

**Réécrire *Ploutos* d'Aristophane pour la scène
arabe moderne**

إعادة صياغة مسرحية "الثروة" لأريستوفانيس للمشهد العربي الحديث

Par

Mohamed Sewilam¹

Professeur-adjoint de littérature comparée au département de
français à la Faculté des Lettres de l'Université d'Assiout

ملخص

إعادة صياغة مسرحية "الثروة" لأريستوفانيس للمشهد العربي الحديث

تعد مسرحية "عودة البصر للضيف الأعمى" (١٩٨٦) للكاتب المسرحي أحمد عثمان (١٩٤٥-٢٠١٣) من بين الأعمال التي أعادت الصياغة لكوميديا "الثروة" لأريستوفانيس، والتي نشرت عام ٣٨٨ قبل الميلاد. كتب عثمان نفسه بعض النصوص المسرحية، التي تعد منابعها من المسرح الإغريقي، وخاصة مسرح أريستوفانيس. وتعد مسرحية "الثروة" هي المنبع الرئيس التي استقى منه عثمان مسرحيته "عودة البصر للضيف الأعمى". لقد صاغ المقتبس المصري حقا حيكته في ضوء كل العناصر المشكلة للنص الإغريقي (عمى إله توزيع الثروة، عودة البصر وإعادة توزيع الثروة)، مازجا بين المراجع الوثنية وعناصر الحداثة، وبطريقة منقولة إلى حد ما. لذا سوف نحاول إيجاد البصمة الخاصة لعثمان. تهدف هذه الدراسة إلى مقارنة مسرحية "عودة البصر للضيف الأعمى" بالكوميديا الإغريقية. وسيسمح لنا هذا بعمل تحليل لإعادة الصياغة للنص الإغريقي، وذلك من خلال التعديلات التي أدخلها عثمان على نصه المسرحي، والتي أدت بالتأكيد إلى بناء نص خيالي تميز بالخيال الشخصي الخاص به.

وسنحاول أولا في هذه الدراسة الإجابة على الأسئلة التالية : ما هو التلقي النقدي لأريستوفانيس من قبل النقاد وكتاب المقالات اللذين كتبوا مقالات عنه في الصحف والمجلات العربية؟ هل ترك أريستوفانيس أثرا على المسرح المصري؟ كيف أقتبس عثمان النص الإغريقي للمشهد العربي الحديث على مستوى المحتوى والأساليب وكذلك مغزى المسرحية اليونانية؟ و لكن ماذا تبقى من إعادة صياغته لكوميديا أريستوفانيس؟ ماذا نرى في التعديلات التي أدخلها عثمان على النص الإغريقي. وأخيرا ما الهدف الذي كان يسعى إليه المؤلف المصري عندما استعار من الشاعر الكوميدي الإغريقي أحد نصوصه؟

وسنستعرض التلقي النقدي لأريستوفانيس وعمله الأدبي ثم ندرس بعد ذلك ما الاستعارات الأدبية التي استعارها عثمان من المسرح الكوميدي وأخيرا سنرى ما إذا كانت مسرحية "عودة البصر للضيف الأعمى" هي اقتباس حديث للنص الإغريقي والذي عرض كمزيج وخليط من العناصر الأريستوفانية تم حياكتها بقلم عثمان.

Résumé

Parmi les réécritures de *Ploutos* (388 av. J.-C.) d'Aristophane, il existe celle de *L'Hôte aveugle retrouve la vue* (1986) de Ahmed Etman. Celui-ci écrit quelques pièces de théâtre qui trouvent leurs sources dans le théâtre grec et plus particulièrement le théâtre d'Aristophane. *Le Ploutos* de celui-ci constitue la source principale de *L'Hôte aveugle retrouve la vue*. En mêlant références païennes et éléments modernes, l'adaptateur reprend la trame et les étapes du texte grec (aveuglement du dieu de l'argent, retour de la vue et répartition de la richesse). L'étude se présente donc comme une quête d'indices, voire comme une enquête policière pour retrouver toutes les étapes et les principaux épisodes de *Ploutos* de manière transposée. Puis nous essayons de retrouver la marque particulière d'Etman.

Le but de cette étude est de confronter *L'Hôte aveugle retrouve la vue* à son hypotexte grec. Ce qui nous permet d'analyser le travail de réécriture du texte grec qui, par les altérations qu'Etman lui fait subir, aboutit à la construction de son texte fictionnel, marqué par son imaginaire personnel.

Dans la présente étude, nous essayerons en premier lieu de donner une réponse aux questions suivantes : quelle fut la réception réservée à Aristophane par les critiques et les essayistes dans les journaux et les revues arabes? A-t-il exercé son influence en Egypte sur le théâtre égyptien? Comment Etman a-t-il adapté le texte grec à la scène arabe moderne au niveau du contenu, des procédés et de la portée de la pièce? Mais qu'en reste-t-il de sa réécriture aristophanienne? Que penser des altérations apportées qu'Etman y introduit ? Quel but recherchait donc Etman en empruntant au grand poète grec un de ses textes?

Dans un premier temps, nous passerons en revue l'accueil fait à Aristophane et à son œuvre. Nous verrons dans un second temps quels sont les emprunts littéraires d'Etman à l'endroit du théâtre comique ; enfin nous verrons que si *L'Hôte aveugle* peut être considéré comme une adaptation moderne du texte grec, il se présente plutôt comme un patchwork d'éléments aristophaniens, cousu par la main d'Etman.

Introduction

Avant d'étudier la réécriture de *Ploutos* (388 av. J.-C) d'Aristophane (445?-385? av. J.-C) pour la scène arabe moderne, je voudrais parler d'Ahmed Etman (1945-2013) et de son œuvre. Etman était professeur d'études grecques et latines à l'Université du Caire. Il est considéré comme l'un des hellénistes arabes les plus marquants des intellectuels du XX^e siècle. C'était l'auteur d'ouvrages et d'articles sur le théâtre en général, et en particulier sur les dramaturgies antiques. Il a participé à la traduction de *l'Énéide* de Virgile (1973) et à *La traduction des sens du Coran en grec moderne*, (Athènes, 1987). Il a également traduit *Hercule sur l'Oeta* de Sénèque (1981), *Les Trachiennes* de Sophocle (1990), *Les Nuées* d'Aristophane², ainsi que *Hercule fou* d'Euripide³.

Les plus grandes distinctions littéraires nationales et internationales – le prix d'État en 1973 et le prix international Cavafy en 1991 – ont été décernées au président de la Société égyptienne de Littérature comparée pour qui la culture n'avait pas de frontières⁴. Il a toujours défendu dans ses écrits avec passion la culture antique et a cru de son devoir de faire surtout appel à la littérature grecque qu'il considérait comme

un bien commun à l'humanité "en raison d'un riche patrimoine de poètes comme Homère, Sophocle et Aristophane.⁵ Il est indéniable qu'Etman représente de façon éminente la tradition grecque dans le théâtre égyptien d'aujourd'hui. En cela il est apparu comme le représentant de l'hellénisme arabe, du génie grec de l'Égypte, celui qu'on reconnaît bien dans quelques textes. Ce professeur, devenu chef du département d'études grecques et latines⁶ à l'Université du Caire, était convaincu que l'une des tâches principales des sections de langue était de s'ouvrir aux lettres étrangères et d'en transposer avec rigueur les chefs-d'oeuvre mondiaux. Aussi recommanda-t-il à nos écrivains de s'imprégner de la littérature grecque antique considérée comme une source inépuisable. Le XX^e siècle est en Égypte un de ceux où cette nécessité est apparue comme la plus urgente ; ce siècle a en effet vu naître le théâtre et le roman, deux genres littéraires importés de l'Occident que notre littérature n'avait pas connus jusqu'alors. Conformément à l'enseignement d'Etman, on peut considérer que nos écrivains gagnent à se tourner vers ce trésor intarissable, à s'inspirer de ce patrimoine universel pour le soumettre à leur pouvoir de création. C'est ainsi qu'ils participent au

mouvement universel d'échange entre les littératures mondiales. Etman, lui-même, a écrit quelques pièces de théâtre qui trouvent leurs sources dans le théâtre grec. D'autres auteurs ont fait de même : par exemple, Tawfīq Al-Hakim (1898-1987) a écrit un *Œdipe-roi* (1949) ; ou par la suite, Ismaïl Al-Banhawy a écrit, lui, une *Iphigénie* (1962)...

Comme on le sait, Etman était un homme de gauche, il n'a cessé de combattre, à travers ses pièces, l'injustice sociale, la corruption politique et l'assoupissement intellectuel des lettrés. Dans une écriture fluide, vivante, parfois dure mais expressive et pleine de passion, il a posé des questions difficiles sans imposer un didactisme ennuyeux. Il a été un pénétrant et sévère observateur de l'actualité arabe et égyptienne, qui a préféré l'humour au cynisme, et l'optimisme à l'amertume, même si des pointes d'amertume se décèlent aussi sous les traits du virtuose.

Pour apprécier l'entreprise d'Etman, il est nécessaire de présenter dans un premier temps ses pièces de théâtre, et l'itinéraire qu'il a suivi. On constate qu'il a composé des textes dont les titres indiquent d'emblée un contenu mythologique, historique, littéraire et philosophique. Ces textes sont le plus

souvent fondés sur une problématique sociale et politique. Ils sont vraiment un immense creuset où se mêlent fragments de vie, souvenirs de lectures, mythes anciens et modernes, parmi lesquels celui de *Ploutos*. Sa production dramatique a été représentée et lue durant sa vie. Elle a connu un succès certain. Elle a été traduite en français, en anglais, en grec moderne, en italien, et elle a suscité beaucoup d'admiration et de vifs éloges.

L'essayiste apparaît pour la première fois dans les lettres arabes en 1984 avec *Cléopâtre éprise de paix*. Ce fut sa première pièce publiée et jouée, même si, malheureusement, elle fut vite retirée de la représentation. Nous n'en savons pas la raison car nous ne disposons d'aucun document sur ce point. Ce que nous pouvons affirmer, c'est que l'essentiel de sa production littéraire se présente comme un théâtre de la réécriture : Etman réécrit en effet les mythes antiques, cela apparaît dès *Cléopâtre éprise de paix*. Lui-même n'hésite pas à reconnaître ses emprunts littéraires dans les préfaces de ses pièces, par exemple pour *L'Hôte aveugle retrouve la vue* (1986) qui tire son inspiration de *Ploutos* d'Aristophane⁷. Etman ne cesse de louer le poète grec et de s'inspirer de ses comédies. Le dramaturge grec n'est pas pour rien appelé "le père de la

comédie", car il avait su réunir tous les attributs qu'on trouve rarement par la suite rassemblés chez un seul auteur⁸. En 1988, Etman publie *Al-Hakim ne suit pas le cortège*, dont *L'Assemblée des femmes* (392 av. J.-C) d'Aristophane constitue également la source majeure de son texte. Ce texte arabe est une nouvelle forme de rencontre entre Etman et Aristophane car il implique Aristophane comme personnage littéraire. En effet, Etman crée un dialogue entre Aristophane et Al-Hakim. Le texte se présente donc comme un débat littéraire entre Al-Hakim et Aristophane à l'instar de ce que faisait Aristophane lui-même dans *Les Grenouilles*⁹. On peut y voir une continuation tardive et un supplément polémique au texte grec. Le dramaturge égyptien établit une comparaison entre l'art d'Aristophane et celui qu'il met en œuvre lui-même. Il nous donne ainsi une merveilleuse leçon de théâtre, et un modèle d'explication critique de ce qu'est un texte dramatique. En 2000, Etman a imité dans *Les Chèvres d'Oxyrhynchus*¹⁰ *Les Limiers* de Sophocle¹¹. Dans un autre style, l'année suivante, il a publié *Les Noces de la nymphe des bibliothèques* (2001), pièce dans laquelle il parle de l'histoire de la création de la Bibliothèque d'Alexandrie. Ce texte se présente comme un dialogue des cultures¹². Etman ne cesse

de s'inspirer d'Aristophane. En 2004, il publie *Une belle femme dans la prison de Socrate*¹³. Encore une fois, Aristophane est introduit dans la pièce en tant que personnage pour y jouer le rôle de Socrate. Le texte affiche non seulement, dès le titre, un attachement très vif à l'œuvre d'Aristophane, mais encore suggère tout un processus interne d'identification de son auteur avec lui. En fait, Etman livre une interprétation des *Nuées* d'Aristophane¹⁴. Le texte arabe se présente comme la biographie fictionnelle de Socrate, en rapportant uniquement des anecdotes sur son enseignement et sur sa mort, sans la moindre allusion à son système philosophique. En fait, à l'instar d'Aristophane, Etman tourne en ridicule les sophistes¹⁵. Ce faisant, nous pensons qu'Etman s'évertue à injecter un genre nouveau (la biographie fictionnelle) dans notre théâtre contemporain.

Il paraît évident que, pour Etman, le poète grec est un modèle d'écriture mais aussi d'incitation à la polémique ou au questionnement ; c'est pourquoi il revient à lui avec une insistance admirative et le convoque souvent à l'appui de ses propres démonstrations. Néanmoins, dans les textes liminaires de ses pièces, l'auteur se montre avant tout soucieux de marquer la prééminence de sa propre imagination ainsi que la

distance prise par ses pièces avec leurs hypotextes grecs. Ainsi donc, ces réécritures témoignent d'une singulière parenté avec le génie grec ancien mais aussi d'une sensibilité moderne. Elles démontrent donc une actualisation des textes antiques dans l'obsession métaphysique du théâtre moderne. Il est clair qu'Etman s'ingénie ainsi à injecter du sang nouveau dans le théâtre arabe moderne.

Ayant ainsi fait connaissance avec Etman et sa production littéraire par cet aperçu historique, nous pouvons revenir à *L'Hôte aveugle* et, pour dégager son originalité profonde, nous nous livrerons à une comparaison avec *Ploutos*.

Aristophane occupe, dans l'histoire de la comédie grecque, une place très importante : il se révèle comme le premier grand poète de l'Antiquité. Des quarante ou cinquante comédies qu'il a écrites, il ne reste, sous une forme complète, que onze d'entre elles. Ainsi sait-on que le dernier de ses textes comiques s'appelait *Ploutos*. Celui-ci constitue, sans nul doute, la source majeure du texte d'Etman, c'est pourquoi dans cette étude, il nous faut confronter *L'Hôte aveugle* à cet hypotexte grec. Cela nous permettra d'analyser le travail de réécriture du texte grec auquel se livre Etman et de comprendre comment, par les modifications

introduites, le dramaturge égyptien aboutit à la construction d'un texte original, marqué par son imaginaire personnel. Voilà qui permettra de mieux caractériser l'art et la manière etmaniens. De nombreuses questions se posent alors. Que reste-t-il de l'hypotexte aristophanien dans la réécriture égyptienne ? Comment Etman a-t-il adapté le texte grec à la scène arabe moderne au niveau du contenu, des procédés et de la portée de la pièce ? Quel but recherchait donc Etman en empruntant au poète grec un de ses textes ? Que penser des métamorphoses apportées au texte-source ? C'est à ces questions principales et à quelques autres que veut répondre cette étude. Le fait qu'on redécouvre aujourd'hui Aristophane et Etman, à coup sûr, nous y aide.

Nous verrons donc quels sont les emprunts littéraires d'Etman à l'endroit du théâtre comique antique ; puis nous verrons si *L'Hôte aveugle* peut être désigné comme une adaptation moderne du texte grec, il se présente plutôt comme un patchwork d'éléments aristophaniens et sophocléens, cousus ensemble par la main d'Etman.

Presque classiquement, Etman compose un texte en deux actes. Ce texte en arabe a été publié en 1986¹⁶ et joué,

auparavant selon l'auteur, en 1983 au Koweït par la troupe koweïtienne du théâtre arabe, sous le nom *Le Dinar* dans une mise en scène de Canaan Hamad. Mais nous disposons aussi d'une traduction française pour relire *L'Hôte aveugle*¹⁷.

En toute logique puisque joué en 1983, le texte fut écrit sans doute en 1982 et il fut publié en 1986, c'est-à-dire après la mort d'Anouar Sadate (1918-1981). *L'Hôte aveugle* constitue un véritable acte de courage et un défi à la censure. Etman construit sa pièce selon les règles du théâtre moderne sans se soucier pour autant de respecter des unités de temps, de lieu et d'action.

En effet, l'action est organisée en une série de conflits successifs, trouvant leur résolution unique dans une fin qui montre une réalité nouvelle. Sur bien des points, l'auteur entremêle des idées classiques et modernes dans sa conception du théâtre. Par exemple, comme le faisait le chœur antique, les personnages interviennent régulièrement pour commenter et résumer l'action. Cette structure ne sert pas seulement d'alibi pour le public réactionnaire qui éprouve une grande admiration pour l'antiquité, mais grâce à la vertu du contraste, elle fait ressortir l'ironie profonde, le sarcasme et la

polychromie presque anarchique d'une écriture on ne peut plus moderne dans son apparente spontanéité.

La pièce est construite, comme nous l'avons dit, en deux actes qui se succèdent numérotés et titrés, suivant ainsi l'usage introduit par Brecht (1898-1956). Ces deux actes sont en vérité menés à vive allure. Le premier acte s'intitule "le retour de la vue" tandis que le deuxième a pour titre "le retour de la cécité". Les titres révèlent assez clairement l'intention de l'auteur. L'allusion à la vision renvoie évidemment à la cécité physique de Ploutos mais aussi à l'aveuglement moral de nouveaux riches qui s'adonnent sans freins à tous les plaisirs charnels.

Les actes et les scènes s'enchaînent en nouant plusieurs fils de l'intrigue avec une action et des personnages sautant d'un lieu à l'autre. Le monde qui est donné à voir n'obéit pas à une construction harmonieuse et équilibrée. D'une manière générale, le seul rapport d'alliance entre tous les personnages se fonde sur l'intérêt personnel. *L'Hôte aveugle* est une pièce dense où les éléments les plus contradictoires coexistent pour former un ensemble intense et inattendu. Les dialogues sont parfois dignes de la poétique du théâtre moderne et la langue

tour à tour puriste ou moderne, violente ou poétique, souligne le côté grotesque de l'univers représenté, image d'une sinistre réalité arabe contemporaine. Ainsi, la construction de *L'Hôte aveugle* s'émancipe de son modèle en portant la marque de son auteur dans la façon même dont il dispose les épisodes et envisage l'intrigue.

Dès sa représentation en 1983, la pièce a connu du succès auprès du public arabe, mais a aussi soulevé bien des critiques divergentes. Ces divergences peuvent se ramener à deux arguments principaux, incluant naturellement chacun beaucoup de nuances. Les uns considèrent la pièce comme "*un renouvellement tant au niveau forme qu'au niveau fond. La pièce étudie plusieurs sujets d'actualité dans le monde arabe*"¹⁸. Les autres, y voient une pièce pauvre s'adressant à un public limité ou la qualifient de pièce philosophique traitant un sujet déjà abordé¹⁹. Pour notre part, nous pensons que le substrat de *L'Hôte aveugle* demeure traditionnellement humaniste mais ouvert car Etman met l'accent sur l'équité et la modération. La morale mise en œuvre est que celui qui veut le bonheur ne le demande pas à la fortune ni à la richesse, pas à l'argent ni à l'or, pas au palais ni au jardin, il le recherche dans la tempérance et la sobriété. Car la satisfaction

dans la modération et la sobriété est un trésor contribuant sans frustration au bon équilibre de la société.

