



# ANNALES ISLAMOLOGIQUES

en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne

AnIsl 17 (1981), p. 359-373

Charles Vial

Premiers levers de rideau au Caire. I. Affluence et concurrence.

#### *Conditions d'utilisation*

L'utilisation du contenu de ce site est limitée à un usage personnel et non commercial. Toute autre utilisation du site et de son contenu est soumise à une autorisation préalable de l'éditeur (contact AT ifao.egnet.net). Le copyright est conservé par l'éditeur (Ifao).

#### *Conditions of Use*

You may use content in this website only for your personal, noncommercial use. Any further use of this website and its content is forbidden, unless you have obtained prior permission from the publisher (contact AT ifao.egnet.net). The copyright is retained by the publisher (Ifao).

#### **Dernières publications**

9782724711714	<i>La pensée et la pratique pharmacologiques d'Avicenne</i>	Sylvie Ayari
9782724711899	<i>BCAI 40</i>	
9782724711288	<i>Karnak-Nord XI</i>	Colin Hope
9782724711622	<i>BIFAO 126</i>	
9782724711059	<i>Les Inscriptions de visiteurs dans les Tombes thébaines</i>	Chloé Ragazzoli
9782724711455	<i>Les émotions dans l'Égypte Ancienne</i>	Rania Y. Merzeban (éd.), Marie-Lys Arnette (éd.), Dimitri Laboury, Cédric Larcher
9782724711639	<i>AnIsl 60</i>	
9782724711448	<i>Athribis XI</i>	Marcus Müller (éd.)

# PREMIERS LEVERS DE RIDEAU AU CAIRE

## I. AFFLUENCE ET CONCURRENCE.

Charles VIAL  
G.R.E.P.O.  
AIX-EN-PROVENCE

Il est certain que les Arabes sont venus assez tard à l'art théâtral. Le rôle de pionniers joué par les Syro-Libanais dans ce domaine ne fait pas de doute non plus. On a cependant un peu trop tendance à exagérer l'importance de ces deux certitudes et, de ce fait, à retarder la toute première apparition d'un théâtre égyptien.

Or un voyageur danois, passant au Caire en 1780, atteste déjà la présence d'une troupe théâtrale se produisant en plein air dont les membres lui donnent l'impression de vivre très largement de leur métier<sup>(1)</sup>. Un peu moins d'un siècle plus tard — nous ne sommes encore qu'en 1870 — une prodigieuse « bête de théâtre » se révèle sur les bords du Nil. Tout le monde, certes, connaît James/Ya'qūb Ṣanwa' que l'exil empêcha de devenir vraiment le « Molière Égyptien » qu'il se flattait d'être. Mais saisit-on assez l'importance de ce maillon égyptien et politique d'un théâtre arabe qui en est à ses premiers balbutiements? Il appartenait à un chercheur libanais de le reconnaître nettement :

« Ya'qūb Ṣanwa' a jeté tôt les bases du théâtre arabe, précédant l'action des troupes libanaises et syriennes venues en Egypte pour y diffuser les principes de cet art. Peut-être l'école théâtrale égyptienne — dont Ṣanwa' fut le pionnier et le premier maître — aurait-elle eu des prolongements si la politique ne s'en était mêlée et n'avait gâché l'œuvre artistique originale de ce précurseur ... »<sup>(2)</sup>.

Ensuite, il est vrai, ce sont les Syro-Libanais qui, à Alexandrie et au Caire, s'occupent de théâtre. Arrivé au Caire en 1883, Abū Ḥalīl al-Qabbānī est le premier

<sup>(1)</sup> On trouvera la traduction d'un court extrait du récit de ce voyageur in 'Abbās Ḥiḍr, *Muḥammad Taymūr*, al-Dār al-miṣriyya li-l-ta'lif wa-l-tarğama, Le Caire, mars 1966 (= *Taymūr*), p. 86.

<sup>(2)</sup> Muḥammad Yūsuf Nağm, *al-Masraḥiyya fī al-adab al-'arabī al-ḥadīṯ*, Dār Bayrūt li-l-ṭibā'a wa-l-našr, 1956, pp. 445-446, cité par Anwar Lūqā, *Masraḥ Ya'qūb Ṣanwa'*, in *al-Mağalla*, 5<sup>e</sup> année, mars 1961, pp. 51-71.

d'entre eux à connaître la célébrité et il va fonder une double tradition : il fait de la place de 'Ataba al-ḥaḍrā' le point de ralliement des amateurs de spectacle puisqu'il crée sa salle rue 'Abd al-'Azīz non loin de l'Opéra; d'autre part il lance la formule de la pièce chantée et dansée. Citons aussi Iskandar Faraḥ, ce Libanais qui, après avoir mérité sur les planches l'admiration de Miḍḥat Pacha, gouverneur de Damas, était venu tenter sa chance au Caire dans la troupe de Qabbānī, puis eut sa propre troupe.

C'est alors que débute vraiment le théâtre égyptien. Les troupes se multiplient, composées principalement d'Égyptiens et dirigées le plus souvent par des Égyptiens. Cet âge héroïque représente également un âge d'or. Nous avons déjà eu l'occasion de relever l'indication de Tawfiq al-Ḥakīm d'après laquelle la fin de la période faste se situe autour de 1930 <sup>(1)</sup>.

