Études de génétique théâtrale et littéraire

L'adaptation du théâtre de Molière en arabe : L'exemple de la démarche de 'Uṭmān Jalāl

Ons Trabelsi

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/carnets/8733>

DOI : 10.4000/carnets.8733

ISSN : 1646-7698

Éditeur

APEF

Référence électronique

Ons Trabelsi, « L'adaptation du théâtre de Molière en arabe : L'exemple de la démarche de 'Uṭmān Jalāl », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 14 | 2018, mis en ligne le 30 novembre 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/8733> ; DOI : 10.4000/carnets.8733

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Carnets est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons - Attribution – Pas d'utilisation commerciale 4.0 International.

L'adaptation du théâtre de Molière en arabe : L'exemple de la démarche de 'Uṭmān Jalāl

Ons Trabelsi

- 1 Dès ses débuts, le théâtre arabe moderne se trouve associé à Molière et à un discours didactique et moralisateur cherchant une légitimité sociale et l'approbation des autorités politiques. Il est aussi constamment lié à la modernisation des mœurs et des idées. Le théâtre à l'occidentale, représenté surtout par le théâtre adapté des comédies de Molière, est ainsi un aspect important de cette modernisation. Molière et son théâtre deviennent associés à la modernité et Molière se meut en dramaturge grâce auquel les pionniers trouvent un espace et matière pour répondre à leurs attentes. Il ne s'agit pas d'un modèle dramatique élaboré d'une manière cohérente puis repris fidèlement, mais plutôt d'un vaste champ d'expérimentation à partir d'éléments composites, hybrides, locaux et étrangers. Les pièces adaptées du théâtre de Molière, que nous avons étudiées¹ permettent d'embrasser le processus de la construction de ce modèle à partir d'une synthèse entre, d'un côté, des procédés empruntés à Molière et à la comédie classique et, de l'autre, des procédés hérités des formes traditionnelles du spectacle.
- 2 Le premier modèle d'appropriation de ce théâtre étranger est fourni par le Maronite Mārūn al- Naqqāš, à Beyrouth en 1847, avec sa pièce *Al-Baḥīl* (*L'avare*). Le deuxième modèle est celui d'un Égyptien de confession juive, surnommé par le Khédive Ismail « le Molière d'Égypte » : Yaḳūb Sannū' (1870). Le troisième dramaturge est un Égyptien de confession musulmane, Uṭmān Jalāl. Traducteur au service du gouvernement, conseiller aux Ministères de la Guerre et de l'Intérieur et juge au Tribunal Mixte, il est surtout connu comme le traducteur de Molière.

1. Adaptations et terminologies

- 3 Il s'agit d'abord d'identifier, à partir de la lecture et de l'analyse des premiers textes dramatiques arabes, le phénomène de l'adaptation et à réfléchir aux interrogations

suivantes : Quels rapports les auteurs dramatiques arabes entretiennent-ils avec le théâtre de Molière : inspiration, traduction, adaptation, réécriture ? S'agit-il d'un brassage de toutes ces formes ? Les dramaturges suivent-ils une méthodologie bien définie ou sont-ils dans la recherche et dans l'expérimentation de nouvelles sources, de nouveaux procédés et dispositifs scéniques pour créer un modèle dramatique propre à eux ?

- 4 Les questions sur le travail de transposition et sur l'emprunt se résument essentiellement dans les formulations suivantes : Qu'est-ce qu'on prend de l'Autre et quelle part de l'Autre s'intègre à la culture du spectateur ? Comment alors, à partir des comédies de Molière, les auteurs mettent-ils sur scène des personnages locaux ? Avec un humour authentique, abordent-ils des sujets qui concernent directement leurs sociétés respectives et formulent-ils leurs aspirations ?
- 5 Notre travail tend à repenser le rapport entre le théâtre français et le théâtre arabe, loin des jugements limitant cet échange culturel à une simple imitation de l'Occident. Ainsi, nous inscrivons notre étude dans le cadre des recherches sur les transferts culturels et nous nous référons à la réflexion sur la diffusion et la transmission du théâtre français à l'étranger considérée par Jean-Claude Yon, dans son introduction au *Théâtre Français à l'étranger au XIX^e siècle*, comme une contribution à « l'histoire des transferts culturels » (Yon, 2008 : 7). Cet ouvrage souligne, en effet, que « la diffusion d'un théâtre étranger ne peut guère être étudiée et appréhendée sous le simple prisme des notions d'« influence » et de « domination » (Yon, 2008 :142). Nous éviterons, aussi, l'emploi de la notion d'« influence » dans une acception impliquant une hiérarchie ou un rapport de supériorité entre créatifs et imitateurs. Cette notion est, d'ailleurs, contestée par Michel Espagne dans son étude portant sur les transferts culturels franco-allemands :

