



n° 4, Molière en francophonies

Lamia Bereksi Meddahi

## La dérision dans les œuvres de Molière au service du théâtre francophone

**Abstract:** in the arab word, the theatre is a borrowed art. "El-bakhil" the Maroun Annaqqach's adaptation in 1848 of "L'Avare" of Molière was a reference on the thematic and social plans. Jean Baptiste Poquelin, through the society's critics focused on its vices, gave birth to translations, adaptations with a noticeable sense of mockery as an objective.

**Keywords:** adaptation, mockery, borrowed theatre, society's critics.

**Résumé:** le théâtre dans le monde arabe est un art emprunté. EL-bakhil, adaptation de l'avare de Molière par Maroun an naqqach en 1848 fut un repère tant sur le plan thématique que social. Jean Baptiste Poiquelin, à travers la critique de la société, en dévoilant les vices, a donné naissance à des traductions, adaptations ayant pour optique le sens de la dérision.

**Mots clés:** adaptation, dérision, théâtre emprunté, critique de la société.

**P**ARLER DE LA PLACE DE MOLIÈRE DANS LE THÉÂTRE francophone revient à explorer les espaces dans lequel la société s'exprime en recourant à des caractères universels. Avant de voir l'influence exercée sur le théâtre arabe, il nous semble important de donner un aperçu historique de ce théâtre.

Dans le monde arabe en général, l'art théâtral s'est déclaré dans un temps assez tardif : « [...] La tradition arabe ignorait l'expression théâtrale, parce qu'elle ne pouvait lui consentir un langage »<sup>1</sup>. Ce langage se trouvait dans un moule religieux, comme le démontre Ali Al-Rai : « La religion, notamment

---

<sup>1</sup> Jacques Berque, *Les Arabes d'hier à demain*, Paris, Éd. du Seuil, 1969, p. 224.

l'islam, était accusée d'en être la cause. De par sa nature, qui se réclame d'une extrême simplicité et d'une foi absolue en un Dieu tout puissant, souverain maître de la destinée de ses fidèles, cette religion musulmane serait, affirme-t-on, une négation de l'essence même du drame car celui-ci exalte le pouvoir que possède l'homme de lutter pour réaliser sa propre destinée et essayer de la façonner à sa guise, quels que soient les échecs qu'il peut subir »<sup>2</sup>. Cet état de fait explique que le théâtre s'est toujours vu imprégné de traces occidentales. La preuve que *L'Avare* de Molière en est la première pièce à avoir été adaptée par un maronite libanais en 1847, Maroun an Naqqach (1817-1855):

En 1846, il part pour Alexandrie et le Caire, et de là s'embarque pour l'Italie. Là, il entre en contact avec le théâtre, découvrant la scène à l'italienne, l'opéra, l'opérette, les acteurs, les décors, les accessoires, la fonction de la musique dans le théâtre, bref tous les éléments de la représentation théâtrale, et l'importance de chacun de ces éléments. Il est aussi impressionné par le rôle didactique et moralisateur que peut jouer le théâtre, et par son impact sur le public. De retour à Beyrouth, il confie ses impressions à ses parents et amis, et leur enseigne ce qu'il a vu. A la fin de l'année 1847, il présente dans sa maison une pièce musicale, *Al Bakhil* représentation à laquelle il convie les consuls étrangers accrédités à Beyrouth et les dignitaires de la ville.<sup>3</sup>

Cette adaptation est une étape décisive dans les multiples expressions théâtrales dans le monde arabe: « La première production de Maroun an Naqqach allait vraiment orienter le théâtre vers les sentiers pluriels du comique »<sup>4</sup>. Mais qu'en est-il de l'empreinte de l'auteur et quels en sont ses apports?