Pour nous renseigner sur ces débuts intéressants à plus d'un titre nous avons choisi de nous adresser à des témoins directs. Le plus souvent ce sont des mémoires et autobiographies que nous avons consultés. En racontant sa propre jeunesse, Tawfiq al-Ḥakīm (né en 1898) nous révèle celle d'un art auquel il s'est voué très tôt <sup>(2)</sup>. Ses récits ne manquent pas de saveur mais on trouve tout aussi hauts en couleur ceux de l'ancienne actrice Fāṭima al-Yūsuf <sup>(3)</sup> et ceux de deux hommes qui ont été acteurs, auteurs, adaptateurs de pièces, directeurs de troupes : Naḡīb al-Riḥānī <sup>(4)</sup> et Yūsuf Wahbī <sup>(5)</sup>. Nous chercherons en outre quelques compléments ou confirmations dans ce qu'ont écrit deux écrivains amateurs de théâtre éclairés : Maḥmūd Taymūr <sup>(6)</sup> et Fathī Riḍwān <sup>(7)</sup>. D'autre part deux études consacrées

<sup>(1)</sup> Ch. Vial, « Panorama de la société égyptienne d'après 3 autobiographies », in *Annales Islamologiques*, XV, IFAO 1979.

<sup>(2)</sup> Tawfiq al-Ḥakīm, *Siḡn al-'umr*, Maktabat al-ādāb, Le Caire, s.d. [1964] = *Ḥakīm*.

<sup>(3)</sup> Fāṭima al-Yūsuf, *Dikrayāt*, Kitāb Rūz al-Yūsuf, Le Caire, décembre 1953 = *Fāṭima*.

<sup>(4)</sup> Naḡīb al-Riḥānī, *Muḍakkirāt*, Kitāb al-Hilāl, n° 99, Le Caire, juin 1959 = *Riḥānī*.

<sup>(5)</sup> Yūsuf Wahbī, *Muḍakkirāt*. Ces « souvenirs » ont été publiés dans un certain nombre

de numéros de la revue *al-Masrah* que nous n'avons malheureusement pu consulter tous. Voici ceux qui ont été utilisés : n° 28, avril 1966, pp. 50-51; n° 29, mai 1966, pp. 62-64; n° 32, août 1966, pp. 63-64; n° 33, sept. 1966, pp. 14-15 = *Wahbī*.

<sup>(6)</sup> Maḥmūd Taymūr, *Bawākīr al-masrah al-'arabī*, in *al-Masrah*, n° 29, pp. 11-18 = *Bawākīr*.

<sup>(7)</sup> Fathī Riḍwān, *Ḥaṭṭ al-'Ataba*, Dār al-ma'ārif, Le Caire 1973 = *Riḍwān*.

respectivement à Muḥammad Taymūr <sup>(1)</sup> et à ‘Abbās ‘Allām <sup>(2)</sup> qui ont l’un et l’autre joué un rôle important dans l’entreprise théâtrale égyptienne pour la période considérée, ont également été mises à contribution. Une seule fois nous ferons appel à Yaḥyā Ḥaqqī <sup>(3)</sup>.

\* \* \*

Tous les témoignages concordent sur ce point : au départ des vocations théâtrales se trouve la découverte bouleversante d’un spectacle extraordinaire. Aussi le souvenir d’enfance que rapporte Yūsuf Wahbī a-t-il valeur exemplaire. Il se trouvait alors à Sohāḡ <sup>(4)</sup>, ville de Haute-Egypte où résidait et travaillait son père, inspecteur au Service de l’irrigation.

« J’avais sept ans. Je rentrais de l’école quand mon attention fut attirée par un cortège étrange. Un homme corpulent, au teint foncé, à la barbe épaisse, chevauchait un cheval blanc, suivi par une femme montée sur un âne, très fardée, entourée d’une troupe d’hommes et de femmes portant des vêtements aux couleurs chatoyantes qui brandissaient lances et sabres. Entourant le cortège, des gamins et des jeunes gens poussaient des cris d’allégresse et un homme de grande taille criait d’une voix rauque : « Nobles habitants de Sohāḡ, ce soir on joue ... ».

Ce défilé et cette parade ne sont qu’un avant-goût de ce qui attend notre jeune spectateur le soir. L’homme à la voix rauque est al-Qardāḥī qui s’apprête à interpréter *Othello*, entouré de sa troupe. Mais arrivons vite au moment le plus palpitant de la représentation :

« ... Parvenu à la scène de la crise de jalousie, il hurle à s’en déchirer le gosier :  
« Si tu vois des choses qui te brisent le cœur, cherche bien, elles viennent des

<sup>(1)</sup> C’est le livre de ‘Abbās Ḥiḍr déjà cité (*Taymūr*).

<sup>(2)</sup> Ṣalāḥ al-Dīn Kāmil, ‘Abbās ‘Allām *al-kātib al-masraḥī*, Dār al-kitāb al-‘arabī li-l-ṭibā’a wa-l-naṣr, Le Caire 1/2/1967 = ‘Allām.

<sup>(3)</sup> Y. Ḥaqqī, *Faḡr al-qīṣṣa al-miṣriyya*, al-maktaba al-ṭaqāfiyya, n° 6, s.d. = Ḥaqqī.

<sup>(4)</sup> Cet épisode n’est pas daté mais on peut supposer qu’il se situe au début du siècle, probablement vers 1905. Il atteste que très tôt la province égyptienne est visitée par des troupes de théâtre; cf. expérience semblable concernant le passage d’une troupe en Basse-Egypte, à Dassūq, racontée dans Ḥakīm, 104-105 et reprise in Vial, *op. cit.*, 389.

femmes ! » et alors qu'il a ainsi atteint le paroxysme de l'émotion, al-Qardāḥī s'interrompt soudain, se tourne en direction des loges où les femmes sont dissimulées par des rideaux de dentelle et s'excuse, délicatement, avec un piquant accent libanais : « Ne nous en veuillez pas, Mesdames. Métier oblige ! » puis il se mit à s'arracher les cheveux par mèches.

