

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN

CULTURES & SOCIÉTÉS DANS LE MONDE ARABE ET MUSULMAN

L'Image de l'Égypte dans l'œuvre de Tawfiq al-Ḥakīm



Présentée et soutenue publiquement le 10 juin 2014 par

Fatima AFKIR

Sous la direction de Monsieur le professeur **Sobhi BOUSTANI**

Membres du jury

M^{me}. Laurence DENOOZ, Professeur à l'Université de Lorraine **Rapporteur.**

M. Xavier LUFFIN, Professeur à l'Université libre de Bruxelles. **Rapporteur.**

M. Sobhi BOUSTANI, Professeur à INALCO, Paris.

M. Nehmetallah Abi Rached, Professeur à l'Université de Strasbourg.

À mon père
À ma mère
À mes amis
À toute ma famille

Remerciements

Nous adressons nos remerciements à toutes celles et à tous ceux qui nous ont assistés moralement et intellectuellement pour atteindre notre objectif :

Monsieur le professeur Sobhi BUSTANI, mon nouveau directeur de thèse, qui a accepté de diriger ce travail qui n'aurait pu être réalisé sans sa présence et son soutien. Sa rigueur, ses qualités humaines, ses conseils précieux, ses critiques minutieuses et surtout sa lecture attentive m'ont été, tout au long de cette étude, d'un soutien indispensable. Qu'il trouve ici l'expression de notre profond respect et de notre profonde reconnaissance.

Je n'oublie pas de témoigner également ma sincère reconnaissance à Monsieur Pierre DUBOS, un ami qui m'a soutenu durant toutes ces années de préparation et qui, malgré ses multiples occupations, a voulu consacrer une partie de son temps à examiner mon travail.

Je suis redevable à Mme DUPRAT Claire-Hélène, de l'association EPIS, qui m'a gracieusement offert son temps précieux pour lire et corriger mon travail. Qu'elle trouve ici l'expression de ma gratitude sincère pour sa disponibilité infatigable, ses relectures attentives et ses conseils bienveillants qui m'ont été d'un secours inestimable.

Enfin, je tiens à remercier tous ceux qui m'ont aidée de près ou de loin pour que ce travail puisse voir le jour.

SYSTÈME DE TRANSLITTÉRATION DE L'ARABE

Nous avons adopté-lorsque nous transcrivons pour notre compte- le système de translittération suivant :

Les consonnes		Les voyelles	
'	أ	a	ā
b	ب	i	ī
t	ت	u	ū
t	ث		
ğ	ج		
h	ح		
h	خ		
d	د		
d	ذ		
r	ر		
z	ز		
s	س		
š	ش		
ş	ص		
d	ض		
t	ط		
z	ظ		
g	ع		
f	ف		
q	ق		
k	ك		
l	ل		
m	م		
n	ن		
h	ه		
w	و		
y	ي		

Concernant les noms propres et les titres des ouvrages traduits, nous les avons laissés tels qu'ils sont écrits en français. Ce système de translittération utilisée pour transcrire l'alphabet arabe est celui de la Revue d'Études arabes Arabica.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	9
I/ <i>Introduction.....</i>	10
1/ Choix du sujet.....	13
2/ Tawfīq al-Ḥakīm : l'Homme et l'œuvre.....	14
II/ <i>Méthodologie et plan de recherche.....</i>	16
PREMIÈRE PARTIE : L'IMAGE DES DEUX RÉVOLUTIONS ET DE LA POLITIQUE DANS L'ŒUVRE DE TAWFĪQ AL-ḤAKĪM.	23
CHAPITRE I : LITTÉRATURE, CRISE ET TRANSFORMATIONS SOCIALES.	25
I/ <i>Les répercussions des deux révolutions sur la littérature et la société égyptienne.</i>	26
1/ Les répercussions des deux révolutions de 1919 et 1952 sur al-Ḥakīm.....	26
2/ Les réformistes : conflits et crise.....	29
II/ <i>La crise des intellectuels d'avant et après la révolution de 1952.</i>	31
CHAPITRE II : ENGAGEMENT POLITIQUE DANS LE THÉÂTRE DE T. AL-ḤAKĪM.	41
I/ <i>Autour de son œuvre 'Awdat al-wa'y (Retour de la conscience).</i>	42
1/ T. al-Ḥakīm et sa relation avec Nāṣer.....	42
2/ T. al-Ḥakīm face aux critiques de son œuvre 'Awdat al-wa'y.....	45
3/ Homme politique ou politique d'un homme.....	53
II/ <i>T.al-Ḥakīm et sa relation avec le théâtre.....</i>	55
1/ La naissance du théâtre chez le jeune Tawfīq al-Ḥakīm.....	55
2/ Réalité et déception.....	65
3/ Sa vision politique dans ses œuvres théâtrales.....	66
III/ <i>Influence européenne sur les œuvres d'al-Ḥakīm.</i>	81
1/ L'influence de Pirandello sur al-Ḥakīm.....	81
2/ <i>la Sortie du paradis</i> (al-Hurūġ min al-ġanna), chez al-Ḥakīm et Maurice Rostand.....	84
3/ <i>Pygmalion</i> chez al-Ḥakīm et G. Bernard de Shaw.....	85
4/ <i>Œdipe Roi</i> chez al-Ḥakīm, André Gide et Sophocle.....	87
5/ <i>Ahl al-Kahf</i> (la Caverne des songes), chez Marcel Proust, Henri-René Lenormand et Tawfīk al-Ḥakīm.....	89
DEUXIÈME PARTIE : L'ÉGYPTE ROMANESQUE À TRAVERS LES ŒUVRES DE T. AL-ḤAKĪM.	95
CHAPITRE I : LA SOCIÉTÉ DU ROMAN 'AWDAT AL-RŪḤ (L'ÂME RETROUVÉE).....	97
I/ <i>L'Égypte de 'Awdat al-rūḥ : une image réaliste.....</i>	98
II/ <i>L'image sociale de l'Égypte d'avant la révolution de 1952. : une crise de mœurs.....</i>	105
III/ <i>À la recherche d'une nouvelle idéologie socialiste.....</i>	110

CHAPITRE II : UNE VISION GÉNÉRALE SUR LE GENRE FANTASTIQUE. 113

<i>I/ Un aperçu du phénomène fantastique.</i>	<i>114</i>
1/ Le fantastique dans l'œuvre de T. al-Ḥakīm.	117
2/ Le monde du merveilleux (fantômes, génies et esprits).	125
3/ La faune	130
<i>II/ La fantastique comme moyen de critique sociale.</i>	<i>134</i>
1/ Raison idéologique de l'emploi du fantastique par al-Ḥakīm.	134
2/ Critique sociale.	135
<i>a/ La haute société.</i>	<i>135</i>
<i>a.1/ Les Pachas et les Beys.</i>	<i>135</i>
<i>a.2/ Les ministres.</i>	<i>137</i>
<i>a.3/ Les princes.</i>	<i>139</i>
<i>b/ La classe moyenne.</i>	<i>140</i>
<i>b.1/ Les médecins et les scientifiques.</i>	<i>140</i>
<i>b.2/ Autres fonctionnaires (secteur public ou privé).</i>	<i>146</i>
<i>b.3/ L'enfant.</i>	<i>149</i>
<i>c/ La masse populaire ou le peuple.</i>	<i>151</i>

CHAPITRE III : LES LIEUX.SENTIMENTAUX DE TAWFĪQ AL-ḤAKĪM..... 155

<i>I/ Les villes.</i>	<i>156</i>
1/ le Caire.	156
2/ Quartier Sayyida Zaynab.	158
3/ Damanhūr.	159
4/ Alexandrie.	160
<i>II/ Lieux de détente.</i>	<i>162</i>
1/ Le café.	162
2/ La mer.	163
3/ al-Rīf, la Campagne.	165

TROISIÈME PARTIE : LA FEMME ET LE FALLĀḤ DANS L'ŒUVRE DE T. AL-ḤAKĪM 171

CHAPITRE I : T. AL-ḤAKĪM ET LA FEMME ÉGYPTIENNE..... 173

<i>I/ T. al-Ḥakīm et ses relations mystérieuses avec les femmes.</i>	<i>174</i>
1/ La relation avec sa mère.	174
2/ Les énigmes des premiers souvenirs amoureux.	179
<i>II/ La femme égyptienne.</i>	<i>185</i>
1/ Le mouvement féministe.	185
2/ Son attitude vis à vis de la femme égyptienne.	187
<i>III/ Les images de la femme égyptienne dans l'œuvre de T. al-Ḥakīm.</i>	<i>189</i>
1/ Caractère fatal.	189
<i>a/ La femme fatale.</i>	<i>189</i>

b/	<i>La femme autoritaire</i>	190
c/	<i>La femme infidèle</i>	192
2/	Caractère particulier.....	194
a/	<i>La femme idéale</i>	194
b/	<i>La femme fidèle</i>	196
c/	<i>La femme humble</i>	197
d/	<i>La femme libre</i>	198
3/	Quelques types de femmes.....	200
a/	<i>La femme sorcière</i>	200
b/	<i>La femme 'Alma (danseuse)</i>	201
c/	<i>La femme active</i>	202
d/	<i>La femme rebelle</i>	203

CHAPITRE II : LE MILIEU RURAL, SA CULTURE ET SES RITES PAYSANS À TRAVERS L'ŒUVRE DE T. AL-ḤAKĪM..... 205

I/	<i>Tawfīq al-Ḥakīm, un substitut à la campagne</i>	206
1/	Le caractère paysan.....	206
2/	Les activités quotidiennes.....	208
3/	Les conditions de la campagne et de fallāḥ égyptien.....	209
4/	La face réaliste de son roman, <i>Yawmiyāt nā'ib fī al-aryāf</i> (Un Substitut de Campagne en Égypte).	211
5/	<i>Al-Ṣafqa</i> (la Transaction) : image d'un fallāḥ solidaire.....	216
II/	<i>Image culturelle</i>	218
1/	L'hygiène : image déplorable.....	218
2/	La médecine : une nouveauté mal appréciée.....	218
3/	Le mariage.....	222
III/	<i>Image rituelle</i>	224
1/	La magie : une image de foi et de croyance.....	224
2/	Le paysan égyptien et ses croyances au monde de démon (al-'Afārīt).....	227
3/	La superstition : naissance d'un enfant.....	228
4/	La loi de vengeance : une image sanglante.....	230

QUATRIÈME PARTIE : L'ÉGYPTE PHARAONIQUE DANS LE THÉÂTRE ḤAKĪMIEN 235

CHAPITRE I: LE PHARAONISME DANS L'ŒUVRE ḤAKĪMIENNE : SOURCE DECONTINUITÉ..... 237

I/	<i>La mort chez l'Égyptien pharaonique</i>	238
II/	<i>Le concept de Mort-Résurrection dans l'œuvre Ḥakīmienne</i>	240

CHAPITRE II : LA DUALITÉ DE L'AMOUR ET DE L'ART CHEZ AL-ḤAKĪM..... 253

I/	<i>L'amour et l'art dans l'immortalisation de l'être dans son théâtre</i>	254
----	---	-----

CONCLUSION..... 271

BIBLIOGRAPHIE..... 277

INTRODUCTION

La littérature arabe moderne naît au XIXe siècle du contact entre la société arabe et la civilisation occidentale. Les Arabes découvrent avec stupéfaction la puissance occidentale, ce qui provoque chez eux un bouillonnement dans tous les domaines de la pensée, bouillonnement dont bénéficiera largement la littérature. L'enjeu est de taille, et c'est un défi formidable qui est lancé au monde arabe. Il consiste à changer sans disparaître, à parvenir à un équilibre entre la richesse d'un patrimoine glorieux (mais qui appartient au passé) et la modernité dont l'Occident est alors le représentant, sans tomber dans l'imitation servile de l'un ou de l'autre. Il s'agit aussi d'établir une nouvelle adéquation entre l'homme et le monde qui l'entoure, entre les Arabes et l'histoire, de fonder par conséquent une nouvelle identité. Donc, dès le début, le problème fondamental qui est posé, donne lieu à un débat entre modernisme et partisans.

Née de cette situation d'urgence, la littérature arabe moderne est incontestablement engagée dans une actualité qui n'a jamais cessé d'être douloureuse et agitée.

En Égypte et avec la participation de nombreux syro-libanais¹, la littérature arabe va connaître un nouveau départ auquel on donnera le nom de Nahda (Renaissance). Cette renaissance est le résultat d'une série de réformes politiques, économiques et sociales. Les hommes de la Nahda s'assignent pour tâche de moderniser le patrimoine littéraire ancien, et de faire connaître la littérature occidentale par des traductions ou des adaptations de textes français et anglais. À aucun moment, l'écrivain, qu'il soit partisan de la modernité ou non, ne cesse d'affirmer résolument son engagement dans l'actualité et dans la réalité vécue.

Le XXe siècle sera pourtant le siècle de l'écriture romanesque et de l'évolution de la prose arabe contemporaine. Cette dernière s'est limitée aux traductions des romans et du théâtre étrangers, français surtout, et à la littérature grecque ancienne. Elle s'est contentée également d'essais religieux historiques ou philosophiques, tels que ceux de Ğamāl al-Dīn al-

¹ Le Liban a joué un grand rôle pour amorcer ce mouvement : il est une porte ouverte sur l'Occident, grâce à son activité commerciale et surtout grâce à la présence sur son sol de missions religieuses étrangères actives dans le domaine de l'alphabétisation et de l'instruction des populations.

Afgānī², Muḥammad ʿAbdū³, Luṭfī Aḥmad al-Sayyid⁴. Plus tard, la prose arabe contemporaine s'essaie au récit historique ou folklorique avec Muṣṭafā Luṭfī al-Manfalūṭī⁵, Muḥammad Taymūr⁶, Muḥammad Ḥusayn Haykal⁷, al-Māzinī⁸, Ṭaha Ḥusayn⁹. Ce dernier a allié un style prestigieux à une pensée moderne dans une série d'œuvres de critique, des essais historiques ou philosophiques et enfin des romans comme *al-Ayyām* (le Livre des jours), qui ont marqué toute sa génération.

L'écrivain contemporain se trouve au milieu de cette richesse culturelle, c'est une vraie renaissance pour la littérature ainsi que pour l'écrivain aussi qui, désormais, vise un public plus large. Il n'écrit pas seulement pour une élite cultivée mais s'adresse à toutes les couches de la société. Cette littérature de renaissance permet à l'homme de la Nahda d'exprimer le caractère de l'époque dans laquelle il vit et sa vision du groupe social auquel il appartient. Dans son œuvre *Littérature et société en Égypte*, S.Hegazy dit :

² Sayyid Muḥammad Ġamāl al-Dīn al-Afgānī né en (1838-1898). Une des figures les plus marquantes de l'Islam au XIX siècle, homme cultivé, connaissant la philosophie médiévale musulmane, penseur, et orateur. Voir l'article de Ġamāl al-Dīn al-Afgānī dans *l'Encyclopédie de l'Islam*, Tome II, Nouvelle édition, G-P Maisonneuve et Larose, Paris, 1977, p. 427.

³ Muḥammad ʿAbdū, (1849-1905), un des penseurs égyptiens de la fin du XX siècle. Il a enseigné à l'Université théologique d'al-Azhar. Exilé à Paris. Avec Ġamāl al-Dīn al-Afgānī, il fait paraître la revue al-'Urwa al-Wuṭqā, porte parole du réveil nationaliste.

⁴ Luṭfī al-Sayyid (1872-1963), est un journaliste et un homme politique égyptien. Il travaillait dans le journal «al-Ġarīda» et était membre du parti politique, Ḥizb al-Umma.

⁵ Muṣṭafā luṭfī al-Manfalūṭī (1876-1924), un romancier, nouvelliste, écrivain, poète et essayiste égyptien. Il devient célèbre en traduisant et en adaptant plusieurs célèbres pièces de théâtre occidentales. Il faut dire que, n'ayant jamais quitté l'Égypte ni étudié sérieusement aucune langue étrangère. Son expression ne risque pas d'être contaminée ni abâtardie par quelque idiome que ce soit. Voir l'article al-Manfalūṭī, dans *l'Encyclopédie de l'Islam*, Tome VI, Paris, Nouvelle édition, G.P Maisonneuve et Larose, 1991, p. 399.

⁶ Muḥammad Taymūr (1892-1921), il est parmi les romanciers qui ont marqué leur empreinte d'Égyptianité dans les romans "ce qui est admirable et digne de respect chez lui déclare ʿĪsā ʿUbayd, est un effort incessant et couronné de succès pour créer une littérature égyptienne empreinte de couleur locale, une littérature qui exprime nos mœurs et nos coutumes, qui donne une image fidèle de notre milieu social avec ses qualités et ses défauts". Voir Charles Vial, *Le personnage de la femme dans le roman et la nouvelle en Égypte de 1914 à 1960*, Damas, Institut français de Damas, 1979, p. 95.

⁷ Muḥammad Ḥusayn Haykal (1888-1956). D'une vieille famille égyptienne, écrivain de premier plan, connu par son magnifique roman de mœurs paysannes *Zaynab*. Il était un des leaders les plus importants du parti libéral constitutionnel, fondé en 1922 par les dissidents de Wafd et considéré comme le parti de la réaction, notamment le parti des gros propriétaires fonciers. Il a participé avec quelques uns de ses contemporains (Maḥmūd al-'qqād, al Māzinī, Ṭaha Ḥusayn à la formation dans son pays, d'une pensée libérale et d'une littérature moderne marquée par l'attachement aux valeurs musulmanes. Voir l'article Muḥammad Ḥusayn Haykal dans *l'Encyclopédie de l'Islam*, Paris, Maisonneuve et Larose, Tome VII, 1993, p.442.

⁸ Al-Māzinī Ibrāhīm ʿAbd al-Qādir, (1890-1949), écrivain, traducteur, poète et journaliste égyptien. Pour plus amples informations, voir *l'Encyclopédie de l'Islam*, Tom VI, Article al Māzinī, p. 947.

⁹ Ṭaha Ḥusayn, 1889-1973, après des études d'al-Azhar, il fit un séjour en France où il s'initia aux méthodes d'investigation modernes. Son esprit cartésien se révéla dans une thèse intitulée : *L'étude analytique et critique de philosophie sociale d'Ibn Ḥaldūn*, Paris, 1917. Ses études critiques sur al-Ši'r al-Ġāhīlī (la poésie préislamique) ont provoqué des réactions diverses et inattendues dans l'opinion publique.

La littérature ici exprime une vision du monde, non pas une vision des faits individuels mais une vision des faits sociaux. Elle peut être décrite comme un système de pensée qui s'impose à certaines classes sociales"¹⁰.

Il est cependant certain que les écrivains, et surtout les romanciers égyptiens de cette époque ouvrent des voies nouvelles et fécondes à la prose. L'individu devient le sujet essentiel de leur œuvre. Désormais, l'écrivain cherche à retrouver son âme et sa liberté d'auteur engagé, il penche vers le réalisme qui dévoile avec clarté l'image de la société et de toutes les crises politiques et sociales dont souffre le peuple. Cette recherche de soi est aussi un lieu où se précise le contour d'une identité arabe que la littérature contribue à cerner. Cette identité se révèle d'abord dans une confrontation fondamentale avec l'Occident.

Le problème crucial pour la génération des écrivains de la première moitié du XXe siècle, est aussi au centre de l'œuvre de notre écrivain qui espère combler, en l'espace d'une seule génération, le retard pris sur l'Occident par la littérature arabe. Il se cristallise, dans un premier temps, autour de l'affirmation de la supériorité morale de l'Orient face à la supériorité technique de l'Occident.

Comme les écrivains de sa génération, les premiers écrits d'al-Ḥakīm, sont fortement influencés par les grandes causes qui animent le monde arabe en général et l'Égypte en particulier : le nationalisme, les deux révolutions, la modernisation des structures et des modes de pensée, la crise des intellectuels, les problèmes des gens de pouvoir et leurs politiques de gouvernement ainsi que d'autres problèmes sociaux-politiques.

Au cours de la période comprise entre 1952 et 1967, la société égyptienne connaît des bouleversements dans ses structures économiques, sociales et politiques, l'écrivain à son tour change de ton et opte pour une autre voie d'écriture et de pensées en abandonnant la peinture sociale réaliste pour une écriture violente, chargée de symboles, travaillée en profondeur par les thèmes de l'angoisse, de l'absurde et parfois du surréalisme. Al-Ḥakīm est influencé par ce courant, il lève le voile sur cette période de crises et de transformations.

C'est dans ce vaste mouvement de renaissance (Ihyā'), que s'insère l'œuvre de T.al-Ḥakīm.

¹⁰ Samir Hegazy, *Littérature et société en Égypte : de la guerre de 1967 à celle de 1973*, Paris, Hermel, 1979, p.30.

I/ Choix du sujet.

Sur quels objectifs notre recherche va-t-elle porter ? Allons-nous étudier toutes les œuvres qui ont tracé le parcours littéraire de l'écrivain ? Allons-nous ignorer la pluralité de ses sujets et de ses thèmes et analyser sa production de façon générale ? Certainement pas, car l'art romanesque et dramatique de l'écrivain est assez fécond et dépasse même les frontières. Une thèse ne suffit pas pour relever tous les sujets originaux de ses écrits. L'inventaire de ses œuvres sur une durée de près de soixante-sept ans (1919-1986), exige du chercheur un énorme effort d'analyse et d'étude. Nous allons donc prendre en considération l'aspect quantitatif de la production de l'auteur, et nous n'avons nullement la prétention d'en faire une lecture globale, ou d'épuiser toute la richesse littéraire de l'écrivain. Mais nous avons jugé plus raisonnable de nous pencher sur une seule lecture. Cette lecture concerne bien évidemment un auteur : Tawfīq al-Ḥakīm, un pays : l'Égypte, et deux époques : celle de la révolution de 1919 et celle qui a suivi la révolution de 1952.

Notre choix de cet auteur, n'implique aucun jugement de valeur. Tout simplement, si on contemple l'abondante production du dramaturge, on réalise à quel point l'Égypte est omniprésente dans ses écrits et dans sa vie. L'Égypte, dont il est fier, couronne l'ensemble de son œuvre littéraire qui met en lumière les différents aspects de ce pays : social, historique, culturel et politique. Prenons, à titre d'exemple, certaines de ses œuvres les plus remarquables, qui décrivent des images d'une période noire vécue par son pays : *Ahl al-kaḥf* (les Gens de la caverne), 1933, tragédie inspirée du Coran. Elle nous présente une image de la souffrance endurée par l'Égypte pendant la période tragique du gouvernement tyrannique d'Isma'īl Ṣidqī.

Dans la même année, c'est-à-dire en 1933, il publie son chef-d'œuvre, *'Awdat al-rūh* (l'Âme retrouvée), qui est la présentation réaliste de la vie quotidienne d'un peuple uni, et de la renaissance de l'Égypte. *Izīs*, 1955, traite de la résurrection d'Oziris en établissant un parallèle avec celle de l'Égypte. L'assemblage des lambeaux dispersés est un symbole de l'unification du peuple d'Égypte amoureux de sa patrie et désireux de sortir de son sommeil. Deux ouvrages, *Schéhérazade*, 1934 et *Riḥla ilā al-ġad* (Voyage vers l'avenir), 1957, établissent le lien entre l'homme et son univers et nous dévoilent sa faiblesse face au savoir. En admirant ces pièces, nous constatons que l'Égypte est au centre de ses œuvres. Il envoie des messages, il exprime ce que son âme ressent, il observe et il critique tout ce qui lui semble injuste.

Cependant, dans cette étude, nous allons essayer de limiter notre sujet de *l'Image de l'Égypte dans l'œuvre de T. al-Ḥakīm* à deux époques celle de la révolution de 1919 et celle d'après la révolution de 1952. Il ne s'agit pas, bien sûr, de nier l'existence de l'histoire de l'Égypte ou d'ignorer les événements de son évolution politique, sociale, ou historique. Mais c'est tout simplement parce que notre dramaturge a vécu les deux époques de la révolution : celle de 1919, soulèvement qui a prouvé que le peuple égyptien pouvait s'unir au-delà des barrières sociales et celle de 1952, qui a mis fin au régime monarchique et à la corruption politique et sociale qui sévissait sous le régime du roi Fārūq. Ces écrits retracent clairement ces deux événements importants.

Nous sommes intriguée aussi par le changement de voie et de teinte de ses productions dramatiques. Sa façon de penser, d'écrire, de critiquer et d'analyser avant et après la révolution de 1919 n'est plus la même après la révolution de 1952. D'un écrivain rêveur, idéaliste, il en devient un autre plus réaliste et engagé. Le dramaturge s'inspire et est influencé par chaque événement qui se déroule à son époque. Ce changement apporté à ses écrits, mérite l'attention.

Dès lors, portons-nous vers des horizons plus réels de la vie de l'auteur : le milieu social qui l'a vu naître, et l'époque qui l'a vu grandir

2/ Tawfīq al-Ḥakīm : l'Homme et l'œuvre

Ḥusayn Tawfīq Isma'īl Aḥmad al-Ḥakīm est un dramaturge et écrivain passionné par le théâtre. Il est né dans une riche famille d'Alexandrie, probablement en 1898, bien que d'autres sources parlent de 1903¹¹. Son père est un riche paysan de Damanhur, simple et pacifique. Sa mère est une riche turque, rude et fière de la noblesse de sa race. Elle voulait,

¹¹ L'année de naissance de Tawfīq al-Ḥakīm n'est pas citée dans son ouvrage *Siġn al-'umr* (la Prison de la vie). L'auteur égyptien dit dans le même ouvrage qu'il préfère pouvoir choisir son âge, à la manière de son père qui faisait varier sa date de naissance selon les circonstances. En effet, il conservait un mystère autour de sa date de naissance, bien que celle-ci fût attestée par des documents officiels écrits, comme le montre l'acte de naissance. Aussi cette date est-elle mentionnée avec précaution par Isma'īl Adham qui la situe «probablement en 1903» cité dans *Tawfīq al-Ḥakīm*, le Caire, Maktabat al-Ādāb, 1984, p.16. Il possède une lettre de l'auteur et appuie ses affirmations sur un aveu qui aurait échappé à l'auteur dans *l'Âme retrouvée*, 1933, il disait avoir eu quinze ans lors du soulèvement de Sa'd Zaġlūl qui se déroula durant l'année scolaire 1918-1919. De son côté, F'ād Dawwāra, se fondant sur la lettre que l'auteur avait déjà envoyée à Isma'īl Adham, pense que la date de naissance est le 9 octobre 1898. C'est cette date là que mentionne également Jean Fontaine *Mort-résurrection : une lecture de Tawfīq al-Ḥakīm*, Tunisie, Éditions Bouslama, 1978. Voir aussi, Mohamed Sewilam, *la France dans l'œuvre de Tawfīq al-Ḥakīm*, Discipline : Littérature comparée, sous la direction de Martine Mathieu-Job, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2005, p.17.

transformer l'identité de son mari, homme fallāḥ égyptien en une autre personnalité, nouvelle, turquifiée.

Ce mélange complexe ajouté au facteur social (famille bourgeoise), a beaucoup influencé la personnalité et le caractère de notre écrivain. Il se réfugie dans ses rêves, s'isole dans son monde retranché du réel. La rigidité de sa mère, la passivité de son père, ont privé l'enfant de relations proches avec ses parents, de son besoin naturel d'amour, et de tendresse parentale. C'est dans cette atmosphère accablante qu'al-Ḥakīm grandit.

Lorsqu'il a décroché sa licence en droit à l'université de Caire. T.al-Ḥakīm, était déjà profondément investi dans le théâtre. Dès 1918, il écrit sa première pièce *al-Dayf al-Ṭaqīl* (l'Hôte indésirable), et en 1924, il écrit une série de pièces pour la troupe des frères'Ukāša, en utilisant le pseudonyme Ḥusayn Tawfīq (pour éviter l'opprobre parental). Ses pièces sont jouées au théâtre.

Les parents ne peuvent plus interdire à leur fils la fréquentation des milieux théâtraux de la capitale. Ils décident de l'envoyer à Paris continuer ses études de droit et préparer un doctorat. C'est le point de départ d'une transformation dans la vie du grand jeune homme. Au lieu de se plonger dans les études juridiques, il se consacre à la découverte de la culture européenne, en particulier française et plus spécifiquement à celle du théâtre. Il va voir des pièces¹² de Maeterlinck¹², Ibsen¹³, Adamov¹⁴, et d'autres. Ses pas le conduisent plus souvent à l'Opéra, aux théâtres de boulevard, à Montparnasse ou à Montmartre. Ce sont trois années plongées dans un monde de merveilles artistiques et littéraires, trois années de bonheur vécues par l'écrivain sans regret.

Mais hélas, en 1928, il rentre en Égypte sans diplôme, afin de gagner sa vie. Il commence, en effet, sa carrière de procureur en province en Égypte, et plus particulièrement dans les villes de Ṭanṭa, de Damanhūr et de Zaḡāzīq, Dasūq, Faraskūr. C'est au cours de cette période de sa vie que l'écrivain a amassé toutes les connaissances sur son pays et son peuple. Désormais, il partage son temps entre sa carrière d'homme de lettres et celle de fonctionnaire.

¹² Maurice Maeterlinck, écrivain belge (1862-1949), après des poèmes d'inspiration, il entreprit d'évoquer dans son théâtre des personnages aux états d'âme mystérieux. Prix Nobel 1911. Voir *Dictionnaire Encyclopédique illustré*, Paris, Larousse, 1997, p. 948.

¹³Henrik Ibsen, écrivain norvégien (1828-1906), son œuvre a profondément influencé l'évolution de la scène européenne. C'est un dramaturge qui a donné beaucoup plus dans le domaine du Théâtre des idées, *Ibid.*, p. 777.

¹⁴Arthur Adamov écrivain et auteur dramatique français (1908-1970). Son théâtre atteint une grandeur tragique. Dans sa vision du monde moderne, son théâtre évolue du symbolisme tragique, *Ibid.*, p. 17.

En 1939, à la suite des polémiques¹⁵ engendrées par son roman *Yawmiyāt Nā'ib fī al-aryāf* (Un Substitut de campagne en Égypte)¹⁶, 1937, il sera transféré au Ministère de l'Éducation et des Affaires Sociales. En 1943, il démissionne de son poste. En 1951, il acceptera celui de Directeur Général de la bibliothèque nationale Dār al-kutub, une fonction qui lui laisse toute liberté d'écrire. Trois ans après, il est élu membre de l'Académie de Langue Arabe et c'est en 1961, qu'il obtient le Prix de Littérature décerné par l'État. Ce statut lui permet de rester jusqu'à sa mort une figure majeure de la scène littéraire égyptienne. Il passe les derniers jours de sa carrière professionnelle comme journaliste au journal du Caire al-Ahrām.

II/ Méthodologie et plan de recherche

Tawfīq al-Ḥakīm a été reconnu dans le monde arabe contemporain et le monde occidental pour sa production littéraire et dramatique fascinante. Il a pu redonner au théâtre arabe une nouvelle tendance et une naissance particulière. Il est considéré comme l'écrivain arabe le

plus traduit. La plupart de ses pièces ont été représentées au théâtre ou au cinéma. Elles ont été traduites en français, en anglais, en allemand, en italien, en espagnol, en roumain, en suédois, en russe, en hébreu, C'est pourquoi, il représente pour les générations¹⁷ qui lui ont succédé l'exemple de maître et d'auteur fondateur.

Des travaux de recherche sur l'œuvre d'al-Ḥakīm ont précédé cette étude. Mais peut-on dire que leur recherche rejoint la nôtre ? En jetant un regard sur l'abondant corpus de ces travaux, nous relevons que la plupart des sujets de recherches examinent souvent des approches littéraires comparatives, qui concernent l'étude d'une seule œuvre, (spécifiquement des études sur le rapprochement thématique). Ces chercheurs, surtout en littérature comparée ont beaucoup écrit sur ce sujet, au point que nous nous sommes parfois sentie dépossédée du sujet de notre recherche. Nous pouvons citer comme exemple les travaux intéressants de Chahnaz Chahine, *Le thème de Schéhérazade chez Jules Supervielle et quelques autres*

¹⁵ À la suite du retentissement causé par ce roman *Nā'ib fī al-aryāf*, qui révèle la misère extrême de cette population laborieuse de paysans et expose avec sincérité les conditions sociales des paysans, al-Ḥakīm est menacé de révocation et traduit devant des conseils de discipline. Mais comme les dirigeants craignent l'opinion publique et que l'écrivain compte de nombreux partisans dans la presse, on se contente de le priver d'un demi-mois de salaire.

¹⁶ Traduit de l'arabe par Gaston Wiet et Zaki M. Hassan, la collection terre humaine, dirigée par Jean Malaurie, Paris, Plon, 1974 et 1982 ; dernière Édition. La traduction de ce roman fut publiée pour la première fois en 1938 aux Éditions de la R.D.C). (Toutes nos citations renvoient à cette édition).

¹⁷ L'œuvre de T.al-Ḥakīm a eu beaucoup d'imitation et son influence touche également les jeunes écrivains qui n'ont pas pu s'empêcher de suivre ses traces, Nağīb Maḥfūz, Yūsuf Idrīs, Iḥsān 'Abd al-Quddūs, pour ne citer que quelques noms parmi les plus célèbres.

écrivains français, dans les Ballets russes et chez le dramaturge égyptien Tawfiq al-Hakim, 1969. Nabil Sabbagh, *La Mythologie chez Tawfiq al-Hakim et chez Jean Giraudoux*, 1978, Fatiha Achour, *Les Adaptations arabes du mythe de Pygmalion*, 1988. El-Houcine M'Rabet, *Étude comparative du mythe d'Œdipe dans les œuvres des dramaturges français classiques : Corneille et Voltaire, celle d'André Gide et de Tawfiq al-Hakim*, 1988. Mohamed Hassan Yousef Hassan, *Mythes grecs et influences françaises dans le théâtre de Tawfiq al-Hakim*, 2004, et Mohamed Sewilam, *La France dans l'œuvre de Tawfiq al-Hakim*, 2005.

L'œuvre romanesque de T. al-Hakim n'a pas échappé non plus à cette approche imagologique qui donne lieu à des monographies sur telle œuvre ou tel roman, tels les travaux d'El said kamel iman, *L'Orient et l'Occident, transferts culturels et création romanesque : deux périodiques égyptiennes francophones et deux romanciers égyptiens*, 2003, Mohamed Othman Benbaraka, *Le Dialogue des cultures orientale et occidentale dans quatre romans arabes contemporains*, 1988. Moajeb Said al-zahrani, *L'image de l'Occident dans le roman arabe contemporain*, 1989-1990. Martine Houssay, *Problématique identitaire et vérité singulière : étude de trois autobiographies arabes. Hayātī de Aḥmad Amīn, Tarbiyyat salāma mūsā de salāma Mūsā et siġn al-'umr de Tawfiq al-Hakim*, 2001. D'autres chercheuses se sont penchées sur la littérature égyptienne ancienne pour déterminer le sujet comme Laurence Denooz, *Entre Orient et Occident rôles de l'hellénisme et du paganisme dans l'œuvre de Tawfiq al-Hakim*, 2002. D'autres traitent le côté sociolinguistique et stylistique de l'œuvre Ḥakīmienne comme : Loulidi Younes, *Le langage théâtral de Tawfiq al-Hakim*, 1986. Sans oublier les travaux méthodiques et très complets de Jean Fontaine, *Mort résurrection : une lecture de Tawfiq al-Hakim*, 1978, et de Saadé Nicolas, *Tawfiq al-Hakim : homme et œuvre*, 1983 (une version imprimée de la thèse soutenue sous le titre : *Réalisme, idéalisme, et symbolisme dans l'œuvre de Tawfiq al-Hakim*, 1971), pour ne citer que quelques uns d'entre eux.

Cette aventure littéraire, assez riche, indispensable notamment quand il s'agit d'une œuvre aussi diversifiée, montre que l'œuvre Ḥakīmienne a eu sa part suffisante d'études et d'analyses. Alors, qu'allons-nous dire après ces chercheurs ? Quelle méthode allons-nous suivre pour arriver à un résultat plus original et plus spécifique que celui déjà obtenu par les chercheurs ? Un premier coup d'œil sur ces travaux nous montre que les chercheurs ont été attirés avant tout par les pièces de théâtre d'al-Hakim les plus célèbres d'al-Hakim et par ses

romans qui marquent ses débuts avec ses lecteurs, à savoir, *Siġn al-'umr*, 1965, *'Awdat al-rūh* (l'Âme retrouvée)¹⁸, 1933 et *'Uṣfūr min al-šarq* (l'Oiseau d'Orient), 1938.

Or, plusieurs aspects de son œuvre ne sont pas encore révélés et n'ont pas livré leur véritable secret. Notre approche donc, se formule autour d'une recherche ou plutôt d'une enquête, non par rapport à des études peu traitées ou peu abordées, mais pour examiner les rapports qui unissent l'écrivain à sa patrie : l'Égypte. Ensuite, nous tenterons de décrire le nationalisme de l'écrivain, sa foi en l'Égypte et en sa résurrection, puis nous analyserons les répercussions des événements des deux révolutions sur ses écrits. Enfin, nous découvrirons quelles sont les inspirations littéraires qui marquent de leurs empreintes sa production et son univers dramatique.

Notre problématique globale s'articulera dans un premier temps autour des questions suivantes : quelle représentation l'œuvre de Tawfīq al-Ḥakīm donne-t-elle de l'Égypte ? Qu'apprend-on sur ce pays ? Quelle image donne-il sur la femme égyptienne et le fallāḥ à travers ses écrits ? Sa foi en l'éternité de l'Égypte et en sa résurrection, lui ont permis de puiser dans le patrimoine pharaonique et de faire revivre tout ce qui est égyptien, à travers la civilisation ancienne. Peut-on considérer son retour aux mythes anciens comme une continuité entre l'Égypte moderne et l'Égypte ancienne ? Peut-on croire en l'éternité de l'Égypte ? Que pense-t-il de l'esprit et de la mentalité égyptiens ? Pour répondre à ces questions, nous avons utilisé une méthode basée sur plusieurs œuvres critiques de nombreux auteurs et chroniqueurs Orientaux et Occidentaux.

Ensuite, nous mènerons cette analyse à la lumière de plusieurs de ses ouvrages, corpus qui contient plusieurs œuvres romanesques et dramatiques. Nous chercherons ce que son œuvre apporte à la connaissance de l'Égypte depuis la révolution de 1919 jusqu'après la révolution de 1952. Notre démarche se résume ainsi : observer, ajuster, et analyser les diverses facettes de l'Égypte représentées par l'auteur dans son œuvre. Nous découvrirons ainsi un homme, une œuvre et un pays.

Pour le plan de notre étude, nous avons retenu un plan en quatre parties : la première, la troisième sont composées de deux chapitres chacune, la deuxième partie, comporte trois

¹⁸ Traduite de l'arabe par A. Khédry et M. Brin, Paris, Fasquelle, 1973. Toutes nos citations renvoient à cette édition.

chapitres et la quatrième partie contient deux chapitres. Dans chaque partie nous examinerons les images privilégiées par l'auteur.

La première partie, traite les deux révolutions et de la politique dans l'œuvre Ḥakīmienne. Comme nous allons le constater, cette image révolutionnaire accompagne l'écrivain dans toute sa production littéraire et sa vie d'homme. C'est pourquoi, il nous a paru utile de préciser, dans le premier chapitre, le champ littéraire et les crises des intellectuels dues à la transformation sociale et politique du pays, nous traiterons également deux périodes cruciales de l'histoire de l'Égypte, qui ont eu des répercussions sur ses écrits : la révolution nationale de 1919 ainsi que celle de 1952.

Le deuxième chapitre, évoque le double engagement de l'écrivain : politique et théâtral, en précisant la nature de sa relation avec Nāṣer lors de la révolution égyptienne de 1952. La polémique engendrée par son roman *'Awdat al wa'y* (Retour de la conscience), 1974, alimentera notre principal débat pour analyser les critiques. Ensuite, nous aborderons le parcours théâtral d'al-Ḥakīm, ses débuts ainsi que sa vision politique à travers quelques pièces. On le voit très engagé et très préoccupé par la situation politique de son pays. Il a réussi à nous transmettre des dualités : paix/guerre, pouvoir/justice, et d'autres qui ont marqué la politique égyptienne de cette époque.

Ensuite nous aborderons quelques pièces européennes qu'il a adaptées pour le théâtre égyptien, ses inspirations théâtrales et surtout les influences que quelques dramaturges européens ont exercées sur lui.

La deuxième partie, aborde la société de son roman *'Awdat al-rūh*, Le premier chapitre, sera consacré à l'Égypte de ce roman, vue par un égyptien de souche et les liens forts qui unissent ce peuple à sa nation. Nous étudierons également son œuvre, *Masraḥ al-Muḡtama'* (Théâtre de société), 1950, afin de relever les multiples facettes sociales d'une Égypte d'avant la révolution.

Le deuxième chapitre, sera essentiellement descriptif, il contient un aperçu historique sur le genre fantastique. La façon dont al-Ḥakīm maîtrise ce genre nous conduit à découvrir un autre monde de merveille plein de secrets. L'emploi du fantastique ou du merveilleux dans ses écrits n'est en fin de compte qu'une arme utilisée pour critiquer une société qui apparaît

comme un cauchemar effrayant. La peur, le doute et l'angoisse sont les mots-clés qu'al-Ḥakīm utilise pour dévoiler le côté fantastique dans son œuvre.

Le troisième chapitre abordera les sites populaires et sentimentaux qui ont joué un rôle important dans son parcours professionnel et personnel.

La troisième partie sera réservée à la femme et au fallāḥ qui ont énormément inspiré l'écrivain. Certains de ses propos à l'égard de la femme, ont parfois engendré des polémiques. En l'accusant de misogynie, maints critiques ont négligé de chercher à percer la vraie nature de l'auteur.

Pour relativiser ces critiques, nous avons consacré le premier chapitre à la femme égyptienne et aux relations amoureuses et mystérieuses vécues par l'écrivain, sans oublier bien évidemment l'influence de la femme la plus importante dans sa vie : sa mère. Nous présenterons aussi les différentes catégories de femmes distinguées par al-Ḥakīm.

Dans le deuxième chapitre, nous mettrons en lumière les conditions de vie du fallāḥ, sa souffrance, sa relation avec la terre, l'ignorance et l'injustice qui règnent dans les milieux ruraux. Ses romans, *Yawmiyāt Nā'ib fī al-aryāf*, 1937 et *al-Ṣafqa* (la Transaction), 1956, nourriront notre propos.

Pour décrire l'environnement socioculturel, nous nous fonderons sur deux images : la première est culturelle, liée au quotidien du fallāḥ, son hygiène, ses coutumes dans les mariages, et son attachement aux habitudes traditionnelles en médecine, la deuxième est rituelle, dévoilant quelques croyances telles que la magie, les superstitions et leur influence sur la mentalité villageoise égyptienne.

La quatrième partie sera consacrée à l'Égypte pharaonique dans le théâtre Ḥakīmien : nous allons découvrir le pharaonisme de l'écrivain et comment il a pu être influencé par l'Égypte ancienne. Son attirance pour la civilisation pharaonique montre un peuple solide et une civilisation éternelle. C'est certainement al-Ḥakīm qui a le plus magistralement introduit l'inspiration pharaonique, insistant sur la notion de mort/résurrection. Sa foi en la résurrection, sa façon de se servir des mythes des anciens égyptiens pour traiter des problèmes de son époque, sa vision de la mort, de l'amour, et de l'art dans l'immortalité de l'être, seront

les sujets principaux de ce chapitre. Son admiration pour ce peuple, bâtisseur des plus grands monuments historiques et d'une civilisation prestigieuse, l'a conduit à rendre un grand hommage à ce peuple miraculeux.

Notre recherche s'appuie sur plusieurs lectures de différents auteurs afin de trouver un style et une authenticité entre ce qu'il écrit et ce qu'il pense, entre la réalité et l'imagination dans ces œuvres. Nous analyserons comment il voit, observe et critique son pays natal.

**PREMIÈRE PARTIE : L'IMAGE DES DEUX RÉVOLUTIONS
ET DE LA POLITIQUE DANS L'ŒUVRE DE TAWFĪQ AL-
ḤAKĪM.**

"La cause profonde de la révolte égyptienne, c'est une question de dignité personnelle blessée, de fierté nationale outragée plus que de revendication politique ou de misère populaire. Et c'est bien l'âme de Gamal Abdel Nasser qui s'exprimait dans les panneaux de 1954, qui proclamaient, au moment où les troupes britanniques évacuaient l'Égypte : «Relève la tête, mon frère, car les jours d'humiliation sont passés". George Vaucher, *Gamal Abdel Nasser et son équipe : les années d'humiliation et la conquête du pouvoir*, Paris, René Julliard, p.11, 1959.

CHAPITRE I : LITTÉRATURE, CRISE ET
TRANSFORMATIONS SOCIALES.

1/ Les répercussions des deux révolutions de 1919 et 1952 sur al-Ḥakīm.

Les idées de la démocratie politique et sociale et les objectifs des nationalistes ont largement pénétré en Égypte par l'intermédiaire de l'élite égyptienne cultivée et formée en France. Toute la renaissance littéraire et intellectuelle, depuis Ġamāl al-Dīn al-Afġānī et Muḥammad 'Abdū, jusqu'à Muṣṭafā Kāmil et Luṭfī Aḥmad al-Sayyid, contribue à préparer cette révolution nationale. Ce mouvement a rassemblé toutes les classes du peuple, et uni leurs forces et même leurs contradictions.

Cette époque exaltante correspond à une période florissante du théâtre et du roman en Égypte. Citons les troupes de Naġīb al-Riḥānī¹⁹ avec des pièces de satire sociale, Zakī 'Ukāša²⁰ et de jeunes écrivains de talent influencés par la politique, comme Muḥammad al-Muwayliḥī²¹ (1868-1930), avec son chef d'œuvre, le roman de mœurs *Ḥadīt 'īsā ibn Hišām*, 1907. Muḥammad Ḥusayn Haykal et son roman *Zaynab*. Muḥammad Taymūr et ses contes réalistes, ainsi que des compositeurs qui enflamment l'Égypte par des chansons patriotiques, tel Sayyid Darwīš (1892-1923), et des poètes qui sensibilisent le peuple par leurs discours ardents comme Ḥāfīz Ibrāhīm²², et d'autres.

C'est dans ce champ d'exaltation patriotique, de lutte politique et de richesse théâtrale et romanesque populaire, que le jeune Tawfīq al-Ḥakīm vit sa première jeunesse. L'exil du leader Sa'd Zaġlūl (1859-1927), de ses compagnons et la révolution nationale ont de grandes répercussions sur sa production littéraire. À la révolution de 1919, il ne participera que par des chansons fredonnées qui deviennent le refrain des jeunes nationalistes dans les rues. Dans son œuvre *Siġn al-'umr*, 1965, il se demande pourquoi il ne s'engage pas à rédiger des articles ou des discours au lieu de rester en retrait en ne composant que des hymnes et en ne distribuant que des tracts.

¹⁹ Naġīb al-Riḥānī (1892-1949), célèbre acteur de l'époque. Voir Nada Tomiche, *Histoire de la littérature Romanesque de l'Égypte*, Paris, Éditions Maisonneuve et Larose, 1981, pp. 29-30.

²⁰ Cette troupe, créée en 1920 par les deux frères Zakī et 'Abdallah 'Ukāša, représentait des pièces d'ordre comique et social comme tant d'autres troupes en vogue.

²¹ Fils d'un grand journaliste, Ibrāhīm al-Muwayliḥī. Muḥammad fonde avec son père un journal appelé «Miṣbāḥ al-Šarq, la Lanterne de l'Orient. Il a dédié son roman intitulé *Ḥadīt 'īsā Ibn Hišām* à son père et à quelques réformateurs de l'époque, dont les célèbres Ġamāl al-Dīn al-Afġānī et Muḥammad 'Abdū.

²² Ḥāfīz Ibrāhīm, né à une date qui peut être fixée entre 1869 et 1872, mort en 1932. Poète et traducteur égyptien, il est surnommé le «poète du Nil» voir article Ḥāfīz Ibrāhīm dans *l'Encyclopédie de l'Islam*, Paris, Maisonneuve et Larose, Tome III, 1990, pp. 61-62.

"Peu de temps après, éclata la révolution de 1919, l'Égypte s'enflamma, je m'étonne alors de ne m'être pas livré aux discours politiques et à la rédaction de pamphlets, comme certains de mes amis et connaissances. Moi, je me suis orienté vers la composition des hymnes patriotiques"²³.

"لم يمضي قليل حتى قامت ثورة ١٩١٩ واشتعلت مصر وبدهشني أنني لم أتجه يومئذ إلى الخطابة أو كتابة المنشورات ٠٠٠ مثل بعض زملائي ومعارفي ٠٠٠ فقد كان اتجاهي هو إلى تأليف الأناشيد الوطنية الحماسية ٠٠٠"

Le jeune Tawfīq participe durant cette période à des pièces de théâtre avec une troupe connue à cette époque. Il donne des idées, écrit des dialogues sans mentionner son vrai nom. Sa première pièce est composée en 1918, intitulée *al-Dayf al-taqīl*. Il s'agit évidemment de l'Angleterre qui est l'invitée non désirée et qui refuse de quitter les lieux. La pièce est interdite et ne peut être jouée. Trois autres pièces écrites pour la troupe Zakī 'Ukāša, sont montées, mais pas publiées, il s'agit d'*al-'Arīs* (le Marié), jouée en 1924, *al-Mar'a al-Ġadīda* (la Femme moderne) et d'une opérette de *'Alī Bābā* en 1926. L'inquiétude pour l'épreuve que son pays traverse, réveille en lui un idéalisme national et lui inspire son premier roman, *'Awdat al-Rūḥ*, en 1933. Dans ce roman, où il fait allusion à la révolution de 1919, il évoque le fait d'y avoir pris part activement.

Les transformations diverses que l'Égypte a connues, ont laissé chez al-Ḥakīm un sentiment mitigé, un mélange entre la crainte et la peur.

Les années cinquante marque une grande abondance littéraire. De nombreux écrivains expriment leurs divergences. Tawfīq al-Ḥakīm lui, observe, analyse et décrit ce qu'il voit en toute franchise. Des critiques lui reprocheront ainsi sa tiédeur, au point de ne s'être jamais impliqué directement dans les évolutions politiques de son pays, de ne jamais opposer de voix dissonante aux puissants de l'époque, qu'il s'agisse de Nāṣer ou de Sādāt.

Convaincu, al-Ḥakīm changera complètement son style et sa vision, et d'un auteur idéaliste rêveur deviendra un auteur engagé et responsable. Il hausse le ton et devient la porte parole du peuple opprimé, en particulier du fallāḥ, «l'être oublié». Son roman *Yawmiyāt nā'ib fī al-aryāf*, en est un vrai témoignage.

²³ Tawfīq al-Ḥakīm, *Siġn al-'umr* (la Prison de la vie), le Caire, Maktabat al-Ādāb, 1988, pp. 141-142. (Œuvre traduite par nous même. Toutes les traductions de tous les ouvrages en arabe sont faites par l'auteur de cette thèse.

En 1950, son œuvre *Masraḥ al-Muḡtama'*, regroupe vingt et une pièces dont chacune est censée illustrer un aspect social particulier. Un autre recueil paru en 1956 sous le nom de, *al-Masraḥ al-munawwa'* (Théâtre multicolore) témoigne de ses idées et de ses adhésions sur la guerre, la paix, les Anges, Satan ...etc. Mais de l'abondante production d'al-Ḥakīm, on distingue ces deux pièces qui se détachent par leur contenu social : *al-Ṣafqa*, 1956 et *al-Ayādī al-Nā'ima* (les Mains douces), 1959.

La défaite de 1967 a profondément choqué les gens, et en particulier les intellectuels, qui ont senti leur identité blessée. al-Ḥakīm, lui ne s'attend pas à cette défaite : "J'ai été stupéfait quand j'ai appris la réalité"²⁴, dit-il. Il ressent le besoin d'écrire et de s'exprimer, mais la nature du système politique pratiqué par l'État Naṣérien²⁵, paralyse la critique directe de toutes les formes d'écriture, ce qui conduit al-Ḥakīm à recourir aux symboles et à l'absurde comme moyen d'expression. Cela se manifeste d'une certaine manière dans la plupart de ses œuvres littéraires. On le voit critiquer ouvertement les maîtres de politique et de pouvoir qui prétendent conduire le pays sur la voie de la paix. Il a exprimé sa vision de la démocratie et son point de vue sur les décisions politiques, sociales et militaires qui sont prises à la légère. Ces œuvres : *Praksa aw muškilat al-ḥukm* (Praxa et le problème du pouvoir), 1939, *al-Ṣulṭān al-Ḥā'ir*²⁶ (le Sultan perplexe), 1960, *Ṣams al-Nahār* (Soleil du jour), 1965, *Nahr al-Ḡunūn* (le Fleuve de la folie), 1935, *Bank al-Qalaq* (la Banque de l'inquiétude), 1966 et d'autres, témoigneront de sa vision critique de la société.

Au cours de ces deux révolutions, al-Ḥakīm s'est montré présent pour décrire la situation historique de son pays. Il a créé par son imagination un univers indépendant. Les changements sociaux subis par son pays après la seconde guerre mondiale surtout, permettent à l'écrivain de changer le ton, la forme et le style de ses écrits. Il passe du rôle d'écrivain idéaliste, à celui de réaliste. Il renonce ensuite, au réel, pour lui substituer le symbole. Ce dernier, devient à cette période un simple substitut de la réalité dont le lecteur pourra

²⁴ Samir Hegazy, *Op.cit.*, p.38.

²⁵ Le pouvoir Naṣérien exerce une intervention brutale, il proclame la décision de la saisie de tout livre connu des censures. Il s'intéresse à tout ce que dit l'opinion publique et contrôle les appareils chargés de l'information. Le droit d'expression est rarement respecté. Ce contrôle déclenche certaines rivalités et censure. Trente six heures après le déclenchement du coup d'État, des officiers libres ouvraient une première crise avec la presse en jetant en prison, le 23 juillet 1952, les frères Muṣṭafā et 'Alī Amīn, propriétaires du journal al-Aḥbār, dans lequel le futur ministre de l'information Muḥammad Ḥusayn Haykal avait pourtant fait ses premières armes. Voir Y.G.Quijano, *Les gens du livre : Édition et champ intellectuel dans l'Égypte républicaine*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 58.

²⁶ *al-Ṣulṭān al-Ḥā'ir*, est une pièce sur la justice et le pouvoir, à l'époque des Mamelouks. Traduite sous le nom de *J'ai choisi*, dans *Théâtre de notre temps*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1961. Publiée en 1960 et traduite en anglais en 1973. Elle a été interprétée en français à la télévision française en Septembre 1974, sous le titre *Sultan à vendre*.

retrouver la signification réelle. Mais est-il suffisant d'écrire et d'exprimer la colère de cette période ? La réponse nous la partageons avec M. Belli qui dit :

"Les intellectuels ont écrit et dit beaucoup de choses après la guerre, mais tout ce qu'ils ont fait, c'est écrire. Ce n'était pas profond [...] c'est le passé. Maintenant il s'agit de regarder devant soi pour voir ce que nous pouvons faire"²⁷.

2/ Les réformistes : conflits et crise.

Durant le demi-siècle qui vient de s'écouler, un affrontement violent a opposé les romanciers anciens et modernes. Les premiers, s'attachent ardemment à tout ce qui est traditionnel dans la religion. Ils se tournent vers le patrimoine arabe classique pour le réinventer.

Les modernistes eux, veulent exprimer des idées nouvelles et modernes. Ils plongent dans les imitations ou l'adaptation des romans étrangers, traduisent les œuvres des grands écrivains étrangers, tout en libérant le style et les idées des entraves classiques.

Cette atmosphère littéraire agitée qui oppose les rénovateurs et les conservateurs a favorisé un enseignement religieux qui honore la vie du prophète. Muḥammad Rašīd riḍa²⁸ est parmi les réformateurs qui propose de réformer la religion et de l'adapter à la modernité, pour lui l'islam a une supériorité morale, il ne doit pas être altéré donc il réfute al-Taqlīd (l'imitation) pour retourner aux textes fondateurs, il introduit aussi de nouveaux modes d'intervention : le débat public, et la presse. La réforme doit en effet s'appliquer à toute la société.

Les modernistes sentent également la nécessité de montrer leur foi et leur croyance. En 1930 s'installe un climat inspiré par une littérature religieuse²⁹. Beaucoup d'écrits spirituels, voient le jour, de multiples biographies du prophète, de ses compagnons, des écrivains talentueux marquent leur propre touche et expriment leurs maîtrises culturelles. Citons Ṭaha Ḥusayn qui a consacré en 1933, trois volumes aux contes et récits de la vie du prophète, *'Ala*

²⁷ Meriaim Belli, «Le moment soixante-sept de la colère, des illusions et de la phase finale de la lutte», in : *L'Égypte dans le siècle 1901-2000*, (CEDE), le Caire, Éditions complexe, 2003, p.41-54, p. 49.

²⁸ Rašīd riḍa, est un fondateur de l'école réformiste modérée du Manār, et ancien disciple de Muḥammad 'Abdū. Contraint par la tyrannie hamidienne de fuir sa Syrie natale et de chercher refuge en Égypte.

²⁹ Pour plus amples détails sur ce sujet, voir Marcel Colombe «L'interprétation nationaliste de l'Islam», in : *L'évolution de l'Égypte, 1924-1950*, Islam d'hier et d'aujourd'hui : collection dirigée par E. Lévi-Provençal, Volume IX, Paris, Éditions C.P. Maisonneuve et Cie, 1951, p. 139-154.

hāmiš al-sīra (En marge de la *sīra*), sans oublier les grandes figures de la littérature moderne en Égypte, Muḥammad Ḥusayn Haykal, qui en 1935 offre à son grand public une série d'ouvrages sur la vie de *Muḥammad* (le Prophète), suivie par d'autres ouvrages sur la vie des califes.

Ces livres sont accueillis avec une faveur particulière par les lettrés et le grand public. À son tour, Maḥmūd al-'Aqqād³⁰ a enrichi la littérature religieuse par une immense publication sur les grands caractères du monde musulman. Dès 1940, paraît son livre, le génie de Muḥammad, premier volume d'une série de livres sur les génies : Abū bakr, 'Umar Ibn al-*Ḥaṭṭāb*, *Hālid ibn al-walīd*, 'Alī Ibn abī Ṭālib, publiés au cours des années suivantes. Ensuite, de multiples biographies se suivent. Quant à al-Ḥakīm, il donne en 1936, une marque à son talent en publiant son œuvre, *Muḥammad* (le Prophète).

Ces novateurs penchent vers cette écriture religieuse pour montrer au conservateurs que eux aussi (les novateurs) sont habiles et capables de produire une littérature religieuse qui évoque la foi et honore l'islam, tout en gardant des idées moderne. Les novateurs veulent surtout rapprocher les deux styles moderne et classique afin de moderniser le patrimoine arabe classique et le réinventer.

Cette littérature glorifiant le passé de l'Islam devait avoir une influence profonde sur la vie publique égyptienne. L'écrivain, lui, cherche le réalisme. Il se plonge dans une littérature d'inspiration réaliste et populaire.

La même tendance se présente dans la nouvelle poésie égyptienne. Le poète égyptien contemporain aime à prouver son individualité par un style poétique qui adhère à la contemporanéité, et par lequel il exprime sa personnalité moderne, différente de celle du poète ancien."En Égypte et dans le monde arabe, écrit Aḥmad Amīn se développe un mouvement parmi la jeunesse pour former une poésie nouvelle"³¹. Le poète moderne se décide à abandonner les rimes anciennes, les sujets poétiques, afin d'écrire dans un style qui s'accorde d'une part avec son cœur, son goût, son esprit moderne, d'autre part, avec les sentiments, les pensées et les idées que son âme réclame. Nāzek al-malā'ikat dit :

³⁰ Maḥmūd al-'Aqqād (1889-1964), d'origine Kurde par sa mère. Né à Aṣwān (Haute Égypte), sa culture est à la fois arabe et anglaise. Poète, publiciste, critique, il présente des idées modernes en art et en littérature, et s'est distingué par ses articles violents contre le Wafd.

³¹ Raoul Makarius, *La jeunesse intellectuelle d'Égypte au lendemain de la deuxième guerre mondiale*, Paris, Mouton et Co, la Haye, 1960, p. 95.

"Le poète moderne a ressenti le besoin de se libérer de cette pensée géométrique rigide qui va jusqu'à se mêler de la longueur des expressions qu'il utilise. C'est là chose naturelle à une époque qui recherche la liberté, qui veut détruire les obstacles et vivre pleinement dans son champ idéal et spirituel"³².

Outre la Qiṣṣa, la poésie, et la littérature populaire et réaliste, on trouve aussi le théâtre, genre nouveau dans la littérature arabe qui tire sa fécondité de la charge de la société qu'il critique. Il est devenu un moyen fiable pour exposer la diversité sociale, décrire les conflits vécus, et critiquer la société à travers des scènes ironiques, dramatiques ou philosophiques.

Ce problème de choix entre les générations et entre des conditions de vie surannées et des conditions de vie modernes, font naître des écrivains d'esprits frondeurs, libéraux et révolutionnaires qui cherchent à satisfaire leur public tout en gardant leur passé littéraire et leurs formations culturelles. Leur but est de libérer la littérature de toutes les réformes étroites, exigées par les anciens et de garder en même temps une sorte d'équilibre entre leur culture acquise au contact de la littérature étrangère et celle attachée à leur tradition et à leur foi religieuse. Le combat des modernistes est tout simplement de retrouver un climat serein dont naîtra une littérature qui tient au passé et penche vers l'avenir.

II/ La crise des intellectuels d'avant et après la révolution de 1952.

De nombreuses études ont abordé de près ou de loin la question des intellectuels, en privilégiant une étude attentive de leur production. Pourtant, malgré ces multiples tentatives, ces travaux n'ont jamais pu aborder le véritable noyau qui déclenche les crises et les rivalités des intellectuels contre les autorités au pouvoir et contre leur politique injuste à l'égard de l'avenir de la culture. La plupart de ces travaux s'intéressent à la crise de l'intellectuel du point de vue politique et économique et ignorent complètement le facteur sociologique ou sociopolitique de la figure de l'intellectuel. À ce propos Y. Gonzalez-Quijano écrit :

"Pourtant, malgré cette apparente profusion force est de constater l'absence presque totale de recherches analysant les conditions concrètes de la condition sociale de l'intellectuel arabe, depuis la Renaissance arabe, au siècle dernier, jusqu'à l'époque contemporaine"³³.

³² Nazek al-Malaikah, «Sur la poésie libre», in : *Anthologie de la littérature contemporaine : les essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 444-447, p. 446.

³³ Yves Gonzalez-Quijano, *Op.cit.*, p. 13.

Abd Allāh al- 'Arwī, historien marocain, considère, quant à lui, le champ sociologique d'un intellectuel comme facteur indispensable à son étude :

"Avant qu'il y ait une pensée arabe, il a bien fallu qu'il y ait des individus qui pensent. Nous devons nous occuper de leur origine, de leur formation, de leurs ambitions. En un mot, toute étude objective des écrits arabes exige au préalable une sociologie des auteurs"³⁴.

Cette intelligentsia égyptienne joue un rôle particulièrement important dans la vie sociale du pays et dans son évolution. En Égypte et, en général, dans les pays en voie de développement, la situation politique ne présente pas un élément d'équilibre. La société qui doit protéger les jeunes et veiller sur leur intérêt, est elle-même en état de crise. Cette élite est déçue, au lieu de trouver dans l'organisation sociale l'appui et l'encouragement, elle se trouve toute seule à gérer ses problèmes, avec ses propres moyens.

Donc, pour mieux situer l'histoire de l'intellectuel en Égypte ou le mouvement intellectuel du point de vue de l'évolution idéologique de l'Égypte moderne, il conviendra selon R. Jacquemond et R. Makarius de reconnaître trois étapes distinctes : chez R. Jacquemont³⁵:

La première période, est scandée par une succession de générations (la génération de 1919, dite aussi génération des hommes de lettres) dont l'émergence est, à chaque fois, liée à un tournant de l'histoire nationale,

La deuxième, est celle de la génération de l'après guerre, (souvent la génération de 1952, qui tient le haut du pavé sous Nāṣer).

La troisième, l'étape des années 1960, émerge comme telle au lendemain du désastre de 1967.

En revanche, pour R. Makarius³⁶ la première étape est celle de la période du capitalisme naissant qui s'étend jusqu'à la guerre de 1914 et qui est dominée

³⁴ A. Laroui, *Islam arabe et crise de la culture : islam et modernité*, la Découverte, 1987, p. 84. Cité par Y. Ganzalez-Quijano, *Op.cit.*, p. 13.

³⁵ R. Jacquemond, *Entre scribes et écrivains : le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*, Paris, Actes Sud, 2003, p. 22.

³⁶ Raoul. Makarius, *Op.cit.*, p. 21.

intellectuellement par le mouvement de Muḥammad 'Abdū à caractère religieux, mais au contenu de plus en plus nationaliste et politique.

La deuxième, est celle d'entre les deux guerres, du capitalisme en croissance, dominée intellectuellement par des pionniers de l'intelligentsia modernistes qui monopolisent jusqu'aujourd'hui le statut de «grands intellectuels» tels : al-'Aqqād, Ṭaha Ḥusayn, Tawfīq al-Ḥakīm, Taymūr, al-Māzinī, Muḥammad Ḥusayn Haykal et d'autres. C'est une période qui marquera aussi une prise de conscience nettement politique qui s'oriente vers une revendication nationale.

La troisième période, qui commence vers la fin de la deuxième guerre mondiale, sera celle du capitalisme en plein développement, avec tous les problèmes et les crises qu'il entraîne. Cette période connaîtra une immense crise sociale qui touchera les jeunes intellectuels et qui s'étendra aux autres couches de la population, ce qui favorisera une lutte idéologique sur le plan littéraire entre les jeunes et leurs aînés.

Toutefois, cette jeunesse intellectuelle est à la tête du mouvement nationaliste. Elle représente une force de rénovation nationale ; elle occupe des fonctions, exprime des idées nouvelles qui s'adaptent au mode de vie moderne. Cela n'est pas étonnant de la part de ces penseurs qui ont des idées inspirées des progrès culturels étrangers. Édouard Sablier en décrivant l'enthousiasme de cette jeunesse, écrit :

"Éduquée (la jeunesse intellectuelle) par l'Europe, nourrie de nos principes, est aujourd'hui à la tête du mouvement nationaliste, tout entier tourné contre l'Occident. Avec nous seuls demeurent les féodaux, les nomades, les vieux turbans"³⁷.

L'histoire des rapports entre les intellectuels et le nāṣérisme, est relativement bien connue. Elle a même fait l'objet de plusieurs études universitaires³⁸. Avec le nāṣérisme, les auteurs n'avaient plus de pouvoir, sauf s'ils acceptaient de travailler dans le cadre des projets du régime. Les moments de tensions qui ont marqué l'histoire de l'Égypte sont gravés dans la mémoire de chaque intellectuel. Rappelons les années 1955-1956, et le double affrontement

³⁷ Raoul. Makarius, *Op.cit.*, p. 23.

³⁸ Thèse de M. 'Abd al-Ġinā de *Nasser et les intellectuels*, Doctorat en histoire soutenu en mars 1989 à l'université 'Ayn Šams.

entre les élites les plus engagées et le pouvoir.³⁹ . Cet affrontement a provoqué une guerre intellectuelle.

Les années 1956 et 1960 marquent également une époque de crise qui traduit les multiples tentatives pour des changements dans les milieux intellectuels. Beaucoup de mesures ont été adoptées pour redonner une deuxième vie au sein de ce milieu et essayer en quelque sorte de combler le vide de la scène culturelle provoqué par le départ de très nombreux étrangers surtout après la nationalisation du canal de Suez en 1956. Cet événement - la nationalisation du canal de Suez - bouleverse le pays au point de vue économique et social : immigration des plus riches et importants clients du marché culturel⁴⁰, qui jouent un rôle fondamental dans le domaine de la presse et de l'édition, ainsi que l'exode de nombreuses librairies étrangères installées au centre du Caire et d'Alexandrie.

Toutes ces transformations nécessitent une intervention d'urgence des intellectuels pour protéger la culture et restaurer la confiance entre l'écrivain et son public. Cependant, la création du conseil supérieur⁴¹ pour la protection des arts, des lettres et des sciences sociales, est parmi les premières étapes positives. Le conseil regroupe les noms de grandes figures égyptiennes en particulier Tawfīq al-Ḥakīm, Maḥmūd al-'Aqqād, Ṭaha Ḥusayn, Maḥmūd Taymūr⁴², Yaḥyā Ḥaqqī⁴³ et d'autres grands écrivains de l'époque. Leur rôle consiste à

³⁹ Yves G. Quijano, *Op.cit.*, p. 107.

⁴⁰ Le marché culturel, et tout particulièrement le marché du livre qui a été frappé par une crise. Le prix du livre grimpe en flèche à cause de l'émigration de nombreuses plumes vers d'autres capitales arabes. Le mouvement d'édition et de traduction est en baisse. Les jeunes talents se plaignent des difficultés qu'ils rencontrent pour se faire éditer et cherchent à l'étranger ceux qui les aideront et les présenteront au public cultivé. Pourtant l'État sadatien n'a rien présenté comme solution pour empêcher l'exode des écrivains et des journalistes. Pour plus amples informations sur cette crise du livre, voir Yves G. Quijano, *Les gens du livre*, Chapitre 3, *L'Héritage des politiques culturelles sous Sadate et Moubarak*, *Op.cit.*, p. 79-100.

⁴¹ Ce conseil garde la même forme jusqu'à la fin de l'ère sadatienne où il prend le nom de conseil supérieur des arts et des lettres. La création de ce conseil, n'apporta pas grand chose de nouveau, mais il a quand même décrit sa mission en établissant un article de loi le 25 janvier 1956, qui est de grande importance. Voici la mission de ce conseil : «Rechercher les moyens qui permettront de créer de nouvelles générations d'écrivains qui éprouveront le besoin de mettre en évidence la nature nationale de la production intellectuelle égyptienne dans toutes ses variétés, qui œuvreront à rapprocher la culture et les goûts artistiques des citoyens, ce qui permettra à la nation de marcher, unie, sur la voie du progrès, en gardant sa propre personnalité et ses caractéristiques culturelles . Citer par GH. Shoukri, *Dikrayāt al-ḡīl al-dā'ir*' (Souvenirs d'une génération perdue), al-Dār al-'Arabiyyat lī-al-kitāb, 1984, p. 88. Souligné par Yves G. Quijano dans son œuvre *Les gens du livre*, *op.cit.*, p. 31.

⁴² Maḥmūd Taymūr, né au Caire en 1894, mort à Lausanne en 1973, écrivain égyptien dont l'abondante production : conte, romans, nouvelles, pièces de théâtre, récits de voyage, articles et études diverses relatives notamment à la langue et à la littérature arabes. Voir *Encyclopédie de l'Islam*, article Maḥmūd Taymūr, Paris, Maisonneuve et Larose, Tom VI, *op.cit.*, pp.73-75.

⁴³ Yaḥyā Ḥaqqī (1905-1992), une des figures importantes dans l'évolution du roman égyptien moderne, mais aussi diplomate, critique et journaliste, on lui décerna le prix National de la littérature. Sa contribution la plus connue est sans doute *Qindīl um hāšim*, (la Lampe d'um hāšim), 1944. Il était aussi un critique littéraire éminent, et, par son Faḡr al-qīṣṣa al-masriyya, (l'Aube de la nouvelle égyptienne), 1960, il se fit l'historien inestimable de cette école de pionniers. Voir l'article Yaḥyā Ḥakkī de *l'Encyclopédie de l'Islam*, Tome XI, Leiden BRILL, Nouvelle édition, 2005, p.271.

décerner des prix d'encouragement. Mais, malgré les efforts déployés par cette élite d'écrivains, leur mission culturelle est restée stérile et classique. Ils sont restés éloignés de tout événement politique ou culturel.

Les années 1967-1973 n'ont pas échappé également, à cette crise qui révèle le mécontentement et le désarroi des milieux littéraires, surtout lors du désastre de juin 1967 qui a poussé les intellectuels à rouvrir le dossier du pouvoir politique et de sa gestion de la crise. Résultat, le 08 et 09 juin 1967, des manifestations dans toutes les rues qui rappellent Nāṣer au pouvoir, et c'est surtout dans le mouvement de 1972-1973, au cours duquel les étudiants sont appuyés par l'intelligentsia⁴⁴, qu'est contestée la façon dont le pouvoir conduit la confrontation avec Israël. En même temps que ces événements, ont lieu la chute militaire de l'État révélée par le retour de Tarwat 'Ukāša⁴⁵ à la tête du ministère de la culture en 1966, et la baisse des investissements dans le secteur culturel en 1967. Mais l'événement le plus remarquable est celui de l'élimination du dirigisme nāṣérien par son successeur A. Sādāt, qui avec son régime, veut rendre à la société civile sa liberté et encourager la production culturelle sans contrôle des appareils d'information :

"Il s'agissait de rendre à l'art et à la culture une totale liberté que la persistance du népotisme et l'absence totale de moyens matériels rendaient malheureusement largement illusoire"⁴⁶.

Cependant, une nouvelle ère apparaît, (l'heure de l'Infitāḥ)⁴⁷. Désormais, c'est la nouvelle génération des années 1960, qui compte tenir le flambeau et continuer la marche collective vers la liberté d'expression.

⁴⁴ Ce mouvement étudiant de 1972-1973 a déclenché une rupture finale de l'établissement intellectuel à la suite de l'arrestation de plus de quatre cents étudiants. L'élite des littérateurs parrainée par Tawfiq al-Ḥakīm, signe le célèbre manifeste des écrivains et hommes de lettres auquel le pouvoir répond par l'exclusion de l'USA de plus de cent écrivains et journalistes. Du même coup, ils sont interdits d'exercer leur activité professionnelle conditionnée par l'appartenance au parti unique. Voir R. Jacquemond, *Op.cit.*, pp. 38-39. Pour plus d'informations sur ce sujet, voir Ghali Shoukri, *Égypte, la contre révolution*, Traduction de Mustapha Morgane, Paris, Éditions le Sycomore, 1979, p. 70. Voir aussi, 'Abd al-Raḥmān Abū 'Awf, *Tawfiq al-Ḥakīm, bayna 'Awdat al-rūḥ wa 'Awdat al-wa'y* (Tawfiq al-Hakim, entre l'âme retrouvée et le retour de la conscience), le Caire, al-Hay'a al-'Āmma lī quṣṣūr al-Ṭaqāfa, Ṭab'at 'Ūlā 1998, pp. 156-159. (Dans cette œuvre, se trouve le fameux texte en arabe rédigé et signé par ces écrivains, et à leur tête T. al-Ḥakīm).

⁴⁵ Deux fois ministre de la culture sous Nāṣer, libéral, membre du groupe des officiers libres, on lui a confié l'organe officiel de la révolution, «al-Taḥrīr». En novembre 1958, il remplace Faḥī Radwān un libéral comme lui, à la tête du ministère de la culture. Pour plus d'informations sur ces événements, voir Y. Gonzalez-Guijano, chapitre : «Deux grands ministres de la culture», pp.32-40.

⁴⁶Y. Gonzalez-Guijano, *Op.cit.*, p. 85.

⁴⁷ *Idem.*,

En septembre 1973, Sādāt donne l'ordre de libérer tous les étudiants détenus au cours du mouvement de 1972-1973, et de réintégrer tous les journalistes exclus de l'USA (Union Socialiste Arabe). C'est surtout la guerre d'Octobre qui va redonner confiance en la politique du président. Mais, cette politique contradictoire et conservatrice en quelque sorte, déçoit les intellectuels car toutes ces actions culturelles en faveur des intellectuels ne sont qu'une illusion afin de prendre en main les rênes de la culture et surtout, d'écarter tous ceux qui représentent l'ancien régime nāšérien. "Il est clair disait Y. Gonzalez-Quijano que cette libération à outrance du secteur de l'action culturelle visait des objectifs parfaitement contraires à ceux qu'elle proclamait"⁴⁸

Cette élite culturelle se retrouve une deuxième fois, contrôlée et même marginalisée. Le problème vécu à l'époque du régime nāšérien se reproduit de la même façon avec le régime Sādātien, qui n'a pas respecté ses promesses. R. Jacquemond signale :

"Le geste politique fondateur du régime de Sadāt -la mise à l'écart de l'aile gauche de l'USA en mai 1971- est ainsi reproduit et étendu progressivement à l'ensemble du champ intellectuel. Tous les acteurs hostiles ou supposés tels aux nouvelles orientations sont écartés des positions qu'ils occupaient, voire interdits d'antenne ou de publication"⁴⁹.

Il existe quelques exceptions dont la publication était autorisée et même vantée par le sādātisme. Souvent, ce sont des ouvrages autocritiques qui dénoncent la mauvaise politique nāšérienne et l'échec de la gauche, comme le livre de 'Awdata al-Wa'y⁵⁰, 1974, de T. al-Ḥakīm, publié à l'époque de Sādāt. Cet ouvrage a fait couler beaucoup d'encre après la mort de Nāšer.

Finalement, cette marginalisation des intellectuels a eu des conséquences sur l'avenir culturel du pays. Beaucoup d'hommes de lettres prennent le chemin de l'exil.

La lutte révolutionnaire de cette intelligentsia consciente des tendances de son époque, qui refuse l'obédience idéologique et le jeu du pouvoir, est déjà renforcée. Son but est de libérer le pays politiquement et intellectuellement. C'est cela même qui a poussé, Lūtfī al-

⁴⁸ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁹ R. Jacquemond, *Op.cit.*, p. 40.

⁵⁰ Nous avons consacré une étude sur ce livre dans le chapitre suivant.

Hūlī⁵¹, à lancer un appel pour unifier le peuple dans sa lutte nationale en planifiant sa voie vers le socialisme, à offrir aux intellectuels un climat de paix afin de créer et d'enrichir l'histoire nationale et intellectuelle.

Un autre intellectuel 'Abd al-Razzāq Ḥasan⁵², impute les effets de cette crise aux transformations économiques et sociales⁵³, issues des deux guerres mondiales, surtout de la dernière.

L'intellectuel traverse une crise de confiance, il doute de l'avenir national, il n'a plus confiance ni en lui ni dans le pouvoir, ni dans la révolution. Selon Muḥammad Ḥusayn Haykal, cette crise qui représente le centre du débat entre les intellectuels et les gens de pouvoir n'a plus de place dans ce champ intellectuel. Dans son ouvrage *Azmat al-muṭaqqafīn* (crise des intellectuels), -dont la première page contient un texte publié à l'origine dans le quotidien al-Ahrām-, il affirme l'inexistence d'une telle crise. Son point de vue est entièrement commandé par la conception du rôle naturel et obligatoire des intellectuels envers la révolution.

"Il ne s'agit pas de parler de la coopération de nombreux intellectuels avec la révolution du 23 juillet. Il s'agit plutôt de quelque chose comme la loyauté politique. Le rôle naturel et obligatoire des intellectuels n'étaient pas seulement [après le 23 juillet] de coopérer avec la révolution mais d'agir avec elle, d'en épouser les causes, de s'y engager, de lui donner, par leur pensée, une «théorie nationale» [...] autrement dit, une voie qui mène à une transformation fondamentale et radicale de la société égyptienne"⁵⁴.

⁵¹Une des figures traditionnelles du nassérisme de gauche à qui fut confié, une fois par semaine, le dialogue national. Il est également chef de la rédaction de la revue *al-Ṭalī'a al-yasāriyya*, du journal al-Ahrām.

⁵²'Abd al-razzāq ḥasan, actuellement chef du département des recherches à la banque industrielle. Auteur de plusieurs ouvrages, notamment *Azmatunā al-Iqtisādiyya*, (Notre crise économique), le Caire, 1956.

⁵³Après la deuxième guerre mondiale, on constate une augmentation qualitative et quantitative de la production industrielle. Le capital des sociétés industrielles et commerciales dépasse déjà d'une fois et demie celle de 1939. Vers la fin de la guerre, ces bénéfices devaient s'exprimer sur le plan social, on remarque une accumulation de richesse chez la grande bourgeoisie égyptienne. Une émigration forte de la campagne vers les villes, gonfle dangereusement les rangs de la petite bourgeoisie citadine. Le développement a même touché la structure économique qui se détache du socialisme pour s'orienter vers le libéralisme. Beaucoup de professions libérales ont attiré un grand nombre d'égyptiens. Concurrence et crise dans d'autres secteurs, créées par la guerre, ont provoqué une crise dans la classe moyenne. Celle-ci n'avait pas eu le temps de vivre cette période de développement et de richesse. Ouvriers au chômage, intellectuels et diplômés sans emploi, licenciements des ouvriers, grèves et révoltes. C'est dans cette ambiance trouble de prospérité chez les uns et de misère chez les autres, c'est dans ce climat agité que la jeunesse intellectuelle d'Égypte devait grandir et mûrir. Voir, Y. Gonzalez-Quijano, *Op.cit.*, p.91.

⁵⁴M.H.Haykal, *Azmat al-muṭaqqafīn* (La crise des intellectuels), p; 50. Cité par Y. G. Quijano, *Op.cit.*, pp. 105-106.

Ce texte publié en 1961, par un intellectuel très engagé aux côtés du régime nāšérien, impressionne les jeunes intellectuels qui connaissent bien l'histoire de l'échec de ce régime, et le contrôle étatique sur l'ensemble de la chaîne de production et de consommation des livres. Mais l'enjeu de cette méthode gouvernementale était bien entendu le contrôle «du champ symbolique», -formule de Y. Gonzalez-Quijano-. Les intellectuels d'avant la révolution de 1952 doivent céder leur place aux jeunes intellectuels d'après la révolution de 1952. C'est là où commence le conflit entre les jeunes et leurs maîtres.

Donc, les opinions sur la crise sont diverses, chacun essaie d'en trouver la vraie cause, c'est pourquoi Lwīs 'Awaḍ⁵⁵, essaie de défendre d'abord le rôle et la mission des intellectuels. Selon lui, cette intelligentsia a joué un rôle de direction, par le moyen de l'enseignement à l'université et du journalisme. Il ajoute, en mettant le doigt sur deux véritables raisons de la crise des intellectuels : une crise à long terme, celle de la notion de civilisation, de ce qu'est l'homme égyptien du XX siècle [...], puis la crise immédiate, celle de l'interaction qui existe, ou n'existe pas, entre les intellectuels et la révolution. Pour lui, c'est la première qui commande les débats, car il s'agit là, d'un véritable problème auquel tout intellectuel de ce pays doit faire face⁵⁶.

Maḡḏī wahba⁵⁷, nous donne également sa vision personnelle bien précise. Selon lui, l'intellectuel est en premier, l'être instruit. Deuxièmement, il est celui qui utilise sa culture comme instrument dans son activité et ses relations sociales. Troisièmement, il est celui qui appréhende la culture d'autrui d'une manière consciente⁵⁸. Il traite la crise des intellectuels en six points : la non participation des intellectuels au mouvement de l'armée du 23 juillet 1952, le sentiment d'échec, le repli sur soi, la pauvreté économique des intellectuels égyptiens, la spécificité du phénomène égyptien en raison de son avance relative sur les autres pays nouvellement indépendants et enfin l'embarras en matière de civilisation qui résulte de l'imitation des modèles étrangers⁵⁹.

Nous remarquons que cette tension qui règne chez les intellectuels est due à la révélation de leur sentiment brisé et de leur identité blessée. Il est possible que l'intensité du

⁵⁵ Lwīs 'Awaḍ, né en 1915, premier titulaire égyptien de la chaire de littérature anglaise à la faculté des lettres du Caire. L'un des intellectuels éminents de l'Égypte contemporaine. Il est également auteur de travaux littéraires et philosophiques. Depuis 1960, il est rédacteur littéraire d'al-Ahrām, et professeur à l'Institut des Hautes Études arabes.

⁵⁶ Anouar abdel-Malek, *Égypte, société militaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1962, p. 195.

⁵⁷ Maḡḏī wahba, professeur adjoint de littérature anglaise à l'université du Caire.

⁵⁸ Anouar abdel-Malek, *Égypte, société militaire, Op.cit.*, p. 194.

⁵⁹ *Ibid.*, 195.

choc vienne de la soudaineté du changement qui brisa l'image que tous se faisaient de l'État et des forces armées. Le problème qui se pose est celui de la recherche d'une notion de civilisation adaptée à l'homme égyptien de notre temps, ainsi que celle des libertés publiques, et de la démocratie.

**CHAPITRE II : ENGAGEMENT POLITIQUE DANS LE
THÉÂTRE DE T. AL-ḤAKĪM.**

I/ Autour de son œuvre 'Awdat al-wa'y (Retour de la conscience).

Dans la plupart de ses œuvres, al-Ḥakīm décrit les souffrances des classes sociales, la misère des fallāḥs, la modestie de vie de la petite bourgeoisie, sans oublier ses écrits critiques du système politique de l'époque. Il n'est jamais isolé dans sa tour d'ivoire comme certains l'en accusent, au contraire, il est là avec ses écrits mordants qui révèle la vérité cachée et masquée par les politiciens, et leurs méthodes corrompues de gouvernement. Son œuvre 'Awdat al-wa'y⁶⁰, 1974, est un vrai témoignage qui dévoile les échecs de la révolution, les erreurs commises par Nāṣer et son équipe et la déception du peuple qui a cru en lui.

Dans cette œuvre, notre dramaturge a critiqué sévèrement Nāṣer, son ami et son leader de la révolution de 1952, il l'accuse d'être le seul coupable de la décadence du pays et de son peuple. Nous savons que Tawfīq al-Ḥakīm a toujours aimé et respecté la personnalité de Nāṣer et qu'il a même espéré, dans son œuvre 'Awdat al-rūḥ, que l'Égypte rencontrerait un jour un leader qui la réveillerait et la guiderait vers la gloire. Ce leader dont parle l'auteur est certainement Nāṣer. Alors, quelle est la nature de cette relation qui a lié al-Ra'īs (chef) et al-Ḥakīm ? Pourquoi trahir l'amitié de ce personnage historique qui a tellement soutenu et admiré al-Ḥakīm ? Pourquoi attendre la mort de Nāṣer pour publier cet ouvrage injurieux ? Toutes ces questions qui nous intriguent seront abordées et analysées dans ce chapitre.

1/ T. al-Ḥakīm et sa relation avec Nāṣer.

La relation entre 'Abd al- Nāṣer et al-Ḥakīm est fondée sur le respect et l'admiration mutuelle. Nāṣer, Depuis qu'il est collégien, Nāṣer est très intéressé par la politique de son époque depuis qu'il est collégien. Il est comme tous ces jeunes des années quarante qui ont lu l'œuvre d'al-Ḥakīm 'Awdat al-rūḥ, et ont saisi le symbole révolution qu'elle incarne dans ses idées et ses visions de tous pour un.

Nāṣer a toujours eu un caractère exceptionnel, il discute passionnément politique avec ses camarades. Il est oppressé par la situation de son pays. Il réunit ses amis chez lui ou dans la cour de l'école ou à l'extérieur pour parler de politique et entretenir la flamme qu'il allume en eux. Son âme s'est nourrie, à cette époque de plusieurs œuvres et auteurs. Mais l'ouvrage qui l'a marqué est 'Awdat al-rūḥ, de Tawfīq al-Ḥakīm.

⁶⁰ Cette œuvre est publiée par T. al-Ḥakīm en 1974. Elle est traduite en anglais, par B. Winder, sous le titre de The return of consciousness, London, Mac Millan, 1979.

Devenu chef du gouvernement égyptien, Nāṣer à plusieurs reprises, exprime publiquement son estime pour l'écrivain au point de l'honorer devant les milieux intellectuels du Caire. Comme dit Y.G. Quijano "[...] En effet, l'écrivain fut, en différentes occasions, fêté et protégé par le pouvoir issu de la révolution de juillet"⁶¹.

Nāṣer n'a pas cessé de manifester sa reconnaissance à l'égard de ce grand intellectuel qui a chanté l'âme retrouvée de l'Égypte dans son roman célèbre *'Awdat al-rūḥ*. Il l'a nommé membre du conseil administratif au journal al-Ahrām. Il a même fondé au Caire en 1963 un théâtre qui porte son nom. Il prend sa défense lorsqu'il est victime de médisance et d'attaque. Évoquons, deux incidents survenus à al-Ḥakīm et pour lesquels l'intervention de Nāṣer a été efficace :

Le premier incident a lieu le jour où Aḥmad ruṣḍī Ṣāliḥ écrit une série d'articles, qui attaquent al-Ḥakīm et l'accusent d'avoir adapté son œuvre *Ḥimār al-Ḥakīm*⁶² (l'Âne d'al-Ḥakīm) de celle d'un écrivain espagnol. Apprenant la nouvelle, Nāṣer arrête immédiatement la publication de ces articles qui déshonorent le parcours littéraire de l'écrivain. Pour mieux le récompenser, il décerne à al-Ḥakīm le grand Cordon de l'ordre du Nil, distinction réservée à des personnalités politiques de premier plan et pour la première fois attribuée à un intellectuel⁶³.

Le deuxième incident est l'intervention personnelle du président afin de conserver à al-Ḥakīm, le poste de directeur de la bibliothèque nationale qu'il avait obtenu de l'ancien régime. Un ministre de l'instruction publique nommé Isma'īl qabbānī menace de donner sa propre démission à Nāṣer, si al-Ḥakīm garde ce poste (directeur de la bibliothèque nationale). Bien sûr le ministre Isma'īl qabbānī, ignore complètement le rôle joué par al-Ḥakīm dans la formation intellectuelle de Nāṣer. Celui-ci n'a pas apprécié l'attitude du ministre, il accepte sa démission et nomme al-Ḥakīm au comité supérieur des Arts et des Lettres. al-Ḥakīm dit :

"[...] Nāṣer évoque toujours-cet incident- dans ses interviews avec les journalistes et les correspondants étrangers : j'ai chassé un ministre pour un penseur"⁶⁴.

"[...] و صار عبد الناصر يذكرها دائما (الحادثة) في أحاديثه مع الصحفيين و المراسلين الأجانب: طردت وزيرا من أجل مفكر"

⁶¹ Y.G. Quijano, *Op.cit.*, p. 108.

⁶² Cette nouvelle est traduite sous le titre de *l'Âne de sagesse*, par Anne-Marie Luginbuhl et Khaled Falaḥ, Paris, Éditions l'Harmattan, 1987. Toutes nos citations renvoient à cette édition.

⁶³ Tawfiq al-Ḥakīm, *'Awdat al-wa'y*, Bayrūt, Dār al-Šurūq, al-Ṭab'a al-Tāniyya, 1974, p.40.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 34-35.

Mais al-Ḥakīm n'a jamais pensé à lui envoyer un mot de gratitude ni à le rencontrer ni à le remercier personnellement. Il se souvient même que Muḥammad Ḥusayn Haykal, journaliste brillant et ami de Nāṣer, lui a rendu une visite dans son bureau à la bibliothèque nationale, (Dār al-kutub), en l'informant que Nāṣer l'invite à son domicile pour boire un thé⁶⁵. C'est une invitation privée adressée à al-Ḥakīm non pas en tant que fonctionnaire, mais plutôt comme l'auteur de *'Awdat al-rūḥ*, le roman qui a séduit le collégien Nāṣer⁶⁶. Mais al-Ḥakīm refuse cette invitation parce qu'il préfère rester éloigné des hommes politiques en particulier et des milieux politiques en général⁶⁷. Al-Ḥakīm bien entendu est conscient de l'admiration qui lui est portée. Il a apprécié également tous les gestes sincères de Nāṣer.

Le jour de la mort de ce dernier, al-Ḥakīm, publie en première page du journal al-Ahrām, un article qui devient célèbre. Il a même ouvert une liste de don en participant lui-même pour cinquante livres, afin de construire une statue de Nāṣer⁶⁸, et garder omniprésente l'image du chef. Cette statue, symbolisera l'espoir d'un peuple et sa gratitude pour un homme très populaire et très aimé.

La source de cette admiration vient donc de ce roman *'Awdat al-rūḥ*, qui parle du réveil de l'Égypte et qui a touché l'âme de Nāṣer. En décrivant le héros du roman (Muḥsin), al-Ḥakīm trace également un portrait qui ressemble à celui de

Nāṣer collégien. Tout comme Muḥsin, Nāṣer est un garçon sérieux. Il partage les mêmes goûts que le héros, les mêmes préoccupations et il a le même caractère. Il n'a pas comme ses camarades de son âge un penchant pour les jeux ou autres distractions. Ses envies sont d'ordre intellectuel. Toutes ces ressemblances entre les deux jeunes héros, montrent que l'auteur aussi est un admirateur de Nāṣer. Ce dernier, garde une image respectable de son maître. Al-Ḥakīm dit :

"Lui (Nāṣer) m'a beaucoup apprécié et a respecté mes pensées jusqu'au dernier instant de sa vie [...] il m'a considéré comme le père spirituel de la révolution et il a déclaré qu'il m'a lu et qu'il était influencé par mes écrits au point que certains écrivains étrangers l'ont décrit comme «l'élève de mes pensées»⁶⁹.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁶ *Idem.*,

⁶⁷ M. 'Ūda dans son œuvre *al-wa'y al maḥqūd* (la Conscience perdue), déclare le contraire : qu'al-Ḥakīm ne fuit jamais les gens du pouvoir, mais qu'il a fait plusieurs rencontres et des prises de photos avec les grands corps politiques comme Sādāt, le colonel M' ammar al-Qaddāfī, et le Roi Ḥusayn de Jordanie. Voir, M. 'Ūda, *al-Wa'y al-maḥqūd*, le Caire, Maktabat 'Āda, pp.78-79.

