



Dictionnaire des théâtres du monde

## Égypte (Le théâtre en)

---

On attribue à Ya'q?b Sann? (1839-1912), ou James Sannua selon sa propre transcription, le mérite d'avoir créé le théâtre arabe en Égypte. Des pièces françaises avaient été interprétées, auparavant, lors de l'expédition de Bonaparte en Égypte (1798-1801) et l'activité dramatique s'était ensuite maintenue sous l'impulsion des Européens, surtout Français et Italiens, sous le règne du vice-roi Méhémet Ali, à partir de 1820 et à un moment où, en arabe, on ne connaissait que les formes du théâtre d'ombres, des marionnettes et des farces de baladins itinérants.

### Un théâtre grand public

En 1860, plusieurs théâtres européens ouvrent leurs portes et provoquent l'intérêt croissant de l'élite égyptienne polyglotte : à Alexandrie, on compte les théâtres Zizinia en 1862, Alfieri et Rossini en 1865. Au Caire, ceux de la Comédie et de l'Opéra en 1869, du jardin de l'Ezbikiyyeh en 1870 et de l'Hippodrome en 1871, sont construits par le khédive Ismaïl qui aspire à faire du Caire une capitale quasi européenne. Sous son impulsion, la traduction de *la Belle Hélène* d'Offenbach est assurée par l'école de Rifà'al-T?ah?w?, publiée en 1869 et jouée au théâtre de la Comédie la même année. *Le Barbier de Séville* de Rossini, *la Favorite* de Donizetti sont traduits et interprétés au théâtre de l'Opéra en 1870, suivis par le *Don Juan* de Mozart et *les Huguenots* de Meyerbeer. Ces représentations inspirent James Sannua. De 1870 à 1872, il met en scène ses premières comédies, critiques, soit sociales de la bourgeoisie égyptienne, soit politiques et hostiles à la présence britannique. Il présente alternativement des adaptations, de Molière surtout, et ses propres œuvres. Exilé, il cessera de produire en Égypte après 1872. Il avait été précédé, au Liban, dès 1847, par de rares pionniers dont les successeurs émigreront en Égypte pour fuir l'oppression ottomane, à partir de 1872, après son départ. L'activité théâtrale reprendra un nouvel élan vers la fin du siècle, avec des pièces, le plus souvent historiques, de Farah? Ant??n (1874-1922) ou d'Ibr?h?m Ramz? (1884-1949), qui disent la grandeur passée et l'espoir en des lendemains meilleurs. Ce renouveau est favorisé par la multiplicité des scènes disponibles. Plus de quatorze salles accueillent les œuvres dramatiques adaptées ou originales, interprétées par des acteurs de langue arabe pour un public recruté dans la grande et moyenne bourgeoisie.

La Première Guerre mondiale puis la crise du coton ralentissent la recherche théâtrale que supplante, un temps, la comédie caricaturale, aux intrigues répétitives. La production de l'entre-deux-guerres est alors marquée par des œuvres en langue dialectale, « réalistes » par la description du quotidien et par un côté misérabiliste qu'atténue le parler populaire local, jovial et chaleureux. Des auteurs, comme Muh?ammad Taym?r (1891-1921), les traduisent en arabe littéraire pour atteindre un public plus vaste. Des pièces « poétiques », en vers libres, renouent avec la tradition historique, illustrées par Ah?mad Shawq? (1868-1932), le « prince des poètes ». Elles préparent le public à une langue difficile et ouvrent la voie aux pièces symbolistes de Tawf?q al-H?ak?m. Celui-ci marquera un demi-siècle de théâtre et suscitera des disciples. B?k?th?r (1910-1969) reprend les personnages du maître : Œdipe (1949) ou Shahrast?d (1953) ; Fath?? Rad?w?n est inspiré par le « théâtre d'idées » de al-H?ak?m.

Jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, de telles œuvres sauvent de la médiocrité un théâtre égyptien qui ne fait recette que par le rire de comédiens-bouffons comme R?h??n? ou Ismaïl Yass, ou par le « mélo » larmoyant interprété par Y?suf Wabh?. La création d'un Théâtre national, en 1955, suscitera une « nouvelle vague » égyptienne. Le théâtre Gumhuriyya suivra, en 1961, le théâtre de Poche en 1962, le théâtre al-H?ak?m, en 1963 (du nom du dramaturge encore vivant). Ces scènes et leurs troupes, contrôlées par le ministère de la Culture, tentent de se spécialiser dans certains genres que leurs noms rappellent (comédies, répertoire international, productions d'auteurs égyptiens ou pièces d'avant-garde). Les tournées favorisent la création de troupes de province qui

participent aux festivals du Caire et d'ailleurs, ou qui en organisent. Les pièces tiennent rarement plus de quinze jours. Les théâtres privés, en revanche, moins intellectuels, ouverts au gros comique, font de meilleures recettes.

## La nouvelle vague

La « nouvelle vague » approfondit les voies déjà tracées. Ainsi, Alfred Faraj, né en 1929, présente à partir de 1955 des pièces inspirées par la légende et l'Histoire, mais qui renvoient à l'actualité. Sa pièce la Chute de Pharaon (*Suq?t Fir'awn*, 1957) réfère à la chute de la royauté, en 1952. En 1962, al-H?ak?m marque un nouveau tournant dans la création dramatique arabe avec *Y? t??li' al-shajara* (Ô toi qui montes à l'arbre), pièce qui bascule vers le « non-logique » (l?-ma'q?l), pour ne pas dire l'« absurde », terme que l'auteur conteste. Les dialogues échangés par un vieux couple sont des monologues parallèles où chaque personnage poursuit son idée, indifférent à l'angoisse de l'autre. Espaces et temps se brouillent, sans transition ni contrainte. Les disciples sont nombreux : Alfred Faraj s'infléchit vers plus de fantaisie : H?all?q Baghd?d (le Barbier de Bagdad, 1963), *'Askar wa h?aramiyya* (Soldats et voleurs, 1966). Mais surtout, **Idr?s** écrit son chef-d'œuvre, *al-Far?fir* (les Scapins, 1964), où il exploite le décousu, la confusion des espaces et des temps. Sa pièce, autant que celle de al-H?ak?m, mais après elle, ranime l'inspiration dramatique. Nu'm?n 'Ash?r (1918-1987), déjà connu par ses pièces réalistes et sociales, aborde le non-logique dans *Bil?d barrah* (les Pays d'outre-part, 1967). Sa'd al-d??n Wahba, né en 1925, rappelle **Beckett** dans son *Kubr? l-n?m?s* (le Pont aux moustiques, 1963) et encore plus le al-H?ak?m d'*al-Ta'?m li kull famm* (À manger pour toutes les bouches, 1963), à qui il emprunte l'idée du « mur révélateur » dans son *Y? sal?m sallem, el-h??t?a be-tetkallem* (Béni soit Dieu, le mur parle, 1970). Mah?m?d Diy?b (1932-1983), après avoir connu le succès avec un drame, *al-Zawba'a* (la Tempête, 1964), favorise le personnage du conteur populaire, la « participation » du public et exploite les techniques de l'absurde (l'étrange, la non-communication, le non-dit). 'Ali S?lim, né en 1936, donne cours à la fantaisie de la science-fiction et à la parodie « grotesque » de légendes telles que Cendrillon ou Œdipe (en 1965 et 1970).

À cette nouvelle vague, les dramaturges poètes apportent leur contribution, en une langue noble et rythmée, vers libre ou prose poétique : S?al?h? 'Abd al-S?ab?r (1931-1981) et 'Abd al-Rah?m?n al-Sharq?w? sont, le premier surtout, visiblement inspirés par les pièces « non logiques », et le second par les très longs drames épiques qui chantent la liberté.

La production théâtrale juxtapose désormais les pièces traditionnelles et les pièces expérimentales, souvent non jouées mais diffusées par la presse. Les tentatives d'avant-garde approfondissent les voies du « non-logique ». De plus en plus agressives et désespérées, en dépit d'un humour décapant.