Je fus saisi d'épouvante. Dans la salle un enfant cria. Othello — je veux dire Q. — s'arrêta de jouer une fois de plus pour le calmer : « Remets-toi gamin. Tu as eu peur, hein ? Il ne faut pas avoir peur, mon grand, c'est seulement de la poésie ! » puis, s'adressant à ses parents : « donnez un sucre d'orge à cet enfant ».

Je ne fermai pas l'œil de la nuit. Cette ambiance insolite m'avait stupéfait, au point qu'avant de me coucher je tendis un drap entre les colonnes du lit, en guise de rideau de scène »<sup>(1)</sup>.

Un acteur est né cette nuit-là à Sohāḡ car Yūsuf Wahbī quelques années plus tard embrassera la carrière du spectacle. Il aura même sa troupe, une parmi beaucoup d'autres qui prendront la succession des magiciens libanais al-Qabbānī, Iskandar Farah et autres Qardaḥī.

En effet les troupes<sup>(2)</sup> théâtrales sont très nombreuses pendant la période qui nous occupe. C'est en 1905 que Salāma Ḥiḡāzī, se séparant d'Iskandar Farah, crée sa propre formation<sup>(3)</sup>. En 1912 Georges Abyaḍ, rentrant de France où il a étudié l'art dramatique, rassemble une dizaine de comédiens puis s'associe à Salāma Ḥiḡāzī, déjà malade, pour drainer ses admirateurs vers son propre théâtre mais cette collaboration est éphémère. L'un de ses acteurs, °Abd al-Raḥmān Šukrī le quitte et s'associe à °Umar Waṣfī<sup>(4)</sup>. La *Troupe de la comédie arabe*, qui s'illustre dans le « Franco-Arabe », créée par Naḡīb al-Riḥānī en 1916<sup>(5)</sup> sera imitée par °Alī al-Kassār<sup>(6)</sup> et Amin °Aṭā Allāh<sup>(7)</sup>. Les frères °Ukkāša commencent à vivoter à la même époque mais deviennent célèbres en prenant en main les destinées de la *Compagnie de la promotion du théâtre arabe* en 1921<sup>(8)</sup> et c'est en 1923 que Yūsuf Wahbī monte la troupe du théâtre *Ramsès*<sup>(9)</sup>, troupe que °Azīz

<sup>(1)</sup> Cf. *Wahbī*, n° 28, 51.

<sup>(2)</sup> Si aujourd'hui le mot « troupe » (de théâtre) se dit *firqa* c'est *ḡawq* (pl. *aḡwāq*) qui prévalait à cette époque-là.

<sup>(3)</sup> Cf. *Bawākīr*, 17.

<sup>(4)</sup> Cf. *Ḥakīm*, 174-175.

<sup>(5)</sup> Cf. °*Allām*, 9.

<sup>(6)</sup> Cf. *ibid.*, 11.

<sup>(7)</sup> Cf. *Riḥānī*, 126.

<sup>(8)</sup> Cf. °*Allām*, 17.

<sup>(9)</sup> Cf. *Wahbī*, n° 33, 14.

‘Īd et la comédienne Fāṭima Ruṣḍī devaient quitter pour former leur propre équipe <sup>(1)</sup>. En réalité ‘Azīz ‘Īd avait déjà eu sa propre troupe bien des années plut tôt <sup>(2)</sup> et c’est même lui qui avait ensuite guidé les premiers pas sur scène de Yūsuf Wahbī <sup>(3)</sup>.

Ce sont là les noms qui reviennent le plus souvent dans nos témoignages. Les directeurs de troupes apportent en général à leurs camarades les ressources de leur compétence. On sait que Georges Abyaḍ s’était formé en France. Yūsuf Wahbī, lui, a étudié l’art dramatique en Italie où il a passé cinq années <sup>(4)</sup>. Mais le cheikh <sup>(5)</sup> Salāma Ḥiḡāzī, ‘Azīz ‘Īd, Naḡīb al-Riḡānī n’avaient pas de diplôme et ont acquis en Egypte même, sur le tas, l’art, la technique, le savoir-faire, qui leur permirent de susciter des vocations et de réunir autour d’eux, à plusieurs, reprises au cours de leur carrière, des groupes plus ou moins importants de comédiens. Ḥiḡāzī est avant tout un chanteur remarquable, un compositeur de talent un acteur dont la performance dans le rôle d’Hamlet devait demeurer inoubliable pour l’un de ses admirateurs <sup>(6)</sup>, mais son autorité et son prestige lui venaient surtout d’avoir su discerner le goût du public égyptien pour le théâtre chanté et d’y avoir répondu en créant véritablement l’opérette égyptienne. Le sens du comique de Naḡīb al-Riḡānī suffisait à faire de lui un excellent comédien mais s’il est devenu le plus grand entrepreneur de spectacle de son temps c’est à son souci permanent de s’instruire, de s’adapter aux courants de la mode qu’il le doit : les succès d’un concurrent, ‘Alī al-Kassār, lui révèlent que l’opérette à grand spectacle attire les foules et il s’y adonne <sup>(7)</sup>, puis il s’assure la collaboration du compositeur Sayyid Darwiš et commande à Muḡammad Taymūr une pièce qui sera le premier opéra-comique égyptien <sup>(8)</sup>. Quant à ‘Azīz ‘Īd, tout le monde en parle comme d’un maître (*ustād*) écouté et respecté, un metteur en scène exigeant, un chef d’équipe dont on désire vivement s’assurer le concours <sup>(9)</sup>; lorsque Yūsuf Wahbī crée la troupe

<sup>(1)</sup> Cf. *Hakīm*, 238.

