Shakespeare dans le Moyen-Orient du XXI^{e} siècle

Une transposition interculturelle engagée

Laurence DENOOZ

Université de Lorraine, EA 4372. CERCLE

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.9447

Résumé : Premier volet de la trilogie shakespearienne de Sulayman Al-Bassam, *The Al-Hamlet Summit* fut représentée pour la première fois en anglais, en 2002, au Edinburgh International Fringe Festival puis au 14e Cairo International Festival of Experimental Theatre, avant d'être traduite en arabe, langue dans laquelle elle fut jouée lors d'une tournée mondiale. La première représentation en arabe avec une traduction en anglais projetée sur l'écran au fond de la scène fut proposée au Tokyo International Arts Festival en février 2004 par la Sulayman Al-Bassam Theatre Company dans une mise en scène par al-Bassam lui-même, filmée pour le site de Global Shakespeare. Prenant appui sur la sémiotique du discours et, pour la version filmée, sur la sémiotique de l'image, l'étude sociocritique de *The Al-Hamlet Summit*, définie par son auteur lui-même, Sulayman Al-Bassam, comme « a cross-cultural construction » (Holderness 2014 : X), met en exergue l'engagement du dramaturge et du metteur en scène pour une société plus ouverte à la pluralité culturelle et à l'autodétermination des peuples, d'une part, et contre toute forme de dictature et le capitalisme des pétromonarchies, d'autre part.

Mots-clés : Sulayman Al-Bassam – *The Al-Hamlet Summit* – Experimental Theatre – pluralité culturelle – sociocritique

Abstract: The first part of Sulayman Al-Bassam's Shakespearean trilogy, *The Al-Hamlet Summit* was first performed in English in 2002 at the Edinburgh International Fringe Festival and then at the 14th Cairo International Festival of Experimental Theatre, before being translated into Arabic, in which language it was performed during a world tour. The first performance in Arabic with English subtitles projected onto the screen at the back of the stage was given at the Tokyo International Arts Festival in February 2004 by the Sulayman Al-Bassam Theatre Company, directed by al-Bassam himself and filmed for the Global Shakespeare website. Drawing on the semiotics of discourse and, in the case of the filmed version, the semiotics of the image, the sociocritical study of *The Al-Hamlet Summit*, defined by its author, Sulayman Al-Bassam, as "a cross-cultural construction" (Holderness 2014 : X), highlights the playwright's and director's commitment to a society more open to cultural plurality and the self-determination of peoples, on the one hand, and against all forms of dictatorship and petro-monarchy capitalism, on the other.

Keywords: Sulayman Al-Bassam – *The Al-Hamlet Summit* – Experimental Theatre – cultural plurality – sociocriticism

Introduction

Né en 1972 d'une mère britannique et d'un père koweïtien, le dramaturge Sulayman al-Bassam est le produit d'un parfait syncrétisme des deux cultures. L'obtention d'un diplôme en arts de l'Université d'Edimbourg en 1994 lui ouvrit les portes des théâtres londoniens : après avoir exercé durant deux ans comme assistant metteur en scène du *Gate Theatre* et du *Young Vic Theatre*, il cofonde, avec la réalisatrice Georgina Van Welie – sa collaboratrice et son épouse –, à Londres, la compagnie internationale de théâtre Zaum (1996-2001) – qui se définit comme « an international group of theatre practitioners, musicians and visual artists, dedicated to producing new and exciting theatrical forms » (cité par Hennesey 2018 : 255) – et sa branche arabe, la *Sulayman al-Bassam Theatre Kuwait* ou le *Sabab Theatre* (2002).

Dès le début de sa carrière, le théâtre de Sulayman al-Bassam se distingue par deux caractéristiques : son engagement politico-culturel et sa volonté de dépasser le clivage culturel entre l'Occident et l'Orient, notamment en révisant les jugements préconçus de l'Occident sur le monde arabe. De ses premières productions à aujourd'hui, Sulayman al-Bassam cite, voire relit et réécrit ou parodie les textes occidentaux, comme en 1999, *The 60-Watt Macbeth* ou, plus récemment, *I Medea*, actuellement encore en tournée, dans laquelle, mêlant sur scène langues arabe et anglaise, il fait de Médée une expatriée arabe en Europe.

Résolument interculturels et dynamiques, les projets du *Sabab Theatre* – dont le nom signifie en arabe la cause, le motif, la raison –, se distinguent notamment par une approche radicale du texte, des formes audacieuses et innovantes, mais aussi un plaidoyer pour la diversité et un engagement sans compromission pour la diversité :

> Working across boundaries with an international ensemble of pan Arab and European theatre practitioners, musicians and visual artists, the company is dedicated to the production of dynamic cross-cultural theatre, celebrating diversity and examining the relationship between the Arab world and the west. Its productions are characterised by a radical approach to text, bold production styles and an uncompromising engagement with issues concerning the contemporary Arab world, challenging the negative preconceptions surrounding Arab and Muslim culture today and championing the Arab humanistic voice internationally.[1]

Ainsi, interprétées en anglais et en arabe par des comédiens issus des deux cultures et proposées sur les scènes théâtrales du monde entier, les productions de Sulayman al-Bassam tendent à dépasser les clichés occidentaux, souvent négatifs et méprisants, sur l'Orient et Occident[2] et à faire entendre, à l'échelle internationale, la voix humaniste arabe, trop souvent négligée. Politiques par essence, elles portent surtout un regard

[1] Site officiel du *Sabab Theatre* https://www.sabab.org/about (consulté le 27/02/2025). Voir aussi la page Facebook du Sabab Theatre : https://m.facebook.com/groups/sababtheatre/about (consulté le 27/02/2025).

[2] *Texts, Risks, and Revolution : Holding Up a Mirror to the Arab World*, Entretien de Sulayman al-Bassam et de Georgina Van Welie au Heyman Center for the Humanities at Columbia University. Vidéo disponible sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=QYTipcs5lAc (consulté le 27/02/2025).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

critique sur tous les extrémismes, en tant que forces régressives de notre monde actuel, qu'ils soient religieux, politiques, structurels ou économiques.

Chef d'œuvre de réécriture, la trilogie shakespearienne de Sulayman al-Bassam, composée entre 2002 et 2011, intègre et décrypte les événements qui secouent le monde arabe depuis la deuxième moitié du XX^{e} siècle jusqu'à nos jours. Premier volet de la trilogie shakespearienne[3], *The Al-Hamlet Summit* (en arabe : *Mu'tamar Āl Hāmlit*, « L'assemblée de la famille de Hamlet ») fut représentée pour la première fois en anglais, en 2002, au Edinburgh International Fringe Festival puis au 14^{e} Cairo International Festival of Experimental Theatre, avant d'être traduite en arabe à plusieurs mains[4], langue dans laquelle elle fut jouée lors d'une tournée mondiale. La première représentation en arabe sous-titrée en anglais projeté sur l'écran au fond de la scène fut proposée au Tokyo International Arts Festival en février 2004 par la Sulayman Al-Bassam Theatre Company dans une mise en scène par al-Bassam lui-même, filmée pour le site de Global Shakespeare[5].

Prenant appui sur la sémiotique du discours et, pour la version filmée, sur la sémiotique de l'image, l'étude sociocritique de *The Al-Hamlet Summit*, définie par l'auteur lui-même comme « a cross-cultural construction » (Holderness 2014 : X), permettra de mettre en exergue l'engagement du dramaturge et du metteur en scène pour une société plus ouverte à la pluralité culturelle et à l'autodétermination des peuples, d'une part, et contre toute forme de dictature et le capitalisme des pétromonarchies, d'autre part. Il sera intéressant de comparer, lorsqu'elles sont différentes, les versions anglaise et arabe publiées en 2006, dont al-Bassam lui-même indique qu'elles présentent quelques *culturally significant differences* (al-Bassam 2006 : 25) – entre elles et avec la représentation podcastée –, al-Bassam reconnaissant, là encore, que la mise en scène en une langue autre que celle de la composition originale a forcément impacté le texte : "*I write in English. However, the process of generating the Arabic performance of the text also ended up impacting on the original English text*" (al-Bassam 2006 : 25).

1 Exposition du projet auctorial

The Al-Hamlet Summit s'ouvre sur une scène plongée dans le noir. Conformément à la didascalie inaugurale[6] – *A conference hall containing six conference desks* (al-

[3] Cinq ans après la première pièce de la trilogie, en 2007, *Richard III, an Arab Tragedy*, initialement intitulée *Baghdad Richard*, fut commandée par la *Royal Shakespeare Company* (RSC) pour le *Complete Works Festival* : contrairement à la première pièce de la trilogie, elle fut jouée, sur les scènes du monde entier, majoritairement en arabe, avec quelques courtes scènes en anglais et, pour les spectateurs non arabophones, les traductions anglaises du texte arabe projetées sur un grand écran. Enfin, en 2011, fut jouée à New York *The Speaker's Progress* qui transformait la comédie *La nuit des Rois* (*The Twelfth Night*) en satire de l'inertie politique arabe.

[4] « The Arabic translation of the work was made by many hands, and I thank all the translators, actors and friends who advised, tweaked and glossed this translation. The original (English) text could not have been written without the help and support of its scriptor editor, my wife, Georgina Wan Welie. » (al-Bassam 2006 : 25)

[5] Sulayman al-Bassam, *The Al-Hamlet Summit* [online], Enregistrement au Tokyo International Arts Festival, 2004 : https://globalshakespeares.mit.edu/hamlet-al-bassam-sulayman-2004/\#video=hamlet-al-bassam-sulayman-2004 (consulté le 27/02/2025).

[6] Sauf mention contraire, l'édition ici citée sera celle de la version bilingue : al-Bassam 2006. Je ne citerai que le texte original anglais, seul de la main de l'auteur, sauf en cas de divergence avec la traduction arabe, mise en scène à Tokyo par Sulayman al-Bassam, auquel cas je comparerai les deux versions.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

Bassam 2006 : 33) –, y sont installés six pupitres et chaises identiques, reliés entre eux par des tapis rouges ; sur les tables sont posés des bouteilles d'eau, des chevalets avec des noms, et des microphones. Le décor représente ainsi un hémicycle dans lequel prend place un Conseil restreint, discutant et votant pour l'avenir de la Nation : c'est le *summit* notifié dans le titre de la pièce[7]. Toutefois, dans la version arabe jouée à Tokyo, al-Bassam (2006 : 33) modifie le prélude qu'il avait initialement prévu[8] :

> A conference hall containing six conference desks. Downstage center, a roughly constructed grave.
>
> A BURIAL :
>
> The six delegates enter, each carrying a piece of the former leader's body wrapped in cloth. They place the dismembered body parts in the grave. Each delegate improvises a speech to the body part as it is laid in the grave. Claudius exits as soon as he can. The others exit in turn.