## La vie difficile du théâtre

À la fin du XXe siècle, l'élaboration dramatique est entravée par des obstacles politiques et surtout idéologiques, avec les « intégrismes » qui, déjà présents aux débuts de l'histoire du théâtre, ont pris une ampleur nouvelle. La fantaisie caricaturale permet parfois, à certaines pièces, d'échapper aux foudres de la censure, comme dans *'Alam al-k?ra k?ra* (le Monde de la ba-balle) de Jam?l Abd al-Maqs??d (1988), où la folie du football et le dialecte du Caire se conjuguent pour permettre la satire sociale et l'hilarité des spectateurs. Le théâtre égyptien se présente actuellement, beaucoup plus que par le passé, comme une institution confrontée à des pouvoirs en luttes internes, qui ne lui laissent guère de marge de manœuvre. Naguère encore, il pouvait se définir comme instrument du pouvoir mais aussi comme contre-pouvoir. On voit mal surgir, dans le contexte actuel, une « voix » aussi indépendante que celle de al-H?ak?m qui, toujours critique et moqueur, avait agressé impunément les forces d'occupation britanniques, le pouvoir royaliste, le régime républicain et Nasser au sommet de sa gloire. Son cas est unique, il est vrai, dans l'histoire de la littérature arabe. Le théâtre ne peut plus se comporter en contre-pouvoir démystificateur, mais est contraint, par les censures, de se priver de sa richesse symbolique contestataire pour servir le message socio-politique le plus banal. Il garde pourtant encore son ambiguïté dans la mesure où, se présentant comme une instance civilisatrice et moderne, en dépit du cadre contraignant des systèmes idéologiques en lutte, il parvient, grâce aux ruses de ses dramaturges, à communiquer avec le public.

La presse lui apporte son aide quand elle dénonce « la cupidité commerciale qui entrave la recherche esthétique » et inonde le marché de pièces et opérettes légères (*al-Thawra l-dawliyya*, 18 juin 1990) et quand elle souligne, dans la foulée, l'état d'esprit « conservateur qui étouffe l'invention, non seulement au théâtre mais aussi dans d'autres domaines des arts et de la pensée ». Elle entend par là que la crise actuelle du théâtre est due moins à l'insuffisance des textes qu'à l'absence de liberté d'expression. Mais, plus grave encore, même la presse commence à faire le silence sur le sujet « théâtre ». Ainsi, des numéros entiers de Akhb?r al-adab (les Nouvelles littéraires), parus depuis 1993, ne disent rien du théâtre arabe égyptien de l'année en cours, alors qu'ils s'intéressent à Shakespeare (1er août 1993) ou au « théâtre hébreu » (18 juillet 1993).

Pour contourner les censures, les jeunes auteurs tentent de développer le [happening](#) et les techniques du [Living Theatre](#). Les représentations tiennent alors beaucoup plus du *meeting* politique que de la pièce structurée à l'avance. Un théâtre d'improvisation, désespérément inspiré des États-Unis, propose des sujets d'actualité, problèmes paysans ou ouvriers, à un public qui « improvise », avec l'aide des comédiens. Le décor se limite à un rideau noir, à une table et à des chaises. Là encore, l'optimisme est imposé comme devoir national. Le résultat de ces « improvisations » reste incertain. Elles ont le désavantage de dévaloriser l'auteur et le travail rédactionnel et de créer un vide dans les rangs du public et dans ceux des successeurs des dramaturges de naguère.

## L'âge du doute

L'instabilité sociale qui règne en Égypte depuis les années 1970 a popularisé le recours aux moyens d'expression dramatique. À côté du théâtre dit public, des troupes de théâtre privé et de théâtre indépendant se sont créées, les unes pour divertir et soutirer un peu d'argent aux touristes arabes (avec cependant de belles réussites), les autres pour tester les innovations formelles en réponse, peut-être, à l'appel lancé par Idris dans ses « trois lettres » intitulées *Vers un théâtre arabe*. Le même souci de changer le moule théâtral avait suscité chez son prédécesseur al-Hakim un vaste mouvement de créativité et donna naissance dans le monde arabe à des formes nouvelles, dont le *samer*, forme théâtrale fondée, en Égypte, sur les « causeries nocturnes », et au Liban ou au Maroc, sur les cérémonies festives. C'est sur un fond de grandes mutations nationales que ces expressions ont vu le jour. La pseudo-décentralisation, avec les palais de culture de masse et l'essor d'une grande production dramatique, ne peut se comprendre qu'à la lumière du contexte historique après la défaite de 1967.