### 1. Entre adaptation et apport

Adapter une pièce de théâtre stipule que l'auteur se rapproche du mieux qu'il peut de l'original comme suit:

<b>Al-Bakhil (acte I, scène 5)</b>	<b>L'Avare (acte I, scène 5)</b>
Kerrad : montre-moi tes mains	Harpagon : viens que je voie ça. Montre- moi tes mains.
Malek : à vos ordres	La flèche : Les voilà
Kerrad : les autres mains aussi	Harpagon : Les autres

<sup>2</sup> Ali Al-Rai in *Le théâtre arabe* (Sous la direction de Nada Tomiche), Éd. Organisation des Nations unies, 1969, p. 81.

<sup>3</sup> Joseph Khoueiri, *Théâtre arabe Liban 1847-1960*, Louvain, Éd. Des cahiers théâtre, 1984, pp. 41-42.

<sup>4</sup> Ahmed Cheniki, *Le théâtre En Algérie. Histoire et enjeux*, Aix-en-Provence, Éd. Edisud, 2002, p. 60.

Malek : (il lève son pied pour montrer à son maître, feignant de lui donner)	La flèche : Les autres ?
--	--------------------------

Or dans cette pièce, nous nous retrouvons face à deux avares, *Kerrad* et *Thaalabi*. Ils sont avares à des degrés différents. *Thaalabi* se corrigera au troisième acte mais ce n'est qu'à la fin de l'acte V qu'on aperçoit une transformation dans le caractère de Kerrad. Ce dernier peut être considéré comme le principal avare de la pièce de Naqqach, mais contrairement à Harpagon de Molière, il accepte la leçon qu'il a reçue et se résigne puisqu'il chante dans le chœur final avec tous les autres personnages.

Aborder le thème de l'avarice permet non seulement de traiter un caractère par lequel peut se distinguer n'importe quelle personne mais en plus il s'agit d'aller vers la voie de l'universalité : « A un public très peu nombreux de lettrés et d'étudiants curieux d'art et de littérature, il a offert ces comédies de caractère dont les personnages principaux sont des types d'une vérité humaine valable pour tous les temps. On ne peut certes affirmer que les premières manifestations théâtrales se sont déroulées dans une atmosphère enthousiaste. Car les esprits alors n'étaient pas tournés de ce côté-là. Ils n'étaient ni préparés ni favorablement disposés à l'égard du théâtre dont ils ne comprenaient pas les principes et les buts »<sup>5</sup>.

C'est dans cette optique que nous allons voir comment les textes de Molière sont-ils le moteur du théâtre de:

### a- Maroun an Naqqach

- *Al-basûd'l'salit*, mixage du *Bourgeois gentilhomme* et des *Précieuses ridicules*. En 1851 fut présentée la dernière pièce de Maroun Naqqach, *Al basûd'l'salit*. Les références de cette pièce sont perceptibles dans les exemples suivants :

#### *Al hasûd'l'salit* (Acte I, scène 4)

Abi Isaa: Il faut savoir, mon cher, que la prose, ce sont les mots dits, non versifiés. Je veux dire, les mots utilisés dans le langage commun. Ce qui est prose n'est pas poésie, et ce qui est poésie n'est pas prose.

Gergès: Ah! Je comprends à présent le sens de ce que j'ai appris. Ainsi quand je dis à mon serviteur: « donne-moi ma cape et chausse-moi mes babouches, je parle en prose? Depuis trente ans je parle en prose sans le savoir. Il est bien vrai que les sciences sont plus profitables que les voyages.

---

<sup>5</sup> « Rachid Bencheneb » in *Encyclopédie de la pléiade, Histoire des spectacles*, Paris, Éd. Gallimard, 1965, p. 498.

***Le Bourgeois gentilhomme (Acte II, scène 4)***

Monsieur Jourdain: (pour m'exprimer) il n'y a que la prose ou le vers?

Maître de Philosophie: oui, Monsieur: tout ce qui n'est point prose est vers; et tout ce qui n'est pas vers est prose.

Monsieur Jourdain: Et comme l'on parle, qu'est ce que c'est donc que cela?

Maître de philosophie: De la prose.