Se substituant au dialogue shakespearien entre les trois soldats de la garde et Horatio qui résumait la situation et plantait le décor (Shakespeare Acte I, Scène 1 ; 1984 : 2-9), la scène macabre de cet enterrement – supposant une mort très violente, probablement conséquence d'un attentat – est remplacée par le recueillement du seul Hamlet, visiblement accablé par un deuil douloureux. Dans un premier temps, sur un grand écran de projection placé au fond de la scène, apparaît la photographie d'un homme aux traits proche-orientaux mais en costume occidental et lunettes noires, avec la mention de deux dates : 1948-2004. Si la seconde correspond à l'époque contemporaine de la représentation, la première rappelle, pour le monde arabe, la guerre israélo-arabe de 1948, surnommée par les Palestiniens *al-Nakba*, « le désastre », et souvent considérée comme un prélude des troubles du Moyen-Orient. Sur une musique funèbre, Hamlet entre, en costume noir, cravate noire sur chemise blanche, et s'agenouille devant un bouquet funéraire, écrasé sur le sol ; en le touchant, il se pique le doigt sur l'une des roses rouges. Sur l'écran, le même homme réapparaît, avec un béret militaire, sous-entendant un lien entre la mort de celui que pleure Hamlet et une guerre dont les tenants et aboutissants ne sont pas encore dévoilés. Ce n'est qu'à l'entrée sur scène de Claudius que les spectateurs le reconnaissent. Le ton est donné : loin de tout manichéisme primaire, la pièce explore le cycle funeste des violences sur le sol du Proche et du Moyen-Orient, en en cherchant la responsabilité non seulement dans les querelles de pouvoir et le terrorisme, mais aussi dans les intérêts économiques et les effets de la mondialisation politique. Al-Bassam, se confiant à Shirley Dent, estime que seul le théâtre permet de donner une vision moins ethnocentrée et dualiste non seulement des préoccupations et enjeux du monde arabe contemporain mais aussi des relations réciproques entre l'Orient arabe et l'Occident :

[7] L'auteur précise que, en dépit des didascalies, cette mise en scène n'est pas la seule possible : "I see no reason why the play should necessarily have to perform in a summit setting with tables, chairs, red carpets, microphones and little bottles of mineral water. One can imagine it unfolding with equal dramatic plausibility it an entirely empty space." (al-Bassam 2006 : 24).

[8] À noter que ce prélude fera l'objet de nouveaux remaniements, comme le prouve l'édition de 2014 : *A conference hall containing six conference desks. Downstage centre, a roughly constructed grave. Claudius throws a flower on the grave and exits.* (Al-Bassam 2014 : 5).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

> The globalization in politics is deceptive. Every Arab knows that George Bush said "either you are with us or you are against us" and everyone in the West now knows that Saddam is bad. This is the globalization of politics, but it does very little to increase dialogue between cultures. All it does is promote vacuous "world views". This is where culture and theatre become vital. They permit complexity and difference and they permit the weak to be other than pitied and the cruel to be other than hated. Theatre challenges the accepted world views and breaks the mirrors of authority. Shakespeare understood that power very well. (Dent 2003)

Si les faits principaux du premier Acte de la tragédie shakespearienne[9] ont été conservés dans *The Al-Hamlet Summit*, les détails sont modifiés en profondeur, al-Bassam n'hésitant pas, parfois, à ajouter un épisode ou à en supprimer. Les premières répliques de la pièce contemporaine, notamment, sont un ajout de la main de l'auteur anglo-koweïtien. Ainsi, les personnages, qui ont conservé leurs noms d'origine bien que les caractères soient arabisés, entrent en scène et s'installent l'un après l'autre derrière un pupitre : Polonius vient déposer des documents sur le pupitre de Claudius, le dirigeant autocrate, et ressort. Entre Hamlet, suivi par les enfants de Polonius, Ophélie et Laërte. Ophélie trouve, entre les papiers placés sur son pupitre, la rose rouge sur laquelle Hamlet s'était piqué l'index et elle la prend amoureusement entre les doigts. Gertrude, entrée à son tour, est la première à prendre la parole, avant l'ouverture de la session de l'Assemblée. Elle s'adresse à son fils dans un dialogue intimiste où elle s'inquiète de la noirceur de son visage. Hamlet incrimine la syphilis qu'il aurait contractée auprès des prostituées qu'il fréquente assidûment ces derniers temps, le nombre de bordels ayant nettement augmenté depuis le décès de son père, pourtant suffisamment récent pour que Laërte présente ses condoléances à Hamlet :

> Gertrude.- Why is your face so black, Hamlet ?
>
> Hamlet.- It must be syphilis ; I've been with one too many whores, Mama.
>
> Gertrude.- Is this wit ?
>
> Hamlet.- Fact ! There are many more whores than in my father's time.
>
> Gertrude.- Hamlet !
>
> Hamlet.- You should take a stroll outside, look at the tall buildings, lit whit neon ; brothels, brothels !
>
> Laertes.- Welcome back, Prince. My condolences ; may Allah increase your wages in heaven.
>
> Hamlet.- And yours in brothels, Laertes.
>
> Laertes.- My lord ?

[9] Chez Shakespeare, le prélude est suivi d'une Assemblée, déjà installée au lever du rideau de la scène (Acte I, Scène 2). La présidant, Claudius commence par indiquer que la raison doit mettre fin à la période du deuil, qu'il a épousé la veuve de son frère et qu'il est préoccupé par la situation militaire de son pays, Fortinbras pressant ses armées à la frontière. Il donne ensuite son congé à Laërte qui souhaite repartir en France pour ses études ; enfin, s'adressant à Hamlet, il lui reproche sa trop visible tristesse et lui intime, fermement soutenu par Gertrude, l'ordre de renoncer à retourner à Wittemberg et de rester au Danemark. (Shakespeare 1984 : 10-14).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

> Hamlet.- No, no…I hold you in the highest esteem, Laertes ; your father was a loyal, devoted, loving subject to mine, and I rely most entirely on your devotion to our line[10]

Totalement inventé par Sulayman al-Bassam, le dialogue inaugural de la pièce est plus significatif que le sujet ne le laisserait penser : alors que l'ancien dirigeant, le père de Hamlet, est à peine enterré, la situation dans le pays se dégrade suffisamment pour que les effets en soient déjà perceptibles. L'opposition entre les deux époques étant plus évidente en arabe qui oppose *al-yawm* (« aujourd'hui ») et *ayyām wālidī* (« l'époque de mon père »), la critique envers la gouvernance de Claudius paraît plus explicite que dans la version originale anglaise. L'exhortation faite à Gertrude, sous des apparences plaisantes, est en réalité un blâme à peine déguisé : déjà choqué par son remariage si peu de temps après le décès de son père, Hamlet lui reproche au mieux sa naïveté, au pire sa complaisance envers les exactions du nouveau régime.

Ouvrant sa harangue par la *Fātiḥa*, le Claudius arabe reprend, réécrits et adaptés, les éléments principaux du discours du Claudius shakespearien : la relance des affaires politiques, le mariage avec sa belle-sœur, le manque d'enthousiasme de Hamlet et les avancées militaires de Fortinbras sont les principales préoccupations du moment.

> Claudius.- In the Name of Allah, The Bounteous, The Merciful. *The sound of the conference bell indicates the beginning of the session : all sit.* By my decree 10,000 palms have been planted and 2 public gardens opened in my brother's memory. *All clap.* The time for mourning is over. Today the dawn bursts forth fertility and – like the phoenix that comes shimmering up in flames from its cold bed of dust – my wife from my brother's ashen hand has leapt, her cheek all moist with tears and wet with the dew of renewal, to partner me in this crowning enterprise : the dawn has risen upon the people of our nation : the New Democracy begins today ! *Assembly clap.* The nation claps : I clap for this nation. We ride on the crest of a great wave, born of the will of the people and the needs of History : I am not his leader, I am its lamb[11]. (al-Bassam 2006 : 34)

Les variations du texte sont intéressantes à analyser. Cette deuxième partie du discours du Claudius arabe confirme en effet l'analyse faite par Hamlet, lorsqu'il indiquait que l'époque de son père semblait révolue : la période du deuil à peine terminée (*is over / intahā*), un autre cycle commence (*today […] bursts / al-yawm […] yanbaliğ*).

---

10 جيرترود: لما وجهك مسود هاملت؟ // هاملت: لابد أنه السفلس. لقد عاشرت كثيرا من العاهرات اليوم. // جيرترود: اتمزح؟ // هاملت: أبدا! العاهرات اليوم أكثر مما كانوا أيام والدي. // جيرترود: هاملت! // هاملت: عليك أن تخرجي إلى الشارع، ماما، وترين البيوت المضاءة بالنيون؛ مواخير مواخير ! // ليارتس: أهلا بعودتك، مولاي هاملت، يؤسفني موت والدك، عظّم الله أجرك. // هاملت: عظّم الله إضاءتك، لايارتيس، ومواخيرك // ليارتس: مولاي! // هاملت: لا لا …أنا أقدر لك ذلك يا لايارتيس، لقد كان أباك مواليك جد لوالدي، وأني اعتمد اعتمادا كاملا على إخلاصك التام لنهجنا. (ص. 24-25)

11 كلوديوس: بسم الله الرحمن الرحيم. (صوت جرس ينبه لبدء الجلسة.) بموجب مرسوم مني تم زرع عشرة آلاف نخلة وافتتاح حديقتين عامتين تخليدا لذكرى أخي. (تصفيق) إن وقت العزاء قد انتهى. اليوم ينبلج الفجر نحو خصوبة اكبر، وكطائر الفينيق الذي ينهض من سرير الرماد البارد يومض بألسنة اللهب ـ تنهض زوجتي نافضة يدها من هد أخي الرمادية، ووجنتاها رطبة بالدموع ومبللة بندى التفيير، لتشاركني حفل التتويج: لقد طلع الفجر على شعب هذه الأمة: سوف تبدأ اليوم الديمقراطية الجديدة! (يصفق المجلس) الأمة تصفق وأنا اصفق للأمة! (يصفق المجلس) إننا نركب قمة موجة هائلة، ولدت من إرادة الشعب والضرورة التاريخية. أنا لست قائدا للشعب: أنا خادمه! (ص. 25)