On assiste alors à la résurgence des « minorités », ethniques (Nubie), politiques et sexuelles, insatisfaites de leur sort et contestant les inégalités sociales. Dans le cadre de cette ébullition sont apparus des lieux populaires qui, tous, adoptent des formes théâtrales qui essaient de transformer en profondeur soit les techniques du théâtre (image, langage, rythme et durée), soit ses aspects fonctionnels (relations aux spectateurs, types de production liés à l'État ou aux subventions), sans oublier des phénomènes d'un ordre plus général concernant les modes de perception visuelle et l'expérimentation.

En voici quelques manifestations : tout d'abord, l'incertitude quant au modèle de référence. Doutes des artistes sur leur appartenance aux modèles traditionnels, incertitudes plus graves, surtout, face aux modèles occidentaux. D'où une situation conflictuelle qui régit cette production. Les cas de Mahmoud Diab, du Syrien (mais ayant vécu et produit en Égypte) [Wannous](#) ou de Yousri El-Guindi sont de ce point de vue très représentatifs. Dans sa trilogie *Un brave homme à travers trois contes* ( *les Étrangers ne boivent pas de café*, *les Hommes ont des têtes* et *Ajustez vos montres*), Diab adopte une écriture qui rappelle [Ionesco](#) et les techniques du théâtre de l'absurde, tandis que, dans *la Tempête*, *les Vauriens*, *les Journées de récolte*, il est essentiellement inspiré par le *samer*.

## La fin des héros

La même incertitude est manifeste dans les travaux de Wannous mais ici nous assistons à une véritable rupture entre deux périodes : la première se conforme à la tradition de la *maqama*, ou jeu en rond, qui remonte à la période abbasside et qui permet à Wannous d'assimiler cette phase à une « macro-humanité arabe homogène ». Il ne restait plus au théâtre qu'à ressusciter ces modèles après avoir éliminé l'effet déformateur de l'Histoire pour qu'enfin s'impose sur scène un acte théâtral capable de stimuler les réflexes du spectateur et d'attiser en lui la volonté de changement. Cette métaphore symbolique qui a tenté de créer une identité illusoire connaîtra beaucoup de déboires, ce qui poussera Wannous à rompre, dans les années 1990, avec cette veine pour se replier sur le subjectif, l'individuel, les tabous, se rapprochant par là même du modèle occidental. L'analyse de l'implicite et du non-dit de ces expériences théâtrales révèle la volonté de briser toutes les images ancrées dans la conscience collective. Ainsi, dans *la Tempête* de Diab, la communauté rurale, considérée comme l'une des plus stables et toujours saluée dans les discours culturels officiels, surprend : nous sommes ici devant une bande de « sauvages » qui s'abat sur le plus démuné pour en faire un bouc émissaire. De même, dans *Bab El Fettouh*, Saladin est relégué au dernier plan après avoir perdu toute l'aura que l'histoire lui a réservée. Ibn Khaldoun, chez Wannous, est traité de la même façon : le savant dresse des cartes géographiques pour l'ennemi en sachant que les villes marocaines seront attaquées, mais la guerre est une affaire qui ne le concerne pas. Pour sa part, le personnage d'Antara, n'est plus, pour Yousri El-Guindi, le héros de la légende populaire, le poète des *muallakat*, mais un vaincu incapable de sauver sa tribu.

La naissance de troupes de théâtre dans le dernier quart du XXe siècle a transformé la perception du théâtre ; elles ont œuvré à la fondation d'une entité théâtrale originale, distincte des modèles

importés et qui demandait à être conceptualisée. Malheureusement, cet effort ne laissa pas de véritable trace théorique et ne généra pas non plus de nouvelles interrogations une fois les représentations achevées. En somme, l'expérience des années 1970-80 (la tradition populaire de la fourga) était liée aux régimes nationaux, même si elle les critiquait et même si elle peut être considérée comme le prolongement de l'esthétique des années 1960.

