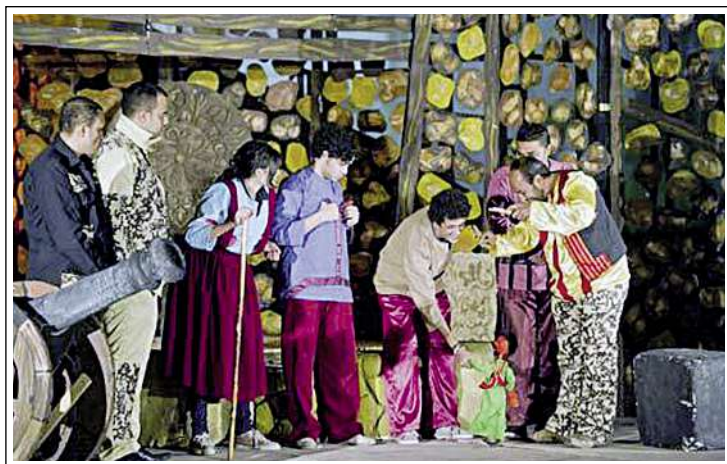


**Sobhi Boustani
et Marie-Aimée Germanos (éd.)**

La littérature arabe dialectale

Un patrimoine vivant



KARTHALA

L'ouvrage regroupe huit contributions consacrées à la poésie, au théâtre et à la prose romanesque d'expression dialectale au Moyen-Orient.

De tradition séculaire, les littératures arabes populaires et dialectales incarnent l'une des expressions émotionnelles les plus fortes, les plus authentiques et les plus spontanées. Bien qu'elles soient un élément déterminant du patrimoine et du paysage littéraires, bien que leur audience soit plus large que celle de la littérature classique, elles ont souvent été considérées comme une variante paralittéraire de peu de valeur par rapport à la littérature dite « savante » (poésie et prose) écrite en arabe standard.

En réhabilitant ces littératures, on rétablit l'équilibre entre les différentes formes d'écritures littéraires arabes. Leur redécouverte par une approche linguistique, analytique et sociale permet également d'accéder à une partie importante de l'univers culturel des sociétés d'où elles émanent. Les articles présentés ici contribuent à cette entreprise. Ils découlent d'une journée d'études organisée en décembre 2011 à l'Inalco par le Centre de Recherches Moyen-Orient Méditerranée.

Sobhi Boustani est professeur de littérature arabe moderne à l'INALCO, Paris. On lui doit plusieurs ouvrages et articles sur la poésie arabe du XX^e siècle et sur le renouvellement de l'écriture dans la littérature romanesque arabe.

Marie-Aimée Germanos est maître de conférences d'arabe syro-libanais à l'INALCO (Paris). Ses travaux de recherche en sociolinguistique portent plus particulièrement sur l'arabe dialectal libanais.

Lettres du Sud

Collection dirigée par Henry TOURNEUX

LA LITTÉRATURE ARABE DIALECTALE

UN PATRIMOINE VIVANT

Cet ouvrage est publié avec le soutien
du CERMOM (Centre de Recherche
Moyen-Orient Méditerranée) – INALCO.

Visitez notre site : **www.karthala.com**

Paielement sécurisé

Couverture : Arabi Gomhouriya, un premier spectacle théâtral
sur les planches d'Al-Midan (Le Caire).
(Photo : Bassam Al-Zoghby)

© Éditions KARTHALA, 2016
ISBN : 978-2-8111-1646-0

**Sobhi Boustani
et Marie-Aimée Germanos (éd.)**

La littérature arabe dialectale

Un patrimoine vivant

**Éditions KARTHALA
22-24, bd Arago
75013 Paris**

Système de translittération

أ، آ	' / ʔ, ā
ب	b
ت	t
ث	t̤
ج	ǧ
ح	ḥ
خ	ḫ
د	d
ذ	<u>d</u>
ر	r
ز	z
س	s
ش	š
ص	ṣ
ض	ḍ
ط	ṭ
ظ	ẓ
ع	ʿ
غ	ǧ
ف	f
ق	q
ك	k
ل	l
م	m
ن	n
ه	h
و، ؤ	w, ū
ي، ي	y, ī

Introduction

Sobhi BOUSTANI^{*}
et Marie-Aimée GERMANOS^{**}

Cet ouvrage rassemble les actes d'une journée d'études organisée à l'Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO) à Paris par le Centre de recherches Moyen-Orient Méditerranée (CERMOM). De tradition séculaire, les littératures arabes populaires et dialectales, au-delà de leur esthétique, de leurs codes et de leur diversité, incarnent l'une des expressions émotionnelles les plus fortes, les plus authentiques et les plus spontanées. Bien qu'elles soient un élément déterminant du patrimoine et du paysage littéraire, bien que leur audience soit beaucoup plus large que celle de la littérature classique, elles furent souvent considérées comme une variante paralittéraire, dévaluée par rapport à la littérature dite « savante » (poésie et prose) écrite en arabe standard. Un regard objectif sur la littérature classique et moderne dans la culture arabe perçoit aisément l'aspect vivant de ces littératures et leur rôle de plus en plus marquant dans le champ littéraire et culturel. Redécouvrir cette littérature, la réhabiliter et la proposer comme matière d'étude à la communauté

* INALCO.