Il ne peut pas être une relation d'influence littéraire entre deux auteurs appartenant à deux aires linguistiques différentes. D'abord parce que la notion d'influence tend à rabattre la dynamique de l'échange du récepteur sur le producteur du message et qu'elle suppose plus qu'elle ne démontre l'existence d'une relation immédiate, quasiment magique, entre les deux. (Espagne, 1999 :32)
- 6 Espagne propose de remplacer la notion d'influence par « une approche critique des contacts historiquement constatables et des adaptations ou réinterprétations auxquelles ces contacts avaient donné lieu » (Espagne, 2012). Cette perspective nous place devant une double approche : historique et analytique. En effet, l'approche historique permet de mettre en évidence les circonstances de la divulgation de Molière à travers la définition du contexte culturel, politique et social de la découverte du théâtre français et les vecteurs de son implantation. Quant à l'approche analytique, elle nous permet, à partir de l'observation de la singularité de chaque œuvre, d'étudier ces nouvelles formes hybrides. Nous notons, également, qu'afin d'étudier la diffusion du répertoire de source française dans les pays arabes à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle et de voir sa reformulation dans le contexte d'accueil, les études sur les transferts culturels nous fournissent les termes nécessaires pour aborder le sujet dans sa complexité : « passage, circulation, médiation, métissage, hybridité, imbrication, réévaluation, réinterprétation, importation, transposer, métamorphoser » (Espagne, 2013).
- 7 L'étude analytique tend donc à éclairer sous un jour nouveau les spécificités de chaque démarche et la particularité des différents rapports textuels et scéniques tissés autour du théâtre de Molière. Pour ce faire, il est nécessaire de définir l'emploi de deux termes nécessaires à cette analyse. « Traduction » et « adaptation » sont utilisés dans leur sens

général en prenant en compte la particularité du texte théâtral. Ainsi, par traduction, nous n'entendons pas une simple recherche sémantique de deux textes mais, comme le mentionne Pavis, le fait qu'il s'agisse d'une « appropriation d'un texte-source par un texte-cible. Pour décrire ce processus d'appropriation, il faut suivre les étapes de son acheminement depuis le texte de la culture-source jusqu'à la réception concrète du public » (Pavis, 2003 : 385). Il n'est pas facile de tracer une frontière nette entre les deux pratiques. Adaptation est fréquemment employée dans le sens de « traduction » ou de transposition plus au moins fidèle. Le traducteur de théâtre se trouve devant l'urgence de la compréhension simultanée du spectateur. Il doit donc transposer les références du texte-source et les adapter pour une nouvelle réception. Ainsi « toute traduction nouvelle au théâtre est déjà une forme de réécriture » (Hubert, 2006 : 7).

- 8 Selon Pavis, l'adaptation est une « traduction qui adapte le texte du départ au contexte nouveau de sa réception avec les suppressions et les ajouts jugés nécessaires à sa réévaluation » (Pavis, 2003 : 12). En effet, l'adaptation jouit d'une plus grande liberté afin de servir le discours, les exigences de la mise en scène et l'efficacité théâtrale :

Toutes les manœuvres textuelles imaginables sont permises, coupures, réorganisation du récit, adoucissements stylistiques, réduction du nombre des 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 scène. (Pavis, 2003 : 12)

- 9 Ainsi, l'adaptation en tant que « dynamique essentielle du développement du genre » (Corvin, 2008 : 33), désigne le processus de création de toute nouvelle écriture dramatique. Les pièces étudiées de notre corpus varient entre traduction, adaptation, réécriture et recyclage. La même œuvre présente un brassage entre tous ces rapports au texte-source, celui de Molière.

2. La démarche d'appropriation selon 'Uṭmān Jalāl

- 10 Afin d'éviter de limiter les démarches des dramaturges à une classification définie au préalable, ainsi que les appellations qui peuvent être anachroniques ou inappropriées, nous avons suivi de très près l'émergence d'un langage dramatique propre à ce nouveau modèle dramatique et ce, à travers les préfaces des recueils étudiés, les articles de presse et la critique théâtrale. Nous prenons donc en compte les définitions utilisées par les dramaturges eux-mêmes pour décrire leur travail, à travers une vision propre à leurs références et à leur langue — termes qui seront repris par les études arabes sur le théâtre moderne comme *ta'rib* (arabisation), *tamṣīr* (égyptianisation) ou *iqtibās* (adaptation).
- 11 Le théâtre, en tant qu'art emprunté mais représenté, permet de partager la réflexion sur les différentes possibilités de représentation. Il est cet espace où l'on peut réfléchir sur une représentation commune, la valider ou la refuser. Les métaphores, livrées ainsi par les auteurs dans l'objectif d'expliquer leurs démarches par rapport aux comédies de Molière, montrent ce souci de fusion entre forme et fond, entre ce que le personnage de Molière présente comme cadre occidental et ce qu'on peut y mettre... c'est-à-dire ce qu'on peut charger ces personnages de dire, de critiquer et de représenter. Nous donnerons ainsi, à titre d'exemple, l'expression utilisée par Mārūn al-Naqqāš pour expliquer sa démarche pour la première pièce, *Al-Baḥīl* : « un théâtre de qualité : de l'or européen coulé dans un moule arabe ». (Naqqāš, 2009).