## Rupture avec le réalisme

La transformation capitale s'est effectuée avec la génération des années 1990 dont les expériences, largement expérimentales, ont marqué une transformation qualitative en termes de formes et de concepts : recours à des signes non linguistiques, rupture avec le réalisme, violation des tabous, place accordée au corps et à une conception d'ensemble. Ces expériences procèdent d'un questionnement théorique et social original : elles interrogent le particulier et non le national, le mouvant et non le fixe ou le cohérent.

Les premiers auteurs étaient restés liés à l'institution officielle et à son prolongement départemental, alors que les nouveaux se sont attachés à Hanager (« hangar »), qui a annoncé leur naissance et assuré leur évolution. C'est sur cette scène que se sont formées les tendances de ses principaux représentants. C'est par là que cette génération s'est distinguée des précédentes. Ainsi a eu lieu la rencontre entre ce mouvement théâtral et le centre Hanager dans un cadre lié, certes, à l'État, mais aussi dans le cadre de sa propre recherche identitaire – et non de celle de la collectivité, comme c'était le cas dans les années 1970. Citons Mohammed Aboul Séoud, qui s'intéresse surtout à l'image : il essaie de diviser la scène en plusieurs plans au lieu d'en faire un espace unifié ; il se préoccupe davantage du quotidien, des tabous et du corporel ; il n'y a pas un « moi » dans son théâtre mais un regard qui produit des images pour leur trouver, par la suite, des significations. Citons encore Khaled Essaoui qui offre une autre perspective, d'orientation politique. Il part d'une imitation satirique de la réalité et des diverses relations qu'entretiennent les choses entre elles, et veut créer un théâtre constituant, en soi, une action à la fois sociale et esthétique.

Dépassant les conflits de leurs aînés entre recherche identitaire et modèles importés, les nouveaux auteurs ont fait le choix de l'expérimental, violant les tabous et libérant les corps.

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Le Théâtre arabe... Publié sous la direction de Nada Tomiche. Avec la collaboration de Chérif Khaznadar , Paris : Unesco, 1969  
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35406671c>
- Les Sources françaises du théâtre égyptien , 1870-1939, El Saïd Atia Abul Naga  
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb353370079>
- Histoire de la littérature romanesque de l'Égypte moderne , Nada Tomiche,..., Paris : G.-P. Maisonneuve et Larose, 1981  
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34656457h>
- Modern Arabic drama in Egypt , M. M. Badawi,..., CambridgeNew YorkNew Rochelle [etc.] : Cambridge University press , 1987  
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb374866792>
- Early Arabic drama , M. M. Badawi,..., Cambridge : Cambridge university press, 1988  
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35472219n>

Rédacteur(s)

[N. TOMICHE](#) [H. WASFI](#)

Édition Bordas 2008

## Classement

Cet article relève de la spécialité [Maghreb et Moyen-Orient](#)

Zone(s) géographique(s) : Égypte

Période(s) : 19<sup>ème</sup> siècle 20<sup>ème</sup> siècle 21<sup>ème</sup> siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Sannû [ou Sannua J.] (Y.) Rossini (G.) Belle Hélène (la) Barbier de Séville (le) Favorite (la) Don Juan [Byron] Huguenots (les) Ant?ûn (F.) Ramzî (I.) Al-H?akîm (T.) Taymûr (M.) Shawqî (A.) Bâkâthîr Rad?wân (F.) Rîh?ânî Yass (I.) Wahbî (Y.) Faraj (A.) Suq?t Fir'awn Idris (Y.) Wahba (S.) Diyâb (M.) Sâlim (A.) Y? t?ali'al-shajara 'Askar wa h?aramiyya Al-Far?f?r Bilâd barrah Kubr? l-n?m?s Al-Ta'âm li kull famm Yâ sal?m sallem, el-h??t?a be-tetkallem Al-Zawba'a Cendrillon Œdipe ['Ali S?lim] S?alâh? 'Abd al-S?abûr (S.) ÔAbd al-Rah?mân al-Sharqâwî Abd al-Maqs?ûd (J.) Alam al-kûra kûra Al-Thawra l-dawliyya Diab (M.) Wannous (S.-A.) El-Guindi (Y.) Hommes ont des têtes (les) Vauriens (les) Journées de récolte (les) Ajustez vos montres Tempête (la) Bab El Fettouh Aboul Séoud (M.) Essaoui (K.)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-egypte>