



**L'impact du patrimoine historique dans le
théâtre de Saadallah Wanous**

(تأثير الموروث التاريخي في مسرح سعد اللة ونوس)

Par Mohamed Abdel Tawab

**Maître de conférences
Département de français, faculté des Lettres
Université de Fayoum**





المستخلص :

يتناول البحث تأثير الموروث التاريخي علي المسرح العربي خاصة من قبل الكتاب المسرحيين. فقد عرف اتجاه العودة الي التاريخ اقبالا واسعا من قبل كتاب المسرح امثال علي احمد باكثيرو عزيز اباطة. أما في سورية فقد عرف اتجاه العودة الي التاريخ إنتشاراً واسعاً منذ بداية التأليف لفن المسرح، يعد سعد اللة ونوس واحداً من أشهر المسرحيين العرب المعاصرين حيث سعي الي ترسيخ المسرح في الثقافة العربية من خلال العودة الي التاريخ. فقد تميزت تعامله مع التاريخ بكثيرة من الموضوعية، حيث أصر علي ضرورة الإستفادة من تجارب الأقدميين لتقديم العبرة للحاضر وسعي من خلال المسرح الي المساهمة فس مناقشة القضايا التي تتحكم في مجتمعة خاصة القضايا السياسية الي تتناول علاقة السلطة بالشعب، وأيضاً القضايا الاجتماعية الي تاتي في المرتبة الثانية من إهتماماته وكل ذلك من خلال دهاليز التاريخ، حيث أنه يحاول من خلاله أن يرفع مستوي المجتمعات العربية ويأخذ بيديها من أجل شعب حاضر وبناء مستقبل أفضل.

Maître de conférences a la faculté des Lettres- Université du Fayoum

Résumé en français

La recherche met en évidence l'histoire de l'éclosion du théâtre dans le monde arabe surtout en Egypte, en Syrie et au Liban, d'autant plus que le théâtre moderne en est un phénomène récent et une nouvelle entrée. Pour les auteurs arabes, "L'âge d'or du théâtre" qui s'étend du VIII siècle jusqu' au XIV siècle, a pour source d'inspiration le patrimoine littéraire historique.

En ce qui concerne notre sujet, Wanous est considéré comme l'un de grands dramaturges arabes contemporains. Il se consacra entièrement au théâtre pour l'établir dans la culture arabe. Ses écrits dramatiques s'annoncent claires sur plusieurs volets : il était à la fois dramaturge et metteur en scène. Ses pièces furent interprétées dans plusieurs langues telles que la langue française, italienne et anglaise : ce qui lui vaut sa place éminente voire distinguée dans le monde de l'art dramatique et plus particulièrement celui de la Syrie. Dès son entrée dans le monde dramatique, cet auteur était préoccupé par le contact avec le lecteur et le spectateur arabe. S'inspirant de plusieurs ressources dont la plus importante est la source historique, il cherche à tirer profit du vécu des ancêtres afin de présenter une certaine morale pour les générations d'aujourd'hui.

Mots-clés :

Wanous-patrimoine historique-théâtre arabe

Introduction de la recherche

La recherche met en évidence l'histoire de l'éclosion du théâtre dans le monde arabe surtout en Egypte, en Syrie et au Liban, d'autant plus que le théâtre moderne en est un phénomène récent et une nouvelle entrée. Pour les auteurs arabes, "L'âge d'or du théâtre" qui s'étend du VIII siècle jusqu' au XIV siècle, a pour source d'inspiration le patrimoine littéraire historique. Ces derniers utilisent les textes médiévaux inconnus de tous mais qui sont censés véhiculer des idées et des codes instinctivement interprétés par le public. L'utilisation du passé historique alimente des comparaisons fructueuses, sur la valeur historique, politique, documentaire, chez les pionniers arabes en Orient et dans les pays du Maghreb, tels : Ahmed Chawki, Khalil Hendawy, Mostapha Elhalage et surtout le syrien Saadallah Wanous qui constitue notre intérêt de recherche.

Prenons par exemple Ahmed Chawki, ce grand poète égyptien qui s'initia au théâtre en vers en 1932, pourtant son plus grand succès fut *Majnûn Layla*, une pièce dont le sujet est emprunté à l'histoire et aux légendes médiévales arabes. Ses pièces sont suivies par celles d'Aziz Abaza, dont *Qays et Laly-la* (1943) qui connaît une grande réussite dans les années quarante: histoire d'un amour impossible inspirée par son chef d'œuvre médiévale *Al-Aghânî* (Les Chansons)¹.

Toutes les voix s'élèvent pour chercher un théâtre qui trouve sa voie dans la culture arabe, tandis que d'autres dramaturges exigent que le théâtre arabe soit occidentalisé : initiative visant à le rendre célèbre et florissant autant que le théâtre occidental notamment celui de Molière et de Shakespeare, par le biais d'une recherche d'identité dans cet art dramatique. Mais plus encore, une envie de garder l'authenticité du théâtre en res-

¹ Ce recueil a été traduit par Albin Michel, sous le nom *plus belles pages du Kitâb al-Aghânî*, paris, 1995.



suscitant des thèmes historiques empruntés au passé en vue de redresser la technique dramatique et de la rendre très répandue dans la littérature arabe.

Motif du choix

Le recours au passé historique trouva son issu chez un grand nombre des auteurs arabes tels : Ibrahim Ramzy, Ali Ahmed Bakatheir, Mârûn al-Naqqâch, al-Qabbânî et Sadallah Wanonous qui fait l'objet de notre article. Ces écrivains adoptèrent le théâtre d'un côté aussi historique que patriotique en laissant leurs penchants romantiques derrière eux.

Le recours aux textes à cette période se fit dans l'urgence. Ils ont été utilisés dans le but d'attirer l'attention et de rendre fidèle un public qui se montrait au départ réservé et d'empêcher par conséquent, tout regard critique. Transposé dans un décor du passé, le spectateur devait y rester un peu puis méditer afin d'être finalement l'édificateur de sa nouvelle société. Revenir aux textes médiévaux permit de rapprocher le public d'un théâtre qui n'était pas l'une de ses préoccupations. Il s'agissait désormais de traiter ces textes mais avec de nouvelles fonctions, de nouvelles visions et de nouvelles techniques, de ne pas les saisir tel qu'ils sont dans les livres, les manuscrits ou les mémoires.

Il faut donc créer un patrimoine arabe, purement historique, dont le contenu et la source d'inspiration est le turath . Or, la problématique ce n'est pas d'utiliser le turâth, mais de savoir comment l'utiliser. C'est à quoi le dramaturge égyptien Youssof Idriss¹ s'est intéressé dans ses écrits dramatiques. il ap-

¹ C'est un écrivain voire dramaturge égyptien. Il voulait lancer un appel à tous les dramaturges arabes pour qu'ils s'inspirent des formes théâtrales existantes dans la tradition arabe, en général, et dans la tradition de chaque pays, en particulier. Il a écrit plusieurs œuvres littéraires, comme celles de la maqâma (La Séance), des biographies de 'An-



pelle de ses vœux un théâtre spécifiquement arabe. Sa position la plus radicale est comparée à celle des dramaturges arabe de son époque, comme le prouve cet extrait tiré de son article écrit en 1984 : ‘Dans la presse, les livres, les colloques, c’est toujours la même question qui revient : Y a-t-il vraiment un théâtre arabe ? A-t-il existé un jour ? (...) Question étrange, qui revient en réalité à se poser cette autre question : Y a-t-il vraiment un public arabe qui est passionnée du théâtre ? A-t-il vraiment existé ? (...) lorsque il y a un peuple qui est intéressé par théâtre, il lui est indispensable pour exister, de boire et manger, de rire et danser et aussi de se théâtraliser (.....)’¹

En gros, l’emploi du turâth donne l’occasion aux dramaturges arabes de faire un pont étendu entre le passé et le présent : un bon moyen d’interpréter leurs soucis, leurs chagrins et leurs joies et la meilleure manière sensée rendre la culture arabe avoir une place très honorable parmi tous les arts du monde.