<sup>(2)</sup> En 1908 exactement, cf. *Riḡānī*, 25.

<sup>(3)</sup> Cf. *Wahbī*, n° 28, 51; n° 29, 63, où W. nous apprend que c’est dans la troupe de ‘A. ‘Īd qu’il obtient son premier engagement en qualité d’acteur professionnel.

<sup>(4)</sup> Cf. *Wahbī*, n° 29, 64.

<sup>(5)</sup> C’est-à-dire « le maître »; ce mot est uti-

lisé alors dans les milieux artistiques sans connotation religieuse, avec le sens qu’a toujours le mot *ustād* aujourd’hui. Cf. ‘*Allām*, 6, note 2.

<sup>(6)</sup> *Bawākīr*, 17.

<sup>(7)</sup> Cf. *Riḡānī*, 93-94.

<sup>(8)</sup> Cf. *op. cit.*, 120.

<sup>(9)</sup> Cf. *Fāṭima*, 24, sqq.; *Wahbī*, n° 32, 64; *Riḡānī*, 86.

Ramsès, il a beau être le patron, apporter des capitaux, se prévaloir de ses classes italiennes, il manque d'aplomb devant le « maître » 'Īd :

« Les regards que mes camarades échangeaient, leurs sourires pleins de commisération qu'ils tentaient de cacher chaque fois qu'ils m'entendaient lire un texte, étaient éloquents. Ils pensaient tous que je n'étais rien d'autre qu'un riche héritier amateur de théâtre sur qui 'Aziz 'Īd avait mis le grappin pour pouvoir monter une grande troupe dont il serait la vedette tandis que moi je tirerais les marrons du feu »<sup>(1)</sup>.

\* \* \*

D'une façon générale les témoignages sur lesquels nous nous sommes appuyés donnent des listes d'acteurs<sup>(2)</sup>. Celles-ci ne sont jamais systématiques : telle représentation importante est évoquée sans qu'on sache les noms de ceux qui y ont participé ou, au contraire, la distribution d'une pièce banale est notée pour une raison fortuite. Ces listes ne sont pas exhaustives non plus et souvent le narrateur emploie des formules telles que : « la troupe se composait alors, en particulier, de . . . ». Cet inconvénient n'est pas considérable, il suffirait, pour combler les lacunes, de se reporter à la presse de l'époque. Pour l'heure nous nous en tiendrons à une impression générale, celle que les comédiens sont finalement assez nombreux. Quelques noms — surtout ceux des femmes — se retrouvent assez souvent d'une représentation à l'autre pour une même troupe ou même d'une troupe à une autre, mais l'effectif total de ceux qui vivent du théâtre est loin d'être négligeable.

Cela s'explique par la présence de plus en plus importante d'amateurs de cet art nouveau. On a déjà vu le rôle incitatif joué par la découverte précoce de « l'ambiance » théâtrale. Cette expérience, exceptionnelle en province, peut être multipliée au Caire. Surtout à partir du moment où les troupes du « Cheikh » Salāma Ḥiḡāzī<sup>(3)</sup> et du « Ḥawāḡa » Georges Abyaḍ se produisent régulièrement.

(1) *Wahbī*, n° 32, 64.

(2) A la fin de cette série de 3 articles nous donnerons ces différentes listes en annexe.

(3) Dans *Riḍwān*, 131, l'auteur raconte la déception qu'il a éprouvée à l'âge de 7 ans

de n'avoir pas accompagné sa mère et sa sœur à une représentation donnée par cette troupe : « . . . en entendant parler davantage du cheikh S. Ḥiḡāzī et de théâtre je commençai à me rendre compte que j'avais perdu quelque

Parmi les enfants et les adolescents avides de nouveauté les fanatiques de ces deux idoles sont nombreux :

« Comme bien des amateurs de théâtre, j'aimais beaucoup Georges Abyaḍ. Je connaissais par cœur des pages entières d'*Othello*, d'*Oedipe*, de *Louis XI*, qu'avec des camarades partageant ma passion, nous déclamions à sa façon à nos moments perdus. La seule chose qui m'empêchât d'assister aux représentations qu'il donnait à l'Opéra c'était le manque d'argent. Mais dès que j'avais en poche les cinq piastres qui me permettaient de grimper au poulailler, je me rendais là-bas à toute vitesse et à minuit je rentrais à pied de l'Opéra jusqu'au domicile de mes oncles, à al-Baḡḡāla » <sup>(1)</sup>.

Les habitués de Ḥiḡāzī, quant à eux, connaissaient par cœur des tirades de *Romeo et Juliette*, la pièce de Shakespeare connue ici sous le titre *Ṣuhadā' al-ḡarām* (les Martyrs de l'amour) <sup>(2)</sup>, ils suivent les créations du « pionnier de l'opérette » : *ʿĀyida* et *ʿIzzat al-mulūk* (Edification des princes) <sup>(3)</sup>.

Dans l'intervalle séparant deux représentations il y a bien des moyens d'entretenir sa passion. On peut aller rôder autour du *Dār al-tamṭil al-ʿarabī* dans l'espoir de pouvoir apercevoir, de loin, les comédiens de Salāma Ḥiḡāzī à la sortie des répétitions <sup>(4)</sup>. En voyant, plus tard *ʿAzīz ʿĪd* et ses camarades prosaïquement attablés au café, notre témoin, alors jeune, est surpris, peut-être déçu :

« Ma mémoire conserve encore le souvenir de ce spectacle. Après la représentation nous avons attendu, hors du théâtre, dans un café, pour voir et admirer à loisir ces héros. Nous les découvrîmes assis autour d'une modeste table, se partageant la recette — il s'agissait de piastres ou de millièmes. Après quoi ils mangèrent ensemble un plat de fèves, la mine heureuse et détendue » <sup>(4)</sup>.