** INALCO.

universitaire reviendrait à rétablir l'équilibre entre différentes formes d'écriture littéraire, et de dévoiler, à travers une approche analytique et sociale, un univers culturel en relation étroite avec une tranche très large de la société. On ne peut que constater le grand intérêt accordé à cette littérature, dans ses divers modes d'expression : (poésie, *zağal*, théâtre...), dans la grande majorité des pays arabes.

À travers l'exploration du domaine de la langue, des genres et de la poétique de la littérature arabe dialectale, les articles de cet ouvrage questionnent sa place dans le paysage littéraire arabe contemporain. Cette initiative est un premier pas dans un projet d'études plus ambitieux qui abordera cette littérature dans ses particularités régionales et selon différents angles d'approche. Le contenu du présent ouvrage se limite au Moyen-Orient, notamment à l'Égypte, au Liban et au Yémen. Il apportera une pierre à l'édifice des travaux sur la littérature dialectale de ces trois pays¹.

Dans son article « Évolution de l'emploi du dialecte en littérature », Arlette Tadié trace l'histoire de la littérature dialectale en Égypte de la tradition du théâtre d'ombres au x^e siècle jusqu'au xxi^e siècle. A. Tadié constate que l'arabe

-
1. On se contentera de citer ici quelques références générales et introductives, portant souvent sur la poésie. Pour l'Égypte et le Liban, et dans une moindre mesure le Maghreb, voir Frédéric Lagrange (2007), « La poésie dialectale et la chanson (1800-1945) », in B. Hallaq et H. Toelle (éd.), *Histoire de la littérature arabe moderne*, T. 1 (1800-1950), Arles, Sindbad Actes Sud ; ainsi que Humphrey Davies (2006), « Dialect literature », in K. Versteegh *et alii* (éd.), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Vol. 1, Amsterdam, Brill, p. 597-604, dans lequel une section est consacrée au théâtre et à l'écriture en prose en Égypte. On trouve aussi en particulier pour le Liban : Ġabbūr Abd al-Nūr (1966), *Étude sur la poésie dialectale au Liban*, Publications de l'Université libanaise, Beyrouth, 1966. Pour les mêmes pays, mais aussi la Syrie et l'Irak, voir Simon Jargy (1970), *La Poésie populaire traditionnelle chantée au Proche-Orient arabe*, Paris, La Haye, Mouton. On pourra également consulter, pour la fin du xix^e et le début du xx^e siècle, Jean Lecerf (1932, 1933), « Littérature dialectale et renaissance arabe moderne », *Bulletin d'études orientales*, T. 2 et 3.

dialectal est sous-jacent même dans les écrits dits en arabe standard. Tel est le cas, par exemple, des trois pièces qui nous sont parvenues d'Ibn Daniāl du XIII^e siècle. Elle s'arrête également sur le texte *Hazz el-Quḥūf bi šarḥ qaṣīdat Abi Šadūf* (*Secouer les crânes en expliquant le poème de Abī Šadūf*) de Yūsef al-Širbīnī, écrit vers 1686 et qui est le plus long texte en arabe dialectal avant le XIX^e siècle. L'auteure dresse ensuite un tableau montrant le développement continu de la littérature dialectale, tous genres confondus, de la *Nahḍa* à nos jours, en dévoilant le rôle de la politique dans son évolution.

Frédéric Lagrange s'intéresse pour sa part aux choix linguistiques de Yūsuf Idrīs dans les deux nouvelles ayant prêté leurs titres aux premier et dernier recueils du romancier. Intégrant à son cadre d'analyse les procédés de formation de la « colloquialized *Fuṣḥa* » décrits par Sasson Somekh pour la prose arabe moderne, ainsi que des éléments du modèle d'alternance codique théorisé par Carol Myers-Scotton, l'auteur met au jour les procédés de « camouflage » du dialecte dans la première nouvelle, *Arḥaṣ layālī*. Ce faisant, il enrichit l'inventaire de Somekh en soulignant l'existence d'un procédé d'inclusion indirecte d'idiotisme, « forçant le lecteur à décoder une allusion ». Dans un deuxième temps, il interroge le choix linguistique du romancier dans la seconde nouvelle sélectionnée. Ce choix, plus dialectalisant et par là à contre-courant de l'évolution linguistique dans l'œuvre d'Idrīs, pourrait s'expliquer selon Frédéric Lagrange par le genre littéraire du texte, à la frontière de la nouvelle et du poème en prose, par les similitudes du récit avec la *nokta*, ainsi que par la nature licenceuse des faits relatés.

La problématique de la langue employée sur scène dans l'écriture dramaturgique est le sujet sur lequel se penche Angela Daiana Langone dans son article. En effet, à travers une comparaison de ces deux pionniers du théâtre arabe que sont le Libanais Mārūn Naqqāš et l'Égyptien Ya'qūb Ṣannū', l'auteure analyse le processus langagier entrepris par chacun des deux auteurs afin de résoudre le problème de la langue du théâtre. Mārūn Naqqāš adopte des choix linguistiques diffé-

rents pour chaque personnage. Seul l'un d'entre eux, la servante Umm Rīša, s'exprime exclusivement en dialectal. La stratégie de Ya'qūb Ṣannū' est à cet égard différente : chez ce dernier, le dialectal égyptien est en effet le seul moyen d'expression des personnages. Influencés, tous les deux, par le débat sur « la question de la langue sur scène » auquel ils ont assisté lors de leur séjour en Italie, ils se sont rendu compte du rôle du dialectal dans la modernité et dans l'innovation de l'écriture.