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

Les métaphores de ce changement de régime sont très significatives : *the dawn / al-faǧr* (« l'aube »), titre de ce premier acte, est répété, augurant de l'avènement d'une nouvelle ère que renforce l'image du Phoenix qui renaît de ses cendres. Ainsi, bien que l'exprimant de façon différente, les deux textes insistent sur l'idée de la régénération que le nouveau dirigeant souhaite incarner : Claudius annonce *the dew of renewal* (« la rosée du renouveau »), tandis que, dans sa version arabe, il répète le verbe *yanhaḍ / tanhaḍ* (« se lève ») qui rappelle, dans l'inconscient collectif, le substantif *nahḍa* sous lequel on désigne, notamment, la période de la Renaissance culturelle et politique que le monde arabe a initiée au début du XIX^{e} siècle. Il semble révélateur que cette nouvelle époque soit caractérisée de Nouvelle Démocratie : *The New Democracy begins today / Sawf tabda'a al-yawm al-dīmuqrāṭiyyat al-ǧadīda.*

Interpelé par Claudius parce qu'il n'a pas applaudi son discours comme les autres membres de l'Assemblée l'avaient fait, Hamlet indique qu'il est encore en deuil et qu'il repart le soir même à l'étranger pour faire ses études. Les légères différences formelles des versions anglaise et arabe ont des effets importants sur le fond :

> Hamlet.- I'll spare you my afflictions, my studies await me ; my flight leaves tonight.
>
> Claudius.- The invisible forces of evil besiege us from all sides : enemy leaflets circulate like rats in our midst ; Fortinbras's troops armed with millions of dollars of foreign equipment are lined upon our border, if the city were quiet enough you could hear them breathe ; you will not leave.
>
> *Hamlet rises from his desk.*
>
> Gertrude.- Hamlet, I am your mother. The University has long been the source of regressive trends amongst us ; already it has changed you : your father and I have deemed it council to keep you away from such throbbing beds of lunacy.
>
> Hamlet.- Closer to your throbbing beds of shame.
>
> Gertrude.- The country weeps with you, Hamlet, its wounds are open, and need your balming presence. Do not tar your father's memory which such eager departure. Do not force knives into your mother's bleeding heart. Stay with us, Hamlet.
>
> Polonius.- I will count.
>
> *They vote.* [...] *Hamlet votes.* [...]
>
> Claudius.- Glorious solidarity blesses our nation's first assembly. Let enemy beware of the Nation United, let Fortinbras skulk upon our borders, I

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

declare three days National Holiday in celebration of our New Democracy[12]. (al-Bassam 2006 : 34-35)

Claudius s'oppose fermement au départ de son neveu, compte tenu de la situation politique et militaire très instable, en raison de la présence, aux portes de la ville, des armées de Fortinbras[13]. Un vote vient sceller le sort de Hamlet. Là encore, alors que, dans la version anglaise, Polonius annonce le vote (*I will count*), la version filmée de la représentation accentue le despotisme de Claudius, qui vote le premier, suivi immédiatement par tous les autres (podcast 00 :06 :20) ; après le vote de Hamlet, qui finit par capituler, Polonius, dans la version arabe, ponctue l'unanimité du vote par un sonore : *bi-l-iğmā'!* Absente du texte original anglophone, cette réplique est cependant traduite sur le grand écran, à destination du public japonais : le sous-titre *Carried*, « adopté », n'implique pas la satisfaction que la remarque du Polonius arabe exprime face à l'uniformité du vote, plus importante à ses yeux que son résultat, ce que confirme l'exclamation de Claudius *Glorious solidarity blesses our nation's fisrt assembly / inna taḍāmuna-nā al-maǧīd yubārik awwal iğtimā' li-maǧlis hāḍihi l-umma*, où, par association avec *God bless you* ou *bāraka Llāh fī-ka*, la « glorieuse solidarité » est quasiment érigée en principe divin, qu'il serait scandaleux, voire interdit, de remettre en cause. Dans la *New Democracy* établie par Claudius, l'opposition n'a pas de place : pour s'exprimer, elle devra donc opérer dans la clandestinité.

2 Les positions divergentes au Moyen-Orient

2.1 Heurs et malheurs d'une pétromonarchie impérialiste et totalitaire

La première apparition de Claudius sur scène fait l'objet d'une présentation officielle par Polonius, qui cite tous les titres que ce dernier s'est attribués depuis son accession au trône :

12 هاملت: سأوفر عليك مشاعري. إن دراستي في انتظري، ورحلتي الليلة. // كلاوديوس: إن قوى الشر الخفية تحيط بنا من كل جانب، منشورات الأعداء تنتشر كالفئران في جحورنا، جنود فورتنبراس مسلحة بمعدات أجنبية بملايين الدولارات يصطفون على حدودنا، لو كانت المدينة أكثر هدوءاً لكنت سمعتهم يتنفسون، ولما غادرت الليلة. // جيرترود: هاملت أنا أمك. لطالما كان وجودك في الخارج مصدر نزاعات بيننا، ولقد غيرتك بالفعل: لقد ارتأينا أنا ووالدك أن نبعدك عن الدوائر النابضة بالحماقة والجنون. // هاملت: لأكون أقرب إلى الأسرة النابضة بالخزي والعار. // جيرترود: إن الدولة تبكي معك، هاملت، إن جروحها مفتوحة، وتحتاج إلى وجودك الشافي. لا تسوّد ذكرى والدك بشوقك الرحيل. لا تغرز خناجر في قلب أمك الدامي ـ أبقى معنا هاملت. // (يتم التصويت من قبل جميع أعضاء المؤتمر ما عدا هاملت.) [...] (يصوت هاملب.) بولونيوس: بالإجماع! // كلوديوس: إن تضامننا المجيد يبارك أول اجتماع لمجلس هذه الأمة. فليعرف الأعداء إن امتنا متحدة، فليتربض بنا فورتنبراس على حدودنا، أنا أعلن عن ثلاثة أيام عطلة وطنية احتفالا بديمقراطيتنا الجديدة. (ص. 25) 12

13 L'intervention de Gertrude, plus énergique que dans le texte shakespearien, se fait en deux temps : elle vilipende, dans la version anglophone, les études universitaires, qu'elle estime corruptrices, alors que dans la version arabophone, c'est le séjour de son fils à l'étranger qui lui pose problème, en tant que l'étranger est lieu de dépravation et de dérèglement de la conduite. La réponse irrévérencieuse de Hamlet à sa mère, dont il critique le mariage précipité, fait écho au long monologue coléreux du Hamlet shakespearien (Acte I, scène 2). Rétorquant qu'il serait non pas éloigné des lieux de folie mais plus proche de la turpitude maternelle, Hamlet joue, dans la version anglaise, sur les mots de sa mère – *away from such throbbing beds of lunacy* (« loin des lits palpitants de la folie ») / *closer to your throbbing beds of shame* (« plus proche des lits palpitants de la honte ») –, alors que, dans la version arabe, il n'ose pas faire usage du terme « lit palpitant » qu'il remplace par « cercle palpitant » et par « famille palpitante » – *'an al-dawā'ir al-nābiḍa bi-l-ḥamāqa wa-l-ğunūn* (« loin des cercles palpitants de la sottise et de la folie ») / *li-akūn aqrab ilā l-usrat al-nābiḍa bi-l-ḫazī wa-l-'ār* (« pour que je sois plus proche de la famille palpitante de honte et de disgrâce »). Pour compenser la perte du jeu de mot en arabe, qui amoindrit la force de la critique, Hamlet, dans la représentation de Tokyo en 2004, prend la direction de la sortie et coupe la parole à sa mère qui vient de lui rappeler ses devoirs envers la nation : *wadā'* / *farewell* (podcast 00 :06 :13). Gertrude passe alors à un mode plus affectif, lui indiquant que son départ ternirait la mémoire de son père et blesserait le cœur de sa mère.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

> Polonius.- His Dread and most Honourable Majesty, All Mighty Leader of the Armed Forces, Commander on Air, Land and Sea ; President Elect of this Noble Assembly begs your gracious attentions – session has begun.
>
> *Enter Claudius, all stand as the National Anthem bellows across the conference hall. A bell announces the beginning of session.*
>
> Claudius.- In the Name of Allah, The Bounteous, The Merciful. *The sound of the conference bell indicates the beginning of the session : all sit.* By my decree 10,000 palms have been planted and 2 public gardens opened in my brother's memory. *All clap*[14]. (al-Bassam 2006 : 34)

Relevant prioritairement la position prééminente de Claudius dans l'armée, mais aussi dans l'assemblée restreinte constituée par ses proches, la titulature sous-entend qu'il détient les pouvoirs militaires et législatifs. Dès sa première réplique, Claudius se positionne comme un dirigeant plénipotentiaire, qui décide, seul et de façon unilatérale, de l'avenir de la Nation : *by my decree / bi-mawǧib marsūm minnī*. De même Laërte présente-t-il Claudius comme un leader suprême (*our supreme and sovereign leader / inna-hu qā'id^{u}-nā wa sayyid^{u}-nā akbar*), puis comme un dieu dont le peuple aurait besoin (*The people need a God / al-ša'b bi-ḥāǧat ilā ilāh*) :

> Hamlet.- Who is Claudius ?
>
> Laertes.- You don't get it, do you ?
>
> Hamlet.- Who is he ?
>
> Laertes.- Our supreme and sovereign leader.
>
> Hamlet.- Take my eyes, my nose, my sword, my women ! Are you a tribesman, Laertes ?
>
> Laertes.- What do you want ? The labourer has no factory to work in and the thinkers are all asthmatic and wheezing.
>
> Hamlet.- 'As you are, in such a way you will be ruled.'
>
> Laertes.- The people need a God[15] ! (al-Bassam 2006 : 56)

Ce portrait de Claudius, dithyrambique et aveuglé par le culte que lui voue Laërte, est mis en question par les répliques de Hamlet. Dans la version originale anglaise[16]

[14] بولونيوس: إن صاحب الرهبة والعظمة، القائد الأعلى للقوات المسلحة، قائد الجو، والبر والبحر، الرئيس المنتخب لمجلس النبلاء يلفت انتباهكم الكريم إلى أن الجلية قد بدأت.// (يُعزف عبر المكبرات الصوتية النشيد الوطني ويقف الجميع. يدخل كلاوديوس.) // كلوديوس: بسم الله الرحمن الرحيم. (صوت جرس ينبه لبدء الجلسة.) بموجب مرسوم مني تم زرع عشرة آلاف نخلة وافتتاح حديقتين عامتين تخليدا لذكرى أخي. (تصفيق) (ص. 25)