Problématique de recherche

Wanous est considéré comme l’un de grands dramaturges arabes contemporains. Il se consacra entièrement au théâtre pour l’établir dans la culture arabe. Ses écrits dramatiques s’annoncent claires sur plusieurs volets : il était à la fois dramaturge et metteur en scène. Ses pièces furent interprétées dans plusieurs langues telles que la langue française, italienne et anglaise : ce qui lui vaut sa place éminente voire distinguée dans le monde de l’art dramatique et plus particulièrement celui de la Syrie. Dès son entrée dans le monde dramatique, cet auteur était préoccupé par le contact avec le lecteur et le spectateur arabe. S’inspirant de plusieurs ressources dont la plus importante est la source histo-

tar, du théâtre d’ombres qui, peuvent, selon lui, aider les dramaturges arabes à trouver une forme de théâtre arabe authentique

¹ Introduction à al-Farâfir (Les Scapins), Le Caire, Maktabat Misr, 1984, p. 8



rique, il cherche à tirer profit du vécu des ancêtres afin de présenter une certaine morale pour les générations d'aujourd'hui.

Ses écrits dramatiques, basés sur l'Histoire, ont abordés des thèmes principaux parmi lesquels figurent: la question de l'équilibre quasi inexistante dans le rapport dominant –dominé, c'est-à-dire, la relation entre le souverain et le peuple. Selon lui, cela est dû à la corruption des dirigeants du pouvoir ainsi qu'à la soumission totale du peuple vis-à-vis d'eux. C'est pourquoi ses pièces s'adressent d'avantage aux couches sociales les plus défavorisées pour une sensibilisation en vue de les faire sortir de cette impasse et les aider à créer finalement un bel avenir.

La question sociale vient en second plan dans ses préoccupations théâtrales, cela se voit via la représentation du thème de la débauche morale qui est due à plusieurs causes dont les plus importantes sont le facteur des traditions et des coutumes archaïques ainsi que l'héritage religieux.

Nous allons tenter à travers notre étude de mettre en relief ces thèmes que notre dramaturge aborde dans ses écrits dramatiques dont les plus importants sont Mughâmarât ra's al-mamlûk Gâbir (Les Aventures de la tête de l'esclave Jabir), puisé d'un conte populaire arabe et Al-Malik huwa al-malik (Le Roi est le roi), inspiré des Mille et une Nuits et Munamnamât tarîkhiyya (Miniatures historiques)¹. Cet œuvre nous apparait de première vue la plus adéquate et la plus aboutie pour la recherche tandis que les autres pièces, qu'il a écrites, sont moins importantes qu'elle.

¹ Beyrouth, Dâr al-âdâb, 1996. Ce texte est traduit de l'arabe (Syrie) par Rania Samara, Marie Elias, Hanan Qassab-Hassan, Miniatures, suivi de Rituel pour une métamorphose, Arles, Actes Sud, Papiers, 1996.



Le Corpus

Munamnamât tarîkhiyya (Miniatures historiques)¹

Méthode de recherche

Nous adopterons dans cette recherche la méthode thématique du retour au patrimoine historique dans la forme ainsi que dans le fond afin de créer un théâtre arabe authentique.

Mots- clés

Patrimoine historique - Sadallah Wanous-le théâtre arabe

Le texte intégral

Le théâtre dans sa forme occidentale est une nouvelle intégration dans le monde arabe. Ce nouvel état de théâtralité prend plusieurs aspects différents dont le plus important est Khayal al-zill (ou silhouette de l'ombre)² de Pierre Loti, un auteur et romancier français, qui, lors de son voyage en 1879, voulait représenter le spectacle de karagöz³ dans " le théâtre d'ombre" tel

¹ Sadallah Wanous, *Munamnamât tarîkhiyya (Miniatures historiques)*, Dar-Eladab, 1993

² Le théâtre d'ombre vient justement au monde musulman par le biais de l'Inde et de la Chine. Cet art marque essentiellement la période des Mameloukes. Pendant cette *période mamelouke*, le théâtre d'ombre fut exposé sous forme de jeux. Il a été appelé (pappat). *Il a été représenté lors de moult manifestations comme les fêtes de mariage et de circoncision.* Les jeux représentés abordaient dérisoirement des thèmes politiques, sociaux et historiques. Mais les Arabes ont connu véritablement cet art pour la première fois dans l'époque Abbasside. Au V^e siècle de l'Hégire du prophète Mohamed, l'Égypte a apprécié aussi cet art pendant l'époque fatimide.

³ Le "karagöz" ou Le théâtre des marionnettes est un art populaire très célèbre dont sont les origines les cultures asiatiques anciennes. Il s'est répandu directement dans les pays arabes après la chute de l'Andalousie à la fin du XIII^e siècle. L'on pourrait dire que le théâtre des marionnettes est utilisé dans le but de raconter des histoires humaines et politiques sans trop s'approcher des rois. Surcroît, Il inter-



qu'il l'a vu en Turquie en vue d'en faire la risée de tous les spectateurs. De point de vue historique, ce genre de spectacle qui remonte à l'époque ottomane fut le plus ancien extrait évoquant cet art dans la littérature arabe et évolua au Moyen âge sous la forme des marionnettes des karagöz, autrement dit, sous la forme de lanterne magique (Sanduk el donia). C'est un genre dramatique qui sert à divertir et à égayer les gens pendant les soirées et les nuits de Ramadan. Bref, c'est un genre littéraire de grand intérêt historique.

Al-Châbuchî (mort en Egypte à la fin du Xe siècle) narre dans son livre al-Diyarat (les Couvents des chrétiens) une dispute vive entre un poète dénommé Da'bal et 'Abbâda, le fils d'un cuisinier du khalife abbasside al-Ma'mûn. Le poète s'adressa à 'Abbâda : « Je vais écrire une satire contre toi ». Et 'Abbâda de lui répondre : « Si vraiment tu le fais, je vais sortir ta mère dans l'ombre »².

Autre forme qui vient de L'âge historique : l'interprétation des spectacles sur les places publiques par les grands conteurs et

prêtait les conditions sociales et politiques. A la base, c'est un moyen dont l'objectif principal est de s'amuser et de distraire les spectateurs.

¹ Al-Châbuchî, al-Diyârât (Les Couvents), Beyrouth, Dâr al-râ'id al-'arabî, 1986, p. 187-188. Livre d'un grand intérêt historique et littéraire. Le dayr n'était pas seulement un lieu de piété pour les Chrétiens du Moyen-Orient médiéval, mais aussi et surtout une auberge pour les Musulmans qui le fréquentaient. Bien qu'elle semble une maison religieuse, il se transformait de temps en temps en un lieu de divertissement et de débauche pour certains poètes à cette époque-là, voire pour des hommes politiques hautement placés. Ce lieu a forgé un genre littéraire bien particulier appelé dayriyyât qui demeure complètement oublié par la littérature arabe moderne. Il a eu un succès éclatant entre les IXe et Xe siècles et expose les aventures et les anecdotes des occupants qui le visitaient habituellement. Voir à ce propos Dominique Sourdel, « Dayr », dans Encyclopédie de l'Islam, II, Leyde, Brill, p. 200-202.

² Ibid, p189



troubadours de l'époque. De surcroît, ils pouvaient d'une part raconter, des histoires amoureuses et héroïques comme le couple "Antar et 'Abla'" et d'autre part, l'histoire merveilleuse du prophète Mohamed lors de son voyage nocturne au septième ciel. Ils ne manquaient jamais d'orner leurs spectacles de passages comiques afin de distraire et de réjouir tous les spectateurs sur place, leur univers de préférence.

El-Jahiz, un auteur irakien, raconta en détails l'art et le style de ces humoristes dans son livre qui s'intitule *al-Bayân wa al-tabyîn* ¹. Ces extraits dégagés du patrimoine arabe décrivent en quelque sorte la théâtralité arabe et nous montrent comment ces comédiens, avant l'état définitif, étaient capables de créer à tout moment le spectacle en tirant la matière première de cet art. En gros, pour entrer dans le vif du sujet, chaque pays arabe peut parler de ses formes théâtrales et son passé historique comme cela lui convient, nous ne pouvons pas les mentionner tous ².