Théâtre et dialecte sont également le sujet de l'article de Najla Nakhlé-Cerruti. Après une analyse de deux pièces de Raymond Ġbāra, *Taḥta ri'āyat Zakkūr* (1972) et *Man qaṭaf zahrat al-ḥarīf?* (1992), l'auteure jette la lumière sur la pensée de R. Ġbāra à l'égard de l'homme, et particulièrement l'homme artiste dans la société moderne. Avec lui, le genre connaît ses lettres de noblesse. L'écriture en dialecte correspond pour le dramaturge, conscient de la relation entre la création dramaturgique et la société, à un choix : celui « du langage de ses concitoyens », choix auquel il se tiendra tout au long de sa vie.

Julien Dufour revient sur la distinction, au Yémen, entre poésie *ḥumaynī* et *ḥakamī*. Après un exposé historique suivi d'un rappel des formes métriques employées dans les textes (*qaṣīdah*, *mubayyat*, *muwašṣaḥ* de schémas divers), l'auteur s'attarde sur les deux types de métriques que l'on y trouve. Il passe notamment en revue les traits qui révèlent du *malḥūn* puis du *mu'rab*, présente les relations de chacune de ces métriques avec les formes du poème, et expose la place et l'emploi du *ziḥāf* et de dialectalismes en *malḥūn*. L'auteur s'intéresse également au regard posé par les auteurs yéménites sur ces différents types de poésie. Il dévoile ainsi les acceptions des termes qu'ils emploient pour y référer (entre les XIII^e et le XVII^e siècles). De même, il note plusieurs occurrences, témoin d'un usage vraisemblablement courant, de termes polysémiques relevant de la terminologie de la grammaire traditionnelle, employés dans des contextes non expli-

citement métalinguistiques, comme autant d'allusions ou de métaphores possibles à la métrique et à la langue des poèmes.

Joseph Dagher, quant à lui, présente dans sa contribution un panorama historique du *zağal* libanais, précédé de considérations étymologiques explicitant le sens de ce terme chez les grammairiens et les lexicographes anciens et modernes. Ce genre poétique, dans lequel l'influence des chants liturgiques en langue syriaque est attestée par plusieurs critiques, est considéré comme faisant partie du patrimoine culturel du Liban. « Il est l'expression fidèle et vivante de ce que vivent les gens au quotidien. » Pratiqué essentiellement par les moines entre 1300 et 1800, le *zağal* commence à gagner les civils à partir du XIX^e siècle et connaît son grand développement à partir du XX^e siècle. Bien que l'écrit devienne un support incontournable à sa diffusion, il reste principalement un genre populaire, folklorique, oral et mélodieux². Conformément à l'esprit de cet ouvrage, J. Dagher conclut « qu'il est temps de reconnaître que cette poésie doit avoir sa place dans la littérature libanaise moderne ».

La question du choix linguistique passe également au second plan des deux derniers articles de l'ouvrage. L'attention de leurs auteurs, qui prennent comme corpus littéraire des poèmes en arabe dialectal, se focalise en effet en premier lieu sur « la poétique de l'espace » et sur les aspects socio-culturels chez Michel Ṭrād et Issam al-Abdallah. Ainsi, l'article de Nehmetallah Abi-Rached traite de cette problématique dans le recueil *Layš* de Michel Ṭrād. L'auteur analyse dans cet article « les constituantes de l'univers tradien et ce qui fait sa poéticité ». Il insiste sur les notions d'espace et de lieu qui constituent la source principale des images poétiques et le cadre à travers lequel s'exprime toute la sensibilité poétique à l'égard des éléments de la nature. En s'inspirant de la théorie de Gaston Bachelard dans son ouvrage

2. Voir Bišāra 'Assāf al-Sib'alī, *'Awzān al-zağal al-lubnānī*, Beyrouth, 2011.

Poétique de l'espace, Abi-Rached analyse la dimension poétique du « nid » dans son recueil. Son étude met en évidence la richesse de cette poésie sur le plan musical, rythmique, poétique et où le lyrisme se conjugue avec l'humain.

Talal Wehbé, enfin, traite du poème intitulé « Bou Ali » de Issam al-Abdallah, ainsi que de la chanson tirée de ce poème et chantée par Marcel Khalifé. Dans un premier temps, l'auteur étudie les relations sémantiques interpropositionnelles et les rôles sémantiques intrapropositionnels du poème et fait ressortir l'agencement des dimensions élégiaque et épique dans le texte. Dans un deuxième temps, il montre la mise au second plan de la dimension épique dans la chanson, qu'il interprète comme un évitement de références à une tradition religieuse spécifique. Talal Wehbé interroge par là les fonctions sociales distinctes de la poésie et de la chanson.

1

Évolution de l'emploi du dialecte en littérature

Arlette TADIÉ*

En Égypte, il y a plusieurs dialectes, différents parlers bédouins, de très nombreux patois paysans, il y a le berbère, le *siwi*, le nubien, le *beja* (langue des communautés vivant dans l'extrême sud du pays, après Aswān et sur le littoral de la mer Rouge). Les locuteurs de ces langues sont le plus souvent bilingues, ils parlent leur patois et l'arabe du Caire et ce, depuis que les acteurs et chanteurs égyptiens ont comencé à sillonner le pays, que la radio, le cinéma et la télévision se sont répandus et depuis que l'école primaire est devenue obligatoire. La télévision a, de plus, effacé les différences locales. Par « dialecte égyptien », il faut donc entendre les différents niveaux du parler du Caire devenu la *koïnè* égyptienne.