- 12 Quant à 'Uṭmān Jalāl, il explique son travail dans les préfaces de ses écrits et emploie, pour ce faire, des termes et des métaphores qui renseignent sur sa propre conception de l'adaptation et de la traduction du théâtre français. Jalāl écrit, en 1871, dans la revue égyptienne *Rawḍat al-madāris*, un livre intitulé « *Kitāb al-nikāt wa bāb at-tiātrāt* ». Publié sur trois numéros², le livre comporte une préface et dix pages de l'adaptation du *Médecin malgré lui* de Molière, *al- Faḥ al- maṣṣūb li al-ḥakīm al-maḡḍūb* (*Le piège tendu au médecin contraint*). La revue, qui change de position par rapport aux productions en dialectal, ne publie pas l'intégralité de la pièce (Ismail, 2005 : 101). En revanche, la préface est un document important pour comprendre les motivations des premières traductions dans l'histoire du théâtre égyptien et pour avoir une idée des premiers écrits de Jalāl sur sa propre démarche :

Je me suis décidé à récolter les comédies intéressantes que comportent les théâtres européens. De tout temps, les livres de cette catégorie ne sont composés que pour corriger les mœurs et nourrir l'intelligence en général.

Ne méprise pas ce qui dans ces livres te fait rire, c'est une parole de poète et une action de magicien. Ne la prends pas pour une simple illusion. L'Europe, dans toute sa splendeur, est moderne et civilisée parce qu'elle fait du théâtre une échelle vers le ciel. Ils ont appris des théâtres l'audace [...] et se sont obligés à maîtriser l'écriture et la lecture. Ils ont ainsi rétréci les distances, connu les vraies valeurs des actions et ont pu éviter toutes atteintes aux bonnes mœurs et tout ce qui aide l'homme à apprécier l'hypocrisie [...] Les œuvres dramatiques sont les œuvres les plus subtiles à composer en prose ou en poésie et les plus difficiles à lire et à comprendre. Il faut imaginer alors la difficulté de les traduire, de les déraciner et de les transférer vers des mœurs qui ne sont pas les siennes. Et si ce n'était pas l'ordre de Monsieur le directeur des écoles, qui m'avait obligé de les arabiser, je n'entreprendrais pas une telle affaire, et je n'escaladera pas cette montagne.³ (Jalāl, 1871)

- 13 Dans cette préface, Jalāl explique les motivations de la traduction, présente au lecteur l'importance du théâtre chez les Européens et le rôle que la comédie peut jouer dans l'éducation et la transmission du savoir. L'auteur se montre, par ailleurs, conscient des difficultés qu'il va rencontrer dans son travail de traduction ainsi que la difficulté de présenter une œuvre dans un milieu étranger et compare son travail à un acte de déracinement. Il faut noter, aussi, que dès sa première publication, Jalāl qualifie son approche du théâtre de Molière de « traduction ». Lui-même se qualifie, dans ses écrits, biographies et autres études de « traducteur ». Cependant, Jalāl a bien conscience qu'il ne s'agit pas d'une simple traduction et que l'approche de la réécriture du théâtre de Molière nécessite un travail plus approprié en tenant compte des particularités des cultures françaises et égyptiennes. Nous notons à partir de cette préface, l'émergence de nouveaux termes que les critiques reprendront par la suite, comme « transfert », « adapter les mœurs », « texte étranger », « arabiser ».
- 14 Dans la préface de la pièce *al- šayḥ Matlūf*, publiée en 1873, Jalāl met en évidence sa perspective d'arabisation en écrivant : « Ces pièces, je leur ôterai leur robe française et les vêtirai d'une autre arabe » (Jalāl, 1873 : 5). Pour la préface de son recueil *Les Quatre Comédies sélectionnées*, publié en 1890, il reprend la même combinaison entre traduction et réécriture en ajoutant une précision sur le choix du dialecte égyptien comme forme à son théâtre :

Des histoires douces, composées de morale et de proverbes, coulées dans le moule de la langue quotidienne, et extraites d'une traduction éloquente de la langue française du livre du célèbre Molière. (Najm, 1967 : 273)

- 15 Cette image rappelle la définition que donne Mārūn Naqāš de son travail, et renseigne sur le rapport imagé qu'entretiennent les dramaturges arabes avec l'art dramatique, basé sur des métaphores et définitions allégoriques.
- 16 En citant la source de son théâtre dans son autobiographie, Jalāl insiste sur le travail de transposition. Il essaye de donner une définition à sa démarche qu'il situe entre la traduction et l'adaptation. Son double but est, alors, la fidélité au texte original et le respect des coutumes orientales :
- Puis, j'ai entrepris la traduction du théâtre, et j'ai commencé par un livre intitulé *al-šayḥ Matlūf*, émule de *Tartuffe* qu'avait écrit Molière en France en se conformant à la composition originale tout en prenant en considération les coutumes de l'Orient. (Mubarak, 1872 : 69)
- 17 Cependant, en invoquant explicitement les deux œuvres -- *Tartuffe* de Molière comme source ainsi que son adaptation, le *šayḥ Matlūf* --, Jalāl marque une différence avec ses prédécesseurs Mārūn al-Naqqāš et Ya'qūb Sannū' qui, eux, citent Molière comme source d'inspiration et d'emprunt sans définir d'une manière précise le titre de l'œuvre ou la nature de cet emprunt.
- 18 Il convient d'observer, par la suite, les différentes étapes de la réécriture et de l'appropriation du texte français pour tenter de définir ce que Jalāl entend par la formule « ces pièces, je leur ôterai leur robe française et les vêtirai d'une autre arabe » ou ce que les critiques arabes appelleront plus tard « égyptianisation ».