¹ *Al-Bayân wa al-tabyîn*, Abdessalâm Hârûn (éd.), Beyrouth, Dâr al-jîl, p. 69-70. Nous trouvons parmi ces gens des imitateurs capables d'imiter parfaitement l'accent des habitants du Yémen. Ils reproduisent aussi de la même manière l'accent, de l'Ahwazien, de l'Africain, du Sindien, ainsi que celui des autres ethnies, d'une façon qu'on le trouve plus naturel qu'eux. Mais, Lorsqu'ils imitent l'aveugle, ils le font grâce à des mimiques qu'ils retracent à leur visage, à leurs yeux et à leurs membres, et l'on rendrait compte qu'ils pourraient réunir dix aveugles sans en trouver un seul qui ferait tout cela. On dirait qu'il a mis en commun toutes les caractéristiques des aveugles en un seul.

Abû Dabbûba le Noir (al-zinjî)... se mettait à côté du loueur d'ânes à la porte du Karkh (un quartier au Bagdad), et commençait à braire, et tous les ânes, qu'ils soient malades, vieux ou fatigués, de se mettre à braire... Il réunissait en une seule forme tout ce qui constitue le braiment d'un âne

² Prenons cet exemple ; l'art de la Sîra en Égypte. Il s'agit tout particulièrement de la Sîra des Banû Hilâl (la geste des Hilaliens) : c'est l'art de montrer l'épopée tragique d'une tribu arabe (les Hilâl), obligée de quitter la péninsule arabique, à cause de faim et de sécheresse, et de



Ces formes de théâtralité se répandent et se développent dans tout le monde arabe, mais elles n'aboutissent jamais à un théâtre proprement dit. Jusqu'au milieu du XIXe siècle, les Arabes ignorent le théâtre "antique" ou "grec" ou tel qu'il est développé en Europe, dans son aspect ignorant et littéraire. À partir du XVIIe, le Moyen Âge arabe se mit à traduire et adapter la plupart des productions philosophiques et scientifiques grecques. Ils en transmettront même une copie revue et corrigée à l'Occident latin. Mais ni le théâtre ni la poésie ne font partie de ce mouvement de traduction.

Tandis que, les Arabes considéraient leur poésie comme incomparable : cela nous permet sûrement de comprendre pourquoi la poésie grecque n'était pas l'une de leurs préoccupations. Quant au théâtre, ils ne comprenaient ni ses règles ni ses structures ou ses genres dramatiques. Dans son petit récit *La Quête d'Averroès*¹, J. L. Borgès présente le philosophe andalou subir toutes les peines du monde à faire la distinction entre les mots « tragédie » et « comédie » apparaissant au début de la *Poétique* d'Aristote. Il faut dire qu'Averroès, ne sachant pas le grec, travaillait en effet sur une traduction de la traduction. Une première

commencer un long et triste voyage vers l'ouest (vers la Tunisie en particulier). En gros, en Égypte, pendant les soirées du Ramadan, un poète chanteur épique prenait la parole dans un café populaire, entouré de deux musiciens, et entamait à réciter les exploits héroïques des chevaliers devant un public fasciné par des intrigues à la fois toujours identiques et toujours différentes : le poète, qui devrait faire équilibre entre les mécanismes de l'aventure que l'émotion de ses auditeurs, doit rester fidèle à l'interprétation des événements et au renouvellement de l'expression dans le discours. Au fil du temps, ce phénomène a presque disparu. Il reste encore quelques poètes qui exercent cet art, mais malheureusement ne chantent plus dans leur milieu naturel qu'ils ont habitué de le fréquenter jadis, ils sont dans des théâtres musicaux. ou sur les ondes

¹Jorge Luis Borgès, *L'Aleph*, Gallimard, Paris, 1967, p. 117-130.



lecture de cette traduction montre à quel point on ignorait tout du théâtre.

Tout ce qui se rapportait à l'art de la scène dans le texte d'Aristote – personnage, acteur, spectacle – fut mal compris, par conséquent mal traduit. L'exemple des mots "tragédie" et "comédie", traduits littéralement par hijâ' (satire) et madîḥ (Éloge), est choquant. Mais comment peut-on traduire ce que l'on ignore sinon de le déformer pour le ramener vers le connu ? Le hijâ' et madîḥ sont en effet deux genres poétiques majeurs qui hantaient la production poétique arabe classique, mais qui n'avaient aucun rapport avec l'activité scénique.

Des questions se posent maintenant : pourquoi les Arabes ignoraient-ils tout de cet art et de cette histoire ? Quelles ont été les stratégies prises pour intéresser un public arabe à cet art qui ne se figure pas partie intégrante de son patrimoine culturel ?

Il suffit de se pencher sur l'œuvre dramatique de S.Wannous et de voir comment il réussit à représenter et à réhabiliter le passé historique dans le théâtre arabe notamment syrien au cours du XXe siècle ?

Les débuts

Lors de leur visite à Paris en Europe, les pionniers du théâtre arabe, tels al-Naqqâch et Abou Khalîl al-Qabbânî, assistèrent à la représentation dramatique de l'Avare de Molière. De retour chez eux, ils étaient soucieux d'en faire une transposition pure et simple: Mârûn al-Naqqâch (1817-1855) se met à réécrire et mettre en scène l'Avare de Molière en 1847 à Beyrouth. Cette dernière témoigne la naissance de théâtre arabe en Orient.

De même, à Damas, Abou Khalîl al-Qabbânî cherche dans les textes médiévaux ses sources d'inspiration pour sa



pièce, présentée dans un casino italien. Il puise sa source des "milles et une nuits"¹.

Le succès retentissant de sa pièce étonna al-Qabbânî lui-même. Le fait de mettre en scène une pièce dans le langage dramatique du spectateur constitue la base motrice de l'enracinement du théâtre dans la culture arabe. Cet engouement pour le patrimoine et les textes médiévaux arabes poussa al-Qabbânî à des recherches approfondies dans le patrimoine culturel arabe : présenter des œuvres dramatiques dont les personnages sont des héros qui appartiennent aux exploits de textes médiévaux tels que Antara, Muhalhal Ibn Rabî'a... et étoffer sans hésitation ses pièces de chants populaires et de traditions des Hakawâtî et des Muqallid connues du monde arabe depuis le VIII^e siècle².

Mais malheureusement, ces auteurs ne prirent pas en considération les manières dont les figures littéraires célèbres occidentales ont abouties à enraceriner cet art dans leur société. Seuls, l'imitation, l'introduction de cet art (civilisé et moderne) et son évolution en Orient autant que son succès éclatant en Occident les intéressaient. Selon eux, cette métamorphose serait un bon outil de promotion pour la réforme, le progrès et l'instruction du monde arabe afin d'être finalement au même

¹ Il s'agit du conte de Ayyûb le marchand, de son fils Ghânim et de sa fille Fitna que l'on peut lire dans *Les Mille et une Nuits*, texte traduit, présenté et annoté par Jamel Eddine Bencheich et André Miquel, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2005, p. 335.

² Le hakawâtî (conteur) raconte la vie des héros du passé, mais il peut aussi jouer le rôle de muqallid (mime) ou de critique à la dent dure envers un personnage célèbre. Bref, c'est un vrai acteur qui peut facilement passer d'un rôle de femme à celui d'un animal ou d'un roi. C'est cette sorte d'homme qui tout joue qui correspond parfaitement à « l'acteur » arabe que Y. Idriss cherche à retrouver pour bâtir un théâtre arabe autonome



pied de prospérité que l'Europe. Mais, comme selon l'adage "chaque rose à ses épines" : ses pionniers étaient préoccupés par son effet négatif sur le Peuple et finirent par rejeter entièrement cette modernité malgré ses avantages. De bon ou mauvais gré, l'Orient devait faire partie de l'Occident civilisé : le meilleur moyen de reprendre force, selon les pionniers du théâtre arabe.