[15] هاملت: من هو كلوديوس؟ // لايارتيس: لم تستوعب. أليس كذلك؟ // هاملت: من هو؟ // لايارتيس: انه قائدنا وسيدنا الأكبر. //هاملت: وزعيمنا ومهيبنا وطويل أعمارنا وطويل أنوفنا ـ ألا زلت في القبيلة لايارتيس؟ // لايارتيس: وماذا تريد؟ العامل لا يجد مصنعاً يعمل فيه المفكر متقطع الأنفاس مشتت الجذور. // هاملت: كما انتم: يولى عليكم. // لايارتيس: الشعب بحاجة إلى الله! (ص. 49-50)

[16] Qui n'est pas sans rappeler une réplique de la pièce historique politique *Kraljeva jesen* (*Autumn of the King*) du dramaturge bosniaque Milutin Bojić (1892-1917). La première traduction anglaise de cette pièce a été publiée en 2002 : (Bojić 2002 : 65-98). Teodora Smiljac y propose le sacrifice de ses propres yeux en remplacement de ceux du prince Konstantin que le Roi, son père, ordonne de brûler : *Here, take my eyes, my flesh // Let them burn and sizzle, only let him see.* (Bojić 2020 : 154).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

– *Take my eyes, my nose, my sword, my women !* –, Hamlet préférerait se dépouiller de tout plutôt que d'entendre ce type d'éloge sur son oncle. La version arabophone, jouée en 2004, modifie la réplique par une surenchère des titres de Claudius, d'autant plus significative que Hamlet choisit des termes construits sur le même schème, créant ainsi un effet mélodique semblable à une ritournelle : *Wa-za'īm^{u}-nā wa-mahīb^{u}-nā wa-ṭawīl a'mār^{i}-nā wa-ṭawīl unūf^{i}-nā.* Alors que le sous-titrage sur l'écran en scène reprend souvent le texte anglais original, la traduction proposée pour ce passage suit la version arabe : *Our Guide, Our Inspiration, Our Giver of Long Life and Long Noses !* (podcast 00 :35 :27-00 :35 :29). Le comédien, dans la représentation de 2004, ajoute : *wa-… wa-…* (« et…et… »), qui souligne encore la naïveté puérile de Laërte, qu'il ridiculise définitivement en lui rappelant implicitement son origine sociale, proche du pouvoir et de ses leurres : *Are you a tribesman, Laertes ?* La traduction arabe – *A-lā zilta fī al-qabīla Lāyārtīs ?* (litt. : « Es-tu toujours dans la tribu, Laërte ? ») – indique une évolution sociale que le comportement de Laërte remettrait en cause, ce que le sous-titrage, plutôt que de conserver l'allusion à la différence ethnique présente dans le texte original, traduit par une accusation d'ignorance et d'analphabétisme : *Are you illerate, Laërtes ?* (podcast 00 :35 :30). Bien que divergentes dans la forme, les trois versions s'entendent à récuser le portrait flatteur de Claudius et laissent entrevoir la possibilité d'une voix rebelle et critique, loin de toute obéissance aveugle. Après avoir usé d'une ironie mordante, Hamlet se réfère à la Sunna, qui prédit à chacun un dirigeant à son image. La critique est dure, puisque, sous couvert d'une religiosité de bon aloi, il accuse tous les non-opposants, qu'ils soient sympathisants, fidèles[17] ou simplement naïfs et impuissants, d'être aussi responsables du régime dictatorial et pervertis que le dirigeant lui-même.

Offrant une ressemblance frappante avec Saddam Hussein, Claudius, contrairement à son modèle shakespearien qui tente de résoudre les conflits et oppositions avec Fortinbras par la voie diplomatique, répond par la violence systématique, dirigeant ses armées, conduites par Laërte, contre celles de Fortinbras (p. 38), ordonnant avec rage l'assassinat de Hamlet (al-Bassam 2006 : 70). Sur l'écran, les quartiers de la ville brûlent (podcast 00 :18 :38). Il n'hésite pas à ordonner à Polonius, en aparté, de brûler les bidonvilles dans lesquels sont distribués les tracts des opposants, voire d'en faire, comme le montre son insistance, une priorité :

[17] Tout au long d'*Al-Hamlet Summit*, les partisans, parmi lesquels figurent, outre le naïf Laërte, son père Polonius et la reine Gertrude, toujours prêts à toutes les manigances pour protéger leurs propres intérêts. Gertrude, en particulier, est le type du partisan égotiste, insensible aux autres, dont l'unique objectif est de rester proche du pouvoir. Elle manigance le mariage de Hamlet et Ophélie (al-Bassam 2006 : 38-39), puis leur exil (*Ibid.* : 62-63), avant de menacer Claudius d'abord parce qu'il veut ordonner le meurtre de Hamlet (*Ibid.* : 70) et Hamlet lui-même ensuite, lorsque leur dispute, après le meurtre de Polonius, dégénère : *I will have you stripped in the streets for this, I will open your stomach with a breadknife. […] I will hang your balls from my balcony !* (*Ibid.* : 74) Elle a totalement adopté la position de Claudius, comme le regrette son fils dans le soliloque où il exprime symboliquement qu'à sa descente de l'avion, il avait senti l'odeur de sa mère partout, mêlée à celle de son oncle dont les opinions lui ont perverti l'esprit : *When I got off the plane I smelt her ; on the runway, in his welcoming embrace in the guards' salute I smelt her. On his hand and on his cheek – her scent – on his neck and on his back and on his balls her scent. Oh God, I can smell her now. Oh filth, filth, he enters her, he goes inside, he does, he goes inside her again and again…* (*Ibid.* : 36). Chaque fois qu'il sera en présence de sa mère, il tentera de lui faire comprendre quel type d'homme est son oncle, dont il comprend finalement qu'elle est la complice complaisante. Gertrude, cependant, n'est pas plus fidèle aux opinions de Claudius qu'à celle du père de Hamlet, puisque, dans son ivresse, elle demande à Laërte, qui menace d'assassiner Claudius pour venger la mort de Polonius : *Tell me, Laertes, if you kill him, will you marry me ?* (*Ibid.* : 78)

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

> Polonius.- I've got 300 men working round the clock gathering up the leaflets.
>
> Claudius.- Forget the leaflets, burn the townships, all of them – I want them all burnt by dawn[18]. (al-Bassam 2006 : 37)
>
> Claudius.- The townships, Polonius.
>
> Polonius.- I'll give orders to start the burning immediately[19]. (*Ibid.* : 40)

Après l'attentat à la voiture piégée, Claudius somme Polonius de trouver les opposants, membres du Front de lutte populaire et de répondre à la violence par la violence (al-Bassam 2006 : 52).

À l'instar de Saddam Hussein encore, Claudius, souverain d'une pétromonarchie, se voit, comme le révèle son long monologue désespéré devant sa mallette remplie de dollars, lié étroitement au capitalisme hégémonique de l'Occident et contraint à des alliances stratégiques avec les États-Unis :

> Claudius.- *(Alone, opening a briefcase full of dollars.)* Oh God : Petro dollars. Teach me the meaning of petro dollars. I have no other God than you, I am created in your image, I seek guidance from you the All Seeing, the All Knowing Master of Worlds, Prosperity and Order. [...] My nose is not so hooked is it, my eyes so diabolical as when you offered me your Washington virgins and CIA opium. [...] Your plutonium, your loans, your democratic filth that drips off your ecstatic crowds – I want them all, Oh God ; I want your Vaseline smiles and I want your pimp-ridden plutocracies ; I want your world shafting bank[20]. (al-Bassam 2006 : 70-71)

La traduction arabe est plus explicite sur l'établissement de l'économie en principe quasi divin et, changeant quelques mots de la profession de foi musulmane, est – à peine – moins sacrilège et blasphématoire. Dans les deux versions, Claudius rappelle ce que représente les États-Unis et l'Occident en général, investisseurs de capitaux indispensables au maintien d'un pouvoir fort et fournisseurs d'armes. Se décrivant comme *dirty*, il dévoile aussi, avec force clichés, l'ampleur des différences culturelles et morales, réelles ou imaginées, entre l'Occident capitaliste et le Moyen-Orient musulman. La fin de sa tirade – *Without you, I cannot bear to be myself, cannot, cannot bear it.* (al-Bassam 2006 : 71) – montre à quel point cette alliance semble, même à lui-même, contre nature.

---

[18] بولونيوس: لدي ثلاثمئة رجل يعملون على مدار الساعة بجمع المنشورات. // كلاوديوس: أنسَ المنشورات، احرق مدن الصفيح ـ جميعها ـ أريدها كلها محترقة مع كلوع الفجر. (ص. 28).

[19] كلاوديوس: مدن الصفيح، بولونيوس. // بولونيوس: سأعطي الأوامر ببدء الحرق حالا. (ص. 31)

[20] كلوديوس (يفتح شنطة صغيرة) دولارات البترول. آه يا ربّي، يا رب المال، علمني معنى دولارات البترول. لا رب لي إلا أنت، خلقت على صورتك، التمس الهداية منك يا من ترى كل شيء وتسمع كل شيء رب العالمين، والرخاء والقانون. [...] أنفي لم يزدد انعقافا عن ذي قبل، وعيناي لم تزدد شيطانية عما كانتا عليه عندما ضيفتني عذارى واشنطن وأفيون السي آي ايه. [...] قنابلك الذريّة، قروضك، وديمقراطية القذارة التي تقطر من شعوبك المنتشية ـ أريدها جميعا، آه يا ربّي أريد ابتساماتك الصفراء وأريد أجواءك المتبسة الفاسدة، وأريد بنكك الدولي. (ص. 67)

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

Mais ces alliances avec les nations occidentales que requièrent les intérêts économiques de la nation entravent Claudius et l'empêchent de donner libre court à sa violence naturelle, en tant qu'elles attirent les projecteurs des médias, braqués en permanence sur sa prétendue *New Democracy* : « Claudius.- *I would dismember you now were it not for the glare of the world upon us. Let their lights die down – then I'll strike, invisible.* » (*Ibid.* : 76).