⁶⁸ Tawfīq al-Ḥakīm, *'Awdat al-wa'y*, *Op.cit.*, p 67.

⁶⁹ Tawfīq al-Ḥakīm, «Iṣtirākiyyatī, Mon socialisme», in : *revue al-Talī'a*, le Caire, Décembre, 1974.

"إنه كان يحبني ويحترم آرائي إلى آخر لحظة في حياته [...] إنه كان يعتبرني أبا روحيا للثورة، وإنه كان يعلن أنه قرأني و تأثر بي إلى حد وصفته بعض الكتب الأجنبية بأنه تلميذ أفكاري".

Nāṣer a compris le message de son maître spirituel et conscient de la mission que l'écrivain lui a confiée. Mais une question se pose : pourquoi al-Ḥakīm a-t-il trahi cette amitié et pourquoi a-t-il changé sa vision envers Nāṣer et la révolution ? Pourquoi cet ami devient-il un ennemi ? La réponse à ces questions est dans son fameux ouvrage *'Awdat al-wa'y*, l'œuvre qui a suscité beaucoup de critiques et qui a mis fin à une relation importante entre les deux hommes.

2/ T. al-Ḥakīm face aux critiques de son œuvre *'Awdat al-wa'y*.

Si l'œuvre de *'Awdat al-rūḥ*, est considérée comme un témoignage sur les événements glorieux de 1919 et sur le rôle historique de son leader Sa'd Zaḡlūl, *'Awdat al-wa'y*, est un témoignage éclatant, publié par al-Ḥakīm en 1974. Il résume les réussites et en même temps les échecs de la révolution de juillet 1952.

La parution de cette œuvre a provoqué un grand bouleversement politique et culturel, surtout dans les débuts des années soixante-dix. Cette époque a connu de nombreux événements tragiques : la mort de Nāṣer, le coup d'État du 15 Mai, le début du plan de contre révolution guidé par Sādāt, les révoltes des étudiants et des ouvriers avant la guerre d'octobre 1973. La sortie de cette œuvre en pleine crise est un choc pour la génération de la révolution de 1952, pour les naṣériens et les partis de gauche.

T.al-Ḥakīm, figure intellectuelle populaire, qui offre un bon modèle, en particulier à cette époque, de *l'intellectuel-égyptien-engagé-aux-côtés-de-la-révolution*⁷⁰, - formule utilisé par Y. G. Quijano- décide d'aborder un dossier très provocateur de la révolution naṣérienne. Il accuse Nāṣer d'être le seul coupable de toutes les misères et des crises dont souffre son peuple. Le 22 Août 1974, la correspondante de la revue «al-Ṣayyād al-Lubnāniyya» Hudā al-Ḥusīnī, réussit à avoir un interview avec al-Ḥakīm concernant son dernier livre, *'Awdat al-wa'y*, interdit en Égypte à l'époque, al-Ḥakīm répond:

"Ce livre vient d'un chagrin pour un leader qu'on aime, accusé d'avoir commis des fautes qui avaient provoqué une défaite écrasante, ou au moins humiliante

⁷⁰ Yves G. Quijano, *Op.cit.*, p. 108

pour nous tous les arabes. Et tout ce que je voulais, c'était ouvrir le dossier d'un pouvoir à qui étaient reprochées toutes ces fautes [...] Mon livre n'est pas un répertoire d'accusations car celles-ci ne sont pas toutes révélées, mais c'est juste un appel à ne pas les dissimuler [...] Pour ma part, je serai le plus heureux de l'innocence d'un leader avec qui je ne partageais qu'affection et respect"⁷¹.

"هذا الكتاب صادر عن فجيعة في زعيم نحبه نسبت إليه و إلى حكمه أخطاء، أدت إلى هزيمة مميتة أو ساحقة، أو على الأقل مذلة لكرامتنا نحن العرب جميعا . وكل ما أردت هو أن يفتح ملف هذا الحكم المنسوبة إليه هذه الأخطاء [...] و كتابي ليس عريضة اتهام، لأن التهم لم يكشف عنها النقاب بأكملها على حقيقتها و لكنه مجرد دعوة إلى عدم التستر على اتهامات [...] .أما أنا بنوع خاص فإنني أكون أسعد السعداء ببراءة زعيم لم يكن بيني وبينه إلا كل مودة واحترام".

Selon al-Ḥakīm, les erreurs commises par Nāṣer sont aussi inexplicables qu'inquiétantes pour les intellectuels, qui représentent la conscience et la voix de la nation. En effet, ils étaient eux-mêmes ensorcelés par la figure charismatique du chef, aveuglés par leur sympathie pour lui et par ses proclamations en faveur du changement. Ils écoutent, ils admirent les discours, et ils croient en ses mensonges. Telle est l'erreur de ces hommes de lettres, qui prétendent être la conscience réveillée de la nation, l'auteur dit :

"J'espère bien que l'histoire innocentera 'Abd al-Nāṣer car je l'aime de tout mon cœur, mais je ne souhaiterais pas que l'Histoire innocente quelqu'un comme moi considéré comme un intellectuel qui, aveuglé par sa sympathie pour la révolution, n'a plus conscience de ce qui se passe autour de lui"⁷².

"إنني أرجو أن يبريء التاريخ عبد الناصر لأنني أحبه بقلبي، ولكني أرجو من التاريخ أن لا يبيريء شخصا مثلي يحسب في المفكرين، وقد أعمته العاطفة المحبة للثورة عن الرؤية ففقد الوعي بما يحدث حوله".

Comment peut-on expliquer ce manque de conscience qui a duré plus de 20 ans ? Peut-on croire en cette résurrection d'al-Ḥakīm qui s'est produite tout juste après la mort de Nāṣer ? Pourquoi garde-t-il le silence pendant tout ce temps ?

Al-Ḥakīm, lui, connaît très bien les conséquences de la publication de son livre, et il avait certainement l'intention de le garder confidentiel et de ne le faire publier qu'après sa propre mort. Al-Ḥakīm a bien réfléchi avant de dévoiler ce livre au public. Il a choisi une maison de publication à Beyrouth dirigée par un égyptien puisqu'il sait bien que l'œuvre ne sera pas applaudie en Égypte.

⁷¹ Maḥmūd Murād, *al-Ḥakīm wa wa'yuhu al-'Ā'id* (al-Hakim est sa conscience retrouvée), entretien Raḡul wa qaḍiyya, le Caire, Maṭābi' al-Ahrām al-Tiḡāriyya, 1975, p. 19.

⁷² Tawfīq al-Ḥakīm, *'Awdat al-wa'y*, *Op.cit.*, p. 60.

Mais dès sa sortie au Liban⁷³, le choc fut plus grave qu'en Égypte-si on peut dire-. al-Hakīm ne s'attendait pas à cette révolte des libanais. Toutes les presses du monde arabe écrivent sur le sujet, tout le monde veut connaître le contenu de ce livre.

Al-Ḥakīm était conscient de la gravité de ce qu'il avait écrit. Il était même persuadé que son livre allait provoquer un scandale. Mais, si le livre a connu ce succès notable, c'est parce qu'il aborde un sujet politique d'une époque remarquable dans l'histoire de l'Égypte. Il est normal, alors, qu'al-Ḥakīm récolte les bénéfices de ce qu'il a semé. En plus, il est assez intelligent pour commercialiser et mettre à l'enchère ses idées et ses opinions personnelles, surtout que ce qu'il a avancé dans son livre, ne concerne ni lui, ni Nāṣer ni Sādāt ni un autre révolutionnaire, mais concerne l'histoire de la lutte d'un peuple et d'une nation tout entière. Il sait très bien le désarroi que les intellectuels éprouvent à cause de cette révolution. Mais leur problème est que personne ne manifeste ni ne proteste. Si cette élite intellectuelle reste inactive pour défendre la liberté d'écrire et le droit d'exprimer, c'est parce qu'elle est étouffée par le dirigisme naṣérien et le contrôle des appareils d'informations de l'État sur toutes les productions culturelles.

Dans l'introduction de cette œuvre, *'Awdat al-wa'y*, T.al-Ḥakīm essaie de prouver son innocence. Il prétend avoir écrit cette œuvre pour l'histoire, et n'avoir eu l'intention ni de blesser Nāṣer ni de détruire l'image de la révolution. Mais malheureusement, les choses se sont déroulées différemment. Il dit :

"[...] Je n'avais pas l'intention de publier ces pages, le motif qui m'a poussé à les rédiger, était les 20 ans passés de la révolution de 1952 [...]. Ces pages, je ne les ai montrées à personne, je les ai gardées avec mes documents personnels [...] jusqu'au jour où je les ai présentées à un ami en qui j'avais entièrement confiance. Il a demandé ma permission de faire une copie de ce manuscrit pour lui, et depuis, le nombre de copies ne cesse d'augmenter et passe discrètement d'une main à l'autre, jusqu'à ce que la situation m'échappe. Je n'ai pas fait trop attention à ce qui ce passait ni à ce qui allait se passer, car je garde toujours l'original de ce manuscrit, et tout ce qui se publie ne porte ni ma signature ni mon nom"⁷⁴.

⁷³ La rue et la presse libanaise expriment leur mécontentement, beaucoup d'articles critiquent al-Ḥakīm et ses propos contradictoires dans le livre. Les écrivains libanais n'ont pas laissé passer cet événement historique, ils écrivent des articles mordants sur l'écrivain. On peut citer à titre d'exemple le poète Nizār Qabbānī, qui a rédigé dans la revue libanaise «L'hebdomadaire arabe», du 9 septembre 1974, un article intitulé «*Muzāharāt didda Ramsès al-Awwal*, Manifestation contre Ramsès I» Il dit : "Est-ce qu'il me pardonne notre professeur et artiste si je lui dis que son dernier livre *'Awdat al-wa'y*, est un livre médiocre, très léger et tardif". Par la suite une autre copie du livre a été donnée à une française pour la publier dans un journal parisien. 'Abd al-Rahmān Abū 'Awf, *Tawfiq al-Ḥakīm, bayna 'Awdat al-rūḥ wa 'Awdat al-wa'y*, *Op.cit.*, p. 28.

⁷⁴Tawfiq al-Ḥakīm, *'Awdat al-wa'y*, *Op.cit.*, pp. 5-6.

"[...] لم يكن في عزمي ولا نيتي الإذن بنشر هذه الصفحات يوم كتبتها، كان دافعي إلى كتابتها في ذلك اليوم من عام ١٩٧٢ هو انقضاء عشرين عاما على ثورة ١٩٥٢ [...] ولم أطلع أحدا على هذه الصفحات، أردت أن أفسحها بين أوراقها الخاص [...] إلى أن شاءت ظروف في مناسبة من المناسبات أن أطلع عليها صديقا قديما أثق به كل ثقة فاستأذنتني في استخراج نسخة من هذه المخطوطة يحتفظ بها لنفسه، وكان استنسخها على آلة كاتبة، وإذا بعدد من النسخ قد يتسرب، ثم تكاثر وانتقل في الخفاء من يد إلى يد، إلى أن خرج الأمر من يدي، ولم أحفل كثيرا بما حدث ويحدث لأن الأصل المكتوب بخط يدي هو في حوزتي دائما، وليس على ما نشر توقيعني ولا إسمي".

Mais peut-on vraiment croire cette interprétation d'al-Ḥakīm ? Comment peut-on photocopier un manuscrit et le publier sans demander l'accord de son auteur ? De plus, s'il s'était aperçu qu'on l'avait trahi, ou qu'on avait publié son manuscrit sans son consentement, il pouvait toujours en arrêter la publication, mais, il ne l'a pas fait. Écoutons le témoignage de Nağīb Maḥfūz, qui connaît le secret de son ami al-Ḥakīm et qui va nous dire si vraiment notre écrivain était de bonne foi ou non.

"[...] C'est la première œuvre qui contient des critiques blessantes sur Nāṣer [...] Je me souviens qu'avant de le publier, T.al-Ḥakīm nous a lu ce livre, à moi et à Ibrāhīm farağ pacha ministre et secrétaire du parti de Wafd, et je me suis dit que ce livre ne verrait jamais le jour et qu'al-Ḥakīm allait certainement le garder et le publier après sa propre mort. Lui-même m'a confirmé cela, en me disant que ce livre était confidentiel [...]. Quelques jours après la lecture de ce livre, j'ai été surpris de sa publication au Liban et j'ai appris qu'il avait fait venir un éditeur libanais, [...]. Al-Ḥakīm savait très bien que cet éditeur libanais publierait l'œuvre avant même de finir sa lecture"⁷⁵.

"[...] انه أول كتاب حمل نقدا جارحا لعبد الناصر [...] و أذكر أن توفيق الحكيم قرأ لنا هذا الكتاب، أنا و إبراهيم فرج باشا وزير وفدي و سكرتير حزب الوفد الجديد قبل نشره و قلت في نفسي أن هذا الكتاب لا يمكن أن يخرج إلى النور، و لا بد أن الحكيم سيحتفظ به لينشر بعد وفاته، و الحكيم نفسه أكد لي هذا المعنى عندما قال لنا أن هذا الكتاب سري [...] الا أنه بعد أن قرأ لنا عودة الوعي بأيام قليلة فوجئت بالكتاب منشورا في لبنان، و عرفت بعد ذلك أنه أحضر ناشرا لبنانيا و قدم له الكتاب ليقرأه [...]، و هو مدرك أن الناشر اللبناني سيصدر الكتاب، ربما قبل أن يتم قراءته".

Donc, l'intention d'al-Ḥakīm est claire, il n'a jamais pensé garder ce livre. Or, cette œuvre a provoqué un choc chez les intellectuels, car elle contient une vision complètement différente de celle qu'al-Ḥakīm avait adoptée avant la révolution de 1952. L'œuvre traite Nāṣer d'homme agité, nerveux qui agit sans réflexion⁷⁶. Selon l'auteur, Nāṣer n'est pas fait pour être un politicien, mais plutôt un écrivain ou un artiste. Sa nature est très proche d'un romancier, rêveur⁷⁷. L'amour de son peuple fait de lui une idole, et lui seul, décide de tout. Le peuple admire et applaudit ses actes sans poser la moindre question.

⁷⁵ 'Abd al-rahmān Abū 'Awf, *Op.cit.*, pp, 136-137.

⁷⁶ Tawfiq al-Ḥakīm, *'Awdat al-wa'y*, *Op.cit.*, p. 108.

⁷⁷ *Idem.*,

Nāṣer a toujours souhaité donner une base idéologique à sa politique. Son seul livre, *Falsafat al-tawra* (la Philosophie de la révolution), écrit pendant les premières années du pouvoir, témoigne de cette aspiration. Il s'est orienté vers une politique pragmatique. Ces années passées de la révolution de juillet, sans amélioration ni changement, restent des moments de critiques parfois flatteuses. Les intellectuels et les lettrés savent qu'ils sont devant un militaire enclin à la dictature. Nāṣer, lui, voit en ces hommes de lettres des gens d'une classe privilégiée, le plus souvent éduqués à l'occidentale. À cette époque, le pays est endormi par ses belles paroles, accepte de vivre dans les mensonges pendant longtemps. Dans son œuvre, T. Ḥakīm se demande comment il a pu supporter et accepter cette situation sans réagir. A-t-il perdu son discernement ? Serait-il hypnotisé par le charisme et la délicatesse du Ray'īs⁷⁸.

Dans son œuvre *al-Ḥakīm wa wa'yuhu al-'Ā'id*, M. Murad répond à al-Ḥakīm sur ces questions :

"Non, Tawfiq, ce n'est pas une perte de ton discernement ...le problème tout simplement, est que lorsque 'Abd al- Nāṣer était vivant et chef, tu avais une bonne appréciation, mais dès qu'il est mort la conscience est morte"⁷⁹

"لا يا أستاذ توفيق إنه ليس فقدان لوعيك... المسألة ببساطة شديدة جدا، أنك كنت على شعور طيب لأن عبد الناصر كان حيا و رئيسا ثم لما مات... مات الشعور".

Il exprime encore sa colère et affirme : "

"La vérité est que je suis désolé d'utiliser ce style, mais, je ne trouve dans le Retour de la conscience aucune méthode ou règle critique à respecter. L'ouvrage est tout simplement, «une déclaration de vengeance» qu'il faut démentir et juger pour deux raisons : la gène et la diffamation"⁸⁰.

"والحق إنني آسف لاستخدام هذا الأسلوب لكني لم أجد في عودة الوعي أي منهاج أو قواعد نقدية يمكن إحترامها، إنما هي «بلاغ كيدي» لابد من توضيح كذبه و محاكمته بتهمتي: الإزعاج والقتل".

Les jugements d'al-Ḥakīm ont suscité des réactions parfois violentes, en particulier chez les jeunes journalistes et les intellectuels issus de la révolution et qui ont surtout partagé l'expérience naṣérienne. Colère : articles et ouvrages attaquent l'écrivain et défendent les exploits de la révolution et de son leader. Citons l'ouvrage *Ṣuqūt al-Ḥakīm* (Chute d'al-Ḥakīm), de Ḥusayn Karūm, ainsi que l'œuvre *al-Wa'y al-Mafqūd*, de Muḥammad 'Ūda, qui

⁷⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁹ Maḥmūd Murād, *Op.cit.*, p. 58.

⁸⁰ *Ibid.*, p.69.

défend Nāṣer et les succès de la révolution. Il est furieux contre les accusations d'al-Ḥakīm. Il l'accuse d'être rétrograde, hypocrite et mensonger⁸¹. Il ajoute :

"Le livre a été une grande déception, il n'a causé entre les nationalistes libéraux que rejet et dédain"⁸².

"وكان الكتاب في حد ذاته خيبة أمل كبيرة، ولم يثر بين الوطنيين المتقدمين إلا النفور و الإزدراء".

Tous ces intellectuels naṣériens se révoltent contre l'auteur et lui reprochent son attitude impertinente et son esprit étroit. Ils considèrent même son revirement comme une trahison inadmissible. Mais le seul livre qui a vraiment étudié avec objectivité les pensées d'al-Ḥakīm sur Nāṣer et son époque, est celui de Lwīs 'Awaḍ⁸³. Il a analysé les propos de son ami sur la révolution de juillet, pour en tirer finalement une conclusion qui appuie bien l'opinion et la réflexion d'al-Ḥakīm. Il dit :

"Après dix-huit ans de prise du pouvoir, il (Nāṣer) a laissé son peuple tel qu'il était sous Fārūq : la proportion de l'analphabétisme est de 85% [...], le salaire moyen national est d'à peu près 50 livres annuelles pour une personne, [...] C'est pour cette raison qu'il faut critiquer sa révolution"⁸⁴.

"لهذا ترك عبد الناصر شعبه بعد ثمانية عشر عاما من قيادته كما تسلمه من فاروق : نسبة الأميين فيه ٨٥% [...] متوسط الدخل القومي فيه نحو 50 جنيها سنويا للفرد الواحد [...] و لهذا يجري الآن ضرب ثورته".

Al-Ḥakīm maintient toujours ses dires sur l'époque nassérienne, il affirme dans son livre que:

"ce qui s'est passé en juillet n'est pas une révolution comme nous le croyons tous et comme le croit le monde entier, mais c'est un simple mouvement, juste un mouvement"⁸⁵.

"إن ما حدث في يوليو ليس ثورة كما نعرف جميعا و يعرف العالم كله وإنما حركة، مجرد حركة".

Comment peut-on accepter ce changement radical d'opinion d'al-Ḥakīm sur la révolution, lui qui a défendu ardemment, dans la plupart de ses œuvres, les exploits de la révolution ? Les jeunes intellectuels, commencent à poser beaucoup de questions : faut-il

⁸¹ *Ibid.*, P. 144.

⁸² Muḥammad 'Ūda, *Op.cit.* p. 47.

⁸³ Lwīs 'Awaḍ, *Aqni 'at al-nāṣiriyya al-sab'a : Munāqaṣāt Tawfīq al-Ḥakīm wa Muḥammad. H. Haykal* (les Sept masques de naṣérisme : controverse avec al-Hakim et Haykal), Bayrūt, première Éditions, Dār al-Ruqiy, Maktabat Madbūlī al-Qāhira, 1987, p. 107.

⁸⁴ 'Abd al-Raḥmān Abū 'Awf, *Op.cit.*, p. 148.

⁸⁵ Maḥmūd Murād, *Op.cit.*, p. 42.

vraiment croire en la révolution et en Nāṣer ? Peut-on imaginer que les 20 ans passés depuis la révolution ne sont qu'une époque de mensonges, et que Nāṣer a conduit son peuple à la défaite⁸⁶? Peut-on vraiment dire que tout ce qui s'est passé à cette époque n'est qu'un coup d'état ?

En revanche, les hommes de la contre révolution Sādātienne profitent de cette polémique du livre *'Awdat al-wa'y*, pour attaquer les gens de gauche et vanter l'échec de leur régime. Al-Ḥakīm est obligé d'intervenir afin de calmer la situation et de clarifier certains points. Dans une lettre adressée à la gauche égyptienne, il parle de son œuvre et du choc qu'il a provoqué chez les naṣériens et dans la gauche en particulier, il dit :

"[...] moi, je n'ai pas accusé faussement 'Abd al-Nāṣer dans mes écrits. Au contraire, je l'aime, et je l'estime. Mais j'ai mis certaines interprétations à leur juste place et je considère que le problème de la démocratie et du socialisme de notre pays a toujours besoin -après Nāṣer comme disent les autres - d'autres solutions révolutionnaires et démocratiques [...] et moi, je fais des reproches à la gauche, car en ce moment, elle n'est pas en accord, en quelque sorte et elle a trahi l'essence même du socialisme [...]. Tout ce qui m'intéresse aujourd'hui c'est d'affirmer que la gauche égyptienne devrait comprendre que le Retour de la conscience, est une critique d'une époque qui est devenue une partie de l'histoire, que les détails, les faits, les secrets, les archives de cette histoire sont encore inconnus et que dans un cas pareil, c'est une erreur de se précipiter en prononçant des jugements définitifs que ce soit en faveur de la gauche ou de la droite"⁸⁷.

"إني بما كتبت لم أكن أتجنى على عبد الناصر كما يقولون. إني على العكس أحبه و أقدره لكنني أضع اجتهاداته في موقعها وأعتبر أن مشكلات الديمقراطية والاشتراكية في بلادنا ما تزال بعد - عبد الناصر- في حاجة إلى حلول أخرى ثورية و ديمقراطية [...] و أنا ألوم هذا اليسار لأنه يتناقض الآن مع نفسه إلى حد ما، ولأنه في حالة ردة عن الجوهر الحقيقي للاشتراكية [...] وما يهمني الآن هو أن أؤكد وأن يفهم اليسار المصري، أن جوهر (عودة الوعي) انه نقد لعهد بعد أن صار جزءا من التاريخ وأن هذا التاريخ لا تزال مجهولة تفاصيله وحقائقه وخبائاه و مستنداته، و من الخطأ في حالة كهذه التعجل في إصدار الأحكام المطلقة ذات اليمين أو ذات اليسار".

À la lumière de cette lettre, Lūtfī al-Ḥulī, le chef de la rédaction de la revue «al-Ṭalī'a al-Yasāriyya», du journal al-Ahrām, prend l'initiative d'inviter al-Ḥakīm pour une interview avec les membres de la gauche égyptienne⁸⁸. Le but est d'aborder les grandes lignes évoquées

⁸⁶ *Ibid.*, p.145.

⁸⁷ Abd al-Rahmān Abū 'Awf, *Op.cit.*, pp. 151-152-153.

⁸⁸ Pour plus amples informations sur le sujet, voir les discussions «Munāqaṣāt», qui se sont déroulées entre al-Ḥakīm et la gauche égyptienne, publiées par la revue al-Ṭalī'a al-yasāriyya sous le titre «Ḥiwār al-yasār al-maṣrī ma'a Tawfīq al-Ḥakīm», «Entretien de la gauche égyptienne avec Tawfīq al-Ḥakīm». Ces interviews commencent en Décembre 1974, lorsque la revue d'al-Ṭalī'a a publié les lettres échangées entre Lūtfī al-Ḥulī et Tawfīq al-Ḥakīm. Depuis, al-yasār al-Maṣrī, a organisé un colloque qui a duré dix mois et qui a fait l'objet de neuf séries (des entretiens avec al-Ḥakīm) « De Janvier à Septembre 1975», publié dans revue *al-Ṭalī'a*. Voir aussi Aḥmad Muḥammad 'Aṭiyya, *Tawfīq al-Ḥakīm al-lā muntamī : Dirāsa fī fikr al-Ḥakīm al-Siyāsī* (Tawfīq

dans cette lettre et en même temps de parler de l'avenir de la gauche et de son expérience avec Nāṣer.

L'écrivain s'aperçoit que Nāṣer n'a jamais été prêt à accepter les critiques, ou même un conseil. Une vieille lettre est retrouvée parmi les documents personnels d'al-Ḥakīm, écrite au moment où Nāṣer a nommé le journaliste Haykal comme ministre de l'orientation nationale⁸⁹. L'auteur saisit cette occasion pour expliquer amicalement à Nāṣer, que le moment est mal choisi pour s'intéresser à des nominations, alors que le pays, surtout après la défaite de 1967, traverse une crise psychologique très grave. La lettre contient également des conseils, et des remarques sur la façon égoïste avec laquelle il pratique son pouvoir. Ce conseil n'est guère apprécié par Nāṣer, qui s'est mis en colère contre al-Ḥakīm⁹⁰.

On peut dire que T.al-Ḥakīm assume toujours sa responsabilité d'écrivain engagé. Malgré ce qu'il a écrit dans ce livre et malgré ses propos contradictoires, il reste un penseur libéral qui se distingue des autres pionniers de la renaissance. Grâce à sa neutralité politique, il a pu garder son indépendance comme écrivain engagé, qui garde le statut d'intellectuel, conscience éveillée chargée de guider la nation. D'ailleurs, il a toujours considéré que le métier d'écrivain était une mission humanitaire ayant pour but de servir la société et de promouvoir l'homme. Selon lui, les fallāḥs qui souffrent et les familles pauvres du pays, ceux que l'impérialisme étranger et le despotisme local ont appauvris et affamés, n'ont guère besoin de belles paroles, et de jolies promesses. Ce n'est pas le charme ou les belles paroles que veut le peuple, mais plutôt l'humanisme, et l'action vers le but.

En suivant son parcours politique dans plusieurs écrits, œuvres, et témoignages, on a pu en tirer la conclusion, que cet écrivain, dramaturge, journaliste et penseur, n'est jamais - comme disent les critiques- isolé dans une tour d'ivoire, loin des problèmes de la société et de ses quantités de gens qui vivent dans des rez-de-chaussée boueux. Malgré sa vieillesse, al-Ḥakīm est resté fidèle à ses principes, à son peuple et à sa bien aimée, l'Égypte.

al-Ḥakīm le non affilié : étude de la pensée politique d'al-Ḥakīm), chapitre : *Tawfīq al-Ḥakīm ma'a al-Yamīn wa al-yasār*, le Caire, Dār al-Mawqif al-'Arabī, 1979, p 127-152.

⁸⁹ En 1957, Nāṣer exprime indirectement le désir de confier à Muḥammad Ḥusayn Haykal, la responsabilité du quotidien al-Ahrām. Bien sûr, personne n'ignore les relations étroites entre Muḥammad Ḥusayn Haykal et Nāṣer, chacun espère trouver à travers ses écrits les réflexions et intentions du leader. Grâce à cela, al-Ahrām devient très vite le quotidien le plus important d'Égypte et du monde arabe. Confident et ami du Ra'īs, éminence grise du règne, Muḥammad Ḥusayn Haykal préfère garder cette importance politique occulte plutôt que d'accepter une fonction officielle. Il ne manquera à cette règle que quelques mois avant la disparition de Nāṣer en acceptant le poste de Ministre de l'orientation nationale dont il démissionnera aussitôt après la mort du leader.

⁹⁰ Abd al-Raḥmān Abū 'Awf, *Op.cit.*, p. 154.

3/ Homme politique ou politique d'un homme.

On reproche à al-Ḥakīm, son changement d'opinion au gré de l'actualité. Effectivement, en comparant ses œuvres d'avant et d'après la révolution de 1952, on remarque un immense gouffre entre les idées qu'il a adoptées dans les années trente et le début des années quarante avec celles publiées dans les années après la révolution de 1952. Ses idées ne sont pas stables. Parfois on le voit s'enthousiasmer pour un principe, le défendant jusqu'au bout, ensuite, on le voit prouver le contraire de ce qu'il a défendu. À cause de ses idées fluctuantes à chaque occasion, il se trouve piégé par ses mauvaises interprétations. Il est obligé parfois de ne pas renouveler l'édition de certaines œuvres parce qu'elles ne s'adaptent plus avec ses pensées actuelles. Citons par exemple les œuvres : *al-Burg al-'Āgī* (De la tour d'Ivoire), 1941.

Taḥta al-Miṣbāḥ al-Aḥḍar (Sous la lampe verte), 1942, *Ta'āmulāt fī al-Siyāsa* (Réflexions politiques), 1954, *Adab al-Ḥayāt* (la Littérature de la vie), 1959. Il a également rassemblé quelques anthologies de ses écrits qu'il a publiées sous le titre «Iṣtirākiyyatī, mon Socialisme», dans une revue «al-Ṭalī'a al-yasāriyya al-Maṣriyya». Par la suite, il a nié qu'il était socialiste. Il a supprimé aussi, quelques importants chapitres de son œuvre *Ḥimārī qāla lī* (Mon Âne m'a dit), qui contient 175 pages, et il l'a republié en 1973, résumé en 100 pages⁹¹

Sur cette attitude Aḥmad Muḥammad 'Aṭiyya dit :

"Au contraire de ce que dit al-Ḥakīm, il ne s'attache pas à affirmer ses positions. D'ailleurs, c'est un penseur sans position politique stable, ni affiliation particulière, ce qui permet d'être et d'avoir mobile diverses opinions politiques"⁹².

"وعلى عكس ما يقوله توفيق الحكيم من حرصه على تأصيل مواقفه، فإنه مفكر ليس له موقف سياسي ثابت وليس له انتماء، وهذا يتيح له سهولة التحرك و التنقل بين مختلف المواقف السياسية".

Mūsā Ṣabrī⁹³ profite de cette occasion pour appuyer les dires de ses amis. Il évoque l'attitude d'al-Ḥakīm, le jour où il a rédigé le fameux rapport qui critique avec dureté le régime gouvernemental de Sādāt et comment, quelque temps après, il a changé les propos avancés en présentant ses excuses.

⁹¹ Voir à ce sujet, Aḥmad Muḥammad 'Aṭiyya, *Op.cit.*, pp. 28-29.

⁹² *Ibid.*, p. 25.

⁹³ Mūsā Ṣabrī est un romancier, scénariste et chroniqueur dans la revue hebdomadaire Ṣabāḥ al-ḥayr. En 1950, il termine ses études et travaille comme professeur de dessin dans un collège. Il a obtenu en 1999 le prix d'Excellence et la médaille d'or pour son œuvre littéraire.

La fin des années trente a connu une situation différente et difficile. Les grèves et les manifestations envahissent les rues. Le Wafd et le palais royal s'opposent d'une manière cuisante. La révolution du peuple solidaire devient l'étincelle qui réanimera l'Égypte. A cette époque le concept de la politique chez al-Ḥakīm, est un concept rétrograde. Il trouve qu'en général, le rôle de l'écrivain est de mettre son talent littéraire au service des autres, car c'est le seul don qui apaise la misère des pauvres. En revanche, il estime que l'égyptien doit s'éloigner de la politique, ne pas se mêler des problèmes étatiques et s'intéresser plutôt aux quotidiens. C'est dans cette atmosphère enflammée que T. al-Ḥakīm exprime son mécontentement en écrivant :

"As-tu entendu ce vacarme qui est monté jusqu'à nos tours d'ivoire et qui a gâché notre tranquillité? Peut être diras-tu la même chose, que c'est l'hystérie de la politique qui a touché le pays d'un seul coup"⁹⁴.

"أتسمع هذه الضوضاء التي ارتفع صداها إلى أبراجنا العاجية، فأفسدت علينا هدوءنا وتفكيرنا؟ لعل قائل معي هي هستيرية السياسة، أصيب بها هذا البلد دفعة واحدة".

Mais dès l'éclatement de la révolution de 1952, un changement radical va se produire. Les forces gouvernementales et les intellectuels se transforment en forces réactives, révolutionnaires qui se mobilisent pour politiser les gens et les sensibiliser à toutes les affaires politiques intérieures ou extérieures. Cette prise de conscience changera complètement le concept de l'écrivain sur la politique. Il comprend la nécessité de redevenir un écrivain engagé aux côtés du courant de la majorité de l'époque. Dans une interview avec F'ād Dawwāra, publiée au mois d'août 1964 dans la revue «al-Mağalla», «le Journal», al-Ḥakīm dit :

"[...] Quelle que soit la relation de l'artiste avec la politique, aucun ne peut renoncer à ses responsabilités envers son époque et sa société. Personnellement, je ne peux pas imaginer un artiste de ce genre surtout à l'époque actuelle"⁹⁵.

"مهما يكن من علاقة الفنان بالسياسية، فما من فنان أيا كان يمكن أن يتصل من مسؤوليته نحو عصره ومجتمعه، وأنا شخصيا لا أستطيع أن أتصور فنانا بهذا الشكل خصوصا في عصرنا الحاضر"

Désormais, Al-Ḥakīm s'engage et poursuit le mouvement politique. Ses écrits de cette époque évoquent l'inégalité et l'injustice qui divisent le pays en deux : catégorie riche et l'autre en bas de l'échelle. Dans une interview avec Aḥmad 'Abd al-Mu'ṭī Ḥiğāzī pour la revue «Rūz al-yūsuf», il dit :

⁹⁴ Cité par Aḥmad Muḥammad , 'Aṭīyya, *Op.cit.*, p. 35.

⁹⁵ *Ibid.*, p.36.

"Si la politique est un art au service de la société, l'artiste pratique donc la politique, au moment où il traite les problèmes de la société dans son art"⁹⁶.

"إذا كانت السياسة هي فن خدمة المجتمع، فالفنان إذن، يشتغل بالسياسة حين يعالج مشاكل المجتمع في فنه"

Cette nouvelle conscience vis-à-vis de la politique et des politiciens, donne un nouvel élan à ses écrits. La structure de sa philosophie exprime désormais le caractère de l'époque où il vit et l'opinion du groupe social auquel il appartient. Il propose maintenant une certaine vision positive de la politique et de son importance dans la vie d'un écrivain.

T.al-Hakīm ne veut pas s'incliner face aux ordres d'un parti politique. D'ailleurs, il est resté très prudent et neutre en répondant aux questions d'al-yasār al-Maṣrī, qu'il a invité pour une série de séances publiques dans la revue «al-Ṭalī'a al-yasāriyya». Il affirme :

"Si je suis parmi vous en ce moment -et à cet âge là- ce n'est pas par intérêt, mais plutôt pour clarifier la situation de la gauche. En évoquant la gauche, je vous prie de ne pas me désigner comme un homme de gauche ou de droite. Je ne suis ni de droite ni de gauche [...] je ne veux pas me retrouver entraîné dans un parti"⁹⁷.

"إذا كنت بينكم الآن - وفي هذا السن من عمري - فليس لغرض و إنما بهدف توضيح مواقف اليسار. و بمناسبة اليسار، أرجوا أن لا يسميني أحد يمينيا أو يساريا. فأنا لا يساري و لا يميني [...] لا أريد أن أجد نفسي مجرورا إلى الأحزاب".

Ainsi, il prend ses distances non par rapport aux partis politiques, mais face aux hommes politiques et à leur démagogie éloignée du peuple.

II/ T.al-Ḥakīm et sa relation avec le théâtre

"Le théâtre pour moi est un moyen d'expression meilleur que la poésie parce qu'il peut créer des personnages meilleurs que le roman, parce qu'il ne peut pas se livrer au bavardage". T. al-Ḥakīm *Théâtre de notre temps*, p. 2.

1/ La naissance du théâtre chez le jeune Tawfiq al-Ḥakīm.

Dans les années qui suivirent la fin de la guerre de 1914, l'Égypte moderne traversait une période cruciale de son histoire qui allait changer son avenir et marquer profondément la

⁹⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁷ Au cours d'un entretien personnel avec al-Ḥakīm, accordé à la revue *al-Ṭalī'a*, sous le titre « al-Yasār al-Maṣrī yuhāwir Tawfiq al-Ḥakīm, la Gauche égyptienne dialogue Tawfiq al-Ḥakīm », Naṣ munāqaṣāt al-ḡalsāt al-Ṭālī'a, Mars, N 3, 1975, p.48-80, p.54.

société de l'époque. Toute la renaissance littéraire et intellectuelle depuis Ğamāl al-Dīn al-Afġānī et Muḥammad 'Abdū, jusqu'à Muṣṭafā Kāmil et Luṭfī Aḥmad al-Sayyid, avait contribué à la révolution nationale de 1919. Celle-ci ne fut que l'aboutissement de tout un siècle de progrès, le fruit d'une modernisation du pays dans tous les domaines, en particulier, le théâtre. Ce genre nouveau dans la littérature arabe, a incité à des tentatives originales : si on dit «nouveau» dans la littérature arabe», c'est parce qu'avant, à l'époque classique⁹⁸, il n'y avait pas de théâtre arabe au sens occidental du terme.

En 1847, Mārūn al-Naqqāš, revient d'Italie, avec beaucoup d'idées et beaucoup d'enthousiasme pour fonder un théâtre. C'est le premier auteur arabe qui a donné devant un public restreint une pièce en vers accompagnée de chants. Il a traduit beaucoup de pièces de Molière en arabe classique ainsi que d'autres comédies qui rassemblent à la fois la prose rimée et la poésie.

Il faut dire que ce n'est qu'en 1870 que le théâtre arabe trouve son vrai départ avec Ya'qūb sannū', Éduqué en Italie, il fonde en Égypte sa première troupe et présente sa première pièce de genre (farce et comédie) en dialecte devant le public. Son théâtre est différent de celui d'al-Naqqāš, il comporte moins de chant et il aborde des sujets sur l'Égypte contemporaine et traite de thèmes tabous.

La même année, une vague d'hommes de théâtre syro-libanais s'évadent du despotisme ottoman et s'installent avec leurs troupes en Égypte. Citons à titre d'exemple Salīm al-Naqqāš auteur et adaptateur, qui crée avec Adīb Ishāq (1856-1885) une nouvelle troupe. Ensuite, un certain Aḥmad Abū Halīl al-Qabbānī, fondateur du théâtre syrien transporte lui aussi sa troupe de Damas au Caire. Salāma Ḥiġāzī (1852-1917), originaire

⁹⁸ À cette époque le théâtre comme on le sait, n'existe pas. Mais des éléments de théâtralités existaient, parlant des récitations des poèmes, d'une Maqāma, les récits d'Alf layla wa layla (Milles et une nuit), les chants, les danses. Il existait aussi d'autres rituels pratiqués en pays arabe qui auraient pu donner naissance à un théâtre tels : al-Ta'ziyya célébré chaque année, à la mémoire du martyr de Ḥusayn Ibn 'Alī, le petit fils du prophète, puis le rituel d'al-Zār, une pratique d'exorcisme liée à la magie et qui est d'origine éthiopienne et somalienne. Ensuite le théâtre d'ombres du Karaġūz, importé au Moyen-Orient au XIIe siècle par les Turcs venus d'Asie et appelé en arabe Ḥayāl al-zill (Silhouette de l'ombre). Tous ces éléments n'ont pas pu être employés pour donner naissance à un vrai théâtre. Or, il ne faut pas ignorer aussi la présence des théâtres grec et européen issus du culte de Dionysos et de la liturgie catholique et qui ont marqué l'histoire de théâtre, mais malheureusement ils n'ont pas pu inspirer les pays arabes, car il n'existe pas de liturgie en Islam, il n'y a pas un acteur croyant qui peut jouer un rôle à la fois divin et humain. Ceci est probablement une des raisons de cette absence et sans doute une cause qui a empêché les arabes de profiter de ce début pour créer un théâtre arabe fondé sur des bases qui respectent le culte, la société, et les sujets abordés. Il aura donc fallu une rencontre avec le théâtre européen et vivre toutes les transformations subies au cours du XIXe siècle pour que le théâtre arabe au sens propre du terme voit le jour au Liban d'abord, en Égypte ensuite. Pour plus amples informations voir H. Toelle et K Zakhariya, *À la découverte de la littérature arabe du VIe siècle à nos jours*, Paris, Éditions Flammarion, 2003, p.207-214.

d'Alexandrie a mis en musique plusieurs adaptations de ces contemporains, malheureusement, le théâtre chanté disparaîtra avec lui. Mais, Munīra al-Mahdiyya⁹⁹ qui avait joué dans la troupe de Salāma Ḥigāzī continuera dans ce domaine et créera sa propre troupe en 1916. Citons également Nağīb al-Rihānī, qui obtient avec sa troupe un énorme succès ainsi que d'autres hommes de théâtre qui ont marqué le théâtre arabe en général et le théâtre égyptien en particulier¹⁰⁰.

Beaucoup de problèmes¹⁰¹ surgirent à cette époque, qui ont entravé les dramaturges et qui ont empêché le théâtre d'avancer. Ces problèmes demeurent sans solutions satisfaisantes. En 1922, le théâtre connaîtra la naissance d'un auteur et acteur très doué yūsuf Wahbī¹⁰². Il revient d'Italie et consacre sa fortune et sa vie à son art. Avec son ancien ami 'Azīz 'īde¹⁰³, il fonde le théâtre de Ramsès en 1923 et y représente un grand nombre de pièces traduites ou adaptées : telle *al-Mağnūn* (le Fou), la plus célèbre sera *la Dame aux camélias* en 1848 de Dumas fils (1824-1895) et d'autres chefs-d'œuvre étrangers.

Ensuite, en 1931, Georges Abyad¹⁰⁴, Zakī 'Ukāša, 'Alī al-kassār¹⁰⁵ et Muḥammad Taymūr, qui a écrit une quantité de pièces dans lesquelles il réussit à mettre en scène des personnages

⁹⁹ Munīra al-Mahdiyya, première actrice et chanteuse musulmane et arabe. Elle monta sa propre troupe vers 1916, *Ibid.*, pp. 31-33.

¹⁰⁰ Voir à ce sujet Landau (Jacob M). *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*, études arabes et islamiques, traduit de l'Anglais par Francines et Cleach, Paris, G.P Maisonneuve et Larose, 1965. L'œuvre de Toelle (Heidi) et Zakaria (Katia), *Op.cit.*, et Nada Tomiche, *La littérature arabe contemporaine : roman-nouvelle-théâtre*, Paris, Éditions Maisonneuve et Larose, 1993.

¹⁰¹ Les problèmes viennent surtout de la misère et du manque d'argent, pour financer les besoins de la troupe. À savoir : salles, costumes, voyages, hébergement, repas. Ils viennent aussi de l'atmosphère politique et religieuse instable qui surveille les thèmes et les sujets abordés, et qui met sous contrôle toutes les pièces écrites, des difficultés à distribuer aux acteurs les rôles féminins de la pièce, du problème du choix de la langue ou du dialecte utilisé, de l'analphabétisme qui touche la plupart des acteurs, et qui rend les choses plus difficiles pour mémoriser un rôle.

¹⁰² Yūsuf Wahbī, (1896-1982), naquit dans une famille égyptienne aisée, d'origine turque. Il était très attiré par l'art dramatique, son père refusa de le voir embrasser une profession de clown, alors il décida de partir secrètement en Italie. Il ne retourna en Égypte qu'après la mort de son père dont le gros héritage lui permit de financer ses projets théâtraux.

¹⁰³ 'Azīz 'īd, Créature de théâtre populaire moderne. Ce syrien vint au théâtre au début du vingtième siècle. Il entra dans la troupe d'Iskandar Farağ après le départ de son étoile Salāma Ḥigāzī. Il s'associa à Yūsuf Wahbī pour fonder la troupe Ramsès en 1923.

¹⁰⁴ Ġūrğ Abyaḍ, chrétien de Syrie par sa naissance, fut un des rares acteurs de son temps. Il possédait le talent et la sensibilité. Il eut la chance d'être remarqué par 'Abbās II, khédive d'Égypte, qui l'envoya étudier l'art dramatique à Paris et prit toutes les dépenses à sa charge. Dans cette ville, Abyaḍ suivit les cours du conservatoire et étudia l'art dramatique avec un acteur du talent : Sylvain, dont la forte personnalité et le jeu devaient servir de modèle à l'égyptien pendant de longues années. Il retourna en Égypte en 1910 et forma sa propre troupe. Il commença par présenter des drames historiques et des tragédies, car il sentait que ces pièces convenaient à son tempérament. Voir Nada Tomiche, *Histoire de la littérature Romanesque de l'Égypte moderne*, Paris, G-B Maisonneuve et Larose, 1981, p. 73.

¹⁰⁵ 'Alī al-kassār, acteur de théâtre, il apparaît comme le véritable représentant du théâtre populaire. Décédé en 1957. (cf. Nada Tomiche, *Histoire de la littérature Romanesque de l'Égypte moderne*, *Op.cit.*, p. 30).

crédibles. Citons trois pièces de critique sociale : *al-Hāwiya* (l'Abîme), *'Uṣfūr fī al-Qafaṣ* (Oiseau dans une cage) et *'Abd al-Sattār afandī* (Monsieur 'Abd al-Sattar).

Aḥmad Ṣawqī¹⁰⁶ se tourne vers ce genre littéraire et écrit, pour nous éblouir, six drames historiques, dont cinq en vers et une comédie de mœurs également en vers. La plupart de ses pièces sont inspirées de l'Égypte ancienne, on peut citer, *Maṣra' Cléopâtre* (la Mort de Cléopâtre), 1929, *'Alī bey al-Kabīr* (Ali bey le grand) et d'autres.

Tawfīq al-Ḥakīm (1898-1987), qui a dominé le théâtre arabe pendant plus d'un demi-siècle est aussi parmi ces écrivains qui ont réalisé une littérature théâtrale intéressante et abondante. On ne pourra citer ici qu'un échantillon représentatif de la variété des sujets abordés et des techniques théâtrales mises en œuvre : *Ahl al-Kahf* (les Gens de la caverne) ou (la Caverne des songes)¹⁰⁷ 1933, *Yātāli' al-Ṣağara* (Ô, toi qui montes à l'arbre), 1962, *Ṣahrazād*, 1934, *Pygmalion*, 1942, *al-Malik Ūdīb* (Œdipe Roi)¹⁰⁸, 1949, *Izīs*, 1955 et d'autres.

La plupart de ces pièces sont inspirées des légendes grecques, de l'Égypte ancienne, et abordent également des problématiques plus islamiques et plus sociopolitiques¹⁰⁹.

C'est dans ce climat d'inspiration littéraire et théâtrale que le jeune Tawfīq al-Ḥakīm a retrouvé sa vocation artistique.

Le premier contact direct d'al-Ḥakīm avec le théâtre a eu lieu le jour où une troupe de théâtre a visité la ville (troupe de Ṣīḥ Salāma Ḥiğāzī de Dasūq¹¹⁰). Il a pu garder les moindres détails de ce contact. Afin de poursuivre ses études secondaires, al-Ḥakīm, a été envoyé par son père au Caire. Dans cette immense ville, l'enfant va enfin savourer la liberté :

"Mes parents n'ont, sans doute, pas songé qu'en m'envoyant au Caire, ils m'envoyaient plutôt à la liberté et au vaste monde artistique"¹¹¹.

¹⁰⁶ Il est le plus grand poète moderne. Il a été surnommé Amīr al-ṣu'arā' (le prince des poètes). Il fit ses études au Caire, puis se rendit à Montpellier et à Paris pour parfaire ses connaissances en droit, sa poésie est attachée aux cadres anciens, rend un son nouveau par son lyrisme puissant. Ses poèmes ont été recueillis dans *al-Ṣawqīyyāt* (3V parus).

¹⁰⁷ Pièce traduite par A. Khedry et N. Costandi dans *Théâtre arabe*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, les Maîtres Étrangers, 1950. Toutes nos citations renvoient à cette édition.

¹⁰⁸ Pièce traduite de l'arabe par Khédry A et Costandi N dans le théâtre arabe. Toutes nos citations renvoient à cette édition.

¹⁰⁹ Nada Tomiche, *Histoire de la littérature Romanesque de l'Égypte moderne*, *Op.cit.*, pp. 77-78.

¹¹⁰ Dasūq est une ville située au nord-Est de Damanhūr.

¹¹¹ T. al-Ḥakīm, *Siğn al-'umr*, *Op.cit.*, p. 124.

"لم يخطر على بال أهلي و لا شك أنهم قذفوا بي إلى الحرية الواسعة و إلى الجو الفني الرحب يوم قذفوا بي إلى القاهرة".

C'est au Caire qu'il a admiré le théâtre de Georges Abyad. Ce dernier est parmi les acteurs très admirés en Égypte. Il a exercé une grande influence sur les jeunes cultivés de son époque. Al-Ḥakīm est parmi ces jeunes influencés, qui connaissent par cœur des pages entières de ces pièces, il dit :

"Comme la plupart des amateurs d'art, j'avais une grande admiration pour Ğūrġ abyad, j'apprenais par cœur des pages entières d'Othello, d'Œdipe, et de Louis XI que je déclamais ensuite à sa manière avec quelques amateurs de mes camarades, dans les moments de loisir"¹¹².

"أما أنا فكنت كغيري من هواة الفن الكثيرين، شديد الإعجاب بجورج أبيض، أحفظ صفحات بأكملها من عطيل وأوديب و لويس الحادي عشر ألقيتها بطريقته مع بعض الهواة من الزبناء في أوقات الفراغ".

Après la révolution de 1919, apparaît une nouvelle génération d'écrivains mieux familiarisés avec la culture occidentale. Cette génération commencent à adapter et à égyptianiser des textes et des pièces qui expriment la tension des rapports sociaux. On peut distinguer Muḥammad 'Uṭmān Ğalāl (1829-1898), excellent adaptateur, il a égyptianisé beaucoup de pièces occidentales¹¹³, sans oublier Naġīb al-Ḥaddād (1867-1899), le traducteur de Hamlet, qui ne fut pas moins célèbre que Muḥammad 'Uṭmān Ğalāl. Ensuite, 'Azīz 'Īde, créature de la revue Franco-arabe¹¹⁴ surnommé le Molière oriental¹¹⁵, qui a commencé par jouer en arabe des pièces adaptées de Molière (1622-1673) et de Marcel Pagnol (1895 1974).

Durant cette période, le jeune Tawfīq participe à des pièces avec une troupe connue à cette époque 'Ukāša, créée en 1920. Il donne des idées, et écrit des dialogues. Il adapte des pièces de jeunesse de la littérature française sans ajouter un grand changement au texte d'origine. Il répond présent aux transformations structurelles, politiques et sociales de son pays. C'est dans cet état d'esprit qu'il écrit ses six premières pièces : *al-Ḍayf al-Taqīl*, *Aminosā*, *al-'Arīs*, *Hātām Sulaymān* (l'Anneau de Salomon), *al-Mar'a al-Ġadīda*, et *'Alī Bābā*, qu'il n'ose jamais signer. Il les considère comme des erreurs de jeunesse qu'il faut absolument oublier et

¹¹² *Ibid.*, p. 126.

¹¹³ Ces pièces ont été adaptées par Ğalāl, elles n'ont pas encore été toutes imprimées. On peut citer : *Tartūffe*, *les Femmes Savantes*, *l'École des maris*, *l'École des femmes*, *les Fâcheux*. Voir sur ce sujet, Jacob M. Landau, *Op.cit.*, p. 100.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 83.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 84.

supprimer de ses productions littéraires. Dans son ouvrage intitulé *Min al-burğ al-'Āgī*, 1941.

Il dit :

"Dans ma vie artistique, il y a un côté inconnu que je refuse de reconnaître et que je néglige volontiers, car à mon avis, il ne se rattache en aucune façon à mon œuvre littéraire et ne doit pas y être intégré. Il s'agit de cette époque où j'écrivais mes pièces pour la troupe 'Ukāša aux environs de 1923"¹¹⁶.

"في حياتي الفنية جانب مجهول أردت ألا أعترف به و رأيت أن أقصيه و أن أسدل عليه الستار [...] لأنه في نظري اليوم لا يتصل بأدبي و لا يجوز أن يدخل في عداد عملي. ذلك هو عهد اشتغالي بكتابة القصص التمثيلية لفرقة عكاشة حوالي عام ١٩٢٣".

Ces six pièces qu'al-Ḥakīm a écrites dans sa jeunesse, représentent son début artistique avec la troupe 'Ukāša. Malheureusement aucune trace de ces textes n'est disponible, même les textes sources français qu'il a adaptés restent introuvables, à l'exception d'*al-Mar'at al-ğadīda*. C'est pourquoi, nous n'avons pas pu lire les cinq pièces : *al-Ḍayf al-Taqīl*, *Aminosā*, *al-'Arīs*, *Hātām Sulaymān*, et *'Alī Bābā*. Nous allons juste donner le résumé de ces pièces. Ce résumé nous l'avons obtenu d'après ce que l'écrivain mentionne dans les interviews ou dans certaines de ses œuvres.

La première de ces pièces s'intitule *al-Ḍayf al-Taqīl*, 1919, le manuscrit de cette première pièce est introuvable.

"[...] tout ce dont je me souviens, d'ailleurs elle a disparu depuis longtemps, c'est qu'elle me fut inspirée par l'occupant britannique"¹¹⁷

"[...] كل ما اذكر عنها- وقد فقدت منذ وقت طويل- هو أنها كانت من وحي الإحتلال البريطاني".

Dans cette pièce, le dramaturge emploie le symbole pour mieux exprimer la souffrance endurée par son peuple à cette époque de l'occupation anglaise. Mais, selon lui, cette pièce ne présente aucune valeur importante, et il faut la supprimer de sa vie artistique. Dans une entrevue personnelle accordée à Sazdil Yassein en 1969, il dit :

"Je ne considère pas *al-Ḍayf al-Taqīl*, comme un véritable début, elle représente plutôt une étape de ma vie artistique qui s'est terminée en 1925 après un grand nombre de pièces telles que le Marié, la Bague de Sulaymān et 'Alī Bābā"¹¹⁸.

¹¹⁶ T.al-Ḥakīm, *Min al-butğ al-'āgī*, le Caire, Maktabat al-Ādāb, 1941, p 103.

¹¹⁷ T.al-Ḥakīm, *Siğn al-'umr*, *Op.cit.*, p. 150.

¹¹⁸ Sazdil Yassein, *Influences étrangères dans l'œuvre de Tewfīk al-Hakīm*, Thèse de maîtrise présentée à la faculté des Lettres, Université d'Alexandrie, 1972, p. 109.

La deuxième pièce est *Aminosā*, 1922, c'est une pièce comique en trois actes, sous forme d'opérette. Al-Ḥakīm cette fois, s'éloigne complètement de la politique afin de donner une nouvelle teinte à ses pièces et surtout pour attirer l'attention de son public. Le texte de cette pièce est perdu comme les autres.

"[...] Je ne sais pas ce que cette pièce est devenue, je l'ai ignoré [...] de toute façon, elle est restée inédite"¹¹⁹.

"[...] ولم أعرف ماذا تم بأمر تلك المسرحية، ولم أحرص على معرفة شيء عنها [...] ولكن المسرحية على كل حال لم تظهر".

La troisième pièce est celle d'*al-'Arīs*, 1923. C'est une comédie qui a été jouée pour la première fois, au Caire, le 5 décembre 1924 au théâtre d'al-Azbakiyya. Elle a connu un énorme succès. Mais malheureusement, elle aussi, est restée inédite, al-Ḥakīm dit qu'il en a perdu le texte.

"Je me voyais marcher dans les rues du Caire admirais les affiches annonçant qu'on allait jouer ma première pièce le Marié. Mon nom qui figurait en petits caractères au bas de l'affiche me remplissait d'orgueil, je me figurais que tous les passants ne voyaient que lui [...] ce souvenir me fait sourire à présent. Mais dans ma naïveté de prime jeunesse, je m'étais cru un grand artiste"¹²⁰.

Cela n'empêche pas que la pièce a suscité beaucoup de critiques, et surtout les remarques piquantes de Muḥammad 'Abd al-Mağīd Ḥilmī, journaliste célèbre, et de Muḥammad al-Tābī'ī qui pensent que la pièce est médiocre et banale¹²¹.

Hātām Sulaymān, 1924, est également jouée pour la première fois au théâtre d'al-Azbakiyya. Elle est écrite en collaboration avec son ami Muṣṭafā Mumtāz.

"Le choix- de Muṣṭafā Mumtāz et le mien - tombe sur un sujet passionnant, que j'avais lu dans une des pièces françaises qui s'intitulait, je crois, la Fillette de Narbonne, ou quelque chose qui ressemble à ça, je ne m'en souviens plus. Puis nous avons produit une opérette pour la troupe 'Ukāša"¹²².

"و وقع إختيارنا - أنا و مصطفى ممتاز - على موضوع شيق كنت قد طالعت في إحدى الروايات الفرنسية، إستطعنا أن نخرج منه مسرحية غنائية لفرقة عكاشة"

¹¹⁹ T.al-Ḥakīm, *Siġn al-'umr*, *Op.cit.*, p. 208.

¹²⁰ T.al-Ḥakīm, *Souvenirs d'un magistrat-poète*, Les Maîtres Étrangers, Paris, Nouvelle Éditions Latines, 1961, p.14.

¹²¹ Fu'ād Dawwāra, *Masraḥ Tawfiq al-Ḥakīm : al-Masraḥiyyāt al-Mağhūla* (le Théâtre de Tawfiq al-Ḥakim : les pièces inconnues), le Caire, al-Hay'a al-Maṣriyya al-'Āmma lī al-Kitāb, 1985, pp. 106-110.

¹²²T.al-Ḥakīm, *Siġn al-'umr*, *Op.cit.*, pp. 159-160.

Al-Mar'a al-Ġadīda, 1924, est une pièce qui exprime les convictions de l'auteur au sujet de l'émancipation de la femme. La publication de la pièce n'eut lieu qu'en 1952, ce qui explique la suppression de certaines idées qui ne s'adaptaient plus avec la mentalité de l'époque. Et enfin son opérette *'Alī Bābā*, 1925, dernière adaptation de jeune dramaturge débutant, écrite en France et jouée au Caire en 1926.

Cette période de sa jeunesse dévoile clairement ses vocations littéraires et ses dons artistiques, car grâce à ses premiers écrits, on a pu découvrir les mots clés de son théâtre, et retrouver un nouveau souffle pour ce genre littéraire.

Mais cette situation ne durera pas longtemps, son père refuse le nouveau statut de son fils. Al-Ḥakīm dit :

"C'était une catastrophe pour mon père, lorsqu'il voyait ou entendait que j'oubliais mon statut d'avocat pour fréquenter les artistes [...] à vrai dire, qu'en Égypte, ils ne font pas encore partie de cette communauté respectée"¹²³.

"لقد كانت فجيعة لأبي المسكين أيام أن كان يسمع و يرى أنني أنسى صفتي كمحام، و أنحشر في زمرة الممثلين. [...] والحق أنهم في مصر ليسوا بعد من الطوائف المحترمة".

Mais l'obtention de sa licence en droit lui a permis de poursuivre son chemin artistique librement, sans crainte et sans se cacher. C'est à ce moment là qu'il a laissé à sa passion la liberté de s'exprimer. Il commence à s'éterniser dans les théâtres, à accompagner des artistes. Parmi ceux qui l'ont fasciné par leur talent d'imagination, al-Ḥula'ī, musicien et compositeur qui a mis en musique la pièce *al-'Arīs*. Dans son œuvre *Souvenirs d'un magistrat poète* en 1961, il décrit la modestie, le talent et le caractère de cet artiste :

"Ils sont rares aujourd'hui ceux qui ont connu le musicien Ḥula'ī, musicien et compositeur au moment de sa gloire [...] il appartenait à cette catégorie d'artistes bohèmes dont personne ne sait s'ils sont fous ou sains d'esprit. C'était un maître dans son art [...] je fis sa connaissance en 1923. La troupe 'Ukāša lui avait confié une de mes pièces afin qu'il la mette en musique"¹²⁴.

¹²³ T.al-Ḥakīm, *Zahrat al-'um* (la Fleur de l'âge), le Caire, Maktabat al-Ādāb, Tab'a II, 1944, (1er éd : même éditeur, 1943). pp.23-24. On peut traduire le titre par la Fleur de l'âge ou plutôt par la Vie en fleur, qui est le titre de l'un des livres de souvenirs d'Anatole France (la Vie en fleur, Paris, 1922). al-Ḥakīm appréciait cet auteur, dont il cite le nom à plusieurs reprises dans ses écrits autobiographiques et l'on peut émettre l'hypothèse selon laquelle il lui aurait emprunté ce titre. Ce livre se présente comme le recueil des lettres que l'auteur adresse à son ami parisien durant la fin de son séjour en France et après son retour en Égypte.

¹²⁴ T.al-Ḥakīm, *Souvenirs d'un magistrat-poète*, *Op.cit.*, pp. 69-70.

Afin de l'arracher à ces fréquentations et de l'éloigner de cette atmosphère, son père décide de l'envoyer à Paris pour obtenir son doctorat en droit. C'est dans cette ville qu'il va mener une vie artistique. Son objectif prioritaire est de participer au mouvement théâtral dans le monde et d'ajouter une nouvelle tendance au théâtre arabe. C'est là qu'il se penche vers un genre théâtral très particulier : le théâtre des idées¹²⁵. Mais, l'état du théâtre égyptien à cette époque n'est pas satisfaisant. Les jeunes ne viennent généralement au théâtre que pour rire, pleurer ou écouter des chansons. Mais les pièces qui traitent des sujets philosophiques ou métaphysiques ne trouvent pas leur place devant un public aussi peu formé. Ce changement culturel imprévu a beaucoup inquiété l'auteur. Il considère ce fait comme une cause qui favorise l'échec de la plupart de ses pièces. Un professeur Académicien Raḡā' ʿīd, estime que :

"La tendance intellectuelle chez al-Ḥakīm lui permet de construire un théâtre d'idées, fondé sur des hypothèses d'ordre symbolique. Ses personnages sont les symboles de ses idées qui ont une influence sur ses écrits artistiques en général et sur son théâtre d'idées en particulier. Ce qui reflète une anxiété régulière dans tout ce qu'il nous expose dans ses pièces, et il nous laisse toujours devant un point d'interrogation"¹²⁶.

"و لقد أدت النزعة الذهنية عند الحكيم به إلى بناء مسرحه الذهني القائم على الفروض الذهنية، حيث جعل من شخصياته رموزاً لأفكاره التي انعكست في أعماله الفنية بعامّة وفي مسرحه الذهني خاصة، حيث تردد صدق قلقة الدائم فيما يقدمه من مسرحيات و يتركنا دائماً إزاء علامة استفهام"

Tout cela n'est pas étonnant pour notre dramaturge qui a été inspiré par de grands écrivains d'Europe tels qu'Ibsen, Shaw, Maeterlinck et d'autres. Il a suivi leurs traces pour faire avancer le théâtre arabe en général et le théâtre égyptien en particulier. À ce propos Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr dit que :

"[...] il imagine un public parisien, et c'est pour ce public parisien, qu'il a écrit *Ahl al-Kahf* et *Šahrazāde*"¹²⁷.

"كان يتخيل جمهوراً باريسياً و لهذا الجمهور الباريسي كتب توفيق الحكيم أهل الكهف و شهرزاد."

Parmi les pièces qui ont connu un énorme succès durant son parcours littéraire et artistique se trouvent *Ahl al-Kahf*, *Šahrazāde*, *al-Malik Udīb*, *Pygmalion*, *Sulaymān al-Ḥakīm*,

¹²⁵ Le théâtre des idées, commence en 1929. al-Ḥakīm avoue ne pas l'avoir écrit pour être joué sur scène, mais pour être lu. Ce changement culturel imprévu a beaucoup inquiété l'auteur. Il a considéré ce fait comme une divagation qui a favorisé l'échec de la plupart de ses pièces.

¹²⁶ Raḡā' ʿīd, *Qirā'a fī 'adab Tawfīq al-Ḥakīm* (Lecture sur la littérature de Tawfīq al-Ḥakīm), Alexandrie, Al-Ma'ārīf, 2000, p. 26.

¹²⁷ Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, *Mādā tabaqqā minhum lī al-tārīḥ* (Ce qui reste d'eux pour l'histoire), le Caire, al-Hay'at al-Maṣriyya al-ʿĀmma lī al-Kitāb, 1997, p.133.

1943, *Praksa aw muškilat al-ḥukm*, et d'autres chefs d'œuvre. Ces pièces, en plus de leurs beautés, nous montrent le côté dramatique des crises profondes et du despotisme dont souffre l'Égypte à cette époque. Nous analyserons ses pièces ultérieurement.

Après la guerre, Tawfīq al-Ḥakīm aura la volonté de décrire de manière moins abstraite le vécu quotidien. Son chef d'œuvre *Masrah al-Muḡtama*¹²⁸ un recueil de vingt et une pièces, dont la plupart sont en un seul acte, en reste un des meilleurs exemples. Il décrit divers problèmes de la société égyptienne de l'après-guerre et dénonce avec une ironie féroce les maux dont elle souffre : la corruption, les abus de pouvoir, l'opportunisme, le favoritisme, les mariages par intérêt, l'émancipation de la femme, et d'autres problèmes sociaux très fréquents dans la société égyptienne de cette époque.

Al-Ḥakīm écrit aussi deux œuvres remarquables *al-Ṣafqa*, 1951, une de ses pièces les mieux réussies, (on aura plus de détail sur cette pièce dans le deuxième chapitre de la troisième partie) et *al-Ayādī al-Nā'ima*, 1956, dans laquelle il plaide en faveur de la réconciliation entre classes sociales et tourne en ridicule les féodaux oisifs qu'il invite à gagner honnêtement leur vie.

Après l'explosion atomique et le progrès de la science, il exprime sa peur et ses inquiétudes pour l'humanité. Il écrit *Riḥla ilā al-Ġad*¹²⁹, 1957, où il traite le conflit entre le cœur et la raison, ainsi que le problème posé par l'écoulement du temps, et bien sûr d'autres chefs d'œuvre.

Mais, surtout après la révolution de 1952, al-Ḥakīm vient de traverser une période durant laquelle sa vision du monde s'est infléchi sous l'effet du théâtre de Maeterlinck, d'Ibsen, de Shaw¹³⁰, et d'autres. Il revient pour accueillir une nouvelle expérience théâtrale, un autre genre de théâtre très particulier où il se montre à la hauteur des grands dramaturges, c'est le théâtre de l'absurde¹³¹, dont Beckett¹³², Ionesco¹³³, Adamov sont les maîtres. Il se défend,

¹²⁸ C'est un titre qui se prête à une traduction double : *Théâtre de société* et *la Société-théâtre*, contient vingt et une pièces, publiées d'abord séparément dans le journal «*Aḥbār al-yawm*» entre 1945- et 1950.

¹²⁹ Cette pièce est traduite aussi sous le nom *Demain* dans *Théâtre de notre temps*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1961.

¹³⁰ George Bernard Shaw, écrivain irlandais (1856-1950), il a eu le prix Nobel en 1925. Ses comédies raillent avec humour les préjugés moraux et sociaux. Il est l'auteur de plusieurs drames : *Pygmalion*, 1913 ; *le Héros et le Soldat*, 1904 ; *Candida*, 1897. Voir, *Larousse, Dictionnaire Encyclopédique illustré, Op.cit.*, p. 1452.

¹³¹ Ce genre théâtral apparaît au lendemain de la seconde guerre mondiale. Il a profondément traumatisé l'homme à cette époque. Son but est de décrire l'anxiété métaphysique qu'inspire le non-sens de la condition humaine et d'exprimer les efforts de l'homme moderne pour s'adapter au monde dans lequel il vit. La vision de l'existence qu'il propose est le produit d'une époque durant laquelle les certitudes se sont imposées. Dans la

d'ailleurs, d'avoir été influencé par ces philosophes de l'absurde. Pourtant, il a produit deux pièces considérables de ce genre théâtral : *Yāṭāli' al-Šağara*¹³⁴ 1962, et *al-Ṭa'ām likulli fam* (Nourriture pour toutes les bouches) 1963. Même si ses tentatives risquent de ne pas atteindre leurs objectifs qui se fondent sur un théâtre intellectuel, sur un public mieux formé, raffiné et sur une langue facile à comprendre, il gardera toujours l'espoir d'un changement radical qui conduira ce genre littéraire vers le progrès à l'instar de ce qu'il a vécu en France.

Cette expérience théâtrale, permet à l'auteur de produire des pièces qui reflètent l'image de la tension politique et sociale de l'époque. Il a assumé sa responsabilité comme écrivain engagé jusqu'au bout, afin d'améliorer l'état critique du théâtre égyptien et arabe. Il a répondu à l'angoisse de son peuple surtout à partir de 1967, à la suite de la défaite des six jours.

2/ Réalité et déception.

Vers la fin de l'année 1928, al-Ḥakīm rentre en Égypte sur la demande de son père qui est convaincu que son fils n'obtiendra jamais son doctorat. Cet échec met fin à son rêve de le voir occuper un poste dans l'université égyptienne. Mais malgré cette déception, son père ne renonce pas à l'espoir de le voir suivre une carrière juridique, d'une part, pour gagner sa vie, d'autre part pour l'éloigner de la vie d'artiste.

Dans la même année, c'est-à-dire en 1928, nous le retrouvons attaché au Parquet des tribunaux mixtes à Alexandrie. Il y restera deux ans avant d'être transféré aux tribunaux nationaux et nommé substitut du Parquet en province. Ce retour à la réalité provoque chez l'auteur une immense tristesse. Il se sent comme un être humain qui a décollé d'une terre pleine de vie pour atterrir sur une terre froide, sans âme ni vie. Désormais, il doit s'habituer à sa nouvelle vie qui étouffe ses rêves d'artiste. Il écrit à son ami André :

littérature absurde, le personnage a des sentiments mélancoliques et pessimistes à cause du non-sens du monde qui l'entoure. Lorsqu'il essaie d'expliquer sa situation absurde par un discours rationnel, le personnage n'y parvient pas, car l'absurde échappe à la logique. Cette nouvelle forme du théâtre arrache le public à ses habitudes de penser. Elle crée un vide entre la pièce et le spectateur. Ce dernier est obligé d'éprouver quelque chose par lui-même pour saisir l'image réelle jouée sur scène.

¹³² Samuel Becket, écrivain irlandais (1906-1989), Il est devenu célèbre par ses œuvres écrites dans une langue autre que la sienne. Toute l'œuvre peut être considérée comme la recherche de la réalité qui se cache derrière des raisonnements qui sont de purs concepts. Prix Nobel en 1969. Voir *dictionnaire Encyclopédique illustré, Op.cit.*, p. 162.

¹³³ Eugène Ionesco, écrivain français d'origine roumaine (1909-1994), véritable père fondateur du théâtre de l'absurde. Il a laissé une œuvre abondante (plus de vingt-cinq pièces). Il reçoit un «Molière» pour l'ensemble de son œuvre théâtrale.

¹³⁴ C'est une pièce qui est demeurée célèbre, elle a été traduite et est parfois donnée sur les scènes françaises sous le titre *la Robe verte*.

"[...] tout ce que j'ai, c'est que je vis dans une atmosphère intellectuelle -si toutefois l'on puisse dire qu'une telle atmosphère existe en Égypte- où il est impossible à un être comme moi de vivre. Les amis d'autrefois ne me conviennent plus aujourd'hui [...] si tu veux une description de mon état actuel, un seul mot suffit à le résumer : la solitude ! la solitude"¹³⁵.

"[...] كل ما عندي، هو أنني أعيش في جو فكري- إن كان في مصر ما يجوز أن يسمى بالجو الفكري- لا يستطيع أن يعيش فيه مثلي، وأصدقاء الماضي أصبحوا لا يصلحون اليوم لي، [...] و إن شئت وصفا دقيقا لحالي فهو يتلخص في كلمة : الوحدة! الوحدة!"

Mais la chose qui l'a beaucoup attristé, c'est la disparition des différentes troupes théâtrales :

"J'ai été douloureusement affecté par ce qui est arrivé au théâtre, juste au moment où je suis rentré portant dans ma giberne une riche récolte"¹³⁶.

"و قد فجعت حقا بما حدث للمسرح في الوقت الذي عدت فيه حاملا في جعبتي محصولا غزيرا".

Il était difficile de rendre vie au théâtre, la crise économique mondiale de 1930 a mis fin à sa prospérité. Tous les artistes, acteurs, auteurs, musiciens, amateurs, se rendent compte de la crise financière dont il souffre. Triste, désemparé, al-Ḥakīm retrouve son vieil ami Muṣṭafā Mumtāz, qui a participé à ses premières pièces avant son départ pour l'Europe. Il veut lui confier sa peine et sa désillusion, mais Muṣṭafā Mumtāz lui conseille d'épargner ses efforts, désormais le théâtre est mort¹³⁷.

3/ Sa vision politique dans ses œuvres théâtrales.

La plupart des pièces politiques de l'écrivain n'ont pas obtenu le succès qu'elles méritaient, même si elles représentent presque la moitié des ses œuvres théâtrales qu'il a publiées durant tout son parcours littéraire et théâtral. Nous allons en étudier quelques-unes. Nous verrons comment il a pu utiliser un symbole moins recherché mais bien maîtrisé afin de critiquer les régimes politiques qui divisent la société. Dans ce combat décisif et légitime, on va voir comment il s'exprime dans ses pièces afin de réclamer un régime démocratique idéal.

La première pièce de théâtre à tendance politique qu'al-Ḥakīm a écrite est *al-Dayf al-Taqīl*. Elle aborde le sujet de l'occupant britannique en Égypte. Comme nous l'avons signalé

¹³⁵ T. al-Ḥakīm, *Maṣr bayna 'ahdayn* (l'Égypte entre deux époques), le Caire, Dār Maṣr lī al-Ṭibā'a, 1988, pp. 183-184.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 243.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 244.

plus haut, la pièce demeure introuvable, on a juste le résumé qu'al-Ḥakīm évoque dans ces œuvres à chaque fois qu'il parle de cette pièce. Elle reste la pièce allégorique qui exprime bien les convictions politiques de l'auteur, il dit :

"Ma première pièce complète, fut celle que j'ai intitulé l'Hôte indésirable, je crois l'avoir écrite vers la fin de 1919, je ne me rappelle pas de la date exacte"¹³⁸.

"كانت أول تمثيلية لي في الحجم الكامل هي التي أسميتها الضيف الثقيل، أظن أنها كتبت في أواخر عام ١٩١٩ لست أذكر على وجه التحديق".

La pièce raconte l'histoire d'un avocat qui reçoit un hôte pour une journée, mais cet hôte reste un mois. Les jours passent et l'invité ne quitte pas les lieux. Comme l'avocat a son cabinet de travail à la maison, l'hôte reçoit les clients pendant l'absence du maître en leur faisant croire qu'il est le propriétaire. Mais c'est d'une occupation et d'une exploitation qu'il s'agit. Jour après jour, l'hôte indésirable s'installe et prend une attitude de propriétaire. L'avocat ne se sent plus chez lui.

Le sujet de cette pièce est sans doute l'image de la colonisation britannique qui s'est introduite en Égypte et qui refuse de la quitter. al-Ḥakīm, veut décrire la réalité de son pays à travers le symbole. Il joue son rôle d'écrivain engagé qui lutte contre la colonisation anglaise. Il exprime son refus de la présence indésirable de l'occupant. À cette époque de 1919, le pays est agité et perturbé, ce qui lui a permis de répondre présent pour critiquer la présence de l'occupant. Cette pièce qu'il refuse de considérer comme un véritable début, fut interdite par les autorités. D'ailleurs, elle ne fut jamais jouée.

La colonisation anglaise, n'est pas le seul problème qui préoccupe l'auteur à cette époque, il porte également des jugements bien négatifs sur la guerre. On s'est contenté de constater tout comme lui, la part que tient ce phénomène dans l'évolution de la société. Selon lui, les guerres pèsent considérablement sur l'avenir des civilisations. Voyons quelle image politique il lui attribue ?

Dans son œuvre, *Sulṭān al-Zalām* (le Sultan de ténèbres)¹³⁹, 1941 al-Ḥakīm s'inspire des événements de la deuxième guerre mondiale. Les antagonistes de l'époque affirment que

¹³⁸ T. al-Ḥakīm, *Siġn al-'umr*, *Op.cit.*, p. 150

¹³⁹ C'est un essai en réaction contre la deuxième guerre mondiale. Il contient plusieurs recueils : *Ta'ammulāt ḥawla maṣīr al-insāniyya* (Réflexions sur le destin de l'humanité), *Difā' al-qiwā al-rūḥiyya wa al-fikriyya* (Défense des forces spirituelles et intellectuelles), *Fī tarīq al-taḥarrur min Sulṭān al-zalām* (Sur la manière de

c'est une guerre pour libérer les petites nations colonisées y compris l'Égypte. Mais, l'arrêt de la guerre à bien montrer leurs complots. Les alliés n'ont pas été fidèles à leurs promesses. La déception de l'auteur est très forte, il rédige un article publié au début de 1947, intitulé «Yā lahā min ḥud'a», «Quelle tromperie». où il exprime avec amertume la trahison dont l'Égypte est victime.

Quant à la seule pièce du recueil, elle s'intitule *Ṣalāt al-Malā'ika* (la Prière des Anges), 1941. Elle met en scène deux anges qui discutent, au paradis, des problèmes des hommes qui s'entre-tuent dans des guerres atroces et dont les fumées et la puanteur s'élèvent jusqu'au ciel. Un des anges décide alors de descendre sur la terre pour exaucer les ardentes prières d'une minorité qui souhaitent la fin de cette folie guerrière. Il poursuit sa route dans l'espoir d'accomplir sa tâche. Soudain, il assiste à une réunion des deux dictateurs¹⁴⁰ qui discutent de leur plan de guerre. L'ange essaie d'entendre la gravité et les conséquences de leur projet destructif. Il utilise tous les moyens pour convaincre les deux dictateurs d'abandonner leur plan dévastateur. Mais ses efforts n'ont abouti à rien. Au contraire, il est arrêté et fusillé.

Dans cette pièce, al-Ḥakīm, exprime ses opinions sur le monde et sur l'humanité en général. Il s'oppose à la guerre en dégageant une touche idéaliste qui vise à fonder un monde sans pauvreté ni désastre.

Une autre idée qui demeure importante dans la pièce est son jugement sur la science. Il trouve que la faim et la pauvreté sont deux facteurs qui déclenchent les guerres, et il pense que si la science est utilisée pour éliminer ces deux phénomènes, il n'y aura pas de guerre.

"Maudite cette science qui accepte d'enlever la nourriture de la bouche des êtres humains, pour la mettre dans la bouche des canons"¹⁴¹.

"لعنة الله على العلم الذي يرضى أن ينتزع الطعام من أفواه البشر، ليضعه في أفواه المدافع".

Une autre guerre postérieure, va pouvoir donner à l'auteur l'occasion d'aborder une affaire politique très délicate, c'est la guerre en Palestine. Cette guerre lui inspire sa pièce

s'affranchir du Sultan de ténèbre), *Tilmūd al-mawt* (L'élève de la mort), *al-Intiṣār al-ḥālid* (la Victoire éternelle), et *Ṣalāt al-malā'ika* (la Prière des anges).

¹⁴⁰ D'après Saadé Nicolas, dans son œuvre *Tawfīq al-Ḥakīm, l'homme et l'œuvre*, al-Ḥakīm vise deux chefs de l'Axe : le chef du nazisme et celui du fascisme. (Hitler et Mussolini).

¹⁴¹ Fu'ād dawwāra, *Masraḥ Tawfīq al-Ḥakīm : al-Masraḥiyyāt al-Siyāsiyya* (le Théâtre de Tawfīq al-Ḥakīm : les pièces politiques) le Caire, al-Hay'a al-Maṣriyya al-'Āmma lī al-kitāb, 1986, p. 98.

Mīlād baṭal (Naissance d'un héros), 1948. Un officier fait face à la mort pour la liberté de sa patrie. Il ne vise qu'à attaquer l'ennemi et à affronter la mort. Son courage sur le champ de bataille fait de lui un héros. Mais, l'héroïsme ne lui vient pas à l'idée, il refuse d'entendre ce mot. Ce qui l'intéresse, c'est l'arme qu'il tient à la main et l'amour brûlant qu'il porte à sa patrie. Sur son lit d'hôpital, il demande à l'infirmière de lui montrer ce héros.

"L'officier : Qui est le héros ? Je ne l'ai jamais vu, je souhaite le voir même une seule fois.

L'infirmière : Vous voulez voir un héros ?

L'officier : Oui

L'infirmière : Il n'y a rien de plus facile que ça, un moment s'il vous plaît, et je vais vous le présenter (elle ramène son sac à main et elle l'ouvre)

L'officier : C'est drôle, il est dans ce sac !

L'infirmière (elle sort de son sac un petit miroir) Regardez dans ce miroir et vous le verrez"¹⁴².

"الضابط : من هو البطل؟ إنني لم أراه قط أتمنى لو أراه مرة
المرضة: تريد أن ترى بطلا؟
الضابط: نعم

المرضة: لا شيء أيسر من ذلك، لحظة واحدة من فضلك، وأنا أقدمه إليك. (تأتي بحقيبة يدها وتفتحها)
الضابط: عجا! أهو في هذه الحقيبة؟
المرضة: (تخرج من حقيقتها امرأة صغيرة تدنيها من وجهه) أنظر في هذه المرأة وأنت تراه".

À la fin de la pièce, l'officier est mort, mais un héros est né. Entre neuf pièces environ qui porte sur le sujet guerre/paix, où l'auteur critique et offense les guerres et leur image dévastatrice sa pièce *Mīlād baṭal*, reste la pièce unique où il fait l'éloge de la guerre et de la bravoure sur un champ de bataille. Parce que l'image de la guerre dans cette pièce est au moins limitée par le temps et le lieu. C'est une guerre qui défend les droits violés du peuple palestinien.

Une autre image de guerre et de combat est claire dans sa pièce *Bayna al-ḥarb wa al-salām* (Entre la guerre et la paix)¹⁴³, 1951. Les personnages dans cette pièces sont trois : la politique, la guerre et la paix.

La politique est incarnée par une jolie dame, élégante et allumeuse, épouse de la guerre et amante de la paix. Un jour, en l'absence du mari (la guerre), (son amant) la paix veut en profiter pour passer une soirée avec son amante (Mme politique) dans sa chambre. Il lui

¹⁴² T.al-Ḥakīm, «Mīlād baṭal», in : *Masraḥ al-Muḡtama'*, Op.cit., p. 107-122, pp. 112-113.

¹⁴³ Cette pièce est traduite sous le titre de «Madame Politique», par Aḥmed Khédry dans *Théâtre multicolore*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, les Maîtres Étrangers, 1954.

déclare sa flamme et dit qu'il est incapable de vivre sans elle. Il lui propose même de divorcer de son mari pour qu'ils puissent vivre en paix ensemble.

"La politique : tenant le rouge à lèvres. Lui aussi me dit qu'il ne peut vivre sans moi
Pax ou paix : Son amour est tellement grand ?
Politique : langoureusement. Es-tu jaloux de lui ?
Pax : Je le déteste.
Politique : souriante. C'est réciproque"¹⁴⁴.

Soudain, le mari (la guerre) arrive à l'improviste, sa femme cache son amant dans une armoire et essaie de réveiller sa jalousie en lui disant qu'elle cache un homme dans sa chambre. Finalement le mari s'en va très agité, et l'amant sort de l'armoire dans un état critique. Ensuite, il prend la fuite en la regardant mystérieusement et en lui disant "Oh ! Quelle femme"¹⁴⁵. Cette attitude de madame politique n'est qu'un piège afin de demander à son époux de lui offrir un collier de perles. Elle a réussi à amadouer les deux amoureux, pour garder son pouvoir offensif et réaliser ses envies qui ne finissent jamais. L'auteur donne à la politique un double visage : le premier est la trahison puisqu'elle a pu tromper son époux la guerre et qu'elle s'est comportée de façon malhonnête et infidèle. Le deuxième aspect est la séduction, les belles paroles et l'ingéniosité qu'elle utilise pour atteindre ses buts. Elle a réussi à allumer la paix pour provoquer une jalousie entre les deux hommes. Son but est d'introduire la haine entre la guerre et la paix pour qu'elles demeurent en désaccord et en conflit éternel. C'est pourquoi, les projets de paix proposés par les États et les associations ont souvent échoué et ont été abandonnés. Finalement, ce sont les ruses de madame politique qui règnent et qui reprennent le dessus.

Deux autres événements semblent préoccuper l'écrivain : la montée de l'homme dans l'espace et la guerre du Vietnam. Le premier événement, lui a inspiré deux recueils intitulés : *Šā'ir fī al-Qamar* (un Poète sur la lune), et *Taqrīr qamarī* (Enquête lunaire), en 1970. Le deuxième événement, un recueil : *Qaḍīyyat al-Ḥādī wa al-'Išrīn* (Affaire de vingt et unième siècles). L'idée principale du premier recueil *Šā'ir fī al-qamar* se résume en une seule expression mentionnée par al-Ḥakīm dans une interview en 1968.

¹⁴⁴ T.al-Ḥakīm, «Madame Politique», in : *Théâtre multicolore*, *Op.cit.*, p 12.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 17.

"J'aurais préféré qu'on projette un poète ou un artiste dans une fusée hors de la terre"¹⁴⁶.

"و لقد كنت أود لو قذف بشاعر أو فنان داخل صاروخ إلى خارج الأرض".

L'idée de l'auteur n'est qu'un simple vœu qu'il souhaite réaliser, afin de comparer les intérêts humains incarnés par le poète et les intérêts politiques incarnés par les astronautes. Le recueil traite deux idées principales : la première est son appel pour fournir une répartition équitable des ressources naturelles entre les populations du monde entier. D'ailleurs, c'est ce que disait impétueusement le poète aux astronautes qui viennent de découvrir une richesse précieuse sur la lune et qui veulent l'exploiter pour l'intérêt de leur pays :

"Si ces richesses étaient réparties équitablement à toute la terre, je serais sûrement d'accord avec vous [...] mais la plupart des gens seront privés de ces richesses et ils auront toujours faim"¹⁴⁷.

"لو كانت هذه الثروات ستوزع على أهل الأرض جميعا لكنت معكم [...] ولكن هذه الثروات سيحرم منها أكثر أهل الأرض و سيضلون كما هم في جوعهم".

La deuxième idée, c'est la foi profonde de l'auteur dans le rôle fondamental de l'art et de la pensée afin de sauver l'humanité de tout le mal et de tous les désastres qui la menacent. La pièce n'est donc qu'un cri, lancé par l'auteur :

"Un appel sur notre terre polluée par l'oppression et le sang, sur une lune qui reste jusqu'à maintenant, pure et vertueuse, et qui attend, avec inquiétude et espérance, l'arrivée de l'homme"¹⁴⁸

"صرخة فوق أرضنا الملوثة بالظلم والدم، و فوق القمر النقي الطاهر حتى الآن، وهو يرقب في خشية و رجاء قدوم الإنسان".

Le poète, dans la pièce, représente des valeurs humaines considérables : amour, justice et paix. C'est un homme sensible et fasciné par la beauté de la lune et de ses habitants. Son oreille fragile n'écoute qu'une voix douce qui ressemble au bruissement d'ailes des abeilles sur des fleurs d'orangers¹⁴⁹. Envoyer un artiste sur la lune n'est qu'une envie impulsive de changer les normes planétaires. Al-Ḥakīm a confiance en son poète, en son cœur noble qui dégage une chaleur humaine. En revanche, les astronautes ne présentent que la rugosité, ils réagissent comme des robots programmés pour une mission précise. Ils symbolisent la face

¹⁴⁶ Fu'ād dawwāra, *Masrah Tawfīq al-Ḥakīm: al-Masrahīyyāt al-siyāsiyya*, Op.cit., p. 142.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 143-144.

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 144-145.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 145.

matérialiste et sombre de la science. Ils n'écourent que la voix froide de leurs appareils, c'est pour cette raison, qu'ils sont considérés par les gens de la lune, comme des criminels qui tuent tout ce qui est beau et magique. À la fin de la pièce, les gens de la lune sympathisent avec le poète, qui est prêt à défendre les valeurs humaines pour un monde sain.

Le monde entier se souvient du 21 juillet 1969, c'est le jour où deux astronautes américains mettent le pied sur la lune. Al-Ḥakīm s'inspire de cet événement pour commencer sa pièce *Taqrīr qamarī*. Il imagine que la lune est habitée par des créatures inélégantes et invisibles, qui souhaitent avoir des informations sur deux astronautes descendus pour la première fois sur la lune.

Ces créatures lunaires sont intriguées par les actes de ces deux hommes au moment où ils ont déposé un panneau sur la lune comme étant un souvenir au nom de l'humanité. Ensuite, ils ont placé avec fierté le drapeau de leur pays. Les créatures lunaires décident cependant de déléguer deux envoyés sur terre et en particulier dans le pays des deux astronautes, pour enquêter sur la vérité de leur passage sur la lune. Voici ce qu'ils découvrent : un chinois qui se lance sur un projet pour assurer à tout le monde la possibilité de manger à sa faim. Ce projet aura des conséquences sur l'agriculture, l'économie et l'industrie américaine. Un commandant et un politicien essaient de convaincre le chinois d'abandonner son projet. Ils veulent défendre leur intérêt même par la force. Le savant chinois refuse leur chantage, et tient à réaliser son projet pour libérer l'humanité de sa souffrance et de sa faim. Mais, hélas, il subit des pressions de la part des puissants et se voit condamné à se suicider.

À la suite de sa décision, deux jeunes gens idéalistes se demandent s'ils ne doivent pas réagir de la même façon. Ils vont même plus loin et envisagent le suicide collectif des jeunes, celui de tout un avenir fabriqué par une société empoisonnée. Les deux messagers envoyés sur terre sont touchés et déçus de ce qu'ils ont vu et entendu. Ils retournent sur la lune avec un rapport bien détaillé :

"Lune 1 : Est-ce, ce pays, cette société d'où viennent ces deux hommes ?
Lune2 : Si c'était vraiment tout cela
Lune 1 : Quel est donc son avenir ?
Lune2 : Si son avenir est cette jeunesse et que celle-ci se transformait en une bombe qui se détruit elle-même ?
Lune1 : Peut être qu'un miracle peut réparer les choses

Lune 2 : Ce n'est pas notre affaire, notre mission est d'écouter, d'observer et de présenter notre rapport"¹⁵⁰.

"القمر ١ : أهذا هو البلد، المجتمع، الذي جاءنا منه هذان الرجلان؟
القمر ٢ : إذا كان حقا هو كل هذا
القمر ١ : ما مستقبلي إذن؟
القمر ٢ : إذا كان مستقبلي كما سمعنا هو شبايه... و إذا كان شبايه انقلب إلى قنبلة تدمر نفسها
القمر ١ : ر بما استطاعت معجزة أن تصلح الأمور
القمر ٢ : هذا لا شأن لنا به، كل مهمتنا أن نسمع و نرى و نقدم تقريرنا".

On remarque une grande ressemblance¹⁵¹, entre cette pièce et celle de *Ṣalāt al-malā'ika*. Malgré les trente années qui séparent les deux pièces, et le développement politique, économique et scientifique que le monde a connu, on remarque que les idées de l'auteur restent les mêmes. Les deux pièces attaquent le problème des guerres. Il impute cette atrocité à des causes économiques-colonialistes et à l'avidité des pays forts qui exploitent les ressources des pays faibles. Les deux pièces insistent sur l'exploitation de la science au service de l'humanité et non le contraire. Mais, *Taqrīr qamarī*, reste une pièce très riche par ses pensées politiques. Elle décrit l'hypocrisie des pays capitalistes, en particulier de la société américaine visée par l'auteur dans cette pièce. On découvre aussi une image révolutionnaire de la jeunesse, qui refuse l'exploitation et les fausses valeurs des sociétés capitalistes.