Au fil du temps, l'on découvre que les Arabes ne parvinrent ni à s'accommoder à cette nouvelle adaptation, à ce nouvel environnement ni à attirer l'attention d'un public autant qu'ils l'avaient espéré. C'est alors que les vraies questions se mirent à apparaître et que la cause du théâtre mérita réflexion comme le fait qu'elle était plus qu'une simple adaptation. En concluant, pour encourager l'apparition d'un public passionné de cet art, il fallait lui parler en un langage dramatique qui s'adaptait avec ses qualités, ses réflexions, son imaginaire et ses traditions. Bref, il fallait mettre en œuvre une mémoire commune entre le passé et le présent. D'où, ce retour aux textes médiévaux qui n'étaient pas appréciés de tous, mais qui utilisaient des codes déchiffrés instinctivement par le public.

Maintenant, l'on pourrait poser les questions suivantes : Quels sont ces textes médiévaux qui sont appelés à la rescousse pour rendre ce "corps exotique" à survivre et à s'enraciner dans la culture arabe ? De quoi est faite cette réminiscence commune qui va lui permettre de trouver une place honorable parmi les arts du spectacle au monde ?

Nous allons tenter de répondre à toutes ces questions à travers notre dramaturge le syrien Sadallah Wanous qui fait l'objet de notre recherche.

Un des dramaturges qui s'inscrit brillamment dans cette voie est le Syrien Saadallah Wannous qui, pendant longtemps, domina le théâtre arabe d'avant-garde.



Il écrit plusieurs pièces dont la source d'inspiration est le patrimoine littéraire historique ou turâth. Nous pouvons évoquer Mughâmarât ra's al-mamlûk Gâbir (Les Aventures de la tête de l'esclave Jabir) puisée d'un conte populaire arabe, et al-Malik huwa al-malik (Le Roi est le roi) inspirée des Mille et une Nuits. Nous n'examinerons ici que sa pièce Munamnamât târîkhiyya (Miniatures historiques)¹, œuvre apparaissant de première vue la plus adéquate et la plus aboutie pour notre recherche ; tandis que les autres pièces sont hors de propos.

Tout d'abord, cette pièce dégage du théâtre documentaire relaté par un historien, témoin de ce texte du XIV rapportant cet évènement authentique : les incidents troublants qui eurent lieu au siège de Damas par les Mongols². Selon Piscator³, toute œuvre dramatique tirée d'un théâtre documentaire, doit se refuser à toute fiction pour ne pas réduire sa qualité au minimum et ainsi mettre fin à sa représentation dramatique. Donc, quel document historique S.Wanous a-t-il adopté dans son choix dramatique ?

En feuilletant par hasard *le livre des Exemples*, S.Wanous s'arrêta devant la vie biographique de l'historien maghrébin Ibn Khaldûn (1332-1406).

L'auteur, s'intéressera de près à la vie de cet historien, ses voyages et les postes qu'il occupa dans la société à cette époque-là mais surtout ses rencontres fructueuses et remarquables avec les fameux du monde notamment sa rencontre inoubliable avec

¹ Beyrouth, Dâr al-âdâb, op cit, 1996.

² Des tribus établirent au XIIIe un empire immense sous la conduite de Gengis Khan

³ E. Piscator (1993-1963), l'un des premiers à avoir adopté le théâtre documentaire, pense que la fiction est trop idéaliste et apolitique pour faire une œuvre dramatique de qualité, il convient donc de l'y réduire au minimum.



le conquérant turco-Mongol Tamerlan(Timur)¹, lors de son occupation de Damas.

Cette rencontre est relatée par Ibn Khaldûn lui-même dans son auto-biographie *le livre des Exemple*². Une question se pose : pourquoi S.Wanous a-t-il choisi ce titre, Munamnamât târîkhiyya (Miniatures historiques), comme source d'inspiration pour ses pièces dramatiques ? Nous pouvons y répondre en disant que l'art de la miniature est un art artistique persan de première. Celles du XI^e siècle sont les premières à être conservées. Puis avec l'invasion Mongole au XIII^e siècle, cet art fit l'objet d'une forte influence chinoise et se répandit dans toutes les provinces conquises comme la province de Syrie dont S.Wanous est issue. Nous ne pouvons pas mentionner le texte tout en entier. Nous tenterons de le résumer en prenant ce qui intéresse à notre sujet :

Alor que Ibn Khaldûn était au service du Sultan au Caire, il parvient que Tamerlan s'était emparé du Bilâd ar-Rûm et qu'après avoir détruit Sivas, il est rentré en Syrie .Sur le coup ; le sultan en Egypte réunit ses troupes, et donna à l'armée l'ordre de départ pour la Syrie » le 5 octobre 1400. À Damas, l'armée du sultan égyptien et l'armée de Tamerlan se sont affrontées plusieurs fois sans parvenir à une victoire. L'un des émirs a appris que certains complices de désarroi à Damas vont s'enfuir en Egypte pour y faire naître une révolte. Le Sultan égyptien et se troupes décident de rentrer aussitôt en Egypte, craignant que les rebelles de Damas entraînent le peuple derrière eux, la chose qui causera par conséquent l'effondrement de l'État. Ce départ a plongé les gens de Damas dans le chaos le plus absolu. « Les cadis et juristes viennent me voir. Je dirige avec eux une réunion à la medersa al-'Adiliya, et ils se mettent d'accord tous pour demander à l'émir Tamerlan la

¹ **Conquérant turco-mongol (1336-1405)il constitua un immense empire par la conquête de l'Asie central, de l'Iran, de la Syrie, du sultanat de Delhi et de la Turquie d'Europe, où il vainquit Bayazid Ier**

²**C'est une sorte d'histoire universelle qu'Ibn Khaldûn considère comme l'œuvre majeure de son époque. Le titre arabe est aussi vaste que l'ambition de son auteur : Kitâb al-'Ibar wa dîwân al-mubtadâ wa-l-khabar fî ayyâmal-'Arab (Le Livre des Exemples et le Recueil du début et de l'histoire des Arabes, des non-Arabes et des Berbères, ainsi que de leurs contemporains les plus puissants). Les traductions en langues européennes de cette œuvre gigantesque, sont nombreuses. En français, Ibn Khaldûn est entré dans la Bibliothèque de la Pléiade grâce à A. Cheddadi : Le Livre des Exemples. , Paris, Gallimard, 2002.**



sécurité pour leurs maisons et leurs femmes. Ils demandent le commandant de la citadelle, la chose qui été désapprouvée par l'émir. et finalement ils passent outre... » raconte Ibn Khaldûn. La rencontre fut brève et la sécurité est accordée finalement par le roi. Tamerlan se montre conciliant et renvoie tous les membres de la délégation qui étaient allés négocier la paix et la soumission au nom de tous les autres notables et cadis de la ville. Ibn Khaldûn était connu dans l'entourage de Tamerlan où juges, savants et historiens trouvaient refuge. De plus, lors d'une grande révolte, près de la mosquée omeyyade, Ibn Khaldûn a pris la décision d'aller trouver Tamerlan. Il faut dire ici que c'est la peur qui a poussé Ibn Khaldûn à aller rencontrer Tamerlan : impressionné par les destructions massives, les actes de pillage, de viol et d'incendie, sans compter, l'état d'anéantissement que laisse derrière elle l'armée mongole, Ibn Khaldûn a pris finalement la décision de quitter Damas en cachette. En concluant, Ibn Khaldûn a su user tout son savoir et toute sa diplomatie pour sauver sa vie. Il a même accepté de composer pour Tamerlan une description géographique du Maghreb, en utilisant sa théorie de la 'açabiyya¹ pour louer, en complimenteur, le conquérant et son rôle historique. Avant de quitter Tamerlan pour revenir en Égypte, il n'a pas oublié d'offrir un cadeau à l'émir, il nous rapporte: « Je choisis au marché des livres un très beau Coran en un volume, un joli tapis de prière, une copie d'al-Burda, le célèbre poème à la louange du Prophète, que la bénédiction et le salut de Dieu soient sur lui, et quatre boîtes de très bons bonbons égyptiens ». Il est arrivé en Égypte en mars 1401.

