

Égyptianisation

Majallati, 15 décembre 1934

C'est un sentiment naturel qui nous gouverne dans la plupart de ce que nous faisons et de ce que nous disons. Et quoi d'étonnant à ce que le penchant à égyptianiser la civilisation étrangère, dans toutes ses branches, soit le trait le plus manifeste de notre vie publique en une époque telle que celle que nous vivons — une époque où le réveil national s'est intensifié, où le sentiment de la nation égyptienne s'est affermi, où s'est manifesté un souci évident et clair que notre identité se distingue sans ambiguïté ni équivoque ?

Il fut un temps où nous empruntions ouvertement la civilisation étrangère à l'Europe, où nous le proclamions sans détour, où nous l'adoptions sans embarras ni la moindre honte. Puis vint un autre temps où nous nous précipitions vers cette civilisation étrangère, nous réjouissant de notre hâte à l'atteindre, nous vantant d'en avoir adopté les usages — un homme parmi nous se voyant loué pour son habileté à suivre le rythme des Européens en telle ou telle matière, loué pour sa capacité à imiter parfaitement les Européens dans leur pensée, leur parole, et tous les autres usages de la vie.

Ce temps est passé, comme était passé le temps qui l'avait précédé, et nous en sommes venus à nous rassurer, entre nous, sur le fait que la civilisation européenne — pour nécessaire qu'elle soit à notre vie individuelle et sociale — nous laisse néanmoins nos propres composantes particulières, dont le besoin ne cède en rien à notre besoin de la civilisation moderne. Et nous avons senti, depuis quelque temps déjà, que le problème auquel nous faisons face, celui auquel nous devons trouver nous-mêmes une issue, n'est pas de transplanter la civilisation étrangère dans la vallée du Nil, ni de l'y établir sur ses rives, ni de la faire pénétrer au plus profond de nos campagnes — mais bien de concilier cette civilisation, déjà effectivement transplantée en Égypte et qui s'y est établie, avec d'autres choses que nous devons impérativement préserver pour demeurer une nation en droit d'aspirer à l'indépendance et de la revendiquer, et des individus en droit de croire posséder une existence digne de ce nom, et un caractère digne d'être reconnu par autrui.

Le premier souci que nous avons eu, en la matière, fut peut-être de concilier ce que la civilisation étrangère recèle de savoir, de littérature, de philosophie et d'art, avec cette langue arabe égyptienne qui est la

nôtre, que nous aimons, que nous préférons, et à laquelle nous tenons avec la plus grande ferveur. Car à la fin du siècle dernier et au début de celui-ci, nous cherchions le savoir étranger et la littérature étrangère dans la langue et les livres des étrangers eux-mêmes, lisant ce que nous en lisions, retenant ce que nous en retenions, sans guère ressentir le besoin de le lire dans notre propre langue arabe, ni que cela fût lu, en notre nom, par ceux qui ne maîtrisaient aucune langue européenne. Nous nous étions un temps détournés de cet effort fécond qu'un groupe d'Égyptiens avait déployé aux tout premiers temps de notre histoire moderne, et nous nous étions jetés dans l'apprentissage des langues étrangères, dans l'étude et la mémorisation des sciences et des littératures étrangères, sans guère songer à la traduction et à la transposition — sans même parler de composition et d'écriture originales. Puis le mouvement national se raffermi quelque peu au début de ce siècle, et nous commençâmes à ressentir le besoin de voir l'autorité de la langue arabe s'affirmer clairement et manifestement dans l'enseignement ; nous luttâmes pour cela jusqu'à obtenir des résultats non négligeables, jusqu'à entreprendre d'égyptianiser la plus grande part de ce qu'on enseignait aux élèves du primaire et du secondaire, procédant en cela tantôt avec succès, tantôt avec maladresse, jusqu'à finir par égyptianiser une bonne part de ce qu'on enseigne aux étudiants à l'université et dans les grandes écoles.

Nous assistions au théâtre étranger en Europe et tentions de l'imiter en Égypte, l'égyptianisant quelque peu en lui imposant simplement notre langue, et en traduisant ses pièces avec plus ou moins de fidélité à l'original — de près, approximativement, ou en s'en éloignant. Puis le mouvement national se raffermi, et nous voulûmes avoir un théâtre égyptien à nous, qui adoptât notre langue comme il adoptait notre pensée et notre sensibilité, et qui dépeignît notre vie égyptienne propre avec justesse et précision ; nous y parvînmes en partie, avant de nous en détourner pour des raisons que je n'ai pas besoin d'exposer maintenant.

On pourrait dire la même chose de toutes les branches de notre vie publique et privée. Nous avons emprunté aux Européens les arts du gouvernement, de l'administration et de la justice, et dans cet emprunt nous fûmes d'abord de simples imitateurs ; puis nous commençâmes, peu à peu, à égyptianiser ces arts, jusqu'à y parvenir avec un succès non négligeable. De même avons-nous imité en matière de commerce et d'industrie, avant d'égyptianiser le commerce et l'industrie ; nous avons imité en littérature, ou dans certains genres littéraires, avant

d'égyptianiser ces genres également — et je ne pense pas que notre ami al-Sawi ait fondé ce nouveau journal qui est le sien pour d'autre raison que de prendre part à ce que tout ami de l'Égypte se doit de faire : égyptianiser la littérature et la culture en général.

Il est donc naturel que nous penchions vers l'égyptianisation et y trouvions du plaisir, et que nous nous impatientions lorsque le mouvement d'égyptianisation tarde dans tel domaine du savoir ou tel art de vivre. Mais ce penchant, comme tout autre penchant, peut avoir besoin d'une bonne dose de vigilance et d'observation ; il peut avoir besoin d'une bonne dose de prudence et de réserve. Car nous avons certes besoin d'égyptianiser le savoir — mais l'égyptianisation du savoir ne s'accomplit que si nous le maîtrisons véritablement, nous l'approprions, et y prenons part comme y prennent part ses praticiens européens eux-mêmes. Mais si nous nous arrêtons à la simple traduction, ou si, au-delà de la traduction, nous ne parvenons qu'à une forme de composition plus proche de l'imitation et du mimétisme que de l'invention et de la création, alors nous n'égyptianisons pas le savoir du tout — nous ne faisons que le transplanter dans notre pays, et l'y laisser s'installer comme s'installe un hôte de passage, rien de plus.

Si nous échouons à inventer et à créer, si nous échouons également à traduire fidèlement et à imiter honnêtement, alors nous n'égyptianisons rien, ni ne transplantons rien ; nous ne faisons de bien ni à nous-mêmes, ni au savoir que nous voulons égyptianiser, ni aux Européens auxquels nous l'empruntons — nous ne faisons que mutiler ce savoir, faire tort à notre propre esprit tout comme nous faisons tort aux Européens, et peindre d'eux un tableau qui ne convient ni à la vérité, ni ne leur plaît, ni ne nous plaît à nous-mêmes non plus.

Et il en va ainsi de tout ce que nous voulons égyptianiser parmi les diverses nuances de la civilisation européenne. Peut-être me demanderez-vous où je veux en venir, et à quoi je vise, en tenant ce long discours et ces préliminaires qui semblent ne jamais devoir finir. Vous avez tout le droit de me poser cette question, et il m'appartient de me hâter d'y répondre, maintenant que j'ai exposé ces préliminaires. Ce à quoi je veux en venir, c'est l'égyptianisation du théâtre — sujet qui m'est venu à l'esprit lorsque j'ai assisté à une pièce, ou à une partie de pièce, jouée à l'Opéra le jeudi soir. L'invitation à assister à cette pièce portait un titre qui ne m'apprenait rien du tout, et qui n'était accompagné d'aucune explication ni d'aucun commentaire qui m'apprît quoi que ce soit non plus. Il vous suffira de savoir que le titre de la pièce était (Le Secrétaire

artistique).

Je pense que si vous entendiez ou lisiez ce titre, sans rien entendre ni lire par ailleurs sur le point de savoir si la pièce était une traduction fidèle ou approximative, ou une création entièrement originale, vous n'auriez d'autre choix que de supposer qu'il s'agissait d'une pièce composée en Égypte de bout en bout. C'est sur cette supposition que je me rendis à l'Opéra, me disant, avec une certaine satisfaction, que j'allais assister à une manifestation de l'activité artistique égyptienne, que je verrais une nouvelle œuvre dramatique, et que j'apprendrais jusqu'à quel point nos écrivains avaient fait progresser l'art de la composition dramatique, et jusqu'à quel point nos acteurs avaient fait progresser l'art même du jeu.

Je dois avouer qu'à peine avais-je entendu une partie du dialogue que je me trouvai pris d'une vive impatience envers la pièce et envers l'Opéra tout ensemble, car tout le dialogue était en arabe dialectal — et l'on sait combien je m'impatiente devant l'arabe dialectal lorsqu'il est employé comme instrument d'art, et combien il me déplait que les auteurs s'y appuient, à moins qu'un besoin pressant ou une nécessité impérieuse ne l'exige. (Que mon ami Tawfiq al-Hakim ne s'en offense point : j'aurai peut-être quelque chose à dire de ses pièces en dialectal quand je les lirai, et nous aurons, quoi qu'il en soit, un jour ou plusieurs à en discuter ensemble. Il se souvient peut-être de mon opinion sur la langue du *(Retour de l'esprit)*.) Cela dit, j'ai pris l'habitude, depuis longtemps déjà, d'accepter ce qu'on ne peut éviter, et de considérer que le bien, comme le dit le philosophe antique, consiste à vouloir ce qui arrive, quand on ne peut avoir ce que l'on veut. Je mis donc de côté toute l'impatience que j'éprouvais, et j'accueillis la représentation et les acteurs avec cette ouverture d'esprit nécessaire qui me permettrait de les écouter, de les comprendre, et de partager l'amusement de ceux qui s'amusaient.

Les acteurs étaient véritablement excellents, et je ne doutais pas de passer quelques heures divertissantes et agréables, en ces jours où le divertissement et l'agrément se font rares. Mais à peine avais-je passé quelques instants avec les acteurs que je sentis la colère m'envahir et s'emparer de mon cœur, et je sentis le besoin urgent d'exercer sur moi-même une volonté ferme, afin de ne rien laisser paraître de cette indignation et de cette réprobation qu'il vaut mieux dissimuler en pareille occasion — celle qui aurait pu troubler ceux qui m'entouraient, s'ils l'avaient perçue ou remarquée chez moi.

Car je m'étais rendu compte que la pièce était une pièce française connue et largement diffusée, traduite dans de nombreuses langues européennes et jouée dans un très grand nombre de théâtres, avant de passer de la scène à l'écran et d'être présentée aux publics de tous les pays civilisés de la terre — c'était la pièce (Topaze), écrite par l'auteur français bien connu Pagnol.

L'écrivain égyptien s'était emparé de cette pièce pour la mutiler délibérément, la déformer, et la dépouiller de cette splendide beauté artistique qu'elle possédait sans le moindre doute, quelles que puissent être les divergences d'opinion sur son appréciation. Je ne sais si l'écrivain l'a annoncé ou non ; je préfère même croire qu'il l'a bel et bien annoncé, et qu'il en a demandé la permission à l'auteur original. Mais je n'en suis pas moins profondément désolé — affligé, même — par la mutilation et la déformation qu'a subies cette belle pièce.

La pièce n'avait pas été écrite en français populaire, mais en français classique et littéraire, si l'expression est juste. Elle laisse en vous, lorsque vous y assistez ou la lisez, l'impression même que laissent les plus belles œuvres littéraires. Mais lorsque vous assistiez à la version égyptienne, et que vous entendiez ses personnages parler la langue de la rue, cette écoute même vous heurtait, cette mutilation vous pesait, et cette vulgarité vous faisait mal.

La pièce française compte des personnages divers — certains appartenant à la classe moyenne, d'autres à une classe qui se pique d'aristocratie, des riches, des pauvres — mais tous bien éloignés de cette vulgarité que l'on retrouve dans la version égyptienne, lorsqu'on entend ces hommes et ces femmes parler la langue des ruelles et des quartiers populaires du Caire.

La pièce française dépeint un aspect de la vie parisienne, et elle se distingue par son audace — par un véritable excès d'audace, même : audace envers la politique, audace envers les convenances, audace envers ce que l'on admet communément en fait de mœurs. L'auteur a voulu peindre l'acharnement des hommes à poursuivre leur intérêt, et leur mépris pour tout ce que les sociétés s'accordent d'ordinaire à honorer parmi les fondements du caractère, de l'honneur et de la dignité. La pièce est un miroir où se reflète la vie d'un groupe de financiers et d'hommes d'affaires, tout comme s'y reflète la vie d'un groupe issu de la classe moyenne dont la crise de la guerre a corrompu le tempérament, au point qu'ils ne résistent plus au mal, mais s'y poussent mutuellement, et

même y excellent.

La pièce a deux protagonistes masculins remarquables : l'un membre du conseil municipal parisien, l'autre pauvre instituteur. Le conseiller municipal est un criminel : il vole, use de stratagèmes, exploite son influence, commet des malversations financières honteuses, et dissimule tout cela derrière des hommes qu'il achète et paie pour le couvrir. L'instituteur, lui, est en apparence un homme simple, honnête, à la conscience pure, dépeignant au mieux la vie de ses semblables français ; mais il se trouve mêlé, dans des circonstances difficiles, aux affaires du conseiller municipal, et accepte de travailler avec lui, avant que la vérité ne se révèle à lui et qu'il ne se révolte — puis se soumette, à contrecœur, au jugement de la justice — puis continue de rechercher la corruption tandis que la corruption le recherche, jusqu'à surpasser son propre maître, à s'accaparer, à sa place, le travail même que celui-ci lui avait confié — jusqu'à s'accaparer même cette femme intrigante qui l'aimait, ou feignait de l'aimer, et partageait son péché, mais qui en vient à aimer son rival, dès lors que celui-ci s'est emparé, à sa place, de la fortune, de la richesse, et d'un talent consommé pour le vol et le détournement.

La pièce compte d'autres personnages aux mœurs étranges — certains comiques, d'autres pathétiques, d'autres encore mêlant les deux — mais ces personnages, même ainsi, n'appartiennent pas à ces classes populaires franches que la version égyptienne représente, elle, de façon si vive, si véritablement divertissante.

Il n'y a, dans la pièce française, aucun poissonnier niant la rotation de la terre, comme dans la version égyptienne, ni aucune figure comparable à ce poissonnier parmi les personnages qui représentent, chez nous, un aspect de la vie que nous aimons et dont nous rions, mais que nous ne saurions guère imaginer surgir dans des situations telles que celles que dépeint la pièce.

La pièce égyptienne s'est révélée incapable de la même franchise et de la même audace, et n'a jamais atteint le courage qu'atteignait la pièce française. Le voleur intrigant y est membre du conseil d'administration d'une société, non d'un conseil municipal. Cela se comprend, car la France ne connaît aucune loi restreignant la liberté littéraire comme le font les lois égyptiennes — quand bien même l'Égypte a connu, elle aussi, sa part d'incidents et de scandales rappelant précisément ce que l'auteur français avait voulu dépeindre. Et il est curieux que l'écrivain égyptien mentionne Stavisky dans sa version, alors même que (Topaze) était

apparue en France, et y avait déjà achevé sa carrière, avant même que n'éclate le grand scandale français.

Notre version égyptienne ne comporte non plus aucune allusion à la Corniche, ni à quoi que ce soit qui ressemble aux incidents qui s'y sont produits, faute de cette même attention littéraire scrupuleuse. Je ne puis pousser plus avant l'analyse de la version égyptienne, car je ne l'ai pas vue dans son intégralité, m'étant retiré dès que les convenances sociales me le permirent. Sans ces convenances mêmes, je serais parti avant même d'avoir vu tout le premier acte — car il est vraiment douloureux d'assister à une œuvre d'art brillante que la mutilation et la défiguration ont frappée, et que le sabotage a atteinte de toutes parts.

Et pourtant le public a ri, ri à gorge déployée — et je serais peut-être en train d'exagérer et de m'écarter de la vérité si je prétendais n'avoir pas ri moi-même, car j'ai bel et bien ri, et ri beaucoup. Mais je crois que nous riions de la langue de la pièce et de ses tournures, et du talent des acteurs et de leur belle performance, non de la pièce elle-même. Et à supposer même que nous ayons ri de la pièce elle-même, notre rire n'aurait en rien changé la douleur que nous ressentions par-dessous. Nous assistions aux scènes jouées par les acteurs, entendions ce qu'ils disaient, et ne pouvions nous empêcher de nous rappeler les scènes correspondantes de la pièce française, et ce qui s'y disait.

Il y a beaucoup de mal dans cette manière d'égyptianiser, car elle fait tort à l'art, comme vous l'avez vu : elle le mutile, en altère les traits, change sa beauté en laideur et son excellence en médiocrité ; et c'est, en même temps, une sorte d'atteinte dont j'ignore jusqu'où elle peut être tolérée. Al-Jahiz lui-même détestait qu'on abrégât ses œuvres, craignant pour elles le tort de la mutilation et de la déformation — que dire alors de l'écrivain français Pagnol, s'il voyait sa pièce et tous les malheurs qui l'ont frappée ? Et si telle est l'étendue de notre propre douleur, à nous autres Égyptiens, étrangers à cette œuvre, qui ne l'avons pas créée et n'éprouvons pas pour elle cette jalousie possessive que ressentent naturellement les Français, en qui et pour qui elle fut créée — quelle doit donc être la douleur de l'écrivain français lui-même, s'il venait à constater ce grand malheur qui a frappé l'une des plus belles et des plus durables de ses œuvres littéraires ?

Je sais que cette dangereuse altération frappe un grand nombre de pièces, non seulement en Égypte, mais dans bien d'autres pays aussi. Mais cela n'atténue en rien le mal de cette altération, ni n'efface ce

qu'elle comporte de mauvais. Il n'est pas davantage juste que je puisse commettre le mal simplement parce que beaucoup d'autres le commettent ; la vérité, au contraire, est que je me dois de me détourner du mal précisément quand je vois les gens s'y précipiter et s'y suivre les uns les autres.

Je sais aussi qu'un certain nombre de pièces de Molière nous sont parvenues altérées d'une manière assez semblable — mais cela remonte à une époque lointaine, et trouve du moins quelque excuse dans cette beauté simple et rustique que l'on trouve dans l'histoire du Cheikh Matlouf, qui nous console un peu de la beauté de Tartuffe — si tant est que l'on puisse attribuer de la beauté à Tartuffe.

Il est fort bon que le théâtre soit égyptianisé, et qu'il adopte l'arabe — l'arabe littéraire surtout — comme langue et comme instrument. Mais à condition que cette égyptianisation soit honnête et franche, exempte de corruption et d'atteinte ; à condition qu'elle soit une égyptianisation qui affirme le caractère égyptien comme un caractère fort, qui produit et invente plus qu'il ne mime et n'imité ; à condition qu'elle soit une égyptianisation audacieuse et claire, qui ne suscite ni tristesse, ni regret, ni honte.