C'est cette image de colère que l'auteur développe dans la pièce suivante : *Qaḍīyyat al-Qarn al-Ḥādī wa al-'Iṣrīne*. Il dénonce le mécontentement des jeunes du monde entier contre la guerre du Vietnam, contre le racisme et la corruption des régimes politiques. Pour donner plus de crédibilité de sa pièce, l'auteur choisit de vrais héros qui ont participé vraiment à la guerre du Vietnam, des jeunes qui ont vécu l'atrocité et l'horreur de cette guerre. L'auteur vise surtout la jeunesse américaine qui a beaucoup souffert. Leur révolte prend diverses formes : grèves, démolitions, manifestations, refus de l'embrigadement dans le service militaire, destruction par le feu des cartes militaires devant la maison blanche¹⁵². C'est cet acte là qui a poussé les forces américaines à mettre fin à cette guerre et à évacuer le Vietnam. On remarque que la plupart des idées exposées dans cette pièce sont inspirées de cette rébellion de la

¹⁵⁰ Fu'ād dawwāra, «Taqrīr qamarī», in: *Masrah Tawfīq al-Ḥakīm: al-Masraḥīyyāt al-siyāsiyya*, Op.cit., p. 128-130, p. 128.

¹⁵¹ La structure des deux pièces approuve une idée imaginaire de l'auteur incarnée par la descente des créatures non humaines sur terre pour enquêter sur ses habitants. On trouve l'Ange dans la pièce *Ṣalāt a-malā'ika*, et les deux créatures lunaires dans sa pièces *Taqrīr qamarī*. Dans la première pièce, l'Ange interrompt une réunion entre deux tyrans, pour les convaincre de cesser la guerre et de changer leurs plans agressifs. Dans la deuxième pièce, on trouve les deux créatures lunaires, surprenant une discussion affreuse entre un savant chinois et deux dirigeants qui lui proposent de renoncer à son projet humanitaire. La pièce de *Ṣalāt al-malā'ika*, s'achève par le désespoir de l'Ange qui remonte au ciel et demande aux Anges de prier pour les gens de la terre. La même chose pour la pièce de *Taqrīr qamarī*, les deux créatures montent au ciel en espérant qu'un miracle sauvera l'humanité.

¹⁵² Fu'ād dawwāra, «*Qaḍīyyat al-Ḥādī wa al-'Iṣrīn*», in: *Masrah Tawfīq al-Ḥakīm: al-Masraḥīyyāt al-siyāsiyya*, Op.cit., p. 131-141, p. 135.

jeunesse en Europe et en Amérique afin que les responsables se rendent compte de la gravité de la situation.

Cet appel à la paix et au cessez le feu pour soulager la population est illustré également dans sa pièce *al-Dunyā ḥayāt hazliyya* (le Monde est une comédie), 1974, qui relate le souhait d'un chef d'État de réaliser un projet très sérieux et très délicat afin de supprimer l'idée de la guerre, et ceux qui l'invoque. Il décide en premier lieu de détruire toutes les armes que possède son pays. Mais cette idée ne plaît à personne, elle gêne surtout les personnalités politiques qui prétendent que leur intérêt dépend de la continuation des conflits et des guerres. Voilà ce que dit le ministre en protestant et en condamnant la décision du chef de l'État :

"Cette décision est très dangereuse pour votre vie, les hommes d'intérêt ne vont pas se taire"¹⁵³.

"القرار ده فيه خطر على حياتك، أصحاب المصالح مش ممكن يسكتوا".

Finalement, pour mettre fin à ce projet, ils ont décidé de mettre fin à la vie du chef de l'État. Il est donc abattu d'un coup de feu.

On trouve la même image dans une autre pièce remarquable, *al-Ṭa'ām likulli fam*¹⁵⁴, publiée en 1963, qui reflète les préoccupations d'al-Ḥakīm, et qui dépassent parfois l'imaginaire. Dans la préface, il nous explique les circonstances qui ont donné naissance à cette pièce. C'est l'année où il a représenté son pays à l'UNESCO. Il a exposé un projet dans

¹⁵³ Fu'ād dawwāra, «al-Dunyā ḥayāt hazliyya», in : *Masrah Tawfiq al-Ḥakīm : al-Masraḥiyyāt al-siyāsiyya*, *Op.cit.*, p. 146-151, p. 147.

¹⁵⁴ La pièce commence avec un couple composé par Ḥamdī fonctionnaire aux archives et son épouse Samīra, sans enfant et sans emploi. Les deux vivent dans une monotonie quotidienne. Soudain, l'inondation involontaire d'un mur de l'appartement en provenance du sol de la voisine du dessus 'Aṭiyyāt, provoque un prodige. Un dialogue commence entre le couple et la voisine. Ils réclament la réparation du sol endommagé par l'eau. Devant ce problème de voisinage, Ḥamdī décide de quitter l'appartement pour rejoindre ses amis au café comme d'habitude, et laisse sa femme s'occuper du reste. De retour, il remarque que sur le mur mouillé, apparaît le tableau d'une famille composée de la mère, de son fils Ṭāriq et de sa fille Nādyā. En observant la scène, le couple constate que les trois personnages bougent. Ils entendent leurs voix sans être vus ni entendus. Sur le tableau on remarque le fils, un jeune chercheur qui vient d'arriver d'Europe (Munich) avec un grand projet pour assurer la nourriture à tous, on voit aussi la mère, qui s'est remariée avec son cousin Mamdūh, qu'elle aime depuis son enfance, ensuite apparaît la fille Nādyā qui accuse la mère d'avoir assassiné son père et avoue ce secret à son frère pour le pousser à la vengeance. Nādyā veut que justice soit faite pour que le coupable soit puni. Mais Ṭāriq qui ne s'intéresse qu'à son projet, évitera de tomber dans l'erreur. Le couple qui assiste à cette scène est avide de connaître la réaction de Ṭāriq. Comme l'image va s'effacer du mur séché, le couple se hâte de connaître la fin de l'histoire. Dans une scène comique pleine d'humour, ils essaient de mouiller à nouveau le mur pour renouveler l'image de la famille mais hélas, personne ne connaîtra la suite ni la fin du projet de Ṭāriq. La disparition de l'image a complètement changé la vie du couple. Avant, ils vivaient dans la routine, la vie pour eux n'était qu'une sorte de futilité où les jours se ressemblaient mais désormais, ils constatent que la vie à un sens et que l'homme peut réaliser beaucoup de rêves pour l'humanité. La scène s'achève sur la vision du mari assis à table, décidant de poursuivre les recherches de Ṭāriq pour réaliser son rêve et celui de l'humanité.

lequel il invite tous les scientifiques et les personnes intéressées de l'État à employer l'énergie nucléaire à des fins utiles afin d'assurer la nourriture à toutes les bouches. Ce rêve l'a énormément marqué. Il souhaite le réaliser puisque jusqu'à maintenant, tout ce qui a été écrit sur la lune et sur le voyage interplanétaire s'est réalisé grâce à la science. Dans une entrevue avec G. Šukrī, al-Ḥakīm dit que :

"al-Ta'ām likulli fam, Nourriture à tous les bouches est une pièce sur la science au service de l'humanité"¹⁵⁵.

"الطعام لكل فم، هي مسرحية العلم في خدمة الإنسانية".

Il s'adresse ici aux hommes de science et aux savants de l'humanité entière, afin de résoudre le problème de la nourriture pour tous. Alors, pour transformer ce rêve en réalité, il propose d'encourager et de soutenir les jeunes chercheurs et l'homme de science en général. C'est le cas de son héros Ṭāriq, un jeune chercheur qui vient d'arriver d'Europe (Munich) avec un grand projet pour nourrir tout le monde. Ṭāriq n'est qu'une image des milliers de jeunes ambitieux qui utilisent la science pour sauver l'humanité de ses angoisses et transformer le rêve en réalité. Comme disait A. Fattūḥ (professeur d'étude littéraire à l'université du Caire) :

"[...] c'est parce que le rêve de mettre la science au service de l'humanité n'est pas une illusion qui contredit la réalité"¹⁵⁶.

"[...] لأن الحلم بتسخير العلم من أجل الإنسان ليس وهما مضادا للواقع".

L'auteur développe cette idée dans sa pièce *Lu'bat al-mawt* (le Jeu de la mort)¹⁵⁷, qu'il a publiée la même année que, *Ašwāk al-Salām*, 1957. On le voit toujours inquiet de la destinée de l'humanité. La pièce est un drame romantique qui fait appel à l'amour mutuel. Un message au monde pour qu'il abandonne ce jeu de la mort et de la haine et joue plutôt le jeu de l'amour et de la confiance. Il n'y a que deux personnages dans cette pièce : la danseuse Cléopâtre et un historien atteint par des brûlures atomiques, à qui il ne reste que quelques jours à vivre. C'est pourquoi, il décide de préparer un horrible complot pour tuer la danseuse Cléopâtre et se venger de la vie en général.

¹⁵⁵ Šalāḥ. Ṭāhir, *Aḥādīṭ ma'a Tawfīq al-Ḥakīm* (Discussions avec Tawfīq al-Ḥakīm), Interview accordée depuis 1951-1971, le Caire, al-Ahrām, 1971, p. 194.

¹⁵⁶ Muḥammad Fattūḥ Aḥmad, «Mustawayāt al-ramz fī masraḥ al-Ḥakīm (les Niveaux du symbole dans le théâtre d'al-Ḥakīm)», in : *Tawfīq al-Ḥakīm al-adīb al-mufakkir al-insān*, le Caire, al-'Adad al-Awwal, al-Markaz al-Qawmī lī al-Ādāb, Ṭab'a Ūlā, 1988, 33-61, p. 47.

¹⁵⁷ Traduite aussi sous le titre *Mort ou amour*, dans *Théâtre de notre temps*, *Op.cit.*,

Mais cette femme qui va lui léguer son âme et son cœur va pouvoir changer sa vision des choses, et lui faire aimer la vie et les gens. À travers cette idée d'amour attentionné entre l'historien et la danseuse, l'auteur lance une alerte sur le danger des radiations atomiques et des expériences effectuées avec des armes nucléaires. Ce phénomène qui a ravagé et massacré le monde, et qui a poussé l'historien à douter de tous et à imaginer le mal comme une nécessité transcendante.

Inquiet pour son pays à cause des catastrophes douloureuses engendrées par les guerres, al-Ḥakīm constate que la force et la puissance sont les seuls slogans de toutes les nations. L'énergie atomique, par exemple, n'est pas uniquement une puissance périlleuse inventée par l'homme, mais aussi une puissance qui peut nous conduire vers le progrès et la gloire comme vers la destruction et l'antagonisme. Le message envoyé par al-Ḥakīm est de savoir exploiter cette puissance avec sagesse afin de réaliser le bonheur de l'humanité. Des problématiques se posent : comment faut-il exploiter cette énergie et cette force ? La sagesse, présente-t-elle une entrave à la puissance ou faut-il équilibrer les deux ? Faut-il accorder le privilège à la sagesse ou à la puissance pour résoudre les conflits des nations ?

Toutes ces questions intriguent l'auteur, qui n'hésite pas à refaire appel à la paix et à la sagesse en écrivant sa pièce *Sulaymān al-Ḥakīm*¹⁵⁸, qui raconte l'histoire d'amour de Salomon pour la reine de Saba¹⁵⁹, et sa fin de mortel, malgré sa puissance et sa sagesse.

¹⁵⁸ *Salomon le Sage*, traduction de l'arabe par A. Khedry et N. Costandi dans *Théâtre arabe*. C'est une tragédie sur la lutte entre le pouvoir la science et l'amour. Elle présente l'histoire d'amour de Salomon pour la reine de Saba'. Celle-ci aime son prisonnier Muḍīr qui aime à son tour sa confidente Šahbā'. La fidélité de cette femme (Šahbā'), l'a poussée à cacher son amour pour Muḍīr, en préférant souffrir en silence. Salomon essaie avec tous les pouvoirs qu'il possède d'obtenir le cœur de la reine. Il a même demandé au Génie (Dahesh) d'exploiter sa puissance et sa force surnaturelle pour détruire l'amour qu'elle porte à Muḍīr, et pour ouvrir son cœur à Salomon. Mais la richesse et la puissance n'ont abouti à rien. Il dit : "Je me suis trouvé incapable de m'aider et de vous aider, j'ai entre les mains toute la puissance, j'ai le pouvoir des merveilles et du talent, je possède des trésors, je suis le roi magnifique et le prophète sage, je suis celui par qui l'homme et l'esprit ont dompté l'humanité et l'opulence et malgré tout cela, rien ne m'a servi pour dompter votre cœur". En effet, Dahesh utilise ses moyens efficaces, il a métamorphosé l'amant de la reine en statue de pierre, il l'a posé au milieu d'un bassin de marbre en expliquant à la reine que son bien aimé ne reviendra à la vie que si elle pleure jour et nuit jusqu'à ce que le bassin se remplisse de ses larmes. Balqīs n'a pas hésité à pleurer son amour pour lui rendre la vie. Le bassin est sur le point de se remplir, il ne lui manque que deux gouttes pour que les pierres tombent en poussière et que la vie soit rendue à Muḍīr. Mais la surprise inattendue, c'est que Salomon a réussi à éloigner Balqīs du bassin sous prétexte qu'il voulait lui parler de Muḍīr. En même temps un dialogue se déroule entre le Génie et Šahbā'. Il l'encourage à verser les deux larmes qui manquent si elle veut revoir son amoureux en vie, car il est probable que la reine ne reviendra pas. Šahbā' est convaincue, elle accepte de rendre la vie à Muḍīr avec une de ces larmes. Soudain Muḍīr est redevenu humain, Šahbā' saute de joie et Muḍīr lui déclare son amour. Balqīs qui assiste à ce spectacle, découvre la vérité de cet amour et la fidélité de sa confidente qui s'est sacrifiée pour elle. Finalement, la reine retourne à son royaume en proposant d'offrir son amitié à Salomon au lieu de lui offrir son cœur. Quant à Salomon, il se sent triste, car il est persuadé qu'il n'est pas juste envers Balqīs et qu'il a utilisé des moyens ignobles pour la convaincre de l'aimer. Après le départ de la reine, Salomon passe des mois endormi sur sa chaise en s'appuyant sur son bâton. Personne ne sait s'il est mort ou vivant, jusqu'à ce que le bâton

La pièce est un message envoyé à l'humanité, elle montre les émotions personnelles de l'auteur, qui s'inquiète pour les nations et pour son pays. Il a employé à nouveau le symbole en choisissant les miracles Coraniques qui se caractérisent par leur puissance et leur pouvoir. Salomon est l'exemple de cette puissance et son échec n'est qu'un symbole de la faiblesse. C'est ce que confirme le pêcheur sage :

"Le pêcheur : Génie, peux-tu me dire à quoi servent toutes ces choses par lesquelles tu essayes de me tenter ? Salomon les possédait toutes. N'avait-il pas les trésors de la terre, n'avait-il pas la puissance et la gloire ? Ne s'est-il pas marié à d'innombrables femmes ? Malgré tout, il est tombé de son ciel, comme si ces choses n'étaient rien, devant un « non » sorti de la bouche d'une femme"¹⁶⁰.

La pièce du début à la fin montre la faiblesse et l'impuissance de l'homme devant son destin. Le combat, ici, n'est pas une lutte contre le pouvoir ou la sagesse, mais un combat contre l'injustice structurelle de ce pouvoir, - qu'il soit politique, économique ou religieux -, et l'abus d'autorité pour arriver au but.

La situation politique qui règne à cette époque, justifie également sa réaction révolutionnaire envers le régime démocratique de son pays. Il critique avec dureté et sévérité l'application hypocrite de la démocratie. Lui, qui a été nommé substitut du parquet dans une province du Delta égyptien, a eu l'occasion de voir de près la corruption et la falsification des élections parlementaires. Il est persuadé que dès que le moment approche de choisir le nom d'un candidat, les prisons du village se remplissent des partisans de l'opposition, on les interne sans mandat d'arrêt pour les empêcher de donner leur voix.

Sa révolte contre ce système politique corrompu et contre le comportement de ceux qui le représentent, lui inspire une magnifique pièce, *Praksa aw muškilat al-ḥukm*¹⁶¹. Elle illustre avec ironie le système démocratique, il dit :

s'émiette à cause des insectes qui l'ont dévoré et qu'il se brise sous le poids de son corps. Salomon est mort depuis longtemps.

¹⁵⁹ Ancien royaume du Sud-Ouest de la péninsule arabique (Yémen). La Bible relate le voyage de la reine de Saba' à Jérusalem et sa visite au Roi Salomon. Mentionnée par le Coran et connue des musulmans sous le nom de Balqīs.

¹⁶⁰ T.al-Ḥakīm, «Salomon le Sage», in : *Théâtre arabe, Op.cit.*, p. 290.

¹⁶¹ *Praksa aw muškilat al-ḥukm* est traduite en français en 1954, par A, Khédry dans *Théâtre multicolore*, sous le nom *Problème du pouvoir*. La pièce commence par l'assemblée des femmes déguisées sous la direction de Praxagora pour participer à la décision finale qui fait passer le pouvoir aux femmes. Le rêve exhaussé, Praxagora s'empare du pouvoir à Athènes. Elle commence à agir avec son cœur et sa sensibilité comme une femme. Elle fait des promesses au peuple, elle veut tout faire pour lui, mais cette stratégie a connu des échecs. Elle tombe

"Dans ma pièce Praxa ou le problème du pouvoir, il y a une certaine ironie sur quelques aspects du système démocratique ainsi que du système dictatorial. Il n'y a pas une solution au problème du pouvoir. Pourquoi ? Parce que cela n'est pas la mission d'un écrivain libre"¹⁶².

"في قصتي براكسا أو مشكلة الحكم سخرية ببعض مذاهب الحكم الديمقراطي، و سخرية ببعض مظاهر الحكم الدكتاتوري. وليس فيها حل لمشكلة الحكم: لماذا ؟ لأن هذا ليس من مهمة الكاتب الحر."

L'auteur apparaît comme un écrivain libéral qui décrit ses réflexions et ses convictions politiques. Il nous transmet une image de la corruption du palais et de la monarchie sociale et politique dont l'Égypte fut victime pendant des années, avant la seconde guerre mondiale.

Pour critiquer les différents systèmes politiques, al-Ḥakīm s'est servi du mythe comme tous les écrivains du vingtième siècle le font. Il emprunte à Aristophane l'idée de sa pièce *l'Assemblée des Femmes*. Après une lecture de la pièce d'al-Ḥakīm, on voit que le premier acte est le seul inspiré d'Aristophane. Il l'a presque traduit mot par mot. Les autres actes qui suivent sont inspirés par l'auteur lui-même. Mais, si nous lisons la pièce d'Aristophane avant celle d'al-Ḥakīm, nous constatons qu'il y a une grande différence entre les deux.

Celle d'Aristophane est une farce sous la forme d'une satire sociale. L'écrivain critique l'état lamentable de son pays qui a vécu la guerre trop longtemps, et en même temps, il se contente de ridiculiser la femme. Il trouve que les hommes ont échoué pour gouverner un peuple et qu'il leur faut céder la place aux femmes. Par contre, *Praksa* d'al Ḥakīm est une pièce sérieuse, une satire politique qui traite du problème du pouvoir. Le but n'est pas de ridiculiser la femme, mais de critiquer la façon de gouverner et l'injustice de ceux qui détiennent le pouvoir. Al-Ḥakīm veut donner à son œuvre une empreinte personnelle, c'est

amoureuse de Hiéronimus, elle se présente faible et incapable de gouverner toute seule. Grâce à la délicatesse et au cœur sensible de Praxagora, Hiéronimus profite de la situation pour accéder au pouvoir. Il met le philosophe Hippocrate en prison. Il ne s'arrête pas là, il ordonne l'emprisonnement de Praxagora pour libérer la voie et gouverner le peuple. Mais la force de Hiéronimos va diminuer lorsque son armée rentrera vaincue d'une guerre épuisante ; il tente de se suicider, mais il est sauvé par Praxagora et le philosophe. Pour calmer la situation, le philosophe suggère de constituer un gouvernement composé par les trois. Hiéronimus représente la force, Praxagora représente le cœur et bien sûr le philosophe c'est l'esprit et la pensée. La suggestion est favorablement accueillie, mais pour commencer à diriger les affaires du royaume, il faut élire un Roi idiot, soumis, qui permette au trois de gérer le pays en toute liberté. En réfléchissant, ils choisissent Blépyros, l'époux de Praxagora. Le Roi saisit cette occasion pour servir ses intérêts personnels. Abusant de son pouvoir, il met les trois en prison. Praxagora pour son infidélité, Hiéronimus pour la trahison, et le philosophe pour sa complicité. Un jugement du peuple va être organisé pour juger les trois, mais Hiéronimus parvient à convaincre le peuple en dénonçant l'abus d'autorité du Roi. Le philosophe essaie d'éveiller le peuple qui est la seule victime dans cette affaire. Il l'incite à la révolte en lui proposant de gouverner lui-même le pays. La pièce s'achève par les cris délirants de la foule. Mort au Roi ! vive le peuple !

¹⁶²T.al-Ḥakīm, «*Praksa aw muškilat al-ḥukm* (Problème du pouvoir)», in : *Masraḥ Tawfīq al-Ḥakīm : al-Masraḥiyyāt al-siyāsiya*, Op.cit., p. 270-288, p. 279.

pour cette raison qu'il n'a emprunté à Aristophane que le cadre extérieur de la pièce : le décor, les personnages et l'idée principale, c'est-à-dire la prise du pouvoir par les femmes.

Praksa, à l'origine, fut écrite en trois actes en 1939. Une seconde fois, en six actes en 1960. Ce qui veut dire qu'une première moitié de la pièce a été rédigée avant la révolution de juillet 1952, la seconde moitié, après. On remarque que la structure de la pièce parle d'elle-même, justifie bien l'atmosphère politique et sociale dans laquelle vit le peuple et qui a sûrement inspiré l'auteur pour rédiger une suite à sa pièce.

Mais peut-on dire qu'al-Ḥakīm était endormi dans sa caverne pendant quinze ans, et que c'est maintenant qu'il se réveille pour finir sa pièce ? Au moment de la première version, le jeune roi Fārūq a besoin d'être soutenu dans sa nouvelle autorité. Le régime politique est bouleversé. De nombreux partis essaient de diviser le peuple. C'est sous cet impact de la situation politique que l'auteur écrit sa première version. Il termine la pièce par l'emprisonnement de Praxa et du philosophe.

En revanche, il achève la seconde version par le pouvoir du peuple qui lance sa révolte et ses cris pour la liberté. L'auteur est sûrement influencé par l'idéologie révolutionnaire, car lorsque la seconde guerre mondiale éclate, le peuple sur le plan politique est catégoriquement perdu. Il cherche un moyen de libération. Il se révolte contre les impérialistes qui l'oppriment. Mais ce qui manque, c'est un leader qui peut l'orienter vers le chemin de la liberté. C'est ce qu'al-Ḥakīm essaie de dévoiler dans cette pièce.

Avec son talent d'écrivain engagé, il a pu donner à cette pièce une forme critique et révolutionnaire. À travers ses personnages, il oriente le peuple vers une solution qui garantira son bonheur. C'est pour lui une occasion unique d'exprimer son point de vue sur la politique égyptienne, sur les défauts du système démocratique falsifié et sur la corruption du pouvoir monarchique. À la fin de la pièce, il propose au peuple de se gouverner lui-même, uni dans un seul corps et une seule âme. C'est ce que réclame le philosophe à la fin de la pièce.

"Le philosophe : [...] Ô peuple d'Athènes le pouvoir est à toi. N'aie aucune crainte. Tu gouverneras. Blépyrus, qui est un idiot, a gouverné. Tu ne peux pas être plus idiot que lui même. [...] gouverner n'est pas facile. Le pouvoir est le plus compliqué des problèmes humains [...]. Il suffit que tu te gouvernes, que tu fasses ce qui te plairas, au lieu de laisser les autres faire de toi ce qu'ils veulent [...] allons tous voir l'homme qui gouverne en ton nom. Au palais

Le peuple : crie en marchant. Au palais"¹⁶³.

Sans doute, le philosophe est bien le porte-parole de l'auteur, l'esprit du peuple qui s'exprime en toute sincérité. En dépit des nombreuses idées énoncées sur les divers systèmes politiques, la pièce demeure une image vivante qui résume l'attitude de l'auteur envers le problème du pouvoir.

Vingt ans sépare la première édition de *Praksa* 1939, et la publication de *al-Şulţān al-Hā'ir*, 1960. Cette pièce décrit une image symbolique, même idéal fondé sur le pouvoir de la liberté individuelle et collective. Elle dénonce également les critères idéaux d'un chef d'État qui gouverne sous le règne d'un régime démocrate-socialiste. À ce propos, H. Toelle et K. Zakharia disent :

"Cette pièce, pleine d'humour et inspirée, pour partie, des Mille et une nuits, définit implicitement le gouvernant idéal, respectueux de la loi, et rappelle, de ce fait, mais sur le mode humoristique, les miroirs des princes d'autrefois"¹⁶⁴.

Ce leader populaire est incarné par le personnage de Şulţān qui a recours à la justice pour résoudre ses problèmes. Dans cette pièce, al-Hakīm s'exprime librement en abordant le problème du choix embarrassant des dirigeants actuels, la force ou la loi ? Cet embarras, il l'avait constaté lors de son deuxième séjour à Paris, en 1959, où il représentait l'Égypte à l'UNESCO. Pour traiter ce problème, il invente une légende empruntée du temps des Mamlūks.

On raconte qu'un Sultan Mamlūk régnant apprend qu'il n'a pas été affranchi par son prédécesseur. Celui-ci est mort, sans trouver le temps de l'émanciper. Selon la loi, ce Sulţān est un esclave et n'a donc pas le droit de gouverner. Son ministre lui propose d'utiliser la force de l'épée pour faire taire toutes les voix de l'opposition. Au contraire, le juge lui conseille le chemin de la loi et de la sagesse. Il doit être vendu aux enchères à condition que l'acquéreur s'engage à l'affranchir aussitôt pour pouvoir reprendre possession du trône.

Le Sultan prend l'avis de ce magistrat, et choisit de se soumettre à la loi. Désormais, il est aux enchères. Une courtisane d'une réputation douteuse sacrifie toute sa fortune pour acheter le Sulţān, bien qu'une condition impose à l'acheteur d'affranchir le Mamlūk au chant

¹⁶³ T.al-Hakīm, «Le problème du pouvoir», in : *Théâtre multicolore*, *Op.cit.*, p. 29-91, pp. 90-91.

¹⁶⁴ H.Toelle et K. Zakharia, *Op.cit.*, p.269.

de Mu'ddin¹⁶⁵. La dame accepte l'accord, elle est pressée de recevoir le Sultān chez elle, pour prouver au souverain et à la société que sa conduite n'est jamais douteuse et que les bruits qui circulent au sujet de sa mauvaise réputation ne sont que des calomnies.

La nuit n'est pas assez longue pour se défendre car le Mu'ddin a reçu un ordre du ministre et du juge pour chanter la prière de l'aube à minuit. La dame est surprise, car elle doit libérer le Sultān avant l'heure convenue. Elle se sent trahi par le juge et les conseillers d'État. Elle proteste. Mais le juge répond :

"Le cadī : Attention, femme ! J'ai une bonne mémoire [...] Tu as dit : À la voix du Muezzin appelant à la prière de l'aube ». Toute la question est là"¹⁶⁶.

Les ruses utilisées par le juge ne sont pas appréciées par le Sultān. Lui qui a choisi la loi et s'est fait vendre aux enchères publiques, refuse une libération illégalement acquise. Mais la dame fait preuve de bonté, et accepte de signer l'acte d'affranchissement du Sultān. Ce dernier, ému, la traite de femme vertueuse devant toute la foule qui s'est réunie pour célébrer son retour sur le trône.

Le choix du Sultān a été applaudi par le peuple qui préfère le chemin de la justice à celui de la force et de la violence. Le Sultan fait preuve d'une grande sagesse qui le pousse à respecter la loi et ses dogmes. Il a fait son propre choix sans aucune pression, ni de son peuple ni des hommes de la justice.

III/ Influence européenne sur les œuvres d'al-Ḥakīm.

1/ L'influence de Pirandello sur al-Ḥakīm.

L'admiration que voue l'auteur à Pirandello (1867-1936), n'est pas due uniquement à la qualité intrinsèque de son œuvre. Il existe une grande affinité entre le pirandellisme et al-Ḥakīm, surtout en ce qui concerne la dualité de la personnalité humaine. Ce dramaturge italien a pu exercer une fascination particulière et a été une source d'inspiration pour beaucoup de pièces d'al-Ḥakīm. En tant que dramaturge, notre écrivain trouve dans cette ressemblance et cette attirance littéraire, une matière fertile pour élaborer son univers théâtral.

¹⁶⁵ C'est une personne chargée de faire appel à la prière.

¹⁶⁶ T.al-Ḥakīm, «J'ai choisi», in : *Théâtre de notre temps, Op.cit.*, p.189.

Pour bien comprendre le rôle de Pirandello dans le théâtre d'al-Ḥakīm, nous remontons aux débuts de la carrière de l'auteur et à ses premières œuvres, dont il avait emprunté les sujets au dramaturge italien.

Deux pièces essentiellement pirandelliennes : *Riḥlat ṣayd* (Excursion de chasse), et *Riḥlat qiṭār* (Excursion de train). Dans la première, al-Ḥakīm nous montre un célèbre médecin convoqué pour soigner une princesse. Il arrive au bout de quelque temps à la guérir. L'empereur lui offre une grande récompense. Un jour, il part en excursion dans la jungle où il est attaqué par un lion, il perd connaissance. Petit à petit il reprend ses esprits mais il constate qu'il ne sent plus son corps, que celui-ci paraît complètement étrange. Il ne sait plus si c'est un rêve ou une réalité. Il voit défiler tous les personnages qu'il a connus dans sa vie : les amis de sa jeunesse, les malades qu'il a soignés, les femmes qu'il a aimées, sa famille.... À la fin de la pièce, le médecin ne sait pas si son corps est bien le sien ou s'il appartient à un autre et de nouveau il perd connaissance.

Les mêmes idées sont exprimées chez Pirandello dans sa pièce *Six personnages en quête d'auteur*¹⁶⁷. Cette pièce qui ne contient ni acte ni scène, exprime la puissance, et la force énorme de Pirandello dans la matière du théâtre, parce le sujet de sa pièce contient un mystère qui est la contamination du monde visible par le monde invisible, «un monde surréel», où règne deux dualités : l'illusion et la réalité.

Al-Ḥakīm trouve dans la pièce de Pirandello, les idées de sa pièce. Son héros le médecin ne sait réellement s'il rêve ou s'il est réveillé, ce qui nous donne l'impression que l'illusion a gagné son corps et son âme.

Dans les deux pièces, on se retrouve dans une scène fantomatique, incarnée par des corps pris dans leurs rêves. On considère alors la vie de ces personnages (le médecin d'al-

¹⁶⁷ C'est l'une des pièces cultes du répertoire italien. Montée pour la première fois à Rome en 1921, elle fut un triomphe repris dans toutes les capitales. Six personnages surgissent sur un plateau de théâtre, troublant une répétition en cours, et prétendant avoir été abandonnés par leur auteur. Il s'agit d'une famille entière, comprenant la mère, le père, la belle-fille, le fils, l'adolescent et la fillette (ces deux derniers rôles sont muets), Ces six personnages cachent en eux un drame sous une apparence tranquille. Ils cherchent un auteur à leur pièce. La scène devient un espace où ils veulent pouvoir revivre leurs drames intérieurs, sous les yeux d'un directeur de théâtre fasciné par leur mise en jeu de la violence, de l'inceste et de la mort. Les personnages finissent par jouer eux-mêmes leurs scènes devant la troupe, si bien qu'avec le temps, on croit que ce n'est plus de la fiction et que le drame est réel, ce qui trouble plusieurs acteurs et personnages. À la fin, l'adolescent et la fillette meurent, et tous croient que c'est ou bien de la fiction, ou bien la réalité des personnages. Au fond, plus personne ne détient la vérité. Tout devient chaos. Les acteurs partent et le Directeur reste seul sur scène le temps de ramasser ses affaires en disant que tout cela lui a fait perdre une journée entière de répétition. À sa sortie, on voit en ombre sur la toile du fond les silhouettes des six personnages.

Ḥakīm et les six personnages de Pirandello) au travers de ces agitations mal contenues, de ces violences mal étouffées du passé, prises ici dans le laboratoire de l'activité théâtrale. Dans *Riḥlat qiṭār*, al-Ḥakīm évoque le même thème philosophique : le problème de l'homme face à lui-même, à son destin, et à son combat éternel avec le temps ou l'espace. Un train suit sa voie, le signal est vert mais le chauffeur lui, voit le signal rouge. Il arrête le train pour demander aux passageres la couleur du feu. Les avis sont partagés.

Cette dualité de couleur «vert, rouge», devient une dualité de visions de tous les voyageurs du train. Les uns prétendent voir le feu vert et demandent au chauffeur de continuer, d'autres prétendent voir le feu rouge et demandent l'arrêt du train. Ces hésitations symbolisent les réactions diverses de l'humain, au moment où il sent que sa vie est en danger et que les aiguilles de l'horloge viennent de s'arrêter.

Le vert représente pour l'auteur, le symbole de l'espoir, de l'optimisme en la vie et de la continuité du temps. Le rouge symbolise la tristesse, le désespoir, la mort et l'arrêt du temps. Finalement al-Ḥakīm préfère donner une fin optimiste à sa pièce en laissant le train repartir et suivre son chemin. L'idée de l'auteur est qu'il faut savoir s'accrocher à la vie tant qu'il y a encore de l'espoir, et que la vie continue malgré les obstacles et les divergences d'opinions.

Bien qu'al-Ḥakīm soit fortement influencé par Pirandello, il reste l'auteur arabe qui a su donner aux thèmes pirandelliens une vision et un style qui n'appartient qu'à lui même.

Les personnages d'al-Ḥakīm sont à l'opposé de ceux de Pirandello, al-Ḥakīm croit en Dieu, Dieu existe pour lui, par contre les personnages pirandelliens cherchent le refuge dans la mort, d'autres trouvent leur tranquillité dans la folie. Ce sont des créatures faibles dépourvues de sentiment religieux. Attiré par la spéculation psychique et idéologique, le héros pirandellien dépasse la réalité, désire le savoir à tout prix ; finalement il se retrouve dans une zone où il est impossible de distinguer la vérité de l'illusion, la raison de la folie. Le conflit entre la vie et la forme, la réalité et les apparences, sont les thèmes principaux des sujets pirandelliens, cela est illustré dans cette pièce d'al-Ḥakīm, *Riḥlat qiṭār*.

Al-Ḥakīm reconnaît avoir emprunté à Pirandello ces idées, avoir pastiché son style, remanié beaucoup de ses pièces, mais tout en gardant une touche personnelle qui n'appartient qu'à al-Ḥakīm.

2/ la Sortie du paradis (al-Ḥurūġ min al-ġanna), chez al-Ḥakīm et Maurice Rostand.

Dans *la Petite illustration* qui arrivait régulièrement au Caire, et que Tawfīq al-Ḥakīm lisait assidûment, une pièce de Maurice Rostand (1891-1968), avait paru, intitulée *la Déserteuse*, 1926¹⁶⁸. Cette pièce comporte une intrigue similaire à celle de la pièce d'al-Ḥakīm ; *al-Ḥurūġ min al-Ġanna* (la Sortie du paradis), 1937, que nous allons analyser plus tard. Elle élucide une question qui a longtemps préoccupé l'écrivain : c'est le problème du choix qui s'impose à l'artiste entre la vie et l'art. Les deux pièces sont identiques. En ce qui concerne l'action, elles contiennent toutes les deux, trois actes : le premier expose la situation, le deuxième raconte la fuite de l'héroïne, et le troisième explique les raisons de cette fuite. La pièce se termine par une scène pathétique où l'héroïne s'épanche librement.

La pièce d'al-Ḥakīm et celle de Rostand présentent de nombreux points d'analogie : le héros dans les deux cas est un dramaturge. Daniel dans la pièce de M. Rostand et Muḥtār dans la pièce d'al-Ḥakīm. Les deux héroïnes : Thérèse chez Rostand et 'Inān chez al-Ḥakīm, sacrifient leur amour pour libérer les dons artistiques de leurs maris. Elles assistent toutes les deux au succès et à la célébrité de leurs époux qui au fil de temps deviennent de grands artistes.

Les deux pièces s'achèvent dans une atmosphère très sentimentale. Mais la fin de la pièce de Rostand est plus romantique et plus réelle. Cela est bien illustré dans le retour de Thérèse pour retrouver l'amour de sa vie, Daniel. En revanche, al-Ḥakīm est trop idéaliste, il fait de 'Inān un être exceptionnel, une femme imaginaire qu'on ne trouve pas dans la réalité. Elle divorce de son mari qu'elle aime très fort, elle se remarie afin de couper tout espoir de retour.

La fin de la pièce d'al-Ḥakīm nous paraît plus douloureuse que romantique, il préfère ne pas suivre Rostand et suivre plutôt ses réactions romantiques envers la femme en général et l'art en particulier.

¹⁶⁸ Maurice Rostand, «la Déserteuse», in : *la Petite illustration*, N° 309, Théâtre : n. 173, 13 Novembre 1926, pp. 1-33. (Pièce en trois actes, en vers).

3/ Pygmalion chez al-Hakīm et G. Bernard de Shaw.

Un tableau de Jean Roux (1876-1939), Pygmalion de Galatée au musée du Louvre avait éveillé chez al-Hakīm le désir de traiter ce thème de l'art et de la création. Il nous révèle les sources dont il s'est inspiré : la mythologie grecque et la pièce de Bernard Shaw (1856-1950).

Dans sa pièce *Pygmalion*¹⁶⁹, al-Hakīm met en scène un sculpteur de talent nommé Pygmalion résolument misogyne, et qui a décidé de ne jamais se marier. Sa vie est consacrée uniquement à l'art, jusqu'à ce qu'il ait façonné une statue d'ivoire sous la forme d'une femme parfaite. La statue devient enfin un chef d'œuvre exquis. Passionnément épris de la forme née de ses doigts, le sculpteur considère son œuvre comme sa femme et l'appelle «Galathée». Il devient amoureux de sa créature qui représente l'accomplissement suprême de son art.

Les dieux, Apollon¹⁷⁰ et Vénus¹⁷¹ qui découvrent cette statue sont émerveillés par sa beauté. Pygmalion prie la déesse de donner vie à Galathée, mais lorsque son vœu est exaucé, il refuse de la voir comme toutes les autres femmes. Son image avec un balai à la main, enlève toute la perfection et la beauté que Pygmalion a façonnées pendant de longues années. Il ne peut pas supporter de voir son art se détruire devant ses yeux, et en même temps, il ne peut pas quitter sa femme bien aimée. Cette situation est un dilemme pour Pygmalion, il se sent partagé entre deux femmes : l'une représente l'art immortel et l'autre représente la vie éphémère.

Finalement, Pygmalion part implorer les Dieux de reprendre la femme et de lui rendre sa statue d'ivoire. Son vœu est encore exaucé, mais cette fois-ci Pygmalion est malheureux et déchiré. Il a retrouvé son œuvre mais il n'a pas trouvé la paix de l'âme. Il regrette ses souvenirs et son bonheur perdu avec Galathée. Dans un mouvement de colère, il met en pièce la statue. Pygmalion choisit le triomphe de l'art et abandonne la vie.

Le pygmalion d'al-Hakīm, nous paraît plus proche de la légende grecque que celui de Shaw. Al-Hakīm respecte et conserve le caractère de la légende grecque, qui contient une

¹⁶⁹ La pièce a été éditée pour la première fois, en 1942. Il existe une traduction française de *Pygmalion*, qui fut publiée en 1950 par la Nouvelles Éditions Latines à Paris, dans le recueil intitulé Théâtre arabe.

¹⁷⁰ Dieu grec de la beauté, de la lumière et des Arts. Il est également dieu de la musique et de la poésie, dieu solaire. Les romains l'appelleront Phébus, le brillant. Protecteur des troupeaux, ami des fêtes et des chœurs, Apollon est une personnalité multiple, comme si plusieurs divinités fusionnaient en lui. Voir *Dictionnaire, Encyclopédique illustré, Op.cit.*, p. 82.

¹⁷¹ Déesse des jardins et du charme, qui devient à Rome, à la suite de son assimilation à l'Aphrodite des Grecs, la déesse de l'amour et de la beauté.

atmosphère poétique qu'on trouve dans la plupart des tableaux : les chants du cœur, les danseuses, les personnages divins de la mythologie grecque et d'autres personnages mythiques qui évoquent des symboles chez les anciens grecs.

Par contre la légende de l'écrivain irlandais est transposée dans la réalité contemporaine et a une portée sociale. Il remplace la statue de la légende par Elisa, une jeune fille pauvre et ignorante qui vend des fleurs dans la rue. Quant à Pygmalion, il n'est plus le sculpteur misogyne, Shaw fait de lui, Higgins, un professeur d'anglais à l'université de Londres. Celui-ci prend en charge cette jeune fille pour l'éduquer et faire d'elle une femme de haute classe. Le défi est relevé, l'expérience est bien réussie, Higgins reçoit des félicitations et révèle la vérité sur Elisa à tous les invités, en leur disant que cette grande dame qu'ils regardent, n'est qu'une simple vendeuse de fleurs très pauvre.

On remarque que tout ce qui intéresse le héros de Shaw est le succès de son projet, le sort d'Elisa ne compte plus pour lui. Elle, qui s'inquiète pour son avenir demande à Higgins de l'épouser, mais malgré son amour pour elle, il refuse, car il la considère comme son objet, l'art de sa création. Elisa se révolte, et désire retrouver sa personnalité de modeste fille. Elle déteste cette société sans principe et ses mœurs et elle préfère épouser un humble chauffeur de taxi auprès duquel elle espère trouver le bonheur.

Les deux auteurs n'empruntent à la légende grecque que l'idée générale : le Pygmalion d'al-Hakīm sculpte dans l'ivoire une femme de parfaite beauté et Higgins, Pygmalion de Shaw transforme une jeune ignorante, vulgaire, en une dame de haute société, une aristocrate raffinée. Mais les deux écrivains se distinguent par leur force de caractère et leurs visions sur l'art, sur la femme et sur la vie en général :

Pygmalion de Shaw est un célibataire, réaliste, la femme pour lui n'est qu'un objet destiné à assurer son confort matériel. Tandis que Pygmalion d'al-Hakīm est subtil, anxieux et hésite entre son art et sa vie. Il souhaite une femme à ses côtés mais en même temps, il implore les dieux de reprendre la femme et de lui rendre la statue.

Higgins développe la personnalité d'Elisa, elle devient une femme rebelle, posée et ferme, ce qu'elle apprécie d'ailleurs Higgins. Alors que Galathée de Pygmalion est soumise et ne

se révolte pas devant son créateur. Higgins offre la vie plutôt que l'art à Elisa, al-Hakīm au contraire, oppose la vie concrète à l'art, il explique le choix de B. Shaw :

"Est-ce qu'il y aurait eu un monde si le créateur avait craint de créer le trouble ? Créer la vie signifie créer le trouble. Il n'y a qu'un seul moyen qui nous permette d'éviter ce trouble, c'est celui de tuer les êtres et les choses"¹⁷².

C'est ce qu'a fait Pygmalion d'al-Hakīm, il tue Galathée, au moment où il réalise que l'idéal et le réel ne peuvent pas se réunir dans un seul et même être.

Notons une curieuse analogie entre les deux écrivains, tous les deux craignaient la femme qui selon eux représente un danger pour tout créateur. Pygmalion n'est autre que T.al-Hakīm, comme Higgins n'est autre que B. Shaw.

En conclusion, chaque pièce est l'empreinte de son écrivain. Celle de Shaw est réaliste tandis que celle d'al-Hakīm est idéaliste et romantique.

4/ Œdipe Roi chez al-Hakīm, André Gide et Sophocle.

Durant quatre ans, T.al-Hakīm se plonge dans l'étude de la mythologie grecque et dans la lecture des pièces du théâtre antique. Le sujet du mythe Œdipien l'avait séduit d'autant plus que Voltaire (1694-1778), Pierre Corneille (1606-1684), André Gide (1869-1951), Jean Cocteau (1898-1963) et d'autres l'ont traité avant lui. Mais al-Hakīm est inspiré par la lecture de Gide et attiré par la légende d'Œdipe, dont Sophocle fit un chef d'œuvre. Il a essayé d'étudier la légende d'un autre point de vue, surtout que la pièce comporte des interprétations différentes selon les écrivains.

La pièce d'al-Hakīm est en quelque sorte une pièce anti-gidienne, car il constate que l'Œdipe d'André Gide est la conséquence des idées lancées par Voltaire (1694-1778), qui avait semé le doute dans tous les domaines. Plus tard, par Ernest Renan (1823-1892), qui avait remis en question les idées sur Dieu et la religion, ensuite par Friedrich Nietzsche (1844-1900), qui couronne le tout et proclame que Dieu est mort et que rien n'existe au delà de l'homme.

¹⁷² Bernard Shaw, *Pygmalion*, New York, The collected Works, W.H.Wise, (S.D), p. 284.

Al-Ḥakīm n'emprunte de Gide que le côté philosophique et moral qui fait triompher l'homme de ses malheurs. Il se sent proche, aussi, de Sophocle mais il ne suit pas ses traces. La pièce de Gide est la glorification de l'homme, il rejette l'idée de la fatalité. Celle de Sophocle est le drame de l'anéantissement de l'orgueil humain. Al-Ḥakīm croyant, ne peut admettre ni les idées de Gide qui voulait faire de l'homme un Dieu, ni accepter les propos de Sophocle sur la fatalité du destin et la tyrannie des Dieux.

Al-Ḥakīm dans sa pièce rejette la prédiction. Dieu aime ses créatures et ne songe à faire de mal à personne. Al-Ḥakīm remodèle le mythe à sa façon, il découvre un autre aspect caché que, peut-être, Sophocle n'a pas remarqué. Loin du drame de la fatalité qui englobe la pièce de Sophocle, al-Ḥakīm découvre un conflit sérieux, celui qui oppose la réalité à la vérité. Mais une analogie s'impose entre les deux pièces, qui révèlent un remaniement de l'œuvre sophocléenne. Le seul changement que T.al-Ḥakīm apporte à la pièce se trouve dans le côté religieux. Il redistribue les rôles de certains personnages anti-gidiens afin de conserver les idées de la mentalité musulmane.

À titre d'exemple, il conçoit d'une manière tout à fait originale le rôle de Tirésias qui constitue la clé de toute la pièce. Ce personnage, le grand prêtre qui ne croit guère aux Dieux dont il célèbre le culte, est un personnage nietzschéen par excellence. Il joue le rôle des dieux, il change la destinée des autres, il manipule avec ses funestes prédictions la famille royale. C'est lui qui a conseillé à Laios le roi de Thèbes de tuer son fils, c'est lui qui a inventé la fable du Sphinx et c'est lui qui a proclamé que celui qui débarrassera le pays de ce monstre (Sphinx) épousera la reine et prendra le pouvoir. Œdipe chez Sophocle est la victime de la fatalité des dieux. Œdipe chez al-Ḥakīm est la victime d'un complot monté par ce personnage : Tirésias.

Dans *Œdipe roi* Ḥakīmien, le peuple croit en Dieu, il délègue le grand prêtre qui parle en son nom. Chez Sophocle, Œdipe est incrédule, il croit à l'oracle, à ses prédictions. La pièce égyptienne n'établit aucun lien entre le crime impuni du meurtrier de Laios et l'épidémie de peste qui a ravagé le pays. Pour al-Ḥakīm, le Dieu ne se venge pas et la peste n'est pas un châtement du Dieu. Il veut éloigner de sa pièce tout caractère païen. Le contraire de ce que pense Sophocle dans sa pièce.

Pour ce qui est du dialogue, on voit que tout au long du déroulement du second acte, al-Ḥakīm suit de près les traces de Sophocle, ses répliques font écho à celle de la pièce

grecque, notamment dans le dialogue entre Œdipe et Jocaste. Cela est bien illustré dans le deuxième acte *d'Œdipe roi* d'al-Ḥakīm et dans l'acte trois chez Sophocle. Dans l'acte I des deux pièces on entend aussi un dialogue presque identique entre Créon et Œdipe.

Après la révélation de la vérité, Œdipe chez Gide, Sophocle et al-Ḥakīm se crève les yeux et Jocaste, sa femme et en même temps sa mère, se suicide. Mais si l'Œdipe de Gide se crève les yeux, c'est par excès d'orgueil, tandis que, chez al-Ḥakīm, c'est uniquement par amour et par excès de douleur. Œdipe aime sa femme et ses enfants et refuse la séparation avec sa famille. Après le suicide de Jocaste, il se frappe inconsciemment les yeux en criant : "Je ne te pleurerai qu'avec des larmes de sang"¹⁷³. Chez Sophocle, Œdipe s'inflige la cécité pour susciter la pitié du ciel et apaiser la colère d'Apollon.

L'œuvre d'al-Ḥakīm n'est pas une servile imitation de celle de Sophocle, mais elle porte bien son empreinte. Il a essayé cependant de donner à sa pièce un esprit musulman qui respecte les fondements de sa religion.

Ce thème de la fatalité répandu dans la légende grecque présente de nombreuses difficultés pour la pièce d'al-Ḥakīm. Le sujet ne s'adapte pas à la mentalité musulmane, ce qui pousse l'écrivain à interpréter à sa manière les événements et à choisir son propre dialogue. De ce fait l'écrivain se trouve victime de la contradiction comme ses prédécesseurs.

5/ *Ahl al-Kahf* (la Caverne des songes), chez Marcel Proust, Henri-René Lenormand et Tawfik al-Ḥakīm.

Dans cette pièce al-Ḥakīm insiste sur un thème qui lui est cher, à savoir, le conflit qui oppose l'homme au temps. Pour développer ce point, nous avons remarqué qu'il s'est fondé sur d'autres sources d'inspiration que le Coran, car le livre sacré présente l'épisode comme étant un miracle qui montre la bonté et la sollicitude de Dieu envers les croyants, mais il n'a jamais abordé la question du conflit entre l'homme et le temps. Cela veut dire que l'auteur possède certainement d'autres sources. Sur ce point, nous pensons que cette idée du temps est inspirée de Proust (1871-1922) dans son ouvrage considéré comme une longue lutte contre le temps *À la Recherche du Temps Perdu*, publié en 1913.

¹⁷³ T.al-Ḥakīm, «*Œdipe roi*», in: *Théâtre arabe*, *Op.cit.*, p.153-216, p. 212.

La pièce de notre dramaturge égyptien fut publiée en 1933, mais elle fut écrite pendant l'été de 1928. Alors, il est fort probable que l'auteur ait feuilleté l'ouvrage de Proust pendant ses nombreuses lectures de la littérature européenne.

Dans les deux pièces, on remarque une ressemblance surtout dans les idées exprimées sur la notion du temps. Le sujet de *À la recherche du temps perdu*, insiste sur le temps qui dévore, qui dégrade peu à peu l'espoir d'une vie. Cette œuvre n'est autre qu'une longue lutte contre le temps depuis le début jusqu'à la fin. Ainsi, comme dans la pièce d'al-Ḥakīm, *Ahl al-Kahf*, l'écrivain dépeint ses personnages diminués, écrasés par le temps jusqu'à leur anéantissement. Ils croient à leur réveil n'avoir dormi qu'un jour, et partent à la recherche de leurs biens et des êtres qu'ils aiment. Déçus par la réalité, ils finissent par se résigner et retournent à la caverne pour y mourir.

On peut citer aussi l'œuvre d'Henri-René Lenormand (1882-1951), *le Temps est un Songe*¹⁷⁴, 1919. Al-Hakīm avoue dans, *Zahrat al-'umr*¹⁷⁵, 1943, avoir été influencé par ce dramaturge dont il déclare avoir lu presque tous les ouvrages tels que : *les Possédés*, 1909 ; *les Ratés*, 1920 ; *le Mangeur de rêve*, 1922 et *l'Homme et ses fantômes*, 1925. Cette pièce de Lenormand aborde les mêmes idées qu'*Ahl al-Kahf*, d'al-Ḥakīm et traite de la même question chez les deux auteurs : le temps est-il un songe ou une réalité ?

Nico, le héros de Lenormand, parle ainsi à son serviteur : "[...] ni l'espace, ni le temps n'existent. Le temps est un songe"¹⁷⁶. Michilinea de la même façon, prononce à peu près les mêmes mots "[...] Nous ne sommes pas un rêve. Non. C'est le temps plutôt qui est un rêve"¹⁷⁷.

Une autre similitude apparaît entre le discours de Nico et celui d'Iemlikha. Les deux personnages représentent la foi et la spiritualité. Nico de Lenormand, trouve la foi soudainement à partir de la trentaine lorsqu'il est seul au sommet d'une montagne :

"C'est une chose que l'on comprend tout à coup, reprend-t-il vers la trentaine. Un jour, à Ceylan, j'étais seul au sommet d'une montagne. Il y avait une brume rose sur les pierres, et le soleil descendait dans un merveilleux gouffre de lumière.

¹⁷⁴ H.R.Lenormand, *Théâtre Complet*, Tom I, Paris, 2^{ème} Éditions Albin Michel, 1949, pp. 147-238.

¹⁷⁵ T.al-Ḥakīm, *Zahrat al-'umr*, *Op.cit.*, p. 128.

¹⁷⁶ H.R.Lenormand, *Op.cit.*, 5^{ème} tableau, p. 212.

¹⁷⁷ T.al-Ḥakīm, «la Caverne des songes», in : *Théâtre arabe*, *Op.cit.*, p 9-99, p. 88.

Soudain, j'entendis un son inexplicable...il semblait sortir du soleil, il était très doux, sûr, assez fort"¹⁷⁸.

C'est exactement ce qui est arrivé à Iemlikha d'al-Ḥakīm. C'est un personnage humble naïf et croyant, son mysticisme ressemble à celui du héros de Lenormand. Lui aussi trouve la révélation d'une autre vie à l'âge de trente ans, par la simple émotion qu'éveille dans son âme, le spectacle de la nature, alors qu'il descend de la montagne, au moment du coucher du soleil :

"[...] J'avais alors trente ans, dit Iemlikha, et ne pensais qu'à mon troupeau [...] je n'oublierai jamais la sensation que je ressentis [...] impression bizarre que je n'avais connue qu'une seule fois dans ma vie, alors que je descendais de la montagne au moment du coucher du soleil. Un spectacle unique s'offrait à mes yeux. La plaine s'étendait devant moi, immense et paisible"¹⁷⁹.

La similitude de ces faits, ne nous laisse aucun doute sur l'influence de la pièce de Lenormand sur al-Ḥakīm. Les sources d'inspiration de l'auteur ne sont qu'une simple association d'idées : entre la résurrection chez les anciens égyptiens et la lutte contre le temps chez Proust et Lenormand.

L'originalité de Tawfīq al-Ḥakīm réside justement, dans cette habilité avec laquelle il insère les diverses idées européennes glanées à travers ses lectures, dans un contexte oriental, tout en créant ainsi des œuvres personnelles, originales.

En fait, al-Ḥakīm est à la recherche d'une méthode, d'un modèle à suivre. Grâce à ses lectures, il a appris de Voltaire et de Nietzsche la façon de douter, de Gide, la sobriété du style et d'Henri-René Lenormand l'exotisme théâtral. Il a emprunté à Molière son caractère comique et son style clair et précis et il a admiré l'équilibre des pièces de Sophocle.

¹⁷⁸ H.R.Lenormand, *Op.cit.*, 2^{ème} tableau, p. 177.

¹⁷⁹ T.al-Ḥakīm, «la Caverne des songes», in : *Théâtre arabe, Op.cit.*, pp. 17-18.

CONCLUSION

À la suite du mouvement révolutionnaire populaire de 1919, l'Égypte est victime de la grande supercherie de la fausse démocratie qui n'est pas prête à rompre ses liens avec le colonialisme. Ce que l'on appelle à l'époque indépendance nationale ou démocratie réactionnaire n'est qu'une illusion pour masquer la réalité et dévoiler le vrai visage de la démocratie coloniale. Il est inadmissible de voir le gouvernement incapable d'agir sans l'aide des autorités coloniales en Égypte. Cela signifie que l'indépendance du pays n'a aucune valeur tant qu'il n'y a pas une démocratie politique libre.

Pour libérer son pays de tous ces régimes aléatoires, l'égyptien n'a jamais renoncé à ses principes nationaux. Son désir de faire revivre l'Égypte est une des cibles importantes pour l'indépendance. D'ailleurs, cette mission de la renaissance égyptienne n'est jamais un mouvement d'idées, mais plutôt une révolution intellectuelle à laquelle le peuple tout entier participe.

Al-Ḥakīm, lui, milite avec dévouement au sein d'une société en transformation politique, économique et sociale qui agit dans le but d'empêcher l'hostilité, les crises et la misère du peuple. Face à cette crainte, les intellectuels se posent des questions : quelle attitude peut-on adopter quand on revit la même misère et le même piège des politiciens ? Que faire quand on voit les peines du petit peuple s'accroître et qu'on veut les atténuer ? La tension qui a dominé cette intelligentsia au début, se manifeste dans leur comportement et dans leur mentalité. Les conséquences de l'échec d'une politique d'assimilation se sont transformées en une crise qui remet en question le retard technologique, industriel, et économique de la société égyptienne. Suite à cette prise de conscience beaucoup d'œuvres ont paru dans le but de changer certains aspects sociaux. Al-Ḥakīm s'engage dans cette voie sous la forme d'activité théâtrale. Il adopte des positions d'homme témoignant de son époque. Il s'engage avec détermination et rigueur dans un combat contre le système politique de l'époque ainsi que pour la liberté et la justice sociale.

L'influence des écrivains européens ou grecs sur T.al-Ḥakīm est exercée profondément dans ses œuvres littéraires. Il a trouvé en eux l'exemple et le modèle de sa culture. Cette influence lui a inspiré beaucoup d'idées et de sujets divers. Celui qui lit ses pièces, remarque que le trait dominant et l'idée conductrice est souvent l'inquiétude. Al-

Ḥakīm est un être inquiet, angoissé, toujours en quête de quelque chose. C'est pourquoi, il trouve en Pirandello, Lenormand l'écho de ce qu'il ressent. Il a su aussi, retrouver le secret d'une œuvre bien construite et équilibrée chez M.Rostand, B.Shaw, et d'autres.

Dans certaine pièces, on le voit s'opposer à une certaine philosophie européenne, surtout celle de Nietzsche, Sophocle et Gide, qui affirment que rien n'existe au-delà de l'homme. Al-Ḥakīm, lui, se montre lucide, il rejette ces pensées qui remettent en question les idées sur Dieu et sur la religion. Si al-Ḥakīm a pris quelques procédés artistiques, et s'il a imité en quelques sortes ses maîtres, il en diffère, assurément, par le tempérament, la technique et l'originalité.

Al-Ḥakīm est un homme de lettres qui a pris la décision de s'engager avec détermination pour la liberté et la justice sociale. C'est pourquoi, il n'apprécie pas trop les hommes politiques. Selon lui, un homme politique peut voiler la vérité mais un écrivain essaie de la libérer. Ces deux professions sont incompatibles, mais, lui, il a choisi sa profession d'écrivain engagé. Cela est bien illustré dans ses œuvres : *Praksa aw muškilat al-ḥukm*, *'Awdat al-rūḥ*, *al-Sulṭān al-Ḥā'ir*, *Izīs* et aussi dans ses œuvres : *Théâtre de société*, *Théâtre multicolore*, et enfin dans ses articles politiques.

Néanmoins, la réalité n'a pas tardé à montrer à Tawfīq al-Ḥakīm que la vérité politique est en mesure de se révéler plus embrouillée et insatisfaisante qu'il ne peut l'imaginer. C'est pour cette raison qu'il préfère se battre pour essayer de diminuer la somme de malheur et d'amertume qui empoisonne les hommes. La vie est un éternel combat ! Voilà une des convictions de cet écrivain. Il ne peut donc qu'entrer dans le combat.

**DEUXIÈME PARTIE : L'ÉGYPTE ROMANESQUE À
TRAVERS LES ŒUVRES DE T. AL-ḤAKĪM.**

CHAPITRE I : LA SOCIÉTÉ DU ROMAN 'AWDAT AL-RŪḤ
(L'ÂME RETROUVÉE).

Les années trente sont marquées par le développement de la nouvelle arabe en Égypte à laquelle al-Ḥakīm participe de façon importante. Son roman 'Awdat al-rūḥ, connaît le succès en relatant les tensions perçues par un jeune garçon, Muḥsin, que ses parents ont envoyé vivre chez des proches dans la capitale, le Caire. L'époque est celle de la tourmente politique et sociale de 1919 et le thème est le réveil d'une nation qui réalise son unité.

Il convient de souligner que cette œuvre n'aurait pas été écrite si l'auteur n'avait pas été en contact étroit avec la culture occidentale et s'il n'avait pas largement subi l'influence des divers courants littéraires européens. Cela n'a rien de surprenant car, en 1927, à Paris, T. al-Ḥakīm commence à écrire son roman en français dans l'intention de développer ce genre littéraire. Après avoir rédigé quelques pages, il se rend compte que la meilleure langue pour décrire la réalité de la société égyptienne opprimée est la langue arabe. Il présente ainsi son roman en langue arabe :

"Le roman et la nouvelle, qui venaient de voir le jour, avaient besoin de l'appui et du soutien de tous ceux qui étaient voués à l'art afin que cette forme littéraire soit établie, et respectée [...] c'est pourquoi d'ailleurs, il n'était pas étonnant que le roman de Heykal, Zaynab soit demeuré anonyme, sans que son auteur puisse mentionner son nom, pendant plusieurs années [...], j'étais à cette époque en France et j'écrivais l'Âme retrouvée"¹⁸⁰.

"الرواية و القصة، وقد كانا يومئذ في فجر حياتهما، في حاجة إلى دفع و دعم من كل من وهب نفسه للفن، لتطمئن هذه القوالب و تحظى بالإحترام [...] فلا يستغرب إذن أن تبقى رواية زينب للمرحوم هيكل متدثرة بالظلام لا يجرؤ مؤلفها على إعلان اسمه أعواما عديدة [...] و كنت أنا وقتئذ في فرنسا أكتب عودة الروح".

Si on analyse le sujet de son roman 'Awdat al-rūḥ, on voit qu'il se fonde sur deux approches : le sens caché, qui provient de la légende pharaonique, (Izīs-Ozīrīs)¹⁸¹, extrait du «Livre des Morts»¹⁸² qui relate la mort du Dieu Ozīrīs¹⁸³, et comment sa sœur et femme Izīs¹⁸⁴

¹⁸⁰ T.al-Ḥakīm, *Siḡn al-'umr, op.cit.*, pp. 144-145.

¹⁸¹ Cette légende existe sous plusieurs versions, la plus complète fut transmise par Plutarque dans son traité d'Isis et Osiris- on étudiera cette légende ultérieurement.-Ce couple Izīs-Ozīrīs est le couple par excellence. L'un est l'autre. L'un vit pour l'autre. Voir *Osiris le dieu ressuscité* de Julien Behaeghel, Paris, Berg International, 1995, p.15.

¹⁸² Sous le Nouvel Empire apparaît le Livre des Morts, un rouleau écrit sur un papyrus qui peut dépasser dix mètres de long et que l'on place dans le cercueil. Ce recueil de formules magiques, orné de vignettes, permet d'échapper à toutes les embûches du monde souterrain à la condition que le mort en suive le mode d'emploi et sorte victorieux du jugement Ozīrīs. Pour plus amples informations, voir Pascal Bancourt, *Livre des Morts égyptien : livre de vie*, Saint-jean-de-Bray, Éditions Dangles, 2001.

¹⁸³ Le dieu des morts le plus connu chez les égyptiens, Ozīrīs à la peau verte porte un habit collant, croise les bras sur sa poitrine, serre un sceptre et un fouet dans ses mains, et se coiffe d'une mitre blanche ornée de deux

parcourt le pays entier, rassemblant ses lambeaux¹⁸⁵ éparpillés, et appelant son âme pour le ressusciter. Ensuite, le sens visible du roman, qui apparaît clairement dans la façon dont l'auteur a construit son récit : il a choisi un sujet ordinaire, l'histoire d'une modeste famille du Quartier Sayyida Zaynab, composée de trois frères : un étudiant en fin d'études, un officier suspendu de ses fonctions et un instituteur. Ils vivent tous en compagnie de leur sœur Zannūba, une vieille fille qui prend soin d'eux. Cette modeste famille accueille leur neveu Muḥsin qui vient de province, afin de poursuivre ses études secondaires. Le jeune adolescent a trouvé enfin sa liberté, en prenant conscience de lui-même, loin de la rigidité et de l'autorité de sa mère. Le jeune garçon et ses oncles constituent un microcosme à l'image de la société qui les entoure : rivaux parfois mais profondément unis, soudés quand le danger menace.

Saniyya est une belle voisine de dix-sept ans, dont ils sont tous tombés amoureux. Muḥsin qui croit avoir trouvé l'âme sœur est épris d'elle. Mais Saniyya déçoit les quatre hommes, elle les abandonne tous, et choisit Muṣṭafā, un jeune homme oisif mais riche qui demeure dans le même quartier. Muḥsin est cruellement affligé. C'est à ce moment que le pays se révolte à la suite de l'exil du chef indépendantiste Sa'd Zaglūl. Entraîné par ses oncles, Muḥsin se joint aux manifestants et distribue des tracts. Il est alors arrêté avec ses compagnons et interné sur l'ordre des autorités britanniques. Le réveil national ainsi que l'amour de son pays ont ramené Muḥsin à la vie et à l'espoir et lui font oublier sa déception amoureuse.

Tawfīq al-Ḥakīm, nous présente ici une intrigue sentimentale qui a les dimensions d'une allégorie politique et sociale. Il utilise une image symbolique de deux amours opposées : amour passion des frères pour Saniyya et amour patriotique qui les unit. Il souligne la force de cet amour patriotique qui réunit les frères malgré leur déception. La belle voisine devient l'étincelle qui allume la révolte pour soulever cette famille qui n'est autre que l'image

plumes. Il délivre les égyptiens de leur existence triste et misérable, leur apprend ce qui est bien, leur enseigne l'agriculture afin qu'ils se nourrissent mieux, il parcourt la terre entière pour la civiliser. Il connaîtra sur terre la trahison et la mort. Il ressuscitera grâce à la piété de sa femme, apportant ainsi aux humains la promesse d'une survie éternelle.

¹⁸⁴ La plus célèbre déesse égyptienne, épouse de son frère Ozīrīs, mère de Hūrīs, affectueuse, dévouée, intelligente, remarquable et magicienne. Elle a connu beaucoup de chagrins et de nombreuses aventures. Son origine est encore plus obscure que celle d'Ozīrīs et de Hūrīs. Par son nom égyptien, Aset, mot signifiant «siège», lequel devient son symbole, un meuble formé par deux degrés posé sur sa tête en signe distinctif, son rôle dans la théologie Ozīrīsienne va faire d'elle la déesse la plus célèbre des Égyptiens. À partir de cette légende, elle s'est imposée comme le modèle mythique de l'épouse et de la mère, elle apparaîtra aussi comme la reine des deux terres, en qui s'incarnera la grande épouse royale dont elle sera aussi le modèle. Voir Guy Rachet, «Les mystères d'Isis», in : *L'Égypte mystique et légendaire*, France, Champollion, Éditions du Rocher, 1996, p 165-183, p.170. Pour de plus amples informations voir également Françoise Dunand, Isis, Mère des Dieux, Paris, Éditions Errance, 2000.

¹⁸⁵ Les lambeaux déchiquetés, c'est l'Égypte divisée. L'Âme retrouvée est l'étincelle allumée par la révolution.

du peuple égyptien. Cela veut dire que ce peuple, dans sa misère et son courage n'attend, pour se révolter que le leader qui doit ressusciter l'Égypte en rassemblant ses lambeaux dispersés (comme Izīs rassembla les lambeaux d'Ozīrīs). C'est ce que dit al-Ḥakīm par la voix de l'archéologue français :

"Il manque à ce peuple l'homme qui personnifierait son âme et ses espoirs, et qu'il surgisse, et alors, il ne faudra pas vous étonner si ce peuple solidaire, ce peuple uni dans la douleur et prêt au sacrifice accompli, un jour, un autre miracle que celui des pyramides"¹⁸⁶.

La belle Saniyya qui a uni dans son amour toute la famille, est l'image de la déesse Izīs qui a refait l'unité de son peuple, de même que Sa'd Zaġlūl, le leader nationaliste, qui a conduit le peuple dans l'amour de la patrie. al-Ḥakīm développe l'image symbolique de l'union de ce modeste peuple du quartier Sayyida Zaynab qui rassemble des petits fonctionnaires, des étudiants, des ouvriers, des artistes, et d'autres pour une révolution qui fut pacifique au début mais sanglante plus tard.

Cette âme de l'Égypte ancienne existe toujours, principalement dans al-Rīf al-maṣrī (la campagne égyptienne) où tous les fallāḥs se sentent unis dans la souffrance comme dans la joie :

"Comment ce peuple aurait-il bâti ces merveilles, s'il n'avait pas aimé la souffrance en commun ? Et pourquoi se sacrifiait-il pour un même autel : celui de Chéops, le représentant de l'idole et le symbole de l'idéal"¹⁸⁷.

Selon l'auteur, l'Égypte de *'Awdat al-rūḥ*, a réalisé une victoire, une renaissance, elle a vaincu le temps, le désespoir, par la révolte de son peuple unifié et l'audace de son leader. Tout comme Ozīrīs qui a vaincu la mort par le sacrifice de son fils et par l'amour infini de son épouse.

"Ô Osiris, je suis ton fils Horus et je suis venu afin de tuer pour toi ta souffrance
Ô Osiris, je suis ton fils Horus et je viens afin de te rendre la puissance
Osiris, je suis ton fils Horus et je viens afin de te rendre la force"¹⁸⁸.

¹⁸⁶ T.al-Ḥakīm, *l'Âme retrouvée*, *Op.cit.*,. 158.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 157.

¹⁸⁸ Julien Behaeghel, *Op.cit.*, p. 169.

L'idée qui domine l'œuvre est sans doute l'idée du sentiment national. L'auteur essaie de maintenir entre ses personnages cette union solidaire et affective qui signifie pour lui un symbole de l'unité foncière du peuple égyptien. Il considère ce peuple comme cachant un cœur considérable et une force spirituelle. Il l'exprime en mettant cette vérité sur les lèvres d'un archéologue français :

"Ce peuple que nous croyons ignorant, sait beaucoup de choses, mais c'est son cœur et non son esprit qui les lui révèle. La grande sagesse coule dans son sang, [...] la force dort dans son âme"¹⁸⁹.

Mais faut-il considérer cette œuvre comme un roman révolutionnaire roman révolutionnaire ou plutôt comme un roman autobiographique ?

Il nous semble qu'al-Ḥakīm n'a pas rédigé ce roman pour exprimer ou relater sa vie et ses souvenirs d'enfance, mais plutôt pour expliquer et décrire l'âme et l'esprit égyptiens, en mettant en valeur la nature du peuple qu'il évoque. Il est vrai que plus de la moitié du roman est consacrée à la vie de Muḥsin, à ses souvenirs d'enfance chez ses parents, chez ses oncles, à l'école, à ses amours, à ses contacts avec al-'Alma, (la danseuse), mais il est loin d'être autobiographique, car le roman se révèle par l'idée qui le domine, «Le réveil de l'Égypte».

En ce qui concerne l'image révolutionnaire dans le roman, on remarque qu'elle n'est pas convaincante, car les personnages de Tawfīq al-Ḥakīm sont destinés à jouer le même rôle, unis dans le même esprit patriotique et animés de la même flamme patriotique. Ils veulent tous participer à la révolution, ce qui a donné au roman une teinte artificielle, loin du réel. Yaḥyā Ḥaqqī dit :

"[...] l'image de la révolution est pâle et courte. On peut même dire qu'elle s'est greffée, intruse à l'histoire et secondaire par rapport à son sujet"¹⁹⁰.

"[...][صورة الثورة باهتة مقتضبة و يمكن أن يقال أنها دخيلة على القصة و ثانوية بالنسبة لموضوعها]."

Yaḥyā Ḥaqqī reproche à al-Ḥakīm l'image pâle et froide qu'il a donnée de la révolution et du révolutionnaire, surtout en ce qui concerne la conclusion du roman.

¹⁸⁹ T.al-Ḥakīm, *l'Âme retrouvée*, *Op.cit.*, p. 152.

¹⁹⁰ Yaḥyā Ḥaqqī, *Faḡr al-qīṣṣa al-maṣriyya* (l'Aube de la nouvelle égyptienne), le Caire, al-Hay'a al-Maṣriyya al-'Āmma lī al-Kitāb, 1987, p. 130.

"La fin est froide et banale, elle ne contient pas cette chaleur cachée"¹⁹¹.

"[...] الخاتمة باردة تافهة، وليس فيها حرارة الباطن"

Il attendait d'al-Ḥakīm qu'il présente une image flatteuse de cette modeste famille (petit peuple égyptien) participant à la révolution. Il aurait voulu que l'auteur décrive minutieusement leurs souffrances et leurs résistances, ainsi que leur décision de s'unir dans l'amour de la patrie. Il aurait préféré qu'al-Ḥakīm sacrifie l'un de ses héros à la révolution, un martyr comme par exemple dans le roman *Bayna al-qaṣrayn*, (Entre les deux palais) de Naḡīb Maḥfūz, ce qui donne au roman un sens plus beau, plus naturel et plus réel. Malheureusement, il a ignoré ces détails, ce qui a donné à l'idée principale du roman (la lutte nationale et la renaissance de l'âme égyptienne), une image parfois dénuée de sens et de valeur.

Il clôt l'histoire comme il l'a commencée. Au début, tous les frères sont endormis côte à côte, malades dans une même pièce de leur maison. À la fin ils sont également endormis, côte à côte sur les lits d'un hôpital militaire, après avoir été condamnés pour détention et distribution de tracts révolutionnaires. Mais il y a une question que le lecteur peut se poser : Muḥsin, a-t-il été emprisonné par erreur ou a-t-il été vraiment impliqué dans cette affaire révolutionnaire ? Ce qui paraît peu probable, car dans *'Awdat al-rūḥ*, Muḥsin ou (l'auteur), relate qu'il a été incarcéré avec ses oncles sur une accusation de complot, alors qu'il a affirmé dans son œuvre *siḡn al-'umr*, qu'il n'a jamais tenté de participer à un complot par une action concrète ou une activité révolutionnaire. Il souhaitait cependant participer à la rénovation par ses idées et son âme. Donc, ce roman est loin d'être un roman révolutionnaire ou même autobiographique. Y. Ḥaqī dit :

"Dans le roman, il n'y a pas d'équilibre entre le sens caché et le sens apparent. Le sens caché est immense, il contient le titre et les emprunts, à sa droite, le Dieu l'entourent et, à sa gauche, le Livre des Morts et ses mystères [...] le sens apparent est une suite d'événements enfantins où l'on trouve beaucoup d'artifice, et parfois d'abus"¹⁹².

"ليس في القصة توازن بين الباطن و الظاهر فالباطن عظيم، منه العنوان و الاقتباس، ويحوطه من اليمين سلالة من الآلهة، و من اليسار كتاب الموتى وأسراره [...] و الظاهر، وقائع صبيانية فيها الكثير من التصنع و يكاد عقدها، في بعض الأحوال أن ينفرد لمبالغته في الطول"

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 130.

¹⁹² *Ibid.*, p. 129.

K.J Hassan trouve que le roman *'Awdat al-rūh*, est un roman de promenades et de discussions¹⁹³, mais nous, nous avons classé ce roman parmi les ouvrages symboliques et idéalistes car il magnifie une idée très chère à l'auteur : c'est «l'unité du peuple». Le roman prend sa place dans une période cruciale qui a marqué l'histoire du peuple égyptien en quête de son identité nationale M. al-'Ālim¹⁹⁴ dit :

"'Awdat al-rūh, le Retour de l'Âme, n'a pas pris part effectivement à la révolution de 1919, mais il a exprimé une étape décisive de notre croissance nationale"¹⁹⁵.

En dépit de cette vision symbolique et idéaliste de l'auteur, il nous semble que le roman a été écrit pour montrer ce qu'est la condition du fallāḥ sur son lieu de vie, la campagne. C'est surtout dans la seconde partie de l'ouvrage qu'il admire la force d'âme de ces pauvres bâtisseurs des pyramides, comme cela apparaît dans le dialogue de l'archéologue français Fauquet et de l'inspecteur de l'irrigation anglais M^f Black :

"Avez-vous jamais vu plus malheureux que ces gens ? Avez-vous vu plus pauvre que le fellah égyptien et plus endurant à la peine ? [...] je vous assure que ces gens éprouvent du plaisir à peiner ensemble [...] Ces fellahs, qui chantent à l'unisson et qui, malgré leur nombre, se savent unis par la foi [...] comment ce peuple aurait-il bâti ces merveilles, s'il n'avait pas aimé la souffrance en commun. Croyez-moi, monsieur Black, ne mésestimez pas aujourd'hui ce pauvre peuple. Il y a toujours une force cachée en lui"¹⁹⁶.

L'auteur manifeste son admiration pour ce peuple par la voix de l'archéologue français¹⁹⁷. Il compose entre son romantisme et son idéalisme pour nous offrir une belle image de la campagne et du fallāḥ qui, malgré son ignorance et sa saleté, possède la puissance d'âme et la noblesse de cœur. Cette déclaration d'amour pour ce peuple qui sait comment s'unir dans

¹⁹³ K.J.Hassan, *le Roman arabe (1834-2004)*, Paris, Sindbad, Acte Sud, 2006, 47.

¹⁹⁴ Chargé de cours de philosophie des sciences à la faculté des lettres du Caire, l'un des jeunes maîtres les plus écoutés dans le Proche-Orient arabe, directeur de l'édition au ministère de la Culture (1967), il est également président du groupe de presse *Aḥbār al-yawm*.

¹⁹⁵ Mahmūd Amīn al-'Ālem, «Pour une culture égyptienne», in : *Anthologie de la littérature arabe contemporaine : les essais*, *Op.cit.*, p. 403-407, p. 406.

¹⁹⁶ Tawfīq al-Ḥakīm, *l'Âme retrouvée*, *Op.cit.*, pp. 156-157.

¹⁹⁷ Yahya Ḥaqqī n'a pas apprécié l'idée d'al-Ḥakīm qui a choisi un étranger (*Ḥawāḡa faransāwī*) pour chanter la grandeur du pays et de son peuple. Il préfère que cette admiration soit déclenchée par la voix d'un égyptien, en particulier l'aîné de la famille Sayyida Zaynab. Il dit :

"L'Égypte qu'on croyait tous morte, s'est ressuscitée et voulait exprimer et dire qu'elle est encore en vie [...]. L'auteur n'a trouvé aucun égyptien qui convienne pour transmettre ce message, il a choisi pour l'Égypte un étranger, français qui s'engage à la défendre" Faḡr al-qīṣṣa al-maṣriyya, *l'Aube de la nouvelle égyptienne*". *Op.cit.*, p. 130.

"مصر التي يخال الجميع أنها ماتت تعود إليها الروح، و تريد أن تنطق و تقول أنا حية [...] لم يجد المؤلف مصريا واحدا يليق لأداء هذه الرسالة، و اختار لمصر خواجه فرنساوي ببرنيطة، ليحامي عنها".

la souffrance et accepter son sort, n'est pas autre chose qu'une façon de le rattacher à une civilisation deux fois millénaire.

Malgré toutes ces critiques, nous constatons que le roman est écrit dans une langue simple, précise, bien comprise de presque toutes les catégories sociales de l'Égypte. C'est ce que confirme Yaḥyā Ḥaqqī malgré ses satires piquantes sur le roman :

"Malgré tous ses défauts [...] l'Âme retrouvée est écrit avec persuasion, conviction et chaleur, c'est une image réelle de la société égyptienne soit du Caire ou au Rīf, elle contient une analyse brillante et un regard qui ne se trompe pas. Plus que ça, les dialogues, libres et simples"¹⁹⁸.

"رغم كل هذه العيوب [...] فعودة الروح مكتوبة باعتقاد و يقين و حرارة، هي صورة صادقة للمجتمع المصري سواء في القاهرة أو في الريف، و فيها تحليل بارع و نظرة لا تخطيء. و فوق ذلك، فيها حوار طلق غير متكلف".

Le roman fut publié en russe à Leningrad en 1935, en français à Paris en 1937 ainsi qu'en anglais à Londres en 1942. Le 27 Mai 1954, Lwīs 'Awaḍ a trouvé une photocopie de l'œuvre de Nāṣer *Falsafat al-tawra*¹⁹⁹ où le chef d'État avait marqué la dédicace suivante :

"À celui qui a ressuscité la littérature, Tawfīq al-Ḥakīm qui demande le retour de l'âme pour une deuxième fois après la révolution"²⁰⁰.

"إلى باعث الأدب الأستاذ توفيق الحكيم، مطالبا بعودة الروح مرة أخرى بعد الثورة".

Cette déclaration, faite vingt ans après la parution du roman, peut être considérée comme un double appel d'un chef d'État à son grand écrivain pour l'inviter à écrire le deuxième volume de *'Awdat al-rūḥ*, pour l'époque contemporaine, et lui rappeler que l'âme égyptienne s'est également retrouvée après la révolution du 13 juillet 1952.

Le 17 décembre 1958, l'auteur a été félicité et honoré par le président Nāṣer, admirateur de l'œuvre qui avait réveillé chez les jeunes générations la conscience et l'espoir, il lui a été décerné l'ordre de l'État²⁰¹, décoration qui vient à la deuxième place après l'ordre

¹⁹⁸ Yaḥyā Ḥaqqī, *Op.cit.*, p.139.

¹⁹⁹ Philosophie de la révolution est un essai écrit par Nāṣer en 1953 qui pose les jalons de l'idéologie nassérienne. Il formule théoriquement les objectifs de la révolution égyptienne du 23 juillet 1952.

²⁰⁰ Louis 'Awaḍ, «'Awdat al-rūḥ» in: *al-Ḥurriyya wa naqd al-ḥurriyya* (liberté et la critique de la liberté), le Caire, al-Hay'a al-'Āmma lī al-Ta'līf wa al-Našr, 1971, p. 57.

²⁰¹ *Ibid.*, pp. 57-69.

du Nil de première classe qui n'est décernée selon le protocole qu'aux souverains et chefs d'États. Georges Vaucher dit :

"Le président de la république décerna à l'écrivain le Grand Cordon de l'Ordre du Nil [...] pour la première fois attribuée à un intellectuel [...] c'est donc bien à l'auteur de l'Âme retrouvée roman du réveil de l'Égypte que Gamal abdel Nasser a voulu manifester son appréciation et la reconnaissance nationale de l'Égypte"²⁰².

La distinction accordée par le président vise également à honorer et encourager (à travers Tawfīq al-Ḥakīm) l'œuvre de tous les écrivains et artistes égyptiens et à souligner la part importante qu'ils ont prise dans le réveil de l'Égypte, dans sa renaissance et dans la lutte pour le progrès.

Finalement, le roman *'Awdat al-rūh*, révèle toute l'Égypte moderne contemporaine et non l'Égypte telle qu'elle apparaît aux touristes. C'est l'Égypte des jeunes, l'Égypte des paysans, l'Égypte des fonctionnaires et des étudiants, l'Égypte dont Muḥsin, le héros du roman, est l'image.

III/ L'image sociale de l'Égypte d'avant la révolution de 1952. : une crise de mœurs

Le théâtre égyptien a pu (mieux que n'importe quel autre art) présenter une vraie critique de la vie égyptienne contemporaine et des structures sociales. Il adopte le réalisme comme style dramatique, afin de réagir contre le théâtre classique qui a dominé le Drama arabe depuis Aḥmad Ṣawqī. Ce style (réalisme) permet d'affirmer l'engagement de l'auteur envers la société et de montrer la décadence des valeurs.

Son recueil de pièces publié en langue arabe sous le titre de *Masraḥ al-muḡtama'*, 1950, illustre avec les plus simples images, les divergences sociales. Il groupe vingt et une pièces dont chacune est censée illustrer un aspect social particulier. Comme le nom du livre l'indique, il ne s'agit plus de l'homme face au grand mystère qui le dépasse, mais de l'homme et de son comportement envers la société : le problème de l'argent, la vie des fonctionnaires, la vie conjugale, le féminisme etc... La plupart des pièces que nous allons étudier, présentent une crise des mœurs dans les différentes couches sociales. Mais l'accent est surtout mis sur les catégories privilégiées, et alliées du pouvoir. Laissons la parole à l'auteur :

²⁰² Georges Vaucher, *Gamal abdel nasser et son équipe : Les années d'humiliation et la conquête du pouvoir*, Paris, René Julliard, 1959, p. 58.

"Ce livre décrit des personnes, des situations, des comportements, tout ce qui a marqué la société égyptienne dans les années de la dernière guerre mondiale"²⁰³.

"هذا الكتاب يعرض من صور الأشخاص و الأوضاع و الأخلاق ما صدر عن وحي المجتمع المصري في أعوامه التي تمخضت عنها الحرب العالمية الأخيرة".

Ces pièces en un seul acte, plus au moins longues, sont toutes jouables parce qu'elles sont servies par une langue très facile qui permet au lecteur de bien saisir le message du dramaturge.

La société chez al-Ḥakīm est diverse, elle rassemble presque toutes les catégories sociales de l'Égypte : les gens de la rue, ceux qui exercent des petits métiers, les paysans, les coiffeurs, les fonctionnaires, les médecins, les retraités, les femmes au foyer, les charlatans, les élèves. Mais ce qui est remarquable dans l'ensemble de ces pièces, c'est qu'elles décryptent une image réelle de la vie de quotidienne.

La première pièce de son théâtre de société que nous allons étudier s'intitule *Urīd an aqtul* (Je veux tuer)²⁰⁴, elle réunit deux facteurs : le facteur psychologique qui vient de l'instinct d'aimer la vie et de la préserver et le facteur social qui provient de l'hypocrisie essentiellement dans la vie familiale comme cellule sociale. Dans cette pièce, al-Ḥakīm montre un couple qui échange des propos affectueux. Chacun souhaite mourir avant l'autre. Mais le destin veut que la fille des voisins qui souffre de problèmes mentaux s'introduise chez eux avec un revolver, en annonçant qu'elle a décidé de tuer l'un des deux. Le couple cherche à l'amadouer pour qu'elle les épargne. Leur comédie de l'amour est terminée. Chacun fait croire à la démente que c'est l'autre qui mérite d'être exécuté. À la fin, la fille des voisins appuie sur la détente, et il ne sort que du bruit et de la fumée sans projectile. Elle n'a tué personne, mais elle a détruit le bonheur conjugal de ce couple.

Le but d'al-Ḥakīm dans cette pièce est de montrer que l'hypocrisie sociale ne résiste pas devant l'instinct de vivre. Il veut nous mettre face à une critique superficielle qui tient plus de la caricature que de la critique humaine profonde. C'est le cas ici de la pièce *Bayn yawm wa layla* (Du Jour au lendemain) ou (Volte face)²⁰⁵. Cette pièce nous donne une image des mœurs de la société égyptienne. Elle critique l'hypocrisie et l'intérêt des gens. Un ministre a été relevé de ses fonctions. Le conseil des ministres est soulagé en apprenant la

²⁰³ T.al-Ḥakīm, *Masrah al-Muḡtama'*, *Op.cit.*, p.6.

²⁰⁴ *Je veux tuer*, traduction de l'arabe par Khédry. A dans *Théâtre multicolore*, *Op.cit.*,

²⁰⁵ *Volte face* est une traduction de l'arabe par Khédry. A dans le *Théâtre multicolore*.

nouvelle. Le fiancé de sa fille (un riche cultivateur) ne veut plus rester fiancé puisque son futur beau père ne présente plus aucun intérêt : "Qu'est ce qui m'oblige désormais à confier mes intérêts aux mains d'une personne qui ne peut plus rien"²⁰⁶.

Le ministre a donc été abandonné par ses collègues qui ne cherchaient que leur intérêt. Mais dès qu'ils apprennent que le ministre va reprendre ses fonctions, ils changent d'attitude, et deviennent encore plus hypocrites qu'avant. Et le fiancé tient plus que jamais à avancer la date du mariage. L'auteur nous dépeint souvent des situations réelles enrobées d'une critique mordante de la société, qui devient de plus en plus cupide et hypocrite.

Une autre image dévoile l'injustice de ceux qui détiennent le pouvoir dans les administrations et la fonction publique. L'auteur remarque qu'il y a souvent du favoritisme chez les employés, une incompatibilité entre les fonctionnaires et les postes qu'ils occupent. Selon l'auteur, tout ce que les fonctionnaires sont capables de faire, c'est de se réunir pour boire du café, fumer et parler de futilités. Ils savent d'avance que l'honnêteté, l'effort, l'assiduité et le dévouement ne sont plus les clefs de la réussite, et que l'avancement dans la hiérarchie ne se fonde sur aucun mérite, ni sur aucune logique, mais plutôt sur le favoritisme.

Dans la pièce *Miftāḥ al-nağāḥ* (la Clé du succès), un ministre a nommé son cousin à un grade supérieur malgré les mauvais rapports contenus dans son dossier. Il l'a même fait bénéficier d'un avancement de deux mois, alors que les gens méritants n'ont rien eu. Si jamais quelqu'un proteste, il se retrouve aussitôt à la rue ou en retraite anticipée. D'ailleurs, c'est ce qui arrive à un employé du ministère 'Umar 'Abd al-Ṭawwāb. Il a refusé la liste des augmentations des employés proposée par le ministre, car il avait constaté que tous les arguments étaient fondés sur des mensonges et sur une injustice intolérable. Alors, il a préféré demandé sa retraite.

Dans la pièce *al-A'māl al-ḥurra* (Travaux libres), l'auteur présente également l'image d'une Égypte capitaliste. Cette pièce fait état de plusieurs aspects de la corruption, de la négligence du devoir, de la mort, de la conscience professionnelle et de la perte des bonnes mœurs et des principes pour accéder au pouvoir.

²⁰⁶ T.al-Ḥakīm, «Volte face», in : *Théâtre multicolore*, *Op.cit.*, p. 93-111, p. 96.

Face à cette situation de décadence administrative, il existe encore des valeurs incarnées par des personnages qui luttent contre la résignation, qui s'attachent encore aux valeurs morales, et affrontent souvent seuls l'entité sociale de la corruption, en essayant de l'enrayer. Comme ces personnages sont solitaires, ils essaient de résister malgré les obstacles sociaux qu'ils rencontrent. On trouve ce genre de personnage dans la pièce *al-Rağul al-ladī qāwam* (l'Homme qui a résisté) incarné par Šālīḥ bek Zuḥdī, un homme de principe qui refuse les titres et les promotions. Malgré ses moyens faibles, il préfère rester honnête plutôt que de trahir sa conscience. Il a déjà refusé une somme d'argent que lui a proposée un Pacha (ancien ami), afin d'intervenir en sa faveur auprès du ministre. On lui a même offert un poste intéressant dans une grande société afin d'améliorer sa situation financière, mais il a refusé. Ce sénateur, qui a besoin d'argent pour acheter le trousseau de la jeune mariée 'Ulwiyya sa fille, résiste toujours devant ces offres et préfère vivre avec son modeste salaire qui apparaît insuffisant pour sa famille. Ses proches, ne supportent plus son attitude et, il répond souvent :

"Je résiste tout seul, je résisterai, je résisterai"²⁰⁷.

"سأصمد وحدي، سأصمد، سأصمد".

On trouve aussi le personnage de Hayriyya et de son époux Ḥāmid dans la pièce *al-Liṣ* (le Voleur), qui offrent ce profil social et moral inflexible. Ils cherchent ensemble la liberté dans une nouvelle société, où l'individu peut vivre librement sa vie sans être étouffé par des lois tyranniques.

Dans cette pièce d'avant-garde, quatre ans avant la révolution de juillet 1952, l'auteur se permet d'attaquer un régime capitaliste qui engendre, à ses yeux, les principales causes de décadence. Il nous présente une série d'événements faisant penser à un roman policier mais qui révèlent un mélodrame qui attaque les mœurs capitalistes. Il nous donne le modèle du Pacha en personne comme image vivante du capitalisme. Ce pacha gagne de l'argent en exploitant les efforts de ses ouvriers puis les accuse de vol. Il n'accorde aucune valeur ni aux bonnes mœurs ni aux vertus.

Ce personnage en principe est considéré par al-Ḥakīm, comme méprisable, car il a tenté de voler l'honneur de sa belle fille Hayriyya, de la séduire par l'argent, les bijoux et les sorties. Il l'a même menacée de répudier sa mère si elle ne voulait pas céder à ses avances. Il a utilisé tous les moyens pour éloigner la jeune femme de son époux Ḥāmid. Mais sa fin est

²⁰⁷ T.al-Ḥakīm, «al-Rağul al-ladī šamad», in : *Masraḥ al-muğtama'*, *Op.cit.*, p. 615-639, p. 639.

terrible, car il reçoit une balle en plein cœur. C'est Šākīr, l'ancien directeur chassé, qui venge l'honneur de sa sœur Nāhid que le Pacha a violée. Selon al-Ḥakīm, ce capitaliste qui met l'argent au dessus de tout mérite la mort. C'est une image réelle des désordres administratifs de cette époque et de la turpitude des gens qui tiennent en main le pouvoir.