Nous étudierons dans un premier temps, à travers quelques-uns des textes que nous possédons, la place qu'a occupée le dialecte en littérature et sa réception à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle.

* INALCO.

Dans un deuxième temps, nous analyserons l'influence de la politique sur le dialecte, comment elle a contribué à son acceptation et surtout à son évolution dans la littérature, pendant tout le XX^e siècle et jusqu'à nos jours.

Des écrits en dialecte

Nous possédons du VIII^e, IX^e et X^e siècles et plus tard encore, des textes où le style mélange des phrases du dialecte et des phrases en classique¹.

Par ailleurs l'Égypte a une longue tradition de théâtre d'ombres qui remonte au X^e siècle. Rappelons qu'il a survécu longtemps et a commencé à disparaître avec l'avènement du cinéma.

Les pièces les plus célèbres qui nous sont parvenues sont les trois pièces d'Ibn Daniāl (1248-1310)² ; si elles sont écrites en arabe littéral, on sent que la phrase dialectale est sous-jacente, les tournures ressemblent à celles de la langue parlée.

Quelques textes plus populaires du XVII^e siècle nous sont parvenus comme *La pièce du crocodile* (*Le 'b et-temsāḥ*) qui décrit les tentatives pour sauver un malheureux *fellāḥ*, qui voulait devenir pêcheur, des crocs d'un crocodile, ou *Le cloître* (*Le 'b el-dēr*), qui raconte l'histoire d'un marchand musulman qui épouse une jeune copte, fille d'un moine, après l'avoir convertie à l'islam ; « à cette pièce qui exprime le triomphe du Musulman sur les Chrétiens plusieurs actes ont été ajoutés, afin que la représentation se prolonge pendant toute la durée

-
1. Madiḥa Doss, « Réflexions sur les débuts de l'écriture dialectale en Égypte », in *Égypte, Monde arabe*, Le Caire, CEDEJ, 1996, textes, p. 134-145.
 2. *Three Shadow Plays by Muḥammad Ibn Dāniyāl*, édité par Paul Kahle, introduction Derek Hopwood et Mustapha Badawi ; Gibb Memorial Trust, Leda House, Cambridge, 1992.

du Ramadan³ ». Ces pièces et d'autres sont, écrites en *fūṣḥa*, et leur langue s'est altérée, ou bien elles font partie de la littérature orale et ont été récoltées le plus souvent vers le début du XIX^e siècle, en respectant la langue de l'informateur, ou encore elles ont été écrites en dialecte par plusieurs auteurs, pour être plutôt chantées que jouées.

Nous retrouvons jusqu'à aujourd'hui des exemples de ces styles : dialecte truffé de mots en *fūṣḥa* ou, inversement, *fūṣḥa* truffée de mots en dialecte chez les personnes moyennement cultivées, par exemple le petit fonctionnaire dans l'administration, le policier qui fait un constat d'accident ou l'écrivain public assis à la porte des administrations qui écrit sous la dictée d'un plaignant. Cette forme d'écriture n'est pas délibérée de la part de l'auteur, mais il ne sait ni ne peut s'exprimer autrement en écrivant et ce n'est pas celle qui intéresse notre propos, contrairement à l'écriture librement assumée.

En revanche, d'autres auteurs ont employé sciemment le dialecte dans leurs écrits, comme le montre entre autres l'exemple du poème d'Ibn Iyyās, dans *Badā' i' al-zuhūr* : texte paru en 1311, *Ta'a esma'u b-el-Lāh, ya nās, elle gara... el-fīl weqe' yōm el-etnēn f-el-qantara*⁴. Ibn Iyyās, tout comme Ġabartī, écrivait dans une sorte de néo-arabe qui employait volontairement le dialecte. C'est un poème écrit avec une orthographe souvent défectueuse en ce qui concerne le dialecte. Il faut dire que l'écriture imprimée du dialecte est restée défectueuse jusqu'aux années soixante-dix (je me souviens de 'Abd er-Raḥmān al-Šarqāwī me disant : « Je n'arrive pas à me faire imprimer correctement, les typographes ajoutent de nouvelles fautes d'orthographe à chaque nouvelle impression du livre » – il s'agissait du livre *Al-Ard, La Terre*). Aujourd'hui les ouvrages écrits en dialecte ont trouvé une sorte de code orthographique.

3. Jacob Landau, *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1965, p. 38 et 40.

4. « Venez écouter braves gens, ce qui arriva... l'éléphant tomba lundi du pont ».

Citons aussi un des premiers romans qui fait une place entière au dialecte : *Hazz el-Quḥūf bi šarḥ qaṣīdat Abi Šadūf* (*Secouer les crânes en expliquant le poème de Abi Šadūf*) de Yūsef al-Širbīnī, écrit aux alentours de 1686 ; c'est le plus long texte en arabe dialectal avant le XIX^e siècle.

Emploi du dialecte

Il nous faut donc distinguer entre ceux qui écrivent volontairement en dialecte et ceux qui s'en servent involontairement. À ceux-ci, il faudrait ajouter les auteurs qui, au début du XIX^e siècle surtout, étaient perplexes et déchirés entre les besoins de leurs sujets qui requéraient une langue alors que leur éducation leur en suggérait une autre.