Ainsi les relations économiques et diplomatiques sont-elles, en définitive, aussi nécessaires qu'irritantes, donnant à l'Occident un droit de regard et des potentialités d'ingérence dans les affaires intérieures de l'État. Cependant, souverain d'une pétromonarchie, Claudius craint, plus que la violence des armes, le déséquilibre économique que l'attentat entraîne. Son souci n'est donc pas de protéger la population mais de préserver les oléoducs et de rassurer les investisseurs étrangers – *The pipeline is on the rocks. […] The investors are terrified* (*Ibid.* : 52) – en maintenant le pays dans le calme. Pourtant, comme Saddam Hussein, Claudius finit par perdre ces alliances occidentales, ce qui provoquera sa ruine : "Hamlet.- *Look around you : embargoes closing in from all sides*[21], *world leaders refuse your calls, my country's assets are frozen"* (*Ibid.* : 76)

2.2 La position ambiguë de l'Occident capitaliste

Dans une note d'auteur précédant l'édition bilingue de sa pièce, Sulayman al-Bassam précise que l'identité du marchand d'armes étranger est floue et sans grande importance, mettant ainsi l'accent sur son rôle primordial dans l'action : *The Arms Dealer is a ghost, companion, grave-digger, man, woman or child* (al-Bassam 2006 : 25). « Le trafiquant d'armes est un fantôme, un compagnon, un fossoyeur, un homme, une femme ou un enfant. » Dans le manuscrit de la version originale de 2002, une réplique, supprimée des versions anglaise et arabe définitives, précise comment l'auteur avait imaginé et construit le personnage du trafiquant d'armes : "Arms Dealers.- *Glimpsed in the corridors of power, blurred in the backdrop of official state photographs, faceless at parties, anonymous at airports, trained as a banker, conversant in Pashtun, Arabic, Farsi, and Hebrew, feeding off desire : I am an Arms Dealer.*" (Litving 2007 : 216)

Cette ambiguïté identitaire est le symbole de la position équivoque de l'Occident[22] : agent provocateur et polymorphe, il ou elle se pare, comme un caméléon, des principes et idéologies de son interlocuteur et tient donc, malgré de courtes apparitions sporadiques, un rôle-clé dans l'action, en tant qu'il met en lumière les positions de chacun. L'ambivalence de l'Occident apparaît définitivement au début du 3e Acte, lorsque le marchand d'armes, dans une scène burlesque, apprend à Polonius[23] le terme de « terroriste ». Le fait que la première personne à laquelle le ministre applique le terme

[21] Il est à noter que les embargos, et notamment l'embargo américain de l'Irak après la guerre du Golfe, figurent parmi les raisons principales invoquées par les terroristes.

[22] En effet, dans les mises en scène d'al-Bassam, il est, en 2002 à Londres, joué par une femme, Marlene Kaminsky, puis, en 2004 à Tokyo, par un homme, Nigel Barrett. Il est à noter, d'ailleurs, que cette ambiguïté sexuelle suscite des modifications dans le jeu : femme, elle tente de séduire les hommes de pouvoir et, après avoir été rejetée trois fois par Ophélia, la jette par terre et tente de l'étrangler ; homme, il est plus politique avec les hommes et use de violence sexuelle avec Ophélia qu'il renverse et tente de violenter.

[23] Selon Peter Smith, qui a travaillé exclusivement sur la version anglophone de la pièce, « what is interesting here is the regime's affectation of naivety in relation to terrorism ; Polonius knows the word full well before the Arms Dealer's instruction. Earlier, seeing Ophelia in a headscarf, he walks over to her and pulls it off, "You look like a terrorist" » (Smith 2004 : 72). Toutefois, si l'on prend en considération que les

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

soit précisément le marchand d'armes, qui vient d'emporter cyniquement le stylo de la signature du contrat, symbolise la responsabilité de l'Occident capitaliste cupide dans l'armement du terrorisme et donc dans l'engrenage terroriste lui-même.

> Polonius.- Listen to this. *(Opens a folder and reads.)* 'The treacherous enemy are dwarves. They spit at the giant, but the giant picks them up and crushes them. They are traitors, pirates and mercenaries.'
>
> Arms Dealer.- We call them terrorists.
>
> Polonius.- I like this word. Will you write it for me ? *(Offering him a pen.)*
>
> Arms Dealer.- Of course. *(Writing.)*
>
> Polonius.- Terro-ri !
>
> Arms Dealer.- Terro-rist.
>
> Polonius.- Terror-roo !
>
> Arms Dealer.- Terror-rist.
>
> Polonius.- Terror – um !
>
> Arms Dealer.- Terrorist !
>
> Polonius.- Terrorist ! Excellent word, much money in this word.
>
> Arms Dealer.- Yes … About the money.
>
> Polonius.- Money ? No problem, no problem.
>
> Arms Dealer.- When ?
>
> Polonius.- When ? When. What does it mean, 'when' ?
>
> Arms Dealer.- Upon signing of the contract.
>
> Polonius.- In full ?
>
> Arms Dealer.- *(Arms Dealer seizes Polonius's skull and kisses him.)* In full ! *(Exits.)*
>
> Polonius.- My pen … Terrorist ! (al-Bassam 2006 : 55)

Opportuniste et capitaliste, il s'insinue, sans y être invité, auprès de chacun des protagonistes, dont la plupart s'étonnent ou s'insurgent de sa présence – *What do you want ?* (al-Bassam 2006 : 42) ; *I was not expecting you so soon.* (*Ibid.* : 46) ; *Are you following me ?* (*Ibid.* : 50) ; *Are you the devil ?* (*Ibid.* : 64) ; *Hello ! What a surprise.* (*Ibid.* : 67) ; *Still here ?* (*Ibid.* : 81) – tout en finissant par converser avec lui, allant parfois jusqu'à lui faire des confidences, comme les protagonistes shakespeariens les faisaient à Horatio. Alors qu'il s'est, pour la première fois, installé sur l'un des pupitres de l'Assemblée et que son visage apparaît en gros sur l'écran de projection, symbolisant l'ingérence effective et prédominante de l'Occident dans les affaires internes du Moyen-Orient (podcast 01 :18 :40-01 :19 :20), il est finalement mis définitivement hors de la Nation par Hamlet, qui le menace et auquel il promet lui-même des représailles, certain qu'il est de pouvoir continuer son commerce et son influence impunément :

protagonistes arabophones parlent l'arabe et que le trafiquant ne s'exprime qu'en anglais, la scène, bien qu'humoristique, perd cette impression d'affectation.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

Arms Dealer.- Your father would be proud.

Hamlet.- He's dead and you – still here ?

Arms Dealer.- I'm leaving. My work's done. I am happy to have been of assistance.

Hamlet.-I will make you regret your assistance.

Arms Dealer.- Destiny makes dark plans—

Hamlet.-Get out.

Arms Dealer.- However we curse and spit, kick and writhe—

Hamlet.- Out !

Arms Dealer.- We nudge each other towards its manifestation !

Hamlet.- Out !

Arms Dealer.- Fortinbras will be so pleased !

Hamlet.-Depart !

Arms Dealer.- Farewell. (al-Bassam 2006 : 81-82)

Personnage de second plan, n'apparaissant qu'à la toute fin de la pièce, tant chez Shakespeare que chez Sulayman al-Bassam, Fortinbras fait planer, tout au long de la pièce, une menace d'invasion aux frontières. Clairement identifié par Shakespeare comme le prince héritier de Norvège, dont le père a été tué dans le duel qui l'avait opposé au père de Hamlet, Fortinbras reste, dans la pièce anglo-koweïtienne, assez obscur : à peine peut-on déduire des rares évocations de son nom qu'il est à la tête de troupes armées d'équipements étrangers, fournis par le même marchand d'armes qui, faisant une tournée commerciale au Proche-Orient, est en contact régulier avec lui : "Claudius.- *Fortinbras's troops armed with millions of dollars of foreign equipment are lined upon our border.*" (al-Bassam 2006 : 34).

Claudius, au premier Acte, prétexte la menace des armées de Fortinbras pour interdire à Hamlet de quitter le pays (*Ibid.* : 34). Ensuite, alors qu'il a envoyé toute son armée aux frontières du Sud contre Fortinbras, il balaie négligemment les propos alarmistes de Laërte qui l'alerte sur l'avancée des colonnes ennemies (*Ibid.* : 52). Les opposants, d'ailleurs, ne s'y trompent pas. Hamlet accuse Claudius d'utiliser la menace des armées de Fortinbras pour détourner l'attention des opposants et obliger la population à resserrer les rangs pour défendre la nation :

Hamlet.-The enemy on the border is the illusion they feed you, the illusion they want you to believe.

Laertes.- People are dying every day, I see them, I see the bombs that kill them, I see the soldiers that fire them, I hear the politicians that direct them, it's not an illusion.

Hamlet.- The real enemy is here, in the palace, amongst us.

Laertes.- There will be no nation to fight over unless we defeat Fortinbras.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

> Hamlet.- We'll have no nation to lose unless we destroy the rot that devours it from within. (al-Bassam 2006 : 58)

L'accusation contribue à renforcer le parallèle entre Claudius et Saddam Hussein, qui, après le triomphe de la révolution islamique conduite par les chiites en Iran (1979) que Saddam Hussein et ses alliés occidentaux considèrent comme périlleuse pour leurs intérêts dans les pétromonarchies du Golfe, redoute par ailleurs une révolte des chiites, majoritaires en Irak et opprimés par son régime sunnite et, après en avoir déporté un grand nombre, déclare officiellement la guerre à l'Iran (1980-1988). Les chiites irakiens sont alors contraints de prendre parti dans le conflit : défendre la patrie ou la révolution islamique (Luizard 2018 : 104-105). Les positions antagonistes de Laërte et de Hamlet s'entendent bien dans ce contexte : alors que le premier, devenu général et commandant des troupes de Claudius, défend une position selon laquelle Fortinbras est l'ennemi le plus périlleux de la Nation, Hamlet considère que les seuls véritables adversaires de la Nation sont ses dirigeants « pourris » eux-mêmes, qui, comme Hamlet le reprochera à Gertrude, adoptent un comportement contraire à la charia : "*God's sharia allows you to be married to your husband's brother only when there are no other men available to you.*" (al-Bassam 2006 : 74)

2.3 Les modalités d'opposition au régime

Les tracts d'opposants qui préoccupent Claudius – *enemy leaflets circulate like rats in our midst / manšūrāt al-a'dā' tantašir ka-l-fi'rān fī ǧuḥūri-nā* – et infestent le territoire, lâchés à intervalles réguliers par des avions dont les vrombissements perturbent les débats de l'assemblée et les discussions privées – *Jets pass in the distance overhead* (al-Bassam 2006 : 37) ; *Jets pass screaming overhead, as hundred of leaflets fall from the sky* (*Ibid.* : 43) – sont les moyens d'expression privilégiés de l'opposition subversive. Malgré l'acharnement de Claudius à les détruire, l'objectif de ces tracts est atteint, puisque c'est en les lisant que Hamlet et Ophélia se radicalisent progressivement[24].