Une autre image de fourberie est présentée dans la pièce *'Imārat al-ma'allim Kandūz*²⁰⁸ (L'immeuble de Maître Kandūz). Le héros de cette pièce symbolise une image vivante de l'escroquerie et de la tromperie. Il utilise des moyens sordides pour trouver des maris à ses trois filles. Il cède son immeuble à l'une de ses filles, et une fois qu'elle est mariée, il le reprend. Il recommence la même chose avec la deuxième et ainsi de suite. Kandūz sait que la nouvelle génération d'arrivistes cherche le gain facile et la possession des biens sans aucun effort.

T.al-Ḥakīm, classe cette pièce comme une moralité de guerre, mais le problème qu'elle traite est beaucoup plus grave que cela. Il s'agit d'une crise sociale qui puise ses racines dans une dépravation profonde : la cupidité, ce vice qui envahit la société capitaliste, et qui pousse les maris à chercher d'abord l'argent de leur femme, son héritage et tout ce qu'elle possède, avant de penser à connaître sa personnalité. On constate que les valeurs morales ne sont plus respectées, ce qui provoque des ruptures dans les relations et les liens sociaux.

La pièce *al-Kanz* (le Trésor)²⁰⁹, montre clairement cette coupure entre les parents et leurs enfants. Un père, qui a dépensé trop d'argent pendant sa campagne électorale, décide de donner sa fille à un homme riche. Ce père, qui ne cherche que son intérêt, ne prête aucune attention aux souhaits de sa fille. Mais l'arrivée d'un jeune homme chez eux, sous prétexte qu'il existe un trésor dans leur maison, fait changer le père d'avis. Il chasse le fiancé riche pour accueillir à sa place le jeune homme qui va faire sortir le trésor de la maison.

C'est ce changement d'attitude et de comportement du père, que dénonce al-Ḥakīm dans la plupart de ses pièces. Il nous révèle en même temps une autre vérité qui amène vers la vraie richesse, c'est la satisfaction (al-Qanā'a). Le jeune homme réussit à convaincre le père que le fabuleux trésor est sa fille en personne, et que la vraie fortune est l'amour. C'est ce sentiment sain qui nous permet de vivre dans le bonheur éternel.

²⁰⁸ Pièce de son recueil *Masraḥ al-muḡtama'*, *Op.cit.*,

²⁰⁹ *le Trésor* est une pièce traduite de l'arabe par Khédry. A dans *Théâtre multicolore*.

En évoquant les thèmes «bonheur et amour», nous pensons immédiatement à sa pièce d'*al-Ḥubb al-'udrī* (l'Amour platonique), qui dénonce également l'avidité de 'Abd al-Ġanī bey²¹⁰. Ce personnage ne vit que pour l'argent. Il est tellement obsédé par sa fortune qu'il croit que tout le monde veut le tromper et le voler. Il dissimule sa richesse. Il préfère vivre comme un avare plutôt que profiter de la vie, de l'argent et du bonheur. C'est ce que lui dit avec force un porte-parole d'un parti politique venu lui proposer un poste politique

"[...] espèce de jaloux, égoïste, tu vivras sans ami, tu mourras sans larme et tu t'en iras sans mémoire"²¹¹.

"أيها الغيور الأناني، ستعيش بغير صديق و تموت بغير دمة و تذهب بغير ذكرى".

Dans ces pièces, nous voyons un homme, un écrivain engagé, qui change d'attitude et adopte une véritable théorie de l'engagement. Son style est désormais réservé au service d'une idée : dévoiler les erreurs du système politique et le despotisme des gens de pouvoir. Il devient très réaliste. Il abandonne sa tour d'ivoire, son monde irréel de mythologie grecque et de légende des Mille et une Nuits pour devenir plus pragmatique.

III/ À la recherche d'une nouvelle idéologie socialiste.

Avant la révolution de 1952, le théâtre d'al-Ḥakīm connaît quelques hésitations, car il ne traite pas profondément les problèmes de l'époque. Il n'a pas une philosophie sociale précise. C'est pour cette raison qu'il trouve refuge dans le théâtre des idées au point d'être considéré comme un écrivain isolé dans sa tour d'ivoire. Mais cela n'a pas duré longtemps. Après la révolution de 1952, c'est à dire dans les années cinquante et soixante, un nouvel aspect de la lutte du peuple contre le capitalisme et les systèmes politiques apparaît. C'est une lutte pour un changement total de la société et de ses mœurs afin d'instaurer un système socialiste.

La littérature de cette époque permet à al-Ḥakīm d'être toujours présent pour mieux s'adapter à la nouvelle idéologie et devenir un instrument d'expression et d'orientation. C'est

²¹⁰ Ce personnage existe réellement avoue al-Ḥakīm. Il était très connu dans les milieux sociaux et politiques. Bien entendu, l'auteur ne voulait pas révéler son nom par respect pour le mort, mais le journaliste Mūsā Ṣabrī pense qu'il s'agissait du millionnaire Muḥammad Maḥmūd Ḥalīl. Cité d'après un entretien accordé à Mūsā Ṣabrī, dans la revue «al-Ġīl al-ġadīd, la Nouvelle génération», 14 mars 1955. Cité aussi dans Malāmiḥ Dāhiliyya, p 30.

²¹¹ T.al-Ḥakīm, «al-Ḥubb al-'Udrī», in: *Masraḥ al-muġtama'*, *Op.cit.*, p. 415-445, p. 444.

la première fois qu'on reconnaît que T. al-Ḥakīm a plongé dans cette philosophie socialiste²¹², qui honore le travail et bannit le conservatisme. Cela apparaît clairement dans ses deux pièces : La première est intitulée *al-Ayādī al-nā'ima*, qui démontre la modernité qui règne après la dernière révolution sociale. Elle réhabilite l'espoir pour le peuple frustré par les féodaux ou par ceux que Nāṣer appelle les arrivistes par héritage, qui se sont approprié les biens du peuple. C'est une satire de l'oisiveté des classes riches et une apologie du travail comme moyen d'existence et d'indépendance. Cette pièce marque aussi la futilité des sciences de la controverse dans laquelle trop de gens passent leur vie. Citons ici un docteur en littérature qui a préparé une thèse sur le mot «jusqu'à, Ḥatta», il est connu sous le nom de «docteur jusqu'à». Il rencontre un ex-prince, Farīd, qui devient son ami. Ils sont obligés tous les deux de chercher un travail pour survivre. C'est une scène ironique à l'égard des jeunes intellectuels diplômés qui se débattent face à des problèmes stériles qui ne rapportent rien à la société.

La deuxième pièce est *al-Ṣafqa*, (dont on fera l'analyse dans la troisième partie), elle traduit l'intérêt que l'Égypte de l'époque porte à la réforme agraire. Imprégnée de la pensée socialiste, elle est aussi une image de la désespérance des paysans effrayés à l'idée que les féodaux accaparent leurs terres. Malgré le ton caricatural utilisé par al-Ḥakīm, elle reste comme une pièce positive qui s'intègre à la philosophie sociale.

Or, la plupart de ses pièces de théâtre d'après la révolution de 1952 expriment une tendance nouvelle dans la vie littéraire de l'écrivain. Influencées par le socialisme de l'époque, et inspirées par la vie quotidienne de son peuple, ces pièces dégagent une sincérité et un sens de la responsabilité, ce qui lui permet d'être parmi les écrivains engagés et responsables envers tout ce qui touche leur pays.

²¹² Ce changement de théorie de l'engagement par l'auteur est dû à deux raisons. La première c'est qu'al-Ḥakīm préfère toujours la paix. Il évite le fait d'être responsable d'une opinion ou d'une idée. C'est pour cette raison qu'on ne lui connaît pas de philosophie sociale, qui lui appartienne en propre. La deuxième raison, c'est qu'il appartient à la souche bourgeoise conservatrice qui préfère la monotonie et évite la révolution et ses contraintes.

**CHAPITRE II : UNE VISION GÉNÉRALE SUR LE
GENRE FANTASTIQUE.**

L'un des incarnations de l'engagement de l'auteur se trouve dans le fantastique. Mais avant de montrer la dimension fantastique dans son œuvre, il est important de donner une définition à ce genre.

La critique souligne les difficultés pour définir le fantastique. Celui-ci est considéré comme un genre trop vague et trop riche pour qu'on puisse lui trouver une définition complète, correcte et suffisante. Franz Hellens, ne le considère pas comme un genre littéraire. Selon lui :

"Le fantastique n'est qu'un des caractères de l'œuvre littéraire. C'est une façon de voir, de sentir, d'imaginer. On en retrouve les traces dans toutes les littératures du monde et de tous les temps et jusque dans les ouvrages les plus réalistes²¹³". Il ajoute que "le fantastique n'est [...] jamais fixé en son principe"²¹⁴.

Denis Mellier convient aussi que : "Aucune définition ni aucune approche théorique ne sont parvenues, de manière satisfaisante, à réduire le fantastique à un ensemble précis et fini²¹⁵".

De tels problèmes surgissent régulièrement, les théoriciens se montrent d'accord sur la difficulté de donner une définition du fantastique. Ils partagent les mêmes opinions sur l'impossibilité de le délimiter. Ainsi Joël Malrieu admet-il qu'"Il existe un genre fantastique. Le seul problème est de le définir"²¹⁶.

La plupart des théoriciens ainsi que les écrivains qui se sont intéressés au fantastique ont conçu la nécessité d'illustrer leur point de vue par une réflexion sur les différents sujets et thèmes que celui-ci peut aborder. La majorité d'entre eux pensent que le fantastique est une littérature du réel qui introduit dans le monde réel, un élément bouleversant qui provoque chez l'individu un sentiment de terreur, ou d'incertitude. Comme le signale D.Mellier : "Le fantastique aurait à charge d'exprimer l'effroi de la condition humaine face aux mystères du monde"²¹⁷. Il consiste à introduire une dimension surnaturelle dans les récits (roman, conte,

²¹³ Franz Hellens, *Le Fantastique réel*, Bruxelles, SODI, 1963, p.11.

²¹⁴ *Ibid.*, p.12.

²¹⁵ Denis Mellier, *La Littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000, p.1.

²¹⁶ Joël Malrieu, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992, p.1.

²¹⁷ D. Mellier, *Op.cit.*, p. 35.

ou nouvelle). Cette dimension crée un phénomène étrange qui dépasse les acquis rationnels et que l'on peut expliquer de deux manières différentes : cause naturelle ou cause surnaturelle. La possibilité d'hésiter entre les deux crée l'effet fantastique. Selon Philippe Hamon, " le fantastique engendre une hésitation continue entre réel et surnaturel"²¹⁸.

Mais il ne suffit pas qu'il y ait du surnaturel dans un récit pour que celui-ci puisse être qualifié de fantastique. Il faut que le lecteur ou le spectateur hésite et doute toujours de la réalité des événements ou des êtres mis en scène sans pouvoir à aucun moment affirmer qu'il se soit vraiment passé quelque chose de surnaturel.

Selon le théoricien de la littérature Tzvetan Todorov :

"Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel"²¹⁹.

Le texte fantastique est par nature ambigu et demande à être interprété correctement. Les auteurs ont donc souvent recours à des techniques narratives qui conditionnent le lecteur. Celui-ci se retrouve face à un choix paradoxal : soit il fait confiance au narrateur et accepte la version «surnaturelle», et dans ce cas-là, le texte devient une fiction, soit il préfère une explication «rationnelle» qui ramène le texte dans le champ du réalisme, mais alors il doit mettre en doute la crédibilité du narrateur.

Le récit fantastique est très souvent lié à une atmosphère particulière, une sorte de crispation due à la rencontre de l'impossible. Il distingue des histoires de fantômes, de diable, des événements impossibles, absurdes ou bizarres qui défient les lois de la nature. La peur est souvent présente, que ce soit chez le héros, les personnages ou dans une volonté de l'auteur de provoquer l'angoisse chez le lecteur. Sigmund Freud (1856-1939) explique ce sentiment par l'inquiétante étrangeté²²⁰ propre à la littérature fantastique qui signifie révélation des choses

²¹⁸ Philippe Hamon, «Un discours contraint», in : *littérature et réalité*, Paris, Points essais (Ouvrage collectif), 1982, p. 126.

²¹⁹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions de Seuil, p. 29.

²²⁰ L'inquiétante étrangeté est un concept freudien. L'essai, paru en 1919 et traduit en français par Marie Bonaparte, analyse le malaise né d'une rupture dans la rationalité rassurante de la vie quotidienne. Elle est la traduction de l'allemand «unheimlich». Ce qui peut correspondre à une situation mettant mal à l'aise, qui suscite une épouvante angoissée, et à un secret divulgué, qui est sorti de l'ombre alors qu'il devait rester confidentiel. Freud assimile ce sentiment à la psychanalyse. Il pense que l'inquiétante étrangeté vécue se constitue lorsque des complexes infantiles refoulés sont ranimés. Une édition électronique réalisée à partir de l'article de Sigmund Freud, *l'Inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*. Texte publié originalement en 1919. Traduit de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1933. L'article est publié dans l'ouvrage intitulé : *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris, Éditions Gallimard, 1933. Réimpression, 1971. Collection Idées, nrf, n° 263, (pp. 7-8-9).

habituellement cachées, des choses que nous ne voulons pas voir : le sang, les cadavres, la nuit, les ruines etc...

Et comme on l'a signalé plus haut, la dimension surnaturelle ne suffit pas pour définir le fantastique. Il faut citer alors, les récits merveilleux et les récits étranges. Ces deux genres s'opposent, et se distinguent l'un de l'autre. Dans le récit merveilleux, le surnaturel et l'irrationnel sont acceptés et justifiés par le narrateur et les personnages et qui ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite, Irène Bessière, dit :

"Le récit merveilleux [...] ne pose pas la réalité de ce qu'il représente. Le «il était une fois» nous coupe de toute actualité, et nous introduit dans un univers autonome et irréel"²²¹.

Le récit *les Mille et une Nuits* est un exemple très proche de ce genre car il est marqué par un aspect d'irréalité et que les événements ne provoquent aucun doute ni aucune interrogation. Contrairement au récit merveilleux, l'étrange est un récit dans lequel le surnaturel est expliqué rationnellement et accepté comme normal. On trouve différents exemples de ce genre dans la littérature d'horreur, dans les romans de Dostoïevski (1828-1881) ou dans les romans noirs ou gothiques²²².

Le récit fantastique est donc situé entre ces deux genres (le merveilleux et l'étrange). À travers ces thèmes de fantastique l'auteur crée une atmosphère d'ambiguïté qui plonge le lecteur dans le doute et l'hésitation et le conduit dans un autre monde irréel où se confrontent l'imaginaire et le rêve. Cette confrontation entre ces deux univers, cette frontière instable entre rêve et réalité, entre le sentiment de folie et la présence d'un diable, perturbe le lecteur ainsi que les personnages et produit en même temps une narration antithétique.

Ce caractère antithétique est illustré dans l'œuvre d'al-Ḥakīm où les héros et les personnages de ces pièces sombrent dans le délire, la vengeance, la folie et l'angoisse. Il se contente de décrire une société qui erre dans les rêves et l'oisiveté, ce qui provoque chez

²²¹ Irène Bessière, *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*. Paris, Coll. Universitaire, «thèmes et textes», Larousse, 1974, p.36.

²²² La véritable source du genre fantastique est le roman gothique anglais de la fin du XVIII^e siècle. Outre l'apparition des thèmes propres au fantastique (les Fantômes, le Diable, les Vampires), ces romans caractérisés par une atmosphère d'horreur plus prononcée introduisent l'ambiguïté caractéristique du genre.

l'individu un sentiment de trouble et une incapacité à affronter la réalité. La quasi-totalité de ses personnages sont des individus perdus dans leurs hallucinations.

Il faut bien reconnaître que le fantastique en tant que genre ne se laisse pas facilement définir, il est trop riche, trop fondamental, pour que le discours le cerne définitivement. Il s'agit plus d'une notion littéraire dont des auteurs très différents se sont saisis à tour de rôle, pour refléter des angoisses et des peurs liées autant à leur personnalité qu'à des moments bien particuliers.

1/ Le fantastique dans l'œuvre de T. al-Ḥakīm.

Le fantastique consiste donc à provoquer une émotion très particulière, la peur, l'angoisse et l'inquiétude. Il est considéré comme un art subtil, inspirant la terreur, le doute et l'hésitation tout au long d'un récit. Comme on l'a signalé plus haut, l'hésitation est la première condition du fantastique. Al-Ḥakīm dans certains de ses écrits respecte les caractères de ce genre fantastique, mais à sa façon. Il développe certain sujet à sa manière à lui. L'inquiétude persiste chez ses personnages ainsi que chez le lecteur.

Certaines des pièces que nous allons étudier maintenant cherchent ouvertement à effrayer leur lecteur et à montrer d'une manière excessive et hyperréaliste des créatures surnaturelles. La présence de celui-ci (le surnaturel) fait naître une ambiguïté qui dure jusqu'à la fin de l'histoire et qui bouleverse l'ordre naturel des choses. Ce sentiment qui trouble est bien évident dans sa pièce *Bayt al-naml* (la Maison des fourmis)²²³. Un jeune homme, malade, allongé sur son lit, reçoit la visite d'une revenante qui apparaît soudainement dans sa chambre et dont on ne saura jamais s'il s'agissait d'une créature de songes ou d'une véritable jeune fille.

La façon dont cette femme est apparue indique clairement qu'elle est une représentante de l'autre monde, mais son comportement humain et plus encore féminin montre que c'est une femme qui aime. Le jeune homme est envoûté par cet esprit qui vient lui déclarer son amour "je vous aime, je vous dis que je vous aime"²²⁴ Elle veut l'emmener dans

²²³ C'est une pièce traduite de l'arabe par Khédry. A et Costandi N dans *Théâtre arabe, Op.cit.*,

²²⁴ T.al-Ḥakīm, «La maison des fourmis», in : *Théâtre arabe, Op.cit.*, p. 397.

son univers de fourmis "Que vous ôtiez, vous, votre habit humain et veniez dans mon univers"²²⁵.

Le désir amoureux très violent est souvent la cause qui amène le héros à basculer dans un univers fantastique. Mais la fascination que cette femme exerce sur lui est telle que naît entre eux un amour plus fort que la mort. Un amour qui permet à cette revenante de revenir d'un endroit très lointain pour rejoindre son aimé. Pour le jeune homme tout est de plus en plus confus. Il doit suivre cette voix féminine qui lui demande de quitter son vrai monde réel. Il n'arrive pas à expliquer ces faits surnaturels dont il est témoin. Il se demande (et le lecteur avec lui) si ce qui lui arrive est vrai, si ce qui l'entoure est bien réalité. S'agit-il d'une sylphide, d'un fantôme ou bien tout simplement d'une illusion, qui ici prend la forme du rêve. À la fin de la pièce, le cœur du jeune homme s'arrête. Son âme est emportée par l'esprit et son cadavre reste étendu sur le lit.

L'auteur dans cette pièce, construit deux mondes contradictoires. D'une part, un monde réel et concret qui est la vraie vie du jeune homme, avec sa famille, ses amis, son travail etc..... D'autre part, un monde imaginaire et incohérent qui est représenté par l'intrusion de la revenante. Le fait de mêler ces deux mondes crée un sentiment d'incertitude et d'hésitation chez le personnage et même chez le lecteur. Celui-ci doit opter pour deux solutions : ou bien la revenante est une illusion, un être imaginaire, ou bien elle existe réellement, tout comme les autres êtres vivants. Dès que le lecteur ou l'écrivain choisit une réponse, il quitte le fantastique pour entrer dans un autre genre proche : l'étrange ou le merveilleux²²⁶.

Nous sommes donc toujours dans cet étrange rapport entre le rêve et la réalité, ce mélange assez angoissant de réalisme et de surnaturel, de doute et d'incertitude, est provoqué par les trois martyrs de Dioclétien (Marnoché, Michilinea, Iemlikha), dans la pièce *Ahl al-Kahf*.

Les trois hommes et leur chien se réveillent après trois cents ans de sommeil. Ils hésitent, se demandent si ce qui leur arrive fait partie de la réalité ou s'il agit d'une illusion. Iemlikha le berger, l'homme ignorant, le plus croyant, est le premier qui sort de la caverne et le premier qui y retourne, constatant la réalité du temps écoulé. Marnoché s'obstine à ignorer

²²⁵ *Ibid.*, p. 402.

²²⁶ T.Todorov, *Op.cit.*, p. 29.

cette vérité, il est heureux de sortir vivant de la Caverne, il pense rentrer à la maison et voir sa famille qui l'attend. Michilinea comme son ami, heureux de rencontrer son amour, n'arrive pas à imaginer cette période gigantesque dans le temps passé. Il se prépare à rejoindre sa fiancée Prisca, cela ne changera rien à sa vie actuelle. La seule raison qui attache Michilinea et Marnoché à cette vie, est le cœur, et les liens affectifs avec leurs proches.

Effrayés par cette idée, ils s'interrogent. Ont-ils dormi ? Seraient-ils dans un monde heureux où tout ce qui se produit n'est qu'un songe ?

L'auteur, dans cette pièce, installe une ambiguïté qui se maintient depuis le début jusqu'à la fin de l'aventure des trois hommes. Réalité ou rêve ? Vérité ou illusion ? Ce sont des thèmes ambigus qui représentent la clé du fantastique. Le lecteur entre dans le rôle des personnages, il s'inquiète comme eux, il pose des questions, il se demande si les héros vont pouvoir intégrer un monde qui désormais n'est pas le leur.

Mais toutes ces incertitudes et ces angoisses fondent au moment où l'écrivain préfère enterrer ses héros dans la caverne. Par ce choix, l'auteur enterre le passé qui devient pour le lecteur ainsi que pour les personnages un monde irréel, pour laisser la place au présent vu comme un monde réel. Avec cette décision, al-Ḥakīm met fin au fantastique.

L'incertitude entre rêve et réalité, propre au fantastique est bien claire dans sa pièce *Law 'arafa al-šabāb*²²⁷ (Si jeunesse savait). Un médecin est obsédé par les expériences scientifiques. Il passe son temps dans un laboratoire de recherches biologiques pour la régénérescence des cellules tuées par les radiations atomiques. Il sait que ce serait pour lui la gloire et pour l'humanité un bienfait s'il réussissait. Il se trouve que, ses expériences aboutissent sur des lapins, il ne lui reste donc plus qu'à tenter l'expérience sur un être humain. Alors, il pense à un de ses patients, un Pacha qui souffre d'angine de poitrine et qui regrette tout le temps sa jeunesse perdue. Au début, le médecin hésite mais le Pacha finit par le convaincre.

Le Pacha : "[...] Pourquoi donc as-tu peur et hésites-tu ? Si l'expérience ne réussit pas on dira alors qu'il est mort d'une angine de poitrine, comme on s'y attendait.

²²⁷ Cette pièce est traduite de l'arabe sous le titre *Quand j'étais vieux* par Khédry. A dans *Théâtre multicolore*, *Op.cit.*,

En revanche, si tu réussis, ce sera pour toi et l'humanité une victoire dont l'histoire se souviendra"²²⁸.

"الباشا [...] ففيم خوف إذن و ترددك؟ إذا لم تنجح التجربة فسيقال مات بالدبحة الصدرية كما هو متوقع. و إذا نجحت فهو انتصار لك و للبشرية، سيخلده لك التاريخ".

Le médecin ne perd pas de temps et entame l'expérience de sa vie. Rapidement les résultats de l'intervention sur le Pacha s'avèrent satisfaisantes. Il devient jeune. Le médecin n'y croit pas, il est surpris comme s'il ne s'y attendait pas. Enfin, la science lui a permis de réaliser son rêve, ce qu'il attendait depuis des années.

Le Docteur : "C'est impossible ! C'est impossible ! Est-ce que cela peut arriver ? Je me fais des illusions, je suis fou... je rêve"²²⁹.

الدكتور : "مستحيل! مستحيل! أيمن أن يحدث هذا؟ إني واهم، إني مجنون، إني أحم".

Mais, la splendeur de la réalité est incertaine pour le Pacha et son médecin, car à la fin de la pièce, l'auteur surprend ses lecteurs. Les événements surnaturels qui se présentent comme réels tout au long de la pièce portent sur un délire. Le fantastique semble expliqué ici par un rêve, le moment où le médecin réveille le Pacha pour lui faire sa piqûre habituelle. En fait, ce n'était qu'un rêve aberrant qui a duré quatre minutes.

Le rêve, l'illusion des sens, la folie sont également des thèmes primordiaux du fantastique, ils tentent de réduire le surnaturel et permettent de donner une explication rationnelle à un phénomène qui ne l'était pas au départ. L'événement surnaturel intervient encore dans la pièce, au moment où ce médecin perd la raison. Il n'a pas pu supporter le poids de cette réussite et a dû être hospitalisé dans une clinique psychiatrique.

Nahr al-ḡunūn (le Fleuve de la folie)²³⁰, constitue un autre exemple original et parfait de l'ambiguïté fantastique. Celle-ci tourne bien autour du rêve et de la folie, un des thèmes du fantastique.

²²⁸ T.al-Ḥakīm, «*Quand j'étais vieux*», in : *Théâtre multicolore*, Op.cit., p. 642-762, p. 653

²²⁹ *Ibid.*, p. 655.

²³⁰ C'est une pièce traduite de l'arabe par Khédry. A et Costandi N dans *Théâtre arabe*, Op.cit.,

La pièce raconte l'histoire d'un Roi et de son Vizir qui se trouvent dans une situation embarrassante. Ils sont sous la pression du peuple qui les oblige à céder à sa folie. L'idée de cette pièce dont on ne connaît pas l'origine, est inspirée d'une vieille légende qui raconte qu'un Roi ayant rêvé que l'eau de la rivière rend fous tous ceux qui en boivent, lui seul et son Vizir s'abstiennent d'en boire. Le peuple constate alors que seuls sont fous ceux qui n'ont pas goûté cette eau. Il oblige donc le Roi et son Vizir à boire.

La forme structurelle de cette pièce, dévoile la maîtrise du dialogue, entre les personnages. L'écrivain n'a situé sa pièce ni dans le temps ni dans l'espace mais on sent sa révolte contre la pression qu'exerce la société sur l'individu. Il veut avant tout dénoncer le sarcasme du régime démocratique qui déforme la réalité vue par la société. Cette image est claire dans la fin de la pièce, quand le roi découvre finalement qu'il n'y a aucune différence entre la raison et la folie. Il se retrouve obligé de boire l'eau du fleuve, pour satisfaire le désir de la majorité de son peuple.

"Le Roi : Et c'est être sage que de préférer la folie à toute autre chose
Le Vizir : Je n'en doute pas, sire
Le Roi : Dans ce cas, quelle différence y a-t-il entre la sagesse et la folie ?
Le Vizir : Quelle différence ? Attendez ! (il réfléchit). Je n'en vois pas, sire !
Le Roi, avec force. Qu'on me donne à boire de l'eau du fleuve"²³¹.

L'auteur a réussi à nous présenter un parfait accord entre une dualité : réalité/illusion, et sagesse/folie, au point de se demander qui est vraiment fou. Est-ce le roi et son vizir qui représentent la minorité raisonnable ou bien le peuple qui représente la majorité folle ?

Les événements de cette pièce sont incompréhensibles. Le roi et son vizir croient être les seules personnes raisonnables puisqu'ils refusent de boire l'eau du fleuve. Or la plupart de ceux qui les entourent croient le contraire. Quelquefois, le roi doute de sa raison, il pense à sa folie mais ne va jamais jusqu'à la certitude.

Dans cette pièce les personnages ainsi que le lecteur s'interrogent pour savoir si vraiment l'eau du fleuve rend fous ceux qui la boivent ou si c'est tout simplement le fruit de l'imagination du roi. Le doute est maintenu, l'existence du surnaturel représenté par le fleuve (soi-disant hanté) est omniprésente, l'ambiguïté et l'hésitation sont à leur point culminant dans cette pièce, ce qui montre qu'on est vraisemblablement dans le fantastique.

²³¹ T.al-Hakīm, «Le fleuve de la folie», in : *Théâtre arabe, Op.cit*, p. 361-371, p. 371.

Mais la grande originalité de la pièce réside sans doute dans le fait qu'elle a une portée plus vaste que celle d'un simple récit fantastique. En effet, le message que nous transmet l'auteur, vise le régime démocratique dénaturé qui a desservi la raison de la majorité du peuple naïf.

Dans une autre pièce *yā tali'al-šağara*, l'ambiguïté demeure du début de la pièce jusqu'à la fin. On ne sait pas s'il y a véritablement des faits surnaturels ou si le héros est en proie à des hallucinations.

La pièce relate l'histoire d'une femme Bahāna mère sans enfant. Elle vit dans un rêve avec son enfant qui n'est pas né, fruit avorté de son premier mariage. Elle lui prépare des vêtements, il lui semble qu'elle est toujours enceinte et qu'elle attend son nouveau-né Bahiyya.

L'époux Bahādir, un homme retraité, adore la nature. Il possède un petit jardin où se trouve un oranger qu'il soigne minutieusement ainsi que sa salamandre verte, «Šīha ḥaḍra», qui trouve refuge dans le creux de l'arbre. Chacun des deux époux, est débordé par ses propres préoccupations. Un jour «Šīha ḥaḍra» disparaît en même temps que l'épouse. Un enquêteur vient poursuivre des investigations pour connaître les causes de sa disparition. Le mari révèle son désir de fertiliser son arbre avec un cadavre humain afin qu'il produise quatre fruits différents : l'orange en automne, l'abricot au printemps, la figue en été et la grenade en hiver. Lorsque l'enquêteur lui pose des questions, l'époux pense qu'il parle de choses qu'il ne comprend pas. Bien entendu, l'inspecteur l'accuse.

Le mari innocent est arrêté pour un crime qu'il a probablement commis. Il conteste les preuves avancées par l'enquêteur qui a mal interprété ses paroles. Devant cette histoire absurde, il veut s'innocenter et cherche tous les moyens possibles pour y parvenir. Il essaie d'abord, de comprendre de quoi on l'accuse puisque lui-même ne comprend pas ce qui s'est passé. Toutefois, il est considéré comme meurtrier par erreur judiciaire.

Par la suite, l'épouse réapparaît, et Bahādir lui pose des questions pour savoir où elle était pendant les trois jours durant lesquels elle s'est absentée, mais ses réponses sont toujours négatives. Fou de rage, le mari finit par étrangler sa femme. Au moment de l'enterrement, réapparaît le Derviche, personnage mystérieux qui prédit l'avenir, et qui a prévenu Bahādir au début de la pièce qu'il tuerait sa femme. Après le départ de ce Derviche, l'époux veut

terminer le travail qu'il a commencé (l'enterrement de sa femme), mais une surprise le bouleverse. C'est la disparition du cadavre de sa femme, à sa place il trouve la salamandre verte morte.

On remarque que le héros d'al-Ḥakīm songe dans le délire. Le rationnel et l'irrationnel se mêlent. Des événements étranges se produisent et provoquent le trouble chez le personnage victime de ces événements. Il se trouve confronté à deux mondes : l'un est réel et l'autre est absurde. Cette confrontation provoque en lui une contradiction profonde entre ses pensées et sa personnalité.

Bahādir est un personnage qui mène une existence désœuvrée, isolée de tout. Il s'ennuie et ne cherche qu'à combler comme il le peut le vide de son existence. Si le héros est privé de toute activité sociale, c'est parce que le fantastique envisage toujours un individu coupé de toute détermination extérieure²³². Et Comme disait Joël Malrieu : "[...] sans solitude du personnage, il n'est pas de fantastique"²³³.

Le lecteur est devant une série d'événements étranges qui se succèdent et qui soulèvent chez lui un sentiment «d'inquiétante étrangeté» dont parlera Freud à propos d'Hoffmann²³⁴, (1776-1822), Ce sentiment d'effroi qui survient empêche de trouver une explication à ces phénomènes étranges. Il glisse dans le texte d'infimes éléments qui paraissent surnaturels tout au long de l'histoire. Hésitation, incertitude, peur de l'autre et peur de soi sont les thèmes principaux qui révèlent pleinement le fantastique dans cette pièce.

À la fin, al-Ḥakīm hésite entre deux conduites : interrompre sa pièce et rester dans le fantastique, ou poursuivre les événements et donc le quitter. Alors, il a préféré priver la pièce de sa fin et laisser le lecteur au cœur de l'univers fantastique.

Un autre exemple semblable se trouve dans son roman *Yawmiyāt nā'ib fī al-aryāf*, les événements relatés rendent cette histoire proche d'un roman policier à énigme. On dit souvent

²³² Joël Malrieu, *Op.cit.*, p.57.

²³³ *Ibid.*, p.56.

²³⁴ Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, l'auteur de nombreux contes en allemand. Le thème de la folie et de la solitude est central dans son œuvre. Hoffmann a eu une influence universelle et pratiquement continue sur le genre. Ses contes forment un véritable répertoire du fantastique.

que les histoires policières ont remplacé les histoires de fantôme²³⁵, car elle se rapproche du fantastique. À chaque fois que l'auteur croit trouver le coupable, une autre énigme surgit.

L'histoire raconte qu'un dénommé Qamar al-Dawla a été blessé d'un coup de feu. L'absence de témoins rend l'enquête difficile. Mais l'apparition de Rīm la sœur cadette de sa femme qui à son tour est morte étranglée, permet de relancer l'enquête. Rim est convoquée, comme témoin principal. Mais l'enquête prend une autre tournure avec l'apparition du Šīh 'uṣfūr²³⁶, personnage énigmatique qui tient un rôle important. Il est considéré comme la clé de tous les faits inexplicables qui se déroulent dans son village. Šīh 'uṣfūr, s'intéresse à la jeune femme. Le lendemain, on constate la fuite de Rīm ainsi que sa disparition. Des recherches sont effectuées, tandis que le substitut se rend à l'hôpital pour interroger le blessé qui a repris connaissance. Mais l'enquête est perturbée quand on s'aperçoit que Rīm a disparu. Peu de temps après en se rendant un matin à l'hôpital pour se renseigner sur le blessé, le substitut aperçoit le Šīh et Rīm. Il alerte ses adjoints pour faire procéder à leurs arrestations mais le derviche seul est arrêté, Rīm est introuvable.

La mort de Qamar al-Dawla survenue entre temps a pu mettre un point final à cette sombre affaire, mais soudainement l'affaire rebondit : un événement nouveau va raviver les doutes et mettre le lecteur dans un univers fantastique, c'est le cadavre de Rīm retrouvé flottant dans le canal du village voisin. Le mystère s'épaissit face à ce double crime.

Faute d'éléments, le crime n'est pas élucidé et le dossier est classé."L'agresseur était inconnu, réplique l'auteur, inconnu bien sûr, inconnu et nous ne le connaissons jamais"²³⁷.

Tout au long du récit, le substitut qui n'est que l'auteur lui-même, cherche à découvrir l'identité du coupable, mais en vain. Le lecteur, ainsi que le narrateur, sont devant une série d'événements bizarres qui confirment la présence de surnaturel. Les habitants du village préfèrent garder le silence, par peur de l'inconnu. L'ambiguïté est toujours présente, le mystère du coupable inconnu n'est pas résolu. Donc le lecteur hésite et s'interroge sur la fin de cette affaire.

²³⁵ T.Todorov, *Op.cit.*, p. 54.

²³⁶"Cet homme extraordinaire disait T.al Ḥakīm éternel, vagabond, ignorant le sommeil, chantant toujours le même air, prononçant des syllabes incohérentes, lançant des prédictions auxquelles le peuple ajoutait foi, cet homme enfin que rien ne réjouissait plus que d'accompagner le substitut et la police lorsqu'un crime avait été commis". Cité dans son roman, *Un Substitut de compagne en Égypte*, *Op.cit.*, p. 12.

²³⁷ *Ibid.*, p. 94.

Mais al-Ḥakīm préfère ne pas donner de fin à son récit, pour ne pas sortir du fantastique. Il a laissé le soin à ses lecteurs de poursuivre l'enquête eux-mêmes et de deviner le coupable.

Ce type de littérature crée une rupture, une déchirure dans la trame de la réalité quotidienne. Elle est présentée comme un refuge, un recours contre «les repoussantes» réalités du monde vrai. Al-Ḥakīm l'utilise comme un moyen d'expression, un outil de révolte pour traduire l'angoisse émanant d'une situation politique confuse et parfois alarmante. L'usage du fantastique sert aussi à discréditer l'état égyptien qui se présente comme le seul coupable provoquant l'angoisse et la peur chez l'individu. Le fantastique dans la plupart des pièces étudiées, crée un univers incohérent et irréel qui déséquilibre le côté cohérent et réaliste des personnages.

2/ Le monde du merveilleux (fantômes, génies et esprits).

À la différence du fantastique, le merveilleux représente un univers à l'intérieur duquel le surnaturel se voit naturalisé comme dans l'univers des contes de fées²³⁸. C'est un genre voisin du fantastique, mais ils ne partagent pas le même univers. Comme disait N. Prince :

"Le fantastique et le merveilleux ne perçoivent ni n'élaborent le surnaturel de la même manière. Dans la littérature merveilleuse, en effet, les créatures les plus étonnantes, les plus magiques, font partie de l'ordre du monde [...] dans le merveilleux, le surnaturel est accepté, admis et ordonné comme un élément d'un monde lui-même merveilleux"²³⁹.

Donc, dans le cas du merveilleux, les événements ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite. al-Ḥakīm nous donne des exemples dans certaines de ses pièces qui entrent dans cette catégorie. Il met souvent en scène un personnage, le diable, qui occupe un rôle essentiel dans le fantastique merveilleux.

Le diable ou Satan, est un être effrayant, plein de dégoût pour sa propre existence, ce qui le pousse au crime ou à la ruse contre l'être humain. Le diable est toujours présenté par les écrivains sous une forme très humaine. Tantôt il est minable, traître, tantôt il est martyr ou victime. Son image humaine caractérise l'existence du surnaturel, l'une des modalités du fantastique. L'existence d'un être surnaturel incarné par Satan, est surtout l'occasion de présenter l'humanité sous un nouveau point de vue.

²³⁸ D.Millier, *Op.cit.*, 62 p.

²³⁹ Nathalie Prince, *Le Fantastique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 24.

Dans un article intitulé *Mabda' al-ağyāl al-qādima* (le Principe des générations montantes)²⁴⁰, l'auteur nous présente l'image victorieuse d'un Satan vainqueur et très courtois. Il apparaît sous la forme d'un homme qui propose son aide à des voyageurs. Il réussit à les faire monter dans son véhicule. Une fois qu'ils sont montés, il les emmène par des chemins dangereux en expliquant qu'il a choisi d'aller au but en adoptant son principe maudit : «la fin justifie les moyens». Ce Satan est valorisé par l'auteur car il réussit à enfermer ces gens dans son véhicule qui symbolise la vie, le chemin difficile, les péchés etc....Il essaie de les convaincre en utilisant des ruses et il gagne toujours.

L'auteur veut nous montrer la faiblesse de l'homme face aux attraits de la vie. L'homme se croit intelligent mais tombe facilement dans les pièges de Satan.

Dans une nouvelle très courte dont le titre évoque bien le contenu, *al-Šayṭān yantašir* (la Victoire d'Iblīs)²⁴¹, al-Ḥakīm accorde à nouveau la victoire au diable. Cette nouvelle courte est tirée de son recueil *Qiṣaṣ Tawfīq al-Ḥakīm al-qašīra* (les courtes nouvelles de Tawfiq al-Hakim), écrit en 1949. Il nous dépeint la guerre, la vengeance, et les règlements de comptes entre Satan et l'homme.

Une nouvelle fois, l'homme paraît incapable de suivre une voie droite sans tomber dans les erreurs, comme dans le cas de l'ascète qui veut couper l'arbre qui dévoie les habitants du chemin de Dieu. Satan est furieux, il veut l'en empêcher. À chaque fois qu'il se bat contre lui, c'est l'anachorète qui triomphe. Alors, Satan décide d'utiliser ses ruses. Il propose à l'ermite de lui donner deux dinars par jour pour subvenir à ses besoins s'il ne coupe pas l'arbre. Pendant un mois la promesse à Satan est tenue. Mais quand l'argent cesse, l'ermite retourne à son ancien projet, pour mettre les habitants dans le droit chemin, mais cette fois-ci, Satan gagne son pari, il vaincra la foi de l'ermite, qui a privilégié ses intérêts personnels et oublié les intérêts collectifs.

Désormais, c'est Satan qui gagne le combat, il dit : "Quand tu combattais pour ta foi, tu m'abattais ; mais lorsque tu m'as affronté pour ton intérêt, c'est moi qui t'ai terrassé"²⁴².

²⁴⁰ T.al-Ḥakīm, *Fan al-Adab* (l'Art de la littérature), recueil d'articles, 1952, le Caire, Maktabat Maṣr, 1988, pp. 280-281.

²⁴¹ Cette nouvelle traduite de l'arabe dans son œuvre *Souvenirs d'un magistrat-poète*, *Op.cit.*,

²⁴² T.al-Ḥakīm, «La victoire d'Iblīs», in : *Souvenirs d'un magistrat-Poète*, *Op.cit.*, pp. 155-157, p. 157.

Mais malgré sa mainmise sur le monde et sur l'humanité, Satan ne gagne pas souvent. Dans sa pièce *al-Šayṭān fī ḥaṭar* (le Diable est en danger), 1951, al-Ḥakīm relate comment Satan entreprend un dialogue avec un philosophe au milieu de la nuit, pour l'informer qu'il ne voit pas d'un bon œil la prochaine guerre atomique qui, sans doute anéantira le monde et l'humanité. Si la fin du monde arrive, Satan périra aussi. Autrement dit, la future guerre ne sert pas l'intérêt de Satan. L'espoir de Satan est d'arrêter la guerre nucléaire avant qu'elle anéantisse l'humanité et qu'elle mette fin à son existence personnelle sur terre. Sa vie, donc, est liée au destin des hommes et si le monde risque d'être détruit, il périra avec lui. C'est pour cette raison qu'il se manifeste pour que la paix règne. C'est une belle image d'appel à la paix.

Notre dramaturge est parvenu encore une fois à bien choisir ses personnages symboliques. Il a introduit l'image de Satan, le symbole de tous les malheurs qui existent sur terre, pour nous informer de la présence d'une autre force plus dangereuse et plus destructrice que Satan : l'être humain lui-même, le coupable, le criminel qui cherche la guerre, qui risque de détruire tout ce qui est beau et donne vie en ce monde. L'idée qui se manifeste dans cette pièce n'est qu'une révolte de l'auteur pour exprimer sa haine pour tous les mauvais moments que son pays et son peuple ont traversés ou risquent de traverser.

al-Mar'a al-latī ḡalabat al-šayṭān (une Femme a vaincu le diable)²⁴³, est une autre nouvelle de son recueil *Arīnī al-lāh* (Montre-moi Dieu)²⁴⁴, 1953.

²⁴³ Cette nouvelle est traduite de l'arabe dans son œuvre *Souvenir d'un magistrat poète*. L'histoire est un petit peu différente de celle mentionnée par Muḥammad al-Sayyid Šūša, dans «*al-Mar'a al-latī ḡalabat al-šayṭān*», in: *Tawfīq al-Ḥakīm fī qīṣaṣih al-qāṣira* (les courtes nouvelles de Tawfīq al-Hakim), le Caire, Dār al-kutub, 'Adad 15, Octobre, 1982, p. 133-134. Dans *Souvenirs d'un magistrat poète*, le nom de la femme n'est pas mentionné, mais, on sait qu'elle est laide, désespérée. Elle fait appel à Satan qui répond très vite à son appel. Elle lui demande la beauté, la vie et la jouissance, Satan lui propose un contrat de dix ans de jouissance sur terre contre son âme qu'il emportera après en enfer. La jeune femme accepte l'offre de Satan, et signe le contrat, puis Satan effleure de la main son corps qui tressaille et d'un doigt griffu lui désigne le miroir. Elle regarde et voit une beauté rayonnante éclatante, éblouissante. La femme se sent revivre, elle plonge son corps dans la mer des plaisirs. Emportée par le courant des jours, elle se trouve au seuil de la dixième année. Satan vient à elle et lui rappelle que l'heure approche. La femme n'a pas oublié son engagement, mais vu qu'il reste deux mois avant l'échéance du contrat, elle demande à Satan de la laisser goûter une jouissance qui la tente énormément, celle du plaisir de l'âme et du plaisir spirituel. Satan lui accorde cette demande. La femme se dépouille de ses habits soyeux et se vêt de bure et part en pèlerinage. Elle s'adonne entièrement à une vie contemplative et pure. L'heure a sonné, le Satan vient lui réclamer son dû. À sa vue, il tressaille, elle a une beauté rayonnante d'une lumière douce, différente de celle qu'elle avait avant, quelque chose en elle, a changé : c'est son âme. Le Satan la conduit docilement jusqu'aux portes de l'enfer. Mais la surprise est que les anges sentinelles du paradis l'enlèvent pour la conduire au paradis. Désormais cette femme possède une âme vertueuse et pure qui n'appartient guère à Satan. Ce dernier reconnaît sa défaite et avoue qu'il a été dupé par la femme.

²⁴⁴ *Arīnī al-lāh*, est une nouvelle de son recueil de nouvelles *Arīnī al-lāh*, le Caire, Maktabat al-Ādāb, 1953. Elle est traduite dans *Souvenirs d'un magistrat-Poète*, sous le titre *Montre moi Dieu*.

L'héroïne, se nomme Šafīqa, c'est une femme laide, malheureuse dans la vie. Elle travaille à domicile chez la danseuse Zīzī. Cette dernière la traite mal, elle ne supporte pas sa laideur, elle est souvent un sujet de moquerie, dans la maison ou même devant les invités. Šafīqa ne supporte plus cette situation, elle pleure souvent sa laideur qui lui a fait trop de mal. Elle sera renvoyée de la maison et elle se retrouve toute seule dans un désert pleurant sur son destin. Soudain, elle rencontre le diable qui lui propose de lui offrir la beauté et la jouissance, mais à condition qu'elle laisse partir son âme en enfer. Le pacte est conclu. Ainsi, Šafīqa devient la plus belle et la plus riche, mais elle garde une haine contre tous ceux qui l'ont méprisée et torturée, y compris sa patronne Zīzī. Elle commence sa vengeance en utilisant toutes les ruses pour détruire la vie et la carrière des hommes qui se sont moqués d'elle. Mais Šafīqa ne continue pas sur ce chemin du diable, grâce au jardinier de son palais -qui connaît d'ailleurs sa vérité-, elle découvre le bon chemin de dieu et la lumière du paradis. Le diable vient réclamer son dû, mais il n'arrive pas à se rapprocher d'elle car sa foi est devenue désormais plus forte que lui. Elle quitte son palais, ses serviteurs, sa richesse, et elle part en pèlerinage. De retour, elle commence à faire ses prières, elle veut vaincre le diable qui n'a pas pu emmener son âme avec lui. Elle meurt sur son tapis de prière. Le diable avoue sa défaite²⁴⁵.

Le pacte avec le Diable est un thème récurrent des réflexions humaines et partant de la littérature, en particulier romantique. Il vise toute situation où, par une magie quelconque (accord avec le Diable, découverte d'un talisman, ...) un personnage peut obtenir facilement le bonheur contre une aliénation désastreuse dont il ne perçoit pas à priori l'importance, comme par exemple : la fortune ou la beauté contre l'âme. Le pacte avec le diable est un thème majeur de la littérature fantastique.

Voici une autre image philosophique de l'auteur qui montre un rejet total de Satan par l'humanité : ce dernier veut se convertir, mais personne ne souhaite sa présence. C'est ce qui apparaît dans *al-Šahīd* (le Martyr)²⁴⁶, nouvelle du même recueil de nouvelles *Arīnī al-lāh*.

²⁴⁵ Muḥammad al-Sayyid šūša, *Op.cit.*, p. 133-134.

²⁴⁶ Fārūq Aḥmad Dasūqī, Docteur en science Islamique à la faculté Dār al-'Ulūm (la maison des sciences) a massivement critiqué cette nouvelle *al-Šahīd*, Il reproche à l'auteur son insolence d'avoir considéré Satan comme un élément fondamental pour l'équilibre de l'univers, et d'avoir dit que Dieu a besoin de Satan pour la continuité du monde. Il lui reproche également d'avoir récompensé Satan en lui offrant l'image d'un innocent, et d'une victime qui a subi la souffrance et a été rejeté par l'humanité. A. Farūq, a traité al-Ḥakīm d'existentialiste, surtout lorsqu'il a privilégié Iblīs en lui accordant une conversation avec l'ange ġibrīl messenger de Dieu pour l'humanité. Le Docteur Fārūq trouve ce fait intolérable. Dans tous les cas, c'est un point de vue personnel de Fārūq qu'on doit respecter, sachant que c'est un docteur en science Islamique. Il s'est fondé sur le côté «religieux» pour déformer les idées de l'auteur et il a oublié qu'al-Ḥakīm est un dramaturge, journaliste et écrivain qui a le droit d'utiliser son imagination et son talent pour décrire, imaginer et séduire ses lecteurs.

Satan, sous l'apparence d'un homme, descend sur terre pour goûter le bien et demande à entrer dans la foi. Malheureusement, tous les religieux de toutes les religions refusent sa demande, car si le diable se convertit, que deviennent toutes ces religions ? Comment peut-on parler du jour du jugement si le mal disparaît de la terre ? Que devient la messe du Pape ? Perdra-t-elle sa valeur, son sens et sa beauté ? Comment peut-on réciter le Coran sans effacer la plupart des versets qui maudissent le démon tentateur ? Donc, la conversion de Satan va certainement bouleverser toutes les religions. Satan mortifié sort désespéré et perdu. Il se rend compte qu'il restera damné jusqu'à la fin des temps. De nouveau les larmes perlent dans les yeux de Satan, Gabriel s'empresse de lui dire :

"Ne pleure pas...ne pleure pas, n'oublie pas que tes larmes sont des catastrophes [...] aie pitié des hommes, pars, patiente, et reste calme"²⁴⁷.

Satan a bien saisi les paroles de Gabriel, il réfléchit, ensuite il reprend son souffle et dit : "Tu as raison ! Mais je suis une victime. Un martyr"²⁴⁸.

On peut tirer de cette idée d'al-Ḥakīm, que le comportement de Satan est la conduite de chaque individu vaincu, qui regrette ses erreurs et qui demande qu'on lui accorde une deuxième chance pour redémarrer une nouvelle vie. Selon al-Ḥakīm, le mal et le bien sont deux notions fondamentales pour la continuité du monde. Ce conflit entre l'homme et Satan ne finira jamais sinon par la fin du monde. C'est ce que d'ailleurs mentionne M.al-Sayyid 'Īd :

"Dans la nouvelle de «le Martyr», al-Ḥakīm insiste sur le fait que la présence du mal est nécessaire pour la continuité de la vie et des religions, et qu'il serait impossible de faire disparaître le rôle d'Iblīs, c'est pour cette raison que tous les cardinaux de toutes les religions refusent sa conversion"²⁴⁹.

"و في قصة الشهيد يؤكد الحكيم أن الشر ضروري لإستمرار الحياة ، بل وإستمرار الأديان نفسها، وإنه من المستحيل أن يختفي دور إبليس، و لهذا يرفض كل رؤساء الأديان توبة إبليس، و دخوله في دين الله".

Al-Ḥakīm nous introduit dans le monde mystérieux de l'égyptianité où les fées jouent un rôle déterminant. Il croit aux esprits qui possèdent une force surnaturelle. Il manifeste sa peur et son impossibilité à comprendre la loi de ce monde merveilleux.

²⁴⁷ T.al-Ḥakīm, «le Martyr», in : *Souvenirs d'un magistrat-poète*, Op.cit., p.115-123, p. 123.

²⁴⁸ *Idem.*,

²⁴⁹ Muḥammad al-Sayyid 'Īd, «Qīṣa al-Ḥakīm al-Qaṣīra», in : *Tawfīq al-Ḥakīm mi'at 'ām* (Tawfīq al-Ḥakīm, cent ans), le Caire, al-Hay'a al-Maṣriyya al-Āmma lī-al-Kitāb, 1998, p. 96.

"Je crains les esprits [...] Moi l'intellectuel qui comprends l'existence sur la base de la logique rationnelle, l'apparition d'un fantôme, je ne peux pas en expliquer le secret avec ma raison"²⁵⁰.

Ce personnage «esprit», n'est qu'une image de la mort, de la fin du mauvais sort, de la malédiction et de la place importante qu'occupent les croyances populaires dans son pays, l'Égypte.

3/ La faune

Dans cet univers «faune», nous commencerons par étudier le rôle joué par l'âne²⁵¹, personnage symbolique très apprécié de l'auteur : l'amitié avec cet animal qui semble avoir eu sur l'écrivain des effets stimulants, occupe une place importante dans la vie et l'œuvre d'al-Ḥakīm. En 1938, il a publié un recueil d'essais sur des sujets variés sous le titre *Ḥimārī qāla lī*²⁵², 1945, puis en 1940, un deuxième recueil *Ḥimār al-Ḥakīm*²⁵³. À la fin des années soixante, précisément en 1969, l'auteur retourne une nouvelle fois à son ami l'âne, avec une

²⁵⁰T.al-Ḥakīm, *l'Âne de sagesse*, *Op.cit.*, p. 61.

²⁵¹Il aime tellement cet animal, qu'il a mis sa statue sur son bureau. Un jour, un journaliste ami d'al-Ḥakīm, nommé Fathī al-anbārī, est venu le voir pour lui souhaiter bon anniversaire pour ses quatre-vingt-six ans. Il a remarqué la statue de l'âne en bronze. Il l'a prise et il l'a mise dans sa poche, en lui disant : "Merci pour ce cadeau que vous m'avez offert à l'occasion de votre anniversaire".

"متشكرين جدا على هذه الهدية التي منحتها لي في عيد ميلادك"

Avec son sens de l'humour, al-Ḥakīm a répondu :

"Aucun problème, mais je vais appeler la police pour signaler la disparition de mon âne sur mon propre bureau, et je vais leur donner votre profil".

"لا مانع، ولكنني سأبلغ الأمن بأن حمار الحكيم قد فقد من فوق المكتب وأخبرهم بأوصافك"

À ce moment-là, le journaliste lui demande de faire un testament qui justifie sa possession légale de cette statue. Al-Ḥakīm accepte mais à condition que la presse rende un hommage au moins une fois par an à cet animal. Voilà ce que lui a écrit al-Ḥakīm:

"Vous avez pris ma statue d'âne qui m'avait inspiré plusieurs idées et pensées. C'est pour cette raison que vous devez vous intéresser à lui en célébrant une journée en son honneur, car c'est le symbole de l'animal qui travaille avec honnêteté pour subsister".

"لقد سلبتني تمثال حماري الذي أوحى إلي بكثير من الأفكار. فعليك أن تهتم به، و تراعاه، و تكرمه، بأن تدعوا إلى الإحتفال بيوم لتكريمه، لأنه رمز للحيوان الذي يعمل، بإخلاص من أجل لقمة عيشه".

Cité par Fathī al-Anbārī, *'Ašrat ālāf ḥaṭwa ma'a al-Ḥakīm* (Dix mille pas avec al-Ḥakīm), le Caire, al-Hay'a al-Mašriyya al-Āmma lī-al-Kitāb, 1987, pp. 143-143-144.

²⁵² C'est un ensemble de conversations et de dialogues qui pivotent autour des problèmes les plus sensibles de l'époque des années trente et qui touchent tous les domaines politiques, économiques, sociaux. Le premier chapitre est : qui est mon âne ? Il présente ce grand ami qu'il considère comme une créature sacrée. Voir *Tawfiq al-Ḥakīm al-adīb, al-mufakkir al-insān, Op.cit.*, p 332. En revanche, tous les autres chapitres contiennent des dialogues entre l'Âne et al-Ḥakīm, à savoir : *Mon Âne et le déluge, mon Âne et Hitler, mon Âne et Musulīnī, mon Âne et la conférence de conciliation, mon âne et son pati, mon Âne et l'or, mon Âne et le parti des femmes, mon Âne et l'animosité de la femme, mon Âne et la sagesse, mon Âne et le crime, mon Âne et Mon apparence, mon Âne et mon image, mon Âne et l'hypocrisie, mon Âne, le paradis et le feu, mon Âne et l'étudiante, mon Âne et la juge, mon Âne et la politique, Qui est mon Âne, mon Âne et la lutte.*

²⁵³ Il contient quatorze chapitres. Les cinq premiers abordent sa rencontre avec le joli petit ânon et la description de sa beauté qui a attiré l'écrivain. Le reste des chapitres concernent tous les problèmes qu'affrontent la campagne et le fallāḥ égyptien, ainsi que le rôle de la femme égyptienne et de sa liberté qui a tellement préoccupé l'auteur.

œuvre intitulée *al-Ḥimār yufakkir* (l'Âne pense). En 1975, il enrichit le théâtre d'une curieuse pièce, *al-Ḥamīr* (les Ânes), 1975.

Dans *l'Âne de sagesse*, il privilégie même cet animal par rapport au cheval. Une fois, en se promenant à cheval à la campagne, son secrétaire lui propose de se marier, mais al-Ḥakīm qui s'est habitué à la liberté du célibat refuse catégoriquement de se laisser emprisonner dans une relation sérieuse avec une femme. Voici ce qu'il lui a répondu :

"Je ne suis pas un cheval comme les autres, je suis un âne sauvage, un zèbre [...] ils sont faits pour vagabonder dans les forêts et vivre dans la liberté de la nature sauvage"²⁵⁴.

Son roman *Yawmiyāt nā'b fī al-aryāf*, marque bien cette préférence en faveur de l'âne. Par exemple, pour aller à son lieu de travail, il préfère faire le trajet à dos d'âne plutôt qu'à cheval. Est-ce un signe de modestie de la part d'al-Ḥakīm ou une tendresse particulière envers cet animal ? Ou bien une peur du cheval ? Son œuvre autobiographique *Siġn al-'umr*, 1965, nous semble répondre à ces questions. Depuis son enfance, il était habitué à monter les ânes plutôt que les chevaux. Il relate que, comme l'école restait ouverte les jeudis jusqu'à la fin de la matinée et qu'il n'y avait pas de train à cette heure-là pour rentrer chez lui, sa famille était obligée de lui envoyer un âne pour le retour.

Le narrateur confie que ces deux heures de route pour arriver à Ibn mas'ūd²⁵⁵, étaient les deux heures les plus courtes de sa vie. Il a savouré le plaisir d'être seul avec cet âne. Il rappelle également le beau jour où sa grand-mère lui a acheté un ânon²⁵⁶, qui l'a accompagné durant toute la période où il a vécu à la campagne. Il prenait soin de lui, et ne laissait personne l'utiliser pour les travaux durs, c'était l'unique ami avec lequel il passait beaucoup de temps. Cette fidélité se confirme dans la pièce *Ḥimār al-Ḥakīm* où il adopte un ânon blanc dont il décrit la beauté : "Il avait la taille d'une poupée, la blancheur d'un marbre sculpté, la perfection d'un objet d'art"²⁵⁷. Il lui a même dédié une pièce "À mon ami qui est né et qui

²⁵⁴ T.al-Ḥakīm, *l'Âne de sagesse*, *Op.cit.*, 1987, p. 86.

²⁵⁵ T.al-Ḥakīm, *Siġn al-'umr*, *Op.cit.*, p. 102.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 105.

²⁵⁷ T.al-Ḥakīm, *l'Âne de sagesse*, *Op.cit.*, p. 9.

est mort sans m'avoir parlé mais qui m'a enseigné²⁵⁸". Il le considérait comme un philosophe "j'allai jusqu'à oublier mon âne, le philosophe²⁵⁹", ce qui faisait dire Kamāl al-mallāh :

"[...] peut être parce qu'al-Ḥakīm voit dans son âne sa philosophie. Celui qui regarde, écoute, mais ne parle pas"²⁶⁰.

"[...] و ربما لأن الحكيم يرى في الحمار فلسفته : يرى و يسمع ولا يتكلم".

Dans beaucoup d'œuvres d'al-Ḥakīm, l'Âne occupe une place de choix dans des rôles divers comme dans *Himārī qāla lī*, 1945, à thème sociopolitique, ainsi que dans des écrits édités peu après la révolution. L'auteur réussit l'intégration de cet animal parmi les personnages humains et il traite de problèmes réels et d'événements contemporains à travers cet animal symbole. Il déteste voir ces animaux souffrir ou être maltraités, surtout par les paysans qui les utilisent dans des travaux pénibles, dans la chaleur comme dans le froid, sans rien leur donner à manger ni à boire, et cela pour gagner le plus d'argent possible. Écoutons sa réponse dans *Himār al-Ḥakīm*, lorsque la femme du cameraman lui pose cette question²⁶¹ : "Ne pensez-vous pas comme moi qu'il y a chez les animaux quelque chose d'humain, au sens noble du terme"²⁶². A-Ḥakīm répond avec conviction :

"C'est vrai, il y a parfois en eux plus d'humanité que chez l'homme même. L'idée de «mal» n'existe pas chez les animaux, la plupart des animaux sont épris de paix, de fraternité, de tranquillité [...] de toutes les créatures sur terre, seul l'homme voit dans la violence contre son frère ce qu'il appelle gloire et honneur"²⁶³.

Le portrait que dessine l'auteur de ce personnage «Âne» ressemble à celui d'un humain exploité et résigné dans l'Égypte d'avant et d'après l'indépendance. La destinée de cet animal est faite de souffrance, de solitude et de courage mêlés d'intelligence et d'honnêteté, tout comme l'homme qui exige un peu de justice et surtout le respect des valeurs. Pour l'auteur, cette personnalisation de l'âne n'est qu'une façon de montrer sa révolte contre l'injustice éternelle du pouvoir et contre l'exploitation de l'homme qui désormais sait ses droits et ses devoirs.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 6.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 115.

²⁶⁰ Kamāl al-Mallāh, *al-Ḥakīm baḥīlan* (al-Hakim avare), le Caire, Marqaz al-Ahrām lī al-Tarğama wa al-Našr, 1988, p. 290.

²⁶¹ En posant cette question, al-Ḥakīm, désigne l'Âne.

²⁶² T.al-Ḥakīm, *l'Âne de sagesse*, *Op.cit.*, p. 56.

²⁶³ *Idem.*,

Le mouton a également été intégré au théâtre d'al-Ḥakīm. Dans *Min al-burğ al-'āğī*, 1941, l'auteur refuse de voir un mouton sacrifié pour la fête. Il évite même de le fréquenter, surtout le jour de l'immolation. Il ne veut pas s'habituer à lui, et ensuite le voir cuit et servi sur un plat²⁶⁴. Il trouve cela intolérable et inacceptable. Il compare cet acte à celui de l'époque du paganisme «al-Waṭaniyya»²⁶⁵.

Dans son roman *Yawmiyāt nā'b fī al-aryāf*, apparaît une autre image de ce personnage symbolique «Mouton», sauf qu'ici, l'animal est égorgé pour célébrer la cérémonie de la circoncision d'un enfant²⁶⁶. Cette cérémonie, est la représentation d'un peuple fidèle à ses coutumes et à ses traditions. L'animal, doit être égorgé dans un abattoir, pour respecter l'hygiène. Vingt piastres d'amende sont exigées par un juge à un paysan qui a égorgé un mouton hors de l'abattoir à l'occasion d'une soirée de fête²⁶⁷.

Nous trouvons une autre image dans *al-Şafqa*, où des villageois gagnent dans une affaire de terre vendue par une compagnie belge. Pour manifester leur victoire et leur joie, tous les villageois se sont réunis pour égorger, couper et partager la viande.

Dans *'Awdat a-rūḥ*, l'image devient celle du sacrifice volontaire. Citons encore l'exemple de Zannūba, la tante de Muḥsin, à qui la femme de cheikh Samḥāne (le magicien), avait ordonné d'acheter un mouton blanc, sans aucune tache dans la fourrure, ce mouton devait être sacrifié en son nom afin qu'elle obtienne de bonnes relations avec son voisin Muştafā. Comme l'âne, le mouton occupe un rôle quasi-humain et il est souvent en relation avec l'action des hommes.

Dans une grande partie du théâtre d'al-Ḥakīm, nous relevons des images symboliques. Outre l'Âne et le Mouton, nous trouvons aussi le Cafard. Son œuvre *Maşīr Şurşār* (le Destin d'un cafard), 1966, réunit trois pièces : *al-Şurşār Malik* (le Cafard Roi), *Muqāwamat Şurşār* (la Lutte d'un cafard) et *Maşīr Şurşār* (le Destin d'un cafard). Notre première remarque porte sur la répétition du mot cafard qui figure dans les trois titres. Le choix d'al-Ḥakīm de cet animal qui symbolise la discrétion et la répulsion semble avoir été fait dans un but précis. *le Destin d'un cafard*, est l'illustration d'un destin malheureux exposé dans une pièce en trois actes. Il traite du combat d'un cafard tombé dans une baignoire et de sa lutte pour se sauver.

²⁶⁴ T.al-Ḥakīm, *Min al-Burğ al-'āğī*, *Op.cit.*, p. 72.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 68.

²⁶⁶ T.al-Ḥakīm, *Un Substitut de campagne en Égypte*, *Op.cit.*, p. 30.

²⁶⁷ *Idem.*,

Ce cafard, représente l'image de l'homme misérable et son combat face à tous les problèmes qu'il affronte.

Al-Ḥakīm utilise le symbole pour nous communiquer sa pensée et traduire à travers ses personnages merveilleux, l'image de l'antagonisme éternel entre l'homme et les forces qui le dépassent.

II/ Le fantastique comme moyen de critique sociale

1/ Raison idéologique de l'emploi du fantastique par al-Ḥakīm.

Selon Michel Viegnes, "le fantastique constitue souvent un espace de liberté, où les auteurs expriment, par le biais du rêve ou du délire, ce que censure la morale officielle d'une époque et d'une culture²⁶⁸". Le fantastique se trouve être l'instrument convenable pour la lutte et la révolte. Ce genre attire de plus en plus les écrivains, les artistes ainsi que les psychanalystes, car il décrit clairement les troubles dont souffre l'être. Donc, il est logique qu'al-Ḥakīm perçoive dans le fantastique un moyen privilégié d'exprimer l'angoisse de la société.

Dès la fin de XIX siècle et au début de XXème le fantastique débouche explicitement sur une critique de la société, marquée par une profonde crise des valeurs. Il s'accorde comme disait J.L Steinmetz avec le climat d'inquiétude ressenti par toute une génération²⁶⁹.

Comme on a l'vu plus haut, le fantastique est le moyen le plus éloquent pour décrire une société angoissée qui erre dans le rêve et l'angoisse. Al-Ḥakīm centre ses sujets sur la vision sociale induite par la nouvelle minorité argentée, le comportement de la petite bourgeoisie déchirée, ainsi que sur les répercussions dans les groupes défavorisés et exploités.

La société, dans les pièces que nous allons étudier, joue un rôle bien ancré dans l'histoire de l'Égypte contemporaine. L'homme est hanté par le besoin de trouver des explications à tout ce qui caractérise son existence. Le mystère de la vie, l'échec, la solitude, trouvent dans le fantastique un refuge idéal où il peut exprimer son angoisse. Toutes les couches sociales sont présentées pour témoigner de leur peur dans un monde marqué par l'échec et la stagnation.

²⁶⁸ Michel Viegnes, *Le Fantastique*, Paris, Garnier Flammarion Coll «corpus», 2006, p.108.

²⁶⁹ Jean-Luc Steinmetz, *La Littérature fantastique*, Que sais-je, Paris, PUF, 1990, p.11.

Les héros sont choisis minutieusement. Dans chaque pièce et dans chaque œuvre, on trouve un individu isolé, oisif, inquiet qui lutte contre les dangers qui menacent l'humanité, contre une crise de mœurs, une peur de l'avenir, une peur de l'inconnu ou une peur de soi etc.... Cette confrontation d'un personnage bouleversé avec le phénomène «société» engendrera une déchirure et une contradiction profonde dans son monde réel.

Al-Ḥakīm exprime le besoin d'un dramaturge romancier qui utilise à fond son imagination et qui exploite le fantastique afin de dévoiler les maux sociaux qui perdurent dans une société décevante, incapable de trouver ses marques dans un monde moderne. Par l'étude de quelques unes de ses pièces, observons, comment il décrit cette société accablante.

2/ Critique sociale.

a/ La haute société

Cette minorité accapareuse du pouvoir et des richesses du pays a imposé un système de valeurs fondé sur l'argent, et sur la recherche effrénée de la réussite sociale. Elle s'est donné une élite, qui n'est caractérisée ni par la compétence, ni par le savoir, et encore moins par un quelconque humanisme. C'est dans ce contexte que l'auteur s'exprime pour restaurer la valeur humaine liée à la réussite sociale.

a.1/ Les Pachas et les Beys

Ces individus sont très répandus dans les pièces Ḥakīmienne. Ils manipulent la société pour servir leurs intérêts, et la plupart du temps ils sont malhonnêtes. Cette minorité puissante est représentée, dans la pièce *al-Liṣ*, par le Pacha qui symbolise le capitalisme et l'immoralité. Al-Ḥakīm dans cette pièce dénonce les abus dont est victime la classe vulnérable dans une société aberrante qui honore les voleurs et qui accuse ceux qui font preuve de droiture.

Deux autres personnages sont semblables à ce pacha, Ḥāmid bey de la pièce *al-Ṣafqa* et 'Isawī bey de la pièce *Ḥayāt taḥaṭṭamat* (Vie brisée).

Le premier, est un féodal qui arrive dans un village au moment où les villageois concluent une affaire avec une société belge. Les paysans naïfs commencent à négocier avec son agent d'affaires. Mais la surprise est que le bey n'est même pas au courant de cette

transaction, et sa présence au village ce jour-là est une coïncidence. Cependant, il fait preuve de cupidité en demandant une grosse somme pour se retirer de cette affaire. De plus, il se montre ignoble lorsqu'il demande que la jeune paysanne Mabrukā l'accompagne au Caire. La pièce s'achève par le triomphe des fallāḥs qui résistent et gagnent la transaction. Al-Ḥakīm donne une image victorieuse de l'Égypte solidaire, socialiste, et en même temps, il stigmatise la société féodale que représente le bey.

Parmi toutes les personnalités bourgeoises qu'al-Ḥakīm présente dans ses pièces, la personnalité de «'Isawī», est originale, car l'auteur lui donne un rôle secondaire, mais important. Il symbolise la tyrannie. C'est lui qui a brisé la vie de l'avocat Šāhīn, le héros de la pièce. Il a épousé sa femme (femme de Šāhīn) après l'avoir séduite par l'argent et les biens. Malgré le rôle éphémère de 'Isawī bey, il a quand même pu changer le destin de tous les héros de la pièce. À cause de lui, Šāhīn néglige sa carrière et se suicide. Cette mort fait triompher le despotisme et les couches favorisées que 'Isawī bey représente. Il symbolise aussi la révolution perdue contre les forces corrompues.

Al-Ḥakīm change l'aspect de ses héros. Il présente ainsi une image d'honnêteté et d'espoir incarnée par Šāliḥ bey dans la pièce *al-Rağul al-ladī qāwam*. C'est un homme de principe, honnête mais traumatisé par la peur et les menaces de son supérieur. Il résiste à toutes ses offres attrayantes. Sa présence est un message et un appel à la lutte et à la résistance pour la défense des valeurs morales.

Dans *'Arafa kayfa yamūt*, al-Ḥakīm introduit un Pacha 'Abd al-samī' redwān qui s'ennuie de la vie et désire mourir, car plus personne ne parle de lui désormais, même la presse l'ignore. Il réfléchit à une solution pour qu'on s'intéresse à lui comme avant. Alors, il n'hésite pas à monter une scène d'assassinat politique sensationnelle qu'il a minutieusement étudiée. Il décide de mettre une bombe sous son bureau. Ainsi, s'il est tué, les journaux parleront de sa mort. Mais malheureusement, son plan échoue et il meurt dans un égout sans que personne ne le sache.

L'idée d'al-Ḥakīm est de nous montrer la mentalité de certains politiciens de l'époque, intéressés par la célébrité à n'importe quel prix. Il n'a pas hésité à donner une fin dégoûtante à ce personnage hypocrite.

L'auteur témoigne du même mépris pour le bey 'Abd al-Ġanī, dans *al-Ḥub al-'udrī*. Ce bey est riche mais avare au point de vivre dans une angoisse permanente. C'est le premier avare dans toute l'œuvre d'al-Ḥakīm, qui nous dépeint cette catégorie de gens dans leur vie misérable, passée à protéger leur fortune au lieu de l'investir dans des projets pour les jeunes chômeurs.

a.2/ Les ministres

Outre les Pachas et les Beys, al-Ḥakīm n'a pas oublié l'action des ministres envers les gens honnêtes. On parle ici du ministre de la pièce *al-Nā'iba al-muḥtarama*, qui demande à la députée de l'opposition, de retirer les questions qu'elle a préparées pour interroger le parlement, car cela pourrait avoir des conséquences fâcheuses sur ses prochains projets. Pour la convaincre, il lui propose un marché : elle retire ses questions, en contrepartie de quoi il arrangera la situation de son mari, (un ingénieur négligé par l'État depuis une dizaine d'années). Mais la députée refuse de trahir son parti. Elle repousse les offres malhonnêtes du ministre et résiste à ses menaces. En fin de compte elle préfère démissionner de ses fonctions.

Nous ne savons pas pourquoi al-Ḥakīm donne cette fin à la députée qui représente l'espoir de l'Égypte socialiste. Il aurait dû la laisser continuer son combat jusqu'au bout, puisqu'il lui a donné la crédibilité de quelqu'un d'honnête et de résistant. Ainsi, al-Ḥakīm, sans le vouloir, fait triompher la tyrannie du ministre et celle de tous ceux qui représentent l'image de l'Égypte capitaliste. Mais qui sait ? Peut-être al-Ḥakīm pensait-il comme Imīl Kebā qui disait :

"Al-Ḥakīm choisit que la députée démissionne du parlement comme une solution qui sauverait la famille et l'honneur menacé"²⁷⁰.

"[...] و قد اختار الحكيم استقالة النائبة من البرلمان حلا ينقذ الأسرة و الشرف المهدد."

Dans une autre pièce, *Bayna yawm wa layla*, il change son opinion sur les ministres, en leur donnant une image positive. Il s'agit d'un ministre honnête et conscient de la responsabilité qu'on lui a confiée. Il n'a jamais permis à personne de frauder ni de commettre des abus. C'est pour cette raison que le jour où il est relevé de ses fonctions, tous ses collègues expriment leur mépris pour lui. Ils sont soulagés, car enfin la voie est libre pour

²⁷⁰ Imīl Kebā, *al-Nuzu' al-ṭabaqī fī masraḥiyyāt Tawfīq al-Ḥakīm* (le Penchant hiérarchique dans les pièces théâtrales de Tawfīq al-Hakim), Bayrūt, Dār al-ġīl, Tab'at Ūlā, 1997, p.27.

leurs arrangements personnels. Mais, la surprise qui bouleverse tout le monde, c'est l'annonce du retour du ministre dans ses fonctions. Le ministre découvre alors l'hypocrisie de ces gens, mais reconnaît que lui aussi a participé à cette hypocrisie en faisant semblant de croire à leur sincérité : c'est ce qu'avait remarqué le fiancé en voyant le comportement du ministre avec ses collègues :

Le fiancé : "Celui qui possède le pouvoir croit facilement à l'adulation et oublie vite l'hypocrisie"²⁷¹.

الخطيب : "إن صاحب السلطة بسهولة يصدق الملق و بسرعة ينسى النفاق".

Une autre fois l'auteur vise certains ministres qui profitent de leur poste et de leur situation pour favoriser leurs intérêts personnels. C'est le cas du ministre de la pièce *Miftāḥ al-nağāḥ*, qui a engagé un proche pour un poste important, bien qu'il ne le mérite pas, tandis que des fonctionnaires méritaient plus que lui ce poste en raison de leur compétence et de leur ancienneté. Ce favoritisme est courant à l'époque, il existe dans tous les domaines.

En plus des personnages cités, il en existe encore d'autres tel le ministre de la justice dans la pièce *al-Sulṭān al-Ḥā'ir*, 1960. Celui-ci demande au bourreau d'aller crier dans la foule que la courtisane (qui a acheté le Sultan mamlūk pour l'affranchir), est une espionne. Il veut qu'il lui trouve des faux témoignages pour confirmer cette accusation, ainsi la courtisane sera condamnée à mort et le Sulṭān obtiendra sa liberté avant le lever du jour.

"Le Vizir :...Il faut un crime atroce, indéfendable, un crime qui attire sur elle la colère générale, de tout le peuple à l'unanimité ! On pourrait par exemple dire qu'elle est une espionne.

Le bourreau : Espionne

Le Vizir : Oui [...] ainsi tout le monde crierait qu'elle mérite la mort

Le bourreau : Oui elle mérite la mort

Le Vizir : Il faut en trouver d'autres que toi pour le crier. A toi seul tu ne suffis pas"²⁷².

On trouve parfois ce genre de tromperie chez les partisans de la loi. Chacun interprète les choses selon ses désirs et ses besoins. Dans cette pièce, al-Ḥakīm nous montre une image des problèmes dont la révolution égyptienne a hérité de l'ancien régime. Il critique cette période où l'Égypte n'a pas encore intégré les principes démocratiques fondés sur la constitution et sur la loi.

²⁷¹ T.al-Ḥakīm, «Bayna yawm wa layla», in : *Masrah al-muğtama'*, *Op.cit.*, p. 9-34, p.34.

²⁷² T.al-Ḥakīm, «J'ai choisi», in : *Théâtre de notre temps*, *Op.cit.*, p. 189-253, pp. 236-237.

a.3/ Les princes

Cette catégorie de la société est présentée de façons diverses dans ses œuvres. Elles véhiculent souvent une image critiquable qui conforte l'idéologie socialiste de la révolution. Dans *al-Ayādī al-nā'ima*, nous trouvons le prince Farīd dépossédé de sa fortune par la révolution de juillet et habitué à vivre dans le luxe. Il est paresseux au point de mépriser le travail :

Le prince : "Le travail...le travail...le travail, le travail c'est bon pour les domestiques et les esclaves"²⁷³.

"البرنس : عمل، عمل، عمل، العمل للخدم و العبيد".

Au contraire, sa famille trouve que le travail est une liberté et un avantage qui permettent de libérer la société de l'ignorance et du sous développement. Ses proches veulent lui montrer que l'époque de la vie fastueuse est terminée et qu'il faut désormais accepter la réalité. L'idée maîtresse de cette pièce est que pour qu'il ait des mains douces, il faut d'abord qu'il ait des mains rugueuses. C'est pour cette raison que le prince aux mains douces est transformé en un homme actif. Il devient directeur d'un magasin de vente de voitures. Ainsi al-Ḥakīm valorise le travail en lui associant les valeurs morales et sociales de la révolution égyptienne. Le travail devient un but vers lequel toutes les classes sociales doivent tendre afin d'établir un fondement solide à la société.

Cet aspect a été traité également dans la pièce *Šams al-nahār*, 1965. Une jeune princesse refuse les prétendants de son rang et accepte un homme modeste Qamar al-Zamān. Cet homme du peuple change sa vie, fondée sur le luxe et le vide en une vie fondée sur le travail et la création. La princesse se sent utile. Sa vie désormais à un sens (comme pour le prince Farīd).

Dans la même pièce, on cite également le prince Ḥamdān, qui a pu grâce à la princesse et à Qamar voir la réalité atroce de son royaume : misère, pauvreté, oisiveté, vols, etc. Il est tombé amoureux de cette princesse modèle de beauté et de noble ambition. Mais elle préfère suivre son chemin pour améliorer la condition de son peuple et refuse la demande en mariage du prince. Ḥamdān se dépouille de tous ses biens pour aider son peuple qui erre dans le vide, sans espoir ni objectif. Il prend la décision de transformer le royaume et de changer ses

²⁷³ T.al-Ḥakīm, *al-Ayādī al-nā'ima*, le Caire, Maktabat al-Ādāb, 3^{ème} Éditions, 1952, p. 37.

structures politiques, économiques et sociales. Il devient un travailleur modeste et un homme du peuple. Désormais, son seul souci est d'améliorer le niveau de vie de son pays.

On constate que ce sont toujours les mêmes valeurs morales qui obligent toutes les classes sociales à s'investir dans le travail, pour améliorer la société qui se présente comme une source d'anxiété et de crainte. C'est une image valorisante qui rend hommage aux principes socialistes et au chef de la révolution égyptienne, issu d'un milieu défavorisé et qui a lutté pour la liberté de son pays.

À travers ses héros, al-Ḥakīm essaie d'exprimer la conscience des peuples luttant pour leur cause, en particulier celle des exclus. Il tisse avec délicatesse l'univers de ses personnages savamment choisis. Aucun ne dissimule dans sa personnalité ou dans ses actions les germes de l'espoir, ou du bonheur. Certains d'entre eux sont des gens d'une pauvreté affligeante. Les héros d'al-Ḥakīm délirent entre deux mondes antinomiques. D'une part, un monde inquiétant où le matérialisme féroce provoque la terreur et l'incertitude. D'autre part, un monde saint où les valeurs humaines prennent le dessus. Le fait de mêler ces deux univers, crée une déchirure au sein de la société. C'est cette réaction là qui marquera l'attitude de ces personnages vis-à-vis du fantastique.

L'idée centrale d'al-Ḥakīm est de critiquer le système de la nouvelle bourgeoisie. C'est pourquoi, il se permet d'attaquer en premier lieu et de façon permanente et explicite, la bourgeoisie, et d'une manière indirecte le pouvoir qui lui a donné naissance.

b/ La classe moyenne

b.1/ Les médecins et les scientifiques.

Al-Ḥakīm a traité cette catégorie à plusieurs reprises. Ce sont des personnages utiles sur scène, qui participent à la progression des événements de la pièce et qui se présentent différemment. Tantôt, ils sont inconnus, donc, l'auteur ne livre jamais leurs noms, tantôt ils possèdent des caractéristiques secondaires, mais en même temps des caractéristiques importantes qui font d'eux soit le truchement du narrateur lui-même, soit un objet doté d'une certaine autonomie dans le texte même.

Al-Ḥakīm, privilégie ces personnages, ainsi que leurs fonctions difficiles. La plupart d'entre eux exercent dans des conditions impitoyables, ce qui rend leur tâche plus fatigante et plus frustrante. Convaincre les gens de consulter un médecin et de suivre un traitement médical est une tâche compliquée surtout si on est devant une masse populaire qui doute de l'efficacité des médecins et du progrès de la médecine. Mais quelle image peut-il (consacrer à) donner de cette catégorie sociale de petite bourgeoisie ? Est-ce que ce sont des personnes défavorisées et malhonnêtes ou des personnes privilégiées et loyales ? C'est ce que nous allons voir à travers quelques pièces où cette catégorie de la classe moyenne est abordée par l'auteur.

Urīd an aqtul, est aussi un exemple original et parfait de l'ambiguïté fantastique. Cette ambiguïté tourne autour de la folie. La pièce montre une image flatteuse d'un médecin psychiatre, qui suit l'état compliqué d'une patiente. Cette dernière souffre d'une maladie psychique. Elle ressent souvent un désir incoercible et une force irrésistible de tuer quelqu'un, comme une voix intérieure et impérieuse qui la pousse à tuer, tuer, tuer²⁷⁴. Alors son médecin lui confie un revolver non chargé, juste pour tuer cette voix en elle. Le premier souhait de la jeune fille est d'attaquer ses voisins, un couple âgé qui vit heureux. Au fond d'elle, elle regrette cet acte, mais elle n'a pas le choix, elle faut qu'elle tue quelqu'un. Elle ne sait pas que son revolver n'est pas chargé, elle appuie sur la détente. Il n'y a que de la fumée qui apparaît. La jeune fille est soulagée.

Comme on l'a expliqué plus haut, la folie est un des thèmes du fantastique, qui réduit l'explication de surnaturel. Elle prend ici la place du doute. Le lecteur depuis le début se demande si la fille va appuyer sur la détente ou non ? Mais l'intelligence de ce médecin l'a conduite à de bons résultats. Il a pu résoudre le mystère de cette jeune femme qui a provoqué une série d'événements singuliers et angoissants. Ce mystère est expliqué par sa folie qui marque son monde réel-imaginaire. Ce médecin ne lui a pas prescrit de médicaments pour la calmer, ni des séances régulières pour la détendre, mais il lui a proposé un revolver pour tuer en elle cette voix criminelle. Ce médecin est respecté par al-Ḥakīm, car grâce à sa maîtrise et sa compétence, il a réussi à guérir sa patiente.

Dans sa pièce *Law 'arafa al-šabāb*, un autre médecin est mis en scène mais cette fois-ci, il ne s'agit pas d'un médecin psychiatre célèbre par sa réussite, mais plutôt l'inverse, un médecin qui devient un psychopathe à cause de sa réussite. On se demande pourquoi al-

²⁷⁴ T.al-Ḥakīm, «Urīd an aqtul», in: *Masraḥ al-muḡtama'*, *Op.cit.*, p. 45-61, p. 45.

Ḥakīm a donné cette fin à ce médecin qui a sacrifié sa vie en négligeant sa femme, son foyer, pour consacrer plus de temps à ses recherches. N'aurait-il pas mérité une récompense pour ses efforts ? N'aurait-il pas mérité d'avoir l'image d'un savant, génie de la science, plutôt que celle d'un fou qui finit dans une clinique ? À notre avis la réussite scientifique n'a jamais été un fardeau pour un chercheur ou un scientifique, au contraire c'est toujours un bonheur partagé entre lui et l'humanité. Il ne faut pas nier que la science peut avoir des conséquences plus au moins dangereuses pour l'humanité, mais il ne faut pas ignorer les progrès qu'elle apporte et qui rendent l'homme plus heureux.

Une autre image de médecin terrorisé et agité dans sa vie professionnelle et personnelle est donnée par Maḥmūd, un médecin désespéré, obsédé par son âge au point d'abandonner son travail. Sa vie conjugale est gâchée à cause des critiques méchantes de sa femme qui le traite souvent de vieux moche qui ne possède ni élégance ni jeunesse. Un jour, une jeune fille qui s'appelle 'Azīza rentre dans son cabinet, crie son nom et exprime son amour pour lui. Ensuite elle se jette par la fenêtre. Le médecin est surpris, car il connaît peu la patiente mais il avoue qu'il a admiré cette conduite.

La nouvelle se propage vite : une jeune fille s'est suicidée pour le docteur. Celui-ci n'arrive pas à croire qu'une belle femme ait pu mettre fin à sa vie pour lui. Il rajeunit grâce à cet amour et retrouve sa confiance en lui. Mais malheureusement, son rêve s'effondre, car à la fin de la pièce, on apprend que la jeune fille s'est, en fait, suicidée par amour pour son chauffeur qui porte le même prénom que le médecin : Maḥmūd. Cette révélation bouleverse le médecin. Il est obligé de «retourner à sa caverne», comme Marnūch dans *Ahl al-kahf*, qui avait cru qu'en rasant sa barbe et en prenant soin de ses habits, il triompherait du temps.

Al-Ḥakīm décrit la souffrance de son personnage qui se rend compte de son échec. Il se moque de ses rêves et de ses sentiments. Maḥmūd se demande s'il y a toujours de l'espoir pour aimer et être aimé, et si vraiment cette femme a sollicité son amour. L'incapacité totale de Maḥmūd, et son échec l'ont entraîné vers le rêve, les fantasmes et les hallucinations. Il devient un être perdu dans ses imaginations. Le lecteur devine aisément son caractère déséquilibré. Maḥmūd veut échapper à ses échecs, à ses disputes avec sa femme, à ses conflits à cause de son âge et à cause de sa personnalité fragile qui lui ont fait perdre confiance. Le fait de mêler étroitement ces défaites quotidiennes à une histoire d'amour imaginaire, illustre bien ses délires et ses hallucinations. Le fantastique dans cette pièce est expliqué par le rêve.

D'autres exemples de médecin rendent l'atmosphère de la pièce plus vivante et plus convaincante, comme celui du roman *Yawmiyāt nā'b fī al-aryāf* qui, malgré son rôle secondaire, réussit à nous convaincre de l'état lamentable des villageois et surtout de leur ignorance et de leur crainte de l'avenir. Ce médecin de village est appelé au milieu de la nuit pour un accouchement très difficile. Quand il introduit sa main dans le vagin de la femme, il le trouve bourré de foin. L'utérus est déchiré, l'enfant est mort depuis deux jours ainsi que la maman. Il est désolé, mais il est trop tard pour les sauver. Ce médecin est l'image de la sérénité et de l'espoir de l'Égypte. Il est apprécié par al-Ḥakīm, car il fait preuve de dévouement pour son métier en répondant à l'appel, lorsqu'on a besoin de son secours. Ce médecin, conscient de la gravité de la situation due à l'ignorance des villageois dit : "Les sages-femmes accouchent une femme comme si c'était une gamousse"²⁷⁵.

Un autre cas semblable à celui-ci : le docteur Ḥilmī, le père de Saniyya, l'héroïne du roman *l'Âme retrouvée*, est un médecin retraité, honnête et respectueux. Il a toujours aimé son travail et a toujours été présent pour le service de ses malades. Désormais, il est oisif, il passe son temps assis dans un café avec ses amis retraités. Il ne cesse d'évoquer devant eux sa vie au Soudan, du temps où il était médecin-major, et comment il a accompagné le détachement égyptien chargé de traverser des régions inconnues en disant avec fierté "Je ne suis pas qu'un médecin, je suis aussi un militaire"²⁷⁶. Il a beaucoup de nostalgie en pensant à ce pays, où il a vécu pendant très longtemps, comme médecin.

Ce médecin retraité, divague entre deux mondes : l'un représente le passé, les beaux souvenirs, l'enthousiasme, le succès et la jeunesse. L'autre représente l'oisiveté, la tristesse, la solitude et la vieillesse. Ces deux univers distincts se mêlent et provoquent chez lui un angoisse et un détachement atroce de la réalité. Ce qui fait de son personnage, un individu rêveur qui vit encore dans le passé, enfermé dans ses souvenirs qu'il n'hésite pas à évoquer à chaque moment devant son entourage. L'incapacité d'oublier son métier qu'il aime, son statut de retraité qui l'angoisse, la peur de ce que demain lui réserve, tous ces éléments qui n'ont pas de réponse trouvent ici une place pour deux clés du fantastique : le doute et l'ambiguïté.

Al-Ḥakīm, a privilégié ce médecin car il a accompli sa mission avec honneur. C'est une image louable qui rend hommage à tous les médecins volontaires qui ont sacrifié leurs belles années de jeunesse pour soigner ceux qui en avaient besoin.

²⁷⁵ T.al-Ḥakīm, *Un Substitut de campagne en Égypte*, *Op.cit.*, p. 94.

²⁷⁶ Tawfiq al-Ḥakīm, *l'Âme retrouvée*, *Op.cit.*, p. 121.

Encore un autre médecin, Ṣalāḥ, de la pièce *Aṣḥāb al-sa'āda azzawġiyya*²⁷⁷ (les Bienheureux du mariage). Ce personnage est très sérieux dans sa vie professionnelle et conjugale, mais il souffre de la jalousie de sa femme. Elle n'a pas confiance en lui. Chaque soir il doit répondre à des milliers de questions banales, et se défendre devant de fausses accusations. Elle contrôle l'heure de son départ de la maison et l'heure de son arrivée à son cabinet. S'il rentre en retard, il doit préparer une série d'explications.

Ṣalāḥ est l'image d'un médecin anéanti par la jalousie de sa femme. Il devient anxieux, sa vie ressemble à un cauchemar qui perturbe son existence. Al-Ḥakīm emploie ce thème de la jalousie qui peut créer une scène fantastique et qui peut développer l'existence d'un événement surnaturel.

On trouve une autre image déplorable dans la pièce *al-Zammār* (le Joueur de flûte), 1932. Il s'agit d'un médecin malhonnête qui s'absente de son travail et laisse sans soins ceux qui l'attendent depuis l'aube. Il méprise les fallāḥs malades qui ont besoin de lui. Écoutons ce qu'il a dit à son infirmier Sālim, au moment où il revient à son bureau et trouve la salle d'attente pleine de patients :

"Envoie promener d'ici ces bestiaux. Je t'ai répété mille fois que ma chambre n'est pas une écurie destinée à recevoir des villageois sales, dégoûtants et pleins de poux"²⁷⁸.