Nous reprenons, de ce recueil, les passages que Wanous mènera dans sa pièce et qui en font une matière purement historique, base dont cet auteur décrit avec précision tous les événements, tous les personnages dans un contexte général. Nous pouvons maintenant passer en revue le contenu de cette œuvre dramatique qui se compose de trois munammat (miniatures). Voyons-les en détails :

La première miniature, consacrée au Cheikh Burhân al-Dîn al-Tâdilî, porte le titre « Burhân al-Dîn al-Tâdilî ou la défaite ». Ici le lecteur peut comprendre mal le sens du mot "défaite". Pourtant effectivement, ce mot a ici un sens positif surtout si nous faisons une comparaison entre ce religieux et ceux de ses compatriotes : Burhân al-Dîn al-Tâdilî a payé un grand effort pour sauver la ville de Damas du danger des Mongols. Bien plus, il résista jusqu'à la fin et n'a rien épargné pour défendre et protéger Damas, tandis que les autres religieux ne pensèrent qu'à leurs propres intérêts et qu'ils ont pris la fuite lorsque le danger

¹ Cette une théorie importante dans le système khaldûnien



guetta la nation. Malgré la supériorité militaire écrasante des Mongols et la trahison du sultan d'Égypte Farag ibn Barqûq qui laissa sa place à ses sujets Damas seuls face à l'ennemi. Sa défaite est une victoire puisque son nom et tous ceux qui le suivirent resta pour les générations futures - en tant que symbole de résistance. Cette première miniature donne le cadre général de toute la pièce : Damas est menacée par les Mongols et leur attaque prend un caractère menaçant et atroce depuis que HAMĀ¹ et Alep² sont tombées entre leurs mains. On dit même que les victimes y étaient si nombreuses au point que les Mongols en ont établi un minaret. Le gouverneur de la ville, représentant du sultan, demande aux habitants de Damas de se soumettre aux ordres des Mongols, solution que les gens de Damas rejettent en totalité. Cette réaction réjouit le cœur d'al-Tâdilî qui met en œuvre la résistance et demande à l'émir de la citadelle de Damas, 'Izz al-Dîn Âzadâr, de faire face à l'ennemi avec tous les moyens possibles en attendant l'arrivée du sultan et de son armée d'Égypte. S'en suit un épisode qui n'honore ni l'émir ni al-Tâdilîz : la condamnation du cheikh mu'tazilites⁴ Jamâl al-Dîn al-Charâ'ijî. Après avoir bruler les livres de cet « opposant », on l'exile alors qu'il exprime son désir de faire son devoir de « citoyen » et de faire part à la défense de la ville. Le jour où le sul-

¹ Ville de Syrie, Artisanat (soieries) et industrie (textile, alimentaire, sidérurgie)

² Ville qui se trouve au Nord-Ouest de la Syrie. Centre industriel, commercial, ferroviaire et routier.

³ Wannous cherche ici à ne pas mettre l'accent sur le côté religieux du Cheik mais il veut aussi mettre en évidence son sens de devoir, sa sincérité et son combat contre l'ennemi que sa sincérité au pays par rapport aux autres religieux qui ont pris la fuite au temps de la résistance

⁴ Les Mutazilites étaient au Moyen Âge un groupe théologique rationaliste. Ils considéraient en effet la raison comme seule source de la connaissance et de la religion. Ils défendaient l'idée selon laquelle l'homme est libre absolument.



tan se dit prêt à abandonner la ville pour regagner le Caire pour défendre son trône menacé, survient tout à coup la première confrontation entre al-Tâdilî et l'historien Ibn Khaldûn :

Le chambellan, se met à être fâché et à se mettre en colère : Le sultan, au nom de lui, se doit renforcer son pouvoir. Enseigne-lui, Ibn Khaldûn, pourquoi les sultans combattent et pourquoi ils font la paix.

Ibn Khaldûn : Votre rhétorique, Maître, vous permet d'exprimer les choses beaucoup mieux que mon expression confuse.

Al-Tâdilî, en criant : Tu appelles la trahison, Ibn Khaldûn !

Ibn Khaldûn : Le sultan sait mieux que nous et il a la capacité de distinguer entre le bien et le mal.

Al-Tâdilî : Un sultan qui ne protège pas son pays et ses citoyens perd toute légitimité de pouvoir¹.

À la fin de cette miniature, le cheikh al-Tâdilî trouve la mort alors qu'il était en train de combattre l'ennemi, mais la résistance continue malgré sa mort.

Il faut signaler ce pendant que le rapport des forces hostiles aux résistants de Damas, la trahison du sultan et les complots brassés par les religieux et les mercenaires ne laissent persister aucune idée sur l'issue de la bataille.

La deuxième miniature que nous allons traiter et considérée comme une source d'inspiration pour Wannous, s'intitule « Waliyy al-Dîn Abd al-Rahmân Ibn Khaldûn » ou « l'apprentissage de la science ».

Après la mort d'al-Tâdilî, les ulémas "les gens du savoir" menés par Ibn Muflih, partenaires aux commerçants représentés par Dulâma, se mettent tranquillement à semer le doute dans les rangs des résistants. Sans pouvoir convaincre directement les gens de Damas à se rendre et à signer un traité de paix avec Ta-

¹ A. Cheddadi : *Le Livre des Exemples.* , Paris, Gallimard, 2002.p56



merlan, ils répandent le trouble et le chaos dans l'opinion publique en déclarant hésiter sur le chemin à prendre, qu'ils sont hésitants et perplexes, là où seul Dieu sait où est la vérité ; comme le prouve cet extrait

''Ibn Muflih : Toute la nuit j'ai médité cette affaire et je n'en ai rien tiré de certain. Il m'est venu à l'esprit de sortir et de dire aux gens que je n'ai que mon hésitation à leur offrir et que par les temps qui passent, je ne sais pas comment appréhender la vérité !''¹ (p. 69)

Le grand savant et historien Ibn Khaldûn, quant à lui, va suivre les pas de ses confrères, non pas dans leur embarras et leur perplexité, mais en mettant sa science au service de la question qu'il défend. De surcroît, il a développé l'idée selon laquelle toute force politique ou militaire naît de ce que nous appelons ''la solidarité'' et que l'union et l'esprit d'équipe nous permettent de monter au pouvoir et y stabiliser finalement comme le suggère A.Cheddadi''. La 'açabiyya ou solidarité est beaucoup plus forte en milieu rural que celui urbain. Le pouvoir s'écroule et sera remplacé par un autre''² lorsque son idéal fixé n'est pas assez par manque de volonté.

C'est le concept central de la 'açabiyya qui forme chez Ibn Khaldûn une conception périodique du pouvoir (al-mulk) et qu'il transmet aux générations à venir.

Lorsque son disciple Charaf al-Dîn le demande d'utiliser sa position en tant que savant respecté pour encourager les gens à combattre l'ennemi mongol et rendre hommage à l'esprit d'al-Tâdilî, celui-ci lui répond :

Ibn Khaldûn : Sur quelle 'açabiyya se penchait al-Tâdilî lorsqu'il prétendait appeler les gens à combattre ?

¹ Ibid, p69

² A. Cheddadi : Le Livre des Exemples. , op, cit, p44



Charaf al-Dîn : Sur la 'açabiyya des gens du Châm et leur zèle pour le combat. Pendant la cérémonie funèbre, j'ai parlé à plusieurs gens et j'ai pu moi-même constater leur volonté de résister et de combattre.

Ibn Khaldûn, d'un ton las : Ce n'est pas une 'açabiyya, Charaf al-Dîn. L'exubérance des jeunes et la violence du peuple n'ont rien à voir avec la 'açabiyya. Les gens ici sont hantés par le luxe de la civilisation urbaine et leur 'açabiyya est complètement détruite.

D'autre part, la deuxième miniature est faite de dialogues entre Ibn Khaldûn et son disciple occupant une place primordiale dans cette pièce. Il est consacré dans son ensemble à définir le mot "savant", et le rôle de ce dernier dans une société déterminée et sa position à adopter lorsque sa nation subit une agression telle que celle dominée par les Mongols. Au moment où l'érudit prépare les cadeaux à offrir à Tamerlan, son disciple Charaf al-Dîn l'interpelle : « Mon maître ne peut-il pas changer d'avis ? »

Mais Ibn Khaldûn ne veut même pas en parler. Il préfère s'éloigner de la révolte et du futur regret des gens du peuple. Pour lui, le fait de rencontrer Tamerlan, un grand roi est une grande réussite et par conséquent cela l'éblouit complètement. Le disciple fait une nouvelle tentative de dissuasion pour convaincre son maître car cela l'attriste de voir son maître, respecté dans tout le territoire arabe, tomber dans la trahison :

Charaf al-Dîn : Quelle est la mission du savant alors ?