2.3.1 Ophélie, l'attentat-suicide d'une terroriste

Alors qu'il avait, par vote, accepté l'idée d'un mariage entre Hamlet et Ophélie, Polonius s'alarme de la transformation physique de sa fille, qui, au début de l'Acte 2, se met à porter un léger voile du même rose que son tailleur puis tente, dans la version arabe et dans la représentation filmée (podcast 00 :19 :50-00 :20 :42), de cacher à son père les tracts verts des extrémistes, qu'elle lui avoue avoir reçus de Hamlet ; il est aussi le premier à alerter Claudius et Gertrude sur les tendances extrémistes du fils de Gertrude. Il qualifie sa fille de terroriste (*terrorist / irhāniyya*) et Hamlet d'extrémiste (*extremist / mutaṭarruf*) et les taxe tous les deux de folie (*mad / maǧnūn / maǧnūna*), son unique but désormais étant de sauver sa fille.

[24] Absent de *The Al-Hamlet Summit*, le rôle du fantôme du roi assassiné (Acte I, Scène 5) dans la révélation du meurtre est tenu par le trafiquant d'armes qui lui fait lire plusieurs tracts contestataires, dont un se fonde sur le rapport d'autopsie pour faire le lien entre le mode d'assassinat et Claudius lui-même : "Hamlet.- *(Reading)* Forensic evidence leaked from the post mortem indicates that our great leader was murdered. His cardiac arrest was induced by sodium nitrate injected into his ear *via* a syringe, an assassination technique commonly used by the secret police under the leadership of his brother and assassin Claudius. Where did you find this ? // Arms Dealer.- They're all over." (al-Bassam 2006 : 43).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

> Polonius.- (*At his desk.*) Ophelia… what the hell is that ? Are you mad ? *(Walks briskly over to her and snatches her headscarf.)* What's this ?
>
> Ophelia.- I'm more comfortable like this.
>
> Polonius.- You look like a terrorist[25] ! (al-Bassam 2006 : 45)
>
> Polonius.- Your son is mad, Madam ! Mad ! He is being drawn further and further into extremist circles of thought and action and he is mad, I tell you[26] ! (*Ibid.* : 47)

Au fur et à mesure que Hamlet s'engage envers le djihad et qu'il se détourne d'elle, Ophélie est progressivement sensibilisée à l'horreur de la situation du pays et, comme Hamlet, finit par tenir des propos nationalistes. La jeune femme récite des poèmes sur l'exil, sur l'effondrement des terres et des cieux, sur les feux de l'enfer, que Polonius analyse comme l'expression d'une tendance au terrorisme, qu'il définit en mettant en exergue la méfiance paranoïaque envers l'autorité, l'attrait pour la violence et la volonté de changement de l'ordre mondial :

> Polonius.- Note the paranoiac tendency in this innocent-seeming foul-smelling ditty. Note the distrust of all authority. […] Note the apocalyptic imagery. Note the yearning for violent and comprehensive change to the world order. I have studies that will elucidate further on the links between this sort of fantasy and terrorist activities. (al-Bassam 2006 : 48)

Son père voit juste : Ophélie commence à s'opposer, discrètement d'abord, à l'autorité parentale. Sommée d'interroger Hamlet et de lui mentir, elle insulte ostensiblement Gertrude en lui rétorquant qu'elle n'aura pas l'aptitude au mensonge de la souveraine : *I lack your Highness's skill* (al-Bassam 2006 : 49), puis, au moment où Hamlet veut lui faire une confidence sur ses nouvelles orientations politiques, ignorant que les deux femmes en abaya présentes dans la pièce sont en fait Claudius et Polonius déguisés, elle tente de le faire taire, désobéissant ainsi ouvertement aux ordres qu'elle avait reçus (*Ibid.* : 60).

Ainsi, contrairement à la jeune femme soumise à son père mise en scène par Shakespeare, l'Ophélie arabe, à l'instar de Hamlet, cherche, dans ce climat de corruption et violences, de nouvelles stratégies de résistance, adaptée au contexte moyen-oriental contemporain. Si elle aussi choisit le suicide, sa déception amoureuse et le deuil de son père l'amènent à devenir terroriste : elle projette et réalise un attentat-suicide. Voulant expliquer ses motivations, elle se filme et apparaît voilée et vêtue de noir, sur le grand écran au fond de la scène (podcast 01 :12 :45-01 :13 :51).

> *Ophelia appears, veiled, in a pre-recorded video message on the conference projection screen.*

[25] بولونيوس: يا أوفيليا ما هذا. ما الذي ترتدينه بحق الجحيم (يمشي بخفة باتجاهها ويسحب غطاء رأسها) ما هذا؟ // (تبدأ أوفيليا بجمع المنشورات لمحاولة اخضائها عن بولونيوس.) // أوفيليا: أنا مرتاحة أكثر هكذا. // بولونيوس: تبدين كإرهابية. (ص. 35)

[26] بولونيوس: إن ابنك مجنون، سيدتي، مجنون! انه ينجرف أكثر واكثر إلى دوائر التطرف في فكره وسلوكه وأقول انه مجنون! (ص. 39)

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

> Ophelia.- Are you recording ? Can I start ? In the Name of God The Bounteous, The Merciful.
>
> Laertes.- Ophelia !
>
> Claudius.- She is mad, Laertes.
>
> Ophelia.- The one who has turned me into a refugee has made a bomb of me. I have tried to speak the language of women, I have tried to forgive, on many nights I severed my tongue but my silence bleeds from my mouth. Here I am the animal that the world forgets, I have tried to speak the language of man but lying no good no change can make to it of injustice in life. I want people outside to know this that I will express with my body what is not able for to express politics and mighty nations so I go to my God pure in my soul in my dignity I am pure. (al-Bassam 2006 : 78-79)

La première phrase de son discours résonne, pour les arabophones, comme un appel nationaliste, puisqu'il s'agit d'un vers du célèbre poète Mahmoud Darwich : *inna man ḥawala-nī ilā lāǧi'a ṣana'a min-nī qunbula* (« Celui qui m'a changée en réfugiée a fait de moi une bombe »), qu'elle détourne de son sens originel, ce vers n'incitant pas à la haine ni au terrorisme, mais exprimant la privation de la patrie dont souffrent les exilés. Comme Polonius avant lui, Claudius la taxe de folie, terme sous lequel tout son parti désigne le terrorisme, dont il s'efforce de nier le lien politique avec son mode de gouvernement. La jeune femme choisit l'attentat-suicide comme seule réponse possible à ce monde qu'elle récuse, exprimant par le corps ce qu'elle ne peut exprimer par les mots.

Non représenté sur la scène, son attentat-suicide est rapporté par Gertrude, ensanglantée, qui l'a vue entrer dans le palais et armer la bombe. L'explosion, toutefois, s'entend de loin, sans que Laërte et Claudius y prêtent attention (podcast 01 :14 :56) :

> *Enter Gertrude with a scream.*
>
> Gertrude.- Your sister, Laertes. She came into the palace when the sun fell into the trees. When the guards were warm and droopy like the oranges her eyes were blazing and alive, her dress swollen with the wind as if with a phantom child, with fantastic wailing she moved beyond the guards into the courtyard, a swollen angel against the black sweep of the tarmac ; I went towards her and as she raised her arms as if to salute the world, a button came loose from her shirt and tittered onto the steps, I remember this button, Laertes, this little disc of mother of pearl ; and leaning over to retrieve it on my way home when – no – when I was there, then in the rolling flesh in the twitching limbs and her body was a well I washed myself in : how hot it felt across my face, how hot her lungs, her intestines how hot. (al-Bassam 2006 : 80)

2.3.2 Hamlet, le choix de l'islamisme extrémiste djihadiste

Dans le dialogue en anglais qu'il tient avec Hamlet, le marchand d'armes cite un des tracts verts des opposants, sensé reprendre les paroles du défunt assassiné :

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

> Arms Dealer.- (*Quoting*)"Vast oceans of savagery consume the world, false authority towers from Mecca to Jerusalem, from Jerusalem to the Americas and man is on the brink of great precipice…"
>
> Hamlet.- How do you know that ? Those are his words.
>
> *Arms Dealer hands him a green leaflet*[27]. (al-Bassam 2006 : 42)

Le public arabophone reconnaîtra sans peine, dans cette citation, un extrait de l'introduction du *Ma'ālim fī ṭarīq*, traité de Sayyid Quṭb, sur la base duquel il sera condamné à mort. Il y pose les bases d'une idéologie islamiste, fondée sur l'idée de « *takfîr* actif, esprit d'excommunication générale et ferment d'un *jihâd* comme action révolutionnaire interne » (Carré 1983 : 683) et inspirateur des extrémismes islamistes radicaux actuels : le terme *ǧāhiliyya* (« ignorance de l'islam »), nom de la période antéislamique, est couramment utilisé par Sayyid Quṭb et par les islamistes contemporains, pour qualifier l'islam occidentalisé et modernisé, perverti et corrompu, « cette ignorance anté-islamique moderne et occidentale avec des croyances religieuses bafouillantes et des situations sociales économiques morales désastreuses » (Carré 1983 : 682) qu'il a observée aux États-Unis et dans leurs zones d'influence, et qu'il faut, selon lui, combattre[28]. Ainsi le trafiquant d'armes fait-il le lien entre Hamlet et l'islamisme radical, dont il lui insuffle les germes en lui faisant lire les tracts qui inondent le pays :

> Hamlet.- *(Reading on)* "Whilst Hamlet, the late King's son, continues to lead the life of the Murtad dissolute, gambling and whoring the nation's millions in the playgrounds of Europe" Oh God ! "The People's […] Liberation Brigade will avenge this stickening murder and will show no mercy to those who weep and mourn, weep and gnash their teeth […] The evil forces of imperialism have found a willing agent in the figure of Claudius." […] "Raise your might and God's holy wrath against the horned Satan that soils our earth and the Greater Satan that enslaves our people and the world. We will not rest until God's labours are done. We will not rest until His labours are done[29]." (al-Bassam 2006 : 43-44)

---

[27] تاجر السلاح (مقتبسا): "بحار الجاهلية تلتهم العالم، وقلاع السلطة من مكة غلى القدس، من القدس الى الأمريكيتين، والانسان على حافة كارثة عظيمة." // هاملت: هذه كلمات هو! من أين أتيت بها؟ // (تاجر السلاح يناوله منشور أخضر اللون.) (ص. 33)
27

[28] « Sur la base de son ouvrage de 'combat', *Signes de pistes* (Qutb, 1982), la doxa qutbiste pourrait être simplifiée et résumée de la manière suivante : la plupart de ceux qui se disent musulmans ne sont pas des vrais musulmans et, dans tous les cas, ils sont moins pieux que les *vrais* musulmans à savoir les membres de l'organisation des Frères musulmans. Cette dernière représente l'élite, la minorité éclairée, l'avant-garde révolutionnaire en charge de guider et de réislamiser les masses. Il s'agit en effet d'une minorité composée de vrais croyants en ce qu'ils sont déjà formés religieusement et individuellement au sein de l'organisation et débarrassés des scories de la *jahiliyah* ambiante. Selon Sayyid Qutb (1982), il faut se transformer avant de transformer la société et cette transformation ne peut se faire que dans le cadre d'un nouveau groupement organique qui aura rompu toutes les attaches avec les autres sphères. » (Ben Néfissa/Abo El-Kasem 2015 : 104-105).