J'illustre ce problème par quelques exemples :

(1) Marūn el-Naqqāš (1815-1855) traduit et présente en 1848, *L'Avare* (*Al-Baḥīl*) de Molière ; il semble résoudre le problème que lui pose la langue en faisant parler les bourgeois en arabe littéral et les domestiques en dialecte. C'est une solution quelque peu boiteuse, malgré tout le mérite de l'auteur. Il y ajouta plusieurs mélodies orientales, ce qui faisait que *L'Avare* ressemblait plus à une opérette qu'à la pièce de Molière⁵. Les Égyptiens et les Arabes, en général, sont très friands de musique, les conteurs s'accompagnaient toujours d'un instrument de musique ; la musique, s'est maintenue au théâtre, au cinéma et survit jusqu'à aujourd'hui.

(2) Farah Antūn, soixante-six ans plus tard, en 1914, dans *Maṣr al-Ġadīda wa Maṣr al-Qadīma* (*L'Égypte moderne et l'Égypte ancienne*), suivra l'exemple de Naqqāš, en disant, dans son introduction, que « les personnages de la haute

5. Les trois pièces de Marūn el-Naqqāš ont été réunies sous le titre de *Arz Lubnān*, Beyrouth, al-Maṭba'a al-'umūmiyya, 1869.

société parlent la langue littéraire parce que leur éducation, leurs connaissances et leur milieu le leur permettent, alors que les personnages issus des basses classes parlent en dialectal » et ce pour les mêmes raisons. Il ira même jusqu'à mettre dans la bouche des femmes « une troisième langue qui est soit du dialecte amélioré soit du littéral simplifié ».

Nous voyons la perplexité de ces auteurs, ils sentent que la *fusḥa* (langue classique ou littéraire) n'est pas naturellement faite pour leurs dialogues, mais en même temps, leur culture et les usages littéraires du moment leur interdisent l'emploi du dialecte.

(3) Le problème de la diglossie reste épineux. Miḥāil Nu'ayma dans sa préface à *Al-Abnā' w-al-Banūn* (*Les Pères et les fils*), fera part de sa perplexité en 1917 :

Le grand problème que j'ai rencontré en écrivant cette pièce est celui de la langue dialectale et de la place qu'il convient de lui donner dans de semblables pièces. Pour moi, et je pense que beaucoup se rangeront à mon avis [...], les personnages d'une pièce doivent parler la langue qu'ils ont l'habitude d'employer pour exprimer leurs sentiments, leurs pensées et si l'écrivain essaye de faire parler un paysan en vers, ou dans une langue châtiée, il nuit à lui-même, à son lecteur et à son auditoire ; sans compter que ses personnages auront un air ridicule qu'il n'avait pas l'intention de leur donner.

Ces auteurs ont un vrai problème de conscience, faut-il faire vrai ou faut-il faire œuvre littéraire ? Ils sentent le besoin de s'excuser, de se faire pardonner, car pour les puristes, écrire en dialecte est le propre d'une littérature de seconde classe, de bas étage⁶. Sans entrer dans les détails, disons qu'il était entendu qu'on parlait en dialecte et qu'on écrivait dans la langue la plus châtiée possible, seuls, le conte populaire et

6. Ayant travaillé sur le dialecte, j'ai moi-même été victime de cet état d'esprit qui a existé chez les arabisants français encore plus longtemps qu'en Égypte.

les proverbes pouvaient échapper à cette règle. C'est ainsi qu'un très grand poète comme Bayram at-Tunsi, que Taymūr saluait comme un très grand artiste et poète, « dont la langue à la fois fascinante et captivante intéressera les critiques des générations à venir », n'est pas dans le dictionnaire des grands auteurs de la littérature contemporaine (*A'lām al-'adab al-'arabi l-mu'āṣir*).

Mais nous sommes à un moment de réveil de l'Égypte, les idées foisonnent, les écrits aussi. Les genres nouveaux importés de l'Occident demandent un langage nouveau. La langue dialectale évolue avec l'arrivée massive des Européens venus d'Europe et ceux, venus de l'empire ottoman, à qui Moḥamad 'Alī avait fait des ponts d'or ; sous leur influence, le parler évolue beaucoup plus vite que l'écrit.

Pour faire passer un message, il faut atteindre le plus grand nombre, donc il faut employer sa langue. Il y eut des prises de position en faveur de la langue populaire, il y eut des grincements de dents chez les puristes. Dans les discussions des cercles littéraires sur le style, à la fin du XIX^e et du début de XX^e siècle, certains préconisent l'emploi du dialecte pour les fictions contemporaines et du classique pour les romans historiques. On a assisté à une guerre des « Anciens et des Modernes ». Guerre qui a duré longtemps, qui peut-être dure encore. En 1953, Taha Hussein écrivait : « Il est certain que la littérature arabe s'oriente de plus en plus vers le peuple. Le propre d'une telle littérature populaire est d'absorber indistinctement tout ce qui lui est présenté, alors qu'une littérature élevée, soucieuse de bel art, signifie avant tout distinction et réserve, refusant de se perdre dans n'importe quelle force, quelque impressionnante qu'elle soit. Les écrivains soucieux de garder cette distinction et cette réserve seront tentés soit de vivre dans une solitude dommageable, soit de se mêler à la foule, risquant ainsi de vivre dans la vulgarité⁷ ».

7. Taha Hussein, « Destins de la littérature arabe », *La Revue du Caire*, février 1953, p. 21.

Il y eut cependant une avancée certaine de l'emploi du dialecte comme « langue littéraire », puisque de grands écrivains de la langue classique, comme les frères Taymūr, Tawfīq al-Ḥakīm ou Yūsuf Idrīs et beaucoup d'autres n'ont pas hésité à écrire la langue du peuple, et ils feront école.