Le rêve est encore permis en revanche lorsque, en flânant rue *ʿImād al-Dīn*, on peut constater l'accueil enthousiaste que reçoit à sa sortie du théâtre *ʿAbbās Sarah Bernhardt* de passage au Caire sur l'invitation du Khédive.

« Je compris la valeur de l'art et des artistes et je priai Dieu de me permettre de faire partie moi aussi de la classe des artistes » <sup>(5)</sup>.

chose en n'accompagnant pas ma mère ce soir-là ». Donc, dans ce cas, le premier souvenir marquant est celui d'une découverte manquée.

<sup>(1)</sup> *Ḥakīm*, 142.

<sup>(2)</sup> Cf. *Bawākīr*, 16.

<sup>(3)</sup> Cf. *Wahbī*, n° 28, 51.

<sup>(4)</sup> *Wahbī*, 51.

<sup>(5)</sup> *Ibid.*

De plus, traditionnellement, des troupes étrangères — surtout françaises — viennent en tournée au Caire, donnant leurs représentations au *Kursaal*<sup>(1)</sup> et au *Printania* où Jean Coquelin se produit en 1920.<sup>(2)</sup> On nous dit combien les jeunes intellectuels égyptiens sont heureux de ces tournées :

« comme autant d'affamés se ruant sur un festin, ils se précipitaient au théâtre *Kursaal* pour assister aux représentations des troupes européennes, qu'elles fussent théâtrales ou musicales, qu'ils applaudissaient plus fort que les étrangers ... ils se trouvaient au poulailler pour la plupart<sup>(3)</sup>.

L'école est également un lieu où le feu sacré se trouve entretenu. Des poésies récitées avec vie et chaleur valent à un élève de l'École des Frères de Ḥuranfīš l'estime et même l'admiration de son maître d'arabe<sup>(4)</sup>. Pour un autre acteur en herbe c'est le maître d'anglais d'une école primaire de Munira qui a une influence déterminante et lui donnera ensuite l'idée de faire partie de la troupe de théâtre du collège (*al-madrasa al-sa'idiyya*)<sup>(5)</sup>.

Mais ensuite, qu'ils soient étudiants, fonctionnaires — et notamment professeurs — ou oisifs fortunés, les amateurs de théâtre se regroupent. Ils créent des associations, ajoutent des sections théâtrales dans les clubs existants<sup>(6)</sup>. Dans certains cas on ne sait si les groupements indiqués sont professionnels ou amateurs, telle cette troupe des Amis du théâtre (*Anṣār al-tamṭīl*) dont Muḥammad Taymūr semble s'occuper<sup>(7)</sup>. On ne saurait s'en étonner quand on sait que les frontières ne sont pas nettes dans ce domaine. D'abord les amateurs peuvent devenir professionnels du théâtre et cesser de l'être quand ils n'ont plus d'engagement, ou trouvent mieux à faire. L'exemple le plus fameux est celui de l'avocat 'Abd al-Raḥmān Ṣukrī, mais signalons qu'il y en a d'autres : Muḥammad Taymūr était déjà un acteur connu lorsque le Sultan Ḥusayn Kāmil le remarqua sur la

(1) Cf. *Rihānī*, 91.

(2) Cf. *Rihānī*, 122.

(3) *Ḥaqqī*, 76.

(4) *Rihānī*, 22.

(5) *Wahbī*, 51.

(6) Cf. *Abbās*, 8. Au Club Ahlī une section théâtre existe et Y. Wahbī a ainsi l'occasion de fréquenter des personnalités du monde des

lettres et du théâtre : l'écrivain acteur Muḥ. Taymūr et des amateurs de théâtre à proprement parler : Fikrī Abāza, Dāwūd 'Iṣmat et Muḥammad 'Abd al-Quddūs, cf. *Wahbī*, n° 28, 51.

(7) Cf. *Wahbī*, n° 28, 51 qui dit aussi de cette « troupe » (*firqa*) qu'elle est une association » (*ḡami'iyya*).

scène de l'Opéra et le prit comme secrétaire; à la mort du souverain le voici libre et bien décidé à remonter sur les planches mais il se marie, change d'avis, et se met à écrire pour le théâtre <sup>(1)</sup>; Nağīb al-Riḥānī s'intéressait trop au théâtre quand il prit son premier emploi à la Banque Agricole du Caire si bien qu'il fut licencié puis, après avoir vécu d'expédients et éventuellement joué quelques rôles, il se fait engager comme employé à la direction de la Sucrerie de Nağā° Ḥammādī, poste qu'il quittera puis reprendra selon que la vie d'artiste lui sourit ou lui fait grise mine <sup>(2)</sup>.

D'autre part les amateurs sont évidemment amenés, quand ils en ont la possibilité, à fréquenter les professionnels. Le cas le plus typique est celui d'un couple où la femme est comédienne tandis que le mari appartient à la bohème littéraire : Rūz (alias Fāṭima) al-Yūsuf et Muḥammad °Abd al-Quddūs <sup>(3)</sup>. Grâce à eux Yūsuf Wahbī franchit une étape vers le professionnalisme :

« Un jour je me rendis avec l'ami Muḥammad °Abd al-Quddūs chez sa femme Madame Rūzā (sic) al-Yūsuf, quartier d'al-Sakākīnī, et j'y rencontrai °Azīz °Īd. Alors que nous étions tous réunis j'eus la surprise de voir Muḥammad °Abd al-Quddūs me demander de me lever et de dire, à l'intention de °Azīz °Īd un monologue comique. Je m'exécutai et °Azīz °Īd, m'étreignant chaleureusement, s'écria : « Formidable ! c'est très bon ! » Après cela je fus de tous les galas organisés dans les clubs » <sup>(4)</sup>.