[29] هاملت (يواصل القراءة): "بينما ابن الملك الراحل هاملت يواصل حياته الماجنة، مقامرا يبدد ملايين الأمة على صالات اللعب في أوروبا" ـ يا الهي […] "ستنتقم جبهة النضال الشعبية لهذا القتل المقزز ولن ترحم أولئك الذين ينتحبون ويندبون، ينتحبون ويضّرون أسنانهم، لقد وجدت قوى الشر الامبريالية وكيلا طوعيا لها في شخص كلاوديوس!! […] زد جبروتك وحنقك الإلهي المقدس ضد الشيطان دي القرنين الدي يلوث أرضنا والشيطان الأكبر الذي يستعبد شعبنا والعالم!! ولن يهدأ لنا بال حتى ننفذ مشيئة الله، لن يهدأ لنا حتى ننفذ مشيئة الله! (ص. 33-34)
29

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

The People's Liberation Brigade rappelle les mouvements de Libération de la Palestine, notamment le Front populaire de libération de la Palestine (FPLP), mouvement nationaliste palestinien terroriste. La version arabe désigne les auteurs des tracts par l'expression *ǧahbat al-niḍāl al-ša'bī*, communément utilisée pour le Front de lutte populaire palestinien (FLPP), issu en 1959 du FPLP et, lui aussi, placé sur la liste officielle des organisations terroristes du Canada et des États-Unis et, jusqu'en 2009, de l'Europe. Les tracts accusent Hamlet d'être un *Murtad dissolute* jouant les millions de la nation dans les lieux de perdition européens. L'expression *Murtad dissolute*, absente du texte arabe, insiste sur l'apostasie et la dissolution des mœurs de Hamlet en Occident, ce que réfute Hamlet par une expression pieuse – *My God / yā ilāhī*. Le premier Acte se termine sur le projet d'établissement d'un gouvernement islamique – *We will not rest until God's labours are done* – que le Hamlet de la représentation de 2004 répète sur un ton interrogateur (podcast 00 :18 :33), se laissant imprégner par l'idée, qui semble peu à peu faire son chemin en son esprit. À l'acte 3, ayant avoué à Ophélie qu'il sent venir une évolution en lui – *I have this terrible need to change myself, or rather, rather there is a change that is coming…* (al-Bassam 2006 : 60) –, il prend conscience de son devoir de s'opposer au régime et envisage désormais le sacrifice nécessaire de sa vie et les effusions de sang pour purger et purifier sa patrie des maux qui la souillent :

> Hamlet.- I will clean this land, I will make it pure, I understand, I do understand, but I will cleanse it for you, I will prepare it for your return, even if it costs me my life, I will clean it, I will purge it, blood will flow, I will make blood flow in torrents, I swear in my father's name, I swear in the name of Allah but you will return, Ophelia, you will return. (*Exits.*) (al-Bassam 2006 : 61)

Déjà, peu de temps auparavant, Hamlet avait commencé à s'intéresser au phosphore, dont le marchand d'armes lui vante les mérites (*Ibid.* : 51) avant de lui promettre de lui en fournir. Après l'attentat du 2e Acte, Hamlet, revenant à l'Assemblée avec la portière de la voiture piégée, semble subjugué par le spectacle du nationalisme triomphant par le terrorisme : "Hamlet.- *There's a party out there ! Hundreds, thousands, all spattered in blood, screaming in the streets ! Ecstatic masses foaming with nationalistic ecstasy. It's brilliant ! //* Claudius.- *Hamlet, there was a terrorist attack at the opening.*" (*Ibid.* : 53).

Feignant, comme chez Shakespeare, la folie, Hamlet tient désormais des propos tels qu'il est considéré comme une menace pour la sûreté de l'État. Gertrude, qui s'inquiète de son avenir et tente de le sauver de la vindicte de son oncle, l'en prévient : *Hamlet, you are a threat to state security.* Mais les discours de Hamlet et du clan de Claudius sont totalement incompatibles et l'affrontement est désormais irrémédiable : le jeune homme, en réponse, accuse sa mère de pervertir l'ordre moral de l'État : *Mother, you are a threat to state morality* (*Ibid.* : 73).

Ainsi, s'étant approprié les appels qutbistes au djihad relayés par les tracts, Hamlet se radicalise peu à peu. Comme dans la version shakespearienne, l'assassinat accidentel de Polonius par Hamlet, à la 1re scène de l'Acte 5, déclenche de lourdes conséquences

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

pour chacun des protagonistes : Hamlet, ayant entendu Polonius quitter la pièce, pointe presque machinalement le pistolet – que lui avait laissé Laërte dans l'espoir qu'il se suicide – vers le pupitre de Claudius, qu'il avait déjà tenté de tuer, sans oser aller jusqu'au bout de son acte. Aussi dur et insensible que chez Shakespeare, il se contente de citer le verset 156 de la sourate de la Vache, *innā li-Llāh wa-inna ilay-hi rāǧi'ūn* (p. 70 de la version arabe). La dispute qui s'ensuit avec Gertrude est une étape décisive dans son cheminement vers le radicalisme, le jeune homme allant jusqu'à citer la charia pour juger les actes de sa mère : « Hamlet.- *You are with the devil ! The power of the djinn has eaten your mind. […] God cannot forget your iniquities ! […] you have outwhored Babylon ! […] God's sharia allows you to be married to your husband's brother only when there are no other men available to you.* » (*Ibid.* : 74)

Après le meurtre de Polonius, Claudius considère définitivement Hamlet comme un terroriste et le condamne à l'exil, le reconnaissant ainsi comme un dangereux opposant de son régime : « *Terrorist, terrorist, terrorist ! Hamlet, we will not let an insidious terrorist coward push our nation to the brink of collapse […] Your terror will not dictate our policy.* » (*Ibid.* : 76).

Le dernier acte s'ouvre sur des prières islamiques, pendant que les protagonistes défilent devant le pupitre d'Ophélie, que range Laërte et sur lequel Claudius puis Gertrude déposent des fleurs. Hamlet, très affecté, les rejoint en vêtements de leader islamiste radical, et avec une barbe (podcast 01 :16 :44-01 :18 :00). Désormais, c'est lui qui ouvre les débats à l'Assemblée : il a pris le pouvoir. La structure de son discours est significative de son évolution vers le terrorisme djihadiste : s'inspirant partiellement, comme le reconnaît Sulayman al-Bassam d'une déclaration sanguinaire d'Oussama Ben Laden[30], diffusée par Al-Jazeera Satellite Television le 7 octobre 2001, deux heures seulement après le début des frappes militaires américaines contre l'Afghanistan, Hamlet ouvre son allocution par la *Fātiḥa* dans l'objectif de justifier par l'islam toutes les actions à venir, se pose en souverain légitime, établit la charia, déclare contre l'Occident le djihad sans merci et enfin évoque la nécessité du martyre, promesse du paradis éternel :

> Hamlet.- I bear witness that there is no God but Allah and that Mohammad is his messenger. I Hamlet, son of Hamlet, son of Hamlet and the rightful heir to the throne of this nation. My rule will crush the fingers of thieving bureaucrats, neutralize the hypocrites, tame the fires of debauchery that engulf our cities and return our noble people to the path of God. Our enemies comprehend only the language of blood, for this, the time for the pen has passed and we enter the era of the sword. Do not pretend amazement ! Violence breeds princes and princes breed violence, that is our curse ! And may God raise the souls of his Martyrs to the gardens of Heaven. (al-Bassam 2006 : 82)

[30] Ben Laden y menace les États-Unis, les avertissant qu'ils ne connaîtront pas de répit tant qu'ils n'auront pas évacué leurs bases militaires au Moyen-Orient ni mis fin au conflit. Pour le texte partiel de la déclaration, voir le site de CNN : « Bin Laden : America 'filled with fear' », en ligne, 7 octobre 2001 : http://edition.cnn.com/2001/WORLD/asiapcf/central/10/07/ret.binladen.transcript/index.html (consulté le 13/03/2025).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

Le dernier vote équivaut à une déclaration de guerre entre le parti de Hamlet et celui de Claudius. Les Nations unies envoient alors des messages qui montrent encore une fois l'ambiguïté de la position de l'Occident, désireux, après avoir vendu des armes, de ramener la paix, indispensable pour leur économie pétrolière. Hamlet, devenu le chef du Front de la lutte populaire, rejette leur proposition d'intervention avec violence :

> Messenger.- The world community represented in the UN has sent you this message : that it is prepared to send peace-keeping troops to the region and organize a summit meeting chaired by disinterested political figures to discuss the differences between your parties.
>
> Hamlet.- Invite your masters to a private showing to see the dead dancing before their killers, perhaps you can teach us the art of slaughter and acquittal of the slaughterer.
>
> Messenger.- You will die, Hamlet.
>
> Hamlet.- No, I hurry to the dignity of life and the eternity of death.
>
> (al-Bassam 2006 : 83)

Les exactions et violences réciproques plongent le Moyen-Orient dans une guerre du terrorisme contre le terrorisme, chacun tentant de justifier ses positions :

> *Claudius's address to the nation :* Just two hours ago, our forces began an attack on terrorist positions belonging to Hamlet and his army. These continue as I speak. This conflict began when Hamlet laid siege to our democracy, our values and our people through a brutal series of kidnappings and terrorist bombings that have killed many innocent victims and shocked the world community. Tonight this battle has been joined.
>
> (al-Bassam 2006 : 84)