Au début, les frères Taymūr vont jusqu'à écrire deux fois leurs pièces de théâtre, en dialecte, puis en arabe littéral. Citons-en quelques-unes : Muḥammad Taymūr : *al- 'Uṣfūr fi-l-qafaṣ* (*L'Oiseau en cage*), *'Abd as-Sattār afandi, al- 'Iṣhra al-ṭayyiba* (*Les Bonnes relations*), et une adaptation de *Barbe-bleue*. Quant à Maḥmūd Taymūr, *al-Maḥba' raqm talatāšar* (*L'Abri numéro treize*), *Ḥaflat šāy* (*Tea Party*), *Qanbil, Kizb fi kizb* (*Tout est mensonge*). Il a écrit en dialecte nombre de pièces en un acte qui ont été recueillies dans une série, *Ḥamsa we ḥmēsa*. Maḥmūd Taymūr dira : « toute ma vie littéraire a été une lutte entre les deux tendances, entre la langue de l'écrit et la langue de l'oral, celle du dialogue et de la narration ».

(4) En revanche, Ya'qūb Ṣannū' (1839-1912) affirme sa volonté d'écrire en dialecte et quand il crée sa première pièce au Caire, il dira : « en 1870 je fondais le premier théâtre arabe » ; un vaudeville qui s'appelle *Rastor, šeiḥ el-balad w-el-qawwās* (*La Tête de mule, l'adjoint au maire et le garde*), il fait parler tous ses personnages dans l'idiome du peuple, quelle que soit leur condition sociale. Il veut un théâtre populaire ouvert à tous ses compatriotes pour qu'ils puissent comprendre l'intrigue. Plus tard, dans son journal *Abu Naddāra* (*L'Homme aux lunettes*), Ṣannū' emploiera pour ses pamphlets politiques et ses caricatures (genre qu'il créa en Égypte), le dialecte. Jusqu'à aujourd'hui, les légendes des caricatures sont toujours en dialecte, même dans les journaux les plus sérieux. On ne fait pas rire en classique.

Tawfīq al-Ḥakīm (1902-1977) avait moins de problèmes de conscience, comme il nous l'avait expliqué, il écrivait dans une langue ou une autre suivant l'inspiration du moment et les besoins du sujet, et ceci tout au long de sa vie. Le style de Ḥakīm est soutenu, aussi bien en dialecte, qu'en *luḡa*

tālīṭa (la troisième langue) ou en pure *fūṣḥa* ; sa langue est simple et claire, ses pièces, quel que soit le pays, pouvaient être représentées en arabe littéral, dans une langue dialectale, égyptienne ou autre, il suffisait de changer quelques mots ou l'accent des acteurs.

En dialecte, il a écrit surtout des pièces de théâtre, certaines courtes en un acte, d'autres longues en trois actes comme : *Al-mar'a al-ḡadīda* (*La Femme moderne*) (1923), *Ḥayāt taḥaṭṭamt* (*Une vie brisée*) (1930), *Rusāsa fe-l-qalb* (*Une balle dans le cœur*) (1931), *Ḥomār al-ḥakīm* (*L'Âne du sage*) (1940), *al-Warṭa* (*L'Impasse*) (1966), *Maṣīr ṣorsar* (*Le Destin d'une blatte*) (1966), et en un acte : *al-Zammār* (*Le Flûtiste*) (1932), *Ḥadīṭ ṣaḥāfi* (*Une interview*) (1938) *Koll-e šē' fe maḥallu* (*Chaque chose à sa place*) (1966), etc. Il continue à écrire en dialecte presque jusqu'à la fin de sa vie, il publie *al-Ḥamīr* (*Les Ânes*) (1972-1973) à l'avènement de Sadate, sous forme de pièce de théâtre en un acte, un pamphlet politique. Il nous a dit qu'il l'avait écrit sous Nasser mais que la censure l'avait refusé.

Ici apparaît la volonté d'écrire en dialecte. Volonté qu'impose le public auquel on veut s'adresser. Dans un pays comme l'Égypte, où il y a encore, un minimum de 30 à 40 % d'illettrés, écrire dans une langue châtiée, c'est se condamner à n'être pas compris de tous.

Cette volonté se retrouve aussi chez Bayram at-Tunsi (1893-1961) : lui aussi veut toucher le peuple par ses pamphlets, critiquant aussi bien la monarchie que la situation politique, sociale et économique du pays. (Il se fait connaître en 1917 avec un long poème, *al-Maḡlis al-baladi* (*Le Conseil municipal*), contre le gouvernement d'Alexandrie qui voulait lui faire payer une grosse somme d'argent pour un appartement hérité de sa mère). À cette fin, il n'utilisera que la langue de tous, le dialecte, aussi bien dans ses poèmes, dans ses revues *al-Missalla* (*L'Obélisque*) 1919 et puis *al-Ḥazūq* (*Le Pal*). Il publiera dans le sixième numéro d'*al-Missalla* son célèbre poème contre le roi Fouad et sa maîtresse : *el-Bamya es-ṣoltāni w-el-qar' el-mulūki* (*Le Gombo sultanesque et la*

courge royale), il écrira en dialecte tous ses poèmes, ses deux romans *es-Sayyed we mrāto fi Barīz* (*Sayyed et sa femme à Paris*), et *Es-Sayyed we mrāto fe Maṣr* (*Sayyed et sa femme en Égypte*), ses pièces de théâtre : *‘Azīza w-Yūnis*, *Maysa*, *Lēla men alf-e lēla* (*Une nuit parmi les mille nuits*), et *Madame Butterfly*. Seules, ses *Mémoires d’exil* (*Muḍakkarāt fi-l-manfa*) sont en arabe littéral.