3. Similitudes et divergences : Les Femmes savantes, L'École des Femmes, L'École des Maris. 1890

- 19 À la lecture du recueil *Les Quatre Comédie sélectionnées*⁴, il apparaît que les quatre pièces disposent des mêmes personnages et des mêmes intrigues mais, c'est à l'analyse de la pièce qu'émerge tout le travail de transposition. Ainsi, nous remarquons que les comédies de Jalāl reprennent les mêmes intrigues que celle de Molière. L'auteur ne fait pas du mot-à-mot mais reprend de manière globale le sens, les dialogues et les différentes péripéties tout en suivant de très près l'évolution de l'action originale. Jalāl ne change que rarement la structure des pièces françaises. Cependant, les pièces égyptiennes ne sont pas, toutes, identiques aux pièces françaises.
- 20 Les titres arabes des *Femmes savantes*, *L'École des Femmes* et *L'École des Maris* sont des traductions assez fidèles permettant de reconnaître facilement les pièces de Molière. Le *šayḥ Matlūf*⁵ est la seule pièce du recueil qui annonce, dès le titre, la transposition dans un milieu arabo-musulman. La parenté de Molière est explicite à partir des titres dont les traductions reprennent le même sens ainsi que la même structure des titres originaux. Pour garder cette même structure, Jalāl traduit littéralement les trois titres, en utilisant une phrase nominale pour les *Femmes Savantes* : *An-Nisā' al-'alimāt*, puis en faisant appel au procédé de l'annexion comme équivalent au complément du nom, pour la traduction des titres de *L'École des Femmes* : *Madrasat al-nisā'* et de *L'École des Maris* : *Madrasat al-azwāj*. Représentées à un an d'intervalle, *L'École des Maris*⁶ (1661) et *L'École des Femmes*⁷ (1662) mettent en scène deux intrigues similaires : un tuteur envisage d'épouser sa pupille qu'il avait élevée en lui refusant toute instruction exceptée la sienne. Malgré toutes ses précautions, il se trouve, à la fin, trompé par la pupille qui tombe amoureuse d'un jeune séducteur. Dans les deux pièces, Molière exploite le quiproquo sur l'identité du galant

pour amener le tuteur à rapprocher, à son insu, les deux amoureux. Ainsi, les deux pièces reposent sur deux motifs majeurs du comique de Molière : « la précaution inutile » et « la confiance inappropriée » qui permettent de mettre en place une structure répétitive (Forestier, 2010 : 1345). En effet, le comique est suscité par la répétition des confidences du galant au tuteur prudent et jaloux qui souffre en écoutant les récits de son rival. Les deux pièces finissent par l'émancipation des deux filles.

- 21 Jalāl reprend dans *Madrasat al-nisā*⁸ et *Madrasat al-azwāj*⁹ ces mêmes procédés et garde la même structure comique avec les mêmes intrigues. Cependant, l'objet de la critique est différent, d'où l'omission et les modifications au niveau des références culturelles.
- 22 La démarche commune aux trois pièces est la reprise des mêmes intrigues des pièces françaises. Cependant, le texte subit plusieurs suppressions, des phrases échangées ou le plus souvent supprimées. Jalāl reformule la structure interne, il change l'enchaînement original en ajoutant ou en supprimant des scènes. Il découpe aussi une même scène en plusieurs. Ce changement du nombre de scènes en divisant une scène en deux ou en réduisant le texte, est une pratique fréquente et commune à toutes les pièces. Nous exposons, comme exemple représentatif de cette démarche, les modifications apportées sur la structure des *Femmes savantes*.
- 23 *Les femmes Savantes* de Molière, traite de la question des femmes dans la société et de leur accès légitime au savoir. La pièce interroge le statut de la femme chez elle et dans la société, et montre le ridicule qu'il y a à tomber dans l'excès du savoir, ou d'un prétendu savoir, à travers trois femmes : Philaminte, Bélise et Armande. Ces femmes qui veulent échapper à la servitude de leur sexe s'opposent à Chrysale qui défend une vision étriquée du rôle de la femme et trouve dans le savoir un danger qui trouble l'ordre familial. Le rapport de force entre l'ordre établi et le nouveau pouvoir de Philaminte se concrétise dans leurs choix du mari de leurs deux filles¹⁰. Dans un cadre différent, celui d'une maison égyptienne, la pièce de Jalāl s'ouvre, comme dans la pièce de Molière, sur la rivalité des deux sœurs, toutes deux amoureuses d'Ahmad Nabīh. La scène d'exposition présente leurs points de vue sur le mariage. Les trois égyptiennes, Sittuhum, Bizāda et Hanā, ne sont pas des mondaines mais simplement les élèves du maître qu'elles ont chargé de les éduquer. Introduit chez Rašwān sous le statut de maître (*faqīh*), le personnage d'Idris, le Trissotin égyptien, prend plus d'ampleur puisqu'il n'est plus un ami qui passe chez elles seulement pour lire ses compositions. Le trio des femmes savantes exprime un plaisir intense et démesuré à écouter les vers de leur maître accompagné de son ami Mas'ūd. Sittuhum soutient Idrīs dans son projet d'épouser Hanā et son mari soutient Ahmad Nabīh. Ali, l'oncle qui essaye de les aider depuis le début de la pièce, annonce que les parents de Hanā sont ruinés pour dissuader Idrīs de l'épouser. Le stratagème démontre les véritables motivations du maître et permet aux jeunes amoureux de se marier.¹¹
- 24 La version égyptienne présente des omissions et quelques confusions. Jalāl oublie de mentionner dans la liste des personnages le notaire ainsi que le nom de Mas'ūd, homologue de Vadius. Il ne donne pas de nom à la réplique de Julien le Valet de Vadius et supprime le personnage de l'Epine. Bizāda, la réplique de Bélise, devient la sœur de Sittuhum (Philaminte) et non la sœur de Rašwān.
- 25 La réplique de Clitandre, à la scène 4 du premier acte, clôture le premier acte. Jalāl ajoute une scène dans laquelle cette réplique est déclamée par Ahmad Nabīh, seul sur scène. En revanche, probablement dans un souci de précision, à la scène suivante, Jalāl fait accompagner 'Ali par Ahmad Nabīh qui lui avoue son amour pour Hanā et lui demande de le soutenir, alors que ce dialogue est implicite chez Molière. Le deuxième acte s'ouvre sur