On comprend en effet que le genre du « monologue » — comique ou non — ait été pratiqué par ces amateurs soucieux à la fois de se rendre agréables en société et, éventuellement, de faire étalage de leurs aptitudes en présence de spécialistes avertis. La déclamation et la mimique qui l'accompagne ne nécessitent ni matériel, ni salle équipée, ni partenaires destinés à donner la réplique. L'idée de se constituer un répertoire de ces sketches drôles a été empruntée par Y. Wahbī « à des spectacles donnés par des troupes étrangères dans la salle du Kursaal » <sup>(5)</sup>. A cette époque beaucoup de « monologuistes » (compositeurs-interprètes) sont célèbres

(1) Cf. *Taymūr*, 51, sqq.

(2) Cf. *Riḥānī*, 22-45, *passim*.

(3) Cet homme pittoresque a une formation d'ingénieur. Il entretient d'excellents rapports avec N. Riḥānī lorsqu'ils sont tous deux

« exilés » à Nağā° Ḥammādī et ont la nostalgie du Caire. Cf. *Riḥānī*, 38.

(4) *Wahbī*, n° 29, 62.

(5) *Ibid.*, n° 28, 51.

au Caire. On peut citer les noms de Fāṭima Ruṣḍī<sup>(1)</sup>, Muḥammad ʿAbd al-Quddūs et Muḥammad Taymūr<sup>(2)</sup>.

La vogue du théâtre est un fait. Individuellement ou groupés en sociétés, les amateurs soutiennent son développement. D'ailleurs ils ne sont pas coupés des professionnels auxquels ils s'associent parfois épisodiquement. A tout le moins ils participent à l'action théâtrale par des exhibitions privées. Ce sont eux qui constituent en définitive le réservoir où le théâtre qui se fait vient prendre ses techniciens, ses acteurs et même ses cadres.

\* \* \*

A considérer la façon dont les choses se passent il apparaît que les troupes théâtrales se multiplient au Caire à la façon des cellules d'un organisme vivant. La troupe A ne meurt pas en donnant naissance à la troupe B mais on a A' (reste plus ou moins vigoureux de A) et B (prolongement plus ou moins vigoureux de A). Quelles que soient les modalités de l'opération, celle-ci répond à des mobiles identiques que l'on retrouve constamment chaque fois qu'une troupe se constitue. A titre d'exemple voici comment un témoin d'époque analyse la scission intervenue entre Iskandar Faraḥ et Ḥiḡāzī :

« La plupart des premiers rôles dans les pièces de ce théâtre revenaient au prince des chanteurs de l'époque, Salāma Ḥiḡāzī. Le temps passait et le cheikh en avait assez de voir Iskandar Faraḥ accaparer les recettes et la gestion du théâtre. Il finit donc par se séparer de lui, suivi par la plupart de ses camarades comédiens. Iskandar Faraḥ fut dès lors obligé de battre le rappel des éléments qui lui restaient pour former une nouvelle troupe qui n'avait aucun rapport avec l'ancienne sinon qu'elle se produisait au même endroit. Il était demeuré en effet dans son théâtre de la rue ʿAbd al-ʿAzīz, tentant de rivaliser avec le cheikh Salāma et ses collaborateurs »<sup>(3)</sup>.

Ce canevas s'applique à toutes les sécessions dont l'histoire du théâtre égyptien est remplie. D'abord amateur, ʿAbd al-Raḥmān Ruṣḍī, cet avocat de très bonne famille, décide de faire carrière au théâtre. Il s'engage dans la troupe de Georges Abyaḍ et devient vite célèbre en interprétant le rôle du duc de Nemours dans

<sup>(1)</sup> Cf. *Fāṭima*, 58.

échantillon de ses monologues en vers.

<sup>(2)</sup> *Taymūr*, 90. On trouvera, 289-292, un

<sup>(3)</sup> *Bawākīr*, 14.

*Louis XI*. Son succès lui monte à la tête, il « entre en désaccord avec G. Abyaḍ pour certaines questions financières » et ils se séparent <sup>(1)</sup>. Tout à fait comparable est le cas de Munīra al-Mahdiyya : cette gloire de la chanson de l'époque n'a pas son pareil pour remplir une salle; Nağīb al-Riḥānī, remarquant que son propre public le boude un peu, propose à la célèbre chanteuse de rejoindre sa troupe et, en paiement de son tour de chant, lui accorde la moitié des recettes; la solution paraît bonne puisque les spectateurs affluent mais Munīra al-Mahdiyya sait bien qu'on lui doit tout et trouvant que le partage n'est pas équitable, elle quitte al-Riḥānī <sup>(2)</sup>. Plus tard c'est un autre collaborateur d'al-Riḥānī qui rue dans les brancards : l'arrangeur musical et co-scénariste Amīn Ṣidqī déclare qu'il ne veut plus être rémunéré mais exige de partager les bénéfices; son ultimatum est rejeté, il quitte al-Riḥānī <sup>(3)</sup> pour s'associer, assez vite après, à ʿAzīz ʿĪd <sup>(4)</sup>, etc ...