Cette attitude scandaleuse, montre l'état déplorable dans lequel sont les campagnards et la négligence totale des services de santé publique : les gens qui attendent depuis l'aube l'arrivée du médecin, les femmes qui demandent secours pour leurs enfants, alors que l'infirmier est en train de jouer de la flûte. Même pour avoir une autorisation d'enterrement il faut attendre très longtemps :

"Le 1^{er} fellāḥ : Monsieur aidez-nous à inhumer notre mort, s'il vous plaît [...] je me jette à vos pieds, Monsieur. Le cadavre du mort se trouve ici depuis hier soir, le soleil est devenu brûlant et nous ne l'avons pas encore enterré. Nous attendons toujours le certificat de l'Hygiène Publique"²⁷⁹.

²⁷⁷ C'est une pièce de son recueil *Masrah al-muġtama'*, *Op.cit.*,

²⁷⁸ T.al-Ḥakīm, «Le joueur de flûte», in : *Théâtre arabe*, *op.cit.*, p. 425.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 412.

Alors pour éviter cette longue attente, les villageois enterrent leur mort sans le permis d'inhumer. C'est le cas de la femme de Qamar al-Dawla dans le roman *Yawmiyāt nā'ib fī al-aryāf*, qui est morte étranglée et qui a été enterrée sans que le médecin l'examine. Nous pourrions citer aussi le cas du médecin inconscient qui délivre des autorisations d'inhumation par téléphone. C'est ce qu'affirme le coiffeur préposé au service sanitaire lorsqu'il est interrogé par le substitut (l'auteur lui-même) :

"Celui-ci est assis dans son bureau, répondant, toujours par téléphone et se contente de demander la cause du décès, nous lui répondons, toujours par téléphone : «Elle est décédée, docteur, de mort naturelle», et il réplique : enterre, enterre, enterre"²⁸⁰.

Al-Ḥakīm décrit l'angoisse de ces gens qui luttent contre la corruption de personnes irresponsables. Il nous transmet leur désir de vivre dans un monde honnête et uni. On remarque que l'angoisse étroit souvent les personnages d'al-Ḥakīm. Cela est dû à des besoins existentiels souvent revendiqués par la force. Généralement cette angoisse naît d'une peur justifiable. Le fantastique est lié à ce bouleversement provoqué chez l'individu. Le silence enveloppe les personnages qui se sentent étouffés dans un monde troublant, et unis par des liens qu'ils ne peuvent pas déchiffrer.

En dépit de ces images de malhonnêteté, l'auteur n'a pas oublié la grandeur de certains médecins qui respectent leur métier. Par exemple, ce médecin légiste qu'al-Ḥakīm a rencontré dans un hôtel d'une ville de province. C'est le seul médecin qui ait vraiment fasciné l'auteur par sa droiture, le respect porté à son métier et ses compétences professionnelles. Ce médecin a découvert la tricherie de son infirmier qui établit des permis d'inhumer contre de l'argent. Il s'adresse au médecin pour solliciter sa signature, en lui assurant que la mort est naturelle et que tout est en règle. Bien que son travail soit très intéressant (recette du mois augmenté sans compter le salaire) ce médecin, en découvrant la malhonnêteté, désire changer de métier et rembourser l'argent qu'il a touché illégalement par les falsifications de son infirmier. Il refuse de faire du métier qu'il aime une sorte de commerce. Son objectif n'est pas d'amasser une fortune comme d'autres collègues le font²⁸¹, mais d'aider les pauvres fallāḥs, de diminuer le nombre des victimes des épidémies et des maladies contagieuses qui ravagent les campagnes. Le comportement de ce médecin a touché énormément l'auteur, au point qu'il se demande s'il existe encore des médecins qui exercent leur métier aussi loyalement.

²⁸⁰ T.al-Ḥakīm, *Un Substitut de campagne en Égypte*, *Op.cit.*, p. 93.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 247.

"[...] songeant à la personnalité de ce médecin qui avait refusé d'amasser de l'argent et préférait consacrer sa vie à un métier qu'il aimait. Était-ce une personnalité exemplaire, exceptionnelle ? Ou était-ce celle de tout médecin ? De tous les médecins ? [...]. Devons-nous abandonner l'espoir qu'un jour le pauvre sera soigné gratuitement"²⁸².

Avec toutes ces images al-Ḥakīm a voulu lutter contre les pratiques de médecins indignes qui exploitent l'ignorance et les malheurs des fallāḥs, et dénoncer ces médecins qui sont censés normalement être solidaires, serviables et généreux, surtout dans la campagne, ce milieu oublié et déserté par les autorités et qui a besoin d'aide et de soutien.

b.2/ Autres fonctionnaires (secteur public ou privé).

Il existe d'autres rôles de ces catégories sociales, qui sont rarement des rôles principaux. Même si elles occupent parfois des rôles secondaires, ou des rôles anonymes sur la scène, elles possèdent une participation active et significative qui joue relativement avec le développement des faits. Mauriac disait : ce sont des personnages qui représentent un monde actif, qui lutte pour améliorer son avenir et marquer son destin. Ces personnages doivent lutter avec leurs idées positives pour chasser l'échec, la peur et l'angoisse, il dit :

"Tel [...] personnage secondaire auquel je n'accordais aucune importance se poussait de lui-même au premier rang, occupait une place à laquelle je ne l'avais pas appelé, m'entraînait dans une direction inattendue"²⁸³.

Pour ne pas ignorer leur rôle dans les pièces, nous allons commencer par citer ceux qui possèdent une image positive.

Parlons de 'Alwān de la pièce *Uḡniyyat al-mawt*²⁸⁴ (le Chant de la mort). Un jeune campagnard, étudiant à al-Azhar, revient dans son village pour améliorer la vie des villageois et non pour venger le sang de son père. Son but est d'arrêter le flot de ce sang de vengeance qui coule dans son village. Citons aussi, la pièce *Ašwāk al-salām* (les Épines de la paix), 1959. Un jeune diplomate, qui va représenter son pays dans une conférence de paix à Genève, propose un projet bien étudié pour permettre à l'humanité de vivre en paix. C'est un appel de l'auteur pour que la nouvelle société demeure en paix et en liberté. On trouve aussi 'Ādel le fils de Šāliḥ bey de la pièce *al-Raḡul al-ladī šamad*, un jeune ambitieux, qui veut atteindre le

²⁸² *Ibid.*, pp. 247-248.

²⁸³ François Mauriac, *le Romancier et ses personnages*, Paris, Buchet-Chastel, 1933, pp. 127-128.

²⁸⁴ C'est une pièce de son œuvre *Masraḥ al-muḡtama'*, traduite par Khédry. A, dans *Théâtre multicolore*.

sommet de la réussite pour améliorer sa situation financière et celle de sa famille. D'autres jeunes diplômés de la pièce *al-Ayādī al-nā'ima*: Sālim un ingénieur motivé qui se mobilise pour justifier son existence, et également, de jeunes titulaires de diplômes d'études supérieures qui veulent participer à la vie active et transmettre leur savoir aux autres. Il y a aussi Ḥāmid dans la pièce *al-Liṣ*. C'est un jeune homme honnête dans son travail, qui refuse la tricherie, et qui, pour cette raison, est accusé de vol. Il y a aussi le jeune ingénieur, Murād, de la pièce *al-Kanz*, qui a pu convaincre le père de sa fiancée que la vraie fortune qu'il possède est sa fille, et que la vraie richesse est l'amour et non pas la cupidité. Il existe sûrement, d'autres images positives qui décrivent l'ambition et l'envie de ces jeunes qui désirent changer la mentalité de la société et lutter contre les structures corrompues du système.

On voit également que le rôle dévolu à l'artiste n'est plus marginal, et que son statut commence à être valorisé dans une société qui l'avait pourchassé. Citons ici l'image de Fikrī, un artiste, auteur et scénariste de la pièce *al-'Uṣ al-hādī*,²⁸⁵ (le Nid tranquille), qui n'a pas réussi à trouver une fin à son scénario. Il a perdu le goût de l'écriture et de l'inspiration artistique à cause de sa femme, qui lui a promis un nid tranquille pour s'adonner à son art. Malheureusement, elle a détruit en lui l'artiste qui vivait pour son art. Il ne parvient pas à trouver l'équilibre entre sa vie d'artiste et sa vie de famille. Les sommes énormes qu'il a obtenues d'Abū al-naḡaf -le commerçant qui finance le film-l'oblige à supporter son mécène, son ignorance en art, son arrogance et sa lourdeur.

Dans cette pièce *al-Ḥakīm* nous présente une catégorie de jeunes artistes, tel Fikrī, qui vit dans une société de manipulateurs comme Abū al-Naḡaf. Ce dernier possède la fortune et le pouvoir et croit qu'avec son argent, il peut tout acquérir, même l'art. On se trouve ici face à la société d'avant la révolution qui donne le pouvoir au plus fort.

On distingue aussi le poète Muḥtār de la pièce *al-Ḥurūḡ min al-ḡanna*, 1928. Cet homme est l'opposé de Fikrī, il devient un grand poète célèbre grâce à sa femme 'Inān, qui a ressuscité en lui le don de l'art et de la création.

Évoquons également l'image honorable d'un avocat, écrivain et analyste dans divers domaines politiques. C'est le jeune Fu'ād de la pièce en un seul acte *'Urīd hādā al-raḡul*

²⁸⁵ *Idem.*,

²⁸⁶(Je veux cet homme). Il est l'exemple de la réussite d'un jeune avocat d'avant la révolution. C'est l'homme brillant et séduisant que la jeune Nillī demande en mariage pour lui prouver que la femme est libre de choisir seule l'homme de sa vie.

À côté de ces images positives, nous en trouvons d'autres négatives, qui constituent une leçon de mœurs. Ces personnages présentent un monde médiocre, incapable de se régénérer stérile par la vision et le comportement des personnages. La fonction du fantastique ici est désolante, il n'amuse pas le lecteur, au contraire, il l'attriste. Voici un exemple qui montre la cupidité matérielle d'un homme riche qui est prêt à sacrifier son bonheur et celui des siens pour l'argent. C'est le fiancé dans *Bayna yawm wa layla*. Un riche cultivateur hypocrite, rompt ses fiançailles avec la fille d'un ministre, lorsqu'il apprend que ce dernier a été relevé de ses fonctions. Citons aussi dans la pièce *'Imārat al-ma'allim kandūz*, la tricherie d'un père de famille, qui marie ses filles par la tromperie et l'escroquerie.

Dans la pièce *al-Muḥriġ* (le Metteur en scène)²⁸⁷, on trouve un homme orgueilleux et égoïste que les relations humaines et sociales n'intéressent pas, car seuls comptent pour lui son art et son travail. Son héros, Samīr Dīhnī vient de se faire tuer dans le film par son collègue Aḥmad 'Ulwī. Celui-ci, en réincarnant le rôle de 'Uṭayl, perd la raison au point de croire qu'il est vraiment ce personnage. Le metteur en scène refuse de participer aux obsèques sous prétexte qu'il a d'autres choses plus importantes à faire que d'aller perdre son temps à des célébrations funéraires :

Le réalisateur : "[...] Je ne suis pas né pour marcher derrière un corbillard et perdre mon temps en disant des compliments ;
L'assistant : Mais c'est ton acteur, ta star et une victime de ton film, tu n'as pas de cœur"²⁸⁸

المخرج: "[...] إني لم أخلق للسير في الجنازات و تضييع الوقت في المجاملات !
المساعد : و لكنه ممثلك، و نجمك، و ضحية فيلمك . انت ليس لك قلب."

Dans la pièce *Ḥayāt taḥaṭṭamat*, on évoque l'avocat Šāhīn, déçu dans son cadre familial comme dans son milieu professionnel. Sa femme Zizī l'a dépouillé de tout ce qu'il possédait et l'a quitté pour un homme plus riche 'Isawī bey. Šāhīn est l'image d'un jeune avocat compétent victime de son honnêteté et de sa fidélité en amour. Il a détruit sa vie, sa

²⁸⁶ Pièce de son œuvre *Masraḥ al-muġtama'*, *Op.cit.*,

²⁸⁷ La pièce est traduite de l'arabe par Khédry. A et Costandi. N dans *Théâtre arabe*.

²⁸⁸ T.al-Ḥakīm, «al-Muḥriġ», in : *Masraḥ al-muġtama'*, *Op.cit.*, p. 277-298, p. 280.

santé ainsi que sa carrière, à cause de sa sincérité. Finalement, pour mettre fin à sa souffrance, il se suicide.

Le suicide de Šahīn, est le symbole de l'échec sentimental et d'un malheureux fragile et faible devant l'autorité de sa femme. Il hurle son désespoir. L'incompréhension conduit Šahīn au suicide, plutôt périr que de supporter l'incohérence du réel. La trahison de sa femme, sa propre fidélité en amour, la routine de son quotidien, son échec professionnel et affectif montrent un jeune homme, désespéré et angoissé, qui devient un révolutionnaire qui se sacrifie pour la cause de l'amour. Cette image nous rappelle celle de Muḥsin dans *'Awdat al-rūḥ*, qui prétend devenir révolutionnaire à la suite d'une déception amoureuse. Le point commun entre les deux héros est que leurs révolutions ont échoué. Le premier s'est suicidé. Le deuxième s'est fait arrêter par les Britanniques.

Al-Ḥakīm choisit ses personnages avec le souci de représenter l'esprit de la situation sociopolitique. Son choix est tendancieux et significatif, et ses personnages qui présentent une micro-illustration de la société égyptienne en sont la preuve. Il compte beaucoup sur les générations futures, qui symbolisent l'image de l'espoir, le rêve d'une Égypte jeune et sûre d'elle. On constate que tous les personnages importants de son théâtre réaliste jouent des rôles principaux qui nous conduisent à la réflexion et cela dans chaque pièce, et dans chaque œuvre.

b.3/ L'enfant

L'enfant dans l'œuvre d'al-Ḥakīm résonne comme une note d'espoir. Il peut être à l'initiative d'un monde nouveau où le réel trouve sa place dans la société. L'auteur opte pour le fantastique, en imaginant deux mondes différents : l'un hypocrite, artificiel, et l'autre réel et décevant. L'enfant comme l'adulte, se retrouve au milieu pour affronter cette réalité. Citons-en quelques exemples : Mīmī, de la pièce *al-Nā'iba al-muḥtarama*, et Muḥsin, du roman *'Awdat al-rūḥ*. Les deux enfants appartiennent à la classe bourgeoise.

Le premier est le fils d'un ingénieur et d'une députée. Le deuxième est le fils d'un riche fallāḥ de Damanhūr, qui occupe une fonction de magistrat, et d'une mère turque de haut rang. Les deux enfants vivent dans un milieu confortable et douillet. Le point commun entre ces deux enfants est le manque de chaleur familiale. Ils sont tous les deux éloignés, ignorés, et négligés par le père, ou la mère. Mīmī souffre du manque de tendresse de sa mère, qui a oublié sa responsabilité envers lui. Elle a donné la priorité à sa carrière politique et néglige sa

vie familiale. À la fin de la pièce, la mère démissionne de ses fonctions pour consacrer son temps à son foyer et s'occuper de son mari et de son fils. Cela signifie qu'al-Ḥakīm encourage la vie de famille, et qu'il considère que la place de la femme est à son foyer, assumant son rôle de mère auprès de ses enfants.

En évoquant cette situation, l'auteur se souvient de son enfance et de sa relation avec sa mère. Il ne parvient pas à oublier cette image maternelle qui est restée gravée dans sa mémoire. L'auteur, comme son héros a vécu lui aussi une enfance sans tendresse ni affection, relatée dans son roman *'Awdat al-rūḥ*. L'enfant Muḥsin n'est finalement que l'auteur lui-même, cet enfant qui n'arrive pas à s'adapter aux divergences profondes qui séparent son père, le fallāḥ aux mœurs paysannes, et sa mère turque aux mœurs citadines. Il devient un enfant anxieux et solitaire. Ensuite, il quitte Damanhūr, ses parents, et la vie des fallāḥs pour aller au Caire chez ses oncles. Cette séparation n'est pas douloureuse pour lui, au contraire, il prend conscience qu'il a trouvé son bonheur, et constate qu'il a été privé de beaucoup de choses qu'un enfant de son âge doit avoir et savoir.

La pièce *al-Warṭa* (la Mauvaise affaire) 1966, est une autre image d'une société décadente qui néglige ses enfants. Yaḥyā est un professeur de criminologie à la faculté de droit. Il a voulu avoir des contacts directs avec les criminels pour étudier leur psychologie. Il a hébergé chez lui une bande de voleurs : Munīr, Bisbis et Sūsū. Ce sont trois enfants qui se sont retrouvés exploités, abandonnés, négligés et marginalisés par la société. C'est à cette société corrompue qu'al-Ḥakīm adresse son message. Elle est la seule coupable de toutes les crises de la jeunesse qui n'est pas protégée par des lois.

Dans sa pièce *al-Ġiyā*²⁸⁹ (les Affamés), on trouve le même spectacle de misère et de pauvreté. 'Izzat un homme d'affaires invite sa maîtresse Šūšū pour un dîner, mais elle n'est pas présente au rendez-vous. Déçu par cette attitude, il invite à dîner un enfant affamé qui vend des billets de loterie. À table, l'enfant raconte sa misère et sa pauvreté ainsi que celle de ses amis, contraints à fouiller les poubelles pour trouver de quoi manger.

Cet enfant, dont on ignore tout, est le portrait de l'enfance perdue dans un système odieux qui a divisé la société égyptienne en deux : société des riches par l'arrivisme et société des pauvres par l'exploitation. Cet enfant, victime d'un milieu hypocrite, sans père ni mère, ne passe pas ses journées à l'école comme les enfants de son âge, mais plutôt dans les rues à

²⁸⁹ C'est une pièce de son œuvre *Masraḥ al-muḡtama'*, *Op.cit.*,

vendre des billets de loterie et à fouiller dans les poubelles afin de trouver de quoi manger. Il s'est retrouvé seul, isolé devant un phénomène qui se dissimule dans la société. Comme disait J. Malrieu : "Le véritable monstre n'est pas celui qu'on croit [...] la véritable monstruosité est dans la société"²⁹⁰. C'est une image pitoyable et attristante qu'al-Ḥakīm nous décrit avec sincérité et réalisme.

Écrivain réaliste, al-Ḥakīm nous émerveille par son imagination pour dévoiler l'image réelle de la société. Il n'a jamais ignoré sa responsabilité comme écrivain engagé. Il a consacré la plupart de ses écrits à défendre les éléments de la société spoliés de leurs propres biens et principalement les enfants qui représentent l'avenir de l'Égypte et son unité ressuscitée.

c/ La masse populaire ou le peuple.

Chez al-Ḥakīm les thèmes les plus divers se rencontrent, se croisent : la nation, le peuple, l'homme, la défense des valeurs humaines, l'amour, l'échec, le patriotisme, la justice, la liberté, la souffrance, l'espoir, la paix, la douleur, la révolte, la beauté, l'art, la vie, la mort etc.... Il a toujours voulu défendre l'homme vulnérable et la classe populaire accusée d'ignorance et de passivité. Il les a compris et aimés pour leurs souffrances, et les a valorisés et soutenus dans leurs révoltes. Il pense toujours que l'écrivain ou l'artiste est un homme privilégié pour décrire l'image réelle de la société, de ses problèmes et de ses aspirations à la justice et au bonheur. Dans cet esprit, le peuple défavorisé, notamment celui des campagnes, lui offre un terrain fertile dans lequel il choisit les héros de son théâtre.

Dans le passé comme dans le présent, cette catégorie sociale est oubliée par les programmes de développement des projets nationaux, marginalisée par la société qui détient le pouvoir. La présence de la masse populaire, ou encore de la majorité située en dehors du champ du pouvoir, se caractérise chez al-Ḥakīm par des fonctions diverses. On trouve le domestique, le chauffeur, le vendeur des quartiers populaires, le coiffeur, le fallāḥ qui souffre pour un bout de pain, et d'autres visages qui nous rappellent l'histoire de l'homme qui combat depuis l'éternité contre son destin.

Ce combat qu'al-Ḥakīm introduit souvent dans ses écrits anime toute son œuvre, il devient comme le point d'appui de la vie humaine et le centre d'intérêt de ses idées. Dans le

²⁹⁰ J.Malrieu, *Op.cit.*, p. 85.

roman *Yawmiyāt nā'b fī al-aryāf*, il nous parle de la personnalité mystérieuse de 'Uṣfūr, qui se moque des nouveaux dogmes de la société en chantant des chansons énigmatiques. Ces chants ne sont qu'une sorte de cri de révolte collective contre l'injustice qui broie le peuple. 'Uṣfūr est l'image de la liberté, la voix du peuple paysan angoissé dans sa misère éternelle. Al-Ḥakīm reprend cette image du peuple dans les pièces *al-Zammār*, *al-Ṣafqa*, *'Awdat al-rūh*, et d'autres, où le fallāḥ est terrorisé et bafoué mais fier et relativement lutteur. Le personnage de domestique traduit également les difficultés vécues par une catégorie sociale dévalorisée. Ils représentent des êtres qui assument leur marginalité, et qui luttent pour la dépasser.

Dans *'Awdat al-rūh*, Mabrūk, le domestique de la famille du quartier Sayyida Zaynab, naïf et ignorant, devient un membre de la famille. Il répond toujours présent à toutes les demandes de services sans attendre de retour, mais pour le travail, il ne faut jamais compter sur lui. Mabrūk est l'image du peuple naïf, résistant qui supporte les souffrances, et dissimule sa colère. Il se satisfait de peu, juste pour vivre en paix et en convivialité.

Başṭāwī, le domestique de 'Abd al-Ġanī dans la pièce *al-Ḥub al-'udrī*, supporte son maître le bey malgré ses énormes défauts. C'est le genre de personnage qui, malgré la maltraitance et la cupidité du bey, refuse de le quitter et continue à lui offrir ses services. Cette image nous rappelle aussi le domestique Idrīs de la pièce *al-Ḥurūḡ min al-ḡann*, un employé ignorant, fidèle à son maître à qui il a consacré sa vie. Idrīs, est le symbole du personnage sincère, fidèle et satisfait de ce que lui réserve le destin.

Il existe des domestiques qu'al-Ḥakīm a préféré garder dans l'ombre, car ils symbolisent une partie de la réalité qu'il emprunte pour donner à ses écrits crédibilité et réalisme, comme Fāṭima, 'Ā'iṣa, le serveur, Margān et la nounou Um yūsuf dans *Ḥayāt taḥaṭṭamat*. Ils travaillent dans la villa (Sarāya) de 'Isawī bek. Ils représentent une catégorie sociale exploitée, isolée, qui ne dispose d'aucun pouvoir pour changer de situation. Ils savent qu'ils vivent dans un milieu étranger pour eux, mais ils essaient de s'adapter à leur nouvelle vie, qu'ils n'ont pas choisie, et aux coutumes d'une société qui est éloignée de la leur.

L'œuvre d'al-Ḥakīm parle aussi de Abnā' al-ša'b (les Fils du peuple). On trouve des ouvriers, des vendeurs vagabonds, et ceux qui pratiquent des métiers modestes. Dans la pièce *Izīs* par exemple, on voit la misère des paysannes qui vendent des canards, des poulets et des œufs pour subsister.

Dans *Ḥayāt taḥaṭṭamat*, on trouve Nabawiyya (al-‘Aṭṭāra, l’épicière), Balāḥa le serveur de café populaire. Le chauffeur Maḥmūd de la pièce *Sir al-muntaḥira*, (le Secret de la suicidée). Le groupe des musiciens d’al-‘Alma Ṣaḥla’. Les employés de cheikh Samahān, dans *‘Awdat al-rūḥ*. Le coiffeur ‘Abdū al-Nawwām de *Siḡn al-‘umr*, et d’autres personnages issus de la masse populaire.

On remarque que pour décrire et définir le rôle de ses héros, al-Ḥakīm donne une grande importance à la description de leurs activités, aux fonctions attribuées à chacun d’eux, ainsi qu’à la présentation des lieux où ils travaillent. Sans aucun doute, il constate que le travail est un outil qui rend vraisemblable la réalité de vie de ces gens modestes.

"Le travail du personnage, comme disait Philippe Hamon peut être aussi bien réflexif (porter sur soi) que transitif (porter sur le monde extérieur), porter sur des sujets ou porter sur des objets, être créateur ou destructeur [...] Car le travail [...] outre l’avantage qu’il a de mêler plus étroitement le personnage au récit, aux objets, au cadre, au mouvement de la narration"²⁹¹.

On le voit donc décrire avec réalisme l’activité de ce groupe modeste de travailleurs qui constitue un pilier d’un vrai «effet de réel» formule de P. Hamon. Ces gens sont davantage, chez al-Ḥakīm, des individus dont on parle que des individus parlant. Ils représentent souvent une catégorie confidente sur elle-même ou sur autrui, qui occupe un statut rigide et qui ne peut plus le changer.

Ces domestiques exclus de leur monde simple et humain, souffrent d’isolement à deux points de vue : l’éloignement de leur milieu social et l’isolement intellectuel. Certains s’évadent pour oublier leurs problèmes et pour trouver un monde nouveau afin de tenter de s’intégrer ailleurs. D’autres, qui regrettent le temps passé et qui n’ont pas le choix, seront condamnés toute leur vie à rester au service des riches.

Le fait de s’intéresser à ces catégories ignorées dans les informations sur les pays en voie de développement, et surtout dans les choix décisifs des gouvernants, constitue un démenti formel et un refus catégorique du choix totalitaire dont on a accusé al-Ḥakīm. Dans tout ce qu’il a écrit, il reste conscient de son rôle d’écrivain observateur qui laisse croire d’une façon implicite et indirecte à l’avènement d’un monde plus juste où les masses populaires

²⁹¹ Philippe. Hamon, *Le personnel du roman ; le système des personnages dans les Rougon-Macquart d’Emile Zola*, Genève, Droz, 1998, pp. 96-97.

auraient une place reconnue dans la société. Finalement, son œuvre est un témoignage de la valeur qu'il accorde à la vie de tous ceux qui souffrent et qui ont besoin de lui.

**CHAPITRE III : LES LIEUX.SENTIMENTAUX DE
TAWFĪQ AL-ḤAKĪM**

L'espace géographique qu'occupe l'œuvre d'al-Ḥakīm est étendu. L'auteur évoque de nombreux endroits qu'il affectionne particulièrement : le Caire, le quartier Sayyida Zaynab, Damanhūr, Alexandrie et différents villages égyptiens, qu'il a connus quand il était substitut du procureur. Dans cette étude, nous allons recenser à travers les différentes œuvres, celles dans lesquelles l'auteur fait référence à des lieux particuliers. Nous traiterons tout d'abord quelques lieux fréquentés par al-Ḥakīm, en soulignant l'importance qu'ils représentent pour lui et l'influence qu'ils ont exercée sur sa vie d'écrivain. Quel est cet espace dans ses œuvres ? Quel genre de peuple y montre-t-il ?

1/ le Caire

Parmi toutes les villes de l'Égypte, le Caire occupe la place la plus importante dans le cœur d'al-Ḥakīm. Il nous le confie dans son œuvre *Siġn al-'umr*. La nomination de son père comme juge au Caire a permis à toute la famille de connaître la stabilité alors qu'auparavant elle n'était jamais restée longtemps au même endroit en raison des mutations régulières. Cette stabilité va permettre à l'enfant (l'auteur) d'être inscrit dans une école du quartier Sayyida Zaynab pour une année scolaire entière²⁹².

Le Caire évoque également le mariage de son oncle. La mariée avait exigé d'être saluée par la musique d'un groupe de 'Awālim (danseuses) du Caire. L'oncle fut obligé d'aller jusqu'à la capitale pour exaucer le vœu de sa fiancée. Al-Ḥakīm, qui avait à l'époque neuf ans, accompagnait son oncle et il se souvient d'avoir marché longtemps sur le boulevard le plus célèbre (Muḥammad 'Alī)²⁹³, où demeurent les artistes, les poètes et les écrivains. Son oncle trouva enfin ce groupe populaire pour la cérémonie, et l'enfant était ravi. Ils quittèrent le Caire tous les deux très satisfaits.

La ville du Caire est au cœur de sa vie et de ses souvenirs, comme par exemple les fameuses soirées que l'Uṣṭa Ḥamīda al-'Alma passe au domicile de ses parents. Il se rappelle avec joie les moments agréables passés avec cette chanteuse devenue une amie de

²⁹² T.al-Ḥakīm, *Siġn al-'umr*, *Op.cit.*, pp. 80-81.

²⁹³ *Ibid.*, p. 84.

la famille. La présence de cette actrice, signifiait pour l'enfant la fête et le bonheur. Il était fasciné par sa voix et ses chansons et ne garde de cette ville que de beaux souvenirs. Mais le souvenir le plus marquant, c'est le jour où sa comédie *al-'Arīs*, a été montée pour la première fois, au Caire, le 15 décembre 1924, au théâtre de l'Azbakiyya. Cette pièce connut un succès immédiat, malgré les critiques de l'époque. Voici ce qu'en dit, plus tard, l'auteur :

"Aussitôt, ma mémoire me reporta des années en arrière. Je me voyais marchant dans les rues du Caire et j'admirais les affiches annonçant qu'on allait jouer ma première pièce, le Marié"²⁹⁴.

Dans *'Awdat al-rūh*, il décrit la nouvelle vie qu'il a découverte au Caire lorsque ses parents l'ont envoyé chez ses oncles pour ses études secondaires. Cette ville est pour lui un autre monde empreint de mystères, de liberté, de théâtre, de cinéma, d'amour et de chagrin. Aussi disait-il :

"La vie au Caire est très agréable, c'est dans cette ville que j'ai eu mon bac, ma licence en droit en 1924. J'ai fait connaissance également de tous les théâtres du Caire, des artistes et des écrivains, j'ai regardé toutes les pièces et les opérettes du monde"²⁹⁵.

Après s'être habitué à cette nouvelle vie, il reçoit une lettre de ses parents, l'invitant à revenir pour passer les vacances trimestrielles avec eux²⁹⁶. Il est triste de quitter le Caire, ainsi que Saniyya, ses oncles et les gens du quartier Sayyida Zaynab. Tous ces gens qu'il aime, se retrouvent dans son œuvre, incarnant l'image d'une communauté modeste, solidaire, généreuse et unie. Il ressentait toujours une grande nostalgie et une grande solitude chez ses parents à Damanhūr, surtout le soir quand il se préparait pour aller se coucher :

"Il sentit sa solitude. L'endroit lui parut froid, et il s'en attrista. Un silence de mort régnait. Il regretta vivement son autre lit, près de ses oncles. La nostalgie le gagna. Il se mit à regretter sa vie là-bas, au Caire, au milieu des autres membres de la famille"²⁹⁷.

Dans son roman *Yawmiyāt nā'b fī al-aryāf*, il affiche également sa préférence pour la capitale et la vie dans cette ville. Pendant qu'il travaillait dans différents villages égyptiens, il souhaitait souvent une mutation au Caire. Il ne voulait plus rester à la campagne, il disait : "Je

²⁹⁴ T.al-Ḥakīm, *Souvenirs d'un magistrat-poète*, *Op.cit.*, p. 14.

²⁹⁵ T.al-Ḥakīm, *l'Âme retrouvée*, *Op.cit.*, pp.16-17

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 114.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 132.

suis dégoûté des bonnets de feutre des paysans"²⁹⁸. Il avait envie de s'installer en ville, précisément au Caire, de traiter d'autres affaires et de rencontrer d'autres criminels, plus modernes.

"Moi, j'ai une envie folle du Caire. Songe que j'ai oublié l'aspect de la capitale de mon pays. Ah ! Mes amis, je veux changer de crimes. Il me faut des criminels en veste et en pantalon"²⁹⁹.

Cette ville est aussi la capitale qui séduit l'auteur par ses quartiers, ses boulevards, ses habitants, ses grandes rues splendides. D'ailleurs, c'est dans un endroit réputé qu'il a rencontré son ami l'ânon, comme il nous le confie dans *Himār al-Ḥakīm*: "Je fis sa connaissance un jour de l'été passé, en plein cœur du Caire, dans une avenue des plus luxueuses"³⁰⁰. Cette ville représente également à ses yeux la beauté de l'Égypte, la convivialité des habitants qu'il aime tous, riches ou pauvres, et avec qui il partage le bonheur d'être égyptien.

2/ Quartier Sayyida Zaynab.

C'est l'endroit que l'auteur connaît le mieux et décrit avec le plus de précision. Il nous raconte ce que fut sa vie avec ses oncles, son amour pour Saniyya et la liberté dont il était privé lorsqu'il était chez ses parents. Dans *l'Âme retrouvée*, le quartier Sayyida Zaynab est un quartier animé, vivant, habité par des gens humbles présentant une certaine originalité dans leur manière de vivre simple et digne. La plupart des événements se déroulent dans la maison des oncles de Muḥsin, ou dans ce quartier populaire.

Sayyida Zaynab n'est pas seulement un quartier populaire où règnent l'ignorance et la pauvreté, il est aussi un endroit où l'on est sous la protection de Dieu. On y trouve la mosquée de la sainte Sayyida Zaynab, un espace sacré, consacré à la petite fille du prophète qui y est enterrée. La présence de son corps qui repose dans une salle particulière indique assez le degré de vénération dont jouit cette mosquée. C'est un lien de communication entre le ciel et ce microcosme de la société égyptienne avec ses paysans, ses coiffeurs, ses couturières, ses commerçants et la modeste famille de la tante et des oncles de T.al-Ḥakīm.

²⁹⁸ T.al-Ḥakīm, *Un Substitut de campagne en Égypte*, *Op.cit.*, p. 145.

²⁹⁹ T.al-Ḥakīm, *l'Âne de sagesse*, *Op.cit.*, p. 9.

³⁰⁰ *Idem.*,

Dans ce quartier, Muḥsin découvre la spontanéité des gens et la simplicité de leur vie et aussi l'amour, le chagrin, la convivialité et la chaleur de la famille. L'endroit le plus cher pour lui est la mosquée de Sayyida Zaynab qui constitue, comme chaque espace sacré, un lieu de révélation. Le jour où il va dire adieu à Saniyya, il est tellement triste qu'il se dirige vers le lieu sacré de la mosquée pour demander l'aide et le soutien de la sainte. D'une voix triste, il murmure : "Ô Sayyida Zeinab ! Ô Sayyida Zeinab !, Ô Sayyida Zaynab"³⁰¹. Zannūba (sa tante), elle aussi désespérée, se dirige vers la place de Sayyida Zaynab. Elle pénètre dans la mosquée s'approche à pas feutrés de la grille entourant le tombeau de la fille du prophète, et tristement se met à réciter la Fātiḥa³⁰² à l'adresse de la très pure sainte³⁰³.

De bons et de mauvais souvenirs se côtoient quand al-Ḥakīm évoque ce quartier : il représente également des critères de différenciation : richesse et pauvreté, ignorance et intelligence, amour et chagrin, oisiveté et activité. Ce lieu de Sayyida Zaynab ne rassemble pas seulement un peuple accablé par la pauvreté et l'ignorance mais surtout l'unité d'un peuple généreux qui cache en lui une force spirituelle.

3/ Damanhūr

En évoquant Damanhūr, on évoque également le début de l'éveil artistique chez l'auteur. Si, au Caire, il découvre le monde du spectacle et de la fiction (cinéma, théâtre, musique), à Damanhūr, il est assoiffé de lectures. Il dévore tous les livres qui lui tombent entre les mains, encouragé par sa mère. Dans *Siġn al-'umr*, il dit :

"[...] à Damanhūr nous étions loin de tout spectacle, coupés de toute forme d'art, c'est alors que commença pour moi le temps de la véritable lecture, où je me plongeais dans les récits. Je me mis à dévorer tout ce qui me tombait sous la main, que ce fût bon ou mauvais"³⁰⁴.

"[...][...] أما في دمنهور فقد ابتعدنا عن كل فرجة، وانقطعنا عن كل فن، و هنا بدا عهد قراءتي الحقيقية واستغراقي في القصص على نطاق واسع. جعلت التهم التهاما كل ما يقع في يدي منها، الجيد و الرديء على السواء."

³⁰¹ T.al-Ḥakīm, *l'Âme retrouvée*, *Op.cit.*, p. 177.

³⁰² Fātiḥa est la sourate d'ouverture du Coran, le livre sacré des musulmans

³⁰³ *Ibid.*, p. 31.

³⁰⁴ T.al-Ḥakīm, *Siġn al-'umr*, *Op.cit.*, p. 93.

Al-Ḥakīm garde le souvenir de son enfance marquée par les mutations successives de son père, avant d'arriver à Damanhūr. Cette instabilité de la famille a des répercussions sur son niveau scolaire ainsi que sur ses résultats. Mais l'enfant de *Siġn al-'umr*, devient tout de même substitut du procureur. Dans son roman émouvant *Yawmiyāt nā'b fī al-aryāf*, il relate des souvenirs de Damanhūr. Ils sont trois collègues³⁰⁵ habitant cette ville et ont souvent le problème de savoir lequel d'entre eux pourra se charger de préparer le déjeuner. Chacun d'eux a un emploi du temps trop chargé et aucun ne peut assumer cette responsabilité. À la fin, leur problème est résolu grâce à la femme du planton du tribunal³⁰⁶, qui accepte de cuisiner pour eux.

Il est vrai qu'il a passé à cette époque des moments agréables en s'amusant à écouter les affaires de la criminalité ordinaire des fallāḥs et les jugements injustes des juges pas toujours compétents. Il a cependant réalisé la gravité de l'état dans lequel se trouvait le monde rural ainsi que ses habitants. Quatre ans vécus comme substitut dans les campagnes égyptiennes lui ont permis d'observer, d'analyser, de noter ce qu'il voyait et de prendre conscience de l'injustice. Cela prouve que dans chaque lieu et milieu, réside une société différente. Ces lieux évoquent énormément de souvenirs qui ont éveillé l'auteur et décidé de son engagement humanitaire et social.

4/ Alexandrie

La grande ville d'Alexandrie peut être considérée comme le quatrième site Ḥakīmien. C'est la ville la plus aimée de l'auteur avec le soleil, le ciel bleu au dessus de sa tête, la mer et le sable à ses pieds. Il est heureux dans cette ville où se trouve un trésor caché : la beauté du lieu, le goût de la liberté, les couleurs et les lumières vives que les yeux n'ont pas l'habitude de voir. D'ailleurs, il n'en garde que de beaux souvenirs.

Dans *Siġn al-'umr*, il se rappelle du jour où son père l'envoya chez le mari de sa tante à Alexandrie pour passer son brevet de fin d'études primaires. Il était fasciné par la splendeur de cette ville. C'était la première fois qu'il découvrait son charme. Écoutons ce qu'il a dit, au moment où il met pour la première fois les pieds dans cette grande ville :

³⁰⁵ Le juge de la ville, al-Ḥakīm, et le juge de la petite ville al-Bārūd cité dans le roman *Un Substitut de campagne en Égypte*, *Op.cit.*, p. 207.

³⁰⁶ T.al-Ḥakīm, *Un Substitut de campagne en Égypte*, *Op.cit.*, p. 208.

"A peine arrivé dans cette grande ville, à voir la foule se presser devant une salle de cinématographie, je perdis la tête. Cette salle s'appelait le «cosmographe américain». Il était alors environ trois heures, les gens se préparaient pour la fête matinale, les publicités colorées apprêtaient leur regard. Il s'agissait d'un épisode étonnant, plein de mystère et de secrets, des aventures de Zigomar, le célèbre bandit. Et par Dieu, comment quelqu'un comme moi, venant de la campagne, pouvait-il résister ? Le Maudit me donna envie d'entrer et de regarder ! J'étais tout seul maintenant, et libre. J'avais laissé mon père à Damanhur. Le mari de ma tante ne connaissait pas encore l'heure de mon arrivée par le train [...] Quel délice ! Quel bonheur de se trouver dans une grande ville comme Alexandrie, seul et sans surveillance et sans compte à rendre"³⁰⁷.

"فما كدت أهبط إلى شوارع هذه المدينة الكبيرة و أرى الجموع المزدحمة أمام دار سينماتغراف حتى ذهب عقلي. كانت تلك الدار تسمى الكوسموغراف الأمريكي . كانت الساعة و قنئد حوالي الثالثة بعد الظهر و الناس يتأهبون لحفلة نهائية، والإعلانات الملونة تخطف الأبصار، إنها حلقة مذهشة كلها خفايا و أسرار من حلقات اللص الخطير زنجومار. و بالله كيف كان يستطيع مثلي القادم من الريف أن يقاوم ؟ لقد أغراني الشيطان اللعين أن أدخل و أتفرج ! أنا وحدي الآن، و حر في شأني . والدي تركته في دمنهور. و زوج خالتي لا يعرف بعد بأي قطار أو ساعة سأحظر [...] يالها من متعة ! و يالها من سعادة أن يكون الإنسان في مدينة كبيرة كالإسكندرية، و حده بلا رقيب و لا حسيب."

Alexandrie, pour l'auteur, est un espace de liberté, un centre de distraction et de rencontre avec ses passions. À peine arrivé sur le sol de la grande ville, il se précipite pour aller au cinéma et profiter de sa liberté loin de ses parents. Il était vraiment dans un autre monde de merveille lorsqu'il a dit : "Quel bonheur de se trouver dans une grande ville comme Alexandrie, seul et sans surveillance". Quand, un peu plus tard, il va vivre à Alexandrie d'où ses parents sont fréquemment absents, l'adolescent a finalement trouvé l'objet de sa passion, à l'abri des regards. Toutes ces aventures le passionnent, car il a passé d'agréables moments dans cette ville.

Alexandrie, c'est aussi les vacances, l'été, les promenades, les fêtes. Il se rappelle aussi d'une fièvre qui a duré plusieurs jours. C'était un été à Alexandrie, sa grand-mère l'avait accompagné chez Sayyid Ṭartūšī³⁰⁸, un homme réputé qui guérissait toutes les maladies. Il se souvient également du jour où son père a voulu lui apprendre à nager, pendant les vacances d'été, sans oublier les soirées éblouissantes de l'Uṣṭa Ḥamīda al-'Alma, qui venait jusqu'à Alexandrie chaque fois que la mère de Muḥsin l'invitait. Les chansons de 'Abdū al-Ḥamūlī ainsi que sa belle voix ont beaucoup touché l'enfant. Dans cette ville, l'auteur découvre non seulement la beauté d'un lieu mais aussi la liberté de pratiquer ses dons artistiques.

³⁰⁷ T.al-Ḥakīm, *Siġn al-'umr*, *Op.cit.*, pp. 111-112.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 59.

Le lieu n'est donc pas un simple décor dans les œuvres d'al-Ḥakīm, il conditionne, modifie et transforme les personnages populaires. Le dramaturge dépasse ainsi la représentation réaliste des différents lieux et paysages. Les rues, les places, la mer sont investies de signification. Il nous montre le pouvoir magique de villes comme Alexandrie, le Caire et le dépassement de l'espace de la rue comme celui des ruelles de Sayyida Zaynab, où demeurent des gens généreux dépourvus de préjugés sociaux et raciaux.

II/ Lieux de détente

1/ Le café

Le café est par excellence un lieu de détente où l'on discute de tout et de rien. Il est mentionné dans la plupart des œuvres d'al-Ḥakīm, car c'est un endroit populaire où les gens se rencontrent et où les amis se retrouvent pour profiter de quelques instants de convivialité.

Dans *'Awdat al-rūḥ*, le père de Saniyya retrouve ses amis dans le café de Maître Šahāta pour raconter ses souvenirs du Soudan. Dans ce café, on ne trouve pas que des gens âgés ou retraités, il y a aussi des célibataires, des chômeurs, des jeunes, des intellectuels, etc. La plupart viennent pour passer le temps et observer la vie du quartier. Tel Silīm de *'Awdat al-rūḥ* dont un jour, les yeux tombent sur une femme vêtue d'une Millāya³⁰⁹ noire qui attend près du café, puis part vers la place Sayyida Zaynab. Silīm bouleversé par sa beauté, la suit, en oubliant même sa canne et ses journaux sur la table. En s'approchant d'elle, il murmure "Oh ! Oh de la pure crème ! Je suis votre serviteur, madame"³¹⁰. Mais malheureusement, il se trouve que cette «pure crème» n'est autre que Zannūba, sa sœur.

Le café est également un lieu où les amoureux se fixent des rendez-vous, ou espèrent avoir un regard ou un sourire de l'être aimé. Muṣṭafā bey, le fiancé de Saniyya, est un jeune célibataire, riche et oisif. Il s'installe souvent au café pour lire son journal et boire son café. Il a toujours l'air triste et préoccupé. Saniyya, qui l'observe de son balcon, commence à s'inquiéter pour lui. Muṣṭafā remarque cette belle créature et en tombe amoureux. Il est devenu fidèle au rendez-vous du café, ses yeux toujours fixés au balcon de la maison d'en face, espérant un regard d'elle.

³⁰⁹ C'est une sorte de drap que la femme met sur elle pour sortir. Il couvre le corps de la tête aux pieds, sans cacher les yeux. C'est pour cette raison que Silīm n'a pas reconnu Zannūba, sa sœur.

³¹⁰ T.al-Ḥakīm; *l'Âme retrouvée*, *Op.cit.*, p. 30.

Mais le café n'est pas uniquement un endroit pour se distraire et passer le temps, c'est aussi un espace culturel, un lieu où se rencontrent les fins lettrés, les poètes, les artistes. Dans *Siġn al-'umr*, le narrateur se souvient de ce domestique qui travaillait chez sa famille. Il fréquentait chaque nuit un café où il y avait un conteur qui racontait des histoires d'Abū Zayd al-Hilāl³¹¹ et d'autres légendes célèbres, accompagné de son rebec. Chaque jour, le domestique rapportait ce qu'il avait entendu la veille, le narrateur dit :

"J'accueillais ses récits avec bonheur. Nous passions tout l'après-midi à les mettre en scène et à nous battre en duel "³¹².

"فكانت تقع هذه القصص من نفسي موقعا حسنا، و نمضي أوقات العصر كلها نمثلها و نتبارز".

Pour clore cette étude sur le rôle du café dans l'œuvre d'al-Ḥakīm, nous dirons que cet endroit de plaisir, d'information, d'échanges, de rencontres, rassemble les différentes catégories de la société égyptienne. Aux yeux de l'auteur, c'est un lieu privilégié d'où l'on peut observer l'ensemble de la société débarrassée de ses préjugés, telle qu'il l'aime.

2/ La mer

Destination favorite des vacanciers et des amoureux, la mer a séduit de nombreux poètes, écrivains et romanciers, mais pour notre dramaturge, elle n'évoque que de mauvais souvenirs liés à l'enfance. Il avait même juré alors qu'il ne mettrait jamais plus les pieds sur une plage. Dans *Siġn al-'umr*, il décrit cette mer sauvage avec ses vagues puissantes, et l'attitude brutale de son père, le jour où il voulut lui apprendre à nager. Voici comment il relate ce jour-là :

"[...] je hais la natation, à cause de mon père également le jour où il a voulu m'apprendre à nager un été à Alexandrie. Mais il m'entraîna là où il nageait lui, en eau profonde. Je cherchais le fond avec mes pieds, mais je ne le sentais pas, alors je fus pris de panique. Chaque fois qu'une vague arrivait, j'avais l'impression qu'elle m'emportait pour me propulser loin de mon père. Il n'y avait pas en ce temps-là à Alexandrie ou dans sa banlieue ce qu'on appelle des «plages». Les rives sablonneuses étaient sauvages, presque désertes. Mais mon père aurait pu en tout cas me laisser caresser l'eau avec mes pieds, où l'eau était peu profonde, comme on fait avec les enfants de nos jours [...] Mais moi je n'ai connu qu'une mer sauvage, avec des vagues qui m'emportaient violemment vers les profondeurs. Glacé, je réprimais mes cris pour que mon père ne me gronde

³¹¹ Il est né de Riz (descendant de Hilāl par son petit-fils ġābir) et de Ḥaḍra (fille du šarīf de la Mecque), selon certaines versions, descendante du prophète *Muḥammad*, par son petit-fils Ḥusayn). D'abord appelé Barakāt (Bénédictions), il est de couleur noire. Ses exploits guerriers le conduisent en Inde, Perse, Arabie et Maghreb. Il est assassiné par Dhi'āb (descendant de Hilāl par sa seconde lignée, celle de Jubayr. Voir H.Toelle et Z.Zakharia, *Op.cit.*, pp. 177-178.

³¹² T.al-Ḥakīm, *Siġn al-'umr*, *Op.cit.*, p.78.

pas. Tout ce que je fis, c'est de me jurer en moi-même que ce serait la dernière fois, et que si j'en sortais vivant, je ne remettrais plus jamais un pied dans l'eau. Je sortis de l'eau et tins ma résolution, et je n'ai plus remis les pieds à l'eau jusqu'à présent. J'aurais pu aimer la poésie et la mer à un âge précoce si mon père m'avait entraîné sur leurs rives avec douceur, et qu'il ne me pousse pas directement dans les eaux profondes"³¹³.

"كرهت السباحة بسبب أبي أيضا، ذلك إنه يوم أراد أن يعلمني العوم في الإسكندرية ذات صيف، لم يفعل غير أن جذبني من يدي إلى حيث يسبح هو في الأعماق دفعة واحدة. فكنت أتحمس القاع بقدمي فلا أجدته فأرتاع ارتياحا شديدا و كنت كلما جاءت موجة أشعر كأنها تقتلني اقتلاعا لتقذف بي بعيدا عن والدي و لم يكن بالإسكندرية و ضواحيها في ذلك العهد ما يسمى «البلاج» كانت شواطئ رملية و حشوية شبه مهجورة. لكن أبي على كل حال كان في إيمانه أن يبدأ بتركي أداعب الماء بقدمي قليلا في بقعة قليل الغور على الشاطئ كما يحدث للأطفال اليوم [...] أما أنا فلم أعرف البحر إلا وحشا ينزعني موجه بعنف إلى القاع العميق، وأنا أتجلد و أكتم الصياح حتى لا ينتهرني أبي. كلما فعلت هوأني أقسمت في قرارة نفسي أنها آخر مرة، وأني إذا خرجت منها سالما، فلن أضع قدمي في ماء بحر أبد. وخرجت و بررت بالقسم، فلم تعرف قدمي البحر حتى اليوم. كان من الممكن أن أحب الشعر و البحر في سن مبكرة لو أن أبي أخذني إلى شاطئهما برفق، و لم يدفعني دفعا إلى الأعماق".

La mer est donc devenue pour al-Ḥakīm comme un symbole de mort, de violence et d'horreur. Comme disait Raphaël Lucas "Le mystère de la mer est celui d'un cadre qui par son étendue et sa profondeur communique le vertige de l'inconnu, la sensation du péril et la fascination de la mort"³¹⁴.

Cette crainte de la mer et de l'eau en général qui reste gravée dans la mémoire de l'enfant, réapparaît dans le roman *Yawmiyāt nā'ib fī al-aryāf*, au moment où les habitants du village trouvent le cadavre de Rīm flottant sur le canal. Personne ne sait si c'est un crime ou un suicide.

On décèle cependant aussi dans ce roman que l'auteur est attiré par la mer, car elle peut devenir également un symbole de liberté, de vacances, de repos et de rupture avec la routine quotidienne. Le substitut travaille presque tous les étés à la campagne, ne bénéficiant jamais de vacances, supportant la chaleur, les piqûres des mouches, et la saleté des fallāḥs. Son grand souhait est d'avoir une mutation près de la mer ou même près d'un fleuve.

"S'il nous arrivait d'être délégués dans une localité située à une où deux heures de la mer ou du fleuve, nous nous mettons à genoux pour remercier Dieu de sa bonté envers nous"³¹⁵.

³¹³ *Ibid.*, pp. 96-97.

³¹⁴ Raphaël Lucas, *La représentation du peuple dans l'œuvre de Jorge Amado*, Section portugais, 4 V, T3, Université Michel de Montaigne Bordeaux3, Janvier 1993, p. 770.

³¹⁵ T.al-Ḥakīm, *Un Substitut de campagne en Égypte*, *op.cit.*, p. 159.

Enfin, son rêve est exaucé lorsqu'il est envoyé comme délégué à Farascūr. "Enfin des vacances"³¹⁶ dit-il. Il est content de cette mutation, car Farascūr est près de Rās al-Bar"³¹⁷ où se trouvent la mer, le soleil et le sable. Alors, il décide de s'installer dans ce village et de rentrer tous les matins à Farascūr ou plutôt un jour sur deux selon ce qu'exige le travail. Réconcilié avec la mer, et les chaleurs de l'été, il décide de changer sa façon de travailler. Désormais, il interroge les détenus à Rās al-Bar"³¹⁸. Ceux-ci sont ravis car aller à cet endroit, et respirer l'air pur de la mer, est un plaisir pour eux. Un jour le substitut demande au gardien d'ouvrir les yeux pour qu'aucun d'eux ne s'enfuie. Une voix lui répond : "Pourquoi fuirions-nous ! Que Dieu vous bénisse Excellence ! Qui donc fuirait le paradis"³¹⁹. L'auteur est touché d'entendre cela, car il est bien placé pour comprendre ce que les prisonniers ressentent. Lui aussi a été privé longtemps de la mer, il voit en eux des gens misérables comme lui, et non pas seulement des criminels :

"J'oubliais presque qu'il s'agissait d'inculpés et de criminels, je ne voyais en eux que des malheureux qui, comme moi, étaient privés de la brise reposante de la mer et qui parlaient comme des enfants qu'on a conduits à la plage"³²⁰.

La mer est donc synonyme pour al-Ḥakīm de deux mondes différents : un monde plein de peur et de danger, et un autre monde plein de joie et de liberté.

3/ al-Rīf, la Campagne.

Les promenades d'al-Rīf sont relatées avec nostalgie par l'auteur, qui a vécu de manière intense ces moments de bien être. Il se rappelle les jours agréables passés à la campagne, surtout pendant les vacances scolaires à Damanhūr. Il aime cet endroit qui représente pour lui le naturel, la simplicité, et l'hospitalité. al-Rīf ou la campagne, pour l'auteur ce sont aussi les vacances tout près des champs verdoyants, des oiseaux et des ruisseaux. Pour la première fois, il remarque la différence entre les disputes et les cris des gens du quartier Sayyida Zaynab et le calme et la fraîcheur de la campagne. Son visage est devenu gai car chaque matin, il est réveillé par le gazouillis des oiseaux et le parfum des champs. Dans *'Awdat al-rūh*, il décrit cet instant délicieux :

³¹⁶ *Idem.*,

³¹⁷ Une petite ville qui se trouve au bord de la Méditerranée à l'est d'Alexandrie

³¹⁸ T.al-Ḥakīm, *Un Substitut de campagne en Égypte, op.cit.*, p. 162.

³¹⁹ *Idem.*,

³²⁰ *Ibid.*, p. 163.

"[...] les champs étaient tapissés du plus beau vert, et le ciel bleu resplendissait de lumière. Pour la première fois, il goûta toute la beauté de la vie ; pour la première fois aussi, il comprit l'harmonie qui régnait entre tous les êtres de la nature [...] l'adolescent endossa rapidement ses habits pour faire une promenade à travers les champs. L'air frais emplissait ses poumons d'un souffle vivifiant et son regard ne cessait de contempler l'eau des ruisseaux qui charriait la vie"³²¹.

Dans les caresses du soleil, la force de la chaleur et le chant des fallāhs, l'auteur se réveille chaque matin avec des sensations magiques. Il sent qu'il partage avec ce peuple son identité et ses racines. Au fil des jours et des années, notre dramaturge devient une personnalité très célèbre dans le domaine judiciaire, ce qui lui permet d'obtenir un poste de substitut du procureur. C'est une mission importante qui reste gravée dans sa mémoire : il passe presque toutes les vacances d'été à la campagne auprès d'une population analphabète et décimée par les maladies. Il n'est pas satisfait de cette situation, surtout lorsqu'il apprend que certains de ses collègues, les chanceux, bénéficient d'une mutation au Caire ou dans n'importe quel endroit près de la mer.

Dans cet endroit al-Rīf, il n'y a pas de distraction : pas d'air frais, rien que le soleil brûlant, des mouches et des bestioles, jusqu'au jour où arrive la bonne nouvelle. C'est sa mutation à Farascūr, un lieu qui signifie pour lui les vraies vacances d'été :

"[...] je n'oublierai jamais la joie que je ressentis lorsqu'en ouvrant l'enveloppe jaune officielle, je constatai que j'étais délégué à Farascūr durant le mois de juillet et je ne pus m'empêcher de crier. Enfin des vacances"³²².

Dans *Himār al-Ḥakīm*, l'auteur fait état d'une aventure qui lui est arrivée à la campagne en compagnie du metteur en scène et de son équipe qui venaient pour tourner un film sur la campagne égyptienne. C'était un été dur à passer, surtout pour l'auteur, qui avait beaucoup souffert du climat dans les campagnes lorsqu'il était substitut du procureur. Il se souvient aussi de cette nuit où il faisait très chaud. Il était installé dans une chambre de la fameuse maison dite hantée. Lui qui craignait les esprits ne pouvait pas fermer l'œil. Heureusement, le metteur en scène vint frapper à sa chambre pour lui proposer une balade sur la terrasse jusqu'à ce que la température s'adoucisse dans les chambres. L'auteur trouva l'idée sensationnelle, au moins il ne resterait pas dans cette chambre maudite³²³. Il appréciait cette promenade où il découvrait la beauté de la lune et la pureté de l'air. La nuit recouvrait cet

³²¹ T. al-Ḥakīm, *l'Âme retrouvée*, *Op.cit.*, pp. 143-144.

³²² T. al-Ḥakīm, *Un Substitut de campagne en Égypte*, *Op.cit.*, p. 159.

³²³ T. al-Ḥakīm, *l'Âne de sagesse*, *Op.cit.*, p. 63.

univers et adoucissait l'atmosphère. La chaleur écrasante et sèche du jour cédait la place à la fraîcheur de la nuit. Tout était beau et calme, et pour augmenter encore le charme de cette promenade, ils empruntèrent deux ânes pour découvrir de plus près la beauté de cette campagne et profiter de l'air frais.

"Nous avançâmes un moment, silencieux, contemplant les champs, les plates, l'eau qui coulait dans les canaux. Tout cela avait pris dans la clarté de la lune des couleurs et des formes neuves, et autour de nous régnait la paix"³²⁴.

Grâce à ces promenades, l'auteur garde une belle image de la campagne et de ses gens qui possèdent une âme généreuse et une mentalité particulière. Il est vrai que c'est un peuple qui fait partie de la société la plus ignorante et la plus pauvre, mais cette pauvreté n'est rien face à la richesse que cachent son cœur et son âme. D'ailleurs, c'est ce qu'avait dit l'archéologue français à Monsieur Black dans *'Awdat al-rūḥ* "Prenez garde ! Méfiez vous ; ce peuple cache une extraordinaire force d'âme"³²⁵.

³²⁴ *Ibid.*, p. 67.

³²⁵ T. al-Ḥakīm, *l'Âme retrouvée*, *Op.cit.*, p. 153.

CONCLUSION

Al-Ḥakīm appartient à une génération qui a perdu la foi dans les valeurs et les mœurs sociales établies. Son univers romanesque comporte beaucoup de thèmes et soulève plusieurs questions sociopolitiques et sociohistoriques. Les problèmes de son époque le hantent. Il croit aux valeurs humaines et surtout au rôle prépondérant qu'il est censé jouer au sein de sa société. Son roman *'Awdat al-rūh* ainsi que ses œuvres théâtrales : *Théâtre de société*, *Théâtre arabe et Théâtre multicolore*, reflètent un point de vue amer sur les problèmes de fond de la société égyptienne à savoir : les malversations, l'absence de liberté, la tyrannie des responsables politiques...etc. C'est pourquoi al-Ḥakīm a pris conscience que le réalisme est le seul moyen qui permette de décrire les problèmes de la vie quotidienne et sociale de l'Égypte.

Ce n'est qu'à partir des années cinquante qu'il a commencé à s'intéresser au peuple. Il a écrit son *Théâtre de société* en 1950, et son *Théâtre multicolore* en 1956 ; ces deux séries d'œuvres engagées dénoncent les conditions de la société opprimée. Dans chaque ouvrage, l'auteur essaie de traiter un sujet dramatique à un niveau plus social que politique, en présentant des personnages qui affrontent énergiquement la déchéance de la société en Égypte. Ces pièces *al-Ayādī al-nā'ima*, *Bayna yawm wa layla*, *A'māl ḥurra*, *'Imārat al-ma'allim kandūz*, et bien d'autres, ne présentent que des aspects d'une société où de fausses valeurs cohabitent avec les nouvelles valeurs sociales. Les valeurs positives sont souvent exprimées par un héros qui lutte seul contre l'hypocrisie ; souvent harcelé ou traqué par le pouvoir, il risque de ne pas accomplir sa mission, mais en dépit de cela, son rôle dans la pièce est toujours important. Il représente pour al-Ḥakīm, un agent qui pèse sur les événements sans être influencé par eux. Ce héros doit rester intègre et inflexible jusqu'à la fin de la pièce, comme Zuhdī Ṣāliḥ bek dans *al-Raḡul al-ladī ṣamad*, *Durriyya* et Murāde dans *al-Kanz*, et *Ḥayriyya* et *Ḥāmid* dans *al-Liṣ*.

Mais malgré cela, on remarque que l'image qu'il donne de ses héros est une image parfois décevante. Ils sont souvent inadaptés parce que la société évolue vers une nouvelle transformation sociale et que le système de valeurs est bouleversé. Le monde réactionnaire auquel doit faire face l'individu est peuplé de gens irresponsables appartenant à une hiérarchie puissante. L'individu rencontre de grandes difficultés pour s'intégrer dans un ensemble pas toujours cohérent, il s'ensuit un déchirement intérieur que traduit bien l'idée du fantastique

dans certaines de ces pièces. Cet individu est toujours en révolte. J. Monant et M. rech écrivent à propos de cet absolutisme de la révolte fantastique :

"D'une certaine façon, le merveilleux et le fantastique sont une littérature de révolte : révolte contre toute censure, contre tout interdit qu'il vienne de la loi de la société ou de soi même"³²⁶.

L'individu chez al-Ḥakīm délire entre deux mondes antinomiques. D'une part, un monde réel et concret, d'autre part, un monde imaginaire et incohérent. Le fait de les mêler crée un sentiment d'incertitude et d'hésitation chez le lecteur. C'est cette hésitation qui marquera l'attitude de ces personnages vis-à-vis du fantastique.

Mais dans l'ensemble, son œuvre fantastique n'est pas conçue comme une finalité. Tout au moins, l'auteur ne cherche pas à effrayer ou à surprendre le lecteur, il s'agit plutôt d'une œuvre de réflexion, inscrite dans le cadre de la comédie humaine. Les personnages fantastiques sont bien choisis et sa maîtrise du symbole pour le service d'une idée traduit bien la force de ses attentions envers son peuple. Chaque fois qu'un nouveau personnage apparaît dans son œuvre, il est décrit physiquement et moralement, ce qui lui donne une dimension réelle. Il fait reposer sur ces personnages l'essentiel de son théâtre en montrant à travers leur vie le cheminement douloureux d'une conscience collective éprise d'idéal. Si l'on demandait à l'auteur de nous dire si tous les personnages de son théâtre réaliste sont réels, il nous donnerait sûrement la même réponse qu'Eugène Ionesco "Il y a des personnages dont je ne saurais dire moi-même s'ils existent ou s'ils n'existent pas, si le réel est plus vrai que l'irréel ou le contraire"³²⁷.

Grâce à la description des personnages ainsi qu'à celle des espaces géographiques dans lesquels vit une société variée, l'auteur fait preuve de qualités non seulement d'écrivain, mais également d'ethnologue. Il évoque les sites géographiques, leurs rôles symboliques dans sa vie, il décrit la nature de son peuple, la profession de ces gens, leurs passe-temps et leur façon de vivre. Al-Ḥakīm a réellement marqué sa qualité d'homme engagé. C'est en sa faveur que Jean Fontaine disait :

"Le jeune étudiant Tawfiq al-Ḥakīm se montre immédiatement apte à utiliser le symbole afin d'exprimer sa vision artistique. Mais le genre employé contient

³²⁶ Jean Monard et Michel rech, *Le merveilleux et le fantastique*, Paris, Librairie Delagrave, 1974, coll. G. Bello, p.7.

³²⁷ Eugène Ionesco, *Notes et contre notes*, Paris, Éditions Gallimard, Collection idées, 1991, p. 196.

toujours cet élément mélodramatique si prisé du public. Le dramaturge choisit de transmettre son message par la farce, même si son premier sujet est une allégorie"³²⁸.

Enfin, la transparence qui distingue l'œuvre de l'écrivain est ici un ferment nécessaire pour la création d'une œuvre que l'on peut dire novatrice puisqu'elle assure un style et une forme. Al-Ḥakīm cherche à rendre la recherche de la diversité qui nous entoure en unissant la culture du passé avec un regard critique sur le présent, ceci dans le but de créer l'avenir.

³²⁸Jean Fontaine, «Typologie du public Ḥakīmien», in : *Mort-résurrection : une lecture de Tawfiq al-Ḥakim*, *Op.cit.*, p. 31-43, p. 31.

**TROISIÈME PARTIE : LA FEMME ET LE FALLĀḤ DANS
L'ŒUVRE DE T. AL-ḤAKĪM**

"Que «l'éternelle Égypte» patiente encore une fois et répète qu'on ne doit pas perdre l'espoir. Qui sait ? Un jour, le malheureux fallāḥ connaîtra peut-être une vie plus facile, une forme de bonheur" Tawfīq al-Ḥakīm, *Un Substitut de campagne en Égypte*, *Op.cit.*, p. 8

CHAPITRE I : T. AL-ḤAKĪM ET LA FEMME ÉGYPTIENNE.

1/ La relation avec sa mère

La mère d'al-Ḥakīm est la fille cadette d'un officier supérieur turc de l'armée égyptienne. Belle et intelligente, elle est envoyée dès son jeune âge dans une école privée d'Alexandrie pour apprendre la lecture et la couture. Elle est une des rares jeunes filles instruites de cette époque. Grâce à son cousin, elle a appris à aimer les contes des Mille et une Nuits. Dans une entrevue accordée à la revue *Ṣabāḥ al-Ḥayr*³²⁹, Naḡāḥ 'Umar confie que dès l'âge de 10 ans, elle a appris à lire les contes des Mille et une Nuits. À 16 ans, elle connaît déjà Molière, Voltaire³³⁰, Lamartine³³¹ et Shakespeare³³². Cette mère cultivée influence la carrière artistique de son fils. Sa relation avec son fils, est tantôt agressive, tantôt tendre. Elle a un caractère original, mélange d'attitudes contradictoires : courageuse et impertinente pour offenser les autres, elle est aussi peureuse et craintive à propos de l'avenir de son fils. Elle a un bon cœur, mais lorsqu'elle explose, personne ne peut échapper à son âme diabolique. Mais, comme déclare plus tard son fils, elle ne connaît pas l'hypocrisie, car elle est le plus souvent franche et honnête.

L'enfant se souvient de beaucoup d'événements qui ont marqué sa vie. Le plus touchant est la longue maladie de sa mère causée par sa naissance. Cette première grossesse et l'accouchement entraîneront des séquelles graves. Un médecin l'informe qu'un de ses reins a été déplacé et qu'une autre grossesse le remettrait peut-être en place. L'image de cette femme faible et souffrante n'a jamais quitté les pensées de l'auteur, il s'est senti coupable de la maladie de sa mère. Pendant les jours où elle est alitée, elle a trouvé comme occupation de faire, à haute voix, la lecture des récits des Mille et une Nuit. Toute la famille se rassemble autour de son lit pour écouter ces contes, car elle maîtrise bien la façon de décrire les personnages et de leur donner vie. Elle accompagne le récit de commentaires personnels et compare les héros avec des gens de leur entourage. Ces instants inoubliables restent à jamais gravés dans la mémoire de son fils. Cela ne dure guère que deux ans, jusqu'à la guérison, mais cette richesse intellectuelle dont sa mère a fait preuve, laisse des impressions durables chez son fils Tawfīq. Toute sa vie ce dernier nourrit une passion pour la lecture à laquelle il

³²⁹ Umar Naḡāḥ, «Muḏakkirāt al-sayyida Wālidat al-Ḥakīm», in: *Ṣabāḥ al-Ḥayr*, 1^{er} Octobre, 1959, p. 9.

³³⁰ François Marie Arouet Voltaire, écrivain français (1694-1778). Voir, *Dictionnaire encyclopédique illustré*, *Op.cit.*, p. 1668.

³³¹ Alphonse de Lamartine, poète et homme politique français (1790-1869).

³³² William Shakespeare, poète et dramatique anglais (1564-1616). Pour plus d'informations, voir, *Dictionnaire encyclopédique illustré*, *Op.cit.*, p. 1452.

consacre la plupart de son temps. Il a commencé à lire tout seul en dénichant toutes les histoires et les romans qu'il a vus entre les mains de sa mère. Il éprouve beaucoup de plaisir en lisant ces trésors culturels. C'est grâce à sa mère que son sens artistique s'éveille, il dit :

"Sans doute, ma mère eut aussi le grand mérite d'avoir développé mon imagination dès mon enfance, je ne le nie pas"³³³.

"كان لهذا ولا شك فضل كبير لوالدتي لا ينكر في تفتيح خيالي منذ الصغر".

Quand, plus tard il poursuivra ses études secondaires à Alexandrie loin de ses parents, le jeune homme profitera de sa liberté. Il passe son temps au cinéma où il suit les épisodes des séries de science fiction, emprunte des livres et des romans traduits. Cette attirance irrésistible pour la lecture et le cinéma le conduit souvent à négliger ses études, et l'amène à un échec. Ses parents en colère, lui interdisent d'aller au cinéma et déchirent ses livres. L'enfant comprend le message, il se reprend et consacre son temps aux études. Mais cette aventure le déstabilise, et il échoue à l'examen de fin de première année. Il écrit :

"[...] Mes parents étaient très en colère. Ils maudirent la cinématographie et me l'interdirent formellement. Ils se jetèrent sur les romans que je possédais et les déchirèrent. Je souffrais d'avoir échoué, mais je ne ressentis l'ampleur de mon malheur qu'à la rentrée suivante. Lorsque je vis de mes yeux mes camarades de classe dans la section supérieure, certains étaient plus jeunes que moi de plusieurs années, et moi qui redoublais, je regardais leur ascension, d'autant qu'on leur avait donné de nouveaux beaux livres, comme celui du voyage dans la lune de l'écrivain anglais Wells³³⁴. Je regardais ces livres et me désolais, car je n'aurais que mes vieux livres [...] je me promettais de faire des efforts dès le début de l'année, afin d'être au moins parmi les meilleurs"³³⁵.

"[...] و غضب والدي لذلك غضبا شديدا. و كرهوا السينماتغراف و سيرته، و حرموه علي تحريما، و انهالوا على ما كان في حوزتي من روايات تقطيعا و تمزيقا. و حزنت و تألمت لهذا الرسوب. ولكني لم أشعر بالفجيرة و فداحة المصيبة إلا في أول العام الجديد، إذ رأيت رأي العين زملاء فصلي السابقين و قد انتقلوا إلى فصل أعلى، و منهم من كان يصغرني بعدة أعوام، و أنا الراسب الباقي في سنتي الأولى. أنظر إلى ارتفاعهم و قد تسلموا كتباً جديدة جميلة، ككتاب عن السفر إلى القمر للكاتب الإنجليزي ويلز. جعلت أختلس النظر إلى تلك الكتب و أتحسر، فلن يكن لي غير كتبي القديمة [...] عولت على أن أجتهد من أول العام لأكون على الأقل من المتفوقين".

³³³ T.al-Ḥakīm, *Siġn al-'umr*, *Op.cit.*, p. 80.

³³⁴ Herbert George Wells, écrivain britannique (1866-1946). Voir, *Dictionnaire encyclopédique illustré*, *Op.cit.*, p. 1675.

³³⁵ T.al-Ḥakīm, *Siġn al-'umr*, *Op.cit.*, pp. 115-116.

Mais l'adolescent ne peut contrôler longtemps son désir et sa passion. Un jour, il garde sur lui cinq piastres qu'il a économisées et il décide d'assister à une séance de cinéma après la classe. Le spectacle se termine à neuf heures et quand il arrive à la maison, il est déjà dix heures. Il frappe à la porte, sa mère ouvre la vitre et commence à l'interroger

"Où étais-tu ? Au cinématographe naturellement"³³⁶.

"أين كنت؟ طبعا في السينماغراف"

Et comme il essaie de nier, elle lui demande de montrer les cinq piastres qu'il a économisées. À ce moment-là, l'enfant avoue la vérité. Aussitôt elle lui claque la vitre au nez, en lui disant :

"Reste donc dans la rue jusqu'à ce que ton père arrive et examine ton cas"³³⁷.

"أمكث في الشارع إلى أن يأتي أبوك و يتصرف في أمرك".

En arrivant à la maison, le père est en colère d'apprendre la nouvelle, son verdict confirme la décision de sa mère, il doit rester dehors comme punition. Mais sa grand-mère a attendu que tout le monde s'endorme pour faire entrer l'enfant et le cacher dans sa chambre. Au lever du jour, elle s'engage à défendre son petit fils et sollicite le pardon auprès de ses parents. Ces derniers finissent par accepter à condition qu'il fasse le serment solennel³³⁸ de ne jamais remettre les pieds au cinéma jusqu'à l'obtention de son baccalauréat. Ce serment, qu'il tient au nom de son père mythique (Sulaymān al-Biṣṭāmī) le prive de ses passions, car sa mère lui a aussi interdit la musique qu'il aime bien. La mère est une admiratrice de 'Abdū al-Ḥamūlī³³⁹, qu'elle apprécie beaucoup au point d'accueillir régulièrement chez elle une

³³⁶ *Ibid.*, p. 116.

³³⁷ *Idem.*,

³³⁸ Ce serment irrévocable que l'enfant connaît bien est celui de Sulaymān al-Biṣṭāmī, son grand père maternel qui décéda quand sa mère n'avait que trois ans. Cet aïeul, appartenait à la lignée du mystique Abū yazīd al-Biṣṭāmī (célèbre mystique musulman) qui vécut au IX siècle. Elle voua une véritable vénération à ce père qu'elle ne connut pas. Al-Ḥakīm disait dans *Siġn al-'umr* :

"Toute sa vie elle lui donna en imagination les traits d'un héros, d'un prophète et d'un saint. Il n'y avait pour elle de serment plus solennel et plus important que celui qui invoquait (Sayyidī al-Biṣṭāmī). C'est ce qu'elle m'a appris lorsque j'étais petit. Ma parole pouvait être considérée comme un mensonge si je jurais sur la vie de prophète, mais si je jurais sur la vie de sayyidī al-Biṣṭāmī, il était impardonnable que je me parjure. Il fallait que ma parole fût sincère". *Op.cit.*, p. 19.

"ولبتت عمرها كله ترسم له في مخيلتها صورة الأبطال و الأنبياء و القديسين فما كان عندنا قسم أغلظ و لا أهم من القسم « بسيدي البسطامي. » هكذا كانت تعلمني وأنا صغير. وربما كان قولي يحتمل الكذب عندها إذا قلت و حياة النبي. أما إذا قلت « و حياة سيدي البسطامي » فما كان يغتفر لي أن أحنت به، كان لابد لقولي أن يكون صادقا".

³³⁹ C'est un Musicien (1845-1901). L'auteur racontait que sa mère adorait particulièrement les chansons de 'Abdū al-Ḥamūlī. Elle parlait beaucoup de lui. Elle disait qu'une chanson lui avait été spécialement dédiée à l'occasion de son mariage.

'Almée³⁴⁰ et sa troupe. Un jour en revenant de l'école, l'enfant la trouve à la maison en train de jouer du luth. Comme il est seul dans la pièce, il lui demande de lui apprendre à en jouer. Mais, dès qu'il prend le luth entre ses mains, sa mère entre brusquement, et fonce sur lui, lui arrache le luth des mains et s'écrie :

"Si ton père le savait, il t'égorgerait"³⁴¹

"لو عرف أبوك يذبحك"

La sévérité de la mère, et sa forte personnalité ont marqué l'âme de l'enfant et l'ont poussé à la solitude. Il devient mystérieux et silencieux. Par son allure, sa manière de s'habiller, de parler et de se comporter, elle fait sentir à ses amies leur différence de condition sociale. C'est ce que disait la mère de Saniyya à Muḥsin, dans le roman, *l'Âme retrouvée* 1933, lorsqu'il venait chez eux pour chanter la chanson de 'Abdū al-Ḥamūlī :

"Quand nous étions petits, nous étions voisins. Nous habitions dans la même ruelle et nous nous amusions souvent à jouer devant la porte de ses parents. Ta mère est issue d'une famille turque. Elle était la plus jeune, mais nous craignions beaucoup la fille du soldat à la moustache blonde. Nous suivions ses ordres à la lettre. Nous l'appelions la fille du sultan ! Elle aimait d'ailleurs, se distinguer en tout. Ainsi, quand nous portions des robes rouges pendant les fêtes, elle, elle préférait revêtir une robe verte [...] et gare à celle qui la contrariait ! Elle disait qu'elle serait riche un jour, si riche qu'elle pourrait nous acheter toutes comme esclaves"³⁴².

Avec son caractère volontaire et en dépit de son goût pour les choses qu'elle estimait raffinées et distinguées, elle accepte de vivre à la campagne. Elle a élevé son fils à la manière des petits bourgeois, lui interdisant de jouer avec les enfants du village ainsi que de se vêtir comme eux. Elle l'a obligé à toujours aller à l'école en voiture³⁴³. Elle le prive des

³⁴⁰ L'auteur a beaucoup parlé de cette 'Almée qui s'appelle «al-Uṣṭā Labība Ṣaḥla'», il a même réservé plusieurs pages dans ses deux œuvres *l'Âme retrouvée* et *Siġn al-'umr*, en parlant de sa beauté, de sa voix et surtout de son côté artistique. Le narrateur raconte qu'il l'a connue alors qu'il était âgé de six ans. Sa musique et ses chansons étaient recommandées à sa grand-mère qui souffrait d'une maladie des nerfs. L'almée faisait donc des séjours dans la maison familiale avec sa troupe et l'enfant comptait les mois qui le séparaient de ces visites. Il en garde des souvenirs merveilleux, se souvenant en particulier de s'être endormi pendant un concert et d'avoir été réveillé par les baisers de la chanteuse.

C'est grâce à elle qu'al-Ḥakīm connut le sens de l'art, il lui a même écrit cette dédicace sur son ouvrage *les Almées*, écrit en 1926 et publié en 1939 : "A l'Uṣṭā Ḥamīda l'Alexandrine la première qui m'a appris le sens du mot art". *Rāqiṣat al-ma'bad*, *Op.cit.*, p. 9.

³⁴¹ T.al-Ḥakīm, *Siġn al-'umr*, *Op.cit.*, p. 87.

³⁴² T.al-Ḥakīm, *l'Âme retrouvée*, *Op.cit.*, pp. 49-50.

³⁴³ A l'âge de 8 ans, l'auteur était déjà mûr, il avait ses propres idées. Il refusait catégoriquement d'aller à l'école en voiture. Il souffrait en voyant ses camarades y aller à pied. Il éprouvait une espèce de honte à être riche. Il ne souhaitait qu'une seule chose, c'était être pauvre comme tous ses camarades de classe. Il savait bien que la

divertissements de l'enfance et réfrène ses élans. Le père bien entendu connaît le caractère de sa femme mais préfère lui laisser l'entière responsabilité d'éduquer leur enfant. D'ailleurs, elle a toujours été la véritable maîtresse de la maison. Elle a voulu donner à son fils une éducation purement turque, dont la rigidité, les protocoles et les usages étaient les grands principes. Mais la vivacité de l'enfant, qui faisait déjà plus que son âge, le pousse à être en colère envers sa mère qui se comporte mal avec les paysannes. Dans *l'Âme retrouvée*, il nous raconte un geste humiliant commis par sa mère : un jour, elle lui propose une petite promenade à la ferme (El-'Izba). En arrivant, le Šīḥ al-'Izba est ravi de les accueillir ; écoutons ce que dit le narrateur dans son roman :

"Les paysannes qui avaient appris également la nouvelle de l'arrivée des propriétaires de la ferme, accoururent, à leur tour, en poussant des cris de joie. La plus courageuse s'approcha de la mère de Moḥsen pour lui baiser la main, mais elle s'entendit apostropher avec mépris : Loin de moi ! Loin de moi ! Vous allez salir ma robe"³⁴⁴.

Devant cette scène honteuse, l'enfant reste ému. Ce comportement lui déplait beaucoup, au point d'en parler en particulier avec sa mère pour lui faire comprendre qu'elle aurait dû respecter les fallāḥs et ne pas les blesser. Malgré ce climat étouffant, la mère d'al-Ḥakīm reste comme toutes les mères, tendre, peureuse, exigeante parfois pour le bien de ses enfants. Elle a un cœur généreux, plein d'amour et d'affection. Cela est évident comme le jour où l'enfant reçoit une lettre de ses parents l'invitant à venir passer avec eux, à Damanhūr, ses vacances trimestrielles. Quand il arrive à la maison, il trouve sa mère qui l'attend, elle lui ouvre les bras en le serrant très fort, puis, elle commence à l'examiner de la tête aux pieds en lui disant : "Maschallah ! Tu as grossi, Muḥsin"³⁴⁵. Tout ce mélange d'affection que l'enfant a vécu avec sa mère, a marqué sa vie, son œuvre et ses pensées. Il devient un homme réservé, sentimental et trop porté à l'idéalisme, ce qui provoque en lui un manque de sens des réalités que nécessite une conquête amoureuse. Ce caractère morbide de jeune rêveur, serait à l'origine de ses échecs avec les femmes. Cependant, quel est le secret, voire les énigmes, de ses échecs successifs avec elles ? Pourquoi échoue-t-il à chaque tentative amoureuse ?

révélation de son rang social, permettrait de mettre des barrières de la distance entre lui et ses camarades pauvres, c'est pour cela qu'il essayait d'éviter le prestige et l'ostentation pour ne pas être distingué des autres.

³⁴⁴ T.al-Ḥakīm, *l'Âme retrouvée*, *Op.cit.*, pp. 135-136.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 129.

2/ Les énigmes des premiers souvenirs amoureux.

Avant d'avoir dix ans, l'auteur commence à admirer la beauté féminine, son cœur commence à palpiter tôt. À cet âge précoce, l'enfant ressent des émotions amoureuses. D'ailleurs, il n'est pas sûr de ses sentiments, il n'éprouve à cet âge-là que des émotions innocentes. Dans *Siġn al-'umr*, 1964, il nous révèle un sentiment immaculé envers deux fillettes : l'une est blonde et l'autre brune. Elles ont perturbé son petit monde imaginaire. Il disait :

"J'imagine que je ressentais un sentiment particulier pour une fille de mon âge ou un peu moins, je me souviens qu'elle était blonde. C'était une fille d'une famille de province que nous fréquentions. Je rêvais la nuit de cette petite blonde, j'étais hanté par l'envie de la voir et de jouer avec elle, et j'éprouvais une colère, un désespoir et un chagrin chaque fois que je remarquais qu'elle s'intéressait à un autre enfant. Je ressentais une joie immense quant elle s'approchait de moi et préférait jouer avec moi plutôt qu'avec les autres enfants... puis on fit venir de la campagne une petite fille de dix ans pour travailler chez nous comme servante, je contemplais son visage et je trouvais qu'elle avait des traits fins avec un teint rose. Je ne sais pas ce qui se passa dans mon petit cœur ce jour-là, tout ce que je sais, c'est qu'une attirance obscure me portait vers cette charmante fillette [...] et je commençais à la protéger de ceux qui pouvaient la contrarier ou la réprimander, jusqu'à ce qu'elle disparût un jour de ma vie, sa famille vint la reprendre à mon insu. Son départ m'attrista beaucoup"³⁴⁶.

"يخيل إلي أنني كنت أحس بإحساس خاص نحو طفلة في مثل سني أو أصغر قليلا، أذكر أنها كانت شقراء الشعر. هي ابنة لأحدى الأسر في الأقاليم، كان بيننا وبينها تزاور. كنت أحلم ليلا بهذه الشقراء الصغيرة، وكنت أتلهف على لقائها و اللعب معها. والغضب والحسرة و الحزن والاكتئاب كلما لمحت منها اهتماما بغيري من الأطفال. كما كنت أشعر بسعادة دافقة إذا أقبلت علي و فضلتني في اللعب معها على سواي... ثم كان أن أحضروا من الريف طفلة في العاشرة لتعمل خادما لدينا، تأملت وجهها فوجدته دقيق القسمات، خمري اللون. لست أدري ماذا حدث في قلبي الصغير يومئذ، كل ما أعرف هو أن ميلا غامضا جذبني إلى هذه الصبية اللطيفة...] فصرت أحبها ممن يغضبها أو ينتهرها، إلى أن اختفت يوما من حياتي، جاء أهلها فيما يظهر ذات يوم في غفلة مني وأخذوها. فحزنت كثيرا على ذهابها".

Après l'admiration pour ces deux fillettes, l'enfant nous révèle son attachement à une jeune femme trentenaire qui s'appelle al-Uṣṭa Ḥamīda al-'Almée³⁴⁷. Il la suit partout. Elle lui ouvre le paradis des contes et des chansons. Elle l'introduit dans le monde de l'art. Il passe des heures et des jours heureux avec elle. Elle est comme une déesse qu'il contemple et admire. À ce propos, il dit dans *l'Âme retrouvée*. "Parfois, la sensation du bonheur immense que j'éprouvais en présence de cette femme de trente ans était si grande que j'en tressaillais

³⁴⁶ T.al-Ḥākīm, *Siġn al-'umr*, *Op.cit.*, p. 72.

³⁴⁷ Dans le roman 'Awdat al-rūḥ, un chapitre entier (chapitre IX) est consacré à cette almée, appelée ici «al-'Uṣṭa Labība Ṣaḥla'». Le narrateur raconte qu'il la connut alors qu'il était âgé de six ans. Sa musique et ses chansons étaient recommandées à sa grand-mère qui souffrait d'une maladie des nerfs. L'almée faisait donc des séjours dans la maison familiale avec sa troupe et l'enfant comptait les mois qui le séparaient de ces visites. Il en garde des souvenirs merveilleux, se souvenant en particulier de s'être endormi pendant un concert et d'avoir été réveillé par les baisers de la chanteuse.

bizarrement³⁴⁸". Un jour, il accompagne l'almée à un mariage où il passe la plus belle nuit de sa vie. Il remarque pour la première fois sa beauté. Écoutons, comment il décrit cette belle artiste :

"Au même moment, le bruit augmenta encore dans la maison [...] puis un claquement cadencé de castagnettes retentit soudain, et Chaklaà, à moitié nue sous sa robe de danseuse, s'avança lentement jusqu'au milieu de la salle. Le tumulte s'apaisa aussitôt comme par miracle et pendant que ses doigts teints au henné faisaient résonner les castagnettes, elle agitait ses seins avec une prodigieuse agilité, les invités ouvraient de grands yeux pour ne perdre aucun de ses mouvements"³⁴⁹.

Cette alliance qui rassemble l'amour, la beauté et l'art, ainsi que le manque d'affection et d'amour maternel, provoqua en lui le désir et l'admiration pour cette femme au point qu'il se croit amoureux, il dit :

"Sa voix me touchait beaucoup, et j'appris par cœur toutes ses chansons. Mon admiration pour elle était très forte au point que j'imaginai qu'elle était la plus belle, et que je ressentais envers elle un sentiment qui ressemblait presque à l'amour"³⁵⁰.

"كان صوتها يشجيني، وحفظت كثيرا من الأغاني التي كانت تغنيها و اشتد إعجابي بها إلى حد خيل إلي أنها جميلة، و شعرت نحوها بإحساس يكاد يشبه الحب".

Lorsque le mariage prend fin, l'almée et sa troupe s'apprêtent à partir. Soudain, elle s'aperçoit que l'enfant a disparu. Avec un air inquiet, elle se met à le chercher dans tous les coins. Enfin, elle le trouve endormi par terre. Elle se penche sur lui, le souleva dans ses bras et lui couvre le visage de baisers. L'enfant est ému.

"Cela me fit ouvrir les yeux, dit-il, mais voyant dans quelle posture je me trouvais, je sentais la rougeur me monter au visage. Mes paupières tremblèrent un peu, et, je n'aurais pas su dire pourquoi, mon cœur se mit à battre si fort que, trop ému, je me dégageais brusquement de l'étreinte de Chaklaà et m'enfuis"³⁵¹.

Ces instants délicieux avec l'almée marquent énormément son enfance. Ils restent gravés dans sa mémoire pour toujours. En dépit des années qui se sont écoulées, son image, ses baisers, son amour, son art, sa gratitude et sa beauté n'ont jamais quitté son esprit. Quand

³⁴⁸ T.al-Hākīm, *l'Âme retrouvée*, *Op.cit.*, p. 73.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 85.

³⁵⁰ T.al-Hākīm, *Siġn al-'umr*, *Op.cit.*, p. 87.

³⁵¹ T.al-Hākīm, *l'Âme retrouvée*, *Op.cit.*, p. 87.

plus tard, la jeune femme se marie, l'enfant éprouve un choc. "Comme, disait-il, quelqu'un qui voit son rêve s'évanouir à jamais"³⁵².

C'est à l'âge de quinze ans que, pour la première fois, il connaît le vrai amour. C'est une jolie brune nommée Saniyya. Il est fasciné par son charme et bouleversé par sa pudeur. Il a le cœur qui tressaille. Voilà ce qui lui arrive au premier regard :

"Une voix musicale l'appelle : Abba Zannūba ! Où es-tu ? Et une jolie tête brune aux cheveux soyeux se montra par-dessus le mur. Znouba leva aussitôt la tête. Quant à Moḥsen, il sentit tout son sang affluer subitement vers son cœur"³⁵³.

Après une courte discussion avec Saniyya, l'enfant est convoqué chez elle pour lui apprendre le chant. À la suite de la première leçon, Muḥsin revient enivré, il se couche sans souper. Le lendemain, il attend l'arrivée d'Abbas son meilleur ami, pour lui faire partager sa joie et sa gaieté. Mais malheureusement, il n'ose pas le faire. Ce même jour, le Šīḥ (professeur d'arabe), appelle Muḥsin au tableau et lui demande de choisir un sujet et de faire un plan. L'adolescent, n'a rien préparé, il hésite à aborder le sujet qui retient ses pensées, mais il chasse cette idée qui le fait rougir subitement. Soudain, il rassemble toutes ses forces et son courage, et d'un geste nerveux, il trace sur le tableau en gros caractère : Sujet : Amour. Ce mot bouleverse toute la classe. Le Šīḥ qui comprend la raison de ce vacarme dans sa classe se tourne vers Muḥsin en lui disant : "Allah ! Allah ! Maschallah ! Muḥsin, retourne vite à ta place, pas de grossièreté ici"³⁵⁴. Mais l'enfant qui sent des choses que personne d'autre ne peut sentir, se révolte contre le Šīḥ et juge ses facultés de compréhension très limitées. Sur l'insistance des élèves pour aborder le sujet, le Šīḥ lui donne la parole.

L'amour qu'il porte à Saniyya évolue jour après jour. Il voit en elle son âme, son idéal. Son image lui rappelle la déesse Izīs. Il dit :

"Une image connue et aimée, qui était imprimée dans son livre d'histoire Ancienne et devant laquelle il ne cessait de rêver [...] Une femme aux cheveux coupés également, aussi noirs et aussi brillants et la même tête ronde : Isis"³⁵⁵.

³⁵² *Ibid.*, p. 87.

³⁵³ *Ibid.*, p. 42.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 64.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 70.

Quelques jours après, Muḥsin reçoit une lettre de ses parents l'invitant à venir passer avec eux, les vacances trimestrielles. L'adolescent n'a pas l'air ravi car il n'avait jamais pensé quitter ni le Caire ni son âme Saniyya. L'après-midi, aussitôt sorti de l'école, il se dirige vers la maison de Saniyya pour l'informer de son départ, et en même temps profiter de cette occasion pour lui révéler ses sentiments. Dès qu'il l'aperçoit, son cœur se met à battre, il reste ému. Alors, au lieu d'exprimer ce qu'il ressent pour elle, il retourne poétiquement le mouchoir qu'il lui a volé. La jeune fille remarque le tremblement de l'adolescent et la tristesse qui marque son visage. Elle comprend qu'il traverse une crise affective très pénible. À ce moment-là, l'adolescent ne peut retenir ses émotions et il commence à pleurer. Avec un geste délicat, elle essuie ses larmes et elle lui dépose un long baiser sur les joues. Ensuite, elle lui donne le mouchoir, en disant : "Prends-le comme souvenir"³⁵⁶. L'enfant quitte le Caire très heureux, avec ce baiser qui lui brûle les joues, il se sent rassuré. Après les vacances, l'enfant retourne chez ses oncles, il apprend les fiançailles de Saniyya avec Muṣṭafā bey. Muḥsin en est si affligé, qu'il perd le sommeil et l'appétit. Saniyya l'a trahi.