Ariste seul sur scène, décidé à faire le nécessaire pour aider Clitandre. Le spectateur comprend, ainsi, qu'il y a eu un échange entre les deux hommes. Le troisième acte est composé de neuf scènes alors qu'il n'est composé que de 6 scènes dans la pièce française. Cet acte marque l'entrée des deux prétendus poètes et philosophes, l'entrée d'Idrīs se déroulant comme celle de Trissotin dès la première scène du troisième acte. Cependant, Jalāl ne fait pas entrer Mas'ud (Vadius) immédiatement à la scène 3. La scène 3 est divisée en deux et ne sert qu'à annoncer l'arrivée de Mas'ud ; la scène 4 est composée de deux répliques entre Mounā et sa mère, en attendant l'entrée de Mas'ud à la scène 5. De même, Jalāl ajoute deux scènes au quatrième acte en divisant la scène 5 en deux à partir du moment où Chrysale demande à Clitandre d'accompagner Henriette dans sa chambre. Le même procédé est appliqué à l'acte V où Jalāl divise la scène finale en deux temps, la scène 4 marquant, ainsi, le départ d'Idrīs une fois démasqué par 'Ali. Idrīs quitte, donc, la scène avant la fin de la pièce. La scène 5 permet de mettre en valeur la réaction de Sittuhum et de conclure le mariage de Mounā et Ahmad Nabīh. Nous notons également les ajouts de didascalies, inexistantes dans le texte de Molière comme : (Bizāda entre discrètement, II, 3) ; (il les embrasse toutes, même Mounā, III, 3), (à Mounā, à Hanā, I,1), (à sa sœur, à son mari, II, 6 ; II,9) ; (il part, seul, III, 5) ; (Idrīs présente Mas'ud aux dames et dit, IV, 2) ; (Ahmad Nabīh entre doucement pour écouter Hanā et Sittuhum).

- 26 Il existe encore de nombreux exemples de cette façon d'agir dans les deux autres pièces. Si *L'École des Femmes*¹² est reprise en cinq actes et *L'École des Maris*¹³ en trois actes, la répartition des scènes à l'intérieur des actes est différente. Il faut signaler aussi des suppressions ou des équivalents qui modifient l'enchaînement logique des péripéties en créant des incohérences. Par exemple, pour *L'École des Femmes* de Molière, Arnolphe désire s'élever au-dessus de sa condition en changeant de nom et se fait appeler Monsieur de la Souche. Jalāl rend bien ce trait dans la réplique égyptienne en présentant un personnage qui voudrait paraître comme un homme de qualité (Najm, 1967 : 278). En effet, Abū 'Uf veut posséder le titre de Bey et ne voudrait être connu que sous le nom de Abū 'Uf Bey. Le maintien du même nom du personnage, même s'il reprend un trait important du caractère d'Arnolphe, rend le quiproquo autour du nom incohérent. Horace ne comprend pas qu'Arnolphe est Monsieur de la Souche, puisque le quiproquo est construit sur la dualité du nom et de l'identité d'Arnolphe. Cependant, il est invraisemblable qu'Idrīs ne reconnaisse pas son rival Abū 'Uf en la personne d'Abū 'Uf Bey. Ainsi, l'équivalent donné à Monsieur de la Souche correspond au personnage mais exclut le coup de théâtre du dernier acte. De plus, il transforme le quiproquo autour du nom du héros, essentiel dans la structure de la pièce de Molière, en « un élément artificiel » (Hafez, 1985 :228).