La nouvelle troupe entre en concurrence avec la formation mère. Deux cas de figure sont théoriquement possibles, et ils ont été également illustrés par notre tandem prototype Faraḥ-Ḥiğāzī. Première possibilité, les deux équipes rivalisent en appliquant la même recette de spectacle — en effet malgré ses moyens diminués, dans un premier temps Faraḥ essaie de tenir tête à Ḥiğāzī en l'affrontant sur son terrain, l'opérette. Deuxième possibilité, l'une des deux troupes essaie de trouver une voie nouvelle : Faraḥ ayant engagé de nouveaux acteurs se tourne vers le théâtre merveilleux et de son côté, Ḥiğāzī veut lui aussi innover et tente sa chance en dehors du répertoire lyrique, mais il finit par se montrer plus prudent et « introduit dans de telles pièces des intermèdes chantés destinés à contenter les amateurs d'émotion lyrique » <sup>(5)</sup>.

Appliquer les mêmes recettes que le rival ou au contraire s'affirmer en s'opposant? Les deux attitudes ont été adoptées par nos troupes, avec des fortunes variées. ʿAzīz ʿĪd opta pour la dernière quand, quittant Abyaḍ, spécialiste de la tragédie importée d'Europe, il fait équipe avec Amīn Ṣidqī pour monter « un drame égyptien et paysan en un acte intitulé *Le village rouge* ». Cette recherche de l'authenticité aboutit à un fiasco mais Riḥānī, reprenant le personnage principal de son concurrent, en exploite les potentialités comiques et crée Kiškiš Bey, truculent ʿumda, héros principal d'une série de comédies auxquelles il doit sa fortune <sup>(6)</sup>.

<sup>(1)</sup> Cf. *Fāṭima*, 50. — <sup>(2)</sup> Cf. *Riḥānī*, 65. — <sup>(3)</sup> Cf. *Riḥānī*, 95. — <sup>(4)</sup> Cf. *Fāṭima*, 18. — <sup>(5)</sup> Cf. *Bawākīr*, 15, 17. — <sup>(6)</sup> Cf. *Fāṭima*, 18-19.

Autre cas intéressant, celui de ʿAbd al-Raḥmān Šukrī. Une fois séparé de Georges Abyaḍ, il se rend compte que celui-ci veille à satisfaire les fervents de Ḥiḡāzī et, dans ce but, a engagé un chanteur qui, pendant les entr’actes, interprète les couplets du célèbre compositeur. Qu’à cela ne tienne, Šukrī en fera autant en dénichant un jeune homme timide, malingre, mais très doué, dont le nom deviendra illustre : Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb; on ne nous dit rien de l’effet de ce choix sur le public mais si la troupe ʿAbd al-Raḥmān Šukrī fait faillite, ce n’est pas pour cette raison <sup>(1)</sup>. Ailleurs on ne nous dit pas davantage ce qu’il advint d’*al-Sāhira* (La magicienne) cette pièce que Victoria Mūsā monta pour défier Yūsuf Wahbī et prouver qu’elle était aussi capable que lui de jouer du Grand Guignol <sup>(2)</sup>!

Il est parfois difficile de comprendre les raisons de certaines confrontations. Ainsi en 1926 pourquoi *La dame de chez Maxim’s*, le célèbre vaudeville de Feydeau, est-il joué simultanément dans deux versions différentes par deux grandes troupes du Caire?

« Cette pièce a été présentée simultanément : « traduite » par la troupe Ramsès et « adaptée » par la troupe de la Promotion théâtrale » <sup>(3)</sup>.

Mais dans d’autres cas on laisse passer le temps et l’on donne un autre titre à une pièce déjà présentée par un concurrent pour faire croire qu’il s’agit d’une œuvre nouvelle. C’est ainsi que *al-Mar’a al-kaddāba* (la menteuse) adaptée de *Baby mine* de Marguerite Mayo et présentée par le Théâtre Victoria Mūsā en 1927, réapparaît sur la scène du Théâtre Riḡānī un peu plus tard sous le titre *al-Sittāt ma ya’rafūš yakdābū* (les femmes ne savent pas mentir) <sup>(4)</sup>.

En effet tous les coups sont permis dans la lutte que se livrent les troupes de théâtre. Naḡīb al-Riḡānī signale en passant qu’une de ses pièces, montée vers 1930, a toujours autant de succès trente ans plus tard

« qu’elle soit jouée par ma troupe ou par des troupes itinérantes qui se permettent froidement de faire main-basse sur les pièces d’autrui, sans se cacher — celui à qui ça ne plaît pas n’a qu’à aller se faire cuire un œuf — du moment qu’il n’y a pas chez nous de loi qui protège les auteurs contre les effrontés pick-pockets de pièces » <sup>(5)</sup>.

<sup>(1)</sup> Cf. *Fāṭima*, 51-53.

<sup>(2)</sup> Cf. *ʿAllām*, 77.

<sup>(3)</sup> Cf. *ʿAllām*, 77. La troupe de la Promo-

tion Théâtrale est celle des Frères ʿUkkāša.

<sup>(4)</sup> Cf. *ʿAllām*, 77.

<sup>(5)</sup> Cf. *Riḡānī*, 182.

Mais s'était-il montré beaucoup plus délicat quand, un peu auparavant, en 1927, désireux de se constituer une nouvelle troupe pour inaugurer le Théâtre Riḥānī qu'il venait de faire construire, il avait encouragé la troupe de Yūsuf Wahbī à quitter son directeur pour venir jouer le drame chez lui? La morale sera sauve en définitive car les transfuges se ravisent, retournent au théâtre Ramsès et laissent en plan le tentateur et six pièces en chantier <sup>(1)</sup>!