Monsieur Jourdain: Quoi? Quand je dis «Nicole apportez-moi mes pantoufles, et me donnez mon bonnet de nuit», c'est de la prose?

Maître de philosophie: Oui, Monsieur.

Monsieur Jourdain: Par ma foi! Il y a plus de quarante ans que je dis de la prose sans que je susse rien, et je vous suis le plus obligé du monde de m'avoir appris cela...

Il est à rappeler que l'œuvre de Maroun Naqqach est limitée à trois pièces: *Al Bakbil (L'aware)*, *Abu lbassan'l Moghaffal (l'Etourdi)*, *Al hasûd'l'salit (le Tartuffe)*. Elle a été écrite pour être représentée. Cette représentation n'est possible qu'à celui qui sait mettre en action des mouvements et en peinture des caractères, comme le fait remarquer Molière dans la préface à *L'Amour médecin*: «Il n'est pas nécessaire de vous avertir qu'il y a beaucoup de choses qui dépendent de l'action. On sait bien que les comédies sont faites pour être jouées et je ne conseille de lire celles-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre».

C'est cet esprit du jeu qui, pense-t-on, attira fortement les hommes du théâtre. Sachant que la lecture des pièces de théâtre est quasiment nulle dans le monde arabe à cause d'un côté de l'indisponibilité des œuvres et de l'autre côté de la culture orale qui y règne. Cette réalité mit les dramaturges dans un espace où ils adaptèrent les pièces de Molière sans pour autant trouver la nécessité d'en citer la source, comme fut le cas en Algérie: «En Algérie, la grande majorité des auteurs reprenait des textes de l'auteur français sans citer leur source. Jean Baptiste Poquelin faisait l'affaire de nombreux acteurs et fascinait le public qui retrouvait ainsi un rire libérateur»<sup>6</sup>.

Ce rire libérateur qui est le point central de l'impact de la dérision a fait partie du registre d'Allalou<sup>7</sup>. La pièce *Djeba*: «constitua un événement d'importance capitale parce que cette pièce jouée en arabe "dialectal" rompit avec le théâtre en langue littéraire" et transforma le sketch en un événement

---

<sup>6</sup> Ahmed Cheniki, *Le théâtre en Algérie. Histoire et enjeux*, op.cit, p. 63.

<sup>7</sup> De son vrai nom Sellali Ali, il est l'auteur en Algérie de la première pièce écrite en arabe dialectal.

artistique populaire »<sup>8</sup>écrite en 1926 est un mixage du *médecin malgré lui* et du *malade imaginaire*.

Si le Liban a vu naître le théâtre grâce au libanais Maroun an Naqqach et l'Algérie grâce aux tournées égyptiennes d'Abdel Qadir el Misri et Souleymane Qardahi, qu'en est-il du Maroc ?

### **b- Tayeb Seddiki**

Il est difficile de parler du théâtre au Maroc sans citer le nom de Tayeb Seddiki : « Si l'on doit quelque chose aujourd'hui au comédien, metteur en scène et auteur marocain Tayeb Seddiki, c'est justement d'avoir véritablement introduit le théâtre au Maroc. Non qu'il ait été le premier dans le temps ni qu'il ait été seul, mais, par ses idées et ses réalisations, il fut le plus grand. Ce fut lui qui diffusa au Maroc cette rupture culturelle essentielle que fut le théâtre »<sup>9</sup>. Dans *Molière ou l'amour de l'humanité* (1994), où l'auteur donne la parole à Molière comme suit:

Molière: Ah! Les règles d'Aristote sont pures bêtises. Au théâtre il n'y a qu'une seule règle: le talent!! Les véritables ennemis de l'homme de théâtre sont ses mauvaises pièces<sup>10</sup>.