4. Égyptianisation de la forme et de la langue : poésie populaire et proverbes

- 27 Le travail de Jalāl nécessite une bonne connaissance des cultures des deux textes pour pouvoir représenter sur scène des pièces qui correspondent à une image commune à l'esprit et à l'idéologie du public. Il choisit d'adapter les comédies de Molière en gardant la forme versifiée du texte français, mais pour échapper au carcan de la qasīda monorime, il opte pour une forme ancrée dans la tradition poétique arabe appelée *al-zajal* (Abul Naga, 1972 : 165). En effet, c'est une forme qui se distingue du poème classique par la variation des rythmes entre les refrains et les strophes, ainsi que par l'emploi du langage dialectal dans l'ensemble du texte. Le sens littéral du mot « *zajal* » est en étroite liaison avec la

musique puisqu'il signifie « le sifflement du vent traversant les arbres, le roucoulement des colombes, le plaisir du chant et, en général, tout vacarme ». (Bencheikh, 2000 : 432) Son étymologie explique, ainsi, le fait que le terme se trouve, à l'origine, assimilé à la poésie chantée. Le *Zajal* (*Encyclopédie de L'Islam* : 405) acquiert un statut littéraire en al-Andalous (vers 1100), se répand d'abord au Maghreb ensuite en Orient. En Égypte du XIX^e siècle, le *Zajal* devient un divertissement pour l'élite puis prend une fonction socio-politique en s'imprégnant « d'un patriotisme populiste ». (*Encyclopédie de L'Islam* : 408). Uṭmān Jalāl était l'un des auteurs qui ont permis au *Zajal* de prendre de l'ampleur dans d'autres domaines en l'employant pour ses adaptations du théâtre français, permettant ainsi à la langue parlée d'acquérir un statut plus prestigieux. Actuellement, le terme désigne d'une manière plus spécifique « une forme littéraire qui se situe entre la « haute » littérature *fuṣḥa* en arabe moderne courant et la littérature en dialectal » (*Encyclopédie de L'Islam* : 408). Le *Zajal* utilise, donc, une langue intermédiaire ayant des traits provenant des deux. C'est une pratique qui pourrait s'expliquer par la volonté de changer de registre de langue nécessaire pour la peinture de certains personnages ou d'élever le style de la pièce à un niveau d'arabe intermédiaire, ou encore pour répondre aux exigences de la versification. D'une manière générale, Jalāl condensait deux vers du texte français en un seul vers de *zajal* dont les deux hémistiches riment ensemble, mais pas nécessairement avec les vers suivants (Wasfy, 1964 : 30). Même si l'emploi du *zajal* permet une grande liberté dans le changement de rime, parfois le sens français est sacrifié au profil de la forme et des sonorités rythmiques. Notons ici quelques exemples où Jalāl change la rime au détriment du sens : en traduisant la réplique de Sganarelle dans *L'École des Maris* : « Son cœur, qu'avec excès votre poursuite outrage/ N'a que trop de vos yeux entendu le langage/ Que vos secrets désirs lui sont connus » (II, 2), Jalāl ajoute l'hémistichie suivant : « Et elle souhaite un jour vous rencontrer » (II, 3). En arabe, les deux unités riment ensemble, mais le sens ne se conforme pas à la peinture du personnage et s'écarte du contexte de la situation originale (Hafez, 1985).

- 28 Le choix du *Zajal* comme forme marque ainsi la volonté de Jalāl d'adapter les pièces de Molière dans « la langue de la réalité sociale quotidienne de son temps, quitte à s'éloigner de cet auteur » (Wasfy, 1984 : 264). C'est donner aussi au texte français une âme populaire et rapprocher du public une forme nouvelle de représentation à travers une forme traditionnelle.
- 29 Le *zajal*, en tant que poésie dialectale, est une forme riche en proverbes et favorise ainsi l'ancrage des personnages dans un cadre égyptien authentique. L'usage des proverbes et des expressions populaires est un trait qui est propre à certains personnages dans les comédies de Molière comme Martine, Dorine ou Mme Pernelle. Cependant, dans les adaptations de Jalāl, ce langage populaire et souvent proverbial devient, bien qu'à des degrés différents, un trait commun à tous les personnages. En effet, tous les personnages s'expriment dans une « langue franche, vive, parsemée de proverbes et d'expressions pittoresques » (Abul Naga, 1972 : 167) et la différence de statut ou d'âge se voit à travers le choix et la spécificité de chaque proverbe.
- 30 L'insertion de ces expressions se fait de plusieurs manières. Lorsque le texte français contient des proverbes, Jalāl les reprend en proposant des équivalents tout en cherchant à conserver leur sens et leur tonalité et à donner une couleur égyptienne aux proverbes français. Pour procéder d'une autre manière afin d'obtenir cet aspect proverbial dans le parler des personnages, Jalāl prend les éléments d'un proverbe et les redistribue autrement dans les dialogues. Le spectateur, en écoutant la réplique, peut avoir

l'impression de la reconnaître, il peut aussi faire une correspondance avec d'autres expressions ou chercher son origine proverbiale. Par exemple, dans les *Femmes Savantes*, lorsque les deux frères de Bizāda veulent la persuader qu'elle n'est pas la femme que Ahmad Nabīh convoite, elle leur répond en insistant sur l'évidence de son amour pour elle et de cette réalité désormais interchangeable. Pour ce faire, elle utilise l'image du fer froid dont on ne peut plus changer la forme une fois modelé, en disant ironiquement : « Celui qui tape sur un fer froid, peut-il le remodeler ? ». Sa réplique fait directement référence à un proverbe arabe et français bien connu : « Il faut battre le fer tant qu'il est chaud ».