Politique et dialecte

Nous remarquerons tout au long de cet exposé que les changements linguistiques en Égypte sont souvent liés aux événements politiques, non pas que politiquement on ait aspiré à un changement linguistique, mais ce sont au contraire les événements politiques qui créent une avancée consciente ou inconsciente de la langue parlée. De même, celle-ci influe sur la politique. Le pamphlet, la *nokta* (courte histoire pour rire, plur. *nokat*), la caricature, sont des instruments, surtout en Égypte, de critique et d’opposition au gouvernement. On dit que Gamāl ‘Abd en-Nāsser avait des indicateurs chargés de récolter et de lui rapporter toutes les *nokat* dont il était l’objet.

Nous traiterons maintenant des incidences des très grands événements politiques, la *Nahḍa* (la Renaissance), la guerre de 1914 et la période entre les deux guerres, la révolution de 1952, sur l’épanouissement du dialecte et nous terminons par la situation linguistique actuelle.

La première *Nahḍa* jusqu’en 1914 :

Cette renaissance née du choc dû à l’intrusion des Européens à la suite de l’expédition de Bonaparte va se traduire dans un premier temps par :

(1) L’édition et l’imitation des chefs-d’œuvre de la littérature arabe ancienne.

Les lettrés arabes ressuscitent la culture classique et rénovent le style, la grammaire, ils établissent des éditions critiques (même des textes en langue populaire comme *Les Mille et une Nuits*).

Quelques grands noms de cette période : 'Abd al-Rahmān al-Ġabartī, 'Alī Mubarak, Rifā'a Rafī'i al-Ṭaḥṭāwī, puis el-Muwayliḥī, Abdallah Nadīm al-Barūdī, Ḥāfiẓ Ibrahīm, Aḥmad Šawqī, Ḥalīl Muṭrān, etc. Cette génération de grands écrivains ouvre la voie à une ère nouvelle, celle de l'après-guerre.

Mais, avant de poursuivre, disons un mot de l'importance de la presse. L'arrivée massive des Syro-Libano-Palestiniens, au milieu du XIX^e siècle, à cause d'événements politiques malheureux chez eux et de l'ouverture du canal de Suez qui faisait, pour eux, de l'Égypte, un pays de liberté, un pays de cocagne, sera bénéfique au dialecte. Avec les Égyptiens, ils vont créer une presse qui aura un rôle prépondérant : les meilleurs écrivains et essayistes égyptiens, les réformateurs et les leaders nationaux vont y avoir recours ; d'autres, tels el-Muwayliḥī père, Moustapha Kemal (*L'Étendard égyptien*), Luṭfī al-Sayyid (*Al-Ġarīda*), vont fonder leurs propres journaux et revues. Et ainsi le journalisme égyptien va non seulement changer la société et être un instrument d'éducation, mais il va transformer l'écriture et surtout le style de la prose. L'écriture journalistique n'a pas d'exigence littéraire, son style doit être abondant, rapide, incisif ; elle a besoin de souplesse et de vivacité, le mot doit répondre à l'événement du moment. Si l'événement n'a pas d'équivalent en arabe classique, on a recours à l'arabe dialectal, sinon on arabise le mot étranger ou, en dernier ressort, on le donne tel quel et il passera dans la langue parlée et de là, plus tard, dans la langue écrite. À l'issue de la Première Guerre mondiale, l'Égypte acquiert une certaine autonomie, l'enseignement se répand, on crée des écoles primaires et secondaires, deux universités, qui vont devenir des foyers de culture. Ceci ne sera pas sans incidences sur la langue écrite qui deviendra plus légère, plus souple, plus apte à traduire les idées et les œuvres qui

viennent d'ailleurs. Il y aura ainsi un va-et-vient continuuel entre l'oral et l'écrit qui vont s'enrichir l'un par l'autre.

Que d'expressions, que de mots on entend aujourd'hui dans la bouche d'enfants ou d'adolescents que leurs parents et grands-parents ignoraient ! Aujourd'hui, place el-Tahrir, le vocabulaire politique et celui qui est issu des ordinateurs et d'autres comme *Facebook*, a dû enrichir très fortement le parler quotidien.

(2) Une phase d'égyptianisation et de traduction.

Des adaptateurs et des traducteurs mettent à la portée du public égyptien la littérature d'imagination contenue dans des ouvrages européens : des romans, des nouvelles, des pièces de théâtre dans les deux registres de la langue. Certaines traductions ont été faites par des traducteurs chevronnés, mais il y a eu aussi des adaptations de quelques écrivains qui connaissaient peu la langue de départ et pas très bien la langue d'arrivée : ils écrivent donc dans leur langue quotidienne. Il fallait écrire vite et publier vite. Ils faisaient recette, le public d'après-guerre en était friand, il avait besoin de divertissements et se délectait de tout ce qui venait d'Europe. Ce mouvement a servi les deux registres de la langue et il a contribué fortement à l'emploi du dialecte dans l'écrit. La littérature importée charriant des notions nouvelles avait besoin d'un langage nouveau.