Ibn Khaldûn : Le rôle du savant est d'analyser la réalité telle qu'elle est, de suivre le cours des événements et leurs principes profonds.

Charaf al-Dîn : Les savants rêvaient toujours d'un monde meilleur et ne cessaient pas d'essayer de trouver une solution aux problèmes de leur temps. Ils mettaient à la disposition des gens



leurs mécanismes en vue d'élaborer des cités idéales dignes de l'homme et de la société humaine. Al-Fârâbî a composé Les Opinions des habitants de la cité vertueuse. Le Maître Aristote a aussi écrit deux livres l'un sur l'éthique et l'autre sur la politique (...)¹.

Ibn Khaldûn : Lui, il voulait créer une cité basée sur la science de la société humaine dont les bases sont des règles constantes et régulières semblables à celles qui régissent l'alternation des saisons et la succession du jour et de la nuit.

Comme le montre M. Mahdi dans son introduction concernant la vie philosophique d'Ibn Khaldûn :

''Khaldûn rejette les bases de la science du 'umrân. Une société à un état « d'animalité » qui pourtant se doit de se développer selon des règles bien précises, de la plus simple des civilisations vers une nouvelle, plus complexe quant à ses institutions et ses lois (al-hadâra)''².

En bref, il reproche à ses homologues de ne pas assez examiner les événements imprévus et les changements nécessaires qui surviennent à la société sur des bases scientifiques et philosophiques.

La troisième miniature est « Âzadâr le khalife de la citadelle ou le carnage ». Les religieux, les Ulémas, les commerçants et les appréciables de Damas parviennent à parsemer la discorde et à diviser la résistance en ville. Mais la citadelle continue de combattre. Tamerlan envoie ses hautes personnalités à discuter avec l'émir Âzadâr en vue de le convaincre de déposer les armes, mais les résistants les ôtent de leurs vêtements. Dévê-

¹ A. Cheddadi : Le Livre des Exemples. , op, cit, p56

² M. Mahdî, Ibn Khaldûn, Philosophe de l'Histoire, étude dans les bases philosophiques de la science et de la culture, Université de Lyon, 1957, p184-185



tus et blessés, ils reviennent vers Tamerlan. Le conquérant mongol oblige alors les aristocrates de Damas et les habitants qui ont échappé à la mort de cette invasion agressive à creuser des passages souterrains sous les murailles de la citadelle. Après plusieurs tentatives, la citadelle est ainsi tombée aux mains des envahisseurs et le peuple se venge de l'émir ainsi que ses combattants, y compris de ceux qui sont supposés être leurs alliés, à savoir les religieux, les commerçants et les notables. Pour conclure, le dernier détail de cette miniature met l'accent sur la fin tragique de Jamâl al-Dîn al-Charâ'ijî, le mu'tazilite qui vivait ses dernières heures crucifié sur la place publique. Ni les religieux dévoyés, ni al-Tadilî, ni l'émir Âzadâr, ni Tamerlan ne l'ont épargné : « Je me demande, dit-il, comment ils ont pu se mettre d'accord sur mon cas malgré la guerre qui les oppose et tout le sang versé. »¹

D'autre part, si nous faisons un regard sur la forme de ces miniatures, nous trouvons qu'elles sont divisées en petits détails. Notre dramaturge prit comme source d'inspiration le style des anciens auteurs arabes médiévaux. Dans le même ordre des idées, il donna l'occasion aux spectateurs ainsi qu'aux lecteurs de suivre et de lire chaque détail séparément. Cette technique dramatique de Wanous vise à éclaircir le public sur le contenu de la pièce en vue d'une réflexion. De surcroît, il s'efforça, dans l'Exposition de son texte dramatique, d'informer prématurément le public sur tous les événements qui se passeront tout au long de la pièce. Il écrivit aussi un texte dans ces miniatures et le considéra comme une introduction à toute pièce qu'il représenta sur l'espace scénique. Nous pouvons prendre en exemple la scène dans laquelle le dramaturge décrit "le pillage d'Alep par Termelan", une peinture fine et délicate de l'action principale, en la

¹ A. Cheddadi : *Le Livre des Exemples.* , op, cit, p56



circonstance "le pillage de Damas". Nous sommes devant un phénomène purement dramatique, la "mise en abyme"¹, que Wanous réussit à montrer dans ses œuvres dramatiques. Il s'agit de textes dramatiques empruntés des anciens historiens qui constituent dans son ensemble un théâtre dans le théâtre, ce dernier est considéré comme la forme la plus connue de la mise en abyme. Chaque miniature fut importante chez lui car le dramaturge imita dans le moindre détail le thème qu'il introduisit et l'inséra dans sa pièce. Selon Wanous, il ne fallait négliger aucune de ces petites miniatures, leur classement dans la pièce étant sensée une incitation à la réflexion. Cela peut bel et bien nous affirmer qu'autant le personnage principal que les personnages principaux dans la pièce écrite sont respectés dans le moindre détail chez notre dramaturge.

De plus, un des techniques dont cet auteur eut recours dans son monde dramatique est le hakawâtî², mais il le remania au rôle de "l'historien". Ce personnage jouait un rôle très important dans le théâtre de Wanous : créer un espace familier au spectateur, lui donner toutes les informations nécessaires qui contribuent à la compréhension de la pièce dans une atmosphère comique et anecdotique, attirer son attention et enfin le séduire avant de le mêler dans la représentation.

Il faut dire cependant que l'historien apparaissait à chaque fois seul, sans participer ni aux dialogues ni aux actes. Son rôle était de mettre en rapport les petits détails des miniatures entre eux afin de permettre au lecteur ou au spectateur de suivre le déroulement de la pièce comme il fallait. A titre d'exemple, il permit aux spectateurs de poursuivre avec soin toutes les circonstances et les conséquences de

¹ Se dit d'une œuvre qui en contient une autre de même nature (récit dans le récit)

² Un conteur oriental spécialiste dans la narration des histoires des peuples anciens et des héros passés et présents. il est connu au monde arabe à partir du XVIII^e siècle.



l'attaque d'Alep puis de Damas par Tamerlan. Ces textes laissaient supposer en creux une histoire seconde, incomplète, voire un peu déca- lée par rapport aux « détails » et aux dialogues. Bien plus, du moment où Tamerlan était en train de faire du camping à quelques pas de la ville de Damas, saisissant l'occasion de l'immerger dans la terreur, notre « historien » écrit :

Le 23 du même mois, la délégation, composée de Ibn Mu- flih al-Nâbulî, Ibn al-'Izz, Mohammad ibn Abî al-Tayyib et Du- lâma le commerçant, quitte la ville à la rencontre de Tamerlan en portant avec eux des tissus, de la fourrure, de la viande grillée, de la confiserie et tout ce qui peut s'offrir en cadeau... Ils dirent que les présents plurent à Tamerlan et qu'il leur remit un écrit sur la sécurité totale pour les habitants de Damas où on peut lire : « Que les notables, les chefs, les commerçants et les gens du peuple sachent qu'ils ont la sécurité pour eux, leurs biens et leurs femmes »¹.