Il n'en reste pas moins que Riḥānī a de bonnes raisons de penser que ses collègues et rivaux en ont souvent mal agi avec lui. « On n'emprunte qu'aux riches » pourrait-on dire! Le succès de son *Kiškiš Bey* est tel qu'on lui en a disputé la paternité plus d'une fois. Voici le larcin le plus pittoresque, al-Riḥānī entreprend avec sa troupe une tournée en Syrie et au Liban :

« Nous fîmes étape à Beyrouth, espérant fermement y avoir du succès. Malheureusement nos espoirs disparurent dès la première soirée et nous essayâmes un échec que nous n'aurions jamais imaginé. La cause en était que M. Amin 'Aṭā Allāh, qui avait été acteur dans ma troupe quelques années auparavant, en avait profité pour copier toutes mes pièces. Ensuite il avait formé une troupe avec certains de ses compatriotes, en Syrie, et s'était mis à présenter toute notre marchandise (sic) sans oublier de mettre également la main sur le nom de Kiškiš Bey. Pour être équitable à son égard je dois reconnaître qu'il n'avait pas pris le nom exact mais l'avait un peu adapté : Kuškuš à Beyrouth et Kaškaš à Damas ! ... Bref les gens là-bas considérèrent que j'avais plagié l'authentique Kiškiš Bey c'est-à-dire Amin 'Aṭā Allāh » <sup>(2)</sup>.

Au Caire on estime très normal que les mêmes pièces soient données dans des lieux différents par des troupes différentes. D'une certaine façon on assiste à une espèce de décentralisation.

« Mon beau-frère me prenait souvent avec lui et nous nous rendions ensemble au bord du Nil, à Rawd al-Farag qui, en été, représentait le lieu de villégiature estivale où les Cairotes, après le coucher du soleil et le soir, venaient chercher un peu d'air frais soufflant du Nil, dans des établissements où l'on pouvait avoir des boissons glacées et où des troupes de théâtre de second ordre présentaient

<sup>(1)</sup> Cf. *Riḥānī*, 169-170.

<sup>(2)</sup> Cf. *Riḥānī*, 126. A l'occasion d'une tournée en Amérique du Sud, R. devait se découvrir un émule « Le Kiškiš brésilien »

et apprendre plus tard qu'un « Šikšik Bey » dirigeait en Argentine une troupe de théâtre arabe. Cf. *Riḥānī*, 149.

les succès des grandes troupes. Fawzī Munīb jouait les pièces de ‘Alī al-Kassār tandis que Yūsuf ‘Izz al-Dīn et Fu’ād al-Ġazā’irli donnaient du Rihānī. Ainsi celles de ces œuvres que j’avais manquées sur les scènes principales, je les voyais dans ces théâtres bon marché et modestes »<sup>(1)</sup>.

Mais il serait étonnant que les acteurs évoluant sur les planches à Rawḍ al-Faraġ reconnaissent qu’ils ne font pas partie de l’élite de leur profession! Pourquoi ne prétendraient-ils pas, comme Amīn ‘Aṭā Allāh au Liban que ce sont eux les premiers tandis que les autres les imitent? Rihānī, encore lui, est témoin de cette autre avanie. Il se promène avec Badī’a Muṣābnī<sup>(2)</sup> à Rawḍ al-Faraġ :

« Un cri frappa soudain notre oreille. Un individu distribuait des tracts publicitaires et lançait de sa voix désagréable : « Viens ici, gars ! Viens voir Kiškiš, le seul, le vrai ! ... Presse-toi avant qu’il commence ! ».

Badī’a eut l’idée de s’arrêter un moment pour discuter avec le camelot<sup>(3)</sup> de la forme de son slogan — et naturellement il ne savait pas à qui il avait à faire. le dialogue suivant s’établit entre eux :

Badī’a : Mais, mon ami, le véritable Kiškiš se trouve à ‘Imād al-Dīn, pas ici.  
Le camelot : Non, Madame ! Celui-là est une imitation, le vrai est ici.

— Bon et alors pourquoi l’authentique viendrait-il s’enterrer à Rawḍ al-Faraġ en laissant l’imitation se prélasser à ‘Imād al-Dīn ?

— Et qu’est-ce que c’est de si important ‘Imād al-Dīn, Madame ? Y a-t-il au monde mieux que Rawḍ al-Faraġ. C’est le jardin (*rawḍ*) des amants, Madame !<sup>(4)</sup>.

\* \* \*

Au terme de cette première approche se dégage une vue d’ensemble. Les contours de la scène se dessinent : l’Azbakiyya et ‘Imād al-Dīn pour le centre du Caire, Rawḍ al-Faraġ en prolongement estival, sans oublier que les troupes se déplacent, dans la province égyptienne, mais aussi dans les pays frères et même à l’étranger. Les acteurs apparaissent également : amateurs enthousiastes, techniciens exigeants, hommes d’affaires retors que parfois les scrupules n’étouffent

(1) *Riḍwān*, 132.

(2) Comédienne compagne de Rihānī.

(3) *i’lanġi* : l’homme-publicité.

(4) *Rihānī*, 142.

pas. On entrevoit un monde vivant, bruyant, changeant, on pressent des conflits d'intérêts comme des débats d'idées.

Jusqu'ici le projecteur n'a sorti de l'ombre que quelques silhouettes d'hommes et de femmes, guère plus que des noms. Mais le théâtre, en Egypte comme ailleurs, est une entreprise commerciale qui nécessite des capitaux susceptibles de rapporter des intérêts, des locaux et un équipement, qui s'appuie sur des comédiens et des collaborateurs divers qu'il faut faire vivre. D'un autre côté le public, en tant que client, intervient dans le circuit des affaires en assurant des recettes plus ou moins importantes en fonction du plaisir qu'il a pris. Nos témoins, qu'ils soient promoteurs de spectacles, protagonistes de premier plan ou observateurs privilégiés, nous fournissent les moyens d'en apprendre davantage sur ces questions qui feront l'objet de nos deux prochaines études.