(3) La littérature d'imagination égyptienne et sa spécialisation

En 1882, c'est la défaite de 'Urābī ; en 1900, la mainmise complète des Anglais sur l'Égypte, qui imposent une censure sévère. Mais 1919 voit l'allègement de l'emprise britannique avec la révolution de Sa'd Zaghlūl. Il crée un soubresaut à la fois politique et intellectuel, qu'on a appelé la deuxième *Nahḍa*.

Yaḥya Ḥaqqī dans sa préface à *Fağr al-qīṣṣa-l-miṣriyya*, vers 1960, dit

qu'il arriva quelque chose d'étrange : cette nation, qui aux yeux de beaucoup de simples d'esprit semblait figée, ayant

perdu tout pouvoir de se réveiller, flamba en 1919 autour de Zaghlūl, demandant son droit à la vie, à l'indépendance [...] Et c'est dans le giron de cette révolution que naquirent la musique de Sayyid Darwīš et la nouvelle école littéraire⁸.

Yahya Ḥaqqī explique et développe son point de vue dans une interview à Aḥmad Ḥasan al-Zayyāt⁹ : « Le roman égyptien ne veut plus emprunter à l'Occident des thèmes et des sujets, c'est la technique qui l'intéresse, il se retourne vers la littérature européenne pour en étudier les règles et le style et pour enrichir la littérature égyptienne ».

Les frères Taymūr en France découvrent Maupassant « le grand maître de la nouvelle », et comme celui-ci décrit la réalité française, ils veulent décrire la réalité égyptienne. Ils veulent « reconstruire le palais de cette nouveauté qui représente notre vie avec ses pensées, ses images qui portent notre cachet celui de l'égyptianité pure et radieuse¹⁰ ». La nouvelle, le roman, la pièce de théâtre, doivent donc coller à la réalité ; or, qu'est-ce qu'un roman réaliste sinon celui qui convertit en langage la réalité du peuple ? Et le réalisme, dès lors, commande non seulement le choix du thème, mais aussi celui de la langue ; comment peindre le peuple si on ne parle pas sa langue et qu'on utilise un langage de convention ? Le dialecte s'impose.

Après la guerre, le théâtre va jouer un très grand rôle dans l'acceptation du dialecte.

Maḥmūd Taymūr nous dit aussi dans son livre *Ṭalā'i' 'al-masraḥ al-'arabi*¹¹ : « Durant la première guerre mondiale, l'atmosphère en Égypte était étouffante [...], le protectorat

8. Yahya Ḥaqqī, *Faḡr al-qīṣṣa-l-miṣriyya* (L'Aube du roman égyptien), Le Caire, Édition du ministère de la Culture, s.d., p. 75, 76.

9. Revue *Al-Adab*, Le Caire, décembre 1960.

10. Muḥammad Taymūr, préface à *'Umm-e Metwalli*, Recueil de nouvelles, Le Caire, 1917.

11. Maḥmūd Taymūr, *Ṭalā'i' 'al-masraḥ al-'arabi* (Les Précurseurs du théâtre arabe), Le Caire, al-Maṭba'a al-namūdaḡiyya, s.d., p. 94.

était imposé au pays, nous vivions des moments très durs ; et il était naturel que le pays soit enclin à vouloir des distractions, des amusement et du rire... c'est ainsi que fut créé le théâtre comique » avec des troupes comme celles de Azīz 'Id, d'al-Rihāni, de Badī' Ḥayri, de 'Ali l-Kassār (surnommé le Barbarin au bon cœur) ; ils étaient d'abord des acteurs, qui jouaient des pièces franco-arabes pour les troupes alliées. Encouragés par leur succès, ils vont former chacun sa troupe avec la collaboration musicale de Sayyid Darwiš, etc. Ils présentaient beaucoup de vaudevilles, truffés de *nokat* et un humour basé sur le langage et des situations hilarantes. Les actrices que tout le monde connaît encore aujourd'hui (certaines ont été aussi vedettes de films) s'appelaient Rose el-Yūssef, Amīna Rizq, Faṭma Rušdi, Zeinab Sidqi.

La troupe de Rihāni, (surnommé Kiš Kiš bey), a vécu trente ans. Il faut dire aussi que les événements politiques qui entraînèrent le départ en exil de Sa'd Zaġlūl eurent une grande répercussion sur le théâtre populaire, de nombreuses allusions y étant faites à la situation politique. Le théâtre, d'une part, et la politique, de l'autre, jouèrent un grand rôle pour l'enrichissement de la langue dialectale. Même l'élite qui ne fréquentait pas ces théâtres commença à y venir, subissant l'engouement de la musique de Sayyid Darwiš. (C'est ainsi que le théâtre sérieux commença à perdre ses spectateurs et que des troupes comme celle de Georges Abyaḍ ont périclité). Le théâtre populaire resta très vivant même après l'avènement du cinéma, qui à son tour fera beaucoup pour la langue, les films égyptiens, le plus souvent parlés en dialecte, sont drôles, truffés de proverbes, de *nokat*, de jeux de mots ; tout cela n'a pas été sans enrichir la langue.

De même après la guerre, il y eut beaucoup de « boîtes » très fréquentées où la musique avait une grande place. Les noms de certains chanteurs sont restés célèbres, comme Muḥammad 'Abd al-Wahāb, ou 'Umm Kulṭūm, qui tous deux chantaient aussi bien des textes en langue dialectale que classique, ces chansons fredonnées ensuite dans la rue ont joué un rôle immense dans l'épanouissement des deux aspects de