Cette première déception amoureuse a brisé son cœur. La jeune fille est plus réaliste qu'idéaliste, elle choisit Muṣṭafā bey, le jeune homme riche. Muḥsin lui, est trop sentimental, trop poète et trop idéaliste. Il aime en elle l'image qui ressemble à Izīs. Pour oublier sa peine, il se réfugie dans la poésie et il s'adresse même à la mosquée al-Sayyida Zaynab, -la petite fille du prophète *Muḥammad*, qu'il supplie vainement de mettre fin à sa douleur et d'atteindre le cœur de Saniyya. C'est à ce moment-là que le pays se révolte. Muḥsin se joint aux manifestants, et cet éveil national, lui ramène l'espoir, et lui fait oublier sa déception amoureuse.

Dans *'Uṣfūr min al-šarq*, 1938, il rapporte le récit de sa seconde déception amoureuse. C'est une jolie caissière au guichet du théâtre l'Odéon à Paris avec qui il passe deux semaines de bonheur mais après, il se rend compte du rôle qu'elle lui fait jouer pour attiser la jalousie de son ami, qu'elle aime très fort ; Muḥsin ressent une déception si cruelle qu'il ne l'oublie jamais durant toute sa vie. Dans *Zahrat al-'umr*, 1943, il écrit à son ami André, en décrivant son désespoir, et sa solitude. Il dit :

"Je suis un homme malheureux, l'indigence n'est pas les larmes, le bonheur n'est plus les rires. Moi, je ris toute la journée, car je ne veux pas mourir noyé dans mes

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 118.

larmes. Je suis un être égaré, vaincu en toutes choses, et l'amour fut le champ de bataille de ma dernière défaite"³⁵⁷.

"أنا شخص شقي و ليس الشقاء هو البكاء و ليست السعادة هي الضحك. فأنا أضحك طول النهار لأنني لا أريد أن أموت غارقا في دموعي. أنا شخص ضائع مهزوم في كل شيء و قد كان الحب آخر ميدان دحرت فيه".

Tel est l'état d'âme d'al-Ḥakīm, trop de romantisme, de peur du réel, c'est pourquoi toutes ses œuvres qui procèdent de cet état d'âme sont marquées d'une touche d'idéalisme. Elles témoignent de sa raison de se réfugier dans le rêve, l'irréel, et le symbole. Ce cœur brisé et cette âme abandonnée seront à l'origine de sa première œuvre *Amām Šubbāk al-taḍāki* (devant le guichet). Cette pièce d'abord écrite en français en 1926, fut traduite par Aḥmad al-Šawī en 1935. Il s'agit d'un dialogue entre deux personnages, lui, Tawfīq al-Ḥakīm, et elle, Suzy. Dans cette pièce, il oublie tout ce qui peut le rattacher au réel. Il crée son univers à lui, plein de romantisme et d'imaginaire. D'ailleurs cette teinte de romantisme est claire dans son œuvre *l'Âme retrouvée* mais beaucoup plus dans *'Uṣfūr min al-šarq*. L'amoureux Muḥsin, passe des journées entières devant le théâtre, juste pour contempler et admirer son idole Suzy. Pour savoir où elle demeure, il la suit trois nuits de suite et finit par découvrir qu'elle vit dans un petit hôtel. Il quitte la maison des parents d'André où il vivait auparavant et loue une chambre dans le même hôtel. Le destin veut que sa chambre soit juste au-dessus de celle de la jeune fille. Ayant réussi à faire connaissance avec elle, il lui offre un drôle de cadeau. Ce n'est ni un parfum ni des fleurs ni un objet qui reflète la féminité, son cadeau est un perroquet qu'il a nommé Muḥsin et auquel il a appris le mot "Je t'aime". Un jour, il invite Suzy dans sa chambre, il sent sa présence et n'a pas trouvé les mots pour lui exprimer ce qu'il ressent. Alors, il décide de lui offrir un poème qui contient toutes les expressions et toutes les formules propres à l'amour. C'est à ce moment-là que la jeune fille se jette dans ses bras. Ils s'embrassent.

"[...] il ne remarquait que le beau visage de Suzy près de son visage, comme elle l'embrassait ! Oui, elle était entre ses bras en train de l'embrasser, il n'y avait pas de doute, c'était une réalité sans ambiguïté ni illusion ; il ne savait pas comment c'était arrivé ni ce qu'il devait faire après"³⁵⁸.

"[...] و لم يفطن إلا إلى وجه سوزي الناعم الحار قد لاصق وجهة و كأنها تقبله ! نعم إنها بين ذراعيه تقبله، هذا لا ريب فيه الآن و هي حقيقة واقعة الآن لا وهم فيها ولا غموض و لم يدر الفتى كيف حدث ذلك ولا ما يصنع".

³⁵⁷ T.al-Ḥakīm, *Zahrat al-'umr*, *Op.cit.*, p. 17.

³⁵⁸ T.al-Ḥakīm, *'Uṣfūr min al-šarq*, Bayrūt, al-Šarikat al-'Ālamiyya lī al-Kitāb, 5^{ème} Édi, 2002, p. 89.

Notre héros demeure immobile, l'image qu'il s'est fait de cette femme a fondu. Le lendemain, il raconte à son ami André son aventure, ce dernier lui répond avec un sourire.

"Tu vois ? C'est une jeune fille comme toutes les autres [...] Celle que tu logeais dans un château de Mille et une Nuits [...] Ah ! Mon ami, n'es-tu pas convaincu que cela est moins dangereux que tu imagines. Avoir une femme dans tes bras est la chose la plus simple, qui ne demande pas du temps ni trop d'imagination ni de contemplations³⁵⁹.

"أرأيت؟ إنها فتاة ككل الفتيات [...] تلك التي أسكنتها قصرا من قصور ألف ليلة و ليلة [...] أه أيها الصديق! اقتنعت الآن أن الأمر أقل خطرا مما كنت تتصور وأن وقوع امرأة بين ذراعيك مسألة بسيطة لا تحتاج إلى وقت، إلى هذه الخيالات و التأملات".

Tout cela montre l'âme fragile de notre écrivain. Ses actes, ses traits significatifs, qui révèlent une âme qui appartient à un monde irréel, un monde imaginaire. C'est ce que lui disait André en regardant sa femme Germaine :

"Tu es un homme rêveur, et c'est ça ton malheur".

"إنك رجل خيالي، و هذه هي مصيبتك"

L'épouse également confirme de la tête ce que son mari vient de dire, et ajoute :

"Sans doute, je n'ai pas d'autre raison à l'échec de Muḥsin sauf qu'il a trop d'imagination, et la femme ne croit pas à l'imagination mais à la réalité³⁶⁰".

"من غير شك، لا سبب عندي لفشل محسن غير أنه خيالي أكثر مما ينبغي، والمرأة لا تقنع بالخيال، بل بالحقيقة".

Exigeant, Tawfīq al-Ḥakīm, attend des miracles de la femme, il recherche l'absolu, l'idéal et cela depuis son enfance. Il plonge alors dans la solitude. La sévérité turque et la fermeté égyptienne provoquent en lui une peur et une vision idéaliste des choses. C'est pour cette raison qu'il ne peut jamais avoir une relation durable avec une femme.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 90.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 32.

Ses deux dernières expériences amoureuses l'ont totalement éloigné de son monde. Le refus de la réalité le pousse à s'isoler dans sa tour d'ivoire, il devient plus sévère avec lui-même. C'est à ce moment-là qu'il manifeste sa misogynie. Cet aspect de la nature psychologique d'al-Ḥakīm envers la femme égyptienne, sollicitera notre attention dans les développements qui suivent.

II/ La femme égyptienne

1/ Le mouvement féministe.

L'éclairage du passé permet sans doute de mieux saisir le statut social de la femme dans la société égyptienne. Pendant trois ans (1798-1801), les troupes françaises s'installent sur les bords du Nil, cette présence provoque un changement et un bouleversement dans la vie sociale. La femme égyptienne subit une véritable attraction envers les femmes françaises qui ont accompagné l'expédition. Leurs manières de se comporter, de s'habiller, de s'amuser, les attirent. Les égyptiennes sont fascinées par cette nouvelle façon de vivre et veulent imiter le modèle européen. Ce mimétisme n'est qu'une image de la colonisation d'une société qui trace son chemin vers l'émancipation. Il annonce la lutte prochaine pour libérer la femme de toutes les barrières qui peuvent la gêner. À ce propos A. Raymond disait :

"Ce qui était objet d'étonnement devint tout à fait révoltant lorsque les Égyptiens virent les Français traiter les femmes du pays de la même manière, en les habillant à l'européenne, en les laissant circuler dans les rues à visage découvert [...] le spectacle de ces femmes [...] étant ce qui avait le plus surpris et scandalisé les égyptiens"³⁶¹.

Les féministes de cette époque sont nombreuses, elles sont considérées comme des défenseuses de la libération de la femme. À ce titre, on peut citer également un homme Qāsim Amīn, (le fondateur du féminisme en Égypte,) qui a rendu hommage à la femme égyptienne dans son livre paru en 1899 et intitulé *Tahrīr al-Mar'a* (la Libération de la femme). Dans ce livre, il évoque les injustices dont les femmes sont victimes et dénonce l'organisation familiale archaïque qui empêche la femme d'avoir un rôle social. Comme disait Jules Valles "La femme doit demeurer femme dans tout ce qu'elle fait"³⁶². Ce livre, consacré à la libération de la femme a suscité de nombreux débats. On lui a reproché d'être inspiré par

³⁶¹ André Raymond, *Égyptiens et français au Caire 1798-1801*, le Caire, Institut français d'archéologie Orientale, 1998, p. 304.

³⁶² Ayanma André, *Femme, féminité, féminisme dans l'œuvre de Jules Valles*, Thèse de doctorat nouveau régime, Université Michel de Montaigne bordeaux 3, 1998, p. 402.

l'Occident et d'être influencé par des idées très éloignées des traditions orientales. C'est à la suite de ces constats que Q.Amin a décidé de publier *al-Mar'a al-ğadīda* en 1901. Ce livre fut considéré comme une réponse argumentée à tous ceux qui l'avaient accusé et critiqué, c'est une exhortation adressée à toutes les femmes égyptiennes, il les incite à participer à la vie sociale pour prouver leur existence et retrouver leur fierté violée par de faux dogmes.

Il existe également un courant féministe (Nisā'ī) qui a combattu pour améliorer la situation de la femme. Dans ce courant, deux femmes se distinguent : Malāk Ḥifnī Nāṣef, 1886-1918³⁶³ et Hudā Ša'rāwī, 1879-1947³⁶⁴. La première poursuivit l'œuvre de Qāsim Amīn et deux ans après la mort de celui-ci, elle publia ses *Nisā'īyyāt*. La deuxième fut la fondatrice de l'Union Féministe Égyptienne, toutes les femmes égyptiennes trouvèrent en elle l'exemple recherché. Sa situation sociale et sa forte personnalité lui permettaient d'avoir une grande autorité morale. Grâce à elle, les égyptiennes acquièrent leurs titres de noblesse et trouvèrent une place égale à celle de l'homme. Sur cette femme, J. Minces disait :

"Très tôt dans le siècle (1923), une femme, Hoda Sha'raoui appartenant à cette intelligentsia, enlève publiquement son voile et crée un mouvement féministe, soutenu par des réformateurs sociaux, politiques et même religieux. Pour ceux-ci, la «dégradation» de la société égyptienne provient de la réclusion des femmes [...] Le voile retiré étant le symbole de cette émancipation"³⁶⁵.

Ce mouvement ouvrira à la femme égyptienne les portes de l'espace public qui lui était jadis interdit. Dès 1928, l'Université ouvre ses portes aux jeunes filles, malgré l'opposition de l'opinion publique :

"Il y a en Égypte, disait J. Minces, de la place pour un mouvement « féministe » qui, bien que partant des catégories les plus privilégiées parmi les femmes, peut à travers syndicats, partis politiques ou diverses associations toucher les femmes les plus démunies et les informer des possibilités que les réformes nouvelles peuvent leur offrir"³⁶⁶.

³⁶³ C'est la fondatrice de la Société Féminine d'Éducation Morale. Cette femme eut la possibilité de faire des études. En 1900, elle est reçue première au certificat d'études primaires qui vient d'être instauré. En Égypte. 1905, elle obtint un diplôme d'institutrice.

³⁶⁴ Elle est la fille de Muḥammad sultān pacha, président de la première assemblée législative égyptienne. À l'âge de treize ans, elle épouse 'Alī Ibn Abī Ṭālib Ša'rāwī Bāšā, économiste et politicien. Le prestige qu'elle en retira et ses qualités morales firent d'elle une personnalité, elle devint la première féministe égyptienne par excellence.

³⁶⁵ J. Minces, *La femme dans le monde arabe*, Paris, Éditions Mazarine, 1980, p. 137.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 152.

Elles purent désormais organiser des manifestations et des marches de protestation, comme les hommes. Après cet aperçu de la femme égyptienne et de ses défenseurs, nous allons voir comment T. al-Ḥakīm perçoit cette créature. De quelle nature est l'image qu'il porte sur cette femme qui réclame son émancipation, afin de défendre son rôle primordial auprès de l'homme ?

2/ Son attitude vis à vis de la femme égyptienne.

"Ma liberté est plus précieuse que mon âme, la femme seule est l'ennemi le plus dangereux qui menace cette liberté"³⁶⁷.

"إن حريتي أئمن عندي من روعي، و أن المرأة وحدها هي أخطر عدو يهدد هذه الحرية".

Cette déclaration de Tawfīq al-Ḥakīm, marque à quel point il préfère fuir la femme et se libérer d'elle. Selon lui, une femme constamment devant ses yeux entraîne l'ennui, le déclin des sentiments et est un danger qui menace sa carrière artistique. C'est la raison pour laquelle on le traite de misogynne 'Aduww al-Mar'a. Mais en réalité, ce mot ne lui convient pas car dans nombre d'œuvres qu'il a publiées, les femmes occupent une place primordiale, elles constituent le pivot de son inspiration artistique. S'il se méfie d'elles, c'est parce qu'il a ses propres raisons :

"Mon hostilité à cette créature ne s'arrêtera jamais tant que je me méfierai d'elle. Mon hostilité n'est qu'une façon de me défendre"³⁶⁸.

"إن عداوتي لهذا المخلوق لن تنقطع ما دمت أخشى منه. إن عداوتي ليست إلا دفاعا عن نفسي".

Il a toujours peur de leur présence dans sa vie, car à chaque fois qu'il rencontre une femme, son cœur se brise. Cette frayeur est justifiée par l'explication du psychologue, P. Daco "Tout homme a peur de la femme. Il éprouve une phobie de ce que la femme représente pour lui"³⁶⁹. Une de ses compatriotes qui s'est intéressée à sa vie et à son œuvre disait :

"Tawfīq al-Ḥakīm est un homme parfaitement organisé et, par exemple, il ne s'est marié que lorsque sa voie littéraire a été toute tracée et que la présence d'une femme dans sa vie ne pouvait rien y changer"³⁷⁰.

³⁶⁷ T.al-Ḥakīm, *Rāqīṣat al-Ma'bad*, Op.cit., p. 9.

³⁶⁸ T.al-Ḥakīm, *Taḥta šams al-fikr*, le Caire, Maktabat Maṣr, 1988; p. 163.

³⁶⁹ P. Daco, *Comprendre les femmes et leur psychologie profonde*, Belgique, Marabout, 1995, p. 353.

³⁷⁰ Charles Vial, *Le personnage de la femme dans le roman et la nouvelle en Égypte de 1914-1960*, Damas, Institut française de Damas, 1979, p. 110.

Ce comportement vis à vis de la femme égyptienne, n'est qu'un moyen de dénoncer son retard intellectuel. Il pensait que la femme avant d'être mère de famille, devait être une femme cultivée, car elle représentait le pivot d'une société civilisée. C'est l'idée qu'il expose dans son œuvre *Taḥta šams al-fikr*, 1938 : "Si l'esprit de la femme dépérit et meurt, celui de toute la nation dépérit et meurt aussi"³⁷¹.

"إن عقل المرأة إذا ذبل ومات، فقد ذبل عقل الأمة كلها ومات".

Il estime qu'en Égypte, jamais ses yeux ne sont tombés sur la véritable beauté³⁷² et que la femme égyptienne qui possède un goût et une âme artistique n'existe pas encore en Égypte³⁷³. Dans *l'Âne de sagesse*³⁷⁴, il confirme que la beauté dont il parle, est celle de l'esprit. Une belle femme est d'abord une femme instruite et cultivée, une femme qui peut assurer une bonne éducation à ses enfants. Dans la même œuvre, il ajoute que l'égyptienne malheureusement n'est intéressée que par les futilités de la vie. Elle essaie d'imiter la femme européenne en tout, sauf dans son côté culturel et intellectuel.

Bien entendu, al-Ḥakīm n'ignore pas l'existence de ce courant féministe, qui veut instruire et informer la femme de son rôle fondamental et de sa participation vitale dans la vie active. D'ailleurs, le modèle de ces femmes cultivées et bien instruites qu'il réclame avec constance, était déjà présent à son époque. Citons le modèle des femmes qu'on a évoquées plus haut : Malāk Ḥifnī Nāṣef, et Hudā Ša'rāwī, et bien d'autres qui ont repris le relais après elles. Mais malheureusement, l'auteur estime que malgré les efforts fournis pour sortir la femme de son ignorance, et l'aider de façon à être utile dans la société, une immense catégorie préfère encore s'intéresser aux futilités et imiter d'autres femmes qui ont déjà réussi leurs carrières intellectuelles, professionnelles et familiales. À ce propos il dit :

"Cette dame, force constructive dans la société, n'a pas encore existé, celle qui a existé jusqu'à présent, c'est la femme qui porte les vêtements de soirée dernier cri pour imiter les dames"³⁷⁵.

Malgré cela, la femme a toujours été à l'origine et à la source de la plupart des œuvres littéraires. Elle a inspiré beaucoup d'écrivains et d'artistes qui ont fait d'elle un mythe. Nous

³⁷¹ T.al-Ḥakīm, *Taḥta šams al-fikr*, *Op.cit.*, p. 162.

³⁷² T.al-Ḥakīm, *Taḥta al-miṣbāḥ al-aḥḍar*, le Caire, Maktabat al-Ādāb, 1941, p. 135, 143 p.

³⁷³ T.al-Ḥakīm *Taḥta šams al-fikr*, *Op.cit.*, p. 164.

³⁷⁴ T.al-Ḥakīm, *l'Âne de Sagesse*, *Op.cit.*, p. 81.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 72.

allons voir maintenant comment notre dramaturge envisage cette femme dans ses œuvres, quelles sont les diverses images qu'il a d'elle.

III/ Les images de la femme égyptienne dans l'œuvre de T. al-Ḥakīm

"La femme égyptienne a une grande qualité, elle est capable de transformation rapide et silencieuse. C'est pourquoi je me permets de lui parler franchement voire crûment" T. al-Ḥakīm, l'Âne de sagesse, p. 83.

1/ Caractère fatal

Tout d'abord, une constatation s'impose : la femme se trouve souvent au centre de ses œuvres, elle en constitue le pivot, l'inspiration, mais il n'en fait pas pour autant un portrait toujours élogieux. Il propose diverses images de femmes qui présentent différentes caractéristiques : tantôt elles sont fidèles, intellectuelles, actives, idéales même, tantôt elles sont fatales, traîtresses et sorcières. Les œuvres que nous avons choisies, privilégient l'idée que l'amour d'une femme n'est qu'un leurre, et qu'elle est une créature naturellement mystérieuse. C'est pour cette raison que T. al-Ḥakīm prend du recul, et ne supporte pas tout ce que la femme représente. Mais il reste tout de même fasciné devant cette créature qu'il tente de maîtriser. De là, naît sa peur face au pouvoir que la femme exerce sur lui et son incapacité à la comprendre.

a/ La femme fatale

La femme a une dimension fatale pour certains écrivains, ce qui permet d'expliquer pourquoi l'homme ne peut s'empêcher de la craindre. L'auteur semble à plusieurs égards, appartenir à cette catégorie d'hommes qui se méfient d'elle. Dans son œuvre *Ḥayāt taḥaṭṭamat*, il nous montre l'image d'une femme fatale nommée Zīzī, elle est jeune et belle. Elle a quitté son mari Šāhīn, pour épouser un autre homme plus riche que lui. Cette femme avide d'argent est capable de délaisser l'homme qui l'aime. Celui-ci en subit un grave trouble psychique car il ne peut pas imaginer la vie loin d'elle. Il néglige son travail d'avocat, et perd goût à la vie. Finalement, ne supportant pas cette réalité très dure, il se suicide. Zīzī incarne le genre de femme qui utilise son charme comme une arme fatale pour obtenir ce qu'elle veut de

l'homme. Ce genre de femme ravage tout sur son passage, rien ne peut la retenir pas même les liens sacrés du mariage. À ce propos Nādia el-Banhāwī disait :

"[...] al-Ḥakīm voulait dire que l'influence de la femme sur l'homme est toujours une influence destructrice d'une façon ou d'une autre [...] et que l'amour de l'homme envers la femme conduit forcément à la passivité de l'homme et à sa faiblesse devant son pouvoir"³⁷⁶.

"[...] الحكيم كان يريد أن يقول أن تأثير المرأة على الرجل دائما تأثير مدمر بشكل أو آخر [...] و أن حب الرجل للمرأة لابد أن تكون نتيجته سلبية الرجل و ضعفه أمام جبروتها"

Une autre femme capable de détruire l'homme et de mettre fin à sa carrière apparaît dans sa pièce, *Rihla ilā al-ġad*. Celle-ci réussit à convaincre le médecin de famille de tuer son mari sous prétexte qu'il est agressif avec elle. Elle affirme que son malheur ne peut cesser que par sa mort. Elle séduit le médecin afin de parvenir à son but, qui est bien entendu de se débarrasser de son mari pour rejoindre son amant avocat. Ce médecin qui est follement amoureux d'elle, la croit, exauce son vœu et tue le mari. Cette femme qui paraissait être un ange, était en réalité un démon. Elle a détruit la vie de ce médecin naïf qui croyait qu'en tuant le mari, il rendrait le bonheur à cette femme. Hélas, il est tombé dans le piège qu'elle lui avait tendu. Voilà une raison supplémentaire qui empêche al-Ḥakīm d'ouvrir son cœur à une femme et de lui accorder sa confiance.

b/ La femme autoritaire

Des femmes dominantes sont décrites dans trois pièces : *Maṣīr ṣurṣār*, *al-Šayṭān fī ḥaṭar*, *al-'Uš al-hādī*. Elles représentent le genre de femmes qui prennent l'homme dans leurs filets pour le torturer. Dans la première pièce, al-Ḥakīm nous montre la lutte d'un cafard, au fond d'une baignoire, qui tente de s'évader par les bords désespérément lisses. À chaque tentative, il retombe au fond. Ce pauvre cafard n'a pas cessé de lutter pour s'échapper, une chose que le mari est souvent incapable de faire. Il trouve cette scène instructive et il est resté enfermé dans la salle de bain pour connaître la fin de ce pauvre cafard qui partage le même destin que lui. Sa femme autoritaire croit que son mari a perdu la raison, elle fait appeler un médecin à qui elle explique la situation. Le médecin comprend la souffrance du mari et conseille à l'épouse d'être moins autoritaire, afin de ne pas étouffer la personnalité de son mari. L'épouse suit les conseils du médecin, mais quelques jours après, elle revient à ses

³⁷⁶ Nādia al-Banhāwī, *al-Mar'a fī masraḥ Tawfiq al-Ḥakīm wa Rašād Rušdī* (la Femme dans le théâtre de Tawfiq al-Hakim wa Rachad Ruchdi), le Caire, al-Hay'a al-Maṣriyya al-'Āmma lī al-kitāb, 1994, p. 107.

anciennes habitudes : cris et ordres tous les jours, ce qui convainc le mari de ressembler à ce cafard. Cette pièce exprime le désenchantement de toute une génération, dont l'auteur censure sans pitié l'incapacité des gouvernants (sous le symbole du cafard) à régler ses problèmes et la décadence du système de défense qui a provoqué la défaite de 1967. H. Toelle et K Zakharia, constatent que cette pièce était "souvent interprétée comme une pièce anti-égyptienne, voire anti-arabe, Destin d'un cafard, nous paraît bien plutôt être un cri de détresse et d'avertissement"³⁷⁷. Dans *al-Šayṭān fī ḥaṭar*, l'auteur met en scène l'épouse d'un philosophe, une femme dominante, manipulatrice, envahissante comme le montre ce dialogue :

"L'épouse : tu n'as donc pas fini de lire et d'écrire ? Cette lumière [...] coûte de l'argent oui ou non ?
 Philosophe : Quels sont tes ordres ?
 L'épouse : Mes ordres ? Tu les connais si bien que tu t'évertues à les ignorer ! J'ai cependant juré de les faire exécuter entièrement, que tu le veuilles ou non.
 Philosophe : de force [...] tu veux donc être seule à diriger la maison ?
 L'épouse : Naturellement"³⁷⁸.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, T.al-Ḥakīm est toujours craintif envers la femme. Il craint qu'elle n'étouffe ses dons artistiques. Cependant, la relation qu'il entretient reste toujours complexe et incompréhensible. C'est également ce qu'il voulait insinuer dans sa pièce *al-'Uš al-hādī*. Une femme Durriyya, fait croire à Fikrī, écrivain, qu'elle fera de leur foyer un nid tranquille où il pourra s'adonner à son inspiration artistique. Elle lui promet la tranquillité absolue, et de lui épargner tous les soucis sans lui faire part des siens, car elle est consciente que l'artiste ne vit que pour son art. Malheureusement, Durriyya s'avère être incapable de tenir ses promesses, elle transforme le foyer en enfer et en vient même à mépriser art de son mari :

"Durriyya : Ces papiers que je déteste. J'aimerais tant les déchirer et les brûler...
 Fikrī : Tu brûleras mon art ?
 Durriyya : Tu peux l'appeler ton art si tu veux...Mais moi, je l'appelle, plutôt, ton absurdité"³⁷⁹.

"ذرية: [...] هذا الورق الذي أكرهه و أمقته و أود لو أمزقه و أحرقه
 فكري: تحرقين فني ؟
 ذرية : فلتسمه أنت فنك و لكني أسميه عبثك."

³⁷⁷ H.Toelle et K.Zakharia, *À la découverte de la littérature arabe du Ve siècle à nos jours*, Op.cit., p.271.

³⁷⁸ T.al-Ḥakīm, «Satan en danger», in: *Théâtre multicolore*, Op.cit., p. 24.

³⁷⁹ T.al-Ḥakīm, « *al-'Uš al-hādī* », in: *Masraḥ al-muḡtama'*, Op.cit., p. 572.

Al-Ḥakīm craint de croiser un jour une femme qui ressemblerait à Durriyya et qui détruirait sa vie et sa carrière d'artiste.

c/ La femme infidèle

Tout le monde connaît le personnage biblique d'Ève, la pécheresse qui entraîna le premier homme, mais qui est également la mère du genre humain. Ce genre de femme attire et détruit à la fois car elle apporte le danger. À l'exemple d'Ève, de nombreuses femmes dans l'œuvre d'al-Ḥakīm tentent l'homme avec leurs charmes et amènent celui-ci à vouloir leur résister sans y parvenir. L'une des meilleures illustrations de ce pouvoir que possède la femme sur l'homme, se trouve dans *Šahrazāde* une femme belle, intelligente et mystérieuse. Elle tente de séduire le vizir Qamar, mais ce dernier pour lui échapper, préfère le suicide. L'auteur présente l'héroïne, comme un symbole de la vérité, c'est une femme qui a pu transformer le roi sanguinaire et violent, en une personne avide de plaisir et de chair, en un être pensant. Pour sauver son esprit comme elle a sauvé son corps, Šahrazāde imagine d'éveiller en lui la jalousie. En son absence, elle fait appel à un esclave noir, qu'elle cache dans sa chambre et ensuite elle essaie de se faire passer pour infidèle, mais Šahrazāde est déçue car le roi ne réagit pas comme elle le souhaite, il ne tue personne (comme il l'a déjà fait avec sa première femme), au contraire, il libère le noir. Šahrazāde est le genre de femme que l'homme ne parvient pas à comprendre, car elle est trop mystérieuse. C'est pour cette raison, qu'aucun des trois hommes (le vizir, le noir et le roi) n'ont réussi à la comprendre.

Dans une autre pièce en quatre actes *Law 'arafa al-šabāb*, il nous montre l'infidélité de la femme du docteur qui veut séduire l'homme d'État. Elle avoue à ce dernier qu'elle est malheureuse avec son mari qui consacre la plupart de son temps à son laboratoire avec ses rats et ses expériences scientifiques et qu'elle est prête à le quitter si elle trouve le bonheur avec un autre :

"La jeune femme : Bien sûr ; tu es en âge de te révolter contre ce qui entrave tes désirs. Moi, je n'attends qu'un mot de toi. Un mot très simple. Chérie, je t'aime, mets tes affaires dans une valise et partons tous les deux.
L'homme d'État : Et ton mari ?
La jeune femme : Je ne l'ai jamais aimé, personne ne m'obligera à rater ma jeunesse à côté d'un homme que je n'aime pas"³⁸⁰.

³⁸⁰ T.al-Ḥakīm, «Quand j'étais vieux», in : *Théâtre multicolore*, Op.cit, p. 305.

Dans cet esprit on peut évoquer deux expériences personnelles de Muḥsin qui n'est autre que l'auteur lui-même : d'une part avec Saniyya, l'héroïne de, *'Awdat al-rūḥ*, la belle qu'il a aimée lorsqu'il était un jeune lycéen, et qui l'a trahi avec Muṣṭafā bey dont elle était réellement amoureuse et d'autre part Suzy de *'Uṣfūr mina al-šarq*, qui lui a fait goûter au bonheur du paradis pendant deux semaines avant de le quitter pour retourner à son ancien petit ami. Ces deux femmes ont trompé al-Ḥakīm. Elles étaient infidèles et inconscientes du mal qu'il a enduré durant cette époque importante de sa vie.

Dans un autre œuvre *al-Ribāṭ al-muqaddas*, 1944, il nous présente une autre image d'une femme adultère, très prisée par les dames de la haute société cairote qui devient esclave de son désir et de son corps. L'auteur n'a pas voulu mentionner le prénom de son héroïne, il a préféré le garder secret. Est-ce qu'il y a une raison derrière cette réflexion ? On n'en sait rien. Cette œuvre a suscité beaucoup de critiques par les idées et les images sexuelles qu'elle contient (image non visuelle). Al-Ḥakīm décrit avec sensualité le corps de son héroïne, sa beauté fragile et son charme fatal. Il s'agit d'une visiteuse, qui vient au domicile d'un écrivain pour demander des leçons de littérature. Lui, bouleversé par son charme, commence à rédiger des lettres enflammées qui exprime ses sentiments, mais sans qu'elle en ait connaissance. Grâce à cet écrivain derrière qui se cache l'auteur lui-même, la jeune femme trouve enfin une sérénité dans l'écriture qui devient une affirmation d'elle-même et une libération. Elle s'adonne à la littérature afin de pouvoir partager avec son mari une de ses passions : la littérature. En effet, elle rédige des confessions dans un agenda rouge où elle note sa relation avec un acteur. Elle raconte en détail tous les moments de bonheur qu'elle passe avec lui et le plaisir qu'elle éprouve pour la première fois. Par malchance, l'agenda tombe entre les mains de son mari, qui apprend ses aventures. Il comprend alors qu'il a été trahi par sa femme qu'il considérait comme un ange vertueux. Pour préserver son honneur et sa fierté, le mari demande alors un divorce à l'amiable.

Les idées de ce roman constituent un avertissement de la part de l'auteur qui affirme que la femme peut souvent ne pas être une victime et que, quand bien même elle le serait, elle sait très bien se défendre avec les armes dont elle dispose : la séduction :

"Je voulus laisser à mon visage, à mon corps... ! à moi seule, l'avantage de ravir le cœur de cet homme"³⁸¹.

³⁸¹ T.al-Ḥakīm, *al-Ribāṭ al-muqaddas*, le Caire, Maktabat al-Ādāb, 1985, p. 163.

"ولقد أردت أن أترك لوجهي وحده و لجسمي...! لي أنا وحدي كل الفضل في سلب فؤاد هذا الرجل".

C'est ce qu'a dit la femme, le soir où elle se préparait à rencontrer son amant. L'auteur nous a donné l'image la plus réussie de la tentatrice. Les idées de ce roman traduisent les propres conceptions de l'auteur qui a voulu montrer que la société a évolué mais qu'un certain nombre de femmes regardent avec envie les aventures amoureuses des autres.

Dans sa pièce *al-Ġiyā'*, il nous montre une scène ridicule de trahison où l'héroïne bien sûr est une femme. 'Abd al-Ġanī, (est), le mari de Šūšū, rencontre dans un Casino, son ami 'Izzat. Furieux, il lui raconte qu'il vient de surprendre sa femme en train de dîner avec son meilleur ami Fu'ād.

'Izzat est choqué d'entendre cette nouvelle car lui aussi a rendez-vous avec Šūšū et il attend son arrivée avec impatience. Le mari qui ignore ce qui se passe autour de lui, défend sa femme sous prétexte qu'il s'agit peut être d'une simple rencontre innocente entre elle et son ami. Il ne sait pas qu'il est trahi par ses amis et par la personne la plus proche de lui, sa femme. L'auteur veut nous montrer une catégorie de femmes, comme Šūšū qui sont néanmoins libres de décider du moment et de la personne dont elles veulent profiter. Šūšū donne rendez-vous à deux personnes différentes au même endroit et à la même heure. Et avec qui ? Avec les meilleurs amis de son mari. Ce genre de femmes cité par al-Ḥakīm, est capable de prendre l'homme dans ses griffes et de le dévorer petit à petit. C'est pour cette raison qu'al-Ḥakīm se méfie toujours de la femme, et qu'il a proclamé souvent qu'elles étaient toutes des associées du diable, que leurs rôles étaient de conduire l'homme à sa perte. Mais cela n'empêche pas l'auteur pour autant de valoriser dans ses œuvres, une catégorie de femmes fidèles, idéales, et humbles, une de celles qu'il rêve de rencontrer un jour.

2/ Caractère particulier

a/ La femme idéale

'Inān, l'héroïne de sa pièce *al-Ḥurūġ min al-ġanna*, 1928, est incontestablement l'image de la femme idéale qui a fasciné l'auteur par son charme artistique. C'est une femme qui a sacrifié son bonheur au paradis pour sauver la carrière de son mari Muḥṭār. Ce dernier l'aime plus que sa vie, il lui consacre la plupart de son temps, elle, à son tour partage le même sentiment, mais ne veut pas que son mari ne s'intéresse qu'à elle et néglige son travail d'écrivain. Alors, elle

décide de sortir de sa vie en mettant fin à leur mariage. Le but de 'Inān est d'éloigner son mari de ce paradis plein de bonheur, de jeunesse et de vide, et de le faire redescendre sur terre pour créer et inventer un art éternel. En effet, Muḥṭār qui souffre beaucoup de cette séparation dont il ignore les raisons, devient au bout de dix ans un artiste très connu. Sa vie ressemble à celle d'un prêtre, mais un prêtre qui ne vivrait que pour l'art et rien que l'art. 'Inān, cette déesse d'inspiration qui réussit sa mission, n'est autre qu'Izīs, mais une Izīs, du vingtième siècle qui a ressuscité, en son mari, le don de créateur qu'il tenait caché ; c'est elle la source de ses inspirations. Pour al-Ḥakīm, cette femme mérite respect et vénération. Dans l'introduction de cette pièce, il dit :

"Cette femme magnifique, l'héroïne de cette pièce est la création de mon imagination, je souhaite qu'elle existe réellement"³⁸².

"هذه المرأة العجيبة بطلة هذه القصة هي من صنع خيالي، و لكم أتمنى لو توجد حقيقة"

Al-Ḥakīm était sérieux lorsqu'il a souhaité trouver un jour une femme telle qu' 'Inān. Celle qui peut offrir tout ce qu'elle a de précieux pour l'art et pour le bonheur de l'artiste. Alors, a-t-il enfin trouvé cette femme miraculeuse ? On peut dire que oui, le jour où il a quitté son mode de célibat pour vivre dans le monde marital. Il a trouvé sa moitié, celle qui correspond à ce qu'il cherchait. Voici comment il dévoile les qualités de son épouse qui a respecté son univers d'artiste. Il dit :

"[...], elle a préservé ma liberté absolue. Elle n'a jamais été tourmentée ni par un mot ni par un geste, surtout lorsque je rentrais à l'aube à la maison ou lorsque je restais enfermé dans ma chambre. Elle m'a assuré le calme complet [...]. C'est elle qui se chargeait de toutes les sollicitations des enfants, je n'ai jamais ressenti des difficultés ou bien le poids de la responsabilité des enfants et de la vie conjugale"³⁸³.

"[...] حفظت لي حريتي المطلقة، فلم تنذمر بكلمة أو إشارة عندما كنت أعود إلى المنزل قرب الفجر أو أدخل حجرتي الخاصة وأغلقها على نفسي، فكانت توفر لي الهدوء التام [...] و تقوم عني بكل مطالب و مشاكل الأولاد، لم أشعر بمتاعب أو مسؤوليات للأولاد و لا للزوجية".

Son vœu est exaucé, il a trouvé la femme qui ressemblait à 'Inān, celle qui peut sacrifier sa vie pour le bonheur de l'artiste. C'est de ce genre de femme qu'al-Ḥakīm dit :

³⁸² M. Mandūr, *Masrah Tawfiq al-Ḥakīm* (le Théâtre de Tawfiq al-Hakim), le Caire, Dār Nahḍat Maṣr lī al-Ṭibā'a wa al-Naṣr, al-Ṭab'a al-Ṭāliṭa, 1966, p. 27.

³⁸³ T.al-Ḥakīm, *Tawfiq al-Ḥakīm fī al-waqt al-ḍā'i'* (Tawfiq al-Hakim au temps perdu), le Caire, Markaz al-Ahrām lī al-Tarḡama wa al-Naṣr, Tab'a Ūlā, 1987, pp. 300-302.

"[...] la femme est l'âme de l'art [...] l'inspiration artistique même était créée à l'image d'une femme"³⁸⁴.

"[...] المرأة هي روح الفن [...] ذلك أن الإلهام الفني هو نفسه قد خلق على صورة امرأة".

Un autre modèle qui lui vient à l'esprit et qui retient particulièrement son attention est celui de Hādīga, la première femme du prophète *Muḥammad*. Cet amour qu'elle portait à son mari fut largement partagé au point qu'il ne s'éteignit pas avec la mort de celle-ci. Dans l'esprit du prophète, aucune autre femme ne put s'élever au rang de Hādīga car c'était son premier amour et ce fut la première femme qui lui enseigna l'amour³⁸⁵. al-Ḥakīm l'a qualifiée de femme idéale «al-Mar'at al-muṭlā»³⁸⁶ car c'est la seule personne qui a cru en lui le jour où il est rentré troublé chez lui, et qu'il a raconté qu'il avait vu un ange³⁸⁷ descendu du ciel et qu'il lui avait parlé³⁸⁸. C'est la seule femme qui l'a totalement soutenu quand il a traversé des périodes difficiles. C'est le modèle de femme qui donne sans compter, qui pense à l'autre avant de penser à elle-même. C'est comme cela qu'al-Ḥakīm voit la femme parfaite.

b/ La femme fidèle

Ce modèle de femmes est évoqué dans certaines œuvres de l'écrivain, mais, la femme qui mérite selon al-Ḥakīm ce titre de fidèle est Izīs. Elle est le modèle des femmes sincères et fidèles pour les Égyptiens en général et les écrivains en particulier. L'auteur fait partie de ceux qui sont attirés par cette déesse, il l'évoque dans presque toutes ses œuvres. Dans *l'Âme retrouvée*, il compare la beauté de Saniyya à celle d'Izīs. Dans *al-Ribāt al-muqaddas*, il vante ses qualités de femme fidèle, notamment dans la lettre rédigée à son héroïne :

"Mon amie,
Il existe une autre femme que j'aime très fort...parce qu'elle te ressemble beaucoup [...]. C'est 'Izīs l'Égyptienne ! Je ne veux pas évoquer les aspects religieux et divins de sa légende, ce qui m'intéresse en elle, c'est son statut d'épouse. Sa fidélité envers son mari Ozirīs est à mes yeux l'un des miracles du cœur humain"³⁸⁹.

صديقتي
"هنالك امرأة أخرى أحبها كثيرا... لأنها على مثالك... [...] تلك هي إيزيس المصرية ! لا أريد أن أتعرض للجانب الديني أو الإلهي في أسطورتها، فالذي يعنني فيها هو جانب الزوجة. إن وفاءها لزوجها

³⁸⁴ T. al-Ḥakīm, *Taḥta šams al-fikr*, *Op.cit.*, p. 163.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 39.

³⁸⁶ T.al-Ḥakīm, *Tawfīq al-Ḥakīm fī al-waqt al-dā'i*, *Op.cit.*, p. 291.

³⁸⁷ Il s'agit de Ġibrīl 'Alayhi al-ṣalāt wa al-Salām.

³⁸⁸ T.al-Ḥakīm, *Tawfīq al-Ḥakīm fī al-waqt al-dā'i*, *Op.cit.*, p. 292.

³⁸⁹ T.al-Ḥakīm, *al-Ribāt al-muqaddas*, *Op.cit.*, p. 100.

Izīs caractérise l'épouse fidèle qui ressuscite son mari Ozīrīs. "Son rôle dans le mythe ozīrien nous renvoie donc à une lecture tout humaine, en offrant un modèle exemplaire de fidélité conjugale et de dévouement maternel"³⁹⁰. Cette déesse des femmes qui décide de rechercher et de retrouver le cadavre de son mari, n'est pas restée chez elle immobile à attendre son retour, elle a préféré lutter, souffrir pour le retrouver et ramasser les morceaux de son corps. Elle a pu élever son fils Hūrīs malgré les pires difficultés. Grâce à son cœur habile, elle est devenue la patronne par excellence des mères, des enfants et des amants. À ce propos, Ḥasan Ṣubḥī Bakrī disait :

"En Europe, Izīs était le symbole de l'épouse fidèle et sincère, de mère dévouée et de femme pieuse. Elle était d'ailleurs, le symbole de l'amour pur chez les jeunes"³⁹¹.

"كانت إيزيس في أوربا مثال الزوجة المخلصة الوفية، و الأم الرؤوم، و المرأة الورعة التقية. كما كانت رمزا للحب الخالص عند الفتيات و الفتيان".

c/ *La femme humble*

Encore un beau visage de femme vanté par T.al-Ḥakīm. Il s'agit ici de sa pièce *al-Sulṭān al-ḥā'ir*, qu'on va étudier plus en détails ultérieurement. Ce qui nous intéresse dans cette pièce, est l'affabilité d'une courtisane qui a pourtant une réputation douteuse. Cette femme se dépouille de toute sa fortune pour acheter le Sulṭān qui est vendu aux enchères publiques. Cette dame dont personne ne connaît le passé, est une femme humble et de grand cœur. Chaque soir, elle organise des fêtes galantes à l'intention des grands du royaume. Elle passe les nuits avec ses invités à réciter des vers et à chanter, mais sans pêcher. La nuit que le souverain passe chez elle, lui prouve la bonne conduite de cette grande dame et lui montre que les bruits colportés par les médisants ne sont que des calomnies. Elle confie au Sulṭān. "J'aime la compagnie des hommes pour leur esprit et non pas pour leur corps"³⁹². C'est pour cela que le roi prend la bonne décision de rendre publiquement à cette femme son honneur et sa dignité.

"Le cadi : Mon Sulṭān, avec une pareille femme on a le droit de..."

³⁹⁰ François Dunand, *Op.cit.*, 2000, p. 19.

³⁹¹ Fu'ād dawwāra, *Masrah Tawfīq al-Ḥakīm, al-Masrahiyyāt al-Siyāsiyya, Op.cit.*, p. 191.

³⁹² T.al-Ḥakīm, «J'ai choisi», in : *Théâtre de notre temps, Op.cit.*, p. 239.

Le Sultān : Tu n'as aucun droit d'agir de cette manière. Cette femme au contraire a le droit de ruser, et quand elle le fait on ne l'en blâme pas. On admire plutôt son intelligence et son habilité³⁹³.

Pour la remercier, le Sultān offre une émeraude en souvenir à sa bienfaitrice qui refuse de récupérer son argent. Ensuite, il lui tend la main et lui dit : "Adieu ! Noble dame³⁹⁴". Une autre femme est à l'origine d'un autre chef d'œuvre *Lu'bat al-mawt aw al-mawt wa al-ḥub* (Le Jeu de la mort ou la mort et l'amour)³⁹⁵, 1957. Il s'agit d'une histoire d'amour entre un savant qui étudie la Cléopâtre antique et une danseuse prostituée du même nom. Ces deux femmes, sans aucun doute, symbolisent l'Égypte d'hier et celle d'aujourd'hui. Cette femme se prostitue pour gagner sa vie. Elle a essayé de s'éloigner de cet univers mais elle n'a pas réussi, jusqu'au jour où elle a rencontré l'historien. Cet homme en réalité est un intellectuel devenu sceptique qui a perdu le goût de la vie à cause de sa soif insatiable de savoir. Sa témérité l'a poussé à s'aventurer sur des terrains contaminés par la radioactivité et cette imprudence lui a été fatale. Il ne lui reste que quelques jours à vivre, quand le destin veut qu'il rencontre cette femme qui se dévoue à lui corps et âme. Elle aime l'historien parce qu'il considère en elle la femme et non la prostituée. Il est riche, mais elle, ne pense jamais à sa fortune. L'historien, touché par sa bonne foi, lui lègue toute sa fortune en remerciement de son dévouement. La femme pour sa part cède cette fortune aux étudiants pauvres de l'université où l'historien travaillait. Cette scène rappelle la courtisane qui avait refusé de récupérer l'argent qu'elle avait dépensé pour affranchir le Sultān. Le regard que jette l'écrivain sur ces deux femmes, est empreint d'admiration. Il trouve qu'elles ont le courage d'accepter d'être méprisées tandis qu'elles disposent d'une riche personnalité et d'une grande noblesse.

d/ La femme libre

Cette catégorie de femmes est capable de décider et de choisir. Elles sont responsables et indépendantes. Elles ne manquent pas de figurer dans l'œuvre de notre dramaturge. La pièce intitulée *al-Mar'a al-ḡadīda*, écrite en 1924 et qui fut publiée en 1952, relate l'évènement du dévoilement de la femme et de sa libération. L'auteur s'inquiète des conséquences de cette liberté. Nous savons qu'à l'époque des années vingt où al-Ḥakīm commençait à écrire, deux grands sujets l'avaient considérablement préoccupé : la libération de son pays et l'émancipation de la femme. À l'époque, il était contre les actions de Qāsim Amīn qui demandait la libération de la femme. Dans son roman *Siḡn al-'umr*, il disait :

³⁹³ *Ibid.*, p. 251.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 252.

³⁹⁵ Traduite aussi sous le titre *Mort ou amour*, dans *Théâtre de notre temps*, *Op.cit.*,

"J'avais décidé de profiter de l'occasion des vacances d'été pour commencer le travail sur une pièce théâtrale intitulée al-Mar'a al-ğadīda, la Nouvelle femme [...] notamment après la célèbre manifestation féminine [...] la participation féminine pour la première fois dans l'histoire de l'Égypte était un événement qui distingue la révolution de 1919. Ce qui prédisait les rêves de Qāsim Amīn"³⁹⁶.
 "كان في عزمي أن أنتهز فرصة إجازة الصيف وأبدا العمل في مسرحية عن المرأة الجديدة [...] خصوصا بعد مظاهرة السيدات المشهورة [...] كان حقا من معالم ثورة ١٩١٩ اشتراك السيدات فيها لأول مرة في تاريخ مصر. مما كان يبشر بقرب تحقيق أحلام قاسم أمين".

Mais à l'époque des années cinquante, c'est-à-dire trente ans après, l'auteur remanie sa pièce. Dans une longue introduction, il regrette d'avoir imaginé un jour que le dévoilement de la femme causerait un problème social. Cela signifie qu'al-Ḥakīm à cette époque, commençait à faire confiance à la femme et à sa présence fondamentale aux côtés de l'homme. Cette solidarité apparaît très clairement dans sa pièce en arabe dialectal *Ġinsunā al-laṭīf* (Notre sexe faible), en 1935, écrite à la demande de Madame Hudā Ša'rāwī la fondatrice de l'Union Féminine. Al-Ḥakīm bien entendu trouva que c'était une opportunité pour lui de se réconcilier avec la femme. La pièce compte trois portraits : Mağdiyya une aviatrice, Karīma une avocate et Samyya une journaliste. Toutes les trois essaient de convaincre Muṣṭafā, l'époux de Mağdiyya d'accompagner son épouse dans un voyage en Irak. Bien malgré lui, il prend l'avion, lui qui n'appréciait pas ce genre de voyage. Dans la pièce, al-Ḥakīm dessine de beaux portraits de femme, principalement de celles qui travaillent. Il rend un hommage à leur courage et à leur succès dans certains domaines où elles dépassent parfois les hommes.

D'autres personnages féminins font de la maîtrise de soi un principe d'autonomie et de réalisation personnelle, comme Nillī dans *Urīdu hādā al-rağul*, 1950, *Durriyya* dans *al-Kanz*, en 1950, et l'héroïne d'*al-Ribāṭ al-muqaddas*, 1944. Dans la première pièce, *Urīdu hādā al-rağul*, l'auteur nous présente l'image d'une femme instruite, belle et libre intellectuellement qu'il encourage à se libérer de toutes les barrières gênantes. L'héroïne est l'exemple de la femme ouverte qui refuse d'être surveillée, cachée ou enfermée. Elle a le courage d'ignorer les traditions du mariage, et de prendre elle-même l'initiative pour demander la main d'un jeune avocat Fu'ād. Elle revendique pour la femme la liberté de choisir, et de laisser exprimer ses sentiments envers l'homme que son cœur a désiré. Dans la deuxième pièce, *Durriyya* également s'est montrée très ouverte, elle a refusé le mari fortuné que sa famille lui a proposé. Elle ne veut pas qu'on dispose d'elle pour lier son sort à celui d'un homme qu'elle n'a jamais choisi. Finalement, elle choisit Murād, un jeune ingénieur simple qui va la considérer comme un vrai trésor. Une autre héroïne, celle de son roman *al-Ribāṭ al-muqaddas*, refuse d'être assujettie au modèle ancien, et d'être considérée comme un objet enfermé chez elle. Elle veut

³⁹⁶ T.al-Ḥakīm, *Siğn al-'umr*, *Op.cit.*, p. 191.

exprimer sa liberté à sa manière. Elle veut se débarrasser du poids des traditions et des contraintes sociales. Voilà ce qu'elle dit à son amie Mirvate, quand elle lui raconte sa nuit merveilleuse avec un jeune acteur de cinéma :

"Cela n'est pas digne d'une femme qui vit à notre époque, la femme doit faire comprendre à l'homme qu'elle est son égale, qu'elle aussi, détient les choses en mains, qu'elle se donne quand elle veut se donner"³⁹⁷.

"_هذا ليس خليقا بإمرأة تعيش في عصرنا، إن المرأة يجب أن تفهم الرجل أنها مساوية له، وأن الأمر بإرادتها هي أيضا، و أنها تعطي عندما تريد هي أن تعطي".

C'est le modèle des femmes qui osent prendre l'initiative en tout ce qui concerne leur vie personnelle. Elles sont libres de pensées, ouvertes d'esprit, mais gardent leur confiance en elles. Ce type de femmes trouve facilement sa place dans la société. Grâce à leur caractère fort, elles peuvent facilement attirer la curiosité d'un homme, c'est d'ailleurs, le cas d'al-Ḥakīm qui a été charmé par ce type de personnalité, elles sont nombreuses dans ses œuvres.

3/ Quelques types de femmes

a/ La femme sorcière

Parfois, la femme rappelle la sorcière qui porte tort à son entourage. Barbara-el Khoury disait à ce propos : "Ce terme de sorcière, laquelle incarne les désirs, les craintes et les autres tendances de notre psyché est incompatible avec notre moi"³⁹⁸. Dans l'œuvre de T. al-Ḥakīm on trouve cette image chez deux femmes vivant deux situations différentes : d'une part, la fiancée qui est une femme cultivée dans sa pièce en un seul acte *al-Sāḥira* (la Sorcière) d'autre part, Zannūba, une femme ignorante dans son roman *l'Âme retrouvée*. La première, penche vers la magie pour gagner le cœur et la confiance de son fiancé et le pousser ainsi à fixer une date pour leur mariage :

"La fiancée : Ce morceau contient un élixir...ou plutôt de la sorcellerie... Comme on dit, oui, il contient des talismans, que je ne comprends pas...dont l'effet à ce qu'on m'affirme est garanti »
Le fiancé : Pour qui ça ?
La fiancée : Pour toi sûrement
Le fiancé : Tu veux m'ensorceler !
La fiancée : C'est la volonté que je veux ensorceler. Ton cœur, ta décision

³⁹⁷ T.al-Ḥakīm, *al-Ribāṭ al-muqaddas*, Op.cit., p. 177.

³⁹⁸ Barbara el-Khoury, *l'Image de la femme chez les romancières francophones libanaises (1975-1992)*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 21.

Le fiancé : Quelle bêtise, toi, tu agis de la sorte ! Une femme intelligente cultivée comme toi. Tu as recours à la magie"³⁹⁹.

Si la fiancée présente l'image de la femme cultivée qui s'adonne à la magie, Zannūba dans le roman *l'Âme retrouvée*, présente l'image de la femme ignorante, vieille fille laide qui fréquente les charlatans pour qu'ils lui trouvent un mari. Elle gaspille tout son argent pour satisfaire à leur demande. Zannūba, est l'image de la femme désespérée qui retrouve espoir dans les sortilèges. La première, a pu obtenir ce qu'elle désirait grâce à la magie ; mais la deuxième, n'a pas eu ce qu'elle espérait, et elle est toujours restée à la recherche d'un mari. La conclusion de ces deux images, c'est que la femme demeure toujours superstitieuse quel que soit son niveau intellectuel ou sa classe sociale.

b/ La femme 'Alma (danseuse).

Le chant et la danse ont inspiré maintes pages de la production littéraire arabe où ils apparaissent comme des éléments de plaisir très importants. Le personnage de l'almée, représente un aspect de l'art folklorique qui symbolise la joie et la gaieté dans la société égyptienne. L'évocation de ce personnage, ('Alma), est fréquente dans les romans et les nouvelles. Al-Ḥakīm a consacré tout un chapitre de *l'Âme retrouvée*, à celle qui l'a initié à l'art «l'Uṣṭa Ḥamīda al-'Alma». Grâce à cette jeune femme, l'auteur a appris les belles chansons de 'Abdū al-Ḥamūlī et a découvert le monde des soirées et des fêtes. Cette femme dont le jeune Tawfīq fut amoureux, connut un succès et une réussite éclatants. Les soirées, les fêtes et les noces qu'elle avait animées, l'argent et les cadeaux qu'elle avait reçus, les admirateurs qu'elle avait repoussés, montrent combien cette femme était célèbre et heureuse de vivre son art. En général, 'Alma avait souvent une mauvaise réputation dans la société égyptienne car son beau corps et ses habits transparents faisaient rêver les hommes. D'ailleurs, c'est ce qui avait fasciné le jeune Tawfīq, le jour où il avait accompagné l'Uṣṭa Ḥamīda au mariage. Celle-ci apparut avec des habits brillants et un corps à moitié nu. Le jeune homme fut ému par sa beauté, et remarqua qu'il n'était pas le seul bouleversé par son charme, mais que toute la salle l'était aussi.

Parfois les épouses se méfiaient d'al-'almée parce qu'elle était capable d'attirer et de séduire les hommes. Elle pouvait même accepter d'être la maîtresse d'un homme marié. C'est pour cette raison, qu'il existe un certain nombre d'écrivains tel Naḡīb Maḥfūz qui, dans leur

³⁹⁹ T.al-Ḥakīm, «Sorcière», in : *Théâtre multicolore*, Op.cit., p.221.

roman n'ont jamais couronné la vie d'une 'almée par un mariage ; elle passe dans les bras de plusieurs amants, mais jamais elle ne se marie. Par contre, chez al-Ḥakīm l'almée fait son chemin avec un musicien, et elle se marie avec lui. Ce fut ce jour-là que le jeune Tawfīq éprouva son premier chagrin amoureux.

c/ *La femme active*

Nous avons expliqué précédemment que grâce au mouvement féministe, le mythe de la femme au foyer était malmené. Dans l'œuvre d'al-Ḥakīm, deux femmes attirent notre attention, car elles sont évoquées de manières différentes. Il s'agit ici de Praxa l'héroïne de la pièce *Praksa aw muškilat al-ḥukm*, 1939 et *al-Nā'iba al-muḥtarama*, 1950.

Dans la première pièce, -que l'on étudiera en détails ultérieurement- l'auteur nous donne une image plutôt ridicule de la femme. L'objectif de cette pièce est de critiquer la vie politique de l'Égypte des années trente et en même temps de ridiculiser la femme qui voulait gouverner les hommes. Dans cette pièce⁴⁰⁰, l'auteur nous montre l'image d'une créature faible, sensible devant les situations délicates. Son cœur fragile qui palpète pour le jeune général Hieronimus ne pourrait jamais gouverner un peuple. À cause de ses préoccupations affectives, elle a conduit son peuple à sa perte. al-Ḥadīdī dit :

"Ainsi on trouve qu'al-Ḥakīm ne croit pas aux compétences politiques de la femme. Si elle est compétente dans certaines affaires, elle ne l'est pas dans d'autres. Si elle prend en main les affaires du pouvoir, elle conduira sans doute le pays à sa perte"⁴⁰¹.

"وهكذا وجدنا الحكيم لا يؤمن بقدرات المرأة السياسية، فهي إن صلحت في أمور لم تصلح في أمور أخرى. وإن تولت شؤون الحكم في البلاد فستؤدي البلاد إلى هوة ساحقة".

Dans son œuvre *Nā'iba al-muḥtarama*, l'auteur parle différemment, il n'utilise plus l'ironie car son héroïne est une femme honnête et sérieuse qui tient à ses principes. C'est pour cette raison qu'il utilise un ton respectueux et différent de celui de l'héroïne de *Praksa aw muškilat al-ḥukm*. La pièce traite du travail acharné de la femme politicienne au point de négliger son foyer et sa famille. L'héroïne ne s'intéresse qu'à sa vie extérieure et oublie sa vie de femme d'intérieur. Elle n'arrive pas à équilibrer ses responsabilités politiques et familiales.

⁴⁰⁰ Cette pièce parut pour la première fois en trois actes en 1939, une seconde fois en six actes en 1960. Ce qui revient à dire qu'une première moitié de la pièce a été rédigée avant la révolution de juillet 1952, et la seconde après. C'est une satire sociale qui tourne en ridicule la femme qui tente de gouverner l'homme.

⁴⁰¹ 'Abd al-latif Muḥammad al-Sayyid al-Ḥadīdī, *Ṣūrat al-mar'at fī masraḥ Tawfīq al-Ḥakīm* (l'Image de la femme dans le théâtre de Tawfīq al-Ḥakīm), le Caire, Dār al-Sa'āda lī-al-Ṭibā'a, Tab'a I, 1998, p. 103.

La députée d'al-Ḥakīm incarne aussi l'image d'une femme de principes : elle refuse le chantage du ministre qui lui propose de trahir son parti contre une promotion pour son mari. Elle préfère démissionner et sacrifier sa vie professionnelle ainsi que sa carrière brillante pour s'occuper de sa maison, de son fils et de son mari.

d/ *La femme rebelle*

Dans sa pièce *al-Ayādī al-nā'ima*, en 1954, T.al-Ḥakīm décrit le changement qu'a connu l'Égypte après la révolution. L'auteur nous présente l'image de Mirvate, la fille du prince nommé Farīd. Ce dernier a été dépossédé de sa fortune par la révolution de juillet. En dépit de l'opposition de son père et de ses anciens principes aristocratiques, sa fille Mirvate, accepte d'épouser Sālim, un jeune homme du peuple. Elle quitte sa famille pour lui. Elle ne regrette pas son choix car elle croit en son mari et en ses ambitions. Voyons comment elle défend son mari que son père méprise ardemment :

"Le prince : Tu ne reconnais plus ce droit. Maudite. Tu t'es baissée au niveau de ces chiens...!
Mervatte : Tu peux m'insulter papa, mais n'insulte pas mon mari... C'est un homme ... Un homme qui n'as compté que sur lui-même [...] c'est ainsi qu'il a tracé son chemin et qu'il a mérité à mes yeux tout mon respect"⁴⁰².

"البرنس : تنكرين هذا الحق ؟ انحدرت يا ملعونة انحدرت إلى مستوى هؤلاء الكلاب...
ميرفت : تستطيع يا بابا أن تهينني و لكن لا تهني زوجي ... إنه رجل ... رجل اعتمد على ذراعه و خلقه [...] هكذا شق طريقه واستحق في نظري كل احترام".

Cette femme qui s'est révoltée contre les vieilles coutumes et traditions de sa famille, est une femme rebelle et courageuse. Elle veut construire avec son mari un bel avenir ; c'est le genre de femme dont la société a besoin. On remarque que T.al-Ḥakīm commence à être indulgent vis à vis de la femme. Il honore son rôle dans la vie quotidienne auprès de l'homme.

Une autre femme, qu'il a créée à l'image de son rêve, est dans sa pièce *Šams al-nahār*, en 1964. Nicola Saadé dit que cette personnalité : "Est une femme qui ne nous touche pas, elle est trop idéale pour être vraie"⁴⁰³. Il s'agit d'une jeune princesse au caractère très fort qui refuse les prétendants les plus riches du royaume. Brusquement, elle se trouve entre deux amoureux qui la sollicitent avec une force égale. Le prince Ḥamdān dont elle a réussi à faire un être humain et qu'elle a pu conduire vers le travail et la production ; elle l'a transformé

⁴⁰² T.al-Ḥakīm, *al-Ayādī al-nā'ima*, *Op.cit.*, pp. 35-36.

⁴⁰³ Nicolas Saadé, *Tawfiq al-Hakim l'homme et l'œuvre*, Université Aix Marseille, Thèse de 3^{ème} cycle sous la direction de Charles Vial, 1971, p. 154.

d'un prince orgueilleux et oisif en un prince humble, humain et travailleur et Qamar al-Zamān, le prolétaire, qui a réussi à faire d'elle une femme complète.

Mais en fin de compte elle n'épouse ni l'un ni l'autre. On remarque que Šams al-nahār joue auprès du prince Ḥamdān, un rôle qui rappelle celui de Šahrazāde auprès du Roi Šahrayār, elle, qui a changé son mari d'un roi sanglant en un homme humain et tendre, celui de Karīma, de la pièce *al-Ayādī al-nā'ima*, qui a joué un rôle semblable auprès du prince Farīd. D'un prince paresseux et orgueilleux, elle a fait un homme travailleur et modeste, sans oublier le rôle de la belle Saniyya dans *l'Âme retrouvée*, qui a pu changer son fiancé Muṣṭafā bey, d'un homme inactif qui passait son temps dans les cafés à lire les journaux, en un homme actif et créateur. La puissance de ces beaux visages de femmes qui ajoutent un trait d'espoir dans ces œuvres, signifie qu'al-Ḥakīm a finalement signé la paix avec la femme.

En guise de conclusion, nous dirons qu'al-Ḥakīm voulait que la femme soit en harmonie avec elle-même, afin de réaliser son indépendance. À travers ses héroïnes, nous avons pu déceler ses conceptions et ses convictions. Toutes ces expériences vécues par l'auteur prouvent qu'il est un amoureux idéaliste qui s'enflamme, mais qui ne sait pas aimer. Il ne fut jamais un ennemi de la femme car un homme qui haïrait une femme ne décrirait point ses charmes, il ne craint pas sa présence et ne refuse jamais un moment de plaisir avec elle. Cela est présent dans presque toutes les pièces que nous avons étudiées précédemment, mais plus clairement dans son roman *d'al-Ribāṭ al-muqaddas*. al-Ḥakīm s'exprime nettement et aussi franchement en faveur des femmes égyptiennes. Il s'agit de l'éloge d'un écrivain qui estime la femme et souhaite qu'elle se débarrasse de toutes les formes de servitude et de toutes les contraintes pour ne garder que le noble naturel qui est en elle :

"C'est cette liberté que je réclame pour les femmes de mon sang, en Égypte et en Orient. Parfois elles me dénigrent car je leur dis franchement et crûment ce qu'elles doivent faire pour atteindre cet objectif; j'ai la certitude profonde que notre pays tout entier connaîtrait un bouleversement formidable, extraordinaire étape de la renaissance de la femme égyptienne et Orientale, si elle sortait du harem «spirituel» et rejetait ce qui subsiste en elle de l'influence des servantes et si elle accédait au titre de «dame » qui crée et protège"⁴⁰⁴.

⁴⁰⁴ T.al-Ḥakīm, *l'Âne de sagesse*, *Op.cit.*, p. 81.

**CHAPITRE II : LE MILIEU RURAL, SA CULTURE ET SES
RITES PAYSANS À TRAVERS L'ŒUVRE DE T. AL-ḤAKĪM**

1/ Le caractère paysan

La fertilité de la vallée du Nil et la sécheresse du désert sont deux critères physiques qui reflètent le caractère du paysan égyptien. Celui-ci appartient à un monde particulier. Malgré sa pauvreté, sa maladie et son ignorance, il est très cordial et sociable. Historiquement, le peuple égyptien a toujours été foncièrement marqué par ce trait de caractère qui apparaît dans tout son comportement. C'est ce qu'a remarqué un voyageur dans le roman *l'Âme retrouvée*; il a apprécié le geste de solidarité des autres voyageurs qui se serrent entre eux pour lui trouver une place dans le compartiment du train⁴⁰⁵. Un autre voyageur dit également : "Nous ne sommes pas encore arrivés, que je sache et, déjà, nous avons eu le bonheur de nous connaître"⁴⁰⁶.

Dans ce même roman al-Ḥakīm valorise l'esprit de solidarité dont font preuve les personnages. Il montre cette image d'union de corps et d'esprit, qui pour lui, symbolise l'unité foncière du peuple égyptien. Si l'un d'eux est malheureux, ils le sont tous. Quand la révolution éclate, ils y participent tous ensemble et sont en état d'arrestation en même temps, placés en prison dans une même cellule et finalement dorment, côte à côte dans une même salle d'hôpital. Toujours dans le même roman, l'auteur traite une autre image de cette solidarité ; il nous décrit la tristesse et la douleur commune des habitants d'un village, le jour où la famille Argāwī a perdu sa bufflonne⁴⁰⁷. Celle-ci a été empoisonnée, et il faut la tuer. Chacun des habitants vient présenter ses condoléances, comme s'il s'agissait de quelqu'un de très proche. Ils sont prêts à dédommager le propriétaire de la perte subie. D'ailleurs, c'est une habitude de ces braves gens, chaque fois que l'un d'entre eux perd un animal⁴⁰⁸. C'est ce qui fait dire à l'archéologue français :

"[...] Ce sentiment de la douleur commune, celui de la patience joyeuse à endurer pour une même cause les peines les plus atroces, celui du sacrifice et de la solidarité dans la souffrance sans plainte, voilà leur vraie force"⁴⁰⁹.

⁴⁰⁵ T.al-Ḥakīm, *l'Âme retrouvée*, *Op.cit.*, p. 127.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 128.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p.142.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, pp. 142-143.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 155.

Cette anecdote nous rappelle bien évidemment la solidarité des villageois de sa pièce *al-Şafqa*. Pour gagner la transaction, ils sont tous prêts à participer financièrement pour amasser la somme demandée par la société belge.

Malgré cet esprit communautaire, le paysan égyptien reste très naïf, et jaloux. Il peut faire tout pour défendre l'honneur de sa famille au point de commettre un acte mauvais. C'est le cas de Šākīr dans la pièce *al-Liṣ*, qui met fin à la vie d'un Pacha qui a violé l'honneur de sa sœur. On retient donc, que ce paysan à caractère bien déterminé ne se manifeste que dans le cas où l'honneur et les valeurs nationales sont attaqués.

Dans le cadre familial, on constate également que le père paysan garde souvent son rôle de maître de maison. Cela veut signifier que c'est lui qui décide et qui dirige son foyer. Les enfants relèvent de son autorité, mais l'importance du rôle de la mère est considérable. Cette dernière occupe une place privilégiée au foyer. Dès son enfance, l'éducation qu'elle reçoit la prépare à aimer et respecter son mari, à se sacrifier pour sa famille, à prouver qu'elle est patiente et solide devant les situations délicates qui peuvent surgir au sein de la famille. W.S. Blackman disait :

"Ce noble aspect de leur caractère montre bien quel beau peuple ils pourront devenir lorsque les femmes, à qui revient l'influence principale dans toute collectivité, auront reçu dès l'enfance une meilleure formation, une éducation plus appropriée à la situation, et leur auront apporté un plus haut idéal"⁴¹⁰.

Il est rare de trouver des cas, montrant l'incapacité d'un père paysan à diriger son foyer. C'est le cas cependant du père d'al-Ḥakīm, un fallāḥ fils de fallāḥ, qui se trouve malgré lui incapable de diriger son foyer face à la domination de sa femme turque. C'est elle qui hausse la voix, gère le foyer, éduque à sa manière ses enfants et applique la loi de la maison, que les fallāḥ et ses proches doivent impérativement respecter. Si le père se montre faible devant l'autorité de sa femme, et abandonne son rôle de maître de la famille, le fils, qui est l'auteur lui-même, est tout à fait le contraire. Lui, préfère confier de son plein gré, son rôle de maître du foyer à son épouse, afin de consacrer plus de temps à l'écriture et à son art. Elle, à son tour, assume parfaitement sa responsabilité de femme, de mère, d'épouse, de gouvernante et d'ange gardien, tout en respectant l'univers artistique de son mari. Elle lui a offert le calme,

⁴¹⁰ Winifred Blackman, *Le fellah de la Haute-Égypte : Vie religieuse, sociale et économique : le présent et les survivances anciennes*, Paris, Traduction française de Jacques Marty, Payot, 1948, p. 35.

et la tranquillité dont il avait besoin. L'auteur apprécie les efforts de son épouse qui sacrifie sa vie pour l'art de son mari. (Voir plus haut : L'image de la femme idéale).

2/ Les activités quotidiennes

"L'éternel contraint qu'est le fellah voit dans la terre obéissante, la terre à l'inlassable fécondité, le symbole, la matière même des puissances de vie"⁴¹¹. Nous partageons ce point de vue de J. Berque, car de toute éternité le peuple égyptien est attaché à sa terre et à tout ce qui représente son patrimoine culturel. La terre lui offre la possibilité d'être simultanément indépendant et solidaire. Citons par exemple les villageois de la pièce *al-Şafqa*. Ils ont combattu ensemble pour défendre un morceau de terre qui représentait pour eux leur identité et leur racine. La plupart d'entre eux vivent de l'agriculture, de l'élevage et de volaille qui leur permettent parfois d'épargner un peu d'argent. C'est le cas de la vieille de la pièce *Izīs*⁴¹².qui ne possède qu'un seul canard qu'elle veut vendre au marché pour acheter du blé et faire une galette pour son petit-fils orphelin. La pêche aussi occupe une place importante chez les fallāḥs, en leur offrant des ressources supplémentaires pour équilibrer leur maigre budget ou améliorer leur nourriture quotidienne. La plupart du temps la communauté villageoise vit dans la pauvreté et le besoin.

En ce qui concerne les cultures, les fallāḥs égyptiens se basaient principalement sur deux produits qui leur garantissaient une ressource appréciable : l'oignon et le coton. Par ailleurs, ils cultivaient aussi le maïs, le blé, la fève, les céréales et quelques légumes qui demeuraient essentiels pour l'alimentation. Le rendement était toujours insuffisant et l'alimentation du fallāḥ souffrait de graves déficiences. La base des repas était toujours le pain assaisonné de fromage et de condiments. C'est ce que disait l'archéologue français à son compagnon l'Anglais dans le roman *l'Âme retrouvée* :

"Ils travaillent jour et nuit, par une chaleur de canicule ou par le froid le plus vif, pour une miche de pain de maïs et un morceau de fromage, qu'ils mangent avec un peu de légumes sauvages qui poussent ça et là"⁴¹³.

⁴¹¹ Jacques Berque, *Histoire sociale d'un village égyptien au XX^{ème} siècle*, Paris, Mouton et Co la Hay, 1957, p. 19.

⁴¹²T.al-Ḥakīm, *Izīs*, Traduction de l'arabe par Édouard Gemayel, Revue par Samia Ahmed Assad, le Caire, L'organisation Égyptienne Générale du livre, 1975, p. 10.

⁴¹³ T.al-Ḥakīm, *l'Âme retrouvée*, *Op.cit.*, p. 156.

Les jours de cuisine étaient rares et la viande n'était consommée que dans les fêtes et les jours de marché comme le signale ici, Nāzīr al-'izba à la mère d'al-Ḥakīm, qui n'avait d'ailleurs pas été contente de lui, le jour où il lui avait ramené quelques pigeons et poulets des pauvres paysans pour ses deux invités. "Il y a largement de quoi manger madame. Nous autres, fellāḥs, nous ne mangeons de la viande qu'aux fêtes"⁴¹⁴.

3/ Les conditions de la campagne et de fallāḥ égyptien.

Le fallāḥ a toujours été très attaché aux valeurs traditionnelles de son milieu social avec une sincérité et parfois avec une certaine naïveté, ce qui lui a valu souvent d'être exploité. Il faut savoir que beaucoup de cultivateurs sont pauvres et ignorants. Ces fallāḥs se trouvaient dans le dénuement le plus complet. Ils ne possédaient aucune terre et leur salaire maigre leur permettait tout juste d'acheter assez de fèves pour confectionner leur plat traditionnel : le «fūle», J.B de Vauyany disait :

"La manière de vivre est des plus simples du pain grossier, mal pétri, mal levé, des fèves cuites à l'eau, du fromage salé, des légumes crus ou assaisonnés, des dattes, des pastèques, composent la nourriture du fellah"⁴¹⁵.

Les conditions d'hygiène dans la campagne ont impressionné T.al-Ḥakīm. Il n'arrivait pas à comprendre pourquoi ces fallāḥs demeuraient toujours dans cet état de saleté. Il trouvait cela lamentable et lorsqu'un metteur en scène lui proposa de passer quelques jours à la campagne, afin de s'imprégner de l'atmosphère et de repérer les lieux de tournage pour un film, il expliqua :

"Je ne voulais pas entendre ce qu'il disait, car la campagne m'indispose depuis que j'y ai passé des années inoubliables de ma vie, les images que je garde de la vie de la campagne et le caractère bon et généreux du paysan, j'ai détesté et je déteste les aspects hideux de la campagne et de la vie sordide des paysans"⁴¹⁶.

Le metteur en scène déplorait également cette situation : "Oui, votre peuple est généreux, sans conteste. Quant à la saleté, elle me stupéfie vraiment je n'en connais pas la raison"⁴¹⁷. Au delà de cette vision négative, al-Ḥakīm percevait douloureusement la misère, l'ignorance et la maladie dont souffrait le paysan égyptien. Dans son œuvre *Ḥimār al-Ḥakīm*,

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 147.

⁴¹⁵ Jean Baptiste, De Vauyany, *le Caire et ses environs : caractères, mœurs, coutumes des égyptiens modernes*, Paris, le Plon et C^{ie}, 1883, pp, 33-34.

⁴¹⁶ T.al-Ḥakīm, *l'Âne de sagesse*, *Op.cit.*, p. 37.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 66.

1940, l'écrivain critique sévèrement l'état lamentable de la campagne et dénonce les conditions de vie du fallāḥ, alors que dans *l'Âme retrouvée*, 1933, il nous montre une image différente de la campagne et du fallāḥ égyptien surtout dans la seconde partie de l'ouvrage, où il vante ses qualités de bonté, de solidarité et d'hospitalité.

Rappelons-nous que la mère de l'auteur était turque, qu'elle était consciente de sa supériorité sur son mari égyptien et qu'elle ne manquait jamais une occasion de lui faire sentir ses origines de fallāḥ fils de fallāḥ. Écoutons-la dans ce dialogue :

"Vas-tu prétendre maintenant espèce de paysan que ce n'est pas moi qui t'ai dégrasé et t'ai appris à bien vivre.
-Allah ! Ai-je dit quelque chose répondit le mari [...] tu es d'origine turque toi.
Satisfaite, la mère insiste
-Oui, c'est bizarre, Muḥsin ne me ressemble en rien, dès son enfance, il craignait quand on envoyait la voiture le chercher à l'école. Tu te souviens
C'est un paysan, un fallāḥ rien à faire, répondit le père"⁴¹⁸.

Ces mots firent souvent réfléchir Muḥsin, il ne savait pas si c'était du mépris pour lui ou pour autrui. Il sentait que sa mère méprisait la vie de ces paysans. Un jour, elle n'a pas trouvé de pain européen pour son repas, alors elle a demandé à Nāẓir al-'izba (l'intendant) d'aller chercher un fallāḥ pour l'envoyer à Damanhūr chercher du pain. Sur un ton nerveux elle lui dit :

"Comment peux-tu ignorer que nous ne mangeons pas du pain de paysan ?
-Le bonhomme répondit étonné : C'est du pain frais madame, il a été mis au four aujourd'hui et c'est ma femme qui l'a pétri elle-même pour vous.
-Quelle horreur ! Moi, manger de ce pain-là ! Ah ! Non !
Envoie, tout de suite un fallāḥ chercher du pain européen à Damanhūr.
À cette heure-ci madame ? Par cette chaleur ?
-Parfaitement ?
- Bien madame, mais...
-Mais quoi ?
-Mais vous n'ignorez pas, madame que le fellah qui commence à travailler dans le champ dès cinq heures du matin, attend midi avec impatience pour se reposer sous un arbre.
-Mashallah, se reposer : le fallāḥ se reposer ? Depuis quand ce luxe"⁴¹⁹.

L'auteur a décrit la souffrance de ces paysans, mais aussi, leur vie quotidienne, leur bonté les uns envers les autres, leur vie dans les champs ou à la maison où ils partagent

⁴¹⁸ T.al-Ḥakīm, *l'Âme retrouvée*, *Op.cit.*, pp. 130-131.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 137.

souvent une seule pièce avec le bétail "Le plus grand bonheur du fallāḥ est de dormir dans une même pièce, avec sa femme, ses enfants, son veau et son âne⁴²⁰". Ḥusayn Fawzī ajoutait :

"Le fallāḥ égyptien de nos jours est le même qu'il y a plusieurs milliers d'années, non dans sa pensée, sa langue, sa foi ou son vêtement [...] mais dans tous ses rapports avec la terre, l'irrigation et l'agriculture, partant pour les champs puis s'en retournant à sa demeure primitive [] dormant avec ses enfants, ses bêtes et ses volailles en un lieu quasiment identique"⁴²¹.

Malgré la pauvreté qui règne dans la plupart des familles paysannes, on est touché par la générosité qui se manifeste, particulièrement dans les jours difficiles. L'auteur souligne cette misère pour nous informer de la souffrance de ces gens qui travaillent jour et nuit dans le froid ou dans la chaleur pour seulement une miche de pain et un morceau de fromage. La conversation entre la mère de Muḥsin et Nāzīr al-'izba est très significative à ce sujet. Elle avait ordonné de ramasser quelques poulets chez les paysans afin qu'elle puisse préparer un repas pour deux invités qui devaient dîner. Le Nāzīr revint avec un panier contenant quelques pigeons et quelques poulets. En le voyant, elle s'exclama :

"C'est tout ce que tu as trouvé ! En colère.
-Hélas ! répondit le Nazir, craintif et déférant, les fellahs sont pauvres et malheureux, madame"⁴²².

Malgré ses propos parfois désagréables à l'égard des fallāḥs et de la campagne égyptienne, T. al-Ḥakīm porte beaucoup d'affection aux paysans de son pays et éprouve même une certaine fierté d'être fallāḥ fils de fallāḥ. Il les aime en dépit de leur ignorance, de leur naïveté, de leur misère, de leur pauvreté, et de leur saleté aussi. Cet amour apparaîtra clairement dans le réalisme qui marquera son roman *Yawmiyāt nā'ib fī al-aryāf*. Il observe, analyse, critique avec humour, mais c'est avec le plus grand réalisme qu'il fait la satire du régime politique, responsable de l'affreuse tragédie du fallāḥ

4/ La face réaliste de son roman, *Yawmiyāt nā'ib fī al-aryāf* (Un Substitut de Campagne en Égypte).

Un Substitut de Campagne en Égypte, écrit en 1937 et présente une analyse psychologique des types ruraux en même temps que la représentation de la société paysanne

⁴²⁰ *Ibid.*, p 224.

⁴²¹ Al-'Ālim Muḥammad Amīn, «Pour une culture égyptienne», in : *Anthologie de la littérature arabe contemporaine, les essais*, *Op.cit.*, p. 415.

⁴²² T.al-Hakīm, *l'Âme retrouvée*, *Op.cit.*, p. 147.

face à une administration dure et exigeante. Jean Grenier dans *la Lettre d'Égypte*, en 1950, note ceci : "Le journal d'un substitut de campagne, est le premier livre que l'on m'ait recommandé de lire en Égypte sur les mœurs du pays"⁴²³, J. Berque en dit également ceci :

"Celle de ses œuvres qui atteint le plus de notoriété mondiale est justement celle qui marque la rencontre d'un esprit cultivé avec la truculence de la vie campagnarde. Dans *Le journal d'un substitut de campagne*, il dépeint sans complaisance, mais non sans tendresse l'éternel incompris qu'est le fallāḥ"⁴²⁴.

Entre 1927 et 1929, T.al-Ḥakīm se retrouve attaché au parquet mixte d'Alexandrie, puis vient sa nomination comme substitut auprès des tribunaux en 1929. C'est au cours des quatre années suivantes que le jeune homme va vraiment connaître l'Égypte. Il va se rapprocher de la petite bourgeoisie de province comme à Tanta, Damanhūr, Dassūk, Faraskūr où il est régulièrement en poste. Il constate la misère extrême de ces gens, leurs passions frustes et violentes, mais aussi leur gentillesse et leur gaieté. De par sa fonction, T.al-Ḥakīm est renseigné sur les crimes qui se commettent dans les villages, la manière honteuse dont les enquêtes sont menées, la corruption et la falsification. Ces fallāḥs sont assujettis à des lois inspirées du code Napoléon Bonaparte⁴²⁵ auxquelles ils ne comprennent rien. Bien entendu personne ne se préoccupe de les aider dans leur misère. C'est au cours de cette période de sa vie que l'écrivain compile des annotations sur la vie des paysans. Ce roman dont on va entamer l'étude, donne une description sans concession de la campagne égyptienne, du fallāḥ et de ses mœurs.

L'œuvre relate les péripéties d'une enquête au sujet d'un crime qui demeure mystérieux. Alexandre Papadopoul écrit dans la revue du Caire "Dans le Journal d'un substitut de campagne, la description réaliste de la condition des paysans s'entrelace à une intrigue policière dont on ne connaît pas l'énigme"⁴²⁶. Nicolas Saadé confirme également :

"Ce ne sont pas des énigmes à la manière de celles qu'un Maurice Leblanc ou une Agatha Christie proposent à notre sagacité, c'est une virulente satire sociale où l'art du romancier, par l'astuce technique de l'intrigue, évite la monotonie, la sécheresse de la description"⁴²⁷.

⁴²³ Nada Tomich, *Histoire de la littérature romanesque de l'Égypte moderne*, *Op.cit.*, p. 49

⁴²⁴ J. Berque, *L'Égypte, impérialisme et révolution*, Paris, Gallimard, 1967, p. 535.

⁴²⁵ T.al-Ḥakīm, *Un Substitut de campagne en Égypte*, *Op.cit.*, p. 77.

⁴²⁶ Alexandre Papadopoul, «Tawfiq al Hakim et son œuvre fondée», in : *revue du Caire*, *Op.cit.*, pp. 256-279.

⁴²⁷ N.Saadé, *Tawfiq al-Ḥakim l'homme et l'œuvre*, *Op.cit.*, p. 47.

Le substitut apprenant par un message que le dénommé Qamar al-Dawla a été blessé d'un coup de feu, se transporte sur les lieux du crime et ordonne le transfert de la victime à l'hôpital. L'absence de témoins rend l'enquête difficile. Tout ce que l'on a pu savoir au sujet du blessé est que sa femme est morte il y a deux ans en lui confiant Rīm sa sœur cadette. Rīm est donc la seule personne qui puisse apporter une aide à l'enquête. Convoquée, la jeune fille passe la nuit dans la maison de Ma'mūr, car l'enquête est remise au lendemain. C'est alors que le Šīh 'uṣfūr⁴²⁸ fait son apparition. Le derviche s'intéresse à la femme. Le lendemain, on constate la fuite de Rīm ainsi que la disparition du Šīh. Des recherches sont effectuées, tandis que le substitut se rend à l'hôpital pour interroger le blessé qui a repris connaissance. Mais l'enquête est perturbée quand on s'aperçoit que Rīm a disparu. Absorbé dans ses pensées, le substitut donne l'ordre de retrouver la jeune fille. Peu de temps après en se rendant un matin à l'hôpital pour se renseigner sur le blessé, le substitut aperçoit le Šīh et Rīm. Il alerte ses adjoints pour faire procéder à leurs arrestations mais le derviche seul est arrêté, Rīm est introuvable. La mort de Qamar al-Dawla survenue entre temps a pu mettre un point final à cette sombre affaire, mais soudainement l'affaire rebondit : le cadavre de Rīm est retrouvé flottant dans le canal du village voisin. Le mystère s'épaissit face à ce double crime. Faute d'éléments, le crime n'est pas élucidé et le dossier est classé. "L'agresseur était inconnu, réplique l'auteur, inconnu bien sûr, inconnu et nous ne le connaissons jamais"⁴²⁹.

Ce coupable inconnu qui est à l'origine de tous les crimes joue un rôle important dans le roman. Écoutons ce dialogue entre le juge et un paysan :

"Toi, l'homme, tu es accusé d'avoir lavé tes effets dans le canal.
 -Monsieur le juge, que Dieu accroisse tes honneurs ! Vas-tu me condamner parce que j'ai lavé mon linge ?
 -Parce que tu l'as lavé dans le canal
 -Et où le ferais-tu ?
 Le juge hésita, réfléchit et ne put rien répondre [...]
 -Vingt piastres d'amende, cria-t-il au suivant"⁴³⁰.
 Et l'auteur ajoute :
 "Et je vis qu'aucun des délinquants ne se rendait compte de la faute qu'il avait commise. Des amendes leur tombèrent sur la tête, à la façon dont surgissent les malheurs : ces amendes, ils les paieraient puisque la loi leur en imposait l'obligation"⁴³¹.

⁴²⁸Cet homme extraordinaire disait T.al-Ḥakīm éternel, vagabond, ignorant le sommeil, chantant toujours le même air, prononçant des syllabes incohérentes, lançant des prédictions auxquelles le peuple ajoutait foi, cet homme enfin que rien ne réjouissait plus que d'accompagner le substitut et la police lorsqu'un crime avait été commis". Cité dans son roman, *Un Substitut de compagne en Égypte*, *Op.cit.*, p. 12.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 147.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁴³¹ *Ibid.*, pp. 32-33.

Il arriva un jour que les fallāḥs trouvèrent un grand sac plein de vêtements et de tissus. Ce sac avait été rejeté par les eaux du canal. Les pauvres crurent que c'était un don du ciel et commencèrent à s'en partager le contenu. En réalité ces sacs étaient destinés à une grande société d'habillement, il était tombé du camion et avait roulé jusqu'au canal. La police déclara qu'il s'agissait d'un vol et tous les pauvres furent traduits devant la justice.

"Par Dieu, nous ne sommes pas des voleurs et nous ignorons le vol. Le canal nous a jeté un ballot et chacun de nous a pris ce qu'il a pu [...] les vêtements étaient sous nos yeux, le canal nous les avait jetés et chacun de nous est presque nu, sauf ton respect"⁴³².

L'auteur blâme et dénonce toujours, les dérèglements du système judiciaire, l'égoïsme de certains fonctionnaires, le manque de responsabilité des juges qui se précipitent pour annoncer des verdicts sans écouter la défense de l'accusé, c'est le cas de ce juge qui accélérât la procédure pour ne pas manquer le train de 11h qui devait le ramener au Caire. Écoutons cette discussion entre un fallāḥ et un juge :

"L'ancien jugement qui t'a condamné à la prison est exécutoire contre toi, garde, arrête-le !
-La prison. Sans la mériter, Monsieur le juge, je suis victime, aucun juge ne m'a écouté, aucun fonctionnaire ne m'a posé de question jusqu'à maintenant.
-Tais-toi ! Ton opposition n'a pas été formulée à temps.
-Et quand bien même ?
-La loi ne te donne que trois jours
-Mais, monsieur le juge, je suis un pauvre homme, je ne sais ni lire, ni écrire. Qui me fera connaître la loi et me lira les délais ?
-Tu m'as déjà importuné, ce me semble, plus longtemps qu'il ne faut. Tu n'ignores pas, espèce d'animal que tu es censé connaître la loi. Garde, arrête-le"⁴³³.

C'est encore par rapport à ce coupable inconnu que T.al-Ḥakīm le substitut du parquet est persuadé que la magistrature et la politique ne s'entendront jamais, car il se rend compte après une visite des prisons du village, juste avant les élections parlementaires, qu'al-'Umda, emprisonnent des paysans. On les interne sans mandat d'arrêt pour les empêcher d'être dans l'opposition. L'auteur affirme que même si les ministres et les partis au pouvoir changent, pour un magistrat la loi doit toujours rester la loi.

⁴³² *Ibid.*, p 59.

⁴³³ *Ibid.*, p 77.

C'est toujours ce «coupable inconnu» qui a tué une paysanne et son nouveau-né. Le médecin fut appelé pour un accouchement difficile. Il fit un examen interne, il trouva la matrice pleine de paille et l'utérus déchiré. L'enfant était mort depuis deux jours. À ce moment-là, il interrogea la sage femme (agrée par le service de santé) qui répondit :

"Au début, docteur, dit-elle, lorsque je voulus extraire l'enfant, celui-ci me glissa des mains. Je me levais et me dis «Tu ferais bien de te frotter les mains avec un peu de paille». Elle tendit au médecin une main souillée de paille, dont les ongles étaient longs et noirs [...] la mère rejoignit son enfant dans la mort. Le service de santé se contenta d'enlever à cette sage femme «officielle» son permis d'exercer"⁴³⁴.

Mais le règlement ne fut ni changé ni modifié, et le système corrompu qu'al-Ḥakīm dénonce, se maintint, ce qui fait dire à l'auteur : "La vie des individus n'a en Égypte aucune valeur"⁴³⁵. Le coupable «inconnu» est cependant connu pour T.al-Ḥakīm. C'est le système social et le régime corrompu du pays, c'est lui le responsable de tous ces crimes et de toutes ces injustices.

"La vie des individus, ici, personne ne s'en soucie. On dépense beaucoup d'argent pour des futilités, mais si on en réclame pour l'établissement de la justice ou l'amélioration de la vie du peuple, l'argent devient un métal précieux [...] c'est que la justice et le peuple...etc....etc ce sont des mots obscurs pour la mentalité de ce pays"⁴³⁶.

Un Substitut de Campagne en Égypte est un roman d'actualité, un document et aussi une œuvre personnelle. L'auteur présente une série de crimes pour montrer le drame de la campagne égyptienne de cette époque, et les lacunes de l'appareil judiciaire.

Observateur attentif et réaliste, l'auteur choisit ses personnages avec soin, ce sont des figures vivantes, avec une âme naïve et bonne ; la plupart incarnent une époque où la vie était très difficile pour une large part de la société. Les malheureux fallāhs, par exemple, nous donnent une image triste, émouvante et pitoyable de leur existence. Avec humour et compassion pour ce peuple accablé par la misère et l'injustice, l'auteur révèle avec réalisme et transparence l'oppression d'une société naïve et soumise à des procédures et des lois importées de l'extérieur.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁴³⁵ *Idem.*,

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 148.

"On les a laissés, dit al-Ḥakīm, vivre comme du bétail et malgré cela on leur demande de se soumettre à une loi importée de l'extérieur, rédigée suivant les formules les plus modernes"⁴³⁷.

Le roman est également un vrai témoignage qui décrit avec romantisme les images de la beauté naturelle de l'Égypte, et avec précision les habitudes, le comportement et les conditions de vie des fallāḥs. Il ne s'agit pas d'une simple description de la vie rurale égyptienne mais, plutôt de la brutale réalité, d'un état lamentable qui exige des réformes urgentes. Le roman fut traduit et publié en français en 1939 (1^{ère} édition) et en 1942 (2^{ème} édition), en hébreu en 1945, en anglais en 1947, en espagnol à Madrid en 1948, en allemand, en suédois en 1955 et en 1961, en russe en 1961, et en roumain en 1962. Aux États-Unis, il fut classé par un important mensuel littéraire parmi les soixante meilleurs livres parus dans le monde entre 1920 et 1950.