Et où il se livre à l'idée de la comédie:

Molière : Bien des gens ont frondé cette comédie mais les rieurs ont été pour elle...je me contente de ce succès. Contre la médisance, il n'est point de rempart. Allons, Messieurs dames, marchons dans les sillages de notre cœur selon les désirs de notre regard. Reprenons la scène de la promenade. Et n'oubliez pas de mâcher les mots pour mieux les prononcer. Il faut se nourrir de la chair des mots, de leur sensualité. Les mots doivent parcourir le cœur et le corps et trimpler dans le sang par les nerfs et aussi dans les entrailles, la voix, en yeux et les mains.<sup>11</sup>

Il explique dans la préface:

Jean-Baptiste Poquelin est un vieil ami que je côtoie depuis plus de trente ans. J'ai fait sa connaissance en pleine forêt mâamoura (*près de Rabat*). Il me confia à André voisin et Charles Nugue pour me diriger dans le rôle du Scapin des Fourberies. Plus tard j'ai

---

<sup>8</sup> Ahmed Cheniki, *Vérités du théâtre en Algérie*, Oran, Éd. Dar el Gharb, 2006, p. 11.

<sup>9</sup> Jean François Clément in *Le théâtre arabe au miroir de lui-même et son contact avec les créations des deux rives de la Méditerranée*, n° 58, Éd. Presses universitaires du Mirail, 2008, p. 67.

<sup>10</sup> Tayeb Seddiki, *Molière ou l'amour de l'humanité*, Casablanca, Éd. Eddif, 1994. p. 56.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 72.

adapté en arabe plusieurs de ses œuvres : *La jalousie du Barbonillé*, *Le médecin volant*, *Le médecin malgré lui*, *L'Avare* et aussi *L'école des femmes*. C'est à mon tour de rendre hommage à celui que les comédiens du monde entier appellent le patron de la comédie.<sup>12</sup>

En effet, Mohamed Aziza confirme ces propos :

On « libanise » on « irakinise » on « syranise », on « égyptianise », on « tunisianise », on « marocanise », un peu tous les auteurs mais c'est Molière qui se révèle la providence de tous les adaptateurs parce que les personnages sont les plus ouverts, ses situations les plus transposables et ses préoccupations les plus partagées.<sup>13</sup>

La vision de Mohamed Aziza démontre que «libaniser», «irakiniser», «syraniser», «égyptianiser», «tunisianiser», «marocaniser» est une manière de s'appropriier le texte en y injectant sa propre différence, tant au niveau du jeu scénique que dans l'expression dramatique.

Si les traces du théâtre de Molière sont perceptibles dans le théâtre du marocain Tayeb Seddiki, que peut-on dire de son influence sur le théâtre égyptien?

En 1874, Uthman Jalâl publia une adaptation de *Tartuffe* (*le cheikh Matlûf*) qui est certes resté inaperçue mais de 1889 à 1890 parurent quatre comédies traduites de Molière *Le cheikh Matlûf* (*Tartuffe*), *Les femmes savantes*, *l'école des maris* et *l'école des femmes*. Ce n'est que la pièce *Les femmes savantes* qui fut jouée en février et mars 1895 par la troupe Qurdahî. En 1912 Georges Abyad représenta les « quatre comédies » entre le Caire, Alexandrie et Tanto. Le public eut toutefois une préférence pour *le cheikh Matlûf*: «Ayant constaté que le public préférait *Le cheikh Matlûf*, il se borna à jouer cet ouvrage, lequel, fut réimprimé pour la troisième fois en 1913, fait exceptionnel à l'époque. *Le cheikh Matlûf* fit partie du répertoire des autres groupes, dont celle du Ukâcha de la troupe nationale. Elle tint l'affiche encore une fois en 1964»<sup>14</sup>.

Dans l'adaptation de Jalâl toute allusion à des croyances religieuses ou à des coutumes non compatibles avec l'esprit égyptien musulman furent automatiquement supprimés comme le précise Atia Abul Naga : « Dans la préface des *Arba Rîwâ'yât*, Jalâl souligne qu'il a ôté à l'œuvre de Molière son habit étranger

---

<sup>12</sup>Mohamed Aziza, *Regards sur le théâtre arabe contemporain*, Tunis, Éd. Maison tunisienne, 1970.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>14</sup> Atia Abul Naga, *Les sources françaises du théâtre égyptien (1870-1939)*, Nice, Éd. Sned, 1972, pp. 163-164.

et l'a «vêtue d'une arabe». Nous dirons plutôt d'une robe égyptienne »<sup>15</sup>.