Les événements s'emballent et échappent totalement au contrôle des protagonistes : alors que Claudius entame un discours, depuis son pupitre, la télévision le diffuse intégralement, précédant la déclamation de Claudius. Les journaux télévisés en langue anglaise se succèdent, annonçant des destructions de villes, des attaques contre des cibles militaires, en particulier contre les installations nucléaires et chimiques, avant même qu'ils n'aient été ordonnés par l'un des belligérants (al-Bassam 2006 : 84). Tous écoutent, abasourdis, le tourbillon d'événements sur lesquels ils ont perdu tout pouvoir. Même leur propre mort est annoncée avant qu'elle ne se produise : ce sont les reportages qui entraînent les faits et non plus l'inverse. Al-Bassam critique ainsi le journalisme sensationnel, qui, souvent, provoque l'engrenage de la guerre plutôt que de tenter d'y mettre un terme :

> News Report.- In an unconfirmed report, Queen Gertrude has been killed whilst trying to prevent the King's tanks from surrounding her son, who is trapped inside The Grand Mosque. *Gertrude dies.*

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

> […]
>
> News Report.- As the Multinational Peace-keeping Force sent by the United Nations arrived off the coast yesterday, General Laertes and Hamlet's forces were engaged in arm-toarm combat throughout the streets. At 10am this morning reports arrived that Laertes was struck by mortar fire and his condition is described as critical. *Laertes dies.*
>
> […]
>
> News Report.- The Army are sparing no one. Hamlet is firing mortars from the Mosque and Claudius is firing from the palace. *Claudius dies.* (al-Bassam 2006 : 84)

Comme chez Shakespeare, la mort de tous les belligérants finit par placer Fortinbras au pouvoir. Son discours de victoire aux accents très américains, qui proclame le temps de la reconstruction, manifeste ses prétentions célestes sur les terres qu'il vient de conquérir. Il est finalement rejoint par le marchand d'armes, le capitalisme reprenant ainsi ses droits :

> Fortinbras.- […] I have biblical claims upon this land, it is empty and barren and my presence here is a fact that has not been invented. It won't be easy, terrorism is not yet defeated, but the pipeline will be completed within a year, and hunger will be eradicated, the homeless will find refuge, the old will die and the young will forget, the poor will find wealth and this barren land will be seen to bloom. What we see here can never happen to us[31]. (al-Bassam 2006 : 85)

3 Conclusion

Bien que Claudius ait un profil présentant des ressemblances certaines avec Saddam Hussein, que Hamlet se tourne vers le djihadisme et Ophélie vers l'attentat-suicide, la pièce ne peut être lue comme une simple représentation du régime irakien, même si Sulayman al-Bassam, âgé de dix-huit ans en 1990 au moment de l'invasion du Koweït par l'Irak, a été marqué profondément par cette violente agression contre le pays de son père. Néanmoins, par sa réécriture des textes de Shakespeare à l'engagement politique desquels il se dit avoir toujours été sensible, le dramaturge dénonce la violence, le radicalisme et l'extrémisme quels qu'ils soient – terrorisme, djihadisme, impérialisme ou dictature :

> The three plays are built, in varying degrees, out of Shakespearean coffins, or caskets. They draw heavily on the structure, characterization, and tenor of their Shakespearean sources and are explorations of themes found specifically in Hamlet, Richard III, and Twelfth Night. Extremism, corruption, power, kingship, identity, authoritarianism, and sexuality are but

[31] فورتنبراس: […] لدي اعداءات ومطالبات بموجب كتب سماوية بهذه الأرض، ففي فارغة وقاحلة ووجودي بها حقيقة ليست محض خيال. لن يكون ذلك سهلا، فالإرهاب لم يهزم بعد، سيموت الكبار ولسوف ينسى الصغار وستزهر هذه الأرض. ما نراه هنا لن يحدث لنا قط. (ص. 85)
31

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

> a handful of the themes that attracted me to these texts. They are themes that exhibited promise as vehicles for politically charged, contemporary theatre pieces. But the conditions of creation and the radical violence of the world around me at the time of writing imparted a second, more urgent and highly contemporary, prerogative for these plays. This urgency and relevance that I was feeling led them to betray their Shakespearean context, flowing explicitly into the particular moment of history—and geography—in which they were made. Because of this, the plays carry the markings of the War on Terror, the Axis of Evil, Al Qaeda, Al-Jazeera, the birth of unfettered sectarian violence, invasions of foreign armies, oil at 130 dollars a barrel, military dictatorships, petro-fattened decadence, the collapse of old orders, and the blasting effect of post-modernity on pre-modern societal structures. The tension between the persisting Shakespearean text and the history that I felt needed telling is the defining principle of these plays. (al-Bassam 2017 : 10)

Toutefois, l'ouverture plus large de sa condamnation de tout extrémisme se limite au monde musulman. Ainsi cite-t-il, non seulement des versets coraniques (al-Bassam 2006 : 34, 50, 74), des hadiths (ex.*Iibid.* : 56), un passage de Sayyid Quṭb (*Ibid.* : 33), un vers du poète palestinien Mahmoud Darwich (*Ibid.* : 78), quelques mots d'un discours de Ben Laden prononcé en 2001 (*Ibid.* : 82), mais aussi une chanson folklorique bosniaque, chantée par Ophélie (*Ibid.* : 62) et un passage de *Pity the Nation : The Abduction of Lebanon*, traité de Robert Fisk (*Ibid.* : 52), qui y décrit la brutalité des guerres au Liban, depuis la guerre civile jusqu'à l'intervention des Marines américains en passant par les invasions israéliennes. Enfin, le sort des Tchétchènes est évoqué brièvement par le marchand d'armes, qui rapporte à Claudius une menace que lui a faite Fortinbras : "*You filthy double-crosser, you promised me this, that – be careful, you're not dealing with the Chechnyans now!*" (*Ibid.* : 46), allusion claire à la récente mainmise, en mai 2000, de l'impérialiste président Vladimir Poutine sur la Tchétchénie, désormais connue pour le combat dans la clandestinité et les attentats, le terrorisme entraînant le terrorisme.

Bibliographie

Al-Bassam, Sulayman (2006), *The Al-Hamlet Summit. Original playscript in English and Arabic with an introduction by Graham Holderness*, University of Hertfordshire Press.

Al-Bassam Sulayman (2004), *The Al-Hamlet Summit*, enregistrement au Tokyo International Arts Festival, en ligne : https://globalshakespeares.mit.edu/hamlet-al-bassam-sulayman-2004/\#video=hamlet-al-bassam-sulayman-2004 (consulté le 27/02/2025).

Al-Bassam, Sulayman (2014), *The Arab Shaekespeare Trilogy. The Al-Hamlet Summit. Richard II, an Arab Tragedy. The Speaker's Progress*, introduction de Graham Holderness, Londres, Bloomsbury.

Al-Bassam, Sulayman (2017), *Adaptating Shakespearean Drama for and in the Middle East : Process and Product*, sSubmitted to the University of Hertfordshire in partial fulfilment of the requirements of the degree of PhD, en ligne : https://uhra.herts.ac.uk/bitstream/handle/2299/21087/07167999\%20A1\%20Bassam\%20Sulayman\%20final\%20version\%20of\%20submission.pdf?sequence=1\&isAllowed=y> (consulté le 27/02/2025).

Ben Néfissa, Sarah ; Abo El-Kasem Mahmoud Hamdy (2015), « L'organisation des Frères musulmans égyptiens à l'aune de l'hypothèse qutbiste », *Revue Tiers Monde*, vol. 222, n° 2, p. 103-122.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

Bojić, Milutin (2002), « *Autumn of the King* : Drama in One Act », *Southeastern Europe/L'Europe Sud-Est*, n° 18-28 (1991-2001), p. 65-98.

Bojić, Milutin (2020), « *Autumn of the King* », *Serbian Studies : Journal of the North American Society for Serbian Studies*, n° 31, p. 131-178.

Carré, Olivier (1983), « Le combat-pour-Dieu et l'État islamique chez Sayyid Qutb. L'inspirateur du radicalisme islamique actuel », *Revue française de science politique*, vol. 33, n° 4, p. 680-705.

Dent, Shirley (2003), « Interview : Sulayman Al-Bassam » dans *Culture Wars* [en ligne] : http://www.culturewars.org.uk/2003-01/albassam.htm> (consulté le 27/09/2022).

Fisk, Robert (2001), *Pity the Nation : Lebanon at War*, 3e éd., Londres, Oxford University Press.

Hennesey, Catherine (2018), *Shakespeare on the Arabian Peninsula*, Londres, Palgrave Macmillan, coll. « Global Shakespeares Series ».

Holderness, Graham (2008), « "Silence bleeds" : Hamlet Across Borders. The Shakespearean Adaptations of Sulayman Al-Bassam », *European Journal of English Studies* [en ligne] : https://uhra.herts.ac.uk/handle/2299/16583 (consulté le 27/02/2025).

Holderness, Graham (2007), « From Summit to Tragedy : Sulayman Al-Bassam's Richard III and Political Theatre », *Critical Survey*, n° 19, *Arab -Shakespeare*, p. 124-143.

Holderness, Graham (2014), « Introduction », in : Al-Bassam, Sulayman, *The Arab Shaekespeare Trilogy. The Al-Hamlet Summit. Richard II, an Arab Tragedy. The Speaker's Progress*, Londres, Bloomsbury, p. I-XII.

Litving, Margaret (2014), « Interview with Sulayman al-Bassam », *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*, n° 129.4, p. 850-855, Special issue on Tragedy, Jean Howard et Helene Foley (dir.).

Litving, Margaret (2007), « When the villain steals the show : the character of Claudius in post-1975. Arab(ic) *Hamlet* adaptations », *Journal of Arabic Literature*, n° XXXVIII, 2, p. 196-219.

Luizard, Pierre-Jean (2018), « Irak, épicentre de l'affrontement entre sunnites et chiites : de l'État arabe sunnite au tandem chiito-kurde », *Confluences Méditerranée*, vol. 105, n° 2, p. 97-111.

Shakespeare, William (1984), *Hamleth, Othello, Macbeth*, traduction française par F.-V. Hugo, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche ».

Smith, Peter J. (2004), « Under Western Eyes' : Sulayman Al-Bassam's "The Al-Hamlet Summit" in an Age of Terrorism », *Shakespeare Bulletin*, vol. 22, n° 4, p. 65-77 : http://www.jstor.org/stable/26349165 (consulté le 27/02/2025).

Texts, Risks, and Revolution : Holding Up a Mirror to the Arab World, Entretien de Sulayman al-Bassam et de Georgina Van Welie au Heyman Center for the Humanities at Columbia University, vidéo disponible sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=QYTipcs5lAc (consulté le 27/02/2025).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793