- 31 Le procédé le plus commun est l'ajout des proverbes populaires dans le corps du texte original ou la traduction du texte français par des expressions connues qui se trouvent, par ailleurs, au service de la rime comme : « Ḥalīma est revenue à ses anciennes habitudes ». Bihāna cite comme exemple le prénom d'un personnage qui ne fait pas partie de la pièce, mais le spectateur connaît l'expression et il comprend que Dorine voudrait désigner par Ḥalīma une personne qui refait éternellement les mêmes erreurs. Nous citons, à titre d'exemples, quelques proverbes connus puisés dans les *Quatre Comédies sélectionnées* : « La cruche ne peut, à chaque fois, éviter d'être brisée », « Toute action vaut par son intention et chaque homme sera jugé selon ses intentions », « Celui qui se mêle de ce qui ne le regarde pas entendra ce qui ne lui plaît pas », « En toutes circonstances, choisis toujours le juste milieu », « La patience est la clé de la délivrance », « Les murs ont des oreilles », « La promesse d'un homme libre est une dette », « Le silence est signe de consentement ». Nous trouvons, aussi, des expressions tirées des formules d'ouverture ou de clôture des contes. À la scène d'exposition des *Femmes Savantes*, Hanā fait appel à une expression qui marque la fin heureuse des contes sur le mariage : « et ils vécurent dans le bonheur et la joie » (1, i).
- 32 Le théâtre de Jālāl évolue en Égypte à un moment où l'art dramatique devient une priorité du gouvernement, où l'élite ainsi que le peuple commencent à s'intéresser à cette nouvelle forme, et à intégrer la sortie au théâtre dans leurs habitudes mondaines. Certes, l'activité des troupes étrangères qui se produisent dans les théâtres khédiviaux est plus importante que les expériences dramatiques locales en formation. Cependant, dans ce nouveau contexte, les dramaturges égyptiens n'ont plus à définir comme Mārūn al-Naqqāš le théâtre comme art et comme dispositif. Il s'agit plutôt pour ces pionniers du théâtre égyptien de légitimer sa pratique, de l'intégrer dans la société, de le populariser, de créer un public et de participer activement dans cette mise en place d'une nouvelle vie théâtrale. 'Uṭmān Jalāl se montre conscient du travail du dramaturge nécessaire à l'adaptation du texte à l'univers d'un nouveau spectateur. Comme nous l'avons développé plus haut, Jalāl cite ses sources et entend adapter une comédie de Molière à un public égyptien. Sa démarche est déterminée : il s'agit d'arabiser et d'égyptianiser le texte de Molière et non de traduire en arabe le texte français. À partir de ce principe, Jalāl n'hésite pas à modifier la structure interne des comédies, la composition des personnages et à faire correspondre la signification des dénouements avec le contexte socio-politique, toujours dans le but de s'adresser directement, avec son dialecte, son humour, sa gestuelle, au spectateur égyptien.

BIBLIOGRAPHIE

- AL- NAQQĀŠ, Mārūn (2009). *Arzit Libnan*. Beyrouth: Éd. PUSEK.
- ATTIA Abul Naga (1972). *Les Sources françaises du théâtre égyptien (1870-1939)*. Alger : SNED.
- BENCHEIKH, Jamel Eddine (2000). *Dictionnaire de littératures de langue arabe et maghrébine francophone*. Paris : Quadrige/PUF.
- CORVIN, Michel (2008). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris : Bordas.
- DUBOIS, Jean (1999). *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris : Larousse.
- Encyclopédie de l'Islam*. (1991) nle édition, Leyde : Brill.
- ESPAGNE, Michel (1999). *Les Transferts culturels franco-allemands*. Paris : PUF.
- ESPAGNE, Michel (2013). « La Notion de transfert culturel » *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], <https://rsl.revues.org/219>, consulté le 15 Juillet 2017.
- GALAL, Hafez (1985). *Influence de Molière sur le théâtre comique en Égypte*. Thèse de doctorat, sous la direction de M. Muhammad al-Qassas. Le Caire : Académie des arts.
- HUBERT, Marie-Claude (2006). *Les formes de la réécriture au théâtre*. Publication de l'Université de Provence.
- ISMAIL, Said Ali (2005). *Histoire du théâtre en Égypte au XIX^e siècle*. Le Caire : Al-hay'a al-Miṣriya al-'amma li al-kitāb.
- JALAL, 'Uṭmān (1964). *Le théâtre arabe, Textes et études, Les Comédies*, présenté par Najm Mohamed Yūssef. Beyrouth : Dār al-thaqāfa.
- JALAL, 'Uṭmān (1873). *Al-ṣayḥ Maltūf*. Le Caire : imprimerie Wadī an-Nīl al-miṣriyya.
- MOLIÈRE (2010). *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de G. Forestier et C. Bourqui. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- MUBARAK, Aly (1872). *Al- Khittat at-tawfiqiyya (Le Livre des Routes)* volume XVIII. Le Caire.
- NAJM, Mohammed (1967). *Le Théâtre dans la littérature arabe moderne*. Beyrouth : Dār al-ṭaqāfa.
- PAVIS, Patrice (2003). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin.
- WASFI, Hoda (1964) « Leṣayḥ Matlūf entre Molière et 'Uṭmān Jalāl », *Al-Masrah*.
- WASFY, Hoda (1984). « Molière et le théâtre égyptien : les affinités satiriques » In *Le miroir égyptien*. Marseille : Éd. du Quai J. Laffitte, coll. « Rencontres méditerranéennes de Provence ».
- YON, Jean-Claude (2008). *Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*. Paris : Éd. Nouveau Monde.