### 1. Les traces égyptiennes dans *Le cheikh Matlûf* et *Les femmes savantes*

Tartuffe s'appelle cheikh Matlûf, c'est-à-dire un homme à religion corrompu. Philaminte porte le nom de Sittuhum (la maîtresse de tous). Des proverbes sont disséminés comme il est en cas du *cheikh Matlûf* qui, ayant amené Galbûn à chasser son propre fils, eut peur que «son frère» ne finisse par croire aux discours de la famille. Cela le conduisit à citer des proverbes:

Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse

On ne peut toujours enduire une oreille de boue et l'autre de pâte

Ce qui peut représenter la traduction des vers 1159-1160 de *Tartuffe*:

Et ces mêmes rapports, qu'ici vous rejetez,  
Peut-être une fois seront-ils écoutés

Ou pour mieux étayer ses propos, on jure par les saints et les lieux sacrés: «Par le prophète, maître de toutes les créatures, par l'enceinte sacrée du temple de la Mecque, par zamzam et par la station d'Abraham, si j'avais un mari, je me mettrais sous sa protection et jamais je ne préfèrerais ma volonté à la sienne » dit Marsîn en réplique aux vers de Dorine :

Si j'avais un mari, je le dis,  
Je voudrais qu'il se fit le maître du logis ;  
Je ne l'aimerais point, s'il faisait le jocrisse ;  
Et si je constatais contre lui par caprice,  
Si je parlais trop haut, je trouverais fort bon  
Qu'avec quelques soufflets il rabaissât mon ton

Des caractères de la culture arabe sont constatés dans la pièce *Matlûf*, à titre d'exemple, aux yeux de Bahâna, l'arrivée de Matûf dans la maison de Galbûn est la résultante d'un destin. Cet indice représente une preuve de l'humilité de l'homme. Des mœurs y sont peintes traitant les différentes facettes de la société grâce au sens de la dérision qui est omniprésent, l'auteur de *Les sources françaises du théâtre égyptien* (1870-1939) estime que :

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 169.

Ce sont surtout la similitude entre les mœurs qu'il décrit et celle des Egyptiens de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, le comique universel de son œuvre dont les éléments caractéristiques de la farce ne furent pas les moins appréciés et l'actualité des problèmes qu'il soulevait qui expliquent l'influence considérable de Molière sur le théâtre égyptien<sup>16</sup>.

Le théâtre dans le monde est souvent accompagné d'une musique et/ou d'un chant qui deviennent sa marque particulière, comme le confirme Ahmed Cheniki:

L'intérêt pour le chant, la musique et la littérature populaires se retrouvait également chez les auteurs algériens, qui comme les homologues égyptiens et syriens, étaient obligés de satisfaire la demande du public. Les tentatives de mettre en scène des pièces sans chants et danses se soldèrent par de lamentables échecs. Georges Abiad et Rachid Ksentini durent, après une expérience ratée, en revenir à ces deux éléments nécessaires au plaisir du public<sup>17</sup>.