Cette scène critique acerbement la situation des hommes de religion qui ne pensent qu'à leurs propres intérêts. Effective- ment, pour assurer leur sécurité et être épargner par Tamerlan, le conquérant, ils lèvent des impôts excessifs sur le peuple surtout la classe prolétaire comme le prouve la citation suivante :'' Ils alors décidèrent de lever les impôts à Damas de l'ordre d'un mil- lion de dinars et de lui ramener tous les biens et les bêtes de somme que le sultan laissa derrière lui''²

Dans le même ordre d'idées, cette description entre l'envahisseur et les « représentants » de la population de Damas crée une grande angoisse chez le lecteur. On constate qu'elle est temporaire et que Tamerlan ne l'accorde aux « représentants » de la ville que pour les humilier. Le texte ne dit rien de cette humi-

¹ A. Cheddadi : *Le Livre des Exemples.* , op, cit, p95

² *Ibid*, p98



liation, mais on la touche en lisant le texte. Cela est approuvé dans le détail qui vient justement après cet extrait mentionné du texte ci-dessus : l'entente entre Tamerlan et les « représentants » devint lettre morte à cause de la mésentente entre Ibn Khaldun (partisan favori à l'initiative de la délégation) et son disciple Charaf al-Dîn (opposant, comme la plupart de la jeunesse de Damas à la réconciliation avec le conquérant, et très zélé à la résistance). Cette mésentente ne confirme pas seulement la rupture entre le maître et son élève, mais surtout la rupture entre deux partis, celui des collaborateurs de Tamerlan et des résistants.

Nous observons aussi que le dramaturge mit en dérision cette délégation fragile incarnée dans les religieux, les commerçants et les Ulémas de Damas par le mot (*re-présentants*).

En gros, *le hakawâtî ou l'historien*, comme le qualifie Wanous, s'attache à régler les lois de la société. Il est donc à l'image d'Ibn khaldun qui voulait créer une société idéale et platonique. Nous pouvons le constater à travers son chef d'œuvre (al-Muqaddima)¹ qui étudie la société humaine et ses lois.

Voici un exemple où l'historien se glisse dans le rôle de hakawâtî et raconte une scène empruntée de l'histoire de Damas. Il s'agit de la période qui succéda la rencontre avec Tamerlan :

Pendant cette période, chaque femme ou fille voulait se teindre au henné à tel point qu'il y avait une rupture de stock sur le marché et que les disputes devant les boutiques pour en avoir n'étaient pas rare.

Tous les damascènes ont demandé la raison de ce maquillage du henné.

L'historien répond en disant ''j'ai appris qu'une femme de Damas avait rêvé que le roi des djinns apparut devant elle. Plus

¹ La Muqaddima d'Ibn Khaldoun, écrite en 1377, est une introduction à l'histoire universelle.



grand que le minaret de la mosquée, il lui dit : « N'aie pas peur de moi ! Fais ce que je te demande, sinon je te tuerai. Dis aux filles et aux femmes de Damas de se teindre au henné sinon elles subiront ce qu'ont subi les femmes d'Alep de la part de l'armée de Tamerlan. » Après cela, il toucha sa poitrine et se dissipa tel un nuage...¹

De telles histoires permettaient aux spectateurs de ne pas être déroutés et de retrouver finalement des repères, guides dans la scène, en vertu des traditions du spectacle avec lesquelles ils sont habitués.

En bref, faire entrer l'art de hakawâtî dans le théâtre de Wanous lui permit bel et bien de fonder un théâtre arabe, en revêtant avec aisance un texte dramatique en usant d'un contenu inspiré du patrimoine littéraire historique et d'une forme, d'un narrateur oriental ancien. Cette technique dramatique réussit à combler le fossé entre le dramaturge et les spectateurs mais aussi leur donne l'occasion de suivre et de participer directement à la scène théâtrale. Prenons par exemple, lorsque le hakawâtî narrait les événements aux spectateurs, il était dans une petite salle où la surface fut incompatible avec le nombre des présents qui prêtaient l'oreille au raconteur. Ce dernier devait se déplacer vers une autre salle, sur l'espace scénique, spacieuse et confortable donc, nous pouvons dégager que le conteur peut faire le va-et-vient entre la salle et l'espace scénique librement.

Autre technique, où cet auteur se distingue dans cette pièce, est la distanciation : il fut inspiré du théâtre de Brecht et l'intégra dans son univers dramatique.

¹ A. Cheddadi : *Le Livre des Exemples.*, op, cit, p99



Brecht dit à ce propos : “Une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l’objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger”¹

Il faut dire que Wannous excellait dans la technique de distanciation au point qu’il l’intégra dans les répliques du dialogue. Il tenta aussi d’instaurer une technique ayant pour objectif de faire sortir le spectateur de l’obscurité vers la lumière : la technique de “désillusion”. Un art empêchant de s’engloutir dans l’illusion scénique, d’être un proche du personnage, de s’identifier à lui, comme l’approuve cet extrait “Il fait en sorte que l’attention du spectateur se porte sur la façon dont les comédiens créent leurs personnages”².

Bien plus, il n’hésite pas à “dédoubler” son personnage, si cela est nécessaire, c’est-à-dire, après avoir joué son rôle sur la scène, l’acteur peut en prendre distance, il n’y tient pas.

Autre technique inspirée du théâtre de Brecht et qui trouva sa place dans les rites du spectacle arabe est le “maddah”³ comme dans *Shahrazade des Mille et une Nuits*. Anonymes ou identifiables lorsqu’ils racontent leurs histoires ou jouent un rôle sur la scène, ces artistes veulent rappeler aux spectateurs que le spectacle qu’ils suivent n’est pas réel, plein d’exagération et que la vie de tous les jours est en réalité un grand drame, bien loin de ce qui se joue sur l’espace scénique.

Plus encore, la réalité dramatique qu’on regarde, ou qu’on suit à travers la scène, pourrait corriger la réalité de la vie.

Avant de conclure, il nous appartient d’évoquer un mot sur la manière dont Wannous conçoit la turath ou le patrimoine litté-

¹ Ce propos est traduit par Jean Tailleur lors de sa traduction de “petit organon pour le théâtre”, Paris, L’Arche, 1978, p. 50.

² Ibid, p33

³ L’homme de la halqa qui avait pour tâche de raconter des histoires pour son entourage



raire historique. Avec la personnalité d'Ibn Khaldun, on comprend qu'il est très difficile pour Wannous d'atteindre son idéal, la résurrection du patrimoine dans son œuvre dramatique. Notre dramaturge a accumulé deux représentations pour Ibn Khaldun: d'une part, celle d'un érudit, qui remonte au référent historique du XIVe, a écrit son chef d'œuvre la *Muqaddima* et a rencontré Tamerlan et d'autre part, celle d'une figure imagée du XXe siècle pour aider le lecteur ou spectateur.

Après avoir lu la pièce, nous pouvons constater que notre dramaturge soutient l'idée selon laquelle il y a un historien, nommé Ibn Khaldun, un personnage célèbre, unique en son genre, respecté et respectable qui, grâce à son œuvre la *Muqaddima*, est passé à la notoriété. Mais en même temps, il se garde de dévoiler tous les autres aspects de sa personnalité afin de donner l'occasion aux lecteurs ou aux spectateurs de deviner les autres côtés de la vie de ce grand historien en prenant peu à peu distance de lui grâce à un excellent remaniement du texte dramaturgique et une minutieuse description sur la rencontre d'Ibn Khaldun avec Tamerlan qui était en campement près de Damas en vue de massacrer ses habitants. Cette distanciation vise à laisser le lecteur ou le spectateur donner son dernier jugement.

Il faut cependant dire que, autant Wannous met en scène le texte d'Ibn Khaldun, autant il ne remet pas en cause la matière historique de l'historien et reste fidèle à son texte original¹.

Cette technique dramatique du dramaturge a pour objectif de donner à Ibn Khaldun et son chef d'œuvre la *Muqaddima* sa maturité historique.

¹ Hakawati ou l'ancien historien lorsqu'il prend la parole et raconte les détails, d'Ibn Khaldun, il ne fait aucun montage dans son texte original, même les détails très banals, il les dit tels qu'ils sont écrits dans le texte original



De surcroît, Wannous s'assure de transmettre au spectateur qu'il ne faut pas être à cheval entre deux Ibn Khaldun car il n'y a qu'un seul Ibn Khaldun le grand historien et humaniste et intellectuel qui a trahi ses proches, lorsqu'il a rencontré Tamerlan et a conclu un accord de paix avec lui pour assurer finalement ses propres intérêts, le dramaturge ne peut pas passer sous silence l'intérêt individuel de l'historien, alors il met en dérision, comme l'affirme cette citation lors d'un entretien avec lui'' la pièce ne choisit pas''¹.