NOTES

1. O. Trabelsi, *Siḍḍi Molière. Traductions et adaptations de Molière en arabe : Liban, Égypte, Tunisie, (1847- 1967)*, thèse en études théâtrales, dir. Christian Biet, Université de Paris-Nanterre, 7 juin 2017, à paraître aux Classiques Garnier.
2. *Rawdat al- Madāris al-Misriya*, n° 3, 5/5/1871, n° 5, 6/6/1871, n° 7, 6/7/1871.
3. Il s'agit de notre traduction (arabe-français)
4. Recueil publié au Caire en 1890 : Quatre pièces adaptées de Molière : Al-šeyḥ Matlūl, An-Nisā'al-'alimāt, *Madrasat al-nisā'*, *Madrasat al-azwāj*.
5. C'est la pièce qui présente le plus de remaniements et une approche plus au moins différente des trois autres.
6. Liste des personnages : Sganarelle, Ariste, Frères/ Isabelle, Léonor, Sœurs / Lisette, suivante de Léonor/Valère, Amant d'Isabelle/ Ergaste, Valet de Valère / Le commissaire/ Le notaire .
7. Liste des personnages : Arnolphe, Autrement Monsieur de la Souche/ Agnès, Jeune Fille innocente élevée par Arnolphe / Horace, Amant d'Agnès/ Alain, Paysan, valet d'Arnolphe/ Georgette, Paysanne, servante d'Arnolphe/ Chrysalde, Ami d'Arnolphe/ Enrique, Beau-frère de Chrysalde/ Oronte, Père d'Horace, et grand ami d'Arnolphe.
8. Liste des personnages : Abu'Uf , Anissa, Idrīs, 'Allām, Durriya, Sallām, Farḡalī, Yunes.
9. Liste des personnages : Amīn, Adham, Zarīfa, Budūr, Hasna, Nasīr, Ibrahīm.
10. Liste des personnages : Chrysale, Bon Bourgeois/ Philaminte, Femme de Chrysale/ Armande, Henriette, Filles de Chrysale et de Philaminte/ Ariste, Frère de Chrysale/ Bélise, Sœur de Chrysale/ Clitandre, Amant d'Henriette/ Trissotin, Bel Esprit/ Vadius, Savant/ Martine, Servante de Cuisine/ L'Épine, Laquais de Trissotin/ Julien, Valet de Vadius/ Le notaire.
11. Liste des personnages : Rašwān, Bourgeois naïf/ Sittuhūm, Femme de Rašwān/ Hanā, Mounā, Sœurs et filles de Rašwān/ 'Ali, Frère de Rašwān, Bizāda, Sœur de Rašwān, Ahmad Nabīh, Amant de Mounā, Idrīs, maître de Sittuhūm et de Bizāda, et prétend être poète et philosophe, Marsīna, servante et cuisinière, Serviteur.
12. *L'Ecole des Femmes* : I,4, II,5, III,5, IV,9, V,9.
Madrasāt al-zawjāt : I,6, II,6, III,5 IV,9 V,9.
13. *L'Ecole des Maris* : I,4, II,10, III, 9.
Madrasāt al-azwāj : I, 6, II, 15, III,10.

RÉSUMÉS

Il convient ici d'observer le processus d'appropriation du théâtre de Molière et la mise en place d'une tradition théâtrale moderne à travers une démarche composite consistant essentiellement à emprunter des procédés à la comédie moliéresque et aux formes héritées du théâtre traditionnel arabe afin de répondre à un horizon d'attente en constante mutation. La démarche du dramaturge égyptien 'Uṭmān Jalāl présente un exemple d'appropriation des textes français qui sera par la suite repris par les troupes syro-égyptiennes formées à la fin du XIX^e siècle.

It is appropriate here to observe the process of appropriation of Molière's theater and the settlement of a modern tradition through a composite approach mainly based on borrowing

processes in the Molière Comedy and forms inherited from the traditional Arab theater in order to answer to an always changing horizon. The Egyptian dramatist 'Uṭmān Jalāl presents an example of appropriation of the French texts which will later be taken up by the Syrian-Egyptian troops formed at the end of the 19th century.

INDEX

Mots-clés : appropriation, adaptation, Molière, traduction, réécriture, égyptianisation

Keywords : adaptation, Molière, translation, rewriting, egyptianization, appropriation

AUTEUR

ONS TRABELSI

Université de Lorraine

Équipe HAR (Université de Paris-Nanterre)

Ons.trabel[at]gmail.com