5/ Al-Ṣafqa (la Transaction) : image d'un fallāḥ solidaire

Comme nous l'avons déjà signalé précédemment, al-Ḥakīm avait commencé l'écriture engagée après la révolution de 1952, il quitta son monde irréel et romantique pour se plonger résolument dans un monde en profonde mutation. On peut dire que son engagement naquit au moment où il publia ses pièces *al-Ayādī al-nā'ima*, 1949 et *al-Ṣafqa*, 1946.

Pour la première fois, il se rend compte qu'il a perdu beaucoup de temps en s'isolant dans un monde irréel, et fait de symboles. Il consacre désormais ses écrits aux problèmes de la société. Dans *al-Ṣafqa*, il évoque principalement la tyrannie des féodaux qui attaquent les terres des fallāḥs. Cette pièce est une diatribe contre la classe de riches propriétaires terriens qui essaient par tous les moyens légaux ou non, de dépouiller les pauvres paysans de leur terre.

Les événements de cette pièce se déroulent dans un petit village d'Égypte. Une société belge possède une terre d'un peu moins d'un hectare, et veut la vendre à crédit aux paysans. Bien entendu la situation financière des fallāḥs est critique, mais grâce à la participation de tous, la somme demandée a pu être rassemblée. La transaction est sur le point d'être conclue, quand l'apparition d'un riche propriétaire (Ḥāmid bey) vient perturber la situation. C'est un homme riche qui peut acquérir cette terre facilement et au comptant. Alors, pour le désintéresser, les paysans lui offrent une somme d'argent contre son retrait de la transaction.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 31.

Mais la surprise est que le bey n'est même pas au courant de la transaction, sa présence au village ce jour-là n'est qu'une coïncidence. Il décide alors de profiter de l'occasion offerte pour exploiter les fallāḥs. Il accepte leur proposition qui est un montant de deux cents livres, mais à condition d'emmener au Caire Mabrūka, la plus jolie paysanne du village, pour s'occuper de son nouveau-né. C'est bien sûr la beauté de la jeune fille qui l'attire et non pas ses compétences de nourrice. Les paysans sont contre ce chantage, ils supplient le bey de laisser la jeune fille, parce que c'est la réputation de la famille et l'honneur d'un village qui est en jeu. Mais le bey est prêt à rompre la transaction en cas de refus.

Finalement, la transaction est réalisée. Peu de temps après, Mabrūka a pu s'échapper de la main de pacha, en inventant une maladie contagieuse et grave. Il l'a rapidement renvoyée dans son village. Tous célèbrent dans la joie l'acquisition de la terre à cultiver. La pièce s'achève sur une note optimiste : la victoire des fallāḥs et de l'Égypte sur la voie de la justice.

Le succès de cette pièce est significatif et attire trois remarques importantes : premièrement, al-Ḥakīm condamne et combat la corruption des féodaux qui forcent par tous les moyens les fallāḥs à abandonner leur terre. Il nous montre la haine et la peine de ces derniers qui souffrent de cette injustice qui donne le pouvoir au plus fort. Deuxièmement, il montre une belle image de la vie rurale empreinte de solidarité. Il vante les qualités du fallāḥ égyptien capable de sacrifier sa vie pour l'amour de sa terre, qui représente pour lui, son identité, ses racines et sa personnalité. Troisièmement, la pièce est écrite avec une langue proche du dialecte et respecte en même temps les règles du classique, ce qu'al-Ḥakīm appelle la troisième langue. Il a utilisé une technique dans laquelle il est passé maître. Sur cette maîtrise de génie, H.Teolle et K.Zakharia écrivent :

"[...] Quant à al-Ṣafqa, elle est l'une des pièces les mieux réussies de Ḥakīm. Elle est généralement considérée comme une véritable prouesse linguistique, écrite qu'elle est dans une langue qui, tout en respectant les règles du classique « autant que faire se peut », comme le précise l'auteur dans sa préface, est si proche du vernaculaire que les acteurs n'ont aucun problème pour la jouer en dialectal, alors que la version imprimée est susceptible d'être comprise par n'importe quel lecteur arabe"⁴³⁸.

⁴³⁸ H.Teolle et K.Zakharia, *Op.cit.*, p. 268.

1/ L'hygiène : image déplorable

La plupart des paysans ignoraient totalement les notions les plus rudimentaires de l'hygiène à cause du manque d'eau potable, et de la grande distance pour aller la chercher. Dans les maisons, on ignorait ce qu'étaient une salle de bains et les installations sanitaires les plus simples. Cela bien entendu provoquait des maladies nombreuses que l'on soignait avec des remèdes traditionnels inventés par les villageois eux-mêmes (nous précisons les remèdes utilisés dans le paragraphe à venir), il fallait d'abord sensibiliser les mères de famille et les jeunes filles de la nécessité d'éduquer les enfants à l'hygiène et à la propreté. Cela n'était possible que si la paysanne égyptienne se débarrassait de toutes les superstitions ancestrales, qui, malheureusement, ont encore une influence pernicieuse surtout sur l'enfance. Toujours dans la crainte du mauvais œil, les mères négligent jusqu'au sordide la toilette de leurs enfants, croyant ainsi détourner du pauvre petit être les regards envieux. Persuadées que laver les yeux nuit à la vue, elles laissent les paupières de leurs enfants dans un état de malpropreté effrayant provoquant par la suite des inflammations oculaires incurables, qui désolent l'Égypte. Un jour, le metteur en scène demanda à al-Ḥakīm la cause de la saleté du paysan, il répondit que la cause était la femme. Il le lui expliqua en disant :

"Le jour où la femme égyptienne se débarrassera de l'esprit de la «servante blanche» pour revêtir l'esprit des dames, ce jour-là, venez voir la campagne égyptienne et le paysan égyptien"⁴³⁹.

Quoi qu'il en soit, le manque d'hygiène ne justifiait pas la conduite humiliante de la mère d'al-Ḥakīm, le jour où elle vint à al-'Izba (la ferme). Les paysannes contentes de la voir, poussaient des cris de joie, et l'une d'elles arriva pour lui baiser la main. Avec un ton méprisant, la mère d'al-Ḥakīm répondit : "Loin de moi ! Loin de moi ! Vous allez salir ma robe"⁴⁴⁰.

2/ La médecine : une nouveauté mal appréciée

À la campagne, les paysans se méfient de la médecine, et ne lui accordent ni confiance ni importance. Les gens préfèrent un traitement purement magique et traditionnel à un traitement

⁴³⁹T.al-Ḥakīm, *l'Âne de sagesse*, *Op.cit.*, p. 73.

⁴⁴⁰T.al-Ḥakīm, *l'Âme retrouvée*, *Op.cit.*, p.136.

médical. Pour cette raison, la plupart des villageois s'adressent à un guérisseur ou à une guérisseuse, cela pouvait être un Šīh ou un saint (ṣāliḥ). N. Tomiche écrit :

"Un village adore un «sain vivant» qui est un idiot, un dément ou un criminel, parce qu'il porte «les signes» divins. Le pis étant peut-être encore que la foi fasse effectivement des miracles, que les malades guérissent et qu'ainsi l'aveuglement des uns et la crapulerie des autres trouvent leur justification"⁴⁴¹.

Ces personnages étaient très réputés pour leur bonté. Ils guérissaient par des traitements empruntés à la magie, en utilisant des moyens mystérieux⁴⁴² pour soigner certaines douleurs telles que les maux de tête, les douleurs d'estomac, le mal aux dents, la fièvre, les rhumatismes...etc. Bien entendu les paysans connaissent l'efficacité de ces remèdes qui soulagent. Cependant, celui ou celle qui éprouve des souffrances appelle immédiatement un magicien à son secours. Celui-ci soigne l'endroit concerné au moyen soit d'un talisman⁴⁴³, soit avec un mélange d'herbes et d'autres ingrédients. Il existe beaucoup de remèdes correspondant à diverses maladies. Si la préparation de la formule est simple, les gens du village appliquent eux-mêmes le traitement.

"La magie égyptienne est avant tout une science livresque, le magicien utilise des recueils de formules adaptées à chaque cas traité. Parfois, il adapte lui-même ces formules, ce qui correspond au rite oral. Généralement, ces formules «à dire » sont suivies de quelque chose qui est «à faire » c'est-à-dire le rite manuel"⁴⁴⁴.

À la campagne, la maladie la plus répandue était l'affection oculaire. Celle-ci apparaissait souvent dès l'enfance et un nombre considérable d'adultes avaient une vue défectueuse. Signalons qu'une affection oculaire avait atteint le narrateur pendant l'enfance, sans doute en rapport avec sa passion excessive pour la lecture. Il s'isole pour lire, la nuit

⁴⁴¹ N. Tomiche, *Histoire de la littérature romanesque de l'Égypte moderne*, *Op.cit.*, p. 46.

⁴⁴² Parmi les maladies très fréquentes qui se guérissent localement : les rhumatismes des jambes ; on utilise un clou que l'on chauffe au rouge, on le met ensuite sur l'endroit concerné, puis on recouvre la brûlure d'une feuille de ricin, le tout est attaché avec un morceau de tissu. Pour les yeux, on prépare un mélange d'ail avec quelques gouttes d'huile et une goutte de citron, on trempe un tissu propre dans le liquide, on le fait couler goutte à goutte dans l'œil du malade. Pour les maux de tête et l'insolation, on masse la tête et le corps avec du vinaigre et un oignon. Pour soigner les blessures, on applique un peu d'oignon sec pour protéger la plaie de soleil. Et pour le soulagement de toutes les inflammations de la peau, on mélange un peu d'huile de coton avec de l'ail pilé et on l'applique sur les zones douloureuses. Pour la diarrhée, on boit du jus de citron mélangé avec du café. Pour plus d'informations consulter J. Berque, *Histoire sociale d'un village égyptien au XX^{ème} siècle*, (ouvrage déjà cité).

⁴⁴³ C'est une protection (Ḥiḡāb) sous forme de carrés magiques, sur deux feuilles de papier distinctes. Le talisman contient soit des versets du Coran soit des noms désignant des diables ou des noms de Dieu (Ils existent 99 noms, on l'appelle Asmā' Allāh al-ḥusnā (Les noms optimal de Dieu). Le talisman sert à protéger le malade, les vivants en bonne santé, les adultes ou les enfants. Il soulage parfois les souffrances de certaines maladies pour lesquelles on ne trouve pas d'explication.

⁴⁴⁴ Yvan Koenig, *Magie et magiciens dans l'Égypte ancienne*, Paris, Bibliothèque de l'Égypte ancienne dirigée par Christiane Desroches Noblecourt, Éditions Pygmalion/Gérard Watelet, 1994, p. 57.

comme le jour, dans n'importe quel lieu calme, comme il le confie dans son œuvre autobiographique *Siġn al-'umr*.

"[...], en effet je continuais là bas aussi à lire des romans, la nuit sous la faible lueur d'une lampe à l'huile dans la chambre que je partageais avec ma grand mère et mon petit frère, et dans la journée, dans n'importe quel endroit, dans un champ ou une cour. Un jour, je sentis une douleur à l'œil droit, mais l'histoire que je lisais était longue et si passionnante que je la lus d'un trait malgré la douleur. Quand ma mère vit mon visage, elle cria apeurée : Mon œil était rouge comme un verre de sang mêlé de pus. Elle m'emmena chez le médecin qui diagnostiqua une ophtalmie purulente [...] mais l'affection demeura incurable"⁴⁴⁵.

"[...] ذلك أني كنت أوصل هناك أيضا قراءة الروايات في الليل تحت نور ضئيل لمصباح زيتي في حجرة تقاسمني فيها جدتي و أخي الأصغر، و في النهار بأي مكان منعزل في الغيط أو الجرن. و في ذات يوم أحسست بألم في عيني اليمنى لكن القصة التي أقرأها كانت شيقة ممتعة طويلة الأجزاء دفعتني دفعا إلى مواصلة القراءة رغم الألم. وإذا بوالدتي تنتظر في وجهي و تصرخ مرتاعة : كانت عيني حمراء ككاس من الدم يملؤها صديد، فذهبت بي في الحال إلى دمنهور و عرضتني على طبيب للعيون [...] و لكن الداء استعصى عليه."

L'œil était gravement affecté, le médecin impuissant déclara à la famille que l'enfant risquait de perdre son œil à moins d'un miracle et que ses parents devaient veiller toute la nuit pour lui essuyer le pus. Apparemment, ceux-ci ne pouvaient pas rester toute la nuit pour soigner l'enfant malade. Ils firent appel à un barbier nommé 'Alī al-nawwām. C'est cet homme simple qui sauva l'œil de l'enfant, en veillant sur lui toute la nuit.

"[...] et le barbier, 'Alī al-nawwām s'engagea volontairement à me veiller tout seul durant toute la nuit pour cet œil, et c'est ce qu'il fit, il resta à mon chevet, me lavant infatigablement l'œil minute après minute. Il n'ôtait une compresse d'eau borique que pour en remettre une autre, je sentis tout au long de la nuit le geste de sa main sans pause ni relâche, jusqu'au matin. Quand le médecin vint me voir, son visage s'alluma : le danger était écarté, la guérison est possible. Le barbier 'Alī al-nawwām m'avait sauvé"⁴⁴⁶.

"[...] وإذا بالحلاق علي النوم بينري و يتطوع بالقيام هو وحده بالسهر طول الليل على تلك العين، و قد كان، فقد لبث إلى جانب فراشي لا تكل يده عن غسل العين دقيقة بدقيقة. لم يكن يرفع القطننة المبللة بالبوريك إلا ليضع قطننة جديدة. كنت أشعر بحركة يده طول الليل لا تهمد ولا تسكن إلى أن طلع الصبح وحضر الطبيب و نظر إلى وجهي فتهلل وجهه. إن الخطر قد زال و إن الشفاء في الإمكان. لقد أنقذني الحلاق علي النوم."

L'œil de l'enfant fut sauvé par le barbier du village, tandis que le traitement du médecin resta inefficace. Dans son roman *l'Âme retrouvée*, nous relevons une autre anecdote qui montre la confiance que les paysans accordent à un magicien ou à un Šīh plutôt qu'à un

⁴⁴⁵ T.al-Ḥakīm, *Siġn al-'umr*, *Op.cit.*, p. 106.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, pp. 107-108.

médecin. C'est le cas d'une femme qui avait amené son nourrisson pour une consultation chez Šīḥ Samḥān. Son petit avait mal aux yeux. La mère venait demander un remède ou une baraka. Mais Zannūba qui était assise auprès d'elle en attendant son tour, jeta un regard sur les paupières du nourrisson que l'ophtalmie avait ravagées. Elle demanda à la mère si elle n'avait pas amené son petit chez un médecin, mais la femme répondit amèrement :

"Un médecin [...], Est-ce que les médecins savent quelque chose, ma sœur ? J'ai tout essayé, je n'ai rien négligé. Mais Dieu seul sait qu'il n'y a rien de meilleur que du miel noir, le Kohl et les sangsues, j'ai même employé de la crotte d'âne, mais que voulez vous rien n a été efficace"⁴⁴⁷.

L'auteur met l'accent sur le fait que la médecine moderne n'est ni notoire ni fiable chez les villageois, tandis que la médecine traditionnelle garde à leurs yeux valeur et efficacité. Ce recours à la médecine traditionnelle était dû à une ancienne relation entre le paysan et la nature. J. J. Berque, qui s'initie à apprendre la langue des paysans égyptiens et qui a même partagé leurs travaux, leurs jours qui tournent autour de la terre, remarque que le milieu a une grande influence sur la mentalité de ces paysans et que cette continuité humaine avec le sol, la nature et la terre leur donne cette sérénité et cette confiance dans tout ce qui est en rapport avec la nature. Pour cette raison, il s'adonne à guérir et à se soulager avec des plantes ou des remèdes naturels délivrés par un guérisseur ou préparés à domicile par le malade :

"L'homme tout ensemble avec les animaux et les végétaux, c'est pour cela qu'en Égypte plus qu'ailleurs, la médecine antique a su découvrir d'aussi minutieuses affinités entre le tempérament et les lieux, les saisons et les humeurs. Cette communauté avec la nature, cette adhérence à l'humus sont encore frappantes chez le fellah"⁴⁴⁸.

Selon T. al-Ḥakīm, l'origine de la plupart de ces maladies est l'état lamentable de l'hygiène : la présence permanente de poussière sur le sol, et de mouches en abondance partout, l'ignorance des femmes en matière d'hygiène, la négligence de l'État dans son rôle de prévention et de dépistage. Beaucoup d'endroits à la campagne étaient dépourvus de dispensaire. Il fallait marcher des kilomètres pour trouver un médecin, et si l'état du malade exigeait une intervention urgente, bien souvent, la mort était plus rapide. Comme par exemple, le médecin de *l'Âme retrouvée*, qui fut appelé trop tard, pour un accouchement

⁴⁴⁷ T. al-Ḥakīm, *l'Âme retrouvée*, *Op.cit.*, p. 34.

⁴⁴⁸ Anouar Louca, *l'Autre Égypte de Bonaparte à Taha Hussein*, le Caire, Institut française d'archéologie Orientale, 2006, p. 187.

difficile, et aussi le cas de cette mère qui avait supplié le médecin de *Riḥlat ṣayd* de l'accompagner pour sauver sa fille. Mais le médecin lui proposa de payer d'avance, sans oublier les frais de déplacement, puisque le trajet était long. La mère ne possédait pas la somme exigée. Le médecin est resté chez lui, et la petite fille est morte. C'est pour cette raison que, la plupart des familles ne portent une grande considération ni à la médecine ni aux médecins.

3/ Le mariage

Le mariage était considéré comme un but qui rendait nécessaire d'entourer une fille de précautions. Dans la plupart des familles paysannes dès la fin de la nubilité, la jeune fille commence à être surveillée par sa famille et observée par son village. La liberté dont elle jouissait auparavant, n'est plus la même. Elle n'a plus de contact avec les hommes, elle ne peut pas sortir toute seule comme avant, elle doit être accompagnée soit par sa mère, soit par un membre de sa famille. Prenons l'exemple de Saniyya, l'héroïne de *l'Âme retrouvée* qui était toujours accompagnée par sa servante. Toutes ces interdictions empêchaient la jeune fille de vivre son âge librement. Charles Vial disait :

"La fille est donc bien devenue une prisonnière. Son action obéit à des «principes» rigoureux qui lui sont sans cesse répétés. Elle doit respecter les interdits, ne pas franchir les limites"⁴⁴⁹.

Ainsi une jeune fille ou une femme en général ne pouvait jamais se montrer tête nue devant un étranger, ni parler en sa présence. Cela nous rappelle la timidité de la mère de Saniyya, le jour où sa fille voulut lui présenter Muḥsin, quand il vint pour la première fois chez eux. La mère était gênée. Elle trouvait l'idée d'amener un homme chez eux, en l'absence de son mari, indécente, elle refusa de se montrer face à un homme inconnu. Mais Saniyya lui expliqua que Muḥsin n'était qu'un jeune enfant et qu'elle pouvait se montrer devant lui. Silencieusement, la mère enroula sa tête d'un long voile blanc, au point de cacher son visage⁴⁵⁰.

La fille est fiancée de préférence au cousin paternel, mais de toute manière, dès qu'un jeune homme atteint l'âge du mariage, ce sont ses aînés qui lui choisissent la compagne qui lui convient. Mais cela remonte à une époque où la fiancée n'était pas censée voir son fiancé

⁴⁴⁹ Charles Vial, *le Personnage de la femme dans le roman et la nouvelle en Égypte de 1914 à 1960*, *Op.cit.*, p. 181.

⁴⁵⁰ T.al-Ḥakīm, *l'Âme retrouvée*, *Op.cit.*, p. 4.

avant la cérémonie. Mais, grâce aux efforts des courants féministes qui ont aidé la femme à se libérer de toutes les entraves sociales, la jeune fille égyptienne s'est émancipée, elle travaille, elle participe à la vie active, elle rencontre des gens, et il en est de même pour le jeune homme. À l'université, les deux sexes se parlent, se fréquentent, se connaissent. La vie des grandes villes a pu diminuer la distance entre eux. Désormais, ils peuvent choisir et prendre leurs décisions loin des influences de leurs proches. Cela nous rappelle Nillī dans *'Urīdu hādā al-rağul*, qui a refusé qu'on lui impose les vieilles traditions du mariage, elle s'est détachée de toutes ces contraintes en demandant la main d'un jeune avocat Fu'ād, qu'elle a choisi. *Durriyya* aussi dans *al-Kanz*, se dresse contre sa famille en refusant le mari fortuné que son père a choisi pour elle. Finalement, elle choisit Murād, un jeune ingénieur modeste.

Al-Ḥakīm était préoccupé par ce sujet de l'émancipation de la femme. Son œuvre *al-Mar'a al-ğādīda*, 1926, relate son désaccord et son inquiétude à propos de son dévoilement et de sa libération. Il n'était pas trop confiant sur sa capacité et sa volonté d'être un élément utile et fiable dans la société, mais trente ans après la publication de cette œuvre, c'est-à-dire en 1952, il s'est rendu compte qu'il avait tort, et que la femme mérite d'être présente dans tous les domaines et dans tous les secteurs. Pour lui rendre hommage, il publie son œuvre *Ğinsunā al-laṭīf*.

Mais cette émancipation de la jeunesse en général et de la femme en particulier n'a pas réussi à atteindre le sommet de toutes les classes sociales, car même si la jeune fille ou le jeune homme choisit celui ou celle qui partagera sa vie, le consentement des parents, semble être primordial, afin de bénir leur union. La fille se mariait généralement avant dix-sept ans et le garçon vers vingt ans. Mais les filles des familles aisées étaient demandées en mariages très jeunes. Quant aux filles des familles pauvres, elles devaient attendre l'homme de même milieu et de même situation misérable qu'elles. Ordinairement, cet homme devait avoir le même statut que la fille, c'est à dire être un modeste paysan d'un village voisin ou du même village, comme dans le cas de Mabrūka qui se fiance à un jeune paysan de son village, pauvre comme elle. L'annonce du mariage pour les fiancés est considérée comme le plus beau jour de leur vie, c'est l'instant qu'ils attendent pour exprimer leur soulagement et leur joie.

1/ La magie : une image de foi et de croyance

Depuis l'antiquité, l'Égypte est connue comme pays des magiciens. Elle nous en a laissé de nombreux et savoureux récits magiques. Le recours à ce phénomène était très répandu dans le système des croyances égyptiennes. Il s'y pratiquait largement dans toutes les couches de la société du paysan au pharaon⁴⁵¹. Dans les croyances égyptiennes, le magicien occupe une place fondamentale dans la société. Il peut avoir une action sur tout être et tout objet. Il peut en effet guérir les maladies, chasser le mauvais œil lancé par un ennemi, exorciser le mauvais démon, préparer des recettes aphrodisiaques et les philtres d'amour. À ce propos Yves Naud dit :

"Grâce à ses talismans, ses amulettes⁴⁵², à ses baguettes magiques, grâce à ses sortilèges, ses enchantements, grâce surtout à la redoutable efficacité de ses formules, le magicien exerce une puissance souveraine"⁴⁵³.

Pour assurer un bon résultat, le magicien doit rédiger les bonnes formules d'enchantement et les fait payer fort cher à ses clients. On peut citer le cas de Zannūba la tante de Muḥsin qui cherche un mari. Elle fréquente un Šīḥ qui ne se laisse voir à personne, il est lié avec les esprits souterrains. D'après ce que racontent les villageois, il est considéré comme un homme célèbre et très efficace. Zannūba lui demande de lui préparer un charme. Elle veut ensorceler Muṣṭafā bey son voisin pour attirer son attention. Elle a dépensé tout l'argent pour des achats recommandés par le Šīḥ dans ce but. Une dame qui a pour tâche de transmettre aux clientes les paroles de Šīḥ, demande une livre (monnaie égyptienne) à Zannūba pour acheter un mouton blanc, sans aucune tâche dans la fourrure. Ce mouton doit être immolé en son nom, et avec le sang, elle arrosera le seuil de la porte, de cette façon les esprits souterrains seront satisfaits, et exauceront le souhait de Zannūba. Celle-ci qui n'est pas trop satisfaite, accepte les demandes du Šīḥ en disant : "Un mouton seulement ? Il n'y aura donc ni scapulaire, ni autre chose"⁴⁵⁴. À ce moment-là, la dame communique avec le Šīḥ et revient

⁴⁵¹ Dans l'Égypte pharaonique, les égyptiens donnent l'habileté au magicien (médecin) qui est considéré selon leur croyance, comme un intermédiaire entre le malade et les Dieux. C'est pour cette raison que les magiciens sont des protecteurs, possèdent un don, qui leur a été donné par les Dieux pour interpréter et guérir à l'aide de formules et de techniques magiques.

⁴⁵² Les amulettes sont le plus souvent des signes ou des mots, qui protègent contre le mauvais œil, procurent au porteur santé et toutes sortes de bonnes choses. La présence des amulettes dans la vie quotidienne des égyptiens est très répandue.

⁴⁵³ Yves Naud, *La vengeance des Pharaons*, Genève, Éditions Famot, 1977, p.35.

⁴⁵⁴ T.al-Ḥakīm, *l'Âme retrouvée*, *Op.cit.*, p. 37.

pour demander à Zannūba d'apporter une mèche de cheveux du milieu de la tête de celui qu'elle désire ensorceler, accompagné du cœur d'une huppe orpheline. Elle dit :

"Quiconque porte ce scapulaire, qu'il soit homme ou femme, trouve sur ses pas tout ce qu'il désire. Convaincue Zannūba baissa la tête et sentit la rougeur monter peu à peu à son visage"⁴⁵⁵.

Mais, malheureusement toutes ses tentatives furent vaines, et elle resta vieille fille. Dans *Siġn al-'umr*, le narrateur se souvient bien de sa longue maladie. Il avait cinq ans à l'époque. Il s'agissait d'une fièvre dont personne ne connaissait les causes. Sa grand-mère confirma la nature diabolique de sa maladie et l'amena chez un Saint (Saint Ṭarṭūšī) très connu pour ses remèdes. L'enfant se rappelle bien de ce saint qui l'a guéri, mais c'est une guérison qui lui coûta très cher, car il dut être privé du fromage grec qu'il aimait bien. Écoutons-le :

"Je me souviens de ce que ma grand-mère me disait, alors que nous étions cet été - là à Alexandrie : Je t'emmènerai faire une visite à Saint Ṭarṭūšī. Il était connu pour ses guérisons et particulièrement la fièvre [...]; il y avait une condition impérative à cela : c'est que je fusse respectueux de son célèbre précepte, à savoir l'interdiction absolue de manger du fromage grec, on disait qu'il le détestait [...] je me rappelle que je demeurais longtemps sans m'approcher de ce fromage, sans même l'effleurer de mes lèvres, malgré la grande envie que j'en avais. Et effectivement je guéris"⁴⁵⁶.

"أذكر أن جدتي قالت لي يوما و نحن في الإسكندرية ذات صيف : سأخذك لزيارة مقام سيدي الطرطوشي. وهو مشهور بشفائه للأمراض، وخاصة للحمي [...] كان هناك شرط لا بد منه : أن أفي بنذره المعروف، و هو الامتناع التام عن أكل الجبن الرومي، كان يقال أنه يمقت الجبن الرومي [...] نذرت له بذلك النذر بكل إخلاص [...] أذكر أنني لبثت مدة طويلة لا أقرب هذا الجبن ولا أمسه بشفتي مع حبي الشديد له. وشفيت فعلا".

Cette étrange maladie qui est le fait d'un ensorcellement ou d'une possession comme le prétendait la grand-mère, nécessitait l'intervention d'un saint capable d'exorciser le mal. Ce qui nous intéresse dans cette anecdote, c'est la guérison de l'enfant, après avoir consacré le vœu du saint.

Dans sa pièce *al-Sāhira*, 1950, Su'ād l'héroïne ensorçèle le verre de thé de son fiancé, pour le rendre fou amoureux, et l'incite à fixer une date pour leur mariage. Parlons également

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁵⁶ T.al-Ḥakīm, *Siġn al-'umr*, *Op.cit.*, p. 59.

de Touth⁴⁵⁷, dans la pièce Izīs⁴⁵⁸. C'est un scribe qui rédige des amulettes pour les villageois. Lui qui ne connaît rien à la magie s'étonne lorsque les gens reviennent pour lui dire qu'il a réalisé leur rêve⁴⁵⁹. Il les traite de naïfs mais eux, le prennent pour un habile sorcier⁴⁶⁰. D'ailleurs, il reconnaît bien que sa magie est dans son art et non pas dans les talismans qu'il rédige.

"Je ne suis pas magicien, je suis artiste. Ma sorcellerie c'est mon art. Ces naïfs ne veulent pas le comprendre [...] pour eux tout est devenu sorcier. C'est de l'ignorance"⁴⁶¹.

Grâce à sa réputation dans ce domaine, Izīs, l'héroïne de la pièce, n'a pas hésité à avoir recours à la magie. Elle s'adresse à Touth pour qu'il l'aide à retrouver son époux Ozīrīs. Mais Touth qui la connaît bien, semble surpris par sa demande. Écoutons cette discussion qui s'est déroulée entre eux :

Touth : Toi aussi ? Oh que tu m'étonnes ! Tu aurais recours à la magie, Isis ?
Isis : J'aurai recours à tout ce qui pourrait me faire retrouver mon époux.
Touth : Tu parles comme ces paysannes naïves qui me croient capable de faire des miracles.
Isis : Ne suis-je pas l'une d'elles, une femme comme les autres, qui pour l'être aimé, demanderait un miracle, même à la sorcellerie"⁴⁶².

On remarque qu'à l'époque, le recours à la magie avait pour raison des motifs sociaux, ce qui souligne la gravité des problèmes ruraux ainsi que le degré d'ignorance des habitants. Malgré leurs revenus faibles, ces paysans dépensent beaucoup d'argent dans la sorcellerie. Ces croyances devinrent un véritable fléau pour la société égyptienne qui voulut sérieusement mettre fin à ces superstitions. Mais apparemment, ce fut impossible, car l'ignorance et la naïveté restent gravées dans l'âme paysanne.

⁴⁵⁷ Thout ou thot, était le seigneur de toute magie et de toute parole habile. C'est lui qui enseigna aux scribes les hiéroglyphes et la langue des Dieux. Il représente l'incarnation des maîtres de la sagesse. C'est le seigneur de la parole, magicien par excellence. Les animaux qui le représentent sont le singe et l'ibis. Pour plus amples informations voir Pascal Bancourt, *Le livre des Morts égyptiens* : Saint-Jean-De-Braye, Éditions Dangles, 2001, p.86, ainsi que Traunecker Claude, *Les Dieux de l'Égypte*, Que sais-je, Paris, Presse universitaire de France, 4^{ème} Éditions, 2005, p. 54. Et Isabelle Franco, *Petit Dictionnaire de Mythologie égyptienne*, Paris, Éditions Entente, 1993, p.220.

⁴⁵⁸ Chez les égyptiennes anciennes, Izīs est aussi considérée comme la mère magicienne, celle qui a délivré le mal pour libérer son fils Hūrīs, et ressusciter son mari Ozīrīs. "Ô! Isīs, grande magicienne, délivre-moi, libère-moi de toute chose mauvaise, nuisible, rouge (néfaste), du mal causé par un Dieu, du mal causé par une déesse". Cité par Yvan Koenig, *Magie et magiciens dans l'Égypte ancienne*, *Op.cit.*, p. 64.

⁴⁵⁹ T.al-Ḥakīm, *Isīs*, *Op.cit.*, p.19.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁶¹ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁴⁶² *Ibid.*, pp. 18-19.

2/ Le paysan égyptien et ses croyances au monde de démon (al-'Afārīt)

al-'Afārīt sont des êtres ignés, ils furent créés en feu pendant des millénaires avant Adam. Ils sont divisés en deux catégories : 'Afārīt, démons bienfaisants et 'Afārīt démons malfaisants. Ils vivent en collectivité, dans leur propre monde. Ils alimentèrent des histoires bizarres qui circulaient dans les campagnes, comme la disparition de gens dans des endroits isolés, l'apparition de silhouettes ou de fantômes ; surtout la nuit dans de grandes maisons où personne n'habitait. Les paysans égyptiens croient vivement en ce monde de démons qui pouvaient pénétrer dans le corps des individus et y rester à perpétuité. Selon les croyances des villageois, il existe des magiciens qui sont habités par un 'Ifrīt ou une 'Ifrīta. C'est pour cette raison que les gens disent que tel magicien a pour femme une 'Ifrīta ou qu'une magicienne a pour homme un 'frīt, un démon qui l'aide à pratiquer son art de sorcellerie. Pour éviter les 'Afārīts, les gens doivent prononcer souvent le nom de Dieu (Bismī al-lāh el-Raḥmān el-Raḥīm, (au nom de Dieu, le Compatissant, le Miséricordieux) cela chasse les démons, pense-t-on. Il existe de nombreuses coutumes⁴⁶³ transmises de père en fils et qui empêchent la présence de 'Afārīt. Le respect doit être mutuel entre les démons et les êtres humains. Car ils ne cherchent jamais de problème, ni ne causent aucun dommage à un être humain, sauf si la personne les provoque. Dans *Siġn al-'umr*, le narrateur relate des événements qui ont marqué son enfance. C'est le souvenir des 'Afārīts. Il disait à ce propos :

"[...], ainsi le spectacle de ces fantômes, drapés de blanc ou de noir, qui m'apparaissaient derrière les portes, puis disparaissaient à la vitesse de l'éclair ! J'avais très peur d'eux et j'étais très étonné de leur manière d'apparaître et de disparaître qui était inexplicable"⁴⁶⁴.

"[...] من ذلك منظر تلك العفاريت، الممتدثرة في البياض أو السواد، التي كانت تظهر لي خلف البواب، ثم تختفي بسرعة البرق ! كنت أرتاع منها أشد الروع، و كنت أحرار في تحليل طريقة ظهورها و اختفائها".

Ces fantômes qui apparaissent en blanc ou en noir, ne sont autres que la nourrice et la servante qui s'enveloppent dans un drap blanc ou un voile noir pour effrayer l'enfant et le faire taire. Apparemment, il était un enfant très émotif. Donc, c'est la peur qui avait fixé l'image de fantôme dans sa mémoire. Cette frayeur enfantine liée à des visions, rendit l'enfant très peureux des fantômes et cela ne disparut pas à l'âge adulte, il dit :

⁴⁶³ Selon les croyances, il ne faut jamais verser de l'eau chaude la nuit, ça risque de faire brûler un membre de famille de 'Afārīt, c'est pour cela il faut d'abord prononcer le nom de Dieu pour qu'ils s'écartent. Pour protéger la maison entière et empêcher les démons d'y entrer, les gens la nettoient avec du sel et d'eau. Avant de s'installer dans une maison neuve, il faut d'abord égorgé (un mouton). Ce sacrifice selon les croyances est offert pour les démons pour qu'ils quittent l'endroit et laissent les habitants vivre en paix. Le sang dans une maison nouvellement bâtie est très important, ça signifie que les gens ont du respect pour ces 'Afārīts.

⁴⁶⁴ T.al-Ḥakīm, *Siġn al-'umr*, *Op;cit.*, p. 58.

"J'ai peur de moi même [...] plus que je n'ai peur des fantômes eux-mêmes [...], je ne redoute pas la mort, le danger, la tyrannie [...], mais je redoute la solitude dans un endroit qu'on dit hanté"⁴⁶⁵.

Une autre anecdote racontée dans *l'Âne de sagesse*, confirme cette peur. Un jour, il était parti passer quelque temps à la campagne pour le tournage d'un film. Le soir, un paysan lui montra la maison où il allait loger. C'était une maison abandonnée depuis le jour où sa propriétaire avait été tuée dans sa chambre. Depuis cette horrible nuit, les gens racontaient que la maison était hantée. L'auteur fut paniqué en entendant cette histoire et refusa catégoriquement de dormir dans cette chambre⁴⁶⁶.

"Je suis terrifié par les fantômes, et j'ai honte de reconnaître cette vérité, un homme comme moi qui médite sur le fond des choses et l'essence des êtres, nourri de philosophie positiviste et gorgé de vérité scientifique ! Oui, c'est précisément pour cette raison que je crains les esprits"⁴⁶⁷.

Ces révélations nous donnent l'envie de fouiller davantage dans ses œuvres à la recherche d'autres confessions concernant sa relation avec les fantômes. Dans *al-Qaṣr al-maṣhūr*, 1936, écrit en collaboration avec Ṭaha Ḥusayn, il raconte que les fantômes décident de l'attaquer devant le tribunal. Ils réclament leur dignité qu'al-Ḥakīm a offensée. Mais Ṣahrazāde (la reine du palais), intervient au bon moment. Elle leur demande de libérer al-Ḥakīm. Bien entendu les fantômes lui obéissent et partent sans bruit en laissant al-Ḥakīm entre les mains des trois plus belles jeunes filles qui s'occupent de sa toilette⁴⁶⁸.

La croyance aux fantômes devenait parfois un véritable culte intégré aux coutumes qui touchaient toutes les couches sociales. J. Fontaine disait à ce sujet : "Les enquêtes récemment effectuées en Égypte montrent bien que, même dans la classe cultivée, cette croyance est solidement implantée"⁴⁶⁹.

3/ La superstition : naissance d'un enfant.

Les paysans égyptiens de l'époque, accordent une grande importance à la naissance d'un enfant surtout s'il s'agit d'un garçon. Celui-ci est considéré comme une assurance de la

⁴⁶⁵ T.al-Ḥakīm, *l'Âne de sagesse*, *Op.cit.*, p. 62.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁶⁸ Ṭaha Ḥusayn et Tawfīq al-Ḥakīm, *al-Qaṣr al-maṣhūr*, le Caire, Dār al-Ma'ārif, al-Ṭab'at al-Ṭāniyya, 1936, p. 92.

⁴⁶⁹ J. Fontaine, *Op.cit.*, p. 222.

continuité et de la descendance. Toutes les femmes souhaitent n'avoir que des garçons, pour améliorer leur position vis à vis de leur mari. Un garçon est une fierté pour la famille. Il est plus apprécié qu'une fille. Il compte beaucoup dans la vie des villageois. C'est lui qui prend le relais et succède à son père. N.H. Henein⁴⁷⁰ interroge un homme père de huit garçons qui habite la campagne. Il lui demande si ce n'est pas trop. L'homme lui répond qu'avoir une nombreuse descendance est une force nécessaire face à l'anarchie de la société dans laquelle il vit. Par contre, la femme qui n'a pu mettre au monde que des filles, imaginera bien ce qui l'attend. Elle s'expose à être répudiée, car son mari ne saurait lui pardonner de ne pas lui avoir donné de garçons. C'est le cas de la femme qui a appris à Zannūba le pouvoir magique de Šīh Samḥān. Cette femme était stérile. Elle avait tout essayé en vain et son mari la menaçait de prendre une seconde épouse si elle ne lui donnait pas un garçon. Une voisine Um Ḥasanīn lui proposa d'aller voir le Šīh. Dès qu'elle porta son scapulaire, elle tomba enceinte⁴⁷¹.

Une paysanne enceinte est toujours suivie par une sage femme agréée par l'État. C'est elle qui surveille la grossesse du début à la fin et qui dirige l'accouchement. Après avoir donné le jour à un enfant, celui-ci est remis entre les bras d'une personne de sexe masculin qui lui crie dans l'oreille droite, al-Ādān ou (appel à la prière). Cette pratique a pour but d'éloigner les mauvais esprits et le mauvais œil. Ensuite la maman est tenue de prendre certaines précautions,⁴⁷² pour protéger son bébé de l'œil⁴⁷³. Si la femme perd successivement plusieurs nouveau-nés, elle essaie par tous les moyens⁴⁷⁴ de les protéger. La grand-mère d'al-Ḥakīm par exemple avait perdu six enfants consécutivement. Cela aurait été dû selon l'auteur dans *Siġn al-'umr*⁴⁷⁵ à un génie femelle du nom de «chateuse, al-Qattāya». Un soir, au moment du dîner, cette chateuse observe la grand-mère qui mange du poisson grillé. Le chat miaule pour en demander un morceau. La grand-mère lui donne alors un coup du revers de la main et le chat s'enfuit. Depuis ce soir-là, chaque fois que la grande mère tombe enceinte, elle

⁴⁷⁰ Nessim Henry Henein, *Māri girgis, village de haute Égypte*, le Caire, Institut française d'archéologie Orientale, 2001, p. 36.

⁴⁷¹ T.al-Ḥakīm, *l'Âme retrouvée*, *Op.cit.*, p. 34.

⁴⁷² Elle ne doit pas laisser entrer dans la chambre où se trouve le bébé, une femme qui porte un charme ou quelque comestible cela provoque une difficulté d'allaiter, elle n'aurait plus de lait. De même la femme qui a récemment perdu un bébé, doit s'interdire d'entrer dans la chambre où une autre femme fait ses couches, cela entraîne pour l'accouchée l'impossibilité d'allaiter son enfant. Cité par Winifred Blackman, *Op.cit.*, p. 56.

⁴⁷³ Comme dans de nombreux pays méditerranéens, le «mauvais œil» tient une grande place dans les croyances de l'Égypte contemporaine ainsi que dans les croyances de l'Égypte ancienne. Depuis l'antiquité, il existe des thèmes, des recueils et des formules magiques qui sont destinés à guérir et à se protéger du «mauvais œil». Pour plus d'informations, voir Yvan Koenig, *op.cit.*, p.187.

⁴⁷⁴ Il y a des femmes qui amènent leur bébé et qui demandent qu'on crache dans leur petite bouche afin de leur donner la baraka et de leur assurer une longue vie. Certaines mères, pour assurer à leurs enfants une longue vie, prennent un petit morceau du cordon ombilical et l'entortillent dans une mèche de coton. Puis elles le placent dans un godet de terre ceinte ?, servant de lampe à huile, qu'elles allument et déposent dans une petite barque aussitôt abandonnée au fil de l'eau. Winifred Blackman, *Op.cit.*, p. 52-53.

⁴⁷⁵ T.al-Ḥakīm, *Siġn al-'umr*, *Op.cit.*, p. 17.

sent comme un coup porté sur son ventre qui fait tomber le fœtus. Cela se produit six fois, à la septième grossesse, ses proches lui conseillent d'aller voir un «Munağğim, Voyant», très connu nommé (Abū 'ağīla). Celui-ci lui prescrit sept «Talismans, Aḥğibat», pour protéger et éloigner le mal de son bébé. L'accouchement a réussi et le bébé a survécu. C'est la naissance de la mère d'al-Ḥakīm, la cadette de la famille.

4/ La loi de vengeance : une image sanglante

Pour un paysan égyptien, le village est un endroit pur et convivial, c'est son petit monde dans lequel il laisse s'exprimer son âme. Le paysan est toujours hospitalier avec les étrangers et les visiteurs. Parfois, la haine et l'hostilité entre les villages entraînent des conséquences mortelles. De simples conflits, entre voisins ou entre familles, engendrent parfois des vengeances sanguinaires. Cela peut être une vengeance avec ou sans arme. Pour les combats les plus répandus, les villageois utilisent des sortes de bâtons en bois, cette méthode de vengeance existe encore dans la campagne. En revanche, la vengeance par le sang, commence à disparaître en Égypte. C'est une des coutumes les plus barbares liée à l'ignorance et à la naïveté des paysans. Les règles de cette vengeance exigent que le meurtrier soit tué de la même manière, au même endroit et exactement avec la même sorte d'arme qu'il a lui-même employée.

La loi coutumière de la vengeance par le sang fut un grand problème pour la police et la justice. Ils ne pouvaient pas élucider de telles affaires qui étaient souvent rapidement classées en raison des difficultés pour retenir des témoignages. Même quand il y avait des témoins, soit ils préféraient se taire, soit ils signaient de fausses déclarations. Ce fut le cas de la mort de Qamar al-Dawla dans le roman *Un substitut de campagne en Égypte*. Tout le monde est interrogé mais les réponses sont discordantes : des témoins disent avoir entendu un seul coup de feu, d'autres deux coups de feu, personne ne connaît le coupable ni ne suspecte qui que ce soit. L'enquête continue quand le substitut du parquet reçoit un message par téléphone qui dit que le cadavre de Rīm a été retrouvé flottant dans le canal au sud de la ville. Pas de coupable, le substitut est désolé de la mort de Rīm. Il se trouve impuissant pour achever l'enquête et arrêter l'agresseur.

Al-Ḥakīm veut prouver que les villageois préfèrent régler leurs comptes eux-mêmes, plutôt que d'avoir recours aux instances judiciaires. L'esprit de la vengeance (Ṭa'r) est particulièrement présent tout au long de ce roman. À plusieurs reprises, des meurtres sont

commis pour faire respecter un honneur bafoué. Un des fils de notable est tué d'un coup de feu, puis la dispute violente entre deux villages provoque la mort de deux hommes. L'auteur a été envoyé pour retrouver les meurtriers. Or, lorsqu'il arrive sur le terrain, les tensions entre les deux villages sont encore fortes. Les policiers craignant de voir la situation dégénérer, souhaitent appeler des renforts. Mais le procureur (l'auteur même) refuse et préfère gérer la situation sous sa responsabilité, en essayant de réconcilier les deux parties.

Dans la pièce en un seul acte, *Uġniyyat al-mawt*, 1973, on trouve une parfaite image de vengeance. Cette splendide évocation d'un village de haute Égypte en proie à des querelles sanglantes, constitue un excellent témoignage de la maîtrise d'al-Ḥakīm dans l'expression dramatique. La pièce comme disaient H. Toelle et K Zakharia: "Traite, sur le mode tragique, le choc entre traditions villageoises et idées réformistes"⁴⁷⁶. L'héroïne de cette tragédie est 'Asāker dont le mari a été tué. Il a un fils, mais elle l'a amené au Caire pour le protéger jusqu'à l'âge où il pourra se venger des assassins de son père. Dix-sept ans plus tard, le fils revient au village. Mais il refuse de venger le sang de son père. "Maman je ne tuerai pas"⁴⁷⁷. Il affirme que, s'il est de retour dans son village natal, c'est pour une unique raison : aider son village à sortir de l'ignorance et du sous-développement : "Je voulais venir pour vous faire vivre"⁴⁷⁸. La mère est furieuse, ce fils est devenu une infamie pour sa famille. Elle décide de faire appel à son neveu Ṣemīda, pour le tuer. Il faut que son sang lave celui de son père. Dans cette histoire tragique et triste, l'auteur nous présente une image sanglante d'une société bédouine. Il traite, sur le mode tragique, le choc entre traditions villageoises et idées réformistes. Il veut dénoncer les coutumes barbares, liées à l'ignorance dans laquelle sont maintenus les paysans égyptiens. À ce propos N. Tomiche dit :

"L'assassinat de représailles-le ta'r (vendettas)- devient nécessité et libère l'homme, capable enfin de retrouver le sommeil après la vengeance. La libération peut être également trouvée dans le suicide quand la vie devient insupportable de par la stupidité des coutumes qui débouchent sur les pires superstitions"⁴⁷⁹.

⁴⁷⁶ H. Toelle et K. Zakharia, *Op.cit.*, p. 267.

⁴⁷⁷ T. al-Ḥakīm, «Le chant de la mort», in : *Théâtre multicolore*, *Op.cit.*, p. 252.

⁴⁷⁸ *Idem.*, p. 252.

⁴⁷⁹ Nada Tomiche, *Histoire de la littérature romanesque de l'Égypte moderne*, *Op.cit.*, pp. 45-46.

CONCLUSION

Cette étude nous conduit à plusieurs interrogations : peut-on considérer cette prise de conscience et cet engagement de l'auteur comme des éléments décisifs qui ont changé sa perception vis à vis de la femme et du fallāḥ ? Est-ce que cet éveil d'al-Ḥakīm de l'irréel au réel et de l'idéalisme au réalisme l'amène à s'intéresser aux problèmes quotidiens du fallāḥ, à la vie sociale de la femme et à réagir face à l'injustice ? Peut-on dire que son génie est orienté vers la littérature engagée qui se préoccupe des problèmes sociaux de son époque ? Nous ne pouvons pas l'affirmer totalement, car la plupart de ses écrits sont marqués par l'irréel et le symbole. Il est souvent influencé par les grands écrivains occidentaux, au point que l'on rencontre des difficultés pour distinguer les grands traits de ses pensées et de sa touche personnelle dans ses œuvres. Il semble que ce soit le hasard qui ait permis à al-Ḥakīm d'être un héros. Il lui a ouvert les portes du succès et l'a contraint à se projeter dans la vie sociale de son pays : si son père ne lui avait pas demandé d'abandonner sa vie mondaine en France et de rentrer définitivement en Égypte pour gagner sa vie, il ne serait jamais devenu un substitut auprès des tribunaux nationaux. S'il n'avait pas passé les quatre années suivantes dans la campagne égyptienne comme procureur, il n'aurait jamais connu la misère des fallāḥs et l'état misérable des campagnes. De même pour les allusions des critiques sur sa misogynie : s'il n'avait pas vécu une enfance rigide et des déceptions amoureuses consécutives, il ne serait jamais retransché dans une solitude silencieuse et il n'aurait pas eu cette vision parfois négative de la femme. Nous constatons qu'al-Ḥakīm ne se manifeste que lorsque la nécessité l'y contraint.

Mais cela ne change rien à sa grandeur en tant qu'écrivain, qui occupe une place de premier plan, et qui a réussi à sortir de son isolement pour vivre les problèmes de son époque. Son amour pour l'Égypte lui permet de quitter le monde des idéalistes et des rêveurs pour être souvent engagé auprès des problèmes de son peuple. Il a trouvé dans la demande d'émancipation de la femme et dans l'injustice dont souffre le fallāḥ, les meilleures occasions de se manifester. Il s'est efforcé d'apporter aide et soutien à ces deux figures sociales marginalisées, (le fallāḥ et la femme), afin qu'elles puissent sortir de leur ignorance et s'affranchir de leur condition défavorisée. Selon lui, l'émancipation de la femme et la fin de la souffrance du fallāḥ doivent être les objectifs d'une société civilisée et cultivée pour assurer un avenir meilleur aux générations futures.

La femme occupe une place importante dans l'œuvre d'al-Ḥakīm mais elle ne tient pas un grand rôle dans son existence. Grand timide devant les femmes et devant la vie, il se réfugie dans ses écrits pour exprimer ses amours, ses tendresses et ses déceptions. Il a parfois manifesté de la misogynie dans des articles humoristiques, raillé le mouvement féministe égyptien et le pouvoir des femmes, notamment dans *al-Mar'a al-ğdīda* ; *Praksa aw muškilat al-ḥukm*, *al-Nā'iba al-muḥtarama*, et d'autres pièces. Son attitude a évolué ensuite comme en témoignent des œuvres telles qu'*al-Ribāṭ al-muqaddas*, *al-Hurūğ min al-ğanna*, *Ğinsunā al-laṭīf* ...etc. Les différentes catégories d'images de femme qu'il évoque ne traduisent pas obligatoirement la misogynie dont on l'accuse. Qu'il s'agisse du récit d'une expérience vécue de celui d'une histoire imaginaire. Il semble que cet amoureux qui a connu plusieurs échecs ne fut jamais un ennemi de la femme mais au contraire un sentimental qui idéalise trop la femme pour être capable de l'aimer simplement.

Les quatre années passées dans la campagne comme substitut lui ont permis de connaître l'Égypte et plus particulièrement la campagne, le milieu social délaissé. C'est au cours de cette période de sa vie, qu'il a amassé ces notations sur la vie des paysans, qu'il a observé leurs conditions d'existence, leurs coutumes, leurs caractères, leurs difficultés et leurs superstitions. Il a constaté le peu d'intérêt que le pays porte à leur misère et le peu de volonté à les aider.

En définitive, Tawfīq al-Ḥakīm, reste un fervent admirateur de son pays, qu'il critique sévèrement parfois. Le choix de ses sujets de romans et de pièces est lié aux problèmes de son époque. Selon lui, les crises que son pays traverse sont un mal nécessaire pour redonner une chance à l'Égypte de s'améliorer et de se reconstruire politiquement, économiquement et culturellement.

**QUATRIÈME PARTIE : L'ÉGYPTE PHARAONIQUE DANS
LE THÉÂTRE ḤAKĪMIEN**

"Tous ces monuments-les pyramides, le nilomètre, les bas-reliefs des pyramides, les églises, les dotations, les mosquées, les sanctuaires mamlouks- évoquent les noms des rois, des califes et des sultans et nous font oublier leur véritable créature, le peuple égyptien, ce peuple présent derrière toutes ces merveilles, qui fait face fermement à tous les malheurs et à toutes ces merveilles". Hussein Fawzi, «Continuité de la personnalité égyptienne», in : *Anthologie de la littérature contemporaine : les essais, Op.cit.*, p. 420.

**CHAPITRE I: LE PHARAONISME DANS L'ŒUVRE
ḤAKĪMIENNE : SOURCE DE CONTINUITÉ.**

Nous avons constaté que les milieux intellectuels égyptiens de la première moitié de XX^{ème} siècle avaient témoigné beaucoup d'intérêt pour les cultures pharaoniques et grecques et que Tawfīq al-Ḥakīm a beaucoup écrit sur des sujets inspirés de ces civilisations. Ce chapitre se propose de traiter de cet amour pour l'Égypte ancienne et de cette grande liberté maîtrisée dans laquelle al-Ḥakīm exploite la richesse des civilisations antiques. Les critiques égyptiens contemporains n'ont pas manqué de critiquer sa façon de dévoiler cette culture ancienne. Il modifie à sa façon les traditions, il invente des personnages, il raconte des événements extérieurs à la légende. Toutes ces modifications ont conduit à la critique de son théâtre, surtout celle de Lwīs 'Awaḍ qui a reproché à al-Ḥakīm d'avoir inventé beaucoup de détails qui n'ont été mentionnés nulle part. Mais dans tout cela, c'est son attachement pour la culture pharaonique qui nous intéresse principalement ainsi que sa spiritualité fondée sur la foi en la résurrection. Nous examinerons également certaines de ses pièces qui illustrent la continuité et l'éternité de ce peuple.

I/ La mort chez l'Égyptien pharaonique.

"S'il est un peuple au monde qui a aimé la vie, c'est sans aucun doute celui de l'antique Égypte"⁴⁸⁰. C'est un peuple qui n'a jamais été obsédé par la mort. La mort, pour lui, n'est pas terrifiante, elle n'est pas objet de terreur, elle n'est jamais vécue comme une fatalité ou une destruction, mais comme une nouvelle naissance. Yvan Koenig disait :

"On a pu considérer cette conception de la mort comme une foi fondée sur une réflexion religieuse. Elle s'oppose à l'autre conception qui voit dans la mort la possibilité d'une destruction totale de l'individu"⁴⁸¹.

La seule raison de cette foi, c'est que les Égyptiens anciens sont des croyants, ils ne doutent pas qu'il y ait quelque chose au-delà de la mort, et ils pensent que la vie ne se termine pas au moment du décès. Tous les dogmes de leur religion se fondent sur la croyance en l'éternité de la vie, et en la résurrection. Nous pouvons juger de cette foi absolue de l'égyptien par tous les monuments que sa civilisation nous a laissés. Ces monuments sont des temples érigés pour le culte des dieux et des tombeaux où devait revivre le corps de l'homme rendu éternel. Mais aucune maison, aucun palais contemporain n'est parvenu jusqu'à nous. C'est grâce à ces monuments religieux que l'Égypte vit encore pour nous et c'est pour cette raison

⁴⁸⁰ François Daumas, *Amour de la vie et sens du divin dans l'Égypte ancienne*, Cognac, Fata Morgana, collection Hermès, 1998, p. 7.

⁴⁸¹ Yvan Koenig, *Magie et Magiciens dans l'Égypte ancienne*, *Op.cit.*, p. 225.

qu'al-Hakīm, tient à fouiller le trésor de ses ancêtres, afin d'achever ce que ses aïeux ont commencé. D'ailleurs, c'est ce qu'il a avoué à son ami André:

"Nous, Égyptiens, pensons toujours à éterniser nos noms. Nos ancêtres avaient choisi les pyramides dans ce but, mais moi, selon mes possibilités financières, je me suis contenté de prendre un perroquet. Ne crois-tu pas que je suis égyptien de sang et d'héritage"⁴⁸².

"نحن معشر المصريين نفكر دائما في تخليد أسماءنا. لقد إتخذ أجدادي الأهرام لهذا الغرض، ولكني اكتفيت باتخاذ ببغاء على قدر مالي و استطاعتي. ألا ترى أنني مصري بالدم و الوراثة".

Sans doute, le désir de ce peuple était le désir d'éternité. Cette naissance spirituelle de l'être dans l'éternité s'explique par leur attachement au Livre des Morts⁴⁸³. C'est leur guide divin. "Une sorte de passeport pour l'éternité, disaient S. Rossini et Ruth Schumann-Antelme, un aide-mémoire du défunt [...] véritable guide touristique du voyage à travers le dédale de l'au-delà"⁴⁸⁴.

Le phénomène de la résurrection après la mort est évident chez les égyptiens anciens, leurs corps et leurs âmes sont dominés par le mystère de l'autre vie. La notion de la mort devient une sorte de libération, régénératrice⁴⁸⁵, pour celui qui vit dans la lumière de l'esprit. C'est dans cette subordination de la vie à la mort que réside le secret des anciens Égyptiens. Cette Égypte du Nil et des Mythes, n'est qu'une image d'éternité et de divinité traduite par les Dieux⁴⁸⁶ et les pyramides⁴⁸⁷.

⁴⁸² T.al-Hakīm, *Zahrat al-'umr*, *Op.cit.*, p. 132

⁴⁸³ Livre des morts : Le titre de ce livre a été donné à l'ensemble des textes trouvés auprès des momies dans les tombes égyptiennes ou placés sur le sarcophage. Il contient le recueil de formules magiques qui préparaient le défunt aux épreuves du passage vers l'autre rive de la vie. Les cent quatre vingt douze chapitres du livre peuvent se répartir en quatre sections décrivant en détail les quatre mutations successives de l'être dans l'au-delà. La prière au Dieu, la régénération du défunt, sa transfiguration et enfin sa glorification. Chaque Égyptien l'apprenait littéralement par cœur afin d'être en mesure de prononcer exactement les formules, de réciter les prières et d'accomplir les rites voulus après sa mort. Voir Julien Behaghel, *Osiris le Dieu ressuscité*, *Op.cit.*, p.28. Voir également Pascal Bancourt, *Le livre des Morts égyptiens : livre de vie*, *Op.cit.*, p. 7

⁴⁸⁴ Stéphane Rossini et Ruth Schumann-Antelme, *Osiris : rites d'immortalité de l'Égypte pharaonique*, Lavour, Éditions Trismégiste, 1995, p. 10, 111 p.

⁴⁸⁵ Pascal Bancourt, *Op.cit.*, p. 62.

⁴⁸⁶ Les dieux égyptiens sont omniprésents et accessibles à partir de tout lieu, ils varient d'une ville à l'autre ou d'une époque à l'autre. Ils naissent, grandissent, mûrissent, vieillissent et meurent comme un humain. Ils possèdent plusieurs noms, mais comment reconnaître tous ces dieux ? Heureusement, une chose semble acquise, leur physique. Peu d'entre eux prennent une apparence humaine. Ils choisissent un visage animal sur un corps humain où deviennent cent pour cent animal. Voir Viviane Koenig, *Dictionnaire de la mythologie égyptienne*, Hachette jeunesse, 1996, p.23. Pour plus amples informations, voir *Les Dieux de l'Égypte* de Claude Traunecker, (ouvrage déjà cité).

⁴⁸⁷ Le mot pyramide est à l'origine, un terme grec qui désigne un petit gâteau qui avait justement cet aspect. Il est également un des monuments sacrés, le plus ancien de l'humanité. C'est une forme géométriquement parfaite et facile à construire. Elle reproduit autour du cadavre une sorte de montagne idéale. La forme même des

Voilà ce qui a séduit al-Ḥakīm dans cette Égypte ancienne, il avait foi en la résurrection de l'Égypte, il voulait revendiquer les valeurs culturelles et spirituelles de ce pays mythique que tous les penseurs de la Renaissance considèrent comme le pays de la sagesse cachée⁴⁸⁸. Il s'engage comme tous les écrivains ainsi que les égyptologues, les spécialistes en mythologies, et les prêtres pour découvrir les mystères de cet héritage pharaonique et expliquer la continuité de l'existence après la mort. G. Hart, dit :

"Les scribes, les prêtres et les conteurs ont transmis ces légendes pour expliquer nos origines, pour fournir des éléments sur la continuité de l'existence après la mort"⁴⁸⁹.

La civilisation égyptienne fascine ses admirateurs, et interpelle nos contemporains par l'éclat persistant de sa noblesse, la puissance de son passé, et la croyance en la continuité de la vie. En se rapprochant de ce peuple et de ses pensées, on ne peut pas échapper à cette sensation profonde et durable : celle du mystère, du silence et de l'éternité.

II/ Le concept de Mort-Résurrection dans l'œuvre Ḥakīmienne

La résurrection est un symbole mythologique bien connu, elle joue un grand rôle dans certaines religions à mystères dans lesquelles la participation de l'unité à la mort et à la résurrection du dieu est au centre du rite. Nous analysons le contenu de ce concept sous divers aspects. Chacun des personnages mis en scène, exprime sa conception de la mort-résurrection en toute liberté et selon son tempérament. Observons ensemble comment notre dramaturge traite de cette Égypte ancienne qui deviendra le fondement de toute son œuvre.

Sa première grande pièce *Ahl al-Kahf*⁴⁹⁰ souligne l'importance extrême de ce sujet, elle est inspirée d'une sourate coranique qui jouit d'une considération très grande en Islam.

pyramides évoque le rayonnement bénéfique du soleil, dont la lumière pétrifiée réchauffera le corps en son sein et facilitera l'ascension du royal défunt. Voir Isabelle Franco, *Rites et croyances d'éternité*, collection dirigée par Christiane et Desroches Noblecourt, Paris, Pygmalion, Gérard Watelet, 1993, pp. 86-87.

⁴⁸⁸ Claude Traunecker, *Les Dieux de l'Égypte*, *Op.cit.*, p. 12

⁴⁸⁹ George Hart, *Mythes égyptiens*, traduit de l'anglais par Christine Monatte, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p.11.

⁴⁹⁰ *la Caverne des Songes* ou *les Gens de la Caverne*, est une pièce de théâtre qui a eu un retentissement considérable. Publiée en Égypte en 1933, la pièce obtint un grand succès dans le monde arabe comme en Europe. Elle fut traduite en plusieurs langues et publiée en France en 1940 avec une préface de Gaston Wiet (professeur au Collège de France) ; à Rome (Italie) en 1945 ; à Madrid (Espagne) en 1946. À son apparition, cette pièce a connu beaucoup de critiques. Ṭaha Ḥusayn a salué la pièce et la considère comme le début d'un nouveau théâtre en Égypte. Il a trouvé que la pièce d'al-Ḥakīm marque la naissance d'un vrai théâtre. Il dit (que) :

Elle est traditionnellement récitée dans les mosquées, le vendredi. Dans la Chrétienté, c'est l'épisode des *Sept Dormants d'Éphèse*. Outre l'influence du Coran, l'auteur fut inspiré par l'ancienne Égypte qui symbolise, pour lui, l'éternité et la résurrection de la nation. Il disait à son ami André au sujet de l'inspiration de cette pièce :

"Je ne te cache point qu'au moment de rédiger cette pièce, j'étais influencé non seulement par le Coran, mais aussi par l'ancienne Égypte [...] celle-ci était dominée par le pouvoir d'un seul mot qui accaparait son esprit, son cœur, sa foi et ses sentiments : la résurrection. C'est un mot à quatre faces comme une pyramide : la première face c'est la mort, la seconde, le temps, la troisième, le cœur et la quatrième, l'éternité"⁴⁹¹.

"لا أكتفك أني ساعة كتبتها لم أكن تحت تأثير القرآن الكريم و حده، بل أيضا تحت تأثير مصر القديمة [...] إن مصر القديمة كلها كانت واقعة تحت سلطان كلمة واحدة ملكت عليها فكرها وقلبها وعقائدها و مشاعرها : البعث. وهي كلمة ذات أربعة أوجه كالهرم : وجهها الأول الموت. ووجهها الثاني الزمن. ووجهها الثالث القلب و وجهها الرابع الخلود"

Ici, l'auteur retourne à ses racines pharaoniques et au mystère de la civilisation égyptienne, il n'hésite pas à révéler les circonstances qui l'ont poussé à écrire une tragédie égyptienne fondée sur le concept de la mort comme point de départ et de la résurrection comme point d'arrivée. À l'occasion de la parution de son œuvre, *Ahl al-Kahf*, un journaliste le questionna sur les causes qui l'avaient poussé à choisir le sujet de cette pièce, il répondit :

"Une seule chose m'a poussé à composer cette pièce : le désir d'écrire une tragédie égyptienne sur un fondement égyptien [...] lisez « le Livre des Morts », et vous sentirez cela immédiatement [...] Toujours cette crainte de la mort, et cet espoir en la victoire de l'esprit sur le temps et l'espace. Cette victoire n'est autre que la «résurrection». Une résurrection non pas dans un autre monde qui ignore le temps et l'espace, mais seulement une résurrection dans ce même monde et sur cette même terre"⁴⁹².

"حملني على ذلك شيء واحد : الرغبة في كتابة مأساة مصرية على أساس مصري [...] اقرأ كتاب الموتى» تحس ذلك للفور [...] دائما ذلك الفرع من الموت، و ذلك الأمل في انتصار الروح على الزمان و المكان. و ذلك «الانتصار إنما هو» البعث». بعث لا إلى عالم آخر، لا يعرف الزمان و المكان، و إنما بعث إلى عين هذا العالم و نفس هذه الأرض".

"Les Hommes de la Caverne est un événement d'une importance capitale, non pas dans la littérature arabe contemporaine seulement, mais dans la littérature arabe tout entière". Je n'hésiterai pas à dire qu'elle est la première pièce qui a marqué la littérature arabe, et on peut vraiment la nommer une pièce théâtrale.

"أما قصة أهل الكهف فحدث ذو خطر، لا أقول في الأدب العربي العصري وحده، بل أقول في الأدب العربي كله [...] لا أتردد في أن أقول إنها أول قصة وضعت في الأدب العربي، و يمكن أن تسمى قصة تمثيلية حقا".

Cité dans *Fuṣūl fī al-naqd wa al-adab* (Chapitres sur la critique et la littérature), par Ṭaha Ḥusayn, le Caire, Dār al-Ma'ārif, 1945, pp. 92-93.

⁴⁹¹ T.al-Ḥakīm, *Zahrat al-'umr*, *Op.cit.*, p. 290.

⁴⁹² T.al-Ḥakīm, *Taḥta šams al-fikr*, *Op.cit.*, p. 81.

Cette pièce tragique offre un double intérêt en traitant de deux thèmes éternels et humains ; celui de la lutte contre le temps et celui de la conception de la foi. La pièce a été jouée dans la période des années trente, lorsque l'Égypte lutte pour son identité et pour retrouver son indépendance. Elle est divisée entre l'ancien et le moderne, entre un courant traditionnel, qui s'accroche au passé et refuse tout renouvellement, et un courant novateur qui souhaite moderniser le système et suivre un style occidental. Al-Ḥakīm, qui revient d'Europe avec une large culture, décide de faire évoluer la littérature arabe et de révolutionner le théâtre égyptien. Il souhaite établir un théâtre intellectuel semblable à celui de Maeterlinck à qui il doit cette orientation vers le mystère, et l'inquiétude pour la destinée de l'homme. Jacob M. Landau confirme cette influence, en disant qu'al-Ḥakīm représente dans ses œuvres quelque chose de surnaturel qui nous fait penser à la manière de Maeterlinck⁴⁹³. Donc, c'est pour exprimer son côté moderne qu'il a publié *la Caverne des songes*. Mais a-t-on vraiment compris l'idée de mort résurrection qui domine dans cette pièce ?

La résurrection des gens de la caverne fut un véritable triomphe du Christianisme dans l'empire Romain. Leur retour pourrait représenter la résurrection du peuple égyptien. La vie des trois martyrs de Dioclétien (Marnoche, Michilinea, Iemlikha), ne put jamais continuer comme avant, car hier était le passé, et ce qu'ils vivaient maintenant était le présent, et chaque temps correspondait à une nouvelle société. Telle est l'idée principale exprimée par al-Ḥakīm dans cette pièce. Le berger, l'homme ignorant, le plus croyant, fut le premier qui sortit de la caverne et le premier qui y retourna, constatant la réalité du temps écoulé. Marnoche s'obstina à ignorer cette vérité, il était heureux de sortir vivant de la Caverne, il pensait rentrer à la maison et voir sa famille qui l'attendait. Michilinea comme son ami, heureux de rencontrer son amour, n'arrivait pas à imaginer cette période gigantesque dans le temps passé. Il se préparait à rejoindre sa fiancée Prisca., cela ne changerait rien à sa vie actuelle. La seule raison qui attachait Michilinea et Marnoche à cette vie, était le cœur, et les liens affectifs envers leurs proches.

Face à cette notion du temps qui a beaucoup inquiété al-Ḥakīm, on trouve la conception de la foi. Pour lui, la foi est fondée sur le cœur, les sentiments et l'âme. Iemlikha qui croyait fort en Dieu et en la résurrection, évoqua une histoire vraie que sa grand-mère et son père lui avaient racontée.

⁴⁹³ J. M. Landau, *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*, *Op.cit.*, p. 127.

"J'ai entendu dire par ma grand-mère et par mon père, du temps où j'étais enfant, qu'un berger ayant cherché refuge dans une Caverne, lors d'un orage, et il était un Chrétien qui croyait en Dieu et le Christ, s'endormit un mois à la suite duquel il se réveilla sans s'être rendu compte du temps écoulé"⁴⁹⁴.

Marnoche en revanche accepta de mourir sans foi, vide de tout, il ne croyait pas à la résurrection, il refusa la vie parce qu'il pensait à la raison, il voulait tout comprendre, alors qu'il fallait tout simplement croire. Michilinea, est le plus intelligent, il a pensé avec la raison, il veut surmonter le temps et justifier la victoire du cœur. Mais comme la raison ne lui a pas donné la vie dont il rêvait, il l'a changée par la foi, il croit en la résurrection, en Dieu, à l'immortalité de l'âme. C'est pour cela que l'auteur considère son retour à la caverne pour y mourir comme un choix pour une vie éternelle, où le temps n'existe plus. Prisca, sa bien aimée, a également été convaincue de l'existence d'une vie céleste au-dessus de la vie terrestre. Elle professe que leur mort deviendra certainement un symbole d'une résurrection destinée à permettre enfin l'épanouissement éternel de leur puissant amour :

"Tu as été ressuscité pour moi et j'ai été ressuscitée pour toi. Notre résurrection n'est point en vain. Lève-toi, vis, vis [...] le cœur a vaincu le temps"⁴⁹⁵.

À la fin de la pièce, la caverne devient une véritable tombe, où l'auteur enterre le passé afin de ressusciter une nouvelle nation, il s'agit bien entendu de la résurrection de la nation égyptienne.

Le contexte ici dans cette pièce, est la renaissance, c'est aussi la foi des gens de ce pays qui croient au retour du disparu, c'est également la foi de l'auteur qui ne doute pas de la résurrection des morts. Cela est très limpide au moment où il affirme sa conviction par l'intermédiaire de Ghalias "[...] quiconque meurt ressuscitera, tel est le chant éternel du genre humain"⁴⁹⁶. Cette foi et cette croyance sont également présentées dans son roman *Un Substitut de campagne en Égypte*. Il raconte qu'un jour son adjoint frappa à la porte pour lui annoncer les résultats d'une autopsie, il avait un visage pâle, tourmenté. Le substitut (qui n'était autre que l'auteur lui-même) réalise que le choc de ce jeune homme est dû à son expérience récente dans ce domaine ; c'est sûrement la première fois qu'il assiste à un acte chirurgical, et qu'il se rend compte de ce que contient l'intérieur d'un corps humain déjà mort. Cet être humain qui

⁴⁹⁴ T. al-Ḥakīm, «la Caverne des songes», in : *Théâtre arabe*, Acte 1, *Op.cit.*, p. 26.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, pp. 34-35.

prétend à la force et au pouvoir de ressusciter un jour, n'est finalement qu'une créature faible qui sollicite la pitié. Il dit :

"Ce jeune homme délicat venait, la veille, de quitter ses livres, ces livres qui nous font voir et comprendre que l'homme est une chose immense, qu'il est l'axe de la création, l'être par excellence, qui jouit seul parmi les autres créatures, de la faveur du créateur, l'être lumineux, spirituel, qui ressuscitera"⁴⁹⁷.

Parfois, al-Hakīm nous donne l'impression qu'il doute en la résurrection. Il lui arrive de mentionner des théories en contradiction avec ce qu'il a affirmé sur sa foi en la résurrection et sur ses croyances en un Dieu créateur. Par exemple cette idée du doute chez lui, dans la bouche de Marnoché, lorsque celui-ci accepte de mourir sans croire ni à la résurrection des morts ni en Dieu.

"Michilinea : Marnoché. Tu ne crois donc pas à la fin du monde et à la Résurrection des morts ?
Marnoché : Imbécile, n'avons-nous pas assisté à l'échec de la résurrection.
Michilinea : Pardonnez, Seigneur. Toi qui as vécu chrétien, tu mourrais athée"⁴⁹⁸.

Malgré tout, sa conception de la résurrection reste positive et sa foi en un Dieu qui ressuscite les morts demeure une chose évidente. Cela est clair dans son œuvre *Muḥammad*, où il montre à nouveau ses convictions. Prenons le dialogue entre le prophète et les Qurayš sur le pouvoir de Dieu de pouvoir faire revivre les morts. *Muḥammad* contesté par les Qurayš, lui, l'Envoyé de Dieu arrête les sarcasmes des Qurayš, en justifiant sa réponse par un verset du Coran :

"Uqba : Il prétend, devant eux, qu'après la mort, il y a une résurrection, un paradis, où pénètre qui le suit et un feu brûlant pour qui s'oppose à lui [...]
Umayya (ramassant par terre de vieux os desséchés et coupant la route à Muḥammad)
Umayya: Tu prétends donc que Dieu ressuscite ces os après qu'ils sont desséchés ? [...]
Muḥammad (se tournant vers Umayya)
Oui, je dis cela. Dieu les ressuscitera. Et gare à toi, après avoir été comme cela, que Dieu t'envoie au feu.
Umayya (s'approchant de Muḥammad)
Dirais-tu que Dieu, ton Seigneur, me ressusciterait bien après que je suis devenu ainsi ?
Muḥammad : oui
Umayya (riant à gorge déployée)

⁴⁹⁷ T.al-Hakīm, *Un Substitut de campagne en Égypte, Op.cit.*, p. 130.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 87.

Muḥammad (récitant)

Il cite pour nous un exemple, tandis qu'il oublie sa propre création ; il dit : Qui va redonner la vie à des ossements une fois réduits en poussière ? Dis : Celui qui les a créés une première fois, leur redonnera la vie. Il Se connaît parfaitement à toute création"⁴⁹⁹.

"قبة : إنه ليزعم لهم أن بعد الموت بعثا و جنة يدخلها من تابعه، و نارا يصلى فيها من خالفه [...] أمية (يلتقط من الأرض عظما باليا قد ارفقت و يعترض محمدا).

يا محمد ! أنت تزعم أن الله يبعث هذا بعد ما أرم؟

محمد (يلتفت إلى أمية)

نعم، أنا أقول ذلك. يبعثه الله و إياك بعد ما تكونان هكذا، ثم يدخلك الله النار.

أمية (يدنو من محمد)

أتقول يبعثني الله ربك بعد ما أكون هكذا؟

محمد : نعم.

أمية (يضحك ملء فيه)

محمد (يتلو)

و ضرب لنا مثلا و نسى خلقه، قال من يحي العظام و هي رميم، قل يحييها الذي أنشأها أول مرة و هو بكل خلق عليم".

Al-Ḥakīm croit en cette force de la mort et de la résurrection qui régit chaque individu vivant sur la terre. À ses yeux l'homme ne doit douter, ni de ses compétences intellectuelles, ni de la puissance divine. C'est ce qu'il a essayé de nous dire dans son œuvre *al-Qaṣr al-maṣhūr*, 1936 :

"S'il reste à nos cerveaux un peu de confiance en eux-mêmes, je ne douterais pas que la vie revienne comme elle était le jour où Dieu a créé le ciel et la terre"⁵⁰⁰.

"و لو أن لعقولنا بقية من الثقة بنفسها لما شككت في الحياة قد عادت كشأنها يوم خلق الله السموات و الأرض".

La pensée Ḥakīmienne, dans cette pièce, est sa foi en l'éternité de l'Égypte. Elle est partout dans sa production littéraire de *Ahl al-Kahf* jusqu'à *Izīs*.

Vingt-deux ans après sa grande pièce *Ahl al-Kahf*, al-Ḥakīm surprend ses lecteurs par la publication de sa pièce de théâtre, *Izīs* en 1955, qui parle de l'Égypte de la révolution de 1952, du régime nassérien, le pays étant à l'apogée de ses triomphes. Cette pièce repose sur le même sujet, elle dévoile le même symbole que la tragédie des trois martyres de Dioclétien : d'une part le soulèvement d'un peuple qui croit en l'éternel retour et en la résurrection de l'Égypte, personnifiée par Ozīrīs, le roi ressuscité. D'autre part, le réveil de la nation égyptienne tirée de son sommeil par le héros qui a réalisé son unité.

⁴⁹⁹ T.al-Ḥakīm, *Muḥammad*, le Caire, Maṭba'at laġnat al-ta'lif wa al-Tarġama wa al-Naṣr, 1936, pp. 65-66.

⁵⁰⁰ T.al-Ḥakīm, *al-Qaṣr al-maṣhūr*, *Op.cit.*, p. 122.

Dans cette pièce, le concept mort-résurrection se manifeste par la légende Ozīrienne⁵⁰¹ afin d'aborder l'idée de l'éternité et de débattre du problème du pouvoir et de la liberté du peuple. Dès le jour de sa parution, Izīs d'al-Ḥakīm connaît diverses critiques⁵⁰², mais l'écrivain expose son engagement et explique la forme symbolique de son œuvre littéraire. Il s'est inspiré de la légende pharaonique pour décrire la situation de l'époque. Si Izīs doit sa première renommée à la résurrection d'Ozīrīs et à sa fidélité comme épouse et mère affectueuse, Ozīrīs, lui, est le Dieu mort et ressuscité. Par sa résurrection, il devient le Dieu de la mort et de la renaissance. Il donne l'espoir de la résurrection, et d'une vie future éternelle.

Ces deux aspects d'Ozīrīs (la mort et la résurrection), sont suffisants pour permettre à al-Ḥakīm de développer ses idées sur des questions sociopolitiques : le peuple égyptien peut-il se lever un jour, uni pour se révolter contre le mal et l'injustice afin de trouver la liberté et la paix ? Peut-on dire qu'il y aura de jeunes intellectuels comme Touth et Moustate qui se mobiliseront pour réveiller le peuple ? Peut-il exister un personnage de légende semblable à Ozīrīs qui puisse enfin incarner le rôle du guide loyal d'une Égypte socialiste unifiée ? Enfin peut-on dire que l'Égypte est ressuscitée et devient jeune, fidèle et combattante à l'image d'Izīs ? L'écrivain veut nous prouver à quel point les événements légendaires ont été adaptés dans sa pièce pour servir les intérêts de la révolution, et pour exprimer ses propres idées d'écrivain passionné par son patrimoine culturel.

Dans son roman *l'Âme retrouvée*, al-Ḥakīm reprend la légende Ozīrienne pour décrire l'élan national, qui doit redonner une nouvelle vie à l'Égypte après la révolution. Il n'hésite pas à citer des passages du Livre des Morts, et à exploiter les mythes anciens de ce peuple, qui voyait, dans les cycles de la nature, la confirmation de sa croyance en la vie éternelle. Par exemple, le coucher de soleil⁵⁰³ était pour lui l'image de la mort, mais il savait que ce coucher n'était pas la mort définitive du soleil, qu'il n'était que sa transformation, un repos, lui

⁵⁰¹ La légende existe sous plusieurs versions, la plus complète fut transmise par Plutarque dans son traité *Izīs*. Pour plus d'informations sur ce sujet voir Julien Behaeghel, *Op.cit.*, pp. 43-44-45, également Viviane Koenig, *Op.cit.*, pp. 173-174.

⁵⁰² La parution de sa pièce *Izīs* dans le théâtre en 1956 divisa l'opinion égyptienne en deux clans. L'un est 'Alī al-Rā'ī qui trouve que l'artiste dans cette pièce présente une chose nouvelle en laissant le dernier mot au peuple. Muḥammad Taymūr et Nabīl al-Ulfī soutiennent l'opinion de leur collègue. Par contre Tawfīq Ḥannā et Alfred faraḡ pensent le contraire, ils affirment qu'al-Ḥakīm n'a pas eu confiance dans le peuple qu'il accuse d'être moins intelligent et moins actif. Voir Ġālī šukrī, *Tawrat al-mu'tazil : dirāsa fī adab Tawfīq al-Ḥakīm al-ḡīl wa al-tabaqa wa al-ru'ya* (révolution d'un solitaire : étude sur la littérature de Tawfīq al-Hakim, génération, hiérarchie et vision), le Caire, al-Hay'a al-Mašriyya al-'Āmma lī al-kitāb, Tab'a Ūlā, 1995, p. 209.

⁵⁰³ L'hymne dédié au Dieu soleil correspond aux trois formes d'apparition extraordinaires du Dieu soleil : le soleil du matin naît sous la forme du Scarabée, le soleil de midi est représenté avec une tête de faucon sur un corps d'homme, le soleil du soir et de la nuit est représenté sous la forme d'Atoum, porteur de la double couronne ou d'une tête de bélier. Voir Eugen Drewermann, *La Barque du soleil : la mort et la résurrection en Égypte ancienne et dans l'Évangile*, Traduit de l'allemand par Joseph Feisthauer, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 105.

permettant de recouvrer des forces pour sa résurrection du lendemain. Les anciens Égyptiens étaient tellement fascinés par le miracle du soleil qu'ils allaient jusqu'à voir dans les rayons de l'astre lumineux, la force de leur propre âme. La vie pour eux, participation à la sphère de la lumière et essence toute solaire de la nature humaine, était aussi la condition préalable d'une autre interprétation de la mort et de la renaissance à l'instant de la mort. Les Égyptiens reconnaissaient dans le soleil la source de la vie et la figure symbolique centrale de toute réalité cosmique et sociale. C'est ce qu'affirme l'adolescent Muḥsin, (qui n'est autre que l'auteur), dans *l'Âme retrouvée*, un matin où il se promène dans un champ :

"Il entendit monter un chant délicieux. Au loin, les fellahs chantaient [...], la brise emportait leur voix là-bas, où le soleil rougeoyant se levait. Quelles voix ! Et quel chant ! Était ce l'hymne du matin qu'ils entouaient pour célébrer la naissance du jour, comme faisaient leurs ancêtres à l'adresse des idoles"⁵⁰⁴.

Mais peut-on dire que cette Égypte de *'Awdat al-rūḥ*, (l'Égypte de 1919) guidée par son leader, évoque vraiment la légende égyptienne ? Peut-on dire que la résurrection d'Ozīrīs par Izīs est le symbole du renouveau de l'âme égyptienne ressuscitée par Sa'd Zaḡlūl ? Avant de répondre, il faut savoir qu'al-Ḥakīm avant d'écrire son roman, était influencé par l'Égypte ancienne, ses dieux, ses testaments, ses livres saints tels que le Livre des Morts, mais aussi par la Torah, le Coran et les Évangiles. Il était attiré par ce peuple pharaonique qui avait foi en la résurrection. Lorsque le lecteur lit ce «chant du mort» extrait du Livre des Morts cité par l'auteur dans le roman, il sent ce désir d'éternité qui coule dans le sang des ancêtres, et habite leur âme éternelle. Ils chantent à l'unisson que tous sont un :

"Lorsque le temps sera éternité
Nous te verrons de nouveau
Car tu vas là où tous sont un"⁵⁰⁵.

Al-Ḥakīm a foi en la résurrection de l'Égypte et des Égyptiens, il est persuadé que ce peuple trouvera un leader qui le guidera vers la victoire et réalisera une promesse semblable à celle de la construction des pyramides.

Une autre pièce, publiée trente cinq ans plus tard, a soulevé débats et critiques lors de son apparition comme œuvre littéraire, et même avant d'être jouée sur scène : *Yā ṭāli' al-*

⁵⁰⁴ T.al-Ḥakīm, *l'Âme retrouvée*, *Op.cit.*, p. 144.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p.156.

*šāğara*⁵⁰⁶. Elle est considérée comme la première pièce voire la première œuvre littéraire arabe représentative du genre *lā-ma'qūl*, absurde. Elle fut publiée en 1962, époque où l'Égypte était à l'apogée des victoires socio-économique et sociopolitique de l'expérience Naşérienne. Elle présentait une connotation de mort-résurrection au niveau symbolique. Cette impression nous est confirmée par le symbole du lézard ou *Šīḥa ḥaḍra* et par le grand arbre magique de Bahādir. Le symbole du lézard, joue un rôle très précis dans la mythologie de l'Égypte ancienne et en particulier dans les pratiques qui vont permettre à Izīs de redonner vie à Ozīrīs. Dans les traditions populaires, il est défendu de tuer le lézard, il symbolise le côté moral et spirituel de l'homme. Le nom que lui a donné l'auteur (*Šīḥa ḥaḍra*) lui confère une sorte de sainteté et de bénédiction. Riche de valeur symbolique, il est à la fois le symbole de la fécondité et celui de la continuité de la vie. L'arbre, par contre, est celui qui a abrité le sarcophage d'Ozīrīs. Le roi de Byblos, en admirant sa taille, en fit faire une colonne pour soutenir la toiture de son palais.

Al-Ḥakīm emploie ces deux symboles pour renforcer sa théorie du concept mort-résurrection : la disparition de l'épouse en même temps que *Šīḥa ḥaḍra*, (lézard), le cadavre de la femme qui disparaît du lieu, la réapparition de *Šīḥa ḥaḍra* morte et la fertilité de l'arbre avec un cadavre humain à l'intérieur, afin qu'il produise quatre fruits différents. Tout cela souligne la nécessité de sacrifier pour la continuité de la vie, d'offrir la mort pour obtenir la renaissance. L'arbre a reçu l'engrais qui lui a permis d'avoir quatre fruits merveilleux⁵⁰⁷ au moment où le lézard et l'épouse sacrifiaient leur vie. Cette pièce s'articule autour d'un thème favori de l'auteur : le désir d'éternité de l'homme où s'affrontent dans un combat effrayant les notions opposées de mort/résurrection, âme /matière, fertilité/stérilité, coeur/raison, symbolisme/surréalisme.

Ce qu'al-Ḥakīm voulait souligner, ce n'est pas l'absurdité de la pièce même, mais l'absurdité des êtres froids et indifférents. Il voulait également dénoncer la fragilité de la liberté de l'homme face à la loi et la justice de cette époque. Il a réussi brillamment à montrer cette réalité affligeante dans sa pièce, il a voulu nous montrer également l'image symbolique d'un monde indifférent, qui ne communique pas. Un monde qui cherche ses racines et sa liberté, en s'enchaînant à cette terre. L'objectif de T. al-Ḥakīm est de nous montrer une pièce réaliste et raisonnable. Il n'a jamais pensé promouvoir un théâtre de l'absurde, il voulait

⁵⁰⁶ Elle comporte une introduction symbolique où l'auteur expose les raisons pour lesquelles il en est venu à écrire ce genre de *lā-ma'qūl*. À son retour au pays, il a commencé à contempler les arts de son pays, et a découvert la source véritable de cet art moderne. Il a remarqué également que le folklore connaissait depuis longtemps ce genre de thème irrationnel, il a décidé de se servir de cet art pour créer une pièce absurde.

⁵⁰⁷ L'orange en automne, l'abricot au printemps, la figue en été et la grenade en hiver.

simplement tenter une nouvelle expérience pour innover dans le théâtre et ouvrir l'esprit et le jugement du public afin qu'il puisse apprécier les divers styles dramatiques et les divers genres théâtraux qui existent. Nous allons finir par ce dialogue entre al-Ḥakīm et Sa'd Ardaš (c'est un grand producteur égyptien, qui a mis en scène la pièce d'al-Ḥakīm pour Masraḥ al-ḡīb (théâtre de poche). Sa'd Ardaš dit :

"Je me souviens qu'à cette occasion j'ai rendu visite à Tawfīq al-Ḥakīm dans son bureau, pour entendre son opinion sur sa pièce Yā ṭālī' al-šağara, Ô toi qui montes à l'arbre, qu'il a regardée à la télévision. Il répondait : "Tu sais Sa'd, avant de regarder ta production de la pièce, je croyais que j'avais réalisé de «l'absurde» mais après avoir regardé la mise en scène, je confirme que je n'ai pas changé et que je suis resté toujours Tawfīq al-Ḥakīm. Sa'd ajoutait : "Je suis tout à fait d'accord avec Muḥammad Mandūr, qui disait qu'al-Ḥakīm ne s'est jamais orienté vers l'absurde ni imaginé un jour qu'il avait écrit de l'absurde"⁵⁰⁸.

"و أذكر بهذه المناسبة أنني زرت توفيق الحكيم بمكتبه بعد أن شاهد تسجيلًا تلفزيونيًا لمسرحية «يا طالع الشجرة لأستمع إلى رأيه ، فقال لي : تعرف يا سعد، أنا قبل ما أشوف إخراجك للمسرحية كنت فاكّر نفسي عملت لا معقول، إنما لما شفت إخراجك تأكدت أنني لم أتغير. يضيف سعد: و أنا أميل، إلى أن توفيق الحكيم لم يفكر يوماً في الاتجاه إلى اللامعقول ، و لم يتخيل يوماً أنه كتب اللامعقول"

Dans une autre pièce *Šahrazāde*⁵⁰⁹, le couple Šahrazāde et Šahrahār, devient un des éléments fondamentaux de sa théorie mort-résurrection. Dans cette tragédie, notre dramaturge présente l'héroïne, comme un symbole de la résurrection, c'est une femme mystérieuse, intelligente et belle, qui a transformé le roi sanguinaire et violent en un homme réfléchi et intellectuellement curieux. Elle a donné du sens à sa vie, et lui a fait découvrir un monde nouveau qui commence à l'inquiéter, et une soif nouvelle qui dévore son esprit. Cet extrait présente bien cette résurrection de Šahrayār par sa femme :

⁵⁰⁸ S. Ardaš, «Tağribatī ma'a masraḥ al-Ḥakīm, Mon expérience avec al-Hakim», in : *Mağallat al-Hilāl*, N°2, Février, 1968, p. 112-121, p. 121.

⁵⁰⁹ L'œuvre de *Šahrazāde* est le fruit d'une longue expérience parisienne de Tawfīq al Ḥakīm. C'est une inspiration européenne qui a influencé sa mentalité orientale et qui fait de son œuvre l'une des plus accomplies. Si, dans *Ahl al-Kahf* l'auteur étudie le problème de la lutte contre le temps, dans *Šahrazāde*, il expose la lutte contre l'espace, en essayant de montrer l'image de l'homme perturbé, qui cherche le savoir et la connaissance par tous les moyens. Cette œuvre, n'est qu'un témoignage de la personnalité d'al Ḥakīm, une âme sensible qui se cache derrière ses personnages. La pièce est inspirée des contes des Mille et une Nuits, elle raconte que le roi Šahrayār a surpris sa femme dans les bras d'un esclave noir. Pris d'une rage sanguinaire, il tua les deux. À partir de cette terrible nuit Šahrayār jura de se venger en épousant chaque soir une vierge qui serait livrée avant l'aube au bourreau pour être décapitée. Les victimes se succédèrent jusqu'au jour où une vierge l'ensorcela, non seulement par son charme physique mais par son savoir ; elle raconta chaque nuit une histoire passionnante dont elle garda la fin jusqu'à la nuit suivante. Ayant hâte de connaître la suite de l'histoire, Šahrayār épargna la vie de Šahrazāde. Par cette habileté et cette intelligence, notre héroïne réussit à retarder l'heure de son exécution. Cela dura mille et une nuits. Cependant Šahrazāde, donna au roi trois fils. Le roi renonça à l'exécution, et par là à la violence. Guéri d'une telle misogynie, il garda Šahrazāde, auprès de lui. C'est ainsi qu'elle réussit à devenir reine.

"[...] il vit les significations et les secrets de la vie et de ce qu'il y a après la vie, il comprit qu'avant de connaître Šahrazāde, il n'était qu'un enfant qui se divertissait et jouait chaque nuit avec une nouvelle épouse qu'il faisait tuer le matin. Lorsqu'il fut avec Šahrazāde, il vit autre chose dans la vie que le divertissement et la distraction. Šahrazāde éducatrice et instructrice de Šahrayār, fit de lui dans les Mille et une nuits, un homme, après cela, elle le transforma en quelque chose d'autre qu'un homme"⁵¹⁰.