En effet, dans le monde arabe, le public va vers ce qu'il entend avant ce qu'il voit. Cette écoute berce son ouïe en lui permettant de figurer, dans son imagination, des personnages, des lieux, à travers ce qui se dit. Ce qu'il entend dans le théâtre est souvent accompagné d'une musique, rythme qui aide à la mémorisation :

La formation sociale elle-même a fait du monde arabe un public d'auditeurs avant de devenir un public de spectateurs. Le monde arabe, comme tout l'Orient ou presque, s'attache à la source orale des choses, que ce soit pour les mythes, anecdotes, communications ou moyens de divertissement. La musique du monde arabe moderne a trouvé dès ses débuts un accueil très amical auprès du public, dans les villes aussi bien que dans les montagnes<sup>18</sup>

## 2. La musique, rythme d'une représentation

Evoquer l'idée de la musique dans le théâtre des pays arabes revient inéluctablement à écouter les expressions populaires. Comme nous savons, l'échec de Georges Abyad<sup>19</sup> dans le théâtre classique et la direction de Wahbi vers le théâtre musical ont donné un nouveau souffle au théâtre populaire: «La

---

<sup>16</sup> Atia Abul Naga, *op. cit.*, p. 192.

<sup>17</sup> Ahmed Cheniki, *Le théâtre en Algérie...*, cit, pp. 62- 63.

<sup>18</sup> Le rôle de la musique dans le film arabe in *Le film documentaire dans la production arabe et le rôle de la musique dans le film arabe*, rapport par Salah Ezz Eldine, Publication multigraphiée de l'Unesco, 1962, p. 30.

<sup>19</sup> Directeur de la troupe égyptienne.



poésie plaisait aux lettrés, la prose aux masses, et la musique à tout le monde»<sup>20</sup>. Les airs utilisés s'inspiraient soit du rythme européen populaire de l'époque: «Malbrough s'en va t-en guerre» et «Peuple français» qu'on retrouve dans:

a- *Al Bakbil (L'avare)* où le chœur se dévoile à Kerrad en chantant sur l'air du «Peuple français». Tous les personnages se découvrent en chantant sur l'air de « Malbrough s'en va en guerre ».

b- *Abu lhassan'l Moghaffal (l'Étourdi)* où hajjeh, mère de Abu lhassan, annonce le mariage de sa fille, sur l'air du peuple français.

c- *Al hasûd'l'salit (le Tartuffe)* où Sema'an ainsi que les autres personnages chantent un couplet sur l'air de «Malbrough s'en va en guerre ».

Qu'il relève du folklore local ou de celui d'Égypte voire d'autres pays arabes (Syrie, Irak). La musique qui, étant un vecteur dans la mémorisation, a trouvé une place dans la représentation. Le public se souvient du mot prononcé grâce à un rythme précis. Les thèmes traités : l'avarice, la tartuferie, l'étourderie, sont sujets à la dérision d'un côté et à un rythme local de l'autre côté. Dans cet état d'esprit, l'adaptation des pièces de Molière est l'espace dans lequel se forme l'universalité, se rythme la musicalité, s'exprime une dérision à travers les diktats de la société.

Lamia Bereksi Meddahi (Université Paris-Est Marne-La-Vallée)

## Bibliographie

ABUL NAGA Atia,  
1972. *Les sources françaises du théâtre égyptien (1870-1939)*, Nice, Éd. Sned.

AZIZA Mohamed,  
1970. *Regards sur le théâtre arabe contemporain*, Tunis, Éd. Maison tunisienne.

BERQUE Jacques,  
1969. *Les Arabes d'hier à demain*, Paris, Éd. du Seuil.

---

<sup>20</sup> Joseph Khoueiri, *op. cit.*, p. 75.

CHENIKI Ahmed,

2002. *Le théâtre En Algérie histoire et enjeux*, Aix-en-Provence, Éd. Edisud.

2006. *Vérités du théâtre en Algérie*, Oran, Éd. Dar el Gharb.

KHOUEIRI Joseph,

1984. *Théâtre arabe Liban 1847-1960*, Louvain, Éd. des cahiers théâtre.

SEDDIKI Tayeb,

1994. *Molière ou l'amour de l'humanité*, Casablanca, Éd. Eddif.

1965. « Rachid Bencheneb », in *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des spectacles*, Paris, Éd. Gallimard.

2008. « Le théâtre arabe au miroir de lui-même », *Horizons Maghrébins*, n. 58, Toulouse, Éd. Presses universitaires du Mirail.