Des Grecs et plus particulièrement d'Aristophane, Etman a retenu la valeur de l'humour pour traiter de la sobriété et de la tempérance. Dans sa préface, l'auteur écrit ceci : "*Si vous y trouvez les traces d'Aristophane et le comique de notre vie quotidienne, ceci soulagera l'auteur d'avoir atteint son objectif*"²⁰. Si le dramaturge égyptien entend faire profiter sa pièce du crédit aristophanien, il n'en retire ni dogmes, ni traditions arrêtés. Le texte d'autrefois est devenu un prétexte pour énoncer des idées nouvelles – qu'elles soient propres à l'époque ou personnelles à l'auteur – sous une forme nouvelle. Ainsi donc, le terme d'adaptation n'a pas à être récusé. En conséquence, c'est en vertu de l'intérêt du spectateur arabe qu'Etman a choisi de couper certains dialogues qui pouvaient être hilarants, certes, mais pour les Grecs de l'époque ; et c'est au nom de l'exigence de notre scène arabe qu'il apporte des changements structurels et thématiques au texte. S'il actualise la composition et le contenu d'une pièce par une réorganisation ou une suppression d'éléments datés, c'est bien au nom d'un impératif qui relève de la loi de l'adaptation. En même temps, en

soulignant le lien à son texte de référence, *L'Hôte aveugle* relève d'un type bien particulier d'adaptation. Car si Etman a pris des libertés par rapport à son modèle, c'est au nom de la liberté même prônée par Aristophane qu'il la justifie. S'il fallait une excuse à l'émancipation qu'il a adoptée, il pourrait souligner que la composition d'Aristophane était déjà très libre. Par ailleurs, sur le plan thématique, *L'Hôte aveugle* d'Etman se présente comme un condensé du théâtre grec : les thèmes de la redistribution de la fortune, de la corruption politique et de la perversité, ou encore celui du sycophante reviennent comme des refrains dans les comédies d'Aristophane. L'originalité d'Etman a consisté à traiter avec une profondeur exceptionnelle ces questions de l'effet corrompteur et destructeur de l'argent sur les liens sociaux et familiaux. La fortune subite peut corrompre le cœur des gens et par conséquent causer l'explosion du microcosme familial voire du macrocosme social. L'auteur a jugé intéressant de rassembler ces thèmes, et en outre d'incorporer à *L'Hôte aveugle*, certaines scènes provenant des *Nuées* (423 av. J.-C), des *Oiseaux* (414 av. J.-C), des *Grenouilles* (405 av. J.-C), de *L'Assemblée des femmes*²¹ et des *Guêpes* (422 av. J.-C)...

Les emprunts littéraires d'Etman

Mais *Ploutos* d'Aristophane constitue la source principale de *L'Hôte aveugle* d'Etman. Pour l'intelligence de l'analyse qui va suivre, il est indispensable d'exposer au préalable l'argument de la pièce antique représentée en 388 avant Jésus Christ²².

Chrémyle et son esclave Carion suivent un vieil aveugle inconnu, selon l'ordre de l'oracle. Chrémyle était en effet allé à Delphes pour savoir quelle était l'éducation la plus utile à donner à son fils. Ils demandent à l'homme aveugle qui il est. L'aveugle d'abord ne répond rien mais, sous le coup de la menace, il finit par leur avouer qu'il est Ploutos, dieu de la richesse, que Zeus²³ a volontairement rendu aveugle pour l'empêcher de récompenser les gens honnêtes et l'obliger à aller chez les coquins. Chrémyle lui promet de lui rendre la vue s'il veut descendre chez lui, et lui assure qu'ainsi il pourra faire le bonheur de tous les gens vertueux. Blepsidème, informé par la rumeur publique, se présente d'abord défiant, puis finit par partager l'enthousiasme de Chrémyle et se joint à Chrémyle pour emmener Ploutos dans le temple d'Asclépios afin d'obtenir sa guérison. Survient Pénia²⁴, sous

la forme d'une femme en haillons : elle essaie de persuader à Chrémyle que la vraie bienfaitrice des hommes, c'est elle.

Pauvreté est chassée. Ploutos est couché dans le temple d'Asclépios et il est guéri de sa cécité. Dès lors il enrichit Chrémyle et tout le monde. Qu'en résulte-t-il pour les uns et pour les autres ? Le poète nous montre quelques conséquences du nouvel état des choses. Carion vient d'abord, l'air repu et épanoui, s'émerveiller de l'abondance qui vient de s'abattre sur la maison de son maître ; de nouveaux personnages apparaissent ensuite, qui représentent un échantillonnage d'anciens pauvres et d'anciens riches. Un honnête homme, maintenant riche grâce au dieu, vient le remercier. Puis, vient un sycophante, dont les affaires ne vont plus, et qui exhale sa rage en malédictions : il se déclare lésé par Ploutos, comme si l'argent donné par ce dernier aux autres était volé à lui-même. Moqué par Chrémyle, confondu par le Juste, dépouillé au profit de ce dernier et battu par Carion, il s'enfuit en criant, lui, le bon patriote, que Ploutos veut renverser la démocratie.

Survient alors une vieille femme riche et coquette qui se plaint à son tour d'être aussi punie par le dieu : aimée

jusque-là par un gigolo dont elle payait les complaisances, elle est maintenant négligée par lui, depuis qu'il a été enrichi par Ploutos. Puis apparaît le gigolo avec une couronne que, par reconnaissance, il veut consacrer au dieu. Sur ces entrefaites, Hermès²⁵ vient avertir Chrémyle de la colère de Zeus, qui en veut à tous les nouveaux enrichis de ce qu'ils n'offrent plus de sacrifices aux dieux maintenant qu'ils n'ont plus besoin de rien. Lui-même, abandonné aussi par ses anciens invocateurs, s'accommoderait fort, pour gagner sa vie, d'une petite place chez Chrémyle. Carion l'envoie à la cuisine, comme aide-cuisinière. Enfin le prêtre de Zeus, pour ne pas mourir de faim, n'ayant plus à sacrifier, demande à devenir ministre de Ploutos, le vrai "Zeus sauveur". Pour terminer la pièce, Chrémyle et tous les personnages, y compris la vieille toujours en quête de son gigolo, avec le Chœur chantant, se rendent en cortège à l'Acropole, pour y installer Ploutos comme gardien à jamais de l'opisthodomé de la déesse.

Après et d'après Aristophane, on retrouve toutes les étapes et les principaux épisodes du texte-source de manière transposée : le retour de la vue de Ploutos, la redistribution de la richesse et les conséquences de la fortune sur les nouveaux riches. Mais, si Etman a emprunté au texte antique un cadre,

il en a rejeté l'esprit, malgré les analogies évidentes entre le texte antique et son texte. Pour le comprendre, il faut résumer maintenant rapidement l'argument de *L'Hôte aveugle*.

Le premier chapitre expose la triste condition de la jeune femme mariée avec un pauvre fonctionnaire à la municipalité. C'est une scène de débat familial entre Fifi et sa grand-mère Fahima. Celle-ci ignore pour quelles raisons sa petite-fille lui rend visite. Fifi se plaint de son époux et de la vie frugale qu'elle vit avec lui. Plus ambitieuse, Fifi rêve d'une vie de bien-être, de plaisirs, de relations faciles, alors que l'époux fait preuve de tempérance et d'un certain bon sens face aux excès de sa femme²⁶ qui pense donc à divorcer de ce mari pauvre. Fahima tente de la dissuader et de la guider dans le droit chemin. Pour la convaincre, la grand-mère lui raconte l'histoire du roi Midas qui adorait l'or à la folie. Du jour au lendemain il est devenu le plus riche des riches. Mais il avait perdu la vie même. Puis elle lui apprend qu'elle a deux vidéocassettes qu'elle a rapportées de Grèce et qui parlent de *L'Hôte aveugle retrouve la vue*. Fifi met la première vidéocassette dans le magnétoscope et la fait tourner. Cette scène n'existe évidemment pas dans le texte d'Aristophane et

par conséquent ne lui doit rien. La scène II qui suit doit en revanche beaucoup au poète grec. Elle parle d'un couple qui vivait dans la gêne. Un jour pourtant, l'époux se montre soucieux de l'avenir de son enfant à naître car il est face à un dilemme : s'il lui enseigne l'honnêteté, il sera pauvre, par contre, s'il souhaite pour lui la prospérité, il doit lui enseigner l'art du commerce et du vol, l'éloquence et la duperie²⁷. Le mari s'en va consulter le devin des oracles. Celui-ci lui ordonne de suivre le premier homme qu'il rencontrera. En sortant du temple, le mari se trouve en présence d'un vieil aveugle ; il l'amène chez lui, lui demande qui il est. L'hôte aveugle d'abord ne répond rien mais, sous les coups de bâton, il finit par lui dire qu'il est Ploutos, dieu de la fortune.

La nouvelle se répand dans la ville. Trois mendiants, informés par la rumeur publique, arrivent d'abord soupçonneux, puis quand ils sont mieux renseignés, se montrent tous disposés à participer à l'entreprise comme au bénéfice. Ensemble, ils vont emmener Ploutos dans le temple d'Asclépios, pour que le dieu de la médecine lui rende la vue. Ils s'apprêtent à partir mais Itidal arrive, proteste et menace tout le monde. S'engage alors un agôn entre Itidal et les hommes pour savoir qui des deux, Richesse ou Pauvreté,

peut rendre les hommes meilleurs. Les mendiants font une émouvante description de leur triste vie, mais Itidal leur démontre que la pauvreté pousse les gens à penser, à inventer, à innover et à créer, tandis que la richesse peut devenir une cause de perversité. Rien n'y fait. Elle les accuse d'être aveugles de l'âme et des oreilles plus que des yeux.

Puis nous apprenons par le serviteur que Ploutos est guéri de son aveuglement, et le voici qui vient habiter chez son maître, prêt à le combler de ses faveurs. Dès lors il enrichit le mari, les mendiants et tout le monde. Ce sont alors les effets de ce bouleversement qui seront présentés, heureux pour les uns et fâcheux pour les autres.

Si l'argent passait chez les pauvres, que se passerait-il ? Le serviteur vient d'abord, l'air hautin et arrogant, il pense à abandonner son travail et à se venger de tous les pauvres qui étaient, avant, riches. Il semble qu'il n'est plus prêt à subir le joug de son maître. L'épouse apparaît, vêtue d'un habit qui dévoile son charme, maquillée d'une manière flagrante et somptueuse. À ce moment-là, les trois mendiants arrivent pour remercier le dieu de l'argent. Le premier vient avec des chaussures que, par reconnaissance, il veut consacrer à ce dieu

parce qu'il les considérait comme un porte-bonheur. Le deuxième offre au dieu les vêtements qu'il avait mis toute sa vie en mendiant dans la ville. Mais le troisième se contente de déclamer un poème de remerciements pour Ploutos. En fait cette redistribution ne va pas sans provoquer un désordre : on assiste à un certain bouleversement dans la société.

L'acte II s'ouvre sur un nouveau prologue, une discussion entre le ministre et le gouverneur, qui disparaît du reste définitivement ensuite. C'est une scène entièrement originale. Le ministre conseille au gouverneur de se débarrasser à tout prix de la puissance qu'exerce l'hôte de Ploutos sur les esprits des gens ou bien de crever les yeux de ce dieu. Car le ministre pense que le simple citoyen représente désormais pour le gouverneur un véritable danger. Le gouverneur accepte alors de laisser le ministre agir comme il entend.

La scène suivante introduit deux nouveaux personnages. Il s'agit d'une vieille et de son jeune époux. La vieille se plaint au juge d'être délaissée par son mari, car il a brusquement changé d'humeur depuis qu'il est devenu riche. Après avoir appris du juge que Ploutos a déjà retrouvé la vue, qu'il a

comblé son mari de ses bienfaits, elle se juge donc pénalisée par ce dieu. Alors le juge trouve en la personne de la vieille une alliée pour lutter contre le dieu : le juge lui conseille d'aller faire la guerre à Ploutos. Ainsi, il jette de l'huile sur le feu et de ce fait, la vieille se dirige tout de suite vers la maison où réside Ploutos pour lui crever les yeux. Quant au mari, il a avoué au juge qu'il s'était déjà remarié avec une belle femme occidentale. Le juge va de nouveau user de ruse et conseille au mari de s'enfuir et d'aller vivre avec sa nouvelle famille à la cité des manèges. Après avoir montré les effets de la clairvoyance du dieu pour les gens pauvres et les grands dirigeants du pays, c'est ensuite la situation des devins que l'auteur va développer.

De fait, ce n'est plus de richesse et de pauvreté qu'il s'agit, mais de la puissance déchuée de ces devins qui souffrent de la famine. Car les hommes, qui n'ont plus rien à désirer, ne font plus de sacrifices. Les trois devins se croient donc lésés par Ploutos, ils pensent à l'arracher de la demeure de son hôte. Ils brûlent aussi de se venger de lui. A ce moment-là, apparaît le ministre. Il oblige les devins à se ranger du côté du pouvoir exécutif. Les devins s'allient avec lui et lui obéissent servilement. Avec leur aide, le ministre ourdit un stratagème

pour se débarrasser du dieu : ils vont fabriquer un nouvel oracle.

Mais la pièce n'est pas encore terminée, et l'action se trouve de nouveau suspendue par l'arrivée de la vieille qui veut, elle aussi, se venger de Ploutos. Puis Itidal apparaît, conduite par un enfant²⁸, parce qu'elle a perdu la vue, ce qui donne lieu à une scène très originale. La prédiction d'Itidal s'est réalisée : "*Toutes les valeurs ont disparu et les vices se sont accumulés*"²⁹. Alors les devins arrivent pour exécuter le nouvel oracle. Et paraît le ministre, imposant sa volonté et son insolence. Il leur demande sur-le-champ d'exécuter la nouvelle prophétie : qu'Itidal habite, côte à côte, avec Ploutos dans le temple. Malheureusement, les comploteurs découvrent que Ploutos n'est pas là. À ce moment, Itidal provoque une dernière péripétie : elle recouvre la vue³⁰. C'est une fin ambiguë. Etman laisse donc à son lecteur le soin d'interpréter le mystère de la fin de sa pièce. Le texte se termine en effet sur l'image de la femme qui sourit et qui prend son mari dans ses bras.

Etman pensait qu'il était nécessaire de clore sa pièce par un spectacle qui amusât le spectateur. Après avoir regardé la

pièce avec sa grand-mère, Fifi est finalement convaincue et décide de se satisfaire de son sort : elle préfère sagement retourner à son simple rang d'épouse. Tout comme chez Aristophane, la fin marque le rétablissement de l'harmonie générale dans les ménages et aboutit à une conclusion plutôt rassérénée, malgré le pessimisme de la majeure partie de l'intrigue.

Comme l'a montré le résumé ci-dessus, les grandes lignes de la pièce grecque sont respectées. Les deux textes accomplissent le même trajet à partir de la situation de départ identique dans laquelle la richesse est injustement répartie ; l'aveuglement du dieu en étant jugé la cause, le fait de rendre la vue à Ploutos devrait permettre de plus justement redistribuer cette richesse. Mais tout cela provoque le comique et se passe dans l'invraisemblance la plus totale, car la vraisemblance n'est pas une des lois fondamentales de la comédie ancienne. En fait, le texte d'Aristophane et celui d'Etman éclairent une conception fort répandue dans tout le monde hellénique, de l'équité impossible. La lutte des classes se perpétuera et ceci à l'infini. Il y a entre le texte d'Aristophane et celui d'Etman des ressemblances évidentes parce qu'Etman a réutilisé les données que lui fournissait son

prédécesseur. Mais *L'Hôte aveugle* ajoute à cette cruelle vision du monde une dimension nouvelle : celle de l'absurde et du pessimisme du présent consécutifs à une des années de l'ouverture économique et du monopolisme. La pièce comique, prodiguant de la fantaisie et de la gaieté, se donne surtout à voir comme une compensation au réel. Maurice Croiset l'a dit bien en ces termes :

*"Pour remédier à ce mal (l'injuste distribution de la richesse, telle qu'il (Aristophane) la voyait se produire autour de lui, tout ce qu'il peut offrir à ces concitoyens, c'est un rêve, comme il l'avait déjà fait quatre ans plus tôt, un rêve vengeur en quelque sorte, qui procure aux honnêtes gens la satisfaction de voir, en imagination et pendant la durée du spectacle, les coquins bafoués"*³¹.

À bien les confronter, on voit que les deux textes sont comparables à deux courbes sur l'écran d'un oscillogramme qui s'éloignent et se recourent par alternance. Les points de convergence sont les scènes originelles qu'Etman a conservées dans son texte. Ainsi la deuxième scène chez Etman présente bien des analogies avec la première scène d'Aristophane. Dans

la scène de celui-ci, on a les indications suivantes : "*Au fond la maison de Chrémyle ; entre un vieillard aveugle, aux vêtements sordides*"³². Cette maison est le décor typique de la comédie, utilisable pour la plupart des pièces d'Aristophane. Chez Etman cela devient "*une ancienne maison qui montre la pauvreté, un homme aveugle vêtu de haillons*"³³. Carion s'interroge dans la pièce d'Aristophane sur l'identité de l'homme aveugle. Différence mineure chez Etman : c'est l'épouse et non pas le serviteur, qui ne cesse d'interroger son époux sur l'identité de cet hôte aveugle. Chez les deux auteurs, pour guérir Ploutos, il faut l'emmener dans le temple d'Asclépios, afin que le dieu de la médecine lui rende la vue.

Chez Aristophane, deux scènes vont nous montrer successivement quelles seraient les conséquences de la redistribution de la richesse. Il s'agit de deux scènes parallèles, encadrées par les danses du chœur : la scène entre la vieille, le jeune amant et Chrémyle ; puis celle où Hermès et le prêtre de Zeus viennent solliciter un travail chez Chrémyle.

L'action ne se déroule pas ainsi chez Etman puisqu'il faut attendre la fin de la scène II pour que la vieille grisonnante vienne se plaindre au juge. La cause de ses frictions est que

son jeune époux a bien changé, du tout au tout. Il n'a plus le même esprit depuis que Ploutos l'a enrichi. Les personnages d'Etman vont au temple tout comme ceux d'Aristophane mais tandis que le serviteur dit à son maître que son épouse est allée au temple faire la prière, le maître s'en étonne et dit : " *Les gens d'ici vont-ils toujours au temple ?*"³⁴. Il y a là un indice de l'inquiétude d'Etman, être profondément pieux, sur les progrès de l'incrédulité à son époque. Selon lui, aller au temple pour faire la prière a dégénéré en vice et en signe de retard. Le dialogue repose donc sur une inversion systématique des valeurs courantes : tout ce qui est considéré comme vertu deviendra vice, tout ce qui est vice se changera en vertu. C'est pourquoi, même si demeurent les formes de la religion, son esprit s'évanouit rapidement. Etman s'affirme donc l'adversaire acharné du matérialisme et de l'incrédulité. Lorsque la richesse s'accroît, s'accroissent de même l'orgueil, l'emportement et l'amour des biens matériels.

Pour guérir Ploutos de son aveuglement, les médecins interviennent chez Etman en versant aussi dans ses yeux un liquide composé de suc d'ail, d'oignon, de poivron et d'autres herbes qu'ils ont fait bouillir. Les plaideurs d'Etman ont également la manie pernicieuse des procès tout comme ceux

d'Aristophane mais Etman ramène aussi le problème à une manie n'innocentant pas le régime politique.