"[...] وأبصرما في الحياة وما بعد الحياة من معان وأسرار، وأدرك أنه قبل أن يعرف شهرزاد ما كان إلا طفلاً يلهو ويعبت كل ليلة بزوجة يقتلها في الصباح. فإذا هو مع شهرزاد يرى في الحياة أشياء أخرى غير مجرد اللهو والعبث. إن شهرزاد مربية شهريار ومتقفته في « ألف ليلة و ليلة » قد صنعت منه رجلاً، ثم صيرته بعد ذلك شيئاً آخر غير الرجل."

Nous constatons que le personnage de Šahrazāde est identique à celui d'Izīs. Selon al-Ḥakīm, Izīs l'Égyptienne, l'épouse, la mère, a pu recueillir les morceaux dispersés de son mari Ozīrīs et le fait revivre de la même façon que Šahrazāde a rassemblé l'esprit mort et dispersé de son mari et l'a fait ressusciter. Dans son œuvre *Taḥta al-miṣbāḥ al-aḥḍar* 1932, le dramaturge indique qu'Izīs la déesse est détentrice de la puissance de résurrection, il rapproche Šahrazāde d'Izīs et insiste sur l'analogie de leurs comportements. On remarque également chez l'écrivain une magistrale entreprise de récupération, au profit d'Izīs. À chaque reprise, il affirme en effet la représenter sous les traits de 'Inān, symbole de la femme idéale, qui ressuscite en son mari Muḥṭār le don de créateur et de la princesse Prisca, symbole de la résurrection continue de l'âme éternelle de l'Égypte et modèle de la fidélité en amour pour son bien aimé Michilinea.

"«Izīs», la femme et la déesse, elle est celle qui a ressuscité son mari «Ozīrīs» après sa mort, et qui lui a rendu la vie, c'est la légende de l'Égypte éternelle. « Šahrazāde », la femme et la déesse (à mes yeux), est celle qui a ressuscité son mari Šahrayār après sa mort, et qui a rendu la vie à l'humain qui est en lui [...] Šahrazāde, c'est la continuité du personnage d'Izīs, c'est pourquoi j'ai toujours eu le sentiment que le livre des Mille et une nuit était, dans son essence, un livre égyptien antique. [...] En Égypte, la résurrection est entre les mains de la femme [...], c'est sous l'influence de mon engouement pour Izīs., que j'ai imaginé les personnages de mes héroïnes : Šahrazāde, Prisca et 'Inan. Chacune d'elle n'est que Izīs dans un costume nouveau"⁵¹¹.

"«إيزيس» المرأة والآلهة، هي التي بعثت زوجها «أوزيريس» بعد موته، و أعادت إليه الحياة، تلك أسطورة مصر الخالدة. و « شهرزاد» المرأة والآلهة (في نظري) هي التي بعثت زوجها شهريار بعد موته، و أعادت إلى إنسانيته الحياة [...] شهرزاد هي استمرار شخصية إيزيس، لهذا كان شعوري دائماً أن « كتاب ألف ليلة و ليلة» هو في جوهره مصري عريق [...] في مصر، البعث على يد المرأة [...] و تحت تأثير افتتاحي بإيزيس، رسمت أشخاص بطلاتي: « شهرزاد » و « بريسكا » و « عنان » كل واحدة منهن ليست سوى « إيزيس » في رداء جديد."

⁵¹⁰ T.al-Ḥakīm, *Taḥta al-miṣbah al-aḥḍar*, op.cit., pp. 46-47.

⁵¹¹ *Ibid.*, pp. 131-132.

Šahrazāde, est l'image d'une Égypte jeune et combattante, qui refuse l'époque des tyrans. Elle est l'image du peuple égyptien d'aujourd'hui, qui cherche la paix, l'amour et la tranquillité. Šahrayār est le porte-parole de l'auteur, qui exprime à travers lui ses émotions et ses sentiments.

En somme, cette tragédie est une pièce très personnelle, l'auteur pose les problématiques de la limite de la raison humaine face au savoir. C'est une pièce qui reflète les idées et les pensées d'al-Ḥakīm sur la nature du peuple, ses angoisses, sa sensibilité partagée entre la raison et le cœur, entre la pensée et l'action. C'est une pièce qui résume l'état d'inquiétude de l'auteur qui présente l'image d'une Égypte fragile instable et soucieuse.

Ce concept de mort-résurrection se révèle être de tout temps une préoccupation des égyptiens, et un aspect primordial du concept Ḥakīmien. Ses études sur la mythologie pharaonique et sa lecture du Livre des Morts, ont permis à l'auteur de pénétrer les secrets de l'ancienne Égypte et de découvrir une source féconde pour les sujets de ses pièces. Il s'est aperçu que les monuments de l'Égypte ancienne, les momies, les divers Dieux, le symbole des pyramides, l'éternité du Nil, les tombeaux, où se trouvent presque tous les besoins d'une vie, tout cela témoignait d'une idée dominante, celle de la recherche de l'immortalité de l'âme. Al-Ḥakīm a compris que le centre de la mythologie égyptienne réside dans la foi en une résurrection. Dans son œuvre *Taḥta šams al-fikr*, 1938, il demande au lecteur de lire le Livre des Morts pour mieux comprendre la richesse secrète de cette terre éternelle. La vie de ses habitants dépend des crues et des décrues de son Nil. Les inondations saisonnières provoquent la reviviscence de la végétation après la période stérile de sécheresse, elles ont par conséquent suscité et nourri la foi égyptienne en la résurrection.

C'est cette âme de l'Égypte qui a inspiré l'auteur, l'écrivain réagit, il imagine que si l'Égypte ancienne a pu vraiment vaincre le temps et ressusciter-puisque le sang qui coule dans ses veines vient de ce Nil qui vit et meurt une fois par an-ce fleuve deviendra son hymne éternel, un cœur qui palpite de vie et c'est elle, l'Égypte, qui a construit ce cœur de ses propres mains pour qu'il vive à jamais.

Toutes ces idées révèlent à quel point l'Égypte est omniprésente dans son œuvre. Il cherche souvent des réponses sur ce que pourraient être ses ancêtres s'ils ressuscitaient un jour, si le temps des pharaons et les coutumes de l'Égypte ancienne réapparaissaient dans notre époque. Pour lui, la notion de mort-résurrection est la base de toute la civilisation, c'est

l'idée fondamentale pour saisir le sens caché de l'Égypte ancienne. Mais ce couple mort-résurrection ne trouvera sa véritable grandeur qu'à partir du concept d'immortalité de l'être par la force de deux éléments capitaux : l'art et l'amour, c'est l'idée qu'on va étudier dans le paragraphe suivant.

**CHAPITRE II : LA DUALITÉ DE L'AMOUR ET DE L'ART
CHEZ AL-ḤAKĪM**

Pour les anciens Égyptiens, l'amour représente la force, qui est la vie même, il est la source de toute unité et de toute fusion, il est même plus fort que la mort. Ozīrīs, le dieu mourant et ressuscitant, n'aurait jamais été appelé chez les Égyptiens, le célèbre dieu éternel, si le noyau de son message n'avait pas été le thème humain de l'amour éternel contre la mort. Son épouse Izīs est ce noyau d'amour, elle l'a fait ressusciter dans le monde souterrain et l'a réveillé à la vie par son amour. Elle est considérée chez les égyptiens comme la déesse de l'amour et de l'immortalité.

En évoquant ce thème, on s'aperçoit que l'homme est capable de vaincre la mort par l'amour. Ce dernier compose avec la mort le couple fondamental, cœur de l'œuvre de Tawfīq al-Ḥakīm, sur lequel repose l'ensemble de ses sujets. Prenons par exemple l'historien de la pièce *Lu'bat al-mawt*. C'est un historien de l'Antiquité qui a consacré toutes ses recherches à la reine égyptienne Cléopâtre, et qui rencontre une danseuse de cabaret, surnommée Cléopâtre en raison du thème pharaonique de ses chorégraphies. Après avoir su qu'il ne lui reste que quatre mois à vivre à cause de sa contamination par la radioactivité (voir la pièce dans la deuxième partie : femme humble), il décide d'inventer un jeu de la mort. Il lègue sa fortune à la danseuse, et lui annonce qu'il ne lui reste que peu de temps avant de mourir. En lui lançant cette information, il imagine qu'elle le tuera pour hériter plus rapidement. Cependant, il lui pose une question très passionnante, à savoir ce qu'elle ferait si elle apprenait qu'elle allait mourir deux mois plus tard. La jeune femme répond :

"Cléopâtre : Et bien pour ma part je pense que je passerai ce temps à aimer ; à être aimée, à rechercher l'affection des autres"⁵¹².

Donc, l'amour pour l'auteur est l'unique remède contre la mort, c'est un don de la vie qui redonne la joie de vivre, il possède une force impulsive qui est parfois plus forte que la mort. Dans une lettre pour son ami André, al-Ḥakīm dit :

"J'aime l'amour, et tu sais bien que l'amour tient une grande place dans ma vie, dans toute vie. Et peut être que l'amour est la seule belle chose grâce à laquelle et pour laquelle nous vivons [...]. Ah ! Si le destin me faisait un don un seul instant ! et me laisse trouver pour une fois, quelqu'un qui m'aime pour de vrai [...] celui qui ne sait pas et ne peut pas aimer un être humain, ne pourra ni ne saura jamais aimer l'humanité. Les dieux de la Grèce antique aimaient et souffraient, portant,

⁵¹² T.al-Ḥakīm, «Mort ou amour», in : *Théâtre de notre temps, Op.cit.*, p. 114.

ils ne sont que des dieux, et ils étaient le symbole de la force. L'amour et la force ne s'opposent pas"⁵¹³.

"إني أحب الحب، و إنك لتعرف أن للحب مقاما كبيرا عندي في الحياة، في كل حياة. وربما كان الحب هو الشيء الوحيد الجميل الذي نعيش به و من أجله [...] أه لو كان القدر أعطاني هذه المنحة لحظة واحدة! و جعلني أجد أحدا يحبني حقيقة مرة واحدة! [...] إن الذي لا يعرف ولا يستطيع أن يحب إنسانا، لن يعرف و لن يستطيع أن يحب الإنسانية. لقد كانت آلهة اليونان يحبون ويتألمون و هم آلهة، وهم رمز القوة. إن الحب و القوة لا يتعارضان".

L'homme peut s'accrocher ardemment à la vie, s'il ignore la mort et tient à l'éternité de l'amour. Le désir de vivre permet à l'homme d'avoir la force de se battre et de devenir même immortel, ce sentiment devient l'étincelle de sa vie de l'au-delà. D'ailleurs, on peut retrouver cette perception pharaonique dans la plupart des œuvres de l'auteur, qui pense que celui qui meurt en amour demeure immortel. Toujours dans la même pièce de, *Lu'bat al-mawt*, l'auteur professe :

"L'historien : je sens la vie en moi. Je suis vivant. Je vivrai tant que tu voudras.

Cléopâtre : Tu vivras :

L'historien : Celui qui meurt dans l'amour est vivant [...] je suis vivant ! Je suis vivant et sa main retombe hors du fauteuil, pendant qu'elle danse"⁵¹⁴.

Le propos de l'auteur ici est de nous montrer les miracles que l'amour peut engendrer pour atteindre la survie. Il le considère comme une pièce à double face : la première face provoque des souffrances et des doutes, et la deuxième face guérit et soulage, mais parfois l'amour peut être un tourment plus cruel que la mort. C'est ce qu'exprime l'historien, au moment où il a commencé à dévoiler ses sentiments envers la danseuse : "Ah mon dieu ! Le doute en amour est encore plus atroce que le doute dans la mort"⁵¹⁵.

Natālī s'exprime de la même manière dans sa pièce *Rāqīṣat al-ma'bad*, 1939, le jour, où notre dramaturge réussit à l'inviter dans un petit studio situé à Montparnasse. La beauté et le magnifique corps de cette jeune femme ont fait vibrer notre dramaturge, rougir son visage et palpiter son cœur comme chez un jeune homme de moins de vingt ans. La belle Natālī remarque son trouble, elle lui fait cette remarque :

⁵¹³ T.al-Ḥakīm, *Zahrat al-'umr*, *Op.cit.*, pp. 58-59.

⁵¹⁴ T.al-Ḥakīm, «Mort ou amour», in : *Théâtre de notre temps*, *Op.cit.*, p.187.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p.179

"Tu crains l'amour, comme celui qui craint la mort"⁵¹⁶.

"إنك تخشى الحب كمن يخشى الموت".

L'auteur est fasciné par sa beauté fatale au point de murmurer ce désir :

"Si je rate cette occasion, la mort de quelqu'un comme moi est mieux que sa vie"⁵¹⁷.

"إن فاتتني هذه الفرصة فموت مثلي خير من حياته".

On remarque la même réaction avec la belle Sāšā. Il est dans un bistrot de Montmartre avec un ami, quand pénètre dans les lieux une jeune fille dont le corps lui rappelle la statue d'Aphrodite⁵¹⁸. Sous le charme, al-Ḥakīm demande à son ami une faveur. Il dit :

"Appelle le garçon et demande lui un couteau [...], je veux me tuer aux pieds de cette femme, par amour, folie et passion"⁵¹⁹.

"ناد الجر سون واطلب سكيننا [...] سأقتل نفسي عند أقدام هذه المرأة حبا و جنونا و غراما"

Ce sentiment mystérieux que personne ne peut contrôler ni chasser, devient un symbole de soulagement, de vie et de bonheur. Il n'y en a pas de plus grand que de donner sa vie pour ceux qu'on aime. Vouloir donner sa vie par amour, est le plus beau cadeau qu'on puisse offrir. C'est le cas du prophète *Muḥammad* au moment où il a demandé à l'ange de la mort ou 'Izrā'īl⁵²⁰ d'effectuer son travail et de prendre son âme pour regagner l'éternelle vie céleste. Il est très impatient de rencontrer Dieu qu'il aime plus que tout.

"Ange de la mort : Prophète de Dieu ! Aḥmad, Dieu m'a envoyé vers toi et m'a ordonné de t'obéir en tout ce que tu m'ordonnes. Si tu me demandes de te prendre la vie, je le ferai. Si tu m'ordonnes de la laisser, je le ferai également.

Muḥammad : Et tu le feras Ange de la mort ?

Ange de la mort : C'est ainsi qu'on m'a ordonné de t'obéir en tout ce que tu voudras.

Ġibrīl : Ô Ahmad, Dieu désire te voir.

Muḥammad : Avance, Ange de la mort, et fait ce qu'on t'a ordonné de faire.

Ġibrīl : Paix sur toi envoyé de Dieu. Aujourd'hui, c'est la dernière fois que je descends sur terre.

⁵¹⁶T.al-Ḥakīm, *Rāqīṣat al-ma'bad*, *Op.cit.*, p. 106.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁵¹⁸ Déesse de l'amour et de la séduction dans la mythologie grecque. Elle sera adoptée par les romains sous le nom de Vénus.

⁵¹⁹ T.al-Ḥakīm, *Zahrat al-'umr*, *Op.cit.*, p. 135.

⁵²⁰ C'est le roi de la mort, c'est également un ange et un messenger de Dieu envoyé sur terre pour accomplir une mission particulière. Il est chargé d'obéir à Dieu et d'exécuter ses ordres. Il a le pouvoir d'ôter l'âme de l'individu si son heure a sonné.

(Les deux anges s'élèvent, et laissent Muḥammad, un cadavre inanimé⁵²¹).

"ملك الموت : يا رسول الله يا أحمد! إن الله أرسلني إليك و أمرني أن أطيعك في كل ما تأمرني، إن أمرتني أن أقبض نفسك قبضتها، وإن أمرتني أن أتركها تركتها.
محمد : و تفعل يا ملك الموت؟
ملك الموت : بذلك أمرت أن أطيعك في كل ما أمرتني.
جبريل : يا أحمد، إن الله قد اشتاق إليك.
محمد : امض يا ملك الموت لما أمرت به.
جبريل : السلام عليك يا رسول الله! اليوم آخر عهدي بهبوط الأرض.
(يرتفع الملكان و يتركان محمدا جثة هامدة)"

C'est ce qu'affirme Balqīs dans la pièce *Sulaymān al-Ḥakīm*, 1943, au moment où elle récite quelques poèmes du Cantique des Cantiques de Salomon. Elle est follement amoureuse de son prisonnier Mundir, et c'est à lui qu'elle a dédié toutes les qualités de ce chant.

"[...] Que je sois un cachet sur tes bras, car l'amour est aussi fort que la mort ! Je vous adjure, ô filles de Jérusalem, si vous rencontrez mon bien aimé, parlez- lui de ma part. Dites-lui que je vais mourir d'amour"⁵²².

Cette situation montre bien que celui qui possède cette force de mourir par amour n'a qu'une seule envie, c'est de vouloir partir dans une autre vie juste, réalisable, où chacun peut avoir sa part de chance en amour et en bonheur. Une vie qui n'aurait jamais de fin, mais qui peut être perpétuellement différente de ce que nous avons l'habitude de vivre. C'est le cas du jeune ingénieur de la pièce, *Bayt al-naml*, 1950, il tombe malade, ses parents sont impuissants à le soulager, mais l'apparition d'une jolie jeune fille qui semble être sortie d'un mur (revenante), change son destin. Elle veut emporter l'âme de son aimé pour qu'il quitte ce monde éphémère, étouffant et angoissant, qu'il enlève ses habits humains et le conduire dans son univers immortel. Le jeune homme accepte de l'accompagner, ils percent ensemble le mur en laissant derrière les parents pleurant la mort de leur fils. Sa mère dit : "Il est mort ! Mon fils est mort"⁵²³. Mais le jeune homme qui a été réveillé à la vie par l'amour de la revenante est devenu désormais immortel dans une vie qui sera ainsi une existence éternelle. L'amour de la jeune fille lui a donné la mort dans le monde éphémère et l'immortalité dans le monde éternel. Il voit sa mère et son père qui se lamentent sur son corps qui est resté allongé sur le lit, il dit à la jeune fille : "Si je leur disais que je suis vivant"⁵²⁴, mais, elle, semblant

⁵²¹ T.al-Ḥakīm, *Muḥammad*, *Op.cit.*, p. 479.

⁵²² T.al-Ḥakīm, «Salomon le sage», in: *Théâtre arabe*, *Op.cit.*, p. 262.

⁵²³ *Ibid.*, p. 406.

⁵²⁴ *Idem.*,

accomplir sa mission, lui dit : "Allons vers une autre planète : M'aimez-vous"⁵²⁵. Le jeune homme répond : "Je vous aime ! Je vous aime"⁵²⁶.

Dans cette pièce, al-Ḥakīm exprime ses sentiments sans détours, sa philosophie sur l'amour et l'éternité nous paraît très convaincante. Pour lui, la mort reste impuissante à dire son dernier mot sur la vie de l'homme, puisqu'il existe une force plus grande que lui : l'amour et le désir de vivre éternellement. Il banalise le monde éphémère, symbole d'angoisse et de conflits, il croit en un monde immortel, où l'individu éprouverait la joie de vivre et d'exister perpétuellement. Cette philosophie de l'auteur est encore bien claire dans sa pièce magnifique la Caverne des songes, où il évoque le couple Michilinea et Prisca. Celle-ci comporte une autre épreuve qui symbolise la force de l'amour qui dépasse le temps et la survie. C'est l'expérience du cœur en conflit avec le temps, il veut nous montrer la puissance de l'amour face à la réalité et à la raison. Michilinea refuse de suivre Marnoché, car il croit encore à l'amour, à la vie et à Prisca sa bien aimée. Son cœur bat encore pour Prisca, rien ne le sépare d'elle.

"Marnoché : Souffre si tu le veux, pauvre malheureux. Quant à moi, je n'ai pas peur d'apprendre cela, j'y suis retourné pour mourir, car mon cœur était déjà mort [...].
Michilinea répond : J'avoue que mon cœur n'était pas mort [...]...Qu'importe qu'elle soit elle-même ou qu'elle ne le soit pas, j'aime cette femme"⁵²⁷.

L'amour qu'il porte à Prisca est plus fort que le gouffre immense du temps (trois cents ans) qui les sépare. Il s'accroche ardemment à la vie pour vaincre la mort, mais il se sent faible. Un mois après, Prisca décide de le rejoindre espérant le retrouver vivant, pour lui avouer son amour, et lui dire que son cœur a vaincu le temps. Mais hélas, en s'approchant de la Caverne, elle entend les gémissements de Michilinea, qui prononce son nom, Prisca répond :

"Non, vis, vis pour moi, Ne meurs pas je t'aime [...], rien ne me sépare de toi, le cœur est plus fort que le temps [...] c'est la réalité ? Une réalité immortelle"⁵²⁸.

Ayant reconnu sa voix, Michilinea tente de retenir la vie, mais il est déjà trop tard. Prisca choisit d'être enterrée auprès de lui espérant qu'un autre monde les unira. Sans aucun

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 407.

⁵²⁶ *Idem.*,

⁵²⁷ T.al-Ḥakīm, «la Caverne des songes», in: *Théâtre arabe, Op.cit.*, p. 85.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 90.

doute, le couple Prisca et Michilinea est le plus bel exemple de l'écrivain, qui justifie la théorie de l'amour dans l'immortalisation de l'être : la confiance en leur amour a vaincu la mort, désormais, leur immortalité réside en l'éternité de leur amour, ils sont unis dans un monde immortel.

Parmi les modèles qui viennent à l'esprit celui de Hadīga, femme de *Muhammad*. L'amour qu'elle lui porte est éternel, au point qu'il ne s'éteint pas avec la mort de celle-ci. Cette théorie Ḥakīmienne qui analyse le rôle de l'amour dans l'immortalisation de l'être est omniprésente dans d'autres pièces comme *Urīd an aqtul*, qui résume ce désir de vivre dans l'amour, de rester immortel pour ceux qu'on aime sans penser à les quitter un jour. C'est la réaction du délégué au moment, où il est attaqué par la voisine malade mentalement. Il l'a suppliée d'épargner sa vie, pour retrouver sa femme qu'il aime. Le refus de mourir, l'a poussé à affronter la mort par la force de l'amour :

Le délégué : "L'amour, je veux dire l'amour qui te fait vivre et comprendre le sens de la vie, cet amour, ce sentiment que j'ai ressenti dès que j'ai vu pour la première fois ma femme. Il m'a semblé que je revis pour la première fois [...] l'amour, ce sentiment qui fait naître les choses et les personnes"⁵²⁹.

المنذوب: "الحب، أعني الحب الذي يجعلك تعيشين وتدرकिन للحياة معنى [...] ذلك الحب الذي شعرت به عندما رأيت زوجتي أول مرة، خيل إلي أنني أحيًا لأول مرة [...] الحب، ذلك الشعور الذي يحيي الأشياء والأشخاص".

La part de l'amour dans l'immortalisation de l'être est jugée primordiale par l'auteur, il en témoigne à plusieurs reprises dans ses écrits, en réaffirmant sa théorie sur l'amour et ses effets sur la mort. Prenons par exemple la jeune femme de la pièce *Sir al-Muntaḥira*; elle est follement amoureuse de son chauffeur Maḥmūd, mais malheureusement elle n'a pas réussi à s'en faire aimer. Désespérée de cette vie, qu'elle considère futile, sans amour, elle s'est suicidée. Elle préfère mourir pour l'amour de l'amour, que de souffrir dans la vie sans amour. Une autre pièce qui expose le même caractère éphémère et banal de la vie terrestre, est *al-Sāḥira*. Après avoir appris que sa fiancée Su'ād lui a fait boire un philtre par amour, le fiancé devient angoissé, craintif de quitter ce monde, mais sa fiancée le rassure. Elle n'a jamais osé lui faire du mal, elle, qui l'aime si fort, prête à mourir avec lui pour s'unir dans l'autre monde éternellement.

"Le fiancé : Mais jamais de la vie. Mourir ensemble ? Qui t'a dit que je veux mourir moi ? [...] je ne veux pas la mort, je ne veux pas mourir, et toi,

⁵²⁹ T.al-Ḥakīm, «Urīd an aqtul, je veux tuer», in: *Masrah al-muḡtama'*, Théâtre de société, Op.cit., p. 57.

empoisonneuse, de quelle pâte es-tu faite ? N'as-tu pas peur de la mort, toi [...], sois certaine que je t'aurais épousée à l'instant même et nous nous serions liés dans ce monde plutôt que dans l'autre.
La fiancée : En effet la liaison en ce monde éphémère est plus commode pour toi. Car l'éternité est longue"⁵³⁰.

T.al-Ḥakīm, veut souligner que la vie sans amour est une véritable mort. Dans *al-Ribāṭ al-muqaddas*, il s'efforce également de faire partager cet avis à la femme qui est venue le retrouver dans sa tour d'ivoire. Il tombe sous le charme de sa beauté, lui rédige des lettres d'amour qu'il ne lui envoie pas et reste attaché à l'espoir de la retrouver un jour pour lui avouer son amour:

"[...], c'est un sentiment naturel qui traverse tout cœur qui cherche un amoureux lointain, c'est un murmure de l'espoir qui ne meurt pas"⁵³¹.

"[...] وهو شعور طبيعي يخامر كل قلب يبحث عن حبيب بعيد، هو همسة الأمل الذي لا يموت".

C'est ce qu'a affirmé Abū Bakr après la mort de *Muḥammad*, persuadé que le prophète ne mourra jamais, et que son esprit restera omniprésent dans le cœur de ses fidèles et pendant l'éternité. L'amour et la foi ont permis aux croyants de rester unis même après la mort du prophète dont la mission également se poursuivra. Abū Bakr dit :

"[...], ceux qui parmi vous croient en Muḥammad, sachez que Muḥammad est mort, et ceux qui croient en Dieu, sachez que Dieu est vivant et ne meurt jamais"⁵³².

"[...] فمن كان منكم يعبد محمدا فإن محمدا قد مات، و من كان يعبد الله فإن الله حي لا يموت"

Dans sa pièce *'Arafa kayfa yamūt*, l'écrivain expose sa réflexion sur l'immortalité, à partir des idées philosophiques produites par son imagination : l'histoire de la pièce met en scène un Pacha qui désire la mort, ne trouve aucun intérêt à vivre, désespéré de sa vie politique qui se termine mal, depuis que son fils est mort pendant la guerre de Palestine. C'est pour cette raison qu'il prépare la publication de l'annonce de sa mort dans le journal : "J'ai tout préparé, ma gloire et mon immortalité, comme on prépare un banquet"⁵³³. Il ne veut pas que sa mort soit banale, et al-Ḥakīm n'a pas hésité à employer la citation de Nietzsche : "Le

⁵³⁰ T.al-Ḥakīm, «*la Sorcière*», in : *Théâtre multicolore*, Op.cit., p. 219.

⁵³¹ T.al-Ḥakīm *al-Ribāṭ al-muqaddas*, Op.cit., p. 115.

T.al-Ḥakīm, *Muḥammad*, Op.cit., p. 483.

⁵³³ T.al-Ḥakīm, «*l'Art de mourir*», in : *Théâtre arabe*, Op.cit., p. 452.

héros est celui qui sait choisir à la fois l'heure et le lieu de sa mort"⁵³⁴. Cependant le destin veut que ce Pacha soit sauvé par sa fille. C'est ce que réclame le rédacteur en chef du journal lorsqu'il apprend la nouvelle : "Rien n'arrivera. Le Pacha ne mourra pas"⁵³⁵.

Cette scène rappelle celle de la jeune fille, dans *Urīd an aqtul*, déterminée à tuer quelqu'un, pour calmer une voix de la mort qui la torture ; elle devient obsédée par l'attrait de l'amour et de la mort. Le délégué désespéré lui dit en apprenant que c'est la mère qui a détruit en elle le sens de l'amour :

"Ah !, elle a tué en vous l'amour de la vie, c'est alors que l'amour de la mort s'installe en vous "⁵³⁶.

"آه! لقد قتلت فيك حب الحياة، فحل فيك حب الموت".

Une de ses œuvres imaginatives de science fiction *Rihla ilā al-ġad*, donne à l'auteur l'occasion de développer ce thème de l'immortalité et de l'amour. Deux condamnés à mort, un médecin, et un ingénieur, sont choisis pour une expédition spatiale, une expérience incertaine où ils risquent une mort atroce. Les deux premiers actes se déroulent dans la cellule d'un condamné à mort, puis dans la fusée. Les deux hommes sont heureux de savourer encore la vie, ils ne craignent guère la mort, ils savent qu'il y a quelque chose de plus fort qu'elle, qui peut apporter un changement à l'objet de l'amour.

"Deuxième prisonnier : Puisque nous vivons, peu importe que ce soit selon telle ou telle autre médecine, humaine ou non. Ce qui importe c'est que nous soyons en vie"⁵³⁷.

Le troisième acte se passe sur une planète inconnue, les deux hommes portent sur le corps des traces de chute causées par une étrange lumière semblable au faisceau lumineux d'une batterie électrique. Ils deviennent désormais immortels, et éternels, ils ne sont obligés ni de manger, ni de travailler. Ils refusent cette étrange situation :

"Deuxième prisonnier : [...] Nous sommes ici dans une prison effrayante, une prison éternelle.

Premier prisonnier : Nous ne mourrons pas"⁵³⁸.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 450.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 460.

⁵³⁶ T.al-Ḥakīm, «Urīd an aqtul», in : *Masrah al-muġtama'*, *Op.cit.*, p. 57.

⁵³⁷ T.al-Ḥakīm «Demain», in : *Théâtre de notre temps*, *Op.cit.*, pp. 53-54.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 69.

L'auteur veut nous indiquer dans cette pièce que la science a vaincu la mort, les deux hommes deviennent semblables à des choses et à des objets. Ils n'acceptent pas cette éternité inutile et préfèrent mourir.

"Deuxième prisonnier : je veux mourir

Premier prisonnier : Où est la mort ?

Deuxième prisonnier : Il faut absolument trouver un moyen...un moyen de mourir"⁵³⁹.

Dans une réflexion différente, l'auteur ne semble pas intéressé par ce genre d'immortalité qui peut rendre l'homme malheureux éternellement. Dans cette pièce, il prend la défense de l'homme qui s'est fait dominer par la science et le progrès. Cette idée se retrouve aussi dans ses deux nouvelles *Sanat malyun* (En l'année un million) et *al-Ihtirā' al-'ağīb* (l'Invention mystérieuse)⁵⁴⁰. La première, montre la domination de la science, qui a pu vaincre la mort. Les bombes atomiques ont détruit le monde, il ne reste aucun homme sur terre seule la science subsiste. Une civilisation nouvelle apparaît, qui profite de cette science et la développe jusqu'au progrès extrême⁵⁴¹. L'homme devient désormais immortel, sans passé, sans histoire, sans présent ni futur ; il ne connaît, ni la vieillesse, ni la fatigue, ni les maladies, ni la mort, il n'y a ni amour, ni mariage. Les gens vivent comme des robots dans un monde éternel, une existence perpétuelle et inutile. Mais cette immortalité présentée dans cette image n'est pas convoitée par l'auteur, elle ressemble trop à un immobilisme qui épuise l'être humain. La deuxième nouvelle *al-Ihtirā' al-'ağīb*, conduit en quelque sorte aux mêmes conclusions sur la science, sur la vie de l'homme, qui préfère la mort plutôt que de rester à perpétuité sans histoire et sans avenir.

Ce sentiment de vide et d'ennui fait naître chez l'homme le désir de mettre fin à sa vie qui n'a aucun sens. Cette idée est limpide dans sa pièce *Law 'Arafa al-šabāb*. Le héros, un homme âgé, a rêvé pendant quatre minutes qu'il retournait à sa jeunesse, mais il se sentait seul, perdu dans un univers où personne ne le connaissait. Pour cette raison, il a préféré s'échapper, retrouver sa vieillesse et son monde qui porte son passé et ses souvenirs.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁴⁰⁵⁴⁰ *Sanat malyūn*, et *al-ihtirā' al-'ağīb*, sont deux nouvelles, genre science fiction, qui sont présentes dans sa première collection *Arīnī al-lāh* (Montre moi Dieu), en 1953.

⁵⁴¹ Muḥammad al-sayyid 'īd, «Qīṣaṣ al-Ḥakīm al-qaṣīra», in *Tawfīq al-Ḥakīm al-adīb al-mufakkir al-insān*, *Op.cit.*, p. 299.

"L'homme d'État : [...] J'étais mort et enterré [...] Je vivais sans but, sans espoir. La vie me plaisait, longue et sans fin. Espace sans limite, sans horizon. Je ressentais pour la première fois l'ennui de l'éternité.
Le Docteur : Tout cela en quatre minutes.
L'homme d'État : Pour un être humain une minute vécue sans but et sans espoir est éternité"⁵⁴².

L'auteur rejette ce genre d'immortalité défavorable à l'homme. Dans ce cadre du rôle de l'amour dans l'immortalisation de l'être, on ne peut pas ignorer la part de l'amour que l'auteur réserve également à son pays l'Égypte, et à son existence éternelle. Pour lui, l'Égypte ignore la mort, et ne connaît que l'éternité, comme il le dit dans son œuvre *Taḥta al-miṣbāḥ al-aḥḍar* "L'Égypte ne mourra pas, et rien ne meurt en elle, ni une poule, ni un canard, ni une oie"⁵⁴³.

"مصر لن تموت، و لن تموت فيها دجاجة أو بطة أو إوزة"

Dans *Hiwār ma'a al-arḍ* (Dialogue avec la Terre), (c'est un petit livre plus récent, publié en 1974), al-Ḥakīm fait naître une conversation sans masque entre l'homme et la terre. Celle-ci semble connaître tous les mystères de l'univers, elle répond à toutes les explications absurdes de l'homme en soif de connaissance. Dans la dernière partie de ce livre, il aborde une discussion sur la nature de la force, la distinction entre la force matérielle, spirituelle, et scientifique, sur l'explication concrète de l'existence, les civilisations, sur la colonisation économique, militaire et sur le conflit des classes sociales.

Dans cette étude, il nous propose de pencher vers le communisme ; selon lui, c'est le seul remède efficace pour lutter contre tous les problèmes mondiaux, en particulier dans les pays sous-développés et dans ceux récemment indépendants. Il évoque les avantages du communisme qui mettra fin au despotisme, et qui rendra à l'homme son espoir dans la vie. Sans doute, al-Ḥakīm s'adresse à son peuple, et à son pays qui restent le centre de ses pensées. L'Égypte a vaincu le temps, la mort, et a réussi à demeurer immortelle. Dans *Taḥta Ṣams al-fīkr*, l'auteur affirme :

"J'avais toujours la foi que l'Égypte ne pourrait jamais mourir, car depuis l'éternité, elle travaille dur dans un seul but : lutter contre la mort. Et l'Égypte a bien obtenu ce qu'elle souhaitait. Chaque fois que la mort croit gagner, « Horus » se lève, parmi ses enfants, pour crier : « Debout, debout mon pays ! Tu possèdes

⁵⁴² T.al-Ḥakīm, «Quand j'étais vieux», in : *Théâtre arabe, Op.cit.*, p. 339.

⁵⁴³ T.al-Ḥakīm, *Taḥta al-miṣbāḥ al-aḥḍar, Op.cit.*, p. 131.

un cœur, ton vrai cœur toujours, ton cœur passé ». Et la mort recule devant une voix s'élevant des profondeurs de la patrie : je suis vivant, je suis vivant"⁵⁴⁴.

"إني دائما أو من بأن مصر لا يمكن أن تموت، لأن مصر منذ الأزل ظلت تعمل و تكذ آلاف السنين لهدف واحد : مكافحة الموت. و لقد فازت مصر ببغيتها. كلما ظن الموت أنه انتصر، قام « حوريس » من أبنائها يصيح: « انهض، انهض، أيها الوطن! إن لك قلبك، قلبك الحقيقي دائما، قلبك الماضي ». وإذا الموت يتراجع أمام صوت مدو من أعماق الوطن: إني حي، إني حي"

C'est l'éternel héritage pharaonique qui révèle les secrets du monde immortel. C'est pourquoi, l'écrivain achève sa discussion avec la terre, avec ce dialogue :

"Mais comment peut-on expliquer la vie de l'Égypte pendant ces milliers d'années malgré ses défaites.

-Parce qu'elle se nourrit par la civilisation des envahisseurs, elle les digère, elle les dissout en un nouveau sang qui circule dans ses artères afin d'obtenir la force de les repousser. Le jour où elle s'arrêtera d'avaler et que son estomac ne pourra plus digérer, elle s'écroulera, et je ne dis pas qu'elle mourra.

-Est-ce qu'elle mourra un jour ?

-Impossible, les empreintes de toutes les civilisations sont sur sa terre"⁵⁴⁵.

"الكن، بماذا تفسر حياة مصر هذه الألاف من السنين على الرغم من هزائمها.
- أنها كانت تتغذى بحضارات المغيرين وتهضمها وتحيلها دماء جديدة في شرايينها تقوى بها على طردهم.
وهي يوم يغلق فمها عن الابتلاع و تضعف معدتها عن الهضم، فإنها تتدهور، ولا أقول تموت.
- ألا يمكن أن تموت يوما؟
- لا يمكن وأثار الحضارات كلها على أرضه".

Al-Ḥakīm, n'arrive pas à réaliser l'énorme gouffre de progrès et de développement qui sépare son pays d'autres civilisations contemporaines, mais malgré cela, il croit en cette force d'âme de son peuple qui a engendré les plus beaux monuments du monde, et une civilisation immortelle :

"[...], les égyptiens sont trop fiers de leur passé et de leur présent pour accepter docilement une domination étrangère, de leur passé. Parce que l'Égypte était le berceau de la civilisation, de leur présent, parce que l'Égypte est le pays le plus civilisé d'Orient et parce qu'elle vient de donner au monde, dans un bel élan national, la preuve irréfutable qu'elle n'est pas morte malgré tant de dominations étrangères qui se sont succédé au cours de l'histoire, et qu'elle ne veut pas mourir au moment où l'Égypte perd ses forces intellectuelles. Elle ne mourra jamais, car elle ne connaît pas la mort"⁵⁴⁶.

⁵⁴⁴ T.al-Ḥakīm, *Taḥta šams al-fikr*, Op.cit., p. 155.

⁵⁴⁵ Ġālī šukrī, *Tawrat al-mu'tazil : dirāsa fī adab Tawfīq al-Ḥakīm, al-ḡīl wa al-Ṭabaqa wa al-ru'yā*, Op;cit., p. 336.

⁵⁴⁶ M.Sabry, *La révolution égyptienne*, d'après des documents authentiques et des photographies, prises au cours de la révolution, Paris, Librairie j. Vrin, 1919, p. 142.

Al-Ḥakīm précise et résume ses pensées sur la part de l'amour dans l'immortalisation de l'être, mais il n'oublie jamais la part de l'art dans la conception de l'immortalité. L'art, représente la liberté au-delà de la notion du temps. Selon l'auteur, l'amour et l'art peuvent s'unir pour offrir une vie éternelle à l'artiste. Ils sont deux élans qui invitent à rechercher une victoire sur la mort. L'un des meilleurs exemples que l'on puisse citer, semble se trouver dans sa pièce *Pygmalion*⁵⁴⁷.

Dans cette image artistique, al-Ḥakīm souligne ainsi l'éternel conflit qui agite l'âme et qui oppose les vicissitudes de la vie quotidienne à l'art. Il se montre apte à utiliser le symbole afin d'exprimer sa vision artistique. Il a vécu comme un bohémien en France, où il a aiguisé son esprit artistique et développé son sens du réel. À son retour au pays natal, il devient un magistrat en Égypte, mais il sent qu'une autre voie l'appelle. Abandonner son art et devenir un homme de droit a été une décision qui a bouleversé sa vie. Il s'est replié sur lui-même et a mené une intense lutte intérieure. Il craint de voir se dessécher en lui cette veine artistique, de sentir s'éteindre ce souffle créateur qui est la raison même de son existence, il écrit à son ami André :

"Hélas !, cet artiste qui est en moi est mort, son âme s'est installée dans le corps d'un homme de droit. Penses-tu, André, que l'artiste pourra ressusciter un jour ? [...] Comment retrouverais-je le chemin de l'art puisque la société m'a préparé dans son giron une place dont je ne peux me dégager ? André, André, je crains que la société ne me détruise, qu'elle détruise l'artiste en moi, peut-être m'a-t-elle déjà détruit et brisé. Mais je résiste"⁵⁴⁸.

"وا أسفاه! مات ذلك الفنان وحلت روحه في جسد رجل قانون. أتري أن الفنان يا أندريه يبعث من موته يوماً؟ [...] كيف السبيل إلى الفن الآن، و المجتمع كما ترى قد هيا لي مكانا في أحضانه لا أستطيع منه فكاكاً؟ أندريه، أندريه، أخشى أن يحطمني المجتمع، يحطم الفنان في، ربما كان قد حطمني وكسرتني. و لكني أقاوم".

La lutte pour l'art est souvent parmi les priorités d'al-Ḥakīm, car il estime qu'il n'y a que l'art qui peut lui offrir la vie éternelle qu'il attend, et qui peut ressusciter cette âme d'artiste qu'il risque d'étouffer. Il refuse de s'engager avec une femme de peur qu'elle ne perturbe sa vie d'artiste et ne détruise le don artistique qui est en lui.

Ce sentiment de crainte et de peur apparaît clairement dans la pièce *al-'Uš al-hādī*, où il cite le modèle de l'épouse destructrice, qui a promis à son époux l'écrivain fikrī, un nid tranquille, plein d'amour, de créativité et d'art, mais elle échoue, elle transforme sa vie

⁵⁴⁷ Voir le deuxième chapitre de la première partie

⁵⁴⁸T.al-Ḥakīm, *Zahrat al-'umr*, *Op.cit.*, 302.

d'artiste en enfer. *Rāqīṣat al-ma'bad*, illustre davantage ses fuites devant les femmes et ses préférences à rester libre pour son art, il dit :

"Ma liberté est plus précieuse que mon âme et la femme seule est l'ennemi le plus dangereux qui menace cette liberté"⁵⁴⁹.

"إن حريتي أثنى عندي من روعي، و إن المرأة وحدها هي أخطر عدو يهدد هذه الحرية".

Cette œuvre ne reflète ni haine, ni mépris envers la femme, mais plutôt la peur qu'elle détruise son art. L'héroïne, est une danseuse qui a pour prénom Nātālī. Elle a conquis le cœur de l'écrivain avec sa beauté fatale. Il l'invite chez lui, il lui offre son lit et va passer la nuit dans le salon. Au matin, comme un homme inexpérimenté en ce qui concerne les femmes, il quitte son studio avant qu'elle ne se réveille, en lui laissant ce mot : "Madame, il ne me reste plus que la fuite"⁵⁵⁰.

"سيدتي، لم يبق أمامي غير الفرار"

Le lendemain, il rencontre l'homme d'affaires qui les a présentés l'un à l'autre, et lui raconte qu'il a été forcé d'abandonner la danseuse malgré l'amour qu'il éprouve pour elle. Al-Ḥakīm, connaît les conséquences de la présence d'une femme dans sa vie. Lui, qui déteste la responsabilité et savoure la liberté, craint que cette liaison change sa vie de bohème. Il se trouve dans l'obligation de choisir entre son cœur et son art. Finalement, il décide d'ignorer ses sentiments et ferme son cœur pour laisser le triomphe à son art.

Le message d'al-Ḥakīm est très clair, un vrai artiste ne doit jamais trahir son art, au contraire, il doit respecter les dogmes imposés par le dieu de l'art à ses artistes. Un homme d'art n'a pas le droit de mourir d'amour sauf s'il s'agit d'une mort pour l'amour de son art. Il ne veut pas une fin suicidaire comme cela est arrivé au premier homme tombé dans le piège de l'amour pour Nātālī. Il dit :

"Oui, l'artiste n'a pas le droit de mourir d'amour ou d'autre chose, avant d'avoir payé son tribut au dieu de l'art"⁵⁵¹.

"نعم، ليس للفنان الحق في أن يموت بالحب أو بغيره، قبل أن يؤدي الإتاوة إلى إله الفن".

⁵⁴⁹ T.al-Ḥakīm, *Rāqīṣat al-ma'bad*, *Op.cit.*, p. 70.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 112.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 119.

Après cette fuite, al-Ḥakīm se précipite vers le dieu de l'art dans son temple, pour lui confier qu'il est malheureux d'avoir perdu l'amour de cette belle danseuse, et qu'il a même tenté d'aller la voir dans son hôtel luxueux ; mais en vain. Déçu, il supplie le dieu de l'art de lui donner des explications sur ses échecs amoureux.

"Dieu de l'art! Pourquoi me fais-tu cela ? Pourquoi me fais-tu souvent cela ? [...] Ah ! À chaque fois que je rencontre une femme qui me bouleverse, c'est la fin de l'histoire. Pourquoi dieu de l'art te plais-tu à toujours blesser et humilier ce cœur qui a lutté pour ton service"⁵⁵².

"يا إله الفن ! لماذا تفعل بي ذلك؟ لماذا تصنع بي ذلك دائما؟ [...] أه! ما من مرة صادفت فيها امرأة هزت نفسي إلا كانت تلك هي النهاية. لماذا يا إله الفن يروق لك دائما أن تجرح و تذلل هذا القلب الذي هيئ لخدمتك"

Mais l'écrivain va finalement signer un accord de paix avec la femme, elle ne sera plus cette arme fatale qui menace le destin de l'artiste, au contraire, elle sera désormais l'ange gardien qui peut sacrifier sa vie amoureuse pour que la vie artistique de son mari soit immortalisée, comme l'a fait 'Inān, dans *al-Hurūg min al-ğanna*. Elle est considérée par l'auteur, comme le modèle de la femme idéale qu'al-Ḥakīm souhaite rencontrer un jour. Tous ces exemples évoqués, quelle que soit leur source d'inspiration, montrent la place prioritaire occupée par l'art dans la vie d'al-Ḥakīm.

⁵⁵² *Ibid.*, pp. 133-134.

CONCLUSION

Dans la plupart de ses œuvres, Tawfīq al-Ḥakīm fait preuve d'un grand intérêt pour tout ce qui évoque le passé pharaonique, et plusieurs de ses œuvres sont inspirées de cette civilisation antique. Cette passion pour l'Égypte ancienne vient de son attachement à une idée spirituelle fondée sur la foi en la résurrection. Ce peuple qui se fonde sur la croyance en l'éternité de la vie, n'est jamais obsédé par la mort, qui reste pour lui une rupture libératrice donnant un droit au statut de bienheureux. C'est pour cette raison, que le dramaturge admire ce peuple, qui croit à la résurrection de ses morts, il a compris leurs convictions et leur foi en l'éternel retour. Cela est bien illustré dans la façon dont le dramaturge relate les mystères infinis de ses légendes pharaoniques telles qu'Izīs qui ressuscite Ozīrīs, Šahrazāde qui fait revivre Šahrayāre, Prisca qui fait renaître l'amour de Michelinea, 'Inān notamment et ce qu'elle représente pour son mari Muḥtār. L'amour de Saniyya qui réveille à nouveau l'âme égyptienne et allume l'étincelle de la révolution ressuscitée par Sa'd Zaġlūl. L'apparition et la disparition du Léopard et de l'épouse Bahāna afin de donner une renaissance à l'arbre magique.

Nous constatons que Tawfīq al-Ḥakīm accorde beaucoup d'intérêt au thème mort-résurrection, la plupart de ses œuvres manifestant l'impuissance de l'homme devant son avenir, face à sa nature et à son désir d'être immortel. Sa théorie d'équilibre entre tout ce qui est opposé : immortalité/éternité, mort/résurrection, temps/néant etc...est loin d'être réaliste, car ce que cherche l'auteur, ne débouche pas forcément sur un vrai équilibre. Il feint d'ignorer la relation au temps et aimerait nous convaincre qu'on peut faire abstraction de ce phénomène si on a foi en la résurrection. C'est ce que remarque J Fontaine en disant :

"Tawfīq al-Ḥakīm, recherche un équilibre entre mort-vie et éternité-immortalité. Il croit le trouver dans une victoire sur le temps représentée par la résurrection"⁵⁵³.

De toutes ces remarques, on peut conclure qu'al-Ḥakīm n'est qu'un idéaliste. Dans toutes ses réflexions, il cherche le bonheur à tout prix, il désire l'accès à la vie éternelle qui peut rendre l'homme heureux. C'est pour cette raison, qu'il suggère une théorie qui se fonde sur la liberté et l'immortalité de l'art. L'amour et l'immortalité sont deux notions empruntées à la conception spirituelle de l'auteur, inspirée par l'Égypte ancienne. Selon al-Ḥakīm, l'homme est capable de vaincre la mort par le sentiment de l'amour et le don de l'art. C'est à

⁵⁵³ Jean Fontaine, *Mort-résurrection, une lecture de Tawfīq al-Ḥakīm*, Op.cit., p.292.

travers ces deux concepts «amour et art», que l'auteur choisit le destin de ses personnages et de sa vie d'artiste.

On trouve cet espoir chez l'historien dans *Lu'bat al-mawt*, chez Michelinea et Prisca dans *la Caverne des songes*, chez le jeune homme de *la Maison des fourmis*, chez le fiancé de sa pièce *la Sorcière*, chez le délégué de *Urīd an Aqtul*, chez *Pygmalion* comme chez l'écrivain d'*al-Ribāṭ al-muqddas* et d'autres.

Devant l'omniprésence de la mort, al-Ḥakīm a su faire appel à la valeur de son art aussi bien qu'aux réactions de son cœur. Il s'est consacré à l'étude de la civilisation pharaonique dont il se sent très proche et nous a exprimé son point de vue, ses convictions par un retour aux traditions de l'ancienne Égypte. Avec un esprit soucieux et inquiet, il poursuit ses recherches d'écrivain engagé, attaché au passé, il multiplie ses efforts pour préserver l'héritage pharaonique éternel qui révèle les secrets d'une nation immortelle.

CONCLUSION

Al-Ḥakīm essaie souvent de présenter une nouvelle ère de communication entre la littérature et la vie profonde du peuple, il s'inspire du mythe et au du sacré. Mille et une Nuits ou le Coran, ou les légendes égyptiennes ou grecques, marquent l'importance de la plupart de sa production féconde. *Šahrazāde*, *Sulaymān al-Ḥakīm*, *Izīs*, *Pygmalion*, *Ahl al-kaḥf* et d'autres, nous livrent les principales clés d'une philosophie Ḥakīmienne très influencée par les grands maîtres étrangers, tels que : Maurice Maeterlinck, Henrik Ibsen, Arthur Adamov, Bernard Schaw et d'autres.

Dans la plupart de ses pièces, on le voit souvent en quête incertaine du bonheur et de la connaissance, des dualités entre mort/ vie et éternité /immortalité qu'il croit trouver dans une victoire sur le temps représentée par la résurrection. C'est de là que naît un genre de théâtre controversé et peu compris : c'est *le Théâtre d'idée* (Masraḥ al-ḍihn)⁵⁵⁴.

Le but de l'écrivain est de développer la source de ce théâtre, de créer des rapports positifs entre l'individu et les autres. Son objectif est tout simplement de solliciter un public pour un théâtre ouvert à la modernité et la mondialité.

Au lendemain de la seconde guerre mondiale, deux réalités brutales se produisent : la bombe d'Hiroshima puis les missiles interplanétaires menacent l'humanité. Soucieux de ce qui peut nuire à l'avenir de l'homme, al-Ḥakīm s'engage avec netteté en publiant *Riḥla 'ilā al-Ġad*, 1957, *Qadiyyat al-Hādī wa al 'šrīn*, *Šā'ir fawqa al-qamar*, où il exprime sa peur d'un monde de robots où l'homme perdra le goût de l'existence et oubliera la notion du temps.

D'autres pièces symbolisent aussi l'image de la science qui frustre l'homme et étouffe sa personnalité. Citons : *al-Ṭa'ām lī kulli fam*, 1963, *Taqrīr qamarī*, *Ašwāk al-Salām*, par lesquelles il fait passer un message à l'homme de science, qui a besoin de soutien pour achever ses missions humanitaires. Pour l'auteur, l'homme est seul créateur de ses rêves, maître de ses actes mais à condition que la science libère l'humanité.

Fidèle à ses racines pharaoniques, al-Ḥakīm retrouve également dans le folklore la meilleure façon d'aborder la réalité dans l'irréel. En 1962, il publie *yā ṭāli'a al-Šağara*. Il a bien suivi les traces de ses maîtres de l'absurde en maîtrisant les scènes à deux. Mais à tout

⁵⁵⁴ Défini comme un théâtre intérieur, purement intellectuel et allégorique. Voir Laurence Denooz, *Entre Orient et Occident : rôle del'hellénisme et de pharaonisme dans l'œuvre de Tawfik-al-Ḥakīm*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettre de l'Université de Liège, Genève, Droz, 2002, p.191.

cela, il a essayé de donner une forme artistique personnelle tout en respectant ses racines. Nous remarquons que le combat éternel de l'écrivain tourne autour de l'homme et de sa quête de bonheur, de paix, de l'amour, et autres qualités humaines.

Sur le plan de l'engagement littéraire, Tawfīq al-Ḥakīm n'a jamais cessé d'évoquer sa responsabilité d'écrivain par rapport aux problèmes de société et par rapport à sa vie d'homme face à sa conscience et à son destin. Il a trouvé dans le théâtre sa joie d'exprimer, de critiquer et d'imaginer. Avant la révolution de 1952, le théâtre chez Al-Ḥakīm est un ensemble de critiques sociales, mais sa critique ne va jamais jusqu'à traiter le fond des problèmes sociaux. De ce fait, il n'appréhende le réel qu'à travers le symbole. Après la révolution de 1952, Tawfīq Al-Ḥakīm prend une nouvelle voie qui le conduit vers la littérature engagée. L'influence du socialisme de l'époque lui inspire des pièces de genre révolutionnaire. Citons les deux pièces : *al-Ayādī al-nā'ima* et *al-Ṣafqa*.

La première, présente l'image de la révolution socialiste, elle dénonce la féodalité de la bourgeoisie qui utilise le peuple pour son intérêt personnel, c'est l'image d'une Égypte exploitée. La deuxième, reflète une image impressionniste des réalités de la campagne égyptienne à l'époque où les paysans abandonnaient leur terre par peur des féodaux.

Mais la meilleure image que Tawfīq al-Ḥakīm nous donne de la campagne égyptienne ne se trouve pas dans son théâtre mais dans son roman *Yawmiyāt nā'ib fī al-aryāf*, publié en 1937. C'est son œuvre la plus réaliste traitant de la société égyptienne, de l'injustice et de la souffrance du fallāḥ.

Sur le plan politique, al-Ḥakīm ne s'est pas occupé directement de politique, en militant dans un parti, où en se présentant à la députation. Mais, il s'est quand même engagé à dénoncer indirectement par ses articles, écrits avec beaucoup d'ironie, tous les partis politiques et la fausse démocratie qui régnaient en Égypte.

On trouve beaucoup d'images révolutionnaires qui dénoncent cet abus dans nombre de ces œuvres. Citons sa première pièce de théâtre à tendance politique écrite en 1918 : *al-Dayf al-Taqīl*, elle est contemporaine de la révolution de 1919. Elle critique l'occupant britannique qui s'est installé en Égypte par la force. Une autre œuvre de même inspiration politique :

praxa ou le problème du pouvoir, en 1939, a été écrite dans les conditions politiques douloureuses où se trouvait l'Égypte au seuil de la deuxième guerre mondiale.

Certaines pièces écrites après la révolution de 1952 peuvent être considérées comme des commentaires sur les aspects du changement concernant les réalités sociales et politiques égyptiennes. Citons *al-Sulṭān al-Ḥā'ir*, 1960, qui vise la force du pouvoir et qui nous propose le choix entre deux voies différentes : justice et paix ou violence et épée. En effet cette dernière pièce est considérée comme un message d'alerte adressé par al-Ḥakīm à Nāṣer, afin que ce dernier réfléchisse bien avant de prendre des décisions précipitées et surtout afin d'éviter de tomber dans les mêmes erreurs que celles du passé. Sans oublier de citer *Aṣwāk al-salām, bayna al Ḥarb wa al-salām, Mīlād baṭal*, et d'autres pièces qui traitent de la politique de l'époque. Mais l'œuvre qui déclenche une vraie polémique politique est son œuvre de *'Awdat al-rūḥ*, L'auteur exprime son opinion sur le régime naṣérien, et se révolte contre l'exploit de la révolution de 1952.

Sur le plan féministe, on remarque qu'en dépit de toutes les rumeurs sur son attitude envers les femmes, al-Ḥakīm n'a jamais essayé d'ignorer leur rôle indispensable dans la vie d'un homme. Elles sont omniprésentes dans la plupart de ses écrits, par exemple dans *al-Mar'a al-Ġadīda*, 1928, *al Hurūġ min al Ġanna*, 1928, *al-Nā'iba al-Muḥṭarama* ; 1950, *Izīs*, 1955, *al-Ribāṭ al-muqaddas*, 1944, *Rāqiṣat al-ma'bad*, 1939, *'Uṣfūr min al-Šarq*, 1938, ainsi que dans d'autres pièces de théâtre. Il établit une série d'images caractérisant les différents types de femmes qu'il a connus. Son attitude vis-à-vis de cette créature n'est plus méprisante. Sa réputation de misogyne et d'ennemi de la femme n'a aucun sens ni aucune logique. A ce propos, Laurence Denooz dit :

"[...] La plupart des rôles dionysiaques sont tenus par des femmes : Ismène, vénus, Schéhérazade, Isis, Cléopâtre, Antigone, Jocaste, Praxagora, Bilqīs, la courtisane du *Sultan perplexe*, les filles du prince dans *Les mains douces*, Rīm dans *Journal d'un substitut de campagne* [...] le nombre des symboles féminins de la spiritualité est relativement important, suffisant en tout cas pour remettre en question la misogynie du dramaturge"⁵⁵⁵.

Il est vrai qu'al-Ḥakīm a subi maintes fois des échecs et des déceptions amoureuses, mais ses échecs sont dus à son idéalisme, à sa timidité parfois à sa peur de la réalité. C'est pourquoi, il préfère aimer en silence. Un homme avec un tel caractère et un tel comportement

⁵⁵⁵ Laurence Denooz, *Op.cit.*, p 404.

ne peut jamais être un ennemi de la femme, mais plutôt un amoureux idéaliste qui respecte, craint et se révolte pour pouvoir aimer et être aimé.

Une chose est sûre en tout cas : T. al-Ḥakīm est reconnu pour avoir établi dans ses écrits une entière correspondance entre le choix des thèmes qui touchent la société égyptienne en particulier et qui décrivent la réalité de quotidien et le choix des héros qui ne sont que des individus de la société, qui représentent toutes la masse populaire de l'Égypte. Tout cela a valu à l'écrivain, l'intérêt d'un public immense.

Admirens cependant la féconde production de T. al-Ḥakīm. Après tous ses écrits magistraux, et surtout familiers, on ne saurait sans contradiction lui contester ses choix et ses envies non plus que cette maîtrise et cette habileté extraordinaire qu'il a pu acquérir de lui-même à l'instar des grandes maîtres français de son temps.

Génie de son époque, rénovateur du théâtre arabe, ami de la France, qui fut sa seconde éducatrice et longtemps son inspiratrice, défenseur de son culte, de ses racines et de son patrimoine, homme et écrivain engagé par son style, son âme d'égyptien et ses sujets inspirés de la vie quotidienne de son peuple, al-Ḥakīm garde bien entendu son identité et sa fierté d'égyptien. Il a réussi grâce à son talent et à sa maîtrise du symbole à franchir le seuil des écrivains honorés pour leur excellence. Son œuvre frappe à la fois par le réalisme des détails, par la profondeur des symboles, le langage facile et la simplicité du style, ce qui lui permettra d'être élu par l'Académie de langue arabe et lui assurera, grâce à l'admiration personnelle du Président Nāṣer, d'occuper une place éminente dans la vie culturelle de son temps.

BIBLIOGRAPHIE

A. Les pièces de théâtre.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *al-Ayādī al-nā'ima* (les Mains douces), le Caire, Maktabat al-Ādāb, 3^{ème} Éditions, 1952, 194 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *Isīs*, Traduction de l'arabe par Edouard Gemayel, revue par Samia Ahmed Assad, le Caire, L'organisation Égyptienne Générale du livre, 1975, 127 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *al-Ṣafqa* (la Transaction), le Caire, Maktabat al-Ādāb, 1956, 194 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *Yātali' al-Ṣağara* (Ô toi qui montes à l'arbre), le Caire, Maktabat Maṣr, 1988, 187 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *la Caverne des songes* (Ahl al-Kahf), Traduction par Ahmad khédry, le Caire, Éditions de la revue du Caire, 1940, 128 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *le Destin d'un cafard* (Maṣīr ṣurṣār), Traduit de l'arabe par Nadia Kamel, le Caire, L'organisation Générale Égyptienne du livre, 1986, 122 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *al-Ta'āduliyya* (l'Équilibrance), le Caire, Maktabat al-Ādāb, 1955, 120 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *Ṣahrazād*, le Caire, Maktabat al-Ādāb, 1986, 143 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *Théâtre multicolore*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, les Maîtres Étrangers, 1954, 347 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *Théâtre de notre temps*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1961, 253 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *Théâtre Arabe*, Traduit de l'arabe par A. Khedry et N. Costandi, Paris, Nouvelles Éditions Latines, les Maîtres Étrangers, 1950, 465 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *Masraḥ al-Muğtama'* (Théâtre de société), le Caire, Maktabat al-Ādāb wa Maṭba'atuhā, 1950, 787 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *Riḥlat al-rabī' wa al-ḥarīf* (Voyage du printemps et de l'automne), le Caire, Dār Maṣr lī al-Ṭibā'a, 1988, 185 p.

B. Romans.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *l'Âme retrouvée* ('Awdat al-rūḥ), Adaptation française, par Morik Brin, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1973, 224 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *Un Substitut de campagne en Égypte* (Yawmiyāt nā'ibfi al-aryāf), Traduit de l'arabe par Gaston Wiet et Zaki M. Hassan, Paris, La collection terre humaine, dirigée par Jean Malaurie, Plon, 1974, et 1982, dernière Édition, 261 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *'Awdat al-wa'y* (le Retour de la conscience), Bayrūt, Dār al-Šurūq, al-Ṭab'a al-Ṭāniyya, 1974, 78 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *al-Ribāṭ al-muqaddas* (le Lien sacré), le Caire, Maktabat al-Ādāb, 1985, 312 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *l'Âne de Sagesse* (Ḥimār al-Ḥakīm), Traduit de l'arabe par Anne-Marie Luginbuhl et Khaled Falaḥ, Paris, Éditions l'Harmattan, 1987, 119 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *Zahrāt al-'umr* (la Fleure de l'âge), le Caire, Maktabat al-Ādāb, Ṭab'a II, 1944, 230 p. (1er éd : même éditeur, 1943).

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *Siġn al-'umr* (la Prison de la vie), le Caire, Maktabat al-Ādāb, 1988, 272 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *Rāqiṣat al-Ma'bad* (la Danseuse du temple), le Caire, Maktabat al-Ādāb, 1981, 144 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *'Uṣfūr min al-Šarq* (l'Oiseaux d'Orient), Bayrūt al-Šarikat al-Ālamiyya lī al-Kitāb, 5^{ème} Édi, 2002, 144 p. Le roman fut traduit pour la première fois par H.W. Schenouda et Morik Brin et publié aux Éditions Horus en 1941.

C. Recueils d'articles.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *Fan al-adab* (l'Art de la littérature), le Caire, Recueil d'articles, 1952, (Maktabat Maṣr, 1988), 311 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *Taḥta šams al-fikr* (Sous le soleil de l'esprit), le Caire, Recueil d'articles, 1938, (Maktabat Maṣr, 1988), 196 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *Min al-Burğ al-'āğī* (De la tour d'ivoire), le Caire, Recueil d'articles, 1941, (Maktabat al-Ādāb, 1981), 154 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *Taḥta al-miṣbāḥ al-aḥḍar* (Sous la lampe verte), le Caire, recueil d'articles, 1942, (Maktabat al-Ādāb 1981), 143 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *Souvenirs d'un magistrat-poète* (Yawmiyāt qāḍī-šā'ir), Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1961, 219 p.

D. Autres œuvres de T. al-Ḥakīm

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *Tawfīq al-Ḥakīm fī al-waqt al-dā'i* (Tawfīq al-Ḥakīm au temps perdu), le Caire, Markaz al-Ahrām lī al-Tarğama wa al-Naṣr, Tab'a Ūlā, 1987, 412 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *Nazarāt fī al-dīn al-Ṭaqāfa wa al-Muğtama'* (Regards sur la religion, la culture et la société), le Caire, al-Maktab al-Maṣrī al-Ḥadīṭ, Tab'a Ūlā, 1979, 198 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *Ana wa al-qānūn wa al-fan* (Moi, la loi et l'art), le Caire, Kitāb al-yawm, Dār Aḥbār al-Yawm, N° 73, Décembre, 1973, 128 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *al-Qaṣr al-maṣhūr* (le Palais enchanté), en collaboration avec Ṭaha Ḥusayn, le Caire, Dār al-Ma'ārīf, al-Ṭab'at al-Ṭāniyya, 2000, 171 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *Maṣr bayna 'ahdayn* (l'Égypte entre deux époques), le Caire, Maktabat Maṣr, 1988, 228 p, et (Maktabat al-Ādāb, 1983), 154 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfīq)**, *Muḥammad*, le Caire, Maṭba'at lağnat al-Ta'līf wa al-Tarğama wa al-Naṣr, 1936, 485 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfiq)**, *Qultu dāta yawm* (J'ai dit un jour), le Caire, Kitāb al-yawm, N° 23, Août 1970, 135 p.

-**Al-Ḥakīm (Tawfiq)**, *Hīya wa al-Rāhib* (Elle et le moine), Bayrūt, Dār al-kitāb al-Lubnānī, Sans dte, 89 p.

II/Ouvrages critiques

A. Œuvres, articles et études relatifs à l'œuvre de Tawfiq al-Ḥakīm en arabe.

al-'Ālem (Maḥmūd Amīn), *Tawfiq al-Ḥakīm mufakkiran fannānan* (Tawfiq al-Ḥakīm penseur et artiste), le Caire, Dār qaḍāyā fikriyya lī al-Našr wa al-Tawzī', 1994, 196 p.

-**Al-Banhāwī (Nādia)**, *al-Mar'a fī masraḥ Tawfiq al-Ḥakīm wa Rašād Rušdī* (la Femme dans le théâtre de Tawfiq al-Hakim et Rachad Ruchdi), le Caire, al-Hay'a al-Mašriyya al-'Āmma lī al-kitāb, 1994, 278 p.

-**'Abd al-Šabūr (Šalāḥ)**, *Mādā tabaqqā minhum lī al-tārīḥ* (Que reste t-il de leur histoire), le Caire, al-Hay'at al-Mašriyya al-'Āmma lī al-Kitāb, 1997, 199 p.

-**Abū 'Awf ('Abd al-Raḥmān)**, *Tawfiq al-Ḥakīm bayna 'awdat al-rūḥ wa 'awdat al-wa'y* (Tawfik al-Hakim entre l'âme retrouvée et la conscience retrouvée), le Caire, al-Hay'a al-'Āmma liqušūr al-Ṭaqāfa, Ṭab'at Ūlā, 1998, 309 p.

-**'Abd al-'Azīz (Ibrahīm)**, *al-Milaf al-Šaḥṣī lī Tawfiq al-Ḥakīm* (le Dossier personnel de Tawfiq al-Ḥakīm), le Caire, Dār al-Ma'ārīf, 1992, 253 p.

-**'Abd al-'Azīz (Ibrahīm)**, *Ayyām al-'Umr* (les Jours de la vie), Lettres confidentielles entre Ṭaha Ḥusayn et Tawfiq al-Ḥakīm, le Caire, al-Hay'a al-Mašriyya al-'Āmma lī-al-Kitāb, 1998, 168 p.

-**Aḥmad Muḥammad ('Aṭīyya)**, *Tawfiq al-Ḥakīm al-Lāmuntamī : Dirāsa fī fikr al-Ḥakīm al-siyāsī* (Tawfiq al-Hakim le non affilié: étude sur la pensée politique d'al-Hakim), le Caire, Dār al-Mawqif al-'Arabī, 1979, 178 p.

-**Al-Ḥadīdī** (ʿAbd al-laṭīf Muḥammad al-Sayyid), *Ṣūrat al-marʿat fī masraḥ Tawfīq al-Ḥakīm* (l'Image de la femme dans le théâtre de Tawfīq al-Hakīm), le Caire, Dār al-Saʿāda lī-al-Ṭibāʿa, Ṭabʿa I, 1998, 418 p.

-**Al-Ibyārī Fathī**, *ʿAṣrat ālāf ḥaṭwa maʿa al-Ḥakīm* (Dix mille pas avec al-Hakīm), le Caire, al-Hayʿa al-Maṣriyya al-ʿĀmma lī-al-Kitāb 1987, 195 p.

-**Al-Dālī (Muḥammad Ḥusayn)**, *ʿImlāq al-adab Tawfīq al-Ḥakīm* (le Géant de lettre Tawfīq al-Hakīm), le Caire, Dār al-Maʿārīf, 1989, 235 p.

Al-Ġiṭānī (Ġamāl), *Tawfīq al-Ḥakīm yataḍakkar* (Tawfīq al-Ḥakīm se souvient), le Caire, Al-Mağlis al-Aʿlā lī al-Taḳāfa, 1998, 183 p.

-Al-Kitāb al-Tidkārī, *Tawfīq al-Ḥakīm al-Adīb al-Mufakkir al-Insān* (Tawfīq al-Hakīm, homme de lettres, penseur et homme), le Caire, al-ʿAdad al-awwal, al-Markaz al-qawmī lī al-Ādāb, Ṭabʿa Ūlā, 1988, 424 p.

-**Al-Mallāḥ (Kamāl)**, *al-Ḥakīm baḥīlan* (al-Hakīm avare), le Caire, Marqaz al-Ahrām lī al-Ṭarğama wa al-Naṣr, 1988, 369 p.

-**Al-Ḥadīdī** (ʿAbd al-laṭīf Muḥammad al-Sayyid), *Ṣūrat al-marʿat fī masraḥ Tawfīq al-Ḥakīm* (l'Image de la femme dans le théâtre de Tawfīq al-Hakīm), le Caire, Dār al-Saʿāda lī-al-Ṭibāʿa, Ṭabʿa I, 1998, 418 p.

-**Adham (Ismāʿīl) et Nāğī (Ibrāhīm)**, *Tawfīq al-Ḥakīm*, le Caire, Maktabat al-Ādāb, 1984, 248 p.

-**Bahā (ʿIṣām)**, *al-Ḥayāl al-ʿIlmī fī masraḥ Tawfīq al-Ḥakīm* (la Science fiction dans le théâtre de Tawfīq al-Hakīm), le Caire, al-Hayʿa al-Maṣriyya al-ʿĀmma lī-al-Kitāb 1994, 191 p.

-**Dawwāra (Fuʿād)**, *Masraḥ Tawfīq al-Ḥakīm : al-Masraḥiyyāt al-siyyāsiyya* (le Théâtre de Tawfīq al-Hakīm les pièces politiques), le Caire, al-Hayʿa al-Maṣriyya al-ʿĀmma lī-al-kitāb, 1986, 479 p.

-**Dawwāra, (Fuʿād)**, *Masraḥ Tawfīq al-Ḥakīm : al-Masraḥiyyāt al-Mağhūla* (le Théâtre de Tawfīq al-Hakīm les pièces inconues), le Caire, al-Hayʿa al-Maṣriyya al-ʿĀmma lī-al-Kitāb, 1985, 298 p.

-Dasūqī (Farūq), *Tawfīq al-Ḥakīm liman 'istama' wa 'ilā man taḥaddat* (Tawfiq al-Hakim, a qui a t-il écouté et avec qui a t-il discuté), le Caire, Dār al-Da'wa lī al-Ṭibā'a wa al-Našr wa al-Tawzī', 1984, 82 p.

-Ghali (Shoukri), *Tawrat al-Mu'tazil : dirāsa fī adab Tawfīq al-Ḥakīm, al-ḡīl wa al-ṭabaqa wa al-ru'yā* (Révolution d'un solitaire: étude sur la littérature de Tawfiq al-Hakim, génération, hiérarchie et vision), le Caire, al-Hay'a al-Mašriyya al-Āmma lī al-kitāb, Ṭab'a Ūlā, 1995, 569 p.

-'īd (Raḡā'), *Qirā'a fī adab Tawfīq al-Ḥakīm* (Lecture sur la littérature de Tawfiq al-Hakim), Alexandrie, al-Ma'ārīf, 2000, 192 p.

-'īd (Muḥammad al-Sayyed), *Tawfīq al-Ḥakīm mi'at 'ām* (Tawfiq al-Ḥakīm, cent ans), le Caire, al-Hay'a al-Mašriyya al-Āmma lī-al-Kitāb, 1998; 148 p.

-Imīl Kebā, *al-Nuzū' al-ṭabaqī fī masraḥiyyāt Tawfīq al-Ḥakīm* (le Penchant hiérarchique dans les pièces de théâtre d'al-Hakim), Bayrūt, Dār al-Ġīl, Ṭab'at Ūlā, 1997, 336 p.

-Lwīs ('Awaḍ), *al-Aqni'at al-nāširiyya al-sab'a : Munāqašāt Tawfīq al-Ḥakīm wa Muḥammad H. Haykal* (les Sept masques du nasérisme: controverse entre al-Hakīm et Haykal), Bayrūt, 1^{ère} Édition, Dār al-Ruqiy, Maktabat Madbūlī; 1987, 207 p.

-Lwīs ('Awaḍ), *al-Ḥurriyya wa naqd al-ḥurriyya* (la Liberté et critique de la liberté), le Caire, al-Hay'a al-Āmma lī al-Ta'līf wa al-Našr, 1971, 203 p.

-Mandūr (Muḥammad.), *Masraḥ Tawfīq al-Ḥakīm* (le Théâtre de Tawfiq al-Ḥakim), le Caire, Dār nahḍat Mašr lī al-Ṭibā'a wa al-Našr, al-Ṭab'a al-Ṭālīṭa, 1966, 192 p.

-Murād (Maḥmūd), *al-Ḥakīm wa wa'yuhu al-'Ā'id* (al-Hakim et le retour de la conscience), Entretien Raḡul wa qaḍiyya, le Caire, Maṭābi' al-Ahrām al-Tiḡāriyya, 1975, 87 p.

-Muntašir (Ṣalāḥ), *Tawfīq al-Ḥakīm fī šahādātihi al-aḥīra* (les derniers témoignages de Tawfiq al-Hakim), le Caire, 1^{ère} Édition, Markaz al-Ahrām lī al-Tarḡama wa al-Našr, 1996, 149 p.

-Saḥsūḥ (Aḥmad), *Tawfīq al-Ḥakīm mufakkiran wa munazziran masraḥiyyan* (Tawfiq al-Hakim penseur et théoricien dramatique), Caire, al-Hay'a al-Mašriyya al-Āmma lī-al-Kitāb, 2002, 178 p.

-**Şaqr (Muḥammad ‘Abd al-Wahāb)**, *al-Rawā’i’ al-Sab’ lī masraḥ Tawfīq al-Ḥakīm* (Les sept merveilles de théâtre de Tawfīq al-Hakim), le Caire, al-Hay’a al-Maṣriyya al-‘Āmma lī-al-Kitāb, 1990, 207 p.

-**Šūša (Muḥammad al-Sayyid)**, *Tawfīq al-Ḥakīm fī qiṣaṣih al- qaṣīra* (les Courtes nouvelles de Tawfīq al-Hakim), le Caire, Dār al-kutub, ‘Adad 15, Octobre, 1982, 149 p.

-**Šūša (Muḥammad al-Sayyid)**, *85 šam’a fī ḥayāt Tawfīq al-Ḥakīm*, (Quatre ving-cinq bougies dans la vie de Tawfīq al-Ḥakim), le Caire, Dār al-Ma‘ārīf, 1984, 233 p.

-**Ṭāhir(Şalāḥ)**, *Aḥādīṭ ma’a Tawfīq al-Ḥakīm* (Discussions avec Tawfīq al-Hakim), le Caire, al-Ahrām, 1971, 253 p.

-**‘Ūda (Muḥammad)**, *al-Wa’y al-Mafqūd* (la Conscience perdue), le Caire, Maktabat ‘Āda, 287 p.

B. Œuvres, articles et études relatifs à l’œuvre de Tawfīq al-Ḥakīm

-**Alzahrani (Moajeb Said)**, *L’image de l’Occident dans le roman arabe contemporain*, Thèse de Doctorat présentée à l’Université de la Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Daniel-Henri Pageaux, 1989-1991, en deux vol, 495 p.

-**Denooz (Laurence)**, *Entre Orient et Occident: rôles de l’hellénisme et du pharaonisme dans l’œuvre de Tawfīq-al-Ḥakīm*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettre de l’Université de Liège, Genève, Droz, 2002, 451 p. (C’est un ouvrage qui a été reçu sous forme de thèse sous le titre *Tawfīq al-Ḥakīm entre Orient et Occident. L’hellénisme et le pharaonisme*).

-**Fontaine(Jean)**, *Mort-résurrection : une lecture de Tawfīq al-Hakim*, Tunis, Éditions Bouslama, 1978, 338 p.

-**Houssay (Martine)**, *Problématique identitaire et vérité singulière, étude de trois autobiographies arabes*, Thèse de Doctorat régime unique présentée à l’Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, Département d’Études Orientales, Section d’Arabe, sous la direction du professeur abdellah Bounfour, Juin, 2001, 378 p.

-**Papadopoulo (Alexandre)**, «Tawfīq al-Ḥakīm et son œuvre» ; in : *Revue du Caire*, vol XXXX, 21^{ème} année, N. 212, Avril, 1958.

-**Saadé (Nicolas)**, *Tawfīq al-Ḥakīm l'homme et l'œuvre*, sous la direction de Charles Vial, Thèse de 3^{ème} cycle, Ancien régime, présentée devant l'Université Aix, Mars 1971, 176 p.

-**Sewilam, (Mohamed)**, *la France dans l'œuvre de Tawfīk al-Ḥakīm*, thèse de Doctorat présentée à l'Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, Discipline Littérature Comparée, sous la direction de Madame Martine Mathieu-Job, 2005, 365 p.

-**Sazdil (Yassein)**, *Influences étrangères dans l'œuvre de Tewfik al-Hakim*, Thèse de maîtrise présentée à la faculté des Lettres, Université d'Alexandrie, 1972, 573 p.

-**Tomich (Nada)**, «Un dramaturge égyptien, Tawfīq al-Ḥakīm et l'avant-garde», *in revue de Littérature Comparée*, N 4, 1971, pp. 541-553.

C. Etudes, ouvrages relatifs à l'histoire de l'égypte.

-**Abdel-malek (Anouar)**, *Idéologie et renaissance nationale : l'Égypte moderne*, Paris, l'Harmattan, 2004, 1^{ère} Éditions Anthropos, 1975, 575 p.

-**Abdel-Malek (Anouar)**, *Égypte, société militaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1962, 379 p.

-**Berque (Jacques)**, *l'Égypte, impérialisme et révolution*, Paris, Gallimard, 1967, 446 p.

-**Berque (Jacques)**, *Histoire sociale d'un village égyptien au XX^{ème} siècle*, Paris, Mouton et Co la Hay, 1957, 87 p.

-**Blackman (Winifred)**, *Le fellah de la Haute-Égypte : Vie religieuse, sociale et économique le présent et les survivances anciennes*, Paris, Traduction française de Jacques Marty, Payot, 1948, 279 p.

-**Bancourt (Pascal)**, *Le livre des Morts égyptiens : livre de vie*, Saint-Jean-De-Braye, Éditions Dangles, 2001, 399 p.

- CEDE, Centre d'Étude et de Documentation Économique, juridique et social, *l'Égypte dans le siècle 1901-2000*, le Caire, Éditions complexe, 2003, 339 p.

-**Colombe (Marcel)**, *l'Évolution de l'Égypte 1924-1950, Islam d'hier et d'aujourd'hui*, collection dirigée par E. Lévi-Provençal, Volume IX, Paris, Éditions C.P. Maisonneuve et Cie, 1951, 359 p.

-De Vauyany (Jean Baptiste), *Le Caire et ses environs : caractères, mœurs, coutumes des égyptiens modernes*, Paris, le Plon et C^{ie}, 1883, 440 p.

-Eugen (Drewermann), *La barque du soleil : la mort et la résurrection en Égypte ancienne et dans l'Évangile*, traduit de l'allemand par Joseph Feisthauer, Paris, Éditions du Seuil, 1994, 365 p.

Hart (George), *Mythes égyptiens*, traduit de l'anglais par Christine Monatte, Éditions du Seuil, 1993, 153 p.

-Henein (Nessim Henry), *Māri girgis, village de haute Égypte*, le Caire, Institut française d'archéologie Orientale, 2001, 438 p.

-Ghali (Shoukri), *Égypte, la contre-révolution*, Traduction de Mustapha Morgane, Paris, Éditions le Sycomore, 1979, 551 p.

-Guibal (Claude), «Mahfouz à Caire perdu», Article publié dans le journal Libération, jeudi 31 Août 2006.

-Koenig (Yvan), *Magie et magiciens dans l'Égypte ancienne*, Paris, Bibliothèque de l'Égypte ancienne dirigée par Christiane Desroches Noblecourt, Éditions Pygmalion/Gérard Watelet, 1994, 359 p.

-Louca (Anouar), *L'autre Égypte de Bonaparte à Taha Hussein*, le Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale, 2006, 223 p.

-Rachet (Guy), *L'Égypte mystique et légendaire*, France, Champollion, Éditions du Rocher, 1996, 260 p.

-Sabry (Muhammad), *La révolution égyptienne*, d'après des documents authentiques et des photographies, prises au cours de la révolution, Paris, Librairie j. Vrin, 1919, 143 p.

-Taha (Hussein), *Au-delà du Nil*, textes choisis et présentés par Jacques Berque et traduits de l'arabe par Michel Hayek, Anwar Louca, André Miquel, J. Berque et Alii, Paris, Collection Unesco, Gallimard, 1977, 280 p .

-Traunecker (Claude), *Les Dieux de l'Égypte*, Que sais-je, Paris, presses universitaires de France, 4^{ème} Édition, 2005, 127 p.

-**Vaucher (Georges)**, *Gamal Abdel Nasser et son équipe : Les années d'humiliation et la conquête du pouvoir*, Paris, René Julliard, 1959, 302 p.

D. Études et ouvrages relatifs à la littérature égyptienne

-**Abdel-Malek (Anouar)**, *Anthologie de littérature arabe contemporaine : les essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, 487 p.

-**Gonzalez-Quijano (Yves)**, *Les gens du livre : Édition et champ intellectuel dans l'Égypte républicaine*, Paris, CNRS Éditions, 1998, 240 p.

-**Ḥaqqī (Yaḥyā)**, *Faḡr al-qišṣa al-maṣriyya* (l'Aube de la nouvelle égyptienne), le Caire, al-Hay'a al-Maṣriyya al-'Āmma lī al-Kitāb, 1987, 134 p.

-**Haykal (Muḥammad Ḥusayn)**, *Tawrat al-adab* (Révolution de la littérature), le Caire, Dār al-Ma'ārīf, 2^{ème} Éditions, 1986, 221 p.

Hegazy (Samir), *Littérature et société en Égypte : de la guerre de 1967 à celle de 1973*, Paris, Imprimerie Hermel, 1979, 162 p.

-**Ḥusayn (Ṭaha)**, *Mustaqbal al-Taqaḡfa fī maṣr* (l'Avenir de la culture en Égypte), le Caire, Maṭba'at al-Ma'ārīf wa maktabātuhā, 1944, 404 p.

-**Ḥusayn (Ṭaha)**, *Fuṣūl fī al-naqd wa al-adab* (Chapitres sur la critique et la littérature), le Caire, Dār al-Ma'ārīf, 1945, 220 p.

-**Jacquemond (Richard)**, *Entre scribes et écrivains : le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*, Paris, Actes Sud, 2003, 345 p.

-**Landau (Jacob M)**. *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*, Études arabes et islamiques, Traduit de l'Anglais par Francines et Cleach, Paris, G.P Maisonneuve et Larose, 1965, 260 p.

-**Makarius (Raoul)**, *La jeunesse intellectuelle d'Égypte au lendemain de la deuxième guerre mondiale*, Paris, Mouton et Co, la Haye, 1960, 97 p.

-**Makarius (Raoul et Laura)**, *Anthologie de la littérature arabe contemporaine : le roman et la nouvelle*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, 412 p.

-**Pérès (Henri)**, *La littérature arabe et l'islam par les textes : les XIX et XX siècles*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, Adrien Maisonneuve, 6^{ème} Éditions, 1977, 273 p.

-**Tomiche(Nada)**, *La littérature arabe contemporaine : roman-nouvelle-théâtre*, Paris, Éditions Maisonneuve et Larose, 1993, 162 p.

-**Tomiche (Nada)**, *Histoire de la littérature romanesque de l'Égypte moderne*, Paris, G-B Maisonneuve et Larose, 1981, 254 p.

-**Vial (Charles)**, *Le personnage de la femme dans le roman et la nouvelle en Égypte de 1914-1960*, Damas, Institut française de Damas, 1979, 493 p.

III/ Autres œuvres critiques

-**Ayangma (André)**, *Femme, féminité, féminisme dans l'œuvre de Jules Valles*, Thèse de Doctorat nouveau régime, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 1998, 416 p.

-**Behaeghel (Julien)**, *Osiris le Dieu ressuscité*, Paris, Berg International, 1995, 211 p.

-**Bessière (Irène)**, *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*. Paris, Coll. Universitaire, «thèmes et textes», Larousse, 1974, 256 p.

-**Caillois (Roger)**, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, Tom I, 1966, 640 p.

-**Daco (Pierre)**, *Comprendre les femmes et leur psychologie profonde*, Belgique, Marabout, 1995, 353 p.

-**Daumas (François)**, *Amour de la vie et sens du divin dans l'Égypte ancienne*, Cognac, Fata Morgana, collection Hermès, 1998, 76 p.

-**Dunand (Françoise)**, *Isis, Mère des Dieux*, Paris, Éditions Errance, 2000, 206 p.

-**Franco (Isabelle)**, *Rites et croyances d'éternité*, collection dirigée par Christiane et Desroches Noblecourt, Paris, Pygmalion, Gérard Watelet, 1993, 313 p.

-**Hamon (Philippe)**, *Le personnel du roman le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1998, 329 p.

- Hamon (Philippe)**, *Littérature et réalité*, Paris, Points essais (Ouvrage collectif), 1982, 192.p.
- Hellens (Franz)**, *Le Fantastique réel*, Bruxelles, SODI, 1963, 125 p.
- Ionesco (Eugène)**, *Notes et contre notes*, Paris, Éditions Gallimard, Collection idées, 1991, 371 p.
- Kadhim(Jihad Hassan)**, *Le roman arabe (1834-2004)*, Paris, Sindbad, Acte Sud, 2006, 395.p.
- Lucas (Rafaël)**, *La représentation du peuple dans l'œuvre de Jorge Amado*, Université Michel de Montaigne Bordeaux3, Section portugais, 4 V, T3, Janvier 1993, 1252 p.
- Lenormand (Henri-René)**, *Théâtre Complet*, Tom I, Paris, 2^{ème} Éditions Albin Michel, 1949, 238 p.
- Malrieu (Joël)**, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992,160 p.
- Maurice Rostand**, «la Déserteuse», (pièce en trois actes, en vers), *in : la Petite illustration*, N° 309, Théâtre : n. 173, 13 Novembre 1926.
- Mauriac (François)**, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Buchet-Chastel, 1933, 222 p.
- Mellier(Denis)**, *La Littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000, 62 p.
- Minces (Juliette.)**, *La femme dans le monde arabe*, Paris, Éditions Mazarine, 1980, 170 p.
- Monard (Jean) et Rech (Michel)**, *Le merveilleux et le fantastique*, Paris, Librairie Delagrave, 1974, coll. G. Bello, 127 p.
- Naud (Yves)**, *La vengeance des Pharaons*, Genève, Éditions Famot, 1977, 255 p.
- Pageaux (Daniel-Henri)**, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, 192 p.
- Prince (Nathalie)**, *Le Fantastique*, paris, Armand Colin, 2008, 127 p.
- Raymond (André)**, *Égyptiens et français au Caire 1798-1801*, le Caire, Institut français d'archéologie Orientale, 1998, 391 p.

-**Rossini (Stéphane) et Schumann-Antelme (Ruth)**, *Osiris : rites d'immortalité de l'Égypte pharaonique*, Lavour, Éditions Trismégiste, 1995, 111 p.

-**Rostand (Maurice)**, «la Déserteuse», (pièce en trois actes, en vers), *in : la Petite illustration*, N° 309, Théâtre : n. 173, 13 Novembre 1926.

Shaw (George Bernard), *Pygmalion*, New York, The collected Works, W.H.Wise, (S.D), 104 p.

-**Steinmetz (Jean-Luc)**, *La littérature fantastique*, Que sais-je, Paris, PUF, 1990, 127 p.

-**Toelle (Heidi) et Zakaria(Katia)**, *À la découverte de la littérature arabe du VI^e siècle à nos jours*, Paris, Éditions Flammarion, 2003, 388 p.

-**Todorov (Tzvetan)**, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 188 p.

-**Viegnes (Michel)**, *Le Fantastique*, Paris, Garnier Flammarion Coll «corpus», 2006, 239 p.

IV/ Dictionnaires, revues et encyclopédies

-**Al-Naqqāš (Raġā')**, «Maṣr fī adab Tawfiq al-Ḥakīm », *in : Mağallat al-Hilāl*, «l'Égypte dans la littérature de Tawfiq al-Hakim», *in : Journal al-Hilal*, N°2, février, 1968.

-l'Encyclopédie de l'Islam, Paris, Nouvelles Éditions, G.P Maisonneuve et Larose, 1991.

-**Ardaš (Sa'd)**, «Tağribatī ma'a masraḥ al-Ḥakīm, Mon expérience avec le théâtre d'al-Hakim», *in : Mağallat al-Hilāl*, N°2, Février, 1968.

-**Ḥaqqī (Yaḥyā)** ; Revue *al-Ḥadīt*, Alep, Numéro de février, 1943.

-**Isabelle Franco**, *Petit Dictionnaire de Mythologie égyptienne*, Paris, Éditions Entente, 1993, 241 p.

-**Naġāḥ ('Umar)** «Mudakkirāt al-Sayyida Wālidat al-Ḥakīm , Journal de la mère de Tawfiq al-Ḥakim», *in: Revue Ṣabāḥ al-Ḥayr*, 1^{er} Octobre, 1959.

-**Suhayl (Idrīs)**, *al-Manhal, Dictionnaire français-Arabe*, Bayrūt, Nouvelles Éditions, N°24, Dār al-Ādāb, 1999, 1289 p.

-**Viviane Koenig**, *Dictionnaire de la mythologie égyptienne*, Hachette jeunesse, 1996, 350 p.

-**Al-Qāmūs, le Dictionnaire arabe-français**, sous la direction de Maktab al-Dirāsāt wa al-Buhūt, Bureau des études et des recherches, Bayrūt-Lubnān, Dār al-kutub al-‘Ilmiyya, 2003, 935 p.

-**Larousse, Dictionnaire Encyclopédique illustré**, Paris, Larousse, 1997, 1690 p.

-**Revue des études Islamiques**, Recueil documentaire et iconographique réuni avec le concours d’Emile Dermenghem, Lounis Mahfouz, Dr Suheyl Unver, Nicolas de Witt, 1955, 176 p.

-**Revue des études Islamiques**, « Les versions Kirghize et Tatare de Kazan de la légende des sept dormants », Traduit par Chantal Quelquejay, publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, Tome XXVIII, Cahier I, Paris, Librairie Orientale Paul Geuthner, 1960, 149 p.

-**Revue des études Islamiques**, « Les sept Dormants d’Éphèse Ahl al-Kahf, en Islam et en Chrétienté », Recueil documentaire et iconographique réuni avec le concours d’Émile Dermenghem, Lounis Mahfouz, Dr Suheyl Unver, Nicolas de Witt, 1954, 176 p.

-**Revue al-Ṭalī’a**, Novembre, 1985 et celle de Mars, N°3, 1975 (Entretiens de la gauche égyptienne avec Tawfīq al-Ḥakīm qui ont débuté en Décembre 1974, lorsque la revue *d’al-Ṭalī’a* a publié les lettres échangées entre Luṭfī al-Ḥulī et Tawfīq al-Ḥakīm. Depuis, al-Yasār al-Maṣrī, à organisé un colloque qui a duré dix mois et qui a fait l’objet de neuf séries de Janvier à Septembre 1975).

-**Revue al-Ġīl al-ġadīd**, la Nouvelle génération », 14 mars 1955.