Reste à dire que la manière dont Wannous traite la personnalité d'Ibn Khaldun dans la pièce prouve comment le dramaturge s'efforçait de créer une image idéale du Turath. D'autre part, bien que le patrimoine est historiquement riche, il ne faut pas par autant le porter avec exagération, c'est-à-dire, il faut mettre certaines possibilités, certaines libertés, une distance au public en le mettant à distance afin de bien maîtriser le *turath*. Il faut trouver des réponses et des justifications à certaines questions se référant au héros Ibn Khaldun: qui est cet historien ? Pourquoi a-t-il rencontré Tamerlan ? Est-ce que cette rencontre était pour le bien des Damascènes ou ses propres intérêts ? Que ce serait-il passé s'il n'aurait pas rencontré Tamerlan ?

Selon Wannous, chaque élément de l'histoire ou de turath peut être l'objet d'un montage ou d'un remaniement dans la forme dramatique dans le texte dramaturgique.

Dans le même ordre d'idées, pour des motifs idéologiques, le texte médiéval de Wannous est un texte plein de lacunes afin de permettre au lecteur ou au spectateur de percer, de découvrir le côté caché de la pièce et de saisir finalement le véritable message de l'auteur.

¹ Sylvia Berger, Sadallah Wannous, *Afrique Asie*, 1996



Conclusion

Au terme de notre recherche, nous pouvons dire que le théâtre arabe a trouvé ses racines et ses inspirations, grâce à un retour au patrimoine historique surtout médiéval et à l'adoption d'une forme dramatique qui s'inspire de la tradition.

C'est grâce aux efforts techniques, scéniques et dramatiques de Wannous que la Comédie française offrit une chaîne de prestige au théâtre de langue arabe comme le dit Laurence D'Hondt "Faire entendre un texte venu du monde arabe dans le saint des saints du théâtre français est en soi un événement"¹. Bien plus, les textes dramaturgiques étaient loin de s'imposer sur la scène dramatique par leur spécificité et leur culture dans cet art dramatique, mais en optant pour un texte d'un auteur tel Wannous, on peut y voir un événement aussi culturel que historique.

Cette technique de résurrection du passé ne fut pas facile du tout, il nécessita beaucoup d'efforts, de lecture et de préparation ; mais avec Wannous tout était possible. Pour faire une telle initiative dramatique, il fallait connaître les textes du passé, leur contexte et la situation dans laquelle ils furent écrits, mais ce qui fit surtout de lui un écrivain unique en son genre était sa manière de les insérer dans une forme dramatique, sinon cela n'aurait été qu'une duplication sans intérêt esthétique. Ce fut grâce à l'appel lancé par Youssouf Idriss², pour un théâtre arabe authentique, que la plupart des dramaturges arabes y compris Wannous se précipitèrent vers les textes anciens et historiques pour réhabiliter le passé et tirer profit du progrès de l'occident. Malgré l'importance

¹ Laurence D'hondt, le théâtre arabe à la Comédie française'' article publié en 2103 dans le journal, Afrique Asie.



esthétique et intellectuelle de ces textes, ils ne peuvent pas tous dire du présent d'un homme arabe dont les problèmes sont plus graves que celui de l'identité.

Nous avons remarqué aussi que notre dramaturge, à travers son théâtre, tenta de donner l'occasion aux spectateurs de méditer aux injustices qu'ils subissaient et aux mécanismes de répression sociale et religieuse dont Ibn Khaldun est un exemple. Il plaida toujours pour une révolution individuelle contre les pouvoirs établis et ne craignit personne qui qu'elle soit.

En ce sens, il se rapproche du dramaturge allemand Brecht et du rôle critique que ce dernier a voulu jouer.

Par ailleurs, nous pûmes éprouver que Wannous, à la différence des dramaturges contemporains, présentait un esprit laïc et critique des pouvoirs d'hier et d'aujourd'hui. Il plaida toujours pour une révolution individuelle contre les pouvoirs établis et cela se ressentait à travers son chef d'œuvre *Munamnamât tâ-rîkhiyya* (Miniatures historiques) où il y critiquait les élites et les hommes du pouvoir qui ne cherchaient que leur propre intérêt au détriment de celui du peuple damascène. C'est un esprit qui continue de prendre la parole contre tous.

Pour conclure, nous pouvons dire que le théâtre arabe est toujours vague, déconcertant et moins attirant depuis son entrée aux pays arabes et en Syrie en particulier, au milieu du XIXe siècle. Au fil du temps, les théâtres arabes se vident de ses spectateurs et se ferment, pour cause cette étrangeté qui se voit et se touche. Comparés au public assistant aux soirées poétiques, le public de cet art dramatique ne l'emporte pas en nombre. C'est ce qu'affirme Mahmoud Darwiche ¹, un grand poète palestinien

¹ Il est le président de l'Union des écrivains palestiniens. Il publie plus de vingt volumes de poésie, sept livres en prose et est rédacteur de plusieurs publications, comme *Al-jadid* - Le nouveau), *Al-fajr* - L'aube), *Shu'un filistiniyya* (Affaires palestiniennes) et *Al-Karmel*. Il



qui alla en Syrie pour lire un poème devant des milliers des personnes passionnées de poésie, dans une grande salle ou dans de grands théâtres afin de pouvoir faire ses lectures dans de bonnes conditions. Le public en redemande : la preuve, à chaque fois qu'il se déplace vers une autre capitale arabe, on voit les grandes salles battre son plein.

Pour faire court, ce phénomène du poète, qui se fait un grand spectacle devant ses spectateurs, mérite d'être étudié à part.

Bibliographie

1-Le corpus

1- Sadallah Wanous, *Munamnamât tarîkhiyya* (Miniatures historiques), Dar-Eladab, 1993

2-Articles et références :

1- Albin Michel, *les belles pages du Kitâb al-Aghânî*, Paris, 1995

2- Al-Châbuchâtî, *al-Diyârât* (Les Couvents), Beyrouth, Dâr al-râ'id al-arabî, 1986

3- Abdessalam Hârûn Al-Bayân wa al-tab'yîn, (éd.), Beyrouth, Dâr al-jîl, 1980

4- A. Cheddadi : *Le Livre des Exemples.* , Paris, Gallimard, 2002.

5- Dominique Sourdel, "Dayr" dans *Encyclopédie de l'Islam II*, Leyde, Brill, 2002

6. Piscator, *le théâtre documentaire*, Gallimard, 1963

7-Jambel Eddine Bencheiche et André Miquel, *les Mille et une Nuits* (texte traduit), Gallimard, la Pleiade, 2005

est reconnu internationalement pour sa poésie qui se concentre sur sa nostalgie de la patrie perdue. Ses œuvres lui valent de multiples récompenses et il est publié dans au moins vingt-deux langues.



8-Jean Tailleur "Petit Organon pour le théâtre", Paris, l'Arche, 1978

Jorge Luis Borgès , L'Aleph, Gallimard, Paris,1967

9- Idriss Yousof, Introduction à al-Farâfir (Les Scapins), Le Caire, Maktabat Misr, 1984

10- M.Mahdi, IbnKhalidun, philosophe de l'Histoire, étude dans les bases philosophiques de la science et de la culture, Université de Lyon, 1957

11-Rania Samara, Marie Elias, Hanan Qassab-Hassan, (Miniatures historiques) Ce texte est traduit de l'arabe (Syrie), Beyrouth, Dâr al-âdâb, 1996. Suivi de Rituel pour une métamorphose, Arles, Actes Sud, Papiers.

Des Interviews

1-Laurence D'hondt, le théâtre arabe à la Comédie française" article publié en 2103 dans le journal, Afrique Asie.

2- Sylvia Berger, Sadallah Wannous, Afrique Asie, 1996

C-

D- Dominique Sourdel, « Dayr », dans Encyclopédie de l'Islam, II, Leyde, Brill, p. 200-202.

D- Al-Châbuchtî, al-Diyârât (Les Couvents), Beyrouth, Dâr al-râ'id al-arabî, 1986