Etman situe lui aussi l'action de son texte dans l'antiquité grecque de même qu'il conserve la plupart des personnages aristophaniens. Mais il a modifié profondément les traits caractériels en introduisant de nombreuses nouveautés. La plupart des personnages etmaniens ne sont pas nommés comme chez Aristophane, à l'exception notable de Ploutos et d'Asclépios. Eux ont droit à la conservation des signes de leur origine grecque. De cette façon, ils servent à confirmer l'hellénisation de la pièce. Pour les autres personnages, les didascalies les désignent simplement comme la femme, le mari, le serviteur, le jeune homme, la vieille. Certains personnages sont même désignés par des nombres : les trois mendiants, les trois devins, sans doute parce qu'ils ne sont que des masques dont le rôle se borne à masquer l'absence de protagoniste. Donc, Etman ne semble pas s'être soucié outre mesure d'individualiser tous les personnages. Pourtant les noms attribués aux personnages sont une indication importante, mais, justement, *"certains dramaturges les en privent, sans doute pour qu'ils ne soient pas trop marqués socialement et que l'accent reste mis sur ce qu'ils disent"*³⁵. Il

semble bien qu'Etman ne veuille pas détourner l'attention de son spectateur de ses principaux personnages. L'auteur veut ainsi mieux impliquer le spectateur dans l'action. L'intrigue doit se restreindre à l'essentiel afin de maintenir l'attention du spectateur³⁶. À l'inverse, chez Aristophane, les personnages sont nommés Ploutos, Chrémyle, Carion, Hermès. En outre, Etman a remplacé Pauvreté par Itidal et cela relève de l'invention. À l'instar d'Aristophane, la plupart des noms forgés par Etman (Itidal, Fahima et Fifi) ont une signification qu'il importe de ne pas oublier pour mieux saisir la clé des personnages, ainsi qu'une foule de calembours explicites ou implicites³⁷.

L'indication scénique liminaire plante un décor semblable à l'indication du scoliaste dans *Ploutos* : "*L'image télévisée représente la salle d'une ancienne maison qui, d'un côté, montre la pauvreté, l'ambiance des contes populaires. Quant aux vêtements, ceux-ci remontent à l'époque hellénique*"³⁸. Etman a transposé le texte antique pour l'écran et a ainsi accompli une sorte de trajet complexe, allant des mots aux images, par le biais d'un texte qui se situe à mi-chemin entre les uns et les autres. Sur cette toile de fond, les mots "télévisée" et "salle" sonnent volontairement comme des

notes anachroniques. Voulant rapprocher la pièce de nous, Etman use abondamment de l'anachronisme. Citons encore par exemple : restaurant, bar, piste de danse, film, intervention chirurgicale, appartement, immeuble, cité de gratte-ciel, chaussures, carrosse aux quatre chevaux. C'est donc une manière, pour Etman, d'actualiser le décor de sa pièce et de le rendre plus parlant pour les spectateurs. C'est le procédé favori d'Etman : il est efficace, mais un peu facile, et, encore une fois, l'essentiel n'est pas là. Pourquoi le monde moderne surgit-il brutalement au cœur de l'Antiquité ? Etman a-t-il voulu se livrer à une sorte de jeu littéraire, en affichant une irrévérencieuse désinvolture à l'égard du texte d'Aristophane, pour marquer, en même temps qu'un hommage au grand prédécesseur, une ferme volonté d'affranchissement ? Tel serait donc le rôle des anachronismes. Ainsi, Fahima et Fifi sont assises côte à côte, sur deux fauteuils, elles mangent des gâteaux en buvant du thé. Ce sont les seuls personnages qui pourraient introduire la réalité quotidienne dans la fiction scénique. Ainsi l'auteur veut moderniser la pièce tout en lui conférant une poésie étrange. Et il part en outre du principe, plutôt original à l'époque, que rien n'oppose a priori le théâtre et le cinéma. Il s'agit

d'inoculer du cinéma dans un texte dramatique. Le cinéma dévoile plus qu'il ne reconstruit. S'il met à l'écran sa pièce, " *ce sera donner à son décor l'ampleur et la réalité que la scène ne pouvait matériellement lui offrir. Ce sera aussi libérer le spectateur de son fauteuil*"³⁹. Non seulement il y a une liberté par rapport à l'espace, c'est-à-dire que l'espace est libéré des contraintes spécifiques à la scène, mais aussi il y a une liberté par rapport à l'action. Le point de vue reste celui d'un spectateur externe. En injectant du cinéma dans le théâtre, Etman a voulu présenter son drame sous un angle neuf.

Le problème que se pose le mari au début de la pièce d'Etman à propos de l'éducation de son fils correspond au dilemme des *Nuées*. C'est en fait la critique des mœurs nouvelles qui intéresse Etman, beaucoup plus que la personne de Socrate⁴⁰. Etman emprunte aussi aux *Grenouilles* sa scène la plus plaisante. Celle où Xanthias (l'esclave de Dionysos)⁴¹ propose à Eaque (le portier d'Hadès) de les soumettre tous deux (lui et son maître) à l'épreuve des coups de fouet. Suit alors une scène de flagellation apparemment classique de farce mégarienne. Les deux personnages ressentent douloureusement les coups de fouet que leur donne tour à tour Eaque, mais ils tentent de faire bonne figure et

dissimulent les cris de douleur sous des plaisanteries. Néanmoins, cette flagellation va plus loin qu'elle n'en a l'air, elle annonce en fait sous forme comique la mise en question que subira plus loin Ploutos. Lorsque celui-ci refuse de lui dire qui il est, le mari le soumet à l'épreuve des coups de bâton pour lui faire avouer la vérité. Puis il raconte à sa femme et à son serviteur le récit copieux de ces coups de bâton. En fait, le mari a si violemment battu le dieu que le bâton s'en est brisé. Les mains, les pieds et le derrière de Ploutos *"se sont gonflés. J'étais abattu par l'effort que j'ai déployé pour le punir. Il a éclaté en sanglots convulsifs jusqu'à ce qu'il ait perdu connaissance"*⁴². Le mari d'Etman n'a pas son pareil dans la méchanceté. Le passage lui donne une image nettement plus violente que chez Aristophane. Tandis que Chrémyle est plus plausible car le poète comique choisit d'éliminer en lui toute violence physique et verbale. Qui plus est, il est caractérisé par sa bienveillance et sa bonté vis-à-vis d'autrui, par son sens de la solidarité avec les autres misérables. Sa vie apparaît donc comme une existence au service de ses semblables. C'est donc une image plus altruiste que celle transmise par Etman.

Cela dit, une analogie entre les deux scènes est déjà remarquable ; dans les deux cas, un dieu a reçu des coups de fouet. À l'instar d'Aristophane, Etman met en scène un dieu la plupart du temps pour s'en divertir et le désacraliser. L'action repose sur l'idée que la prétendue puissance du dieu est à la merci d'une révolte audacieuse ; le dieu lui-même est travesti en personnage ridicule. Dans le dialogue qui oppose le mari au serviteur, celui-ci dit: "*Je ne l' (Ploutos) acheterais pas au marché des esclaves même contre la rognure d'ongles d'un âne boiteux*"⁴³. Ici encore, le texte d'Etman est plus original et comique, et surtout plus proche de son imaginaire personnel. Asservi à ses besoins, le dieu ne peut se passer des hommes, ni des femmes. Le serviteur raconte à son maître que le dieu lui "*préfère les servantes philippines*"⁴⁴. Le passage suscite d'un bout à l'autre un sourire ou un rire de bon ton⁴⁵.

La répartition de la fortune fait partie intégrante des revendications du troisième mendiant comme en témoignent les paroles de ce dernier :

"Nous sommes décidés à ne point quitter ce dieu béni à moins que le distributeur des fortunes, ce dieu généreux, nous rende justice" ; "Aussi les

*fortunes vont-elles toujours aux riches, salauds, qui ne font qu'accroître leur richesse. Quant à nous, honnêtes gens, nous ne trouvons rien à manger parce que Ploutos ne nous voit pas*⁴⁶.

À ce moment de la pièce, Etman introduit le thème de la lutte des classes. Le mauvais usage de la richesse est souvent la vraie cause des plus grandes adversités. Les mendiants ont bien critiqué l'absurdité de la distribution des richesses. Car le dieu de l'argent comble à l'aveuglette ceux qui ne le méritent pas. Le trait de caractère commun à ces trois mendiants est qu'ils sont tous en révolte. Ils protestent et s'irritent de ce que la richesse va de préférence aux riches, aux salauds, aux coquins qui monopolisaient toute la fortune ; ils déplorent la dure condition de leur catégorie sociale. Ils n'ont ni feu ni lieu. L'originalité d'Etman consiste à donner pour la première fois la parole aux mendiants, et cela renouvelle ainsi son inspiration.

La guérison de Ploutos répond à la cuisson miraculeuse et à la régénération de Démos dans *Les Cavaliers*, et l'abondance qui s'ensuit évoque celle que goûte Dicéopolis dans *Les Acharniens* après son traité privé avec Sparte⁴⁷.

Etman emprunte également à *Lysistrata* sa scène la plus fameuse. Celle où Myrrhine, après avoir émoustillé son mari Cinésias jusqu'à un degré extrême d'excitation, le laisse planté là pour regagner le camp de ses compagnes grévistes. Chez Etman, l'épouse agit de même avec son serviteur et tente d'attiser son désir téméraire. Sa façon de parler a changé, sa voix est devenue plus douce et son ton est séducteur. Elle est donc parée de ses atours, symbole de l'éternel féminin, mais aussi d'un luxe effréné et raffiné devenu, entre-temps, synonyme d'Orient arabe. Elle fait mine de le caresser en approchant son visage. Puis elle tente d'aguicher le serviteur pour exacerber ses désirs charnels et par conséquent le vaincre à l'usure : " *Comme tu es extraordinaire en étant riche ! Tu es beau comme un prince* "48. Le serviteur recule et dit : " *Stupide, ton mari est sur le point de rentrer !* "49 Le personnage d'épouse diffère sensiblement de l'image qu'en donne Aristophane. Etman amplifie son portrait. Chez lui, c'est une femme lubrique se vautrant dans les plaisirs charnels. Elle n'a pas le culte du devoir conjugal ni surtout le sens de la fidélité. La mentalité des nouveaux riches est complètement changée : leur amour de la chair est tel qu'il est devenu chez eux une véritable obsession et par conséquent l'argent est

devenu le nerf de la corruption et de la perversité. Etman montre sans pudeur les désirs qu'éprouvent les personnages. Non seulement il ne voile pas cet aspect, mais il se plaît à le souligner pour en dénoncer l'importance. Le résultat de ce bouleversement est donc poussé à ses effets extrêmes, ce qui constitue aussi une différence par rapport au texte grec.

Etman se sert beaucoup du Pisétaire des *Oiseaux* qui cherche à échapper à Athènes où il ne trouve aucun sujet d'espérance. Cette volonté de rupture du cordon ombilical avec le monde habituel se produit aussi dans *L'Hôte aveugle* où le mari est à la recherche d'une ville tranquille. Le monde arabe ne semble plus habitable, c'est pourquoi nous le voyons faire une description idyllique de la vie bénie des hommes de la cité du brouillard. Là-bas, il penserait sans regret à la furie du soleil de son pays, à son humidité étouffante et à ses tempêtes violentes. Voilà pourquoi il a envié les habitants de cette cité et souhaité que son pays ressemble à celle-là⁵⁰. Il désire devenir citoyen de Londres. Cette ville sert donc d'exutoire à ses fantasmes et à sa frustration. C'est également le régime autoritaire de soupçons, de délations, d'enquêtes, de rigueurs arbitraires qui a inspiré l'idée de l'exode à l'époux de la vieille. Le jeune époux est contraint de fuir sa patrie sans

espoir d'y revenir. Enfin, le dieu de l'argent doit fuir son couloir souterrain pour des raisons analogues. Nous voyons là une allusion à une rébellion politique éventuelle, conduite par le mari et Ploutos. Etman fait donc un appel indirect à la révolte contre le système politique régnant. Comment s'en étonner ? Le rôle du dramaturge dans la société contemporaine est, selon Etman, d'éduquer et de lutter contre la corruption politique.

Etman doit à Aristophane sa scène la plus comique. Celle où il s'agit d'une vieille femme riche et coquette, et d'un gigolo qu'elle entretenait pour bénéficier de ses faveurs. La vieille se conduit comme une jeune femme et croit aux compliments excessifs que lui adressait le gigolo. Mais tout d'un coup, elle se retrouve, du jour au lendemain, pauvre. Elle est sans doute trop durement punie par Ploutos. Ce gigolo étant devenu riche à son tour, il n'a plus besoin de l'argent de la vieille, ne veut plus la voir et se moque d'elle. Chrémyle poussera finalement le gigolo à retourner le soir chez la vieille, car dans cette société idéale chacun a droit au bonheur, même cette vieille coquette. La seule différence réside chez Etman dans le fait que le gigolo est le mari de la vieille et non pas son amant comme chez Aristophane car cela

n'est pas dans la tradition musulmane. Etman tente donc de concilier la mentalité des personnages avec celle des hommes de son temps. La vieille et son jeune mari se rendent à la maison du juge. Celui-ci conseille à la vieille de crever les yeux de Ploutos pour que tout revienne à l'état initial. Quant au gigolo, il reçoit du juge le conseil de se sauver en quittant le pays.

Dans le même état d'esprit, Etman développe un motif, idéologiquement absent du *Ploutos* d'Aristophane, mais bien présent dans *Les Babyloniens*, et violemment satirique dans *Les Guêpes* (422 av. J.-C), l'une des sources d'Etman, à laquelle il renvoie avec insistance dans la présentation de sa propre réécriture : la collusion du monde de la justice et de l'État qui fait l'objet de la scène II de l'acte II. Pour ce faire, il donne corps au personnage du juge qui prête son concours au complot du ministre contre le citoyen têtue et Ploutos.

Certes, Etman se sert beaucoup de Philocléon des *Guêpes* pour fabriquer son juge. Celui-ci est pourri et guidé par l'appât du lucre. Philocléon est guidé, non par le souci de la justice, mais par le seul intérêt personnel, uniquement préoccupé de vivre de ses fonctions. Cupide et sycophante,

Philocléon avait semé la division dans la cité⁵¹. De même, le magistrat d'Etman sème la zizanie entre les plaideurs. Puis le juge fait de fortes pressions sur eux pour réclamer le renversement de la situation ; celui qui viendra à lui pour "*se plaindre, quelle que soit la plainte portée, sortira de chez moi et se dirigera vers la maison où réside Ploutos, le voyant, pour lui crever les yeux*"⁵². Si le juge se moque de la vieille un peu naïve, il s'allie avec le ministre sitôt qu'il s'agit de faire cause commune pour se débarrasser de Ploutos. Pour parvenir à ses fins, le juge n'a épargné ni sang ni argent. Il n'a pas joué son rôle d'arbitre avec une impartialité louable, mais seulement avec une impartialité apparente. Tout comme dans *Les Guêpes*, Etman critique le magistrat. Les larmes de la vieille, toute la série des moyens par lesquels on cherche, soit à attendrir le juge, soit à le dérider ne sont d'aucun effet. Le juge écoute, se délecte, et décide comme bon lui semble, car il est irresponsable. Le ministre, lui, toujours prudent, va faire le guet pendant que le juge explique au jeune homme le destin qui l'attendra. Puis le ministre survient et fait fête au juge en lui promettant fortune et pouvoir : "*Vous êtes vraiment un juge sage. Vous collaborez avec le gouvernement. Voici votre récompense (il lui donne un sac*

rempli d'argent). [...], *je vais demander au gouverneur de vous nommer Maître des juges*"⁵³. L'or est donc un passeport universel. Ce qu'Etman tient à noter ici, c'est évidemment ces abus de l'homme de loi et cette vénalité des consciences. Ce qui y est critiqué, ce n'est pas le principe même de ce monde de la justice, mais bien plutôt l'altération de ce principe par le fait du pouvoir exécutif. Etman veut prouver que l'homme de loi se trompe en croyant que les fonctions de magistrat lui procurent quelques avantages, tandis qu'en réalité elles font de lui "l'esclave du système politique". L'intérêt personnel du juge est l'objet propre de l'argumentation ; toutefois, derrière cet intérêt, quelque chose d'autre va se laisser entrevoir, qui est la question de l'indépendance de la justice et par conséquent de sa valeur.

On pourrait prolonger encore cette série de comparaisons et trouver peut-être d'autres réminiscences d'Aristophane dans *L'Hôte aveugle*. Mais l'essentiel a été de montrer que le texte arabe a donc conservé de nombreux éléments empruntés à divers textes d'Aristophane. C'est la présence de ces invariants qui permet de déterminer ce que notre auteur doit à Aristophane. Ces éléments sont des tranches prises au grand banquet d'Aristophane. Empruntés à

l'ensemble des fragments textuels évoqués précédemment, ces éléments témoignent des lectures diverses de l'auteur égyptien. Il éprouvait indiscutablement une attirance pour le théâtre d'Aristophane. L'influence de celui-ci est vraiment immense et indélébile. Ainsi, Etman se présente comme le débiteur d'Aristophane à bien des titres.

La fortune littéraire de *Ploutos* d'Aristophane

Pour mieux saisir encore par nous-mêmes l'originalité de cette œuvre "navette" entre le passé et le présent, il nous semble indispensable d'avoir au préalable une idée, ne fût-ce que sommaire, de la longue tradition dont Etman a sciemment hérité. D'une manière générale, la fortune littéraire d'une œuvre est précisée par le nombre des rééditions, des traductions, des imitations, des adaptations que connaît l'œuvre en question⁵⁴. Rappelons, de ce point de vue, que tout d'abord, *Ploutos* d'Aristophane a nourri de sa sève les prémices du théâtre français. Sa fortune littéraire commence en effet avec une traduction de la pièce en 1549, traduction en vers de Pierre de Ronsard (1524-1585). D'après Claude Binet, Ronsard adapta en français *Ploutos* et "*le fit représenter au collège de Coqueret, qui fut la première*

*comédie française jouée en France*⁵⁵. Ronsard n'a jamais publié ce travail, dont seuls quelques fragments sont parvenus jusqu'à ses contemporains. Certes, cette réécriture est destinée à l'élite de son temps, mais elle est désormais reconnue comme le "plant" de la comédie classique. À partir de là vont se succéder nombre d'œuvres parmi lesquelles : en 1551, *Ploutos*, imitation très libre en 5 actes de Hans Sachs (1494–1576)⁵⁶, à Nüremberg. Citons encore en 1939, *Ploutos*, en trois actes, de Simone Jolivet (1903–1968)⁵⁷, d'après Aristophane, Paris, Théâtre de l'Atelier, mise en scène de Charles Dullin (1885–1949)⁵⁸, musique de Darius Milhaud (1892–1974)⁵⁹. La réécriture de l'*Utopia* du metteur en scène italien Luca Ronconi (1933–2015)⁶⁰ représentée en avril 2003 à l'Ensatt à Lyon, rassemblant des extraits des comédies d'Aristophane (*Ploutos*, *Les Oiseaux*, *Les Cavaliers* (424 av. J.-C), *Les Nuées*, *L'Assemblée* et *Lysistrata* (411 av. J.-C)), la version radiophonique (France culture le 28 mai 1995) de l'*Argent* de Serge Valletti (1951-.)⁶¹, librement inspirée de *Ploutos*, et sa représentation au théâtre de l'Arc en ciel de Rungis le 9 octobre 1995 et *La Fortune ou l'apothéose de Némésis* de Constantin Maschas (1967-.)⁶² (publiée en 2002

sur le site de Robert William Delisle (*Les jardins de Lucullus*), comédie en vers libre inspirée également de *Ploutos*⁶³.

Il est clair que le texte grec n'a cessé d'intéresser les spectateurs au cours des âges, malgré la différence des tempéraments et des sensibilités, malgré l'éloignement des temps, des lieux et des cultures. C'est pour cela, sans doute, que l'on peut dire qu'il est devenu un mythe et un mythe dramatique à proprement parler puisqu'il est issu d'une pièce de théâtre et qu'il se perpétue dans le théâtre contemporain. Nous espérons ici apporter quelque lumière complémentaire sur la fortune littéraire de l'œuvre d'Aristophane en Égypte. En effet, il y eut vers 1960 en Égypte un théâtre à l'antique qui tentait de reproduire dans toute la mesure du possible l'ambiance de la Grèce antique. Le théâtre égyptien a été témoin au cours de ces années de représentations de certaines comédies dont *Les Grenouilles*, traduite par Louis Awad (1915-1990)⁶⁴ et Sakr Khafagua⁶⁵ et *Les Nuées* traduite par Etman⁶⁶. En 1921, Taha Hussein (1889-1973) a traduit *La Constitution des Athéniens d'Aristote*⁶⁷. Il a également traduit en arabe d'autres chefs-d'œuvre grecs, notamment de Sophocle (495?-405 av. J.-C.) et d'Euripide. En 1938, le doyen de la littérature arabe a publié *L'Avenir de la culture en*

Égypte : dans cet ouvrage, il a donné une place centrale aux études grecques dans le programme de l'enseignement supérieur. De même, il a cru de son devoir de faire appel à nos écrivains pour qu'ils se montrent ouverts à la littérature grecque. Par la suite, Al-Hakim a été séduit par la culture grecque pendant son séjour à Paris en 1925⁶⁸. Le premier acte de sa pièce *Praxa ou le problème du pouvoir* (1939)⁶⁹ est inspiré de *l'Assemblée*. Le grand auteur arabe a su retrouver quelque chose de l'humour et de l'esprit étincelant d'Aristophane et de la poésie tragique d'Euripide ou de Sophocle. Il écrit à ce propos :

« Quant aux Grecs, ils ont été une révélation surtout en arts plastique et dramatique. J'ai beaucoup aimé la comédie politique d'Aristophane et j'ai beaucoup admiré l'équilibre des pièces de Sophocle que je considère, avec Shakespeare – dont la puissance dramatique est incomparable – comme les plus grands auteurs dramatiques »⁷⁰.

Des poètes grecs, Al-Hakim a retenu le goût de la sobriété et de la perfection. Il leur emprunte maints sujets : *Pygmalion* (1942) et *Œdipe-roi...* On peut dire aussi que ses lectures du

théâtre grec vont laisser beaucoup de traces sur ses futures œuvres. Dans le numéro 19 d'avril 1947, la revue *El kateb el misri (L'Écrivain égyptien)*⁷¹ consacre un article au théâtre d'Aristophane. C'est la première fois que le lecteur arabe découvre un résumé et un commentaire très élogieux de ses comédies. L'article s'intitule "La satire dans le théâtre politique d'Aristophane". Francis Raymond traite de la satire telle que la pratiquait le poète antique dans ses comédies. Le critique estime qu'Aristophane choisit ses sujets dans le quotidien socio-politique. Ce quotidien politique est bien marqué par la satire de la politique impérialiste de Cléon⁷². Et il explique qu'à cause de ses diatribes si vives envers ce démagogue athénien et l'ordre établi, Aristophane paya des amendes. Francis Raymond constate aussi que son théâtre cherchait à corriger les mœurs par le rire, en montrant les ridicules des types de comportement...⁷³. En 1984, Mourad Helmy a également consacré à Aristophane quelques pages dans son ouvrage *Des chefs-d'œuvre du théâtre mondial* où il a résumé et commenté *Lysistrata*. Mourad Helmy a également jugé qu'Aristophane est vraiment le sommet de l'art comique grec et le doyen des poètes de la Comédie Ancienne⁷⁴. Et le public

égyptien n'a pas manqué d'apprécier les mises en scène et les interprétations magistrales des comédies antiques.

Mais Etman est sans doute, de tous les auteurs arabes, celui qui a été le plus inspiré par Aristophane. À ses yeux, le poète est le représentant le plus accompli de la Comédie antique et le seul à l'avoir pratiquée de façon parfaite. C'est pourquoi le professeur lui voue l'attention la plus vive. Comme dramaturge, il lui resta fidèle toute sa vie si bien que ses textes dramatiques gardent le souffle, l'inspiration et l'influence indélébiles du grand poète comique de l'Antiquité. Mais simultanément, sa réécriture se présente comme une adaptation pour la scène arabe moderne. C'est ce que je me propose d'examiner à présent.

Une appropriation pour la scène arabe moderne

Bien qu'Etman dans son " Qu'en a-t-on dit ? " n'use pas du terme adaptation, sa réécriture relève en grande partie de ce procédé. Adapter, c'est procéder à un ajustement qui répond aux préoccupations et à la sensibilité de l'époque ; il s'agissait bien pour Etman d'adapter la poétique du dramaturge antique aux goûts du public arabe moderne et aux exigences du drame. Le fait est que *Ploutos* – comme

tout être mythique (ou vivant) – subit la loi du temps, si bien qu'on peut dire – sans risque de se tromper – que chaque époque a son *Ploutos* : à chaque fois, le tempérament des auteurs, les mentalités et les données changent, et incitent à développer, dans un sens ou dans un autre, les qualités et les défauts de ce personnage hors pair.

Comment Etman a-t-il adapté le texte antique à la scène arabe moderne au niveau du contenu, des procédés et de la portée de la pièce ? Commençons par le contenu. Etman a essentiellement pratiqué des substitutions et des suppressions. À la confrontation, on relève dans le texte arabe des différences notables avec l'original, aussi bien dans l'atmosphère que dans la psychologie des personnages, aussi bien dans la conception du théâtre que dans les thèmes qui reviennent comme un refrain. Les divergences commencent dès le titre. Etman a remplacé le titre originel par un titre plus long et plus explicatif. Tout comme ses contemporains, Etman joue de la longueur du titre. Celui-ci remplit son rôle d'annonce car l'intrigue se fonde bien sur deux traits physiques, les yeux aveugles et les yeux voyants, qui sont alternativement propres au dieu de la richesse. Dans *Ploutos* d'Aristophane, le titre concentre l'intérêt sur le personnage mythique : c'est le dieu

qui règne sur la pièce tout comme dans *La Paix*, c'est la déesse de la paix qui est le personnage principal de la pièce. D'une manière générale, le personnage principal dirige l'action dans la comédie grecque. Chez Etman, c'est tout le contraire, c'est un personnage qui est "*plus vrai, plus raisonnable, moins gigantesque*"⁷⁵.

Quelques suppressions assez frappantes méritent d'être signalées. Celles-ci touchent en premier lieu ce qui est trop daté et appartient au quotidien, à la religion ou à la culture des Grecs anciens. Etman ne traite que les parties du sujet qui l'intéressent et intéressent ses contemporains, et laisse le reste dans l'ombre avec une grande désinvolture. Ce fonds antique peut rester dans l'obscurité, Etman n'en a cure. Par exemple, lorsque Carion explique comment il avalerait une bonne partie de la bouillie : "*Certaine marmite de bouillie me mettait hors de moi, posée non loin de la tête d'une petite vieille, et j'avais un sacré désir de me glisser vers elle*"⁷⁶. La bouillie ne figure plus parmi les mets préférés des spectateurs d'Etman. Généralement, les références trop précises sont abandonnées, parce que l'auteur égyptien a pensé que son public n'était pas exclusivement composé d'hellénistes confirmés. Par exemple, la référence temporelle aux "fêtes de

Thésée" est abandonnée dans la troisième scène. De même, le dialogue entre Ploutos et la femme de Chrémyle au sujet de l'usage, dans lequel elle argue du fait qu'elle est plus attachée aux coutumes que les hommes. De fait, lorsque Ploutos entre dans la maison de Chrémyle après avoir retrouvé la vue, la femme apporte au dieu des figes sèches et autres fruits car *"c'est la coutume, que je prenne ces dons de bienvenue et les répande sur toi"*⁷⁷. Ce sont également les allusions aux personnalités politiques ou artistiques de l'époque, dont le texte grec était friand, qui ont été supprimées ; il en va de même pour les références à la vie civique d'alors qui n'ont pas lieu d'être conservées sur une scène arabe moderne.

Outre ces suppressions précises et ponctuelles, Etman raccourcit également certaines scènes qu'il emprunte au comique grec. Par exemple, dans la première scène, le contenu des vers 415-615, dans lequel Pauvreté tente de dissuader Chrémyle et Blepsidème d'entreprendre leur aventure en leur montrant quel mal ce serait si tout le monde était riche. La forte présence de Ploutos et Carion n'est pas entièrement retenue dans l'adaptation arabe. Cette diminution du rôle du dieu et du serviteur dans le texte d'Etman était compensée par l'amplification des personnages

secondaires, souvent anonymes (les trois mendiants et les trois devins). Par rapport à Aristophane, Etman fait donc passer les spectateurs de l'âge des dieux et des héros à l'histoire proprement humaine, celle qui a affaire à des dates et à des individus bien déterminés. Le culte des héros est donc révolu. Les personnages secondaires occupent ainsi la place des dieux. Ils évolueront dans les scènes totalement autonomes, qui ne seront pour une fois que la simple illustration d'une action achevée en fait dès la fin de *L'Hôte aveugle*. Etman a encore supprimé le personnage de Coryphée et le chœur. Il a enfin omis l'appareil liminaire.

Parmi les scènes écartées, signalons encore le dialogue entre Ploutos, Chrémyle et Carion qui demandent à l'homme aveugle qui il est. Etman a vidé le texte de tout contenu idolâtre⁷⁸. Chrémyle et Carion tentaient longuement de persuader Ploutos pour recouvrer la vue de venir au temple d'Asclépios : cela est fortement condensé. Néanmoins, ce n'est pas par synthèse que procède Etman car les coupures relevées çà et là ne l'empêchent pas en d'autres endroits de suivre souvent la lettre du texte aristophanien ; certaines répliques sont même la traduction littérale du texte grec. L'auteur égyptien concentre et conserve les répliques les

meilleures ou les plus représentatives. Chrémyle avoue à son serviteur : *"Le dieu m'a dit ceci : le premier que je rencontrerais en sortant, il m'a ordonné de ne plus le lâcher et de l'engager à m'accompagner chez moi"*⁷⁹. Aux questions de sa femme qui veut savoir qui peut être l'hôte aveugle, le mari répond presque dans les mêmes termes. La devine lui a répondu ceci : *"Sors d'ici tout de suite et amène chez toi la première personne que tu rencontreras, si tu lui assures une hospitalité généreuse et qu'elle l'apprécie, tous tes vœux seront exaucés"*⁸⁰. Chrémyle dit à Carion : *"D'autres étaient riches, des sacrilèges, des orateurs, des sycophantes, des gueux"*⁸¹. Dans le texte arabe, le troisième mendiant, comme son modèle grec, demande la justice de la répartition de la richesse, et déclare : *"Aussi les fortunes vont-elles toujours aux riches, salauds, qui ne font qu'accroître leur richesse"*⁸². Ces lignes sont reprises de très près. Elles sont une traduction quasiment littérale du texte antique. Etman n'a pas entendu priver sa pièce de quelques-unes des plus heureuses formules qui, depuis l'Antiquité, ont traversé les siècles.

Mais le style d'Etman s'oppose délibérément au caractère composite de celui d'Aristophane. Etman procède donc par sélection et recomposition, ce qui aboutit à une

nouvelle combinaison des éléments. Si la cohérence du récit en apparaît renforcée, ces transformations ne rendent pas *L'Hôte aveugle* moins fictionnel que son modèle grec.

De façon générale, Etman supprime les grossièretés et les plaisanteries graveleuses qui émaillent le théâtre d'Aristophane. Elles devaient plaire à une certaine portion du public grec, la plus populaire notamment. Ainsi, après l'arrivée de vingt-quatre campagnards qui forment le chœur, le Coryphée se moque de Carion en lui disant : " *Nous te suspendrons par les testicules et avec des excréments te froterons, comme à un bouc, le nez*"⁸³. Le registre de ce passage est très bas. Toutes ces plaisanteries sont extrêmement crues et précises, sans que des euphémismes, des métaphores ou des équivoques viennent les tempérer. Dans certains cas, Etman ne se faisait pas faute de supprimer ou de résumer les scènes ou les éléments de celles-ci qui lui semblaient inutiles à l'action ou qui ne pouvaient pas convenir au goût du public arabe. Étaient ainsi omis les passages jugés incompatibles avec la culture arabe.

Pour ce qui est des coupes motivées par l'efficacité de la conduite de l'intrigue, prenons l'exemple du premier et

seul quiproquo de la pièce d'Aristophane : Blepsidème, un des amis de Chrémyle, vient le voir pour vérifier la nouvelle publique qui dit que Chrémyle est devenu riche ; il pense d'abord, malgré les démentis de son ami, qu'il s'est enrichi par des moyens indéliçats et non par un miracle venu récompenser sa vertu. Blepsidème mettra une cinquantaine de vers (335–385)⁸⁴ à se laisser convaincre d'une part de l'honnêteté de Chrémyle et de ses bons desseins, et d'autre part de la présence réelle du dieu chez son ami. Lors du transfert au texte égyptien, ce dialogue n'a pas été maintenu puisqu'il ne sert que de présage au déroulement de la diégèse et qu'il est donc perçu comme étant inutile⁸⁵.

Au niveau des jeux de mots, Etman use également d'un comique adapté au goût du public moderne. Dans un texte aussi profond, aussi dense, aussi bouleversant, Etman n'a pas hésité à utiliser des personnages et des procédés qui appartiennent au genre comique. Il a d'abord emprunté à Aristophane le personnage de la vieille, qui est un type de la comédie antique. Elle ressemble bien sûr au Sosie de Molière (1622–1673). Lui, c'est un pleutre, et ses mots et ses gestes nous amusent. Chez Aristophane, de la même façon, la vieille s'avère comique lorsqu'elle prononce le discours suivant : "*Et,*

par Zeus, s'il (le gigolo) me voyait triste, c'était "ma petite cane, ma colombelle" qu'il m'appelait tendrement"⁸⁶. Voici ce que dit la vieille dans la transposition plaisante d'Etman : " Il était un mari idéal et sans pareil. La nuit de nos noces, il a dit à tout le monde " enfin, j'ai épousé la belle des belles" Il m'appelait toujours en disant "ma petite", "mon oiseau", "mon poussin"⁸⁷. Le passage révèle un auteur qui n'est pas dénué de tout sens de l'humour. Il existe certaines différences notables au niveau des ajouts. Ce n'est pas sans raison que l'auteur fait revenir la vieille, pour la plus grande hilarité des spectateurs, dans le cortège final, où elle est toujours ridicule. Il arrive aussi à Etman soit de traduire littéralement des expressions soit d'écrire des tours de phrases pastichés du grec. Lorsqu'il transpose "*ma petite cane, ma colombelle*", en "*ma petite*", "*mon oiseau*", "*mon poussin*". Etman manifeste une aptitude merveilleuse à pasticher Aristophane.

Aristophane est volontairement grossier, voire obscène ou scatologique, et c'est bien là que réside l'enjeu du poète comique : employer un langage qui a peu de chances de passer pour sérieux pour parler de façon détournée de sujets importants. Par exemple, Carion raconte à la femme de Chrémyle tout ce qui s'est passé au temple d'Asclépios. Le

serviteur s'abandonne à ses besoins naturels puis il lâche encore quelques vents : "*je fis un énorme pet, car mon ventre était tout ballonné [...] Panacéa⁸⁸ se détourna en se prenant le nez ; ce n'est pas de l'encens que mes vents*"⁸⁹. Le passage ne peut manquer de faire rire le lecteur ou le spectateur d'alors. En exagérant l'aspect burlesque de l'épisode, le poète comique fait de Carion un personnage truculent. C'est manifestement le type même du personnage comique. Pour renvoyer au mieux le reflet de son modèle, Etman n'hésite pas à insérer un humour à la fois proche d'Aristophane et personnalisé. Il conserve cette scène entre le mari, la femme et le serviteur. Le mari leur relate qu'il a eu recours à la violence pour que l'homme aveugle dévoile son identité. Le comique n'est pas exempt de cruauté, et le mari précise que lorsque l'aveugle "*a repris conscience, il a laissé entendre des sons étranges et a avoué la vérité étonnante*"⁹⁰. Ainsi, Etman use de la dérision comme Aristophane, mais il en use avec atténuation ; le pastiche lui permet d'euphémiser un comique trop bas.

Etman joue donc d'un comique second qui repose sur le plaisir du pastiche. Mais il adapte ce procédé culturellement : si les pastiches tragiques d'Aristophane ont pour modèle

Eschyle et Euripide, ceux d'Etman ont aussi Eschyle, Euripide et Al-Hakim pour hypotexte.

Examinons maintenant la portée de la pièce : en quoi peut-on parler d'adaptation pour la scène arabe moderne ? Le rôle de la comédie ancienne est de refléter l'actualité pour en faire la critique. Aristophane ne s'en prive jamais, faisant comparaître des personnes réelles dans le tribunal de son théâtre : personnalités politiques comme Cléon, littéraires comme Euripide ou Sophocle, philosophiques comme Socrate. Le poète comique est donc à l'écoute de l'actualité sociale, littéraire et politique sur laquelle il a un avis tranché qu'il manifeste à coups de satire et de parodie. Néanmoins, cet aspect de la comédie ancienne est moins marqué dans *Ploutos* que dans le comique d'autres comédies. Car *Ploutos* d'Aristophane appartient à la comédie moyenne. Toujours est-il que pour un contemporain peu habitué à ces attaques, la critique demeure notable.

Chez Etman aussi, les allusions à l'actualité dans le monde arabe sont assez nombreuses. C'est pour cela qu'il a fait quelques additions au texte, pour le lier aux problèmes de l'heure : en mars et en avril 1983, époque à laquelle la pièce

fut jouée pour la première fois, le Koweït venait de voir commencer la chute de ses actions à la bourse. L'allusion à la crise de la cotation des actions est à peine cryptée. Cette actualité brûlante de l'œuvre n'est sans doute pas étrangère au succès public de la pièce à sa représentation. Elle témoigne aussi de la force prodigieuse du texte d'Aristophane, qui se prête, conformément à une loi bien connue de l'esthétique de la réception, à des questionnements posthumes.

Il y a beaucoup de l'auteur dans *L'Hôte aveugle*. Etman décrit ses propres expériences d'une manière presque autobiographique. Il a été délégué pendant cinq ans comme professeur-adjoint à l'Institut Supérieur koweïtien des arts dramatiques. Son expérience du peuple koweïtien fait de lui un des auteurs les plus informés. Il était persuadé que tout Égyptien venant au Koweït ne pouvait qu'être ébranlé par le contraste avec son pays d'origine qu'il y découvrait. Le professeur laisse libre cours à Fifi pour critiquer les Koweïtiens devenus riches subitement. La pièce critique donc la société des nouveaux riches tels que l'amie de Fifi, Pétrola, qui possède cinq voitures, une villa construite dans un style français classique et une autre qui prend la forme d'un campement arabe. Par ailleurs, elle a une maison et une cité

de manèges qui *"donnent sur la mer. Elle possède une ferme et a acheté dernièrement un appartement luxueux à Londres et un autre à New York"*⁹¹. L'auteur tourne en dérision les nouveaux riches qui voient subitement se développer leur train de vie. Ceux-ci ne s'installent pas la plupart du temps dans leur pays. Grâce à la richesse, le mari et sa femme voyagent dans les pays évolués et peuvent constater les bienfaits de la civilisation occidentale en particulier. Ils se plongent dans cette vie de délices occidentales, riche en divertissements et, quand ils rentrent en Orient, comment leur serait-il possible de reprendre un mode de vie marqué par l'austérité et la rigidité, et de continuer à vivre dans un monde astreignant ? L'emprise exercé par le mode de vie occidental, et le séjour dans la cité du brouillard les ont entraînés dans cette voie sans issue. Pétrola s'égare du droit chemin et se livre à l'adultère.

Ici encore, Etman accentue les méfaits de la richesse soudaine qui fait vivre les Arabes du Golfe dans l'oisiveté et le plaisir charnel⁹². On peut même noter que cette richesse a altéré leur caractère ; en les arrachant aux bonnes habitudes, elle leur a fait adopter des mœurs méchantes et serviles. Etman reprend le thème à plusieurs reprises dans sa pièce,

pour le porter ici à l'incandescence. Il nous montre non plus seulement l'abîme qui sépare les pauvres des riches, mais encore la haine implacable que les premiers ont vouée aux seconds en dépit ou plutôt à cause de leurs efforts pour effacer les différences ou faire oublier leurs privilèges.

Ce n'est pas tout. La richesse agit en outre sur le plan familial. Etman montre dans son texte que ce ne sont pas seulement les aspects économiques et politiques de la société qui sont en cause, mais aussi l'amour et l'équilibre à l'intérieur de la vie familiale. L'épouse a failli à sa tâche, et trompe son mari. Le serviteur nous apprend même qu'elle a avorté. Du fait de son absence, elle néglige les affaires de son foyer. En fait, elle ne reste plus dans son foyer. Quant au mari, il est aussi toujours absent. Il voyage beaucoup à l'étranger. Il nous relate son premier séjour dans la cité du brouillard. Il raconte qu'il s'y était adonné à tous les plaisirs terrestres : ceux de la table et ceux de la chair. C'est un homme qui se sentait tellement privé que l'interdit l'attire et le stimule. Ainsi donc, le couple devient lubrique et ne se soucierait plus du foyer, mais uniquement de ses plaisirs charnels, en renonçant à tout pour eux.

Le texte d'Etman autorise plusieurs lectures. Cette allégorie politique est malheureusement toujours actuelle. Il suffit de regarder autour de soi pour voir maintes formes de dictature qui affaiblissent les sociétés et dépouillent l'individu de ses forces vitales et de sa dignité humaine. L'auteur égyptien s'est-il servi d'un texte antique comme d'un masque pour pouvoir exprimer ses points de vue politiques sous le régime de Hosni Moubarak (1928–2020) en échappant à la censure ? On sait que, dans une certaine mesure, *Cléopâtre éprise de paix*, sous le couvert d'une pièce mythique, a été aussi une pièce d'actualité, et même de combat sans merci, pendant cette période où la liberté d'expression était entravée. C'est pour cela, sans doute, que l'on peut noter qu'il en a été de même pour Etman. On a donc pu vouloir donner, comme certains commentateurs l'ont fait, une signification politique à la peinture de la condition humaine qu'on trouve dans les textes d'Etman. Avec le temps, il nous paraît d'ailleurs plus facile de donner une signification politique à *L'hôte aveugle*. Il convient donc, en premier lieu, de ne pas écarter cette explication.

Le sujet résonnait aussi d'échos à l'actualité dans l'Égypte de Sadate. Une certaine catégorie de citoyens

particulièrement chère à Etman, celle des fonctionnaires, et des honnêtes travailleurs, était la plus mal dotée du point de vue de la richesse. Par suite de la guerre de 1973 et de l'ouverture économique engagée, ces citoyens s'étaient vus presque ruinés et en tout cas très affectés par les perturbations engendrées dans l'ordre social. Ce sont bien les dérives du système politique qui sont visées. Etman n'est pas un adepte du luxe, il dénonce la misère provoquée par la corruption politique et la politique du monopolisme. Il se montre préoccupé par le sort des honnêtes fonctionnaires tels que le mari de Fifi, c'est le seul citoyen que l'auteur valorise. En effet, il s'abstient de délivrer une autorisation de construction falsifiée et refuse le pot de vin d'un commerçant riche pour se trouver à la fin menacé de licenciement car « *il a entravé l'exécution du travail des gens honnêtes et perturbé la politique rationnelle de l'ouverture !* »⁹³ Face à sa femme qui ne cesse de se plaindre : « *y a-t-il sur terre quelque chose de plus dur et de plus détestable que la pauvreté ?* »⁹⁴, le mari s'arme de patience mais déplore que la vertu disparaisse. Pour Fifi, le bonheur réside dans la richesse et la propriété. Beaucoup d'autres ambitieux, sans morale ni scrupules sur les moyens de s'enrichir, accaparaient tout, pouvoir, influence,

argent comme le maire de la municipalité, les hommes d'affaires et les grands dirigeants du pays. Etman critique donc très probablement cette politique d'ouverture économique qui avait cours et jouissait d'un certain intérêt précisément au début des années quatre-vingt. À cela s'ajoute le souvenir de la politique du monopolisme qui n'est pas loin et, avec elle, celle des profiteurs qu'incarnent les politiciens et les hommes d'affaires monopolisant toute la richesse, avec à côté d'eux, les magistrats, les policiers et les sycophantes. Le système politique qui a dirigé l'Égypte de 1971 à 1981 est violemment raillé sous les traits d'un gouverneur, d'un ministre ou d'un juge burlesques. C'est donc la satire des pouvoirs constitués qui intéresse Etman dans cette pièce. Le choix des mots est aussi significatif. L'emploi de l'humour comme arme est flagrant. L'auteur a recours au rire pour dénoncer. Etman se moque, ironise pour mieux prendre sa revanche. Ce rire grinçant vise un but sérieux : la rébellion.

Il n'est pas anodin, à peine une dizaine d'années après la guerre d'octobre 1973, pas même six ans après le début de la politique d'ouverture économique, de réécrire une pièce antique qui traite de la question des différences sociales, de la répartition de la richesse et de la pauvreté; le discours du

premier mendiant est aussi universel que celui de Blépsidème chez Aristophane : "*La plupart du temps, nous dormions sans avoir dîné. Certains de nos proches sont morts de faim*"⁹⁵. C'est le comble de l'injustice sociale car les mendiants nous apparaissent bien comme des êtres victimes d'un régime inique. Le passage montre bien la diminution, voire l'absence des valeurs morales, à tel point que personne en tout cas n'a pitié de personne, et que les relations entre les gens sont dénuées de tout sentiment. La pitié est donc une valeur qui n'existe plus dans ce monde absurde⁹⁶.

La pièce est aussi truffée d'allusions à la plus fugitive actualité et cela pourrait conduire à des explications et hypothèses sans fin celui qui voudrait toutes les interpréter. Mais, pour s'en tenir aux grandes lignes, on voit que les idées d'Etman se discernent dans certaines constantes très fermes. Le fait de reprendre une pièce qui a pour thème la redistribution équitable de la richesse dans les années 1980, thème traité dans le registre du drame moderne et non de la comédie grecque, fait certainement référence à la solution utopique pour laquelle avait opté l'Union des républiques socialistes soviétiques – même si à l'époque, on ne connaissait pas l'issue de l'aventure communiste. Les échanges du

ministre avec le gouverneur ont quelque chose d'inquiétant par leur caractère inquisiteur. Les individus sont épiés en permanence par l'œil d'espions. Ainsi, le ministre surveille tout le temps le simple citoyen à travers ses *"guetteurs répandus dans tous les coins de la ville, qui l'ont poursuivi jusqu'à l'extérieur du pays"*⁹⁷. La méchanceté de ce ministre perce dans tous ses propos. Il a une humeur belliqueuse sans égale. Il pense même à liquider le citoyen à l'étranger. En fait, cette inquisition policière permanente constitue un élément important de la structure de l'acte II de la pièce⁹⁸. La tension va durer jusqu'à la fin de la pièce, puisque nul ne pouvait prédire l'issue de la lutte. On ignore même si la fin est un vrai dénouement. Dans ce cas, la pièce se terminerait par la mort immédiate du citoyen ou par l'arrachement de Ploutos. Nous tenons bien là ce qu'il y a de plus personnel, de plus original chez le ministre et délateur d'Etman.

Quand l'injuste distribution de la fortune doit être attribuée à l'aveuglement de dieu chez Aristophane, les gens sont des victimes des dieux ; alors qu'elle est à chercher, au moins pour partie, dans l'homme et les effets pervers de l'ordre établi chez Etman. Il était en effet manifeste qu'Etman était opposé au régime politique de Sadate, à l'ouverture

économique et à la politique du monopolisme prônées, bien que son patriotisme ait été irréprochable. Le texte, d'une brûlante actualité, est le reflet de l'esprit de révolte et de provocation d'Etman qui est effectivement un semeur d'orages. Il traite pour le moins du conflit qui existe d'une façon permanente entre l'être humain et le pouvoir. On peut donc dire que ses attaques contre ce système caractérisent la conception du rôle du théâtre pour Etman et que la poétique aristophanienne ou etmanienne doit être pensée dans le cadre de cette question de la responsabilité.

Nous avons précédemment noté que l'action de *L'Hôte aveugle* paraissait se passer dans une époque antérieure à celle d'Aristophane. On peut avancer que pour Etman, toujours soucieux de la réception du public moderne, il s'agit de simplifier les données de l'histoire grecque pour un public moderne qui ne connaît pas les grands épisodes de la Guerre du Péloponnèse qui avait opposé Athéniens et Lacédémoniens. On peut également supposer que ce recul dans le temps est la conséquence de l'intégration à *L'Hôte aveugle* de scènes tirées des *Guêpes*, des *Nuées*, de *L'Assemblée*, des *Cavaliers* dont la fiction se déroule à une époque plus ancienne. Mais plus vraisemblablement encore,

cette analepse ou cet anachronisme permet à Etman de mieux faire allusion au régime égyptien de Sadate auquel renvoie de manière évidente la conversation entre le gouverneur et son ministre. Le texte arabe fait donc directement référence à l'actualité politique de son temps. En cela, il est presque plus mordant que celui d'Aristophane qui tient tout à la fois de la farce et de la comédie de mœurs. Comme le faisait Aristophane en tout cas, Etman condamne sans nuances dans sa pièce, le régime politique. Il ne renonce pas à clouer au pilori les grands dirigeants ; il s'en prend au gouvernement qu'il considère comme " *le ventre de l'État*.[...] *Le ventre avale toutes sortes de choses délicieuses*⁹⁹, *nourriture et boisson, s'en réjouit lentement* "¹⁰⁰. À travers les paroles qu'adresse le ministre au gouverneur, selon un principe de double énonciation propre au texte théâtral, Etman fait preuve de présence au plan politique, restant attentif aux vicissitudes d'une société où " *tout se passera au nom de la loi*"¹⁰¹ et où " *le pouvoir est la fortune*"¹⁰². Le ministre se montre convaincu que le fonctionnement de l'État doit tourner à son profit personnel et à celui de son gouverneur. Puis il lui offre sa recette : " *le gouverneur et le gouverné sont-ils sur le même pied d'égalité ? Il faut que le gouverneur*

soit le plus riche des riches"¹⁰³. Selon lui, la classe dirigeante ne doit pas se placer à égalité avec les gouvernés. Nous voyons dans le ministre le symbole du patriciat primitif avec son refus de tout compromis égalitaire avec le petit peuple. Il explique comment on gouverne sans problèmes les sujets : "*Il est facile de gouverner une nation affamée*"¹⁰⁴. C'est donc une leçon de cynisme politique qu'Etman dénonce à partir d'une sagesse acquise par l'étude d'une longue tradition d'aphorismes anonymes ou maximes des penseurs les plus fameux dont il a héritée. L'auteur cherche à instruire à son tour son spectateur plus qu'à le divertir. En cet immédiat après-ouverture économique, Etman privilégie la représentation de l'individu broyé par l'appareil d'État. Toutefois, cette critique n'est pas sans distance¹⁰⁵. La parenté est donc nette entre la vie publique et le drame, qui met en scène de façon comique et outrée le fonctionnement de l'État.

Comme souvent, il existe un malentendu sur les intentions d'Etman : si l'on part de la proposition a priori que *L'Hôte aveugle* correspond à une satire de l'injuste distribution de la fortune, comme le font la plupart des commentateurs, on peut penser que la scène III de l'acte II,

marque la fin de cette action et que les scènes suivantes n'ont qu'un lien très lâche avec le thème principal. Une telle analyse nous apparaît réductrice et méconnaît la richesse des intrigues d'Etman. La pièce n'est pas terminée, tout simplement parce que le thème de la pièce n'est pas épuisé : l'injuste distribution de la richesse est un élément essentiel de *L'Hôte aveugle*, mais ce n'est pas toute la pièce. Le sujet véritable, l'unité d'intérêt, est soutenu de bout en bout. Le sujet de l'action va donc être la mise au pas de Fifi par sa grand-mère Fahima qui essaie par tous les moyens de la rendre à la raison. Cette mise au pas se fait en plusieurs étapes. D'abord elle lui raconte des contes grecs car les contes font passer le précepte avec eux¹⁰⁶. Ensuite Fahima fait appel à la compréhension par le biais de la persuasion. Le texte remet donc en cause le conflit des générations dans l'histoire d'un conflit permanent et universel. Fahima regarde la vie avec le regard du philosophe et du sage, la comprend dans sa nature véritable et en pénètre les replis les plus secrets. Elle connaît les différences les plus subtiles entre le bien et le mal, la bonne conduite et la mauvaise, la malfaisance et la bienfaisance. L'argent, ardemment désiré par Fifi, au début de la pièce, n'a pas d'intérêt pour elle, et cette remise en question des valeurs

est signifiée par la dernière réplique. C'est à Fifi que revient la dernière réplique, réservée au chœur chez Aristophane. Fifi nous apprend qu'elle est enceinte et qu'elle espère avoir une fille qu'elle appellera Itidal¹⁰⁷. C'est l'enfant qui va naître qui est ici porteur d'espoir et non plus seulement les gens âgés et expérimentés. Fifi aussi établira sa vie à venir en se satisfaisant de la modération et de la sobriété. Elle est donc revenue tranquillement à son naturel. Ce faisant, Etman a juxtaposé intimement la réalité et la fiction. Une fois de plus, nous sommes en présence d'un contrepoint systématique entre l'histoire humaine et la création dramatique.

Ainsi, Etman a présenté *L'Hôte aveugle* comme une leçon de sagesse humaine, celle qu'on prête aux *Nuées*. La pièce se veut instructive, éducative, didactique et socialement utile, si surprenant que cela puisse paraître. Etman entend cette fois marquer la portée et le poids du théâtre ainsi que sa valeur pédagogique. Selon lui, le dramaturge doit avoir fonction d'éducateur et de moraliste ou même de moralisateur. Car les grands principes constitutifs du drame sont la vérité, la sensibilité et la moralité, "ce qui en fait une sorte d'hymne à la vertu"¹⁰⁸. Il faut ajouter à cela que le

théâtre transforme le spectateur *"au moment même où il le réjouit"*¹⁰⁹.

Néanmoins, le théâtre d'Etman conserve dans une certaine mesure une fonction civique. L'espace de sa pièce n'est pas le théâtre grec car il l'a adapté de manière à ce que la scène communique avec le salon, comme le montre l'indication scénique initiale. Etman fait un théâtre dans le théâtre, il s'adresse directement au public comme pour lui faire partager les événements et les opinions représentés ; ce sont des procédés de distanciation auxquels il a eu recours pour suivre le sillon d'Aristophane¹¹⁰, rompant ainsi l'illusion traditionnelle que recherche la représentation théâtrale pour rendre la pièce encore plus vraisemblable :

*"Au début, une image passe au petit écran, dans le salon sombre, ensuite, l'image s'approche progressivement jusqu'à couvrir la scène où jouent les acteurs. Au cours des événements, d'un temps à autre, notamment dans les situations délicates, un signal lumineux est projeté sur Fifi et Fahima, assises côte à côte, sur deux fauteuils dans un coin de la chambre"*¹¹¹.

Fifi et Fahima se contentent alors d'assister au déroulement de la pièce en simples spectatrices. Etman adapte Aristophane à sa manière. Il utilise pour la deuxième fois son procédé favori qu'il emprunte à Aristophane et bien d'autres auteurs : le théâtre dans le théâtre¹¹². Etman décrit le spectateur de télévision – assis dans le salon obscur – comme un spectateur de théâtre libéré de son fauteuil. Depuis que le salon est dans le noir, c'est en silence qu'elles regardent et écoutent. Le moment théâtral est devenu un temps de recueillement. Aussi, l'éclairage produit des effets sur ses spectatrices pour reprendre les mots qu'Alain Viala utilise dans son ouvrage *Le théâtre en France*¹¹³. Le point de vue du spectateur théâtral est fixe, la distance qui le sépare du monde représenté sur scène est constante, le cadre de la scène est permanent, et l'angle de vision ne se modifie pas au cours du spectacle. Le texte mythique conserve ainsi, dans la mise en scène qui l'actualise, son pouvoir émotionnel et sacré.

Reste maintenant à voir un des éléments essentiels de la représentation, le public. Tout discours est toujours en quête de destinataire. Ce public était composé de connaisseurs, puisque les spectateurs étaient amenés à jouer eux aussi dans les chœurs. C'est peut-être ce qui explique pourquoi les

chœurs étaient composés de citoyens athéniens. Les adresses au spectateur sont également un moyen de jeter des passerelles, textuelles cette fois, vers les spectateurs. Il y a toujours dans le texte grec de nombreuses adresses au public, le spectateur "*ne peut plus être qu'un témoin de ce qui se passe dans ces gynécocraties*"¹¹⁴. Etman emprunte cette solution des adresses à Aristophane, chez qui elles étaient très fréquentes. Par exemple, quand Ploutos dit qu'il y a longtemps qu'il n'a vu les justes, Carion s'adresse aux spectateurs en disant : "*Rien d'étonnant ; moi non plus, qui vois clair*"¹¹⁵. Comme dans le texte arabe, le serviteur se sert de la présence du public pour montrer sa richesse : "*J'ai l'impression de voler. Je regarde de très haut, ceux-ci (Pointant son doigt vers le public) avec un air hautain*"¹¹⁶. Le texte nous explique comment le serviteur s'est enrichi par des moyens malhonnêtes. Il raconte qu'il a volé au temple de l'or et de l'argent. Car il a un désir immodéré d'enrichissement rapide. Du jour au lendemain il est devenu ultra-riche, si bien qu'il pense à renoncer au service chez son maître. Il devient rebelle à partir du moment où il se suffit à lui-même. Tantôt c'est Etman qui invente ces adresses au spectateur : "*au cours des événements, de temps à autre, notamment dans les*

*situations délicates, un signal lumineux est projeté sur Fifi et Fahima, assises côte à côte, sur deux fauteuils dans un coin de la chambre*¹¹⁷. Il est clair que l'auteur a marié le jadis et le présent pour exprimer une réalité telle qu'elle était au V^e siècle av. J-C et la relier à l'actuelle. Etman fait de ses deux spectatrices des observatrices mais il éveille en elles une activité intellectuelle, les oblige à des décisions. Le salon est "une scène de théâtre fermé". Dans ce lieu scénique, où un éclairage crée deux zones, l'une dans la lumière, l'autre dans l'ombre, Fifi regarde une pièce filmée, c'est la pièce qui ressemble en quelque sorte à son histoire. Tout se passe comme si la balle était désormais dans le camp du spectateur¹¹⁸. Brecht a parfaitement raison de définir "*l'usage du théâtre comme un instrument d'enquête privilégié sur la réalité sociale ou la mise en pratique des techniques de la distance*"¹¹⁹. Les deux spectatrices sont placées devant les événements, elles les étudient. Elles sont actrices de l'enquête. Leurs sentiments sont poussés jusqu'à la prise de conscience. Ainsi, selon Brecht, l'homme change et change les choses et les hommes¹²⁰.

Lorsqu'Etman s'adresse à ses lecteurs, il écrit ceci :
 "*Voici quelques extraits tirés des opinions divergentes de*

quelques critiques koweïtiens qui ont été écrites sur la pièce. Mais il vaut mieux oublier tout ce qui a été dit et essayer de parvenir, tout seul, à votre propre vision"¹²¹. Le texte est donc "troué" si bien qu'il réclame du lecteur une grande coopération, puisqu'il lui est livré sans commentaires autorisés. Etman compte sur les connaissances et le raisonnement d'une fraction de ses spectateurs. Il demande donc leur participation dans l'interprétation de son texte. Le lecteur réel déchiffre le texte en se référant à un code, un système complexe de règles implicites qui commandent l'écriture à une époque donnée. Il y a donc un droit du lecteur à l'activation de pistes qu'il repère dans le texte. Certes, ce lecteur va trouver les traces d'Aristophane. Mais le "lecteur modèle", selon la formule d'Umberto Eco¹²², de cet avatar moderne de *Ploutos* est un lecteur qui connaît la littérature et la langue grecques, ou du moins en a quelques aperçus et il s'attend à en retrouver les traces dans l'ouvrage qu'il a entre les mains. Ce qui incite à penser que le Lecteur Modèle d'Etman est supposé appartenir à une élite cultivée, et qu'il lui est demandé de participer, d'agir ou de réagir en tant que tel. Ainsi donc, Etman sollicite la réflexion du lecteur et du spectateur. Cela n'empêche pas *L'Hôte aveugle* d'infléchir

le sens de nombreux éléments du texte-source, cela y contribue.

Par tous ces aspects, la pièce d'Etman peut être vue comme une adaptation à une psychologie arabe. L'adaptateur a fait tout son possible pour rapprocher sa pièce de la mentalité arabe contemporaine. Mais c'est une adaptation d'un type particulier puisque, comme pour *Une belle femme dans la prison de Socrate*¹²³, il a beaucoup ajouté à Aristophane, et il ne lui a rien pris qu'il n'ait profondément changé¹²⁴. Il a donc conçu *L'Hôte aveugle* comme une tentative de donner sa propre version du texte antique. L'action de la pièce et les fils de l'intrigue ont fait l'objet d'une élaboration tout à fait nouvelle. L'adaptation cinématographique lui permet de développer des fils secondaires que le texte-source maintenait dans l'ombre.

Un patchwork aristophanien et sophocléen cousu par la main d'Etman

Le texte d'Etman relève déjà du patchwork aristophanien dans la mesure où il coud ensemble divers éléments prélevés chez le comique grec. Nous voyons Itidal tenir dans la main une quenouille, elle file avec nervosité.

Quelle est cette quenouille primitive qu'elle tient dans la main ? Et à laquelle elle voue tant d'attention. La réponse la plus évidente serait qu'il s'agit de filer l'œuvre littéraire. Néanmoins, parce que le drame arabe, par sa rigueur et ses nombreuses symétries, fait oublier ses coutures, cette métaphore semblerait s'appliquer davantage au texte antique, qu'on pourrait dire cousu avec du gros fil en raison des béances et des maladresses de sa composition dramatique. Rappelons ce qu'écrit Paul Mazon au sujet des dernières comédies d'Aristophane dans la conclusion de son ouvrage *La Structure des comédies d'Aristophane* :

"La composition comique passe par une période de trouble et d'incertitude. On hésite et on tâtonne. Les Grenouilles sont une pièce incohérente et informe : elle n'a rien de la comédie d'autrefois, car le chœur n'y joue aucun rôle; elle n'a rien non plus d'une comédie d'intrigue, car elle est tout en discussion (...) Dans ce désarroi, l'unité d'action disparaît, le chœur devient un simple spectateur, le rôle du protagoniste s'efface, et l'on voit la deuxième partie de la comédie se développer au détriment de la première : les courtes scènes qui

jadis suivaient la parabase et n'étaient que des tableaux burlesques deviennent de petites comédies, bien composées, qui se suffisent à elles-mêmes et, par la finesse et l'exactitude de l'analyse, la sobre précision de la langue, annoncent déjà la comédie nouvelle. C'est ainsi qu'est faite L'Assemblée-et Ploutos"¹²⁵.

Ces propos font écho à ceux de Hilaire Van Daele lorsqu'il juge la composition de *Ploutos* d'Aristophane. Il remarquait dans sa notice que la pièce était incohérente. La déesse Pauvreté, par exemple, n'intervient qu'à titre épisodique, et Aristophane semble peu d'accord avec lui-même quand il lui fait dire qu'on la regrettera, alors que dans la suite non seulement il n'est plus question de la déesse Pauvreté, mais encore tout tourne à l'avantage de Ploutos et au bonheur de ceux que ce dieu a comblés de ses bienfaits. D'où un premier reproche d'incohérence¹²⁶. Pour remédier à cette incohérence, Etman a créé un personnage nouveau, Itidal (Tempérance) qui a remplacé Pauvreté et réapparaît, comme elle l'avait promis, une nouvelle fois pour un finale trépidant et parfaitement lié au thème de la pièce, guidée par un enfant¹²⁷, parce qu'elle a perdu la vue. Elle revient

spécifiquement pour démontrer la justesse de ses arguments : puisqu'elle avait prévenu que les valeurs morales avaient disparu et que les vices s'étaient accumulés. Le pessimisme d'Etman semble à son comble¹²⁸.

Parmi les effets de l'action principale, à savoir l'enrichissement des gens de bien, il est regrettable que le texte antique n'explique pas pourquoi le gigolo de la vieille s'est enrichi : de là un second reproche, le manque de précision¹²⁹. Chez Etman, le jeune homme est devenu le mari de la vieille et non pas son gigolo comme chez Aristophane. Cela aurait été réprouvé par la morale et ne pouvait se concilier avec la tradition islamique. Il dépend donc du jeune homme pauvre, qui vivait des libéralités de sa femme, de s'affranchir de sa honteuse dépendance et de ne pas être soumis au joug de cette vieille¹³⁰. Tandis que chez Aristophane, si le gigolo reste un amant humilié face à la vieille, il ne possède pas sa capacité de révolte et d'opposition.

Au niveau de la macrostructure, ce désordre vient de l'absence d'union. Car c'est bien ainsi qu'Etman justifie la modification de "l'économie" de *L'Hôte aveugle*. L'auteur a obéi ainsi à l'exigence de la scène moderne qui, même dans la fantaisie, veut une action liée et une composition cohérente.

Pour obtenir une telle cohérence dans l'action, Etman a procédé à un travail d'amalgame dans lequel ce sont des éléments aristophaniens qui ont servi à coudre entre eux d'autres éléments aristophaniens et sophocléens. C'est encore grâce à des éléments empruntés au comique grec qu'Etman empêche l'action de retomber et permet le maintien de la tension dramatique. Et même s'il n'y a pas vraiment d'intrigue comme on la voit habilement construite dans les comédies de Molière avec de réelles péripéties qui pourraient retourner la situation, il crée un certain suspens et quelques rebondissements qui complexifient l'action. Etman a apporté d'importants remaniements au texte d'Aristophane. Il y a ajouté la première et la quatrième scènes de l'acte I et la première et la cinquième scènes de l'acte II.

D'autres éléments viennent encore diminuer l'influence antique. Durant le premier acte, une question se pose : quand le mari de la vieille est-il parti à la cité des manèges et quand est-il revenu de son voyage ? En effet, ce voyage se fait hors scène. C'est dans un récit qu'il se met à le relater comme il le fait pour son remariage. C'est le juge qui pour l'occasion se transforme en inspecteur, et suit une piste. Pourtant Etman fait durer le suspens sur l'identité de la femme

occidentale jusqu'à la fin de la scène. Il y a aussi un autre voyage que le mari a effectué à Londres. Celui-ci donne lieu à un récit copieux fait à son serviteur. Tous les propos du mari sont portés seulement sur les plaisirs de la chair et de la boisson. Chez Etman, l'épouse se joue de son époux de bout en bout. Elle endosse le rôle de l'épouse écervelée et folâtre qui ne retient rien, fait mine de se désintéresser entièrement de sa famille et de son foyer.

Comme Shakespeare (1564-1616) et surtout les romantiques français, Etman accordait peu d'importance aux unités de lieu et de temps. Si l'action s'accommode des unités, tant mieux ; sinon, tant pis. *L'Hôte aveugle* se déroule au salon moderne, à l'ancienne maison pauvre, à la maison du gouverneur, à la maison du juge, au temple, à Londres et à la cité des manèges... Le texte est ainsi criblé de références à des lieux dont on sait l'impossible incarnation sur une scène de théâtre. Ces espaces multiples sont *"dispensables à un imaginaire qui avance en donnant à voir de la réalité une succession de facettes. Le monde dont il est question est vaste, ouvert, diversifié, surprenant, et bien entendu, bizarre"*¹³¹. Le texte d'Etman relève de la même sensibilité, d'un goût pour le multiple si tel est le plaisir des personnages qui courent dans

les rues, la forêt, le temple. Ils voyagent à Londres, à New York... Etman écrit donc sans se soumettre aux obligations matérielles du spectacle. Cette fragmentation de l'espace contribue plutôt "à désintégrer l'action et à prêter aux scènes successives une valeur autonome [...]"¹³². Cet effritement suscite chez le spectateur une réflexion critique et constructive.

L'histoire dans le texte d'Aristophane dure deux journées, ce qui fait que la règle de respect de l'unité de temps fut facilement respectée, comme l'est aussi celle du respect de l'unité de lieu. Chez Etman, la durée de l'action s'étale sur plusieurs journées. Quand le rideau se lève sur les deux premières scènes, c'est le matin. L'ellipse de temps entre les deux scènes est donc au moins d'une nuit. De même, nous apprenons à la scène II que l'épouse est enceinte et à la scène III du même acte nous apprenons qu'elle a avorté il y a longtemps.

Le traitement du temps est ostensiblement invraisemblable chez Etman. Car lorsque le mari dans la troisième scène de l'acte I dit qu'il s'est rendu à Londres, le spectateur ignore quand il est parti ; il ne prend connaissance

de son voyage qu'à son retour. Or, il est peu probable que le mari ait pu faire l'aller-retour entre Athènes et Londres en quelques heures par les moyens de transport d'autrefois. *L'Hôte aveugle* est donc de ce fait proche de la comédie antique par la part grotesque. Il en va de même pour le mari de la vieille. Le texte arabe n'explique ni quand l'époux de cette vieille femme est parti pour la cité des manèges, ni comment il s'est remarié avec la belle femme occidentale. Il faut signaler aussi que ces deux voyages et ce remariage ont lieu hors scène pendant que les personnages sont en action. Ce procédé rompt avec une continuité logique de l'action. Etman emprunte bien sûr ce procédé à Brecht. Selon ce dernier, la forme épique est une "narration" qui procède par "argumentation" plutôt que par "suggestion"¹³³.

Si notre auteur a emprunté à Aristophane le thème du sycophante, il l'a exploité différemment en en faisant un personnage principal, un véritable caractère, avec tout ce que cela suppose de grossissement caricatural. Etman a substitué au sycophante d'Aristophane le ministre de la police. Plus encore que chez Aristophane, il est présenté comme un concentré de méchanceté et d'acidité. Nous voyons le ministre jeter de l'huile sur le feu partout où il va. Sa présence

est constante durant l'acte II. C'est lui qui exhorte le gouverneur, le juge, la vieille, les devins du temple à tuer ou à chasser le simple citoyen de sa demeure ou à lui arracher le dieu ou bien à crever les yeux de ce dernier. Cela prouve que la collusion entre les autorités constituées est totale. Ces débats mettent en valeur la tendance du ministre à voir des complots partout, comme s'il était peu sûr de la légitimité de son pouvoir. Il étendrait ses dévastations au peuple ; partout où il se trouve, il semble que les choses et les personnes ne sont faites que pour servir d'instruments à sa haine et à sa jalousie. Il s'y montre pire que le gouverneur, c'est-à-dire non seulement plus impudent, plus grossier, plus flatteur et plus hypocrite, mais surtout plus féroce et plus méchant. Le ministre, d'un bout à l'autre, reste un des personnages principaux et mène l'action surtout durant l'acte II. Etman a vraiment fait preuve d'originalité dans la conception de ce personnage. Il est clair à mon sens que l'importance accordée au personnage de *L'Hôte aveugle* mène ainsi souvent à un véritable contresens sur la signification de la pièce si on fait de Ploutos le sujet de la pièce, alors que le personnage principal en est de toute évidence le ministre de la police.

Le ministre tente tout le temps de brouiller les cartes. Son désir immodéré de puissance, inhérent à son orgueil et à sa suffisance, il va donc le projeter à l'extérieur de lui-même, sur le dieu et son hôte. Ces deux grands concurrents, il les considère comme ennemis du régime. Il considère le citoyen comme un ennemi à abattre car, avec le temps, ce citoyen serait plus dangereux qu'un ennemi déclaré. Il révèle souvent sa jalousie et sa haine inexpiable contre lui et Ploutos. Chaque fois qu'il se prépare à commettre une mauvaise action, c'est toujours, selon lui, pour l'intérêt du "Bien commun" ; c'est en vertu de cela qu'il propose au gouverneur de tuer le simple citoyen. Le ministre ment effrontément en considérant le simple citoyen comme un rebelle. Cette violence, physique aussi bien que morale, le ministre l'a montrée dès le début : *"Nous pouvons nous en débarrasser en le liquidant physiquement à l'extérieur du pays"*¹³⁴. Le citoyen représente pour le ministre un pion sans nom et sans individualité. Le ministre accepte de se salir les mains. Aucun pouvoir n'est pur et la politique est un métier odieux. Pour les besoins de l'action aussi, Etman a fait en sorte que le personnage du ministre, qui concentre en lui seul tous les défauts des sycophantes d'Aristophane, soit générateur de

conflit. L'acte II de la pièce est organisé par une série de conflits successifs, trouvant leur résolution unique dans une fin qui montre une réalité nouvelle.

De même pour le gouverneur, qui n'est guère plus sympathique que son ministre. Il incarne le pouvoir et permet à Etman de présenter les principaux aspects de la pratique de la politique. À première vue, il a l'air d'aimer le peuple, mais il n'aime en réalité que lui-même et ne cherche que son intérêt personnel. C'est une sorte de roi, un roi qui a pour courtisans et pour flatteurs tous les chefs des institutions. Si on le laissait aller à ses mauvais penchants, il finirait peut-être par remplacer le ministre. Il n'est guère futé, et il fait preuve de la même mauvaise foi que le ministre. Celle-ci éclate dans la première scène de l'acte II qui le met face au ministre. Durant cette scène, le gouverneur dévoile tous les avantages qu'ils doivent au pouvoir, et naturellement son discours est, pour le public, la plus vive et amusante satire du système politique : "*Nous imposons des impôts exorbitants dont la plupart vont dans nos poches*" ; "*l'argent que nous prêtons à l'État à des gains onéreux nous est doublement rendu*"¹³⁵. Ce qui frappe le plus à la lecture de cette scène, c'est vraiment la fréquence et la virulence des nombreuses invectives et attaques contre le

régime politique, cible principale d'Etman. Tout au long d'une dizaine de pages, Etman bat en brèche le régime politique. Il s'afflige vraiment et est outré du train dont vont les choses dans son pays. Car il le voit toujours géré par de mauvais dirigeants. Selon lui, la cause de tout le mal est que nombre de dirigeants, indifférents désormais à l'intérêt public, ne songent qu'à gagner de l'argent aux dépens de l'État. Ils ne se contentent pas de devenir riches avec l'argent public, mais encore ils outragent le peuple. Ils se comportent donc comme une horde de voleurs déguisés en grands responsables. Telle était malheureusement l'Égypte à cette époque.

La critique du régime politique par le biais du théâtre se fait souvent par le moyen de la dérision. Etman se moque de ceux qui sont à la tête du pouvoir exécutif, législatif et religieux en grossissant toujours les traits, en les exagérant jusqu'à la caricature. Pour lui, le ministre, le gouverneur, le juge, le policier et les devins qui se font les porte-paroles de l'ordre régnant ne sont que des hommes ; on peut donc les railler sans scrupule. Comme le faisait Aristophane :

"Eh bien, regarde les hommes politiques dans les cités : tant qu'ils sont pauvres, ils se montrent

*intègres envers le peuple et l'État...mais quand ils se sont enrichis avec l'argent public, les voilà illico devenus malhonnêtes, et ils se mettent à comploter contre la masse et à faire la guerre au peuple*¹³⁶.

Pour les besoins de l'action, Etman ajoute de nouveaux personnages ou apporte des modifications psychologiques aux personnages d'Aristophane. Ils sont désignés par leur fonction, par leur âge, par leur nombre et par leur état civil. Ils font leur entrée et interviennent au cours de la même scène. Parfois, les entours de ces personnages demeurent flous : qui était vraiment le mari ? Que faisait-il dans la vie ? Qui est la femme occidentale que le jeune mari a épousée en secondes noces ? Essayons d'apporter un peu d'éclairage sur le personnage principal et les personnages secondaires. Tout d'abord, Ploutos apparaît comme un personnage nettement plus légendaire que celui d'Aristophane. Etman introduit des transformations majeures pour ce personnage. Il en fait un personnage solitaire qui rentre dans sa coquille. Les personnages de *L'Hôte aveugle* sont souvent voués à la solitude: la vieille est seule, Ploutos est irrémédiablement seul. Dès les premiers mots de la pièce, le dialogue souligne l'impossible communication avec les êtres qui l'entourent. Il

ne bouge pas de sa place et reste probablement à l'écart du monde. Et pourtant il ne cesse de l'animer. Puis le serviteur ajoute que Ploutos refuse de rencontrer qui que ce soit. Il est évident que le dieu représente ici une forme extrême de dévouement à la vocation artistique qui le sépare d'autrui, le rendant inaccessible au commun des mortels. C'est là l'élément de différence qui renouvelle radicalement le sens du texte grec. Le dieu aristophanien est une espèce de pivot, autour duquel tournent les événements et les discours de la pièce, Etman s'ingénie, lui, à épaissir le mystère qui entoure ce personnage. Il semble procéder d'une autre essence que celle des hommes : celle des dieux. Ainsi, il manifeste sa supériorité face aux autres. Il est absent en personne sur la scène mais il est présent dans le discours et les préoccupations des personnages secondaires. Sa liaison avec ceux-ci se fait donc par la rumeur. Ils sont attirés par le bruit autour de lui. L'absent demeure donc présent. C'est pourquoi Ploutos apparaît comme un personnage etmanien extrêmement original car il y a en lui des résonances profondes et une indéniable dimension tragique¹³⁷. En s'affranchissant du texte grec, Etman pourrait bien être parvenu à donner une personnalité plus étoffée à son personnage en le présentant

comme un misanthrope. Toutes ces interprétations peuvent se superposer.

Chez les trois mendiants, il existe un critère marquant puisqu'ils sont tous infirmes. Ils possèdent un physique mutilé, difforme ou livré à des métamorphoses délirantes. Le premier est boiteux, le second a le bras amputé et le troisième le dos courbé. Aucun ne s'en plaint vraiment et hésite à prendre trop au sérieux son malheur. Aux infirmités s'ajoutent le dénuement et la saleté. On peut dire aussi que les infirmités sont prétexte à spectacle et que toute donnée réaliste est immédiatement théâtralisée. Etman en fait un objet de plaisanterie et donne des explications cocasses. Difficile, donc, bien que leurs souffrances soient données comme réelles, de s'apitoyer. Chacun souffre d'un handicap qu'il compense ou dont il s'accommode comme s'il était naturel d'être incomplet. Ces handicaps créent des relations de dépendance. Cela signifie qu'ils sont logés à la même enseigne. Le premier mendiant dit qu'il ne laisse pas un mendiant courir après lui plus de dix heures car, avant qu'il ne tombe par terre succombant à la faim, il lui donne quelques restes de sa nourriture¹³⁸. Ces mendiants nous font songer à ceux de *L'Opéra de quat'sous* (1928) de Brecht. Il ne fait pas

de doute qu'Etman connaissait assez bien le texte de Brecht, qu'il lisait dans la traduction¹³⁹.

Durant le tour que le magistrat joue au couple querelleur, il faut que la vieille cherche à apitoyer l'homme de loi. Plus méchante que ce dernier, elle fait preuve de la plus grande indécence. Elle éclate dans la scène II de l'acte II. Pour que la situation se redresse, la vieille reçoit du juge le conseil de se sauver en crevant les yeux de Ploutos. Elle va tout de suite à la maison où habite Ploutos pour lui ôter la vue ou le tuer. Quant à l'objection de son jeune époux qui révèle enfin qu'il aime sa patrie mais est contraint de la fuir : "*C'est injuste, serais-je pauvre encore une fois et soumis au joug de cette femme?*"¹⁴⁰, le juge intervient et lui conseille d'aller à la cité des manèges et de rester là-bas avec sa nouvelle famille. Puis nous voyons la vieille aller stimuler tous les gens contre Ploutos. Sa décision de se venger de Ploutos est plus vraisemblablement motivée que chez Aristophane. Elle mériterait d'être punie par Ploutos, elle fait songer aux trois harpies de *L'Assemblée* d'Aristophane.

Cette scène est plus dense que chez Aristophane et plus habilement construite. Elle est du plus pur burlesque,

renforcé par les plaintes de la vieille qui essaye d'enlacer son mari tandis que celui-ci s'échappe difficilement. Elle s'accroche de nouveau à lui, il s'échappe encore une fois, et elle tombe à terre presque évanouie. Le juge s'approche d'elle. Le déroulement du procès engendre sans cesse l'amusement du spectateur. Le juge et son mari se moquent d'elle. Etman fait intervenir le juge, créant un effet de symétrie entre la poursuite du jeune homme par sa vieille épouse et la poursuite du gigolo par la vieille grisonnante chez Aristophane. L'intervention du magistrat aide le mari à se débarrasser de sa vieille femme. Chez Aristophane, on ne comprend pas pourquoi Chrémyle n'intervient pas pour aider le gigolo à se débarrasser de la vieille alors qu'a priori aucun obstacle ne s'oppose à ce qu'il aide l'amant à se débarrasser d'elle. Par ailleurs, Etman redouble l'affrontement entre le jeune homme et la vieille ; chez Aristophane, il y a bien un agôn direct et prolongé entre la vieille et Chrémyle mais il se situe avant que n'arrive sur scène le gigolo. On assiste au dialogue qui oppose le Chrémyle et le gigolo. Celui-ci ironise aux dépens de la vieille : "*Je ne saurais causer avec une femme épuisée en débauches (Montrant le public) par ces treize mille gens*¹⁴¹". Aristophane est franchement obscène et

grivois. Le jeune homme rit des malheurs de celle-ci. Il s'amuse à l'humilier jusqu'à ce qu'elle sorte chercher du secours. En fait, la vieille n'est qu'une baudruche. C'est pour cela qu'elle est devenue la risée de treize mille spectateurs. En tout cas, Etman par la réorganisation, la condensation de deux scènes de la comédie aristophanienne et l'ajout de ses propres trouvailles rend cette scène mieux rattachée à l'action principale que chez le comique grec où elle fait figure de saynète fort divertissante mais indépendante.

La présence de personnages déjà connus du spectateur dans cette scène lui permet d'être reliée au reste de la pièce même si elle possède avant tout, comme chez Aristophane, une fonction de divertissement. Etman donne donc à sa pièce une unité dont est dépourvue *Ploutos* d'Aristophane où, comme le souligne Paul Mazon, chaque épisode est joué par des personnages différents : le gigolo et la femme de Chrémyle quittent l'orchestra à la fin de l'âgon et n'y reparâitront plus. *"De nouveaux acteurs viennent ensuite tour à tour jouer une courte saynète, puis disparaissent de même"*¹⁴². Chaque scène fonctionne en soi. Mais l'intervention du ministre crée une nouvelle et importante péripétie, qui permet à l'action de rebondir une dernière fois.

Or la scène finale cinématographique a pour sujet l'aveuglement de Ploutos. Tous les comploteurs se rendent à la maison du simple citoyen où réside le dieu de l'argent. Ils veulent vraiment l'éliminer. Le ministre demande sur-le-champ aux devins d'exécuter la nouvelle prophétie. L'affrontement entre le ministre, le simple citoyen et Ploutos suit une courbe ascendante, du point de vue de l'intensité dramatique et psychologique. D'ailleurs, il n'aboutit à aucune conclusion. Ploutos n'était pas là. Ainsi le ministre de la police est revenu bredouille. Le dieu sort donc vainqueur du combat avec le ministre et tous les délateurs. Etman laisse le champ libre au lecteur en n'imposant à l'avance aucune interprétation. Il choisit le récit de sa fuite la plus légendaire, tout en laissant au lecteur la liberté d'en interpréter l'implicite. Cette fin laisse le spectateur indécis et sceptique. L'auteur a la volonté d'entourer cette dernière scène de brumes et de vague. Etman présente la fuite du dieu tantôt comme une apothéose, tantôt comme l'effet de sa volonté de confirmer sa divinité. Nous pouvons dire que c'est une fin ouverte et que toutes les interprétations sont possibles.

L'apport essentiel d'Etman sur le résumé des événements qui se sont déjà déroulés dans les scènes

précédentes sera pourtant remis en question, surtout à la fin du texte filmé. En effet, Etman ne respecte pas les indications du poète antique qui inscrit le dénouement du *Ploutos* dans une atmosphère d'harmonie générale. Tous les gens sont heureux, et l'exodos consiste en un cortège triomphal qui va réinstaller Ploutos dans le Parthénon. Chez Etman, le récit ne s'achève pas sur l'aveuglement de Ploutos ou l'arrestation de simple citoyen. Le ministre chez Etman est présent durant tout l'acte II et joue un rôle de liant entre les scènes de cet acte. Or, dans le tour que les comploteurs et même le ministre jouent au simple citoyen, il faut que ce dernier soit dupe de la ruse du ministre.

L'épouse chez Etman joue aussi un rôle de "liant" entre les scènes. Etman en a fait une belle femme. Elle est coquette et riche. Elle se parfume, se maquille et aime les voyages et le bal. Elle agit comme des femmes occidentales. Elle est beaucoup plus présente que dans *Ploutos* d'Aristophane où elle disparaît après l'agôn sans véritable raison. L'épouse d'Etman est donc dotée d'une certaine personnalité. Etman a été bien plus loin que son modèle grec : non seulement il la fait intervenir plusieurs fois, mais il la multiplie. Le film s'arrête et cette dernière image s'immobilise sur l'écran. C'est à

l'épouse que revient la dernière image, réservée au chœur chez Aristophane. En la femme d'Etman qui hérite de répliques d'autres personnages aristophaniens se surimpriment donc ponctuellement le serviteur, le Coryphée ainsi qu'une partie du chœur.

Conclusion

Au terme de cette étude, nous espérons être parvenu à démontrer les analogies et les différences spécifiques existant entre les deux textes. Certes, le texte d'Etman traite comme celui d'Aristophane du sujet de l'argent, et il entend rivaliser avec le dramaturge grec tantôt par la réécriture du style, tantôt par la transformation des techniques scéniques et le jeu des acteurs, notamment pour obtenir l'effet de distanciation. *L'Hôte aveugle* ajoute cependant aux autres pièces d'Etman, qui relèvent plus de l'adaptation, de nouvelles veines d'inspiration provenant de l'Antiquité : Sénèque (4 avant notre ère– 65 après notre ère), de la Renaissance avec Shakespeare, du vingtième siècle avec Brecht. La ramification des références apparaît, à la réflexion, aussi motivée par des raisons poétiques que par des raisons psychologiques.

La réécriture d'Etman apparaît conforme à l'image qu'en donne l'auteur dans sa préface. Les dettes d'Etman à

l'égard d'Aristophane ont beau être lourdes, il a su avec brio se démarquer de son modèle en adaptant son texte à la scène, aux préjugés, aux habitudes, au goût et à l'actualité arabes modernes. D'ailleurs, les différences spécifiques sont bien plus importantes que les concordances entre les deux textes. Etman a procédé par concentrés aristophaniens et, pour combler les lacunes et les défauts de son texte-source, c'est encore à des éléments ou procédés du comique et tragique grecs qu'il a eu recours. Dans l'entremêlement mêlant des éléments de tradition et de modernité, il y a çà et là des imitations et des réminiscences, mais les situations sont inventées, et le portrait de ses trois mendiants, comme ceux de son ministre, son Itidal, son gouverneur et son juge, sont bien des créations authentiquement etmaniennes. Cela est suffisant pour prouver que son originalité et sa valeur ne sont pas des moindres.

Les emprunts littéraires sont génialement digérés ; rien ne permettrait de les deviner sinon l'étude approfondie qui, seule, a pu les identifier et localiser. Etman était vraiment un lecteur boulimique et éclectique et cela lui fournit de nombreux éléments de référence à réutiliser. Pour que les coutures de son patchwork ne soient pas trop épaisses, il lie

habilement le tout par des éléments tirés de sa propre imagination et de son expérience. Quatre scènes qui sont de son invention peuvent être à juste titre regardées comme des scènes nouvelles. Il réécrit ainsi Aristophane à l'ombre de Ménandre, de Sophocle, d'Euripide, de Shakespeare, de Molière, de Brecht et de Al-Hakim... Son œuvre est donc un lieu de rencontre où convergent des influences durables qui lui confèrent sa valeur pluriculturelle. C'est là la vraie nouveauté du drame etmanien qui, sur le plan de l'action, emprunte beaucoup de procédés à ses prédécesseurs et à ses contemporains et gagne à ce commerce culturel avec de grands esprits. Loin de réduire l'intérêt de cette œuvre de réécriture, la compagnie de ces grands prédécesseurs fait honneur à celui qui a su les choisir et en tirer profit.

Certains critiques ont prétendu qu'Etman n'avait pas apporté grand-chose à Aristophane, qu'il s'était contenté de tripataouiller ou d'amalgamer pêle-mêle des éléments de textes antiques. Nous pensons, bien au contraire, qu'Etman a su mettre en valeur les scènes canoniques d'Aristophane en élaguant les éléments trop datés idéologiquement ou culturellement et peu accessibles à des contemporains. Il s'est réapproprié le texte grec, tout en puisant dans différentes

sources pour créer sa propre version. Ce sont donc des touches particulières qui font que, se référant à un même sujet, notre auteur a pu développer sa propre pensée. Ce que ces touches nous font connaître, c'est le visage de l'auteur, c'est notre visage, c'est le visage de notre société. Cette transposition montre qu'il y aura toujours des thèmes développés bien avant notre ère par Aristophane qui s'avèreront d'actualité. Cela souligne aussi, si c'était encore nécessaire, à quel point l'œuvre d'Aristophane peut encore nous parler, comme nous touchent toujours les pièces de Molière, de Shakespeare et de Brecht.

Ainsi, la réécriture etmanienne a participé de la pérennisation du texte grec et du mécanisme de relance nécessaire à sa survie. En même temps, elle a instauré un dialogue entre les littératures anciennes et modernes et fait du poète comique une figure syncrétique associant poètes mythiques et poètes modernes. *L'Hôte aveugle* est de ce point de vue un avatar moderne fort inventif. Etman sert donc de lien entre le théâtre grec et le théâtre arabe ; il est revenu à la lumière de la culture grecque en la personne d'Aristophane pour éclairer une voie nouvelle dans le théâtre arabe.

Bibliographie

I) Corpus de la présente étude

- **Ahmed Etman**, *L'Hôte aveugle retrouve la vue*, Le Caire, L'Organisation égyptienne générale du livre, 1986, 109 p.
- —————, *L'Hôte aveugle retrouve la vue*, Traduction et préface de Dima El husseini, Paris, L'Harmattan, 2005, 78 p.
- **Aristophane**, *L'Assemblée des femmes, Ploutos*, Tome V, Les Belles Lettres, Paris, 2002, 147 p.

II) Autres textes d'Aristophane et d'Etman consultés

- Ahmed Etman**, *Cléopâtre éprise de paix*, Texte traduit par A. L. Alexis, Revu et présenté par Hiam Aboul-Hussein, Paris, L'Harmattan, 1999, 141p.
- —————, *Al-Hakim ne suit pas le cortège*, Le Caire, L'organisation égyptienne générale du livre, 1988 (Présentée au théâtre de Louxor en 1990 et à l'Opéra du Caire en 1991. Traduite en italien).

- —————, *Les Noces de la nymphe des bibliothèques*, Le Caire, L'organisation égyptienne générale des balais de la culture, 2000.
- —————, *Les Chèvres d'Oxyrhynchus*, Le Caire, Al Markaz Al Handassi, 2000.
- —————, *Une belle femme dans la prison de Socrate*, Le Caire, Dār Al-Taqāfa, 2004, 140 p.

III) Ouvrages, articles et traductions d'Etman (et sur Etman) consultés

Ahmed Etman, "Le masque du brechtisme et du communisme, étude du théâtre épique", Le Caire, *Aegyptus*, 1992, pp. 49-59.

- —————, " Brecht entre la catharsis aristotélicienne et le théâtre d'idées", *Al-Mağalla Al-'arabiyya lil'Ulūm Al-insāniyya*, Presses Universitaires du Koweït, Vol. 2, N°7, 1982, pp.126-156.
- —————, " En marge de la légende grecque dans la poésie de Badr Sayab ", *Fusūl*, Vol. 3, N°3, Avril, Mai, Juin, 1983, pp.37-46.

• **Manal Khedr**, "La Bibliothèque d'Alexandrie, symbole de dialogue dans *Les Noces de la Nymphé des bibliothèques d'Etman*", dans Actes du colloque international de *dialogue et controverse*, tenu le 2, 4 avril, 2002, publié par l'Université du Caire, Faculté des Lettres, département de français, Le Caire, 2002, pp. 309-329.

• **Sénèque**, *Hercule sur l'Oeta*, texte traduit et préface littéraire par Ahmed Etman, révisé par Abdel-latif Ahmed Aly, Le Koweït, *Min al-masrah al-alamy*, N° 138, 1981, 271p.

• **Sophocle**, *Les Trachiniennes*, texte traduit et préface littéraire par Ahmed Etman, révisé par Abdel-latif Ahmed Aly, Le Koweït, *Min al-masrah al-alamy*, N° 249, 1990, 259 p.

IV) Ouvrages et études consacrés à Aristophane et à la littérature grecque

• **Ahmed Etman**, *La poésie grecque, un héritage humain et mondial*, Le Koweït, 'Ālam al-Ma'rifa, N°77, 1984. 407p.

• —————, *La littérature grecque, un héritage humain et mondial*, Le Caire, Dār al-Ma'ārif bi-Misr, 1988.

- **Anne Spicher**, *La mythologie grecque*, Paris, Ellipses Edition, 2009, 302 p.
- **Audrey Sabit**, "Le théâtre d'Aristophane et la dérision de la démocratie", *Hermès*, N° 29, 2001, pp. 103-111.
- **Claude Mossé** et **Annie Schnapp-Gourbeillon**, *Précis d'histoire grecque*, Paris, Armand Colin, 1990, 371 p.
- **Elie J. Angélopoulos**, *Aristophane et ses idées sur Socrate*, Athènes, Salonique, Imp. M. Triantaphyllou, 1933, 48 p.
- **Francis Raymond**, " La satire politique dans le théâtre d'Aristophane", *El kateb El misri* (L'Écrivain égyptien), Vol. 5, N°19, Avril, 1947, pp. 506-514.
- **Karine Germoni**, "L'Assemblée des femmes, d'Aristophane à Robert Merle", *Revue d'histoire du théâtre*, N° 238, 2008-2, pp. 127-152.
- **Maurice Croiset**, *Aristophane et les partis à Athènes*, Paris, Fomtemoing, 1906, 310 p.
- **Mourad Helmy**, *Des chefs-d'œuvre du théâtre universel*, Le Caire, Dar al-Maaref, 1984, pp. 20-28.

- **Pascal Thiery**, *Aristophane et l'ancienne comédie*, coll. « Que sais-je ? », N°45 564, Paris, PUF, 1999, 127 p.
- **Paul Mazon**, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris, 1904.
- **Victor-Henri Debidour**, *Aristophane par lui-même*, coll. « Écrivains de toujours », Paris, Seuil, 1961, 186 p.

V) Ouvrages et études consacrés au théâtre et à la littérature comparée

- **Alain Viala**, *Le théâtre en France*, Paris, PUF, 2009, 491 p.
- **Jean-Pierre Ryngaert**, *Introduction à l'analyse du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991, 168 p.
- **Hassan Muhsin**, *Les influences étrangères sur le théâtre égyptien contemporain*, Le Caire, Dār al-Nahdīa al-ʿarabiyya, 1979, 559 p.
- **Hiam Aboul-Hussein** et **Charles Pellat**, *Shéhérazade personnage littéraire*, Alger, SNED, 2^{ème} édition, 1981, 157 p.
- **Luc Barbulesco**, "L'itinéraire hellénique de Tâhâ Husayn",

Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée, N ° 95-98, 2002, pp. 297-305.

- **Michel Corvin**, *Lire la Comédie*, Paris, Dunod, 1994, 274 p.
- **Michel Lioure**, *Le drame de Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Colin, 1973, 424 p.
- **Mohamed Ghoneimy Hilal**, *La critique dramatique*, Beyrouth, Dār Al-‘Awda, 1975, 179 p.
- **Pierre Brunel** et **ali**, *Qu’est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Colin, 1983, 172 p.
- **Pierre Brunel**, «Taha Hussein et la France », *Revue de Littérature Comparée*, N° 315, 2005, pp. 311-325.
- **Robert Abirached**, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, 503 p.
- **Roland Barthes**, *Essais critiques*, coll. « Points », Paris, Seuil, 1964, 276 p.
- —————, *Mythologie*, coll. « Points Essais », Paris, Seuil, 1970, 247 p.

- **Vincent Cloarec** et **Henri Laurens**, *Le Moyen-Orient au 20^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2000, 255 p.

VI) Dictionnaires

- **Paul Aron** et **ali** , *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, 634 p.
- **Joëlle Gardes-Tamine**, **Marie-Claude Hubert**, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2002, 222 p.

- Notes et références :

¹ Professeur-adjoint de littérature comparée au département de français à la Faculté des Lettres de l'Université d'Assiout.

² Parus en 1987 chez Min al-masrah al-alami, Le Koweit.

³ Paru en 2001 chez al-Mağlis al-A'lā li al-Taqāfa, Le Caire.

⁴ Il faut signaler aussi qu'Etman a remporté d'autres prix littéraires en 1998, 2004, 2005, 2010 et 2013.

⁵ Ahmed Etman et autres, *L'Encyclopédie classique*, 3^{ème} édition, Le Caire, 2001, Tome II, p.15.

⁶ Etman a été le chef du département des études grecques et latines en 1989-1994 et en 1997-2000.

⁷ Nous abrégeons le titre par la suite par *L'Hôte aveugle*.

⁸ Michel Corvin, *Lire la Comédie*, Paris, Dunod, 1994, pp. 33-37.

⁹ Ce texte d'Aristophane se présente, lui, comme un débat entre Eschyle (525-456 av. J.-C.) et Euripide (480?-406 av. J.-C.). Les deux grands poètes se disputent le premier rang. Le dieu Dionysos décide alors d'instituer entre eux un débat en bonne et due forme, à l'issue duquel il tranchera. Eschyle triomphera haut la main. Victor-Henri Debidour, *Aristophane par lui-même*, coll. « Écrivains de toujours », Paris, Le Seuil, 1961, p.136.

¹⁰ Le texte est publié par Al Markaz Al Handassi, Le Caire. Nous pouvons lire le texte en français.

¹¹ Un drame satyrique de Sophocle intitulé "*Les Limiers*" a été perdu. Selon Etman, des fragments importants du drame sont retrouvés en 1912 à *Oxyrhynchus* en Haute-Égypte. Le poète britannique contemporain Tony Harisson a transposé ce fait dans une pièce poétique qui s'intitule "*Trackers of traces*". La pièce a été représentée dans plus d'un festival mondial.

Ahmed Etman, *Une belle femme dans la prison de Socrate*, Le Caire, Dār Al-Taqāfa, 2004, p. 140.

¹² Le texte est lié aux problèmes du temps, c'est en quoi il constitue un dialogue entre les cultures. De par sa définition même, en tout état de cause, le drame est le genre qui se prête le mieux à l'échange et au dialogisme.

¹³ Dans ce texte publié par Dār al-Taqāfa, Aristophane est aussi l'un des personnages littéraires. Il existe une version anglaise du texte arabe. Ahmed Etman, *A Belle in the Prison of Socrates*, traduction de Fawzia El-Sadr et préfaces de Lorna et de Freddy Decreus, Cambridge Scholars Publishing, 2008, 100 p.

¹⁴ Le Socrate des *Nuées* est une sorte d'hybride qui présente certaines particularités propres à Socrate, auxquelles s'ajoutent des éléments qui se rapportent en fait aux gens qu'il représente en tant que cristallisation des sophistes de l'époque. C'est eux que le poète grec attaque dans la pièce comme destructeurs des croyances traditionnelles, des mœurs anciennes. Aristophane, *Les Nuées*, Tome I, Les Belles Lettres, Paris, Deuxième édition, 1995, pp. 145-157.

¹⁵ Elie J. Angélopoulos, *Aristophane et ses idées sur Socrate*, Athènes, Salonique, Imp. M. Triantaphyllou, 1933, pp. 22-24.

¹⁶ Par les éditions de l'Organisation égyptienne générale du livre, Le Caire, 109 p.

¹⁷ Ahmed Etman, *L'Hôte aveugle retrouve la vue*, traduction et préface de Dima El-husseini, Paris, L'Harmattan, 2005. Toutes nos citations renvoient à cette édition.

¹⁸ C'est un extrait d'un article écrit par le rédacteur de la page artistique du journal koweïtien "Al Hadaf " (L'Objectif, n° 1061) paru le 17/ 12/ 1982.

¹⁹ Ahmed Etman, *L'Hôte aveugle retrouve la vue*, Le Caire, L'Organisation égyptienne générale du livre, 1986, pp. 5-10.

²⁰ Etman, *L'Hôte aveugle*, p. 15.

²¹ Nous abrégeons le titre par la suite par *L'Assemblée*.

²² Le résumé de la pièce est partiellement emprunté à la notice d'Hilaire Van Daele à *Ploutos* d'Aristophane, Comédies, Tome V, Les Belles Lettres, Paris, 2002, pp. 75-83. Toutes nos références renvoient à cette édition.

²³ Le roi et le père des dieux chez les Grecs. Voir Anne Spicher, *La mythologie grecque*, Paris, Ellipses Edition, 2009, p. 58.

²⁴ Pénia (déesse de la Pauvreté chez Aristophane se transforme en Itidal (Tempérance) chez Etman.

²⁵ C'est une figure de divinité marginale. En raison de ses tares morales, Hermès utilise son intelligence au service de la ruse et du vol. C'est pour cela qu'il est baptisé dieu des jeux et du commerce. Voir Anne Spicher, *op. cit.*, p. 97.

²⁶ Les traits caractériels des personnages ont surtout valeur d'opposition comme ceux de Brecht. Etman construit sa pièce sur des personnages opposés et contradictoires. C'est un procédé qu'Etman a emprunté bien sûr au théâtre de Brecht, considéré comme le meilleur représentant du théâtre épique. Ahmed Etman, "Brecht entre la catharsis aristotélicienne et le théâtre d'idées", *Al-Mağalla Al-'arabiyya lil'Ulūm Al-insāniyya*, Presses Universitaires du Koweït, Vol. 2, n°7, 1982, pp.126-156 ; Ahmed Etman, *La poésie grecque, un héritage humain et mondial*, Le Koweït, 'Ālam al-Ma'rifa, n°77, 1984. p. 357.

²⁷ Etman, *L'Hôte aveugle*, p. 26.

²⁸ Il n'y a qu'un seul enfant (personnage muet) dans la pièce mais son rôle, qui est de servir de guide à Itidal, âgée et aveugle, est purement fonctionnel (ce couple est l'image exacte de celui qui se forme avec Tirésias dans *Antigone de Sophocle*). Mais la fatalité qui régit explicitement les relations entre les jeunes et les vieux domine toute la fin d'*Antigone*.

²⁹ Etman, *L'Hôte aveugle*, p. 71.

³⁰ Le souvenir d'*Œdipe à Colone* (401 av. J.-C) peut être convoqué aussi à propos de l'épisode où Sophocle a fait recouvrir la vue à son Œdipe.

³¹ Maurice Croiset, *Aristophane et les partis à Athènes*, Paris, Fomtemoing, 1906, p. 300.

³² Aristophane, *Ploutos*, p. 89.

³³ Etman, *L'Hôte aveugle*, p. 24.

³⁴ *Ibid.*, p. 41.

³⁵ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991, pp. 114-115.

³⁶ Aristophane, *Les Nuées*, texte traduit et préface littéraire par Ahmed Etman, révisé par Abdel-latif Ahmed Aly, Le Koweït, *Min al-masrah al-alami*, 2^{ème} édition, N^{os}18 et 19, 2011, p. 150.

³⁷ Les personnages ne sont pas uniquement présentés comme des êtres de chair. Ils incarnent également un trait de caractère ou une idée abstraite. Ce symbolisme est mis en valeur par les substantifs dont Etman use de manière significative. Par exemple, Ploutos signifie l'argent ou la fortune ; Itidal : tempérance et modération dans tous les plaisirs des sens ; Fahima : qui comprend les replis des choses et qui a la bonne disposition à la déduction, la meilleure conception des matières et des significations ; Fifi : le désert large et plat, et le chemin entre deux montagnes et l'endroit où les vents font rage. Le choix du nom de l'héroïne, Fifi, est particulièrement significatif, puisqu'il désigne l'âme humaine saisie d'avidité dans la recherche de la fortune.

³⁸ Etman, *L'Hôte aveugle*, p. 24.

³⁹ André Bazin, " Théâtre et cinéma", *Esprit*, juin et juillet-août, 1951. Il est repris dans André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Editions du Cerf, 7^{ème} Art, 1975), pp. 129-178.

⁴⁰ Déjà dans *Les Détaliens*, en 427 av. J-C, Aristophane avait présenté le contraste de l'éducation ancienne et de l'éducation moderne, en opposant deux frères, l'un vertueux, l'autre débauché. Aristophane, *Les Acharniens, Les Cavaliers, Les Nuées*, Tome I, Les Belles Lettres, Paris, Deuxième édition, 1995, p. 204.

⁴¹ Dieu de la vigne, du vin et de la fête.

⁴² Etman, *L'Hôte aveugle*, p. 28.

⁴³ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁵ *Les Grenouilles* serviront également de matrice ou chambre d'échos pour *Al-Hakim ne suit pas le cortège* où il s'agit de critique littéraire. La pièce est un ravissant contrepoint qui s'établit entre le texte d'Aristophane et celui d'Etman.

⁴⁶ Etman, *L'Hôte aveugle*, pp. 29-30.

⁴⁷ Pascal Thiery, *Aristophane et l'ancienne comédie*, coll. «Que sais-je ? », N°45564, Paris, PUF, 1999, p. 120.

⁴⁸ Il faut signaler ici que les personnages etmaniens sont donc caractérisés par leurs désirs insatisfaits, leurs frustrations, leurs pensées refoulées, leurs délires et leurs ruses.

⁴⁹ Etman, *L'Hôte aveugle*, pp. 37-38.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁵¹ Aristophane, *Les Guêpes, La Paix*, Tome II, Les Belles Lettres, Paris, 1985, pp. 7-12.

⁵² Etman, *L'Hôte aveugle*, p. 64.

⁵³ *Ibid.*, p. 64.

-
- ⁵⁴ Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Colin, 1983, p. 51.
- ⁵⁵ Victor-Henri Debidour, *Aristophane par lui-même, op-cit.*, pp.184-185.
- ⁵⁶ Poète allemand.
- ⁵⁷ Actrice et dramaturge française.
- ⁵⁸ Acteur, metteur en scène et directeur de théâtre français.
- ⁵⁹ Compositeur français.
- ⁶⁰ Acteur, directeur de théâtre et directeur d'opéra italien.
- ⁶¹ Acteur, scénariste et dramaturge français.
- ⁶² Dramaturge et réalisateur français.
- ⁶³ Etman, *L'Hôte aveugle*, traduction et préface de Dima El-husseini, *op-cit.*, p. 11.
- ⁶⁴ Professeur de littérature anglaise à l'Université du Caire.
- ⁶⁵ Professeur d'études classiques à l'Université du Caire. Il est auteur de quelques ouvrages portant sur la littérature grecque tels que : *Histoire de la littérature grecque* (1956) ; *Etudes sur le théâtre grec* (1979) ; *La critique littéraire chez les Grecs* (1981).
- ⁶⁶ En lisant la traduction arabe, nous avons remarqué qu'Etman rendit, avec soin et fidélité, l'esprit du poète comique. Aussi, *Les Nuées* ont été diffusées en version radiophonique le 11\4\1988.
- ⁶⁷ Pierre Brunel, « Taha Hussein et la France. Quelques réflexions », *Revue de Littérature Comparée*, n° 315, 2005, pp. 311-325 ; Luc Barbulesco, " L'itinéraire hellénique de Tâhâ Husayn", *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 95-98, 2002, pp. 297-305.

⁶⁸ Il écrit dans *La Fleur de l'âge* (1943), qu'il s'initia au théâtre grec grâce à M. Habb (Acteur du théâtre de l'Odéon et poète parnassien) et c'est avec lui qu'il lut *l'Illiade* ainsi que les tragédies de Sophocle, d'Euripide, d'Eschyle et les comédies d'Aristophane.

⁶⁹ Abréviation de Praxagora, nom du personnage principal de *L'Assemblée*.

⁷⁰ Tawfiq Al-Hakīm, *La Fleur de l'âge*, Le Caire, Maktabat al-Adāb, 1987, p.141.

⁷¹ Revue littéraire dirigée par Taha Hussein. La publication de cette prestigieuse revue n'a duré que trois ans (1945-1948). Mais pendant ces années, elle a été le porte-parole d'une nouvelle élite intellectuelle nommée, Les Novateurs. Ce groupe exigeait l'importation de l'étranger de tous les produits culturels, philosophiques, artistiques et littéraires.

⁷² À cet égard, le théâtre d'Aristophane est une source incomparable pour l'historien. Claude Mossé et Annie Schnapp-Gourbeillon estiment que "*les allusions aux événements historiques y sont multiples et aussi les attaques souvent cruelles contre les hommes politiques*". Il en va bien différemment de Ménandre. Toute allusion à la politique a disparu. Voir Claude Mossé et Annie Schnapp-Gourbeillon, *Précis d'histoire grecque*, Paris, Armand Colin, 1990, pp. 284-285.

⁷³ Raymond Francis, " La satire politique dans le théâtre d'Aristophane", *El kateb El misri* (L'écrivain égyptien), Vol. 5, n°19, Avril, 1947, pp. 506-514.

⁷⁴ Helmy Mourad, *Des chefs-d'œuvre du théâtre mondial*, Le Caire, Dar al-Maaref, 1984, pp. 20-28.

⁷⁵ Michel Lioure, *Le drame*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 141.

⁷⁶ Aristophane, *Ploutos*, p. 121.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 126.

⁷⁸ Les idées religieuses d'Aristophane n'ont presque aucun écho pour un spectateur arabe, qui vit dans un tout autre contexte où la foi religieuse est

profondément ancrée : elle lui semble un refuge et une source pour puiser de nouvelles forces.

⁷⁹ Etman, *L'Hôte aveugle*, p. 90.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁸¹ Aristophane, *Ploutos*, p. 90.

⁸² Etman, *L'Hôte aveugle*, pp. 29-30.

⁸³ Aristophane, *Ploutos*, p.104.

⁸⁴ *Ibid.*, pp.105-107.

⁸⁵ Pascal Thiery, *Aristophane et l'ancienne comédie, op-cit.*, p. 117.

⁸⁶ Aristophane, *Ploutos*, p. 137.

⁸⁷ Etman, *L'Hôte aveugle*, p. 60.

⁸⁸ Nous renvoyons sur ce nom propre aux notes de l'édition de Victor Coulin et Hilaire van Daele, qui donnent des explications de ces noms. Panacéa "*Celle qui guérit tout*" soignait les maux externes. Aristophane, *Ploutos*, p. 123.

⁸⁹ Aristophane, *Ploutos*, pp. 122-123.

⁹⁰ Etman, *L'Hôte aveugle*, p. 28.

⁹¹ *Ibid.*, p. 21.

⁹² Voir Vincent Cloarec et Henri Laurens, *Le Moyen-Orient au 20^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 121.

⁹³ Etman, *L'Hôte aveugle*, p. 48.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁹⁶ Hassan Muhsin, *Les influences étrangères sur le théâtre égyptien contemporain*, Le Caire, Dār al- Nahda Al-ʿarabiyya, 1979, p. 351.

⁹⁷ Etman, *L'Hôte aveugle*, pp. 54-57.

⁹⁸ Peut-être le texte fait allusion aux événements du 3 septembre 1981, où Sadate ordonne une vaste opération de police et d'arrestations. La police a arrêté 3000 intellectuels opposants de tout bord politique. Ces intellectuels opposants sont mis en prison. Certes, Etman garde le souvenir de ce heurt avec l'autorité. Vincent Cloarec et Henri Laurens, *op-cit.*, p. 163.

⁹⁹ Même métaphore dans Aristophane, *Les Nuées*, nous lisons ceci : " *Il leur (les magistrats) arrive, ce me semble, tout comme aux pré-gustateurs : ils veulent rafler au plus vite les consignations, voilà pourquoi ils dégustent un jour d'avance*". p. 215.

¹⁰⁰ Etman, *L'Hôte aveugle*, p. 56.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰² *Ibid.*, p. 56.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰⁵ Etman s'y attarde dans *Al-Hakim ne suit pas le cortège* pour privilégier dans *L'Hôte aveugle* la critique sociale des vicissitudes économiques émanant de la corruption politique.

¹⁰⁶ Fahima nous fait, semble-t-il, songer à Shéhérazade des *Mille et Une Nuits* qui raconte des contes au roi terrible Chahriyâr qui y trouve une distraction et un moyen d'apprendre. Tout comme Shéhérazade, la grand-mère apparaît comme une femme très instruite, qui peut aisément devenir le symbole du savoir et de la sagesse. Voir sur ce sujet : Hiam Aboul-Hussein et Charles Pellat, *Shéhérazade personnage littéraire*, Alger, SNED, 2^e édition, 1981, 157 p.

¹⁰⁷ Etman, *L'Hôte aveugle*, p. 78.

¹⁰⁸ Paul Aron et autres, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 157.

¹⁰⁹ Roland Barthes, *Essais critiques*, coll. « Points », Paris, Seuil, 1964, p. 86.

¹¹⁰ Ces procédés de distanciation que Brecht a recommandés ne sont-ils pas les héritiers de l'anti-illusionnisme aristophanien ? *La Paix et Les Oiseaux* ne présentent-elles pas une image fidèle de la transposition d'une illusion, d'un mythe dans la vie quotidienne d'Athènes ? Ainsi, à plusieurs reprises, les personnages sortent du public qui est donc théâtralisé, à moins qu'il ne s'agisse de l'inverse : la fiction théâtrale qui fait partie intégrante de la réalité, du quotidien des spectateurs, est défictionnalisée. Philénété par exemple apparaît parmi les spectateurs, vêtue en messagère dans le Tableau II. Peu après, c'est le Lacédémonien qui apparaît dans la salle. Karine Germoni, "L'Assemblée des femmes, d'Aristophane à Robert Merle", *Revue d'histoire du théâtre*, n° 238, 2008-2, pp. 136.

¹¹¹ Etman, *L'Hôte aveugle*, p. 24.

¹¹² Ce procédé favori qu'Etman a déjà utilisé pour la première fois dans sa première pièce *Cléopâtre éprise de paix*. Mais ce ne sont pas des amateurs, c'est le théâtre professionnel avec ses coulisses, ses drames, qui fournit le cadre et le sujet de la pièce. Ce sera aussi le cas de ses pièces à venir.

¹¹³ Alain Viala, *Le théâtre en France*, Paris, PUF, 2009, p. 382.

¹¹⁴ Pascal Thiery, *op-cit.*, p. 28.

¹¹⁵ *Aristophane, Ploutos*, p. 93.

¹¹⁶ Etman, *L'Hôte aveugle*, p. 34.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹¹⁸ Jean-Pierre Ryngaert, *op-cit.*, p. 55.

¹¹⁹ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 389.

¹²⁰ Ahmed Etman, " Brecht entre la catharsis aristotélicienne et le théâtre d'idées", *op-cit.*, p. 144.

¹²¹ Etman, *L'Hôte aveugle*, p. 15.

¹²² Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Paris, Le livre de poche, Grasset et Fasquelle, 1985.

¹²³ Nous abrégeons le titre par la suite par *Une belle femme*.

¹²⁴ Etman, Préface de *Une belle femme*, p. 13.

¹²⁵ Paul Mazon, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris, 1904, p. 172.

¹²⁶ Aristophane, *Ploutos*, p. 78.

¹²⁷ Tout comme Tirésias dans *Antigone* de Sophocle. Itidal est aveugle, et selon les Anciens, la cécité procurait une sorte de don de double vue.

¹²⁸ Mais Itidal provoque une péripétie : elle recouvre la vue. Cette péripétie est exactement la même que celle que l'on retrouve dans *Œdipe à Colone*. C'est ce qui arrivera, en effet, à la fin de la pièce de Sophocle, *Œdipe à Colone*, où nous voyons *Œdipe* recouvrer la vue. L'influence de Sophocle est certaine sur le texte d'Etman.

¹²⁹ Etman, *L'Hôte aveugle*, p. 78.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 63.

¹³¹ Michel Lioure, *op-cit.*, p. 68.

¹³² *Ibid.*, p. 106.

¹³³ Jean-Pierre Ryngaert, *op-cit.*, p.16.

¹³⁴ Etman, *L'Hôte aveugle*, p.54.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 57.

¹³⁶ Aristophane, *Ploutos*, p. 171.

¹³⁷ Il nous fait penser à Hercule des *Trachiniennes* de Sophocle. Le personnage etmanien présente des traits de caractère communs avec Hercule qui reste le personnage principal de la pièce et qui mène l'action, malgré son absence la plupart du temps durant les événements. À ce propos, Etman écrit ceci : "*Les dieux vivent dans l'isolement car ils se distinguent des autres par leur haute stature et leur haute estime*". Il est fort probable qu'Etman s'était inspiré de la tragédie de Sophocle. Sophocle, *Les Trachiniennes*, texte traduit et préface littéraire par Ahmed Etman, révisé par Abdel-latif Ahmed Aly, Le Koweït, Min al-masrah al-alamy, N° 249, 1990, p. 88.

¹³⁸ Etman, *L'Hôte aveugle*, p. 42.

¹³⁹ Parce que cela nous fait penser au mendiant Peachum qui tente d'user de procédés pour éveiller la pitié chez les gens mais leur cœur est devenu insensible et dur. Il pense que cela doit changer. Selon lui, le métier devient impossible ; il consiste à éveiller la pitié chez les gens. Il existe bien quelque chose de trop rares procédés capables d'émouvoir le cœur de l'homme mais le malheur est qu'ils cessent d'agir au bout de deux ou trois fois ; car l'homme possède une redoutable aptitude à se rendre insensible pour ainsi dire à volonté. Voir à ce sujet : Mohamed Ghoneimy Hilal, Brech in *La critique dramatique*, Beyrouth, Dār Al-'Awda, 1975, pp. 149-178.

¹⁴⁰ Etman, *L'Hôte aveugle*, p. 63.

¹⁴¹ Aristophane, *Ploutos*, (vers 1082, p. 141).

¹⁴² Paul Mazon, *op-cit